



Vita e destino: l'ultimo Čajkovskij

La Quinta sinfonia (1888) risale a una fase della vita di Čajkovskij in cui egli era ormai un compositore di successo, riconosciuto a livello internazionale: solo in Russia le sue nuove opere erano spesso ancora oggetto di feroci giudizi, tanto che un critico come Herman Laroche notava che soltanto in patria si pretendeva di insegnargli come dovesse comporre. In realtà, nonostante i grandi trionfi, era lo stesso Čajkovskij ad essere spietatamente autocritico verso se stesso, spesso incerto sul valore delle proprie partiture, che sottoponeva ad altri per un giudizio (ad esempio all'allievo Sergej Taneev, di cui si fidava); anche come autore sinfonico, nonostante avesse già portato a termine quattro grandi sinfonie oltre al *Manfred*, non si sentiva ancora completamente realizzato.

La *Quinta* fu allora il tentativo di mostrare in modo mirato le sue doti all'Europa e al mondo, seguendo il modello beethoveniano del *per aspera ad astra*. Questo però si poneva in un certo contrasto col desiderio di esprimere il proprio mondo interiore, la propria filosofia, che era imbevuta di pessimismo. Già nella Quarta sinfonia è centrale il tema del fato, del destino avverso e anche nella *Quinta* c'è un tentativo di tematizzare le grandi categorie esistenziali come vita, morte, destino, amore. La visione di Čajkovskij del destino era però totalmente minata dal pessimismo, mentre il modello del *per aspera ad*

astra presupponeva una conclusione trionfale. Da questa contraddizione nasce l'insoddisfazione del compositore, che considerava il finale della *Quinta* non sincero, non autentico: ecco perché l'intera sinfonia è connotata da un alto tasso di ambiguità, a livello emotivo e psicologico. Una sinfonia che è allo stesso tempo pessimistica e trionfale.

C'è poi la questione del programma della *Quinta*: se per la *Quarta* sappiamo che Čajkovskij ha redatto un testo e l'ha diffuso almeno in ambito privato (come documentato negli scambi epistolari con Nadežda von Meck) e se per il *Manfred* esiste un programma "ufficiale", nella *Quinta* abbiamo una sorta di programma intimo, nascosto, che però presumibilmente anche per questo non viene precisato né rivelato per rispondere alle attese del mondo esterno (mitteleuropèo), che voleva da lui una sinfonia "assoluta", nel solco della tradizione beethoveniana. Possiamo insomma definire la *Quinta* come un compromesso tra la propria interiorità e le aspettative esterne: probabilmente rappresenta anche un incontro tra il mondo occidentale e quello russo, visto che si è notato che il "motto" d'apertura potrebbe essere una citazione o un'allusione all'opera *Una vita per lo zar*. Ma nell'opera di Glinka l'inciso melodico è in maggiore, qui in minore, quindi ancora una volta con una connotazione pessimistica e fatalistica.

La prima esecuzione della Quinta sinfonia fu un grande successo di pubblico, mentre la critica fu al solito piuttosto severa: gli rimproverarono proprio l'eccessiva lunghezza e la rumorosità del finale, dal tono bombastico. Čajkovskij interiorizzò queste accuse e praticò subito un ampio taglio nel finale, rendendolo in seguito un po' meno monumentale per un'esecuzione ad Amburgo. Eppure sia qui che nella *Sesta* era chiaro il tentativo di far saltare i confini espressivi e formali tradizionali: ancora una volta, vediamo uno scontro tra il desiderio di espressione interiore e le aspettative esterne (più della critica che del pubblico).

Čajkovskij si occupò personalmente della pubblicazione della *Quinta* ma, fin dalle prime fasi, nessuno dei tagli e delle modifiche apportate dopo la "prima" fu adottato per eventuali edizioni rivedute, nonostante egli avesse dichiarato di essere soddisfatto solo della versione successiva alla prima. Tuttavia possediamo una partitura appartenuta a Willem Mengelberg, il grande direttore d'orchestra olandese, che all'inizio del Novecento copiò le sue modifiche direttamente dalla partitura del compositore e le ripropose in seguito in tutte le sue esecuzioni. Non possiamo tuttavia essere veramente sicuri che Mengelberg abbia ripreso esattamente tutte le indicazioni di Čajkovskij, perché l'originale è andato perduto: in ogni caso nella mia edizione Urtext -- che viene usata nella presente incisione -- ho cercato, per la prima volta, di riportare questi tagli e queste

modifiche, cosicché i direttori di oggi possano, se vogliono, scegliere la "versione amburghese" della *Quinta*.

Parlando della Sesta sinfonia (1893), le domande aperte iniziano dallo stesso sottotitolo, *Patetica*: pare che fu il fratello Modest a suggerirlo, il giorno della prima esecuzione, e Čajkovskij lo accolse con entusiasmo. Tuttavia questo sottotitolo emerge già prima, nelle discussioni con l'editore Jurgenson. E alla domanda di Jurgenson su come tale aggettivo andasse interpretato, Čajkovskij confessò la sua lacerazione tra la volontà, ancora una volta, di scrivere una sinfonia "assoluta" e quella di basarla su di un programma narrativo perché, come una volta aveva confessato a Taneev, «una sinfonia senza un racconto, senza una narrazione, non ha alcun senso». Inizialmente aveva l'intenzione di chiamare l'opera "sinfonia a programma" senza rivelare il programma stesso. La dedica è al nipote Vladimir "Bob" Davydov: benché i contatti tra i due non fossero molto frequenti, Čajkovskij ne apprezzava la statura intellettuale e con lui aveva scambi epistolari su argomenti anche molto impegnativi. Probabilmente gli appariva l'unico che potesse capire la dimensione filosofica di questa sinfonia. La *Sesta*, in effetti, venne descritta dal suo autore come "il migliore e il più sincero dei miei lavori": e se varie volte in passato aveva definito le sue partiture come "la migliore" fino ad allora realizzata, focalizzerei l'attenzione sull'aggettivo "sincero", che enfatizzerei direttamente -- per contrasto -- l'insincerità

della *Quinta*. Finalmente, con questo finale così anticonvenzionale, Čajkovskij sentiva di essere stato onesto verso sé stesso: i primi tre movimenti sono inquadrabili nella tradizionale struttura sinfonica, mentre il quarto la capovolge.

Già nel 1891 Čajkovskij aveva iniziato a lavorare ad una sinfonia autobiografica in mi bemolle, dal titolo “Vita” (Жизнь), che doveva partire dalla gioventù e terminare con la morte: non violenta, ma un lento spegnersi. Questo concetto si è poi trasferito nella *Patetica*: non esistevano esempi del genere, tanto che si è sovente letta questa Sinfonia come un Requiem per il compositore stesso, anche per le citazioni dalla Messa da Requiem ortodossa. Eppure non è così: Čajkovskij non aveva certo programmato il proprio suicidio, già la vitalità che si avverte nello Scherzo, col suo andamento di marcia, lo contraddice chiaramente. Egli desiderava piuttosto rappresentare in una sinfonia la visione fatalistica del destino umano: la stessa che era alla base della *Quinta*, ma stavolta senza *happy end*.

Si è spesso affermato che laddove la *Quinta* era “europea”, questa sarebbe più “russa”: ma ancora una volta è un’affermazione tutta da relativizzare, poiché si sa che Čajkovskij aveva solo poco a che fare con la tradizione russa di un Musorgskij o del potente Gruppo dei Cinque e amava invece Mozart, la musica italiana e francese. Semmai è la tradizione russa ad essersi appropriata in tal senso di questa

partitura, con fini nazionalistici: ma la dimensione interiore in Čajkovskij prevale sempre, su qualsiasi attribuzione nazionale.

Quanto alla storia editoriale della *Sesta*, si può dire che ne possediamo il manoscritto (si può consultare anche online): il grosso problema è che tra la redazione di esso, che contiene molte correzioni, e la prima edizione a stampa si situa la morte di Čajkovskij. Nella stampa ci sono modifiche aggiuntive o supplementi che non derivano dal manoscritto e quindi il filologo deve tentare di distinguere ciò che è autentico da ciò che non lo è, il che non riesce sempre con sicurezza. Questo riguarda ad esempio le indicazioni delle arcate, per le quali Čajkovskij si era avvalso della collaborazione del violinista Julij Konjus, oppure per le indicazioni di tempo nell’ultimo movimento, quasi assenti nel manoscritto della partitura ma presenti invece in gran quantità -- forse per ridurre la soggettività lasciata all’interprete -- nella versione per pianoforte a quattro mani realizzata da Čajkovskij stesso e da lui suonata con Lev Konjus, fratello di Julij.

Nel finale si ottiene una pulsazione ritmica più regolare, meno dipendente da una soverchia emotività: un passaggio dall’estrema soggettività ad una sorta di oggettività del fatalismo. In ogni caso, ribadisco, è difficile ricostruire le intenzioni di Čajkovskij in questa partitura: Eduard Nápravník, che diresse la seconda esecuzione, intervenne con segni rossi su di essa, spesso per correggere

evidenti errori, così che non possiamo rigettare a priori le sue annotazioni. In altri punti, ad esempio in alcuni interventi sulle dinamiche, è impossibile capire quanto ciò sia riconducibile alla volontà del compositore. La mia edizione Urtext (che al momento di questa registrazione non era ancora disponibile) tenta di essere il più possibile fedele alle intenzioni del compositore.

Oggi, quindi, i direttori d'orchestra dispongono, per le ultime due sinfonie di Čajkovskij, di un testo il più vicino possibile alle intenzioni dell'autore, che

possono adattare di volta in volta alle specifiche condizioni acustiche della sala. Forse dovrebbero anche cercare di abbandonare quella lettura trionfalistica, dalle sonorità imponenti e tumultuose, dagli organici ipertrofici, che ha caratterizzato (non solo, ma anche) la tradizione esecutiva russo-sovietica, a favore piuttosto di una trasparenza sonora percepita come cameristica e di una cura scrupolosa dei tanti dettagli dell'orchestrazione.

*Prof. Dr. Christoph Flamm
tradotto dal tedesco da Alessandra Zumthor*

Orchestra della Svizzera italiana

www.osi.swiss

Orchestra residente al LAC Lugano Arte e Cultura (Ticino, Svizzera), l'OSI prosegue il suo cammino di successo sotto la bacchetta di Markus Poschner, Direttore principale dal 2015. Negli ultimi anni si sono moltiplicate le accoglienze entusiastiche di pubblico e critica nei maggiori teatri e sale di tutta Europa, dalla Sala dorata del Musikverein di Vienna alla Philharmonie di Berlino, dal Grosses Festspielhaus di Salisburgo alla Kölner Philharmonie di Colonia, dall'Opernhaus di Francoforte al Brucknerhaus di Linz. Da novembre 2022 il nuovo Direttore ospite principale dell'OSI è Krzysztof Urbański, succeduto in questo ruolo a Vladimir Ashkenazy.

Due le rassegne principali di cui è regolarmente protagonista l'Orchestra a Lugano: la prima, "OSI al LAC", si svolge da autunno a primavera nella Sala Teatro del LAC; la seconda, "OSI in Auditorio", a gennaio e febbraio nella sede storica dell'Orchestra, l'Auditorio Stelio Molo RSI a Lugano Besso. A ciò si è aggiunto dal 2022 l'innovativo formato "be connected", con eventi e concerti particolari in tutta la Svizzera italiana per incuriosire nuovo pubblico, disseminando l'identità dell'OSI laddove certe barriere e pregiudizi nei confronti della musica classica sembrano ancora esistere.

La ricca programmazione concertistica vede l'Orchestra collaborare, oltre che con Poschner e Urbański, con diversi altri direttori e numerosi solisti di fama internazionale, sia nella Svizzera italiana sia al di fuori dei confini regionali: tra tutti si ricordano Martha Argerich, con cui l'OSI gode di un rapporto privilegiato da oltre vent'anni, e la violoncellista Sol Gabetta, con cui si è sviluppata una collaborazione stabile culminata nel festival *Presenza*, al LAC di Lugano nel periodo di Pentecoste a partire dal 2022. In continuo sviluppo anche l'attività concertistica a Bellinzona, dove l'Orchestra è regolarmente presente in diversi appuntamenti annuali.

Altrettanto intensa l'attività discografica, in collaborazione con la Radiotelevisione svizzera di lingua italiana (RSI): già insigniti del prestigioso premio internazionale ICMA nel 2018 per l'Integrale delle Sinfonie di Brahms (SONY Classical), l'OSI e Poschner proseguono nella loro originale e intrigante produzione con una serie di CD dedicati alle opere inedite di Rossini e, nel 2023, Čajkovskij. Sono inoltre di rilievo le coproduzioni operistiche e di balletto con il LAC e con diversi partner internazionali.

Straordinario infine l'impegno dell'OSI per i più giovani: circa 10'000 bambini seguono ogni anno i concerti-spettacolo ideati per loro a maggio. Nella formazione musicale dei giovani l'OSI si qualifica per una stretta collaborazione a più livelli con la Scuola universitaria di Musica del Conservatorio della Svizzera italiana. Open air, cine-concerti e festival estivi - tra cui il Locarno Film Festival - completano la programmazione, coinvolgendo un pubblico sempre più ampio.

L'OSI ringrazia tutti i suoi finanziatori e sponsor, in particolare la Repubblica e Cantone Ticino - Fondo Swisslos, la Città di Lugano, i Comuni dell'ERSL, l'Associazione degli Amici dell'OSI (AOSI), lo sponsor principale BancaStato e il Cantone dei Grigioni.

L'OSI è l'Orchestra residente al LAC. L'OSI è inoltre riconoscente al proprio *main partner* RSI per il costante sostegno e la regolare diffusione radiofonica.

Markus Poschner, Direttore principale Orchestra della Svizzera italiana

Il direttore di Monaco di Baviera Markus Poschner ha assunto il ruolo di direttore principale dell'Orchestra della Svizzera italiana nella Stagione 2015/16: grazie a questa collaborazione, l'Orchestra si è sempre più sviluppata fino a diventare un'orchestra altamente specializzata in tutta Europa. Una visione condivisa, volta a percorrere vie inusuali nell'interpretazione e nella programmazione, ha fruttato all'OSI e a Markus Poschner numerosi premi internazionali, tra cui uno dei più importanti riconoscimenti per la musica classica, l'ICMA 2018, per i DVD pubblicati da Sony con l'integrale delle Sinfonie di Brahms.

Dall'assegnazione del *Deutscher Dirigenten Preis* nel 2004, Markus Poschner è stato invitato da Orchestre quali: Staatskapelle Dresden, Bamberger Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Dresdner Philharmoniker, Konzerthausorchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Radio-Symphonieorchester Wien, Wiener Symphoniker, Orchestre National de France, Netherlands Philharmonic e NHK Tokyo. Inoltre è stato ospite delle Staatsoper Berlin, Hamburgische Staatsoper, Oper Frankfurt, Staatsoper Stuttgart e all'Opernhaus di Zurigo. Nel 2019 ha debuttato con la Bayreuther Festspielorchester nelle *Walküre* di Richard Wagner, in un'acclamata esecuzione ad Abu Dhabi. Ha poi inaugurato il Festival di Bayreuth con *Tristan und Isolde* nel luglio 2022 e ha diretto la stessa produzione al Festival del 2023.

Con l'Orchestre National de France, Poschner ha vinto il prestigioso *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* 2020 per la registrazione del *Maitre Péronilla* di Jacques Offenbach.

Inoltre, dalla Stagione 2017/18, è direttore principale della Bruckner Orchester Linz, dove per i suoi successi nella riproposizione delle opere di Bruckner è stato proclamato in Austria "Direttore dell'anno" nel 2020 e la sua orchestra "Orchestra dell'anno" 2020.

Dopo gli studi a Monaco e come assistente di Sir Roger Norrington e Sir Colin Davis, Markus Poschner è stato primo Kapellmeister della Komische Oper Berlin. Dal 2007 al 2017 ha assunto il ruolo di Generalmusikdirektor dei Bremer Philharmoniker. È inoltre Professore onorario all'Università di Brema dal luglio 2010, e dal 2020 all'Università "Anton Bruckner" di Linz.

Leben und Schicksal: Der letzte Tschaikowsky

Die Fünfte Sinfonie (1888) stammt aus einer Phase in Tschaikowskys Leben, in der er bereits ein erfolgreicher, international angesehener Komponist war. Nur in Russland waren seine neuen Werke oft noch immer Gegenstand heftiger Kritik. So musste Herman Laroche feststellen, dass Tschaikowsky nur in seinem Heimatland darüber belehrt wurde, wie er komponieren sollte. In Wirklichkeit war es Tschaikowsky selbst, der trotz seiner grossen Triumphe unbarmherzig selbstkritisch war, oft unsicher über den Wert seiner eigenen Partituren, die er anderen zur Beurteilung vorlegte (z. B. seinem Schüler Sergej Tanejew, dem er vertraute). Selbst als Komponist sinfonischer Musik fühlte er sich noch nicht wirklich vollendet, obwohl er neben *Manfred* bereits vier grosse Sinfonien geschrieben hatte.

Die Fünfte war daher der Versuch, dem Beethoven'schen Vorbild «per aspera ad astra» folgend, sein Talent gezielt Europa und der Welt zu zeigen. Dies stand jedoch in gewissem Widerspruch zu seinem Wunsch, seine eigene innere Welt, seine eigene Philosophie auszudrücken, die von Pessimismus durchdrungen war. Bereits in der Vierten Sinfonie steht das Thema des Schicksals und der widrigen Umstände im Mittelpunkt, und auch in der Fünften wird der Versuch unternommen, grosse existenzielle Kategorien wie Leben, Tod, Schicksal oder Liebe zu thematisieren. Tschaikowskys Sicht auf das Schicksal war ganz von

Pessimismus untergraben, doch das Modell des «per aspera ad astra» setzte einen triumphalen Abschluss voraus. Diese Zwiespältigkeit führte zu Tschaikowskys Unzufriedenheit, denn er empfand das Finale als nicht aufrichtig und nicht authentisch. Deshalb ist die gesamte Sinfonie von einem hohen Mass an Zweideutigkeit gekennzeichnet, auf emotionaler wie auf psychologischer Ebene. Es ist eine Sinfonie, die sowohl pessimistisch als auch triumphierend ist.

Dann ist da noch die Frage nach dem etwaigen Programm der Fünften. Wenn wir für die Vierte wissen, dass Tschaikowsky einen Text verfasste und ihn zumindest privat verbreitete (wie im Briefwechsel mit Nadežda von Meck dokumentiert), und wenn es für den *Manfred* ein "offizielles" Programm gibt, so haben wir es bei der Fünften mit einer Art intimum, verstecktem Programm zu tun. Dieses wurde vermutlich auch deswegen nicht präzisiert und offenbart, um die Erwartungen der (mitteleuropäischen) Aussenwelt zu erfüllen, die von ihm eine "absolute" Sinfonie in der Tradition Beethovens erwartete. Kurzum, wir können die Fünfte als einen Kompromiss zwischen der eigenen inneren Welt und den äusseren Erwartungen betrachten. Und sie stellt möglicherweise auch eine Begegnung westlicher und russischer Sphären dar, da man bemerkt hat, dass das Eröffnungsthema ein Zitat oder eine Anspielung auf Glinkas *Ein Leben für den Zaren* sein könnte. Aber in Glinkas Oper steht

die Melodie in Dur, während sie hier in Moll verläuft, was erneut auf eine pessimistische und fatalistische Konnotation verweist.

Die Uraufführung war ein grosser Publikumserfolg, während die Kritiker wie üblich ziemlich streng waren: Sie warfen Tschaikowsky gerade die übermässige Länge und Lautstärke des bombastischen Finales vor. Der Komponist nahm diese Vorwürfe ernst: Er kürzte den Schlusssatz sofort erheblich und gestaltete ihn für eine Aufführung in Hamburg etwas weniger monumental. Dennoch ist sowohl hier als auch in der Sechsten Sinfonie der Versuch, die traditionellen expressiven und formalen Grenzen zu sprengen, deutlich zu erkennen. Einmal mehr zeigt sich ein Konflikt zwischen dem Wunsch nach dem Ausdruck der inneren Welt und den äusseren Erwartungen (eher der Kritiker als des Publikums).

Tschaikowsky kümmerte sich persönlich um die Veröffentlichung der Fünften Sinfonie, aber von den Kürzungen und Änderungen, die er nach der "Uraufführung" vornahm, liess er keine für mögliche revidierte Ausgaben übernehmen, obwohl er erklärte, dass er erst mit der späteren Fassung zufrieden war. Dennoch besitzen wir eine Partitur, die Willem Mengelberg, dem grossen niederländischen Dirigenten, gehörte. Dieser schrieb seine Änderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Dirigierpartitur des Komponisten ab und verwendete diese Fassung bei all seinen Aufführungen. Wir können jedoch nicht sicher sein, dass Mengelberg

alle Angaben Tschaikowskys exakt übernommen hat, da das Original verloren ging. In meiner Urtext-Ausgabe - die in dieser Aufnahme verwendet wird - habe ich trotzdem erstmals versucht, diese Kürzungen und Änderungen zu rekonstruieren, so dass die heutigen Dirigenten die "Hamburger Fassung" der Fünften wählen können, wenn sie es möchten.

Was die Sechste Sinfonie (1893) betrifft, beginnen die offenen Fragen gleich mit dem Beinamen *Pathétique* (*Die Pathetische*). Scheinbar war es Tschaikowskys Bruder Modest, der ihn am Tag der Uraufführung vorgeschlagen haben will, und der Komponist soll begeistert darauf reagiert haben. Jedoch taucht dieser Beiname bereits zuvor in Gesprächen mit dem Verleger Jurgenson auf. Als Jurgenson nach dessen Bedeutung fragte, gestand Tschaikowsky seine Zerrissenheit zwischen dem Wunsch, erneut eine "absolute" Sinfonie zu schreiben, und dem Willen, das Werk auf ein Programm zu stützen, denn, wie er Tanejew einmal gestanden hatte, "eine Sinfonie ohne Erzählung, ohne Geschichte, hat keinen Sinn". Im hatte ursprünglich vorgeschwebt, das Werk „Programmsymphonie“ zu nennen, ohne das Programm selbst preiszugeben. Die Sinfonie ist seinem Neffen Wladimir "Bob" Dawydow gewidmet. Obwohl die beiden nur sporadisch Kontakt hatten, schätzte Tschaikowsky die intellektuellen Fähigkeiten seines Neffen und tauschte sich mit ihm in einem Briefwechsel über sehr anspruchsvolle Themen aus. Wahrscheinlich schien er ihm der Einzige zu sein, der die philosophische Dimension dieser Sinfonie verstehen konnte.

In der Tat wurde die Sechste vom Komponisten als "sein bestes und aufrichtigstes Werk" bezeichnet. Schon in der Vergangenheit hatte Tschaikowsky Kompositionen mehrfach "die bisher besten" genannt, doch hier möchte ich auf die Verwendung des Adjektivs "aufrichtig" aufmerksam machen, das den Gegensatz zur „Unaufrichtigkeit“ der Fünften Sinfonie direkt hervorhebt. Mit dem unkonventionellen Schlusssatz hatte Tschaikowsky endlich das Gefühl, ehrlich zu sich selbst zu sein. Die ersten drei Sätze folgen der traditionellen sinfonischen Struktur, während der vierte diese auf den Kopf stellt.

Bereits 1891 hatte Tschaikowsky mit der Arbeit an einer autobiografischen Sinfonie in Es-Dur mit dem Titel "Leben" (Жизнь) begonnen, die mit der Jugend beginnen und mit dem Tod enden sollte: kein gewaltsames, sondern ein langsames Vergehen. Dieses Konzept wurde später auf die *Pathetische* übertragen. Es gab dafür keine Beispiele, so dass diese Sinfonie oft als Requiem für den Komponisten selbst betrachtet wurde, nicht zuletzt wegen der Zitate aus der orthodoxen Totenmesse. Doch das ist nicht der Fall, Tschaikowsky plante keineswegs seinen Selbstmord; bereits die Vitalität, die im Scherzo mit seinem marschartigen Charakter zu spüren ist, widerspricht dem deutlich. Vielmehr wollte er in einer Sinfonie endlich seine fatalistische Sicht auf das menschliche Schicksal darstellen: dieselbe, die auch der Fünften zugrunde liegt, nur diesmal ohne Happy End.

Es wurde oft behauptet, dass die Fünfte "europäisch" und die Sechste eher "russisch" sei. Aber auch diese Aussage muss relativiert werden, denn wir wissen, dass Tschaikowsky nur wenig mit der russischen Tradition eines Mussorgski und „des Mächtigen Häufleins“ zu tun hatte: Er liebte vielmehr Mozart, die italienische und die französische Musik. Wenn überhaupt, dann ist es die russische Tradition, die sich diese Partitur zu nationalistischen Zwecken aneignete. Tschaikowskys innere Dimension jedoch war immer vorherrschend vor allen nationalen Zuschreibungen.

Zur Editionsgeschichte der Sechsten kann gesagt werden, dass wir zwar das Manuskript besitzen (es kann auch online eingesehen werden). Das Hauptproblem besteht aber darin, dass zwischen der Fertigstellung dieses Manuskripts, das viele Korrekturen enthält, und der ersten Druckausgabe der Tod Tschaikowskys liegt. Die Druckausgabe enthält zusätzliche Änderungen oder Ergänzungen, die nicht aus dem Manuskript stammen, und so muss der Musikwissenschaftler zu unterscheiden versuchen, was authentisch ist und was nicht; das gelingt nicht immer mit Sicherheit. Das betrifft beispielsweise die Bogenanweisungen, für die Tschaikowsky den Geiger Julij Konjus (Jules Conus) hinzugezogen hatte, oder für die Tempoangaben im letzten Satz, die im Manuskript der Partitur kaum vorhanden sind, dafür aber in dem von Tschaikowsky selbst angefertigten und von ihm mit Lev Konjus (Julijs Bruder) gespielten vierhändigen Klavierauszug zahlreich erscheinen – möglicherweise fehlen sie in

der Partitur, um die Subjektivität des Interpreten zu beschränken.

Im Schlusssatz wird damit ein regelmässigerer rhythmischer Puls erzeugt, der weniger von übermässiger Emotionalität geprägt ist. Dies stellt eine Verschiebung von einer extremen Subjektivität zu einer gewissen Objektivität des Fatalismus dar. Auf jeden Fall ist es, wie gesagt, schwierig, Tschaikowskys Absichten in dieser Partitur vollständig zu wiedergeben. Eduard Nápravník, der die zweite Aufführung dirigierte, hinterliess rote Markierungen in der Partitur, oft, um offensichtliche Fehler zu korrigieren, so dass wir seine Eingriffe nicht von vornherein ablehnen können. An anderen Stellen, wie bei manchen dynamischen Ergänzungen, ist es unmöglich zu sagen, wie viel davon auf die Absichten des Komponisten zurückzuführen ist. Meine Urtext-Ausgabe (die zum Zeitpunkt dieser

Aufnahme noch nicht erhältlich war) versucht, den Intentionen des Komponisten möglichst zu entsprechen.

Heute haben die Dirigenten für die beiden letzten Sinfonien Tschaikowskys also eine Ausgabe zur Verfügung, die den Absichten des Komponisten so nahe wie möglich kommt, und sie können sie an die spezifischen akustischen Bedingungen des Saals jeweils anpassen. Vielleicht sollten sie auch versuchen, die triumphalistische Lesart mit ihrer klanglichen Opulenz und ihrem orchestralen Überschwang, die nicht nur, aber auch die russisch-sowjetische Aufführungstradition geprägt hat, zugunsten einer eher kammermusikalisch empfundenen Klangklarheit und einer sorgfältigen Beachtung der Orchestrierungsdetails aufzugeben.

Prof. Dr. Christoph Flamm

Orchestra della Svizzera italiana

www.osi.swiss

Das Orchestra della Svizzera italiana (OSI) geht als Residenzorchester des LAC Lugano (Tessin, Schweiz) seinen Erfolgsweg unter der Leitung von Markus Poschner – Chefdirigent seit 2015 – weiter. In den letzten Jahren wurde es von Publikum und Kritik in den bedeutendsten Konzertsälen und Theatern Europas begeistert gefeiert: vom Goldenen Saal des Musikvereins Wien bis zur Philharmonie in Berlin, vom Grossen Festspielhaus Salzburg bis zur Kölner Philharmonie, von der Oper Frankfurt bis zum Brucknerhaus Linz. Seit 2022 ist Krzysztof Urbanski – als Nachfolger von Vladimir Ashkenazy – Hauptgastdirigent des OSI.

In Lugano ist das OSI mit zwei Konzertzyklen präsent: *OSI al LAC*, jeweils von Herbst bis Frühling im Theatersaal des LAC, und *OSI in Auditorio*, jeweils im Januar-Februar am historischen Sitz des Orchesters,

dem Auditorium Stelio Molo des Radios der italienischsprachigen Schweiz (RSI) in Lugano. Hinzu kommt seit 2022 das innovative Format *be connected*, das mit massgeschneiderten Veranstaltungen und Konzerten in der gesamten italienischen Schweiz das Ziel hat, ein neues Publikum zu locken und die OSI-Identität auch dort zu verbreiten, wo gewisse Barrieren und Vorurteile gegenüber klassischer Musik noch zu bestehen scheinen. Die Konzerttätigkeit in Bellinzona, wo das Orchester regelmässig an mehreren jährlich wiederkehrenden Veranstaltungen auftritt, entwickelt sich ebenfalls weiter.

Im Rahmen eines qualitativ hochstehenden, vielfältigen Konzertprogramms arbeitet das OSI - neben Poschner und Urbański - mit zahlreichen weiteren internationalen Dirigenten und renommierten Solisten sowohl in der italienischen Schweiz als auch ausserhalb der regionalen Grenzen zusammen: Dazu gehören insbesondere die Pianistin Martha Argerich, mit der das OSI seit über 20 Jahre eine privilegierte Beziehung pflegt, und die Cellistin Sol Gabetta, mit der seit 2022 jährlich zu Pfingsten im LAC das Festival *Presenza* realisiert wird. Die Konzerttätigkeit in Bellinzona, wo das Orchester an mehreren jährlich wiederkehrenden Veranstaltungen auftritt, entwickelt sich ebenfalls weiter.

Ebenso intensiv ist die Aufzeichnungstätigkeit in Zusammenarbeit mit dem Radio der italienischsprachigen Schweiz (RSI). Das OSI und Poschner, die bereits 2018 für die Gesamtaufnahme der Brahms-Sinfonien (SONY Classical) mit dem renommierten internationalen ICMA-Preis ausgezeichnet wurden, setzen ihre originelle und faszinierende Produktion mit einer Reihe von CDs fort, die Rossinis unveröffentlichten Werken und Tschaikowsky (seit 2023) gewidmet sind. Erwähnenswert sind auch die Opern- und Ballett-Koproduktionen mit dem LAC und verschiedenen internationalen Partnern.

Aussergewöhnlich ist schliesslich der Einsatz des Orchesters für die Kleinsten: ca. 10'000 Kinder besuchen jedes Jahr jeweils im Mai die für sie eigen konzipierten Konzertspektakel. Das OSI fördert gleichzeitig die musikalische Ausbildung dank einer engen Zusammenarbeit mit der Musikhochschule des Konservatoriums der italienischen Schweiz. Open Air, Filmkonzerte und Sommerfestivals – darunter das internationale Locarno Film Festival – ergänzen das Programm und ziehen somit ein immer breiteres Publikum an. Das OSI dankt all seinen Geldgebern und Sponsoren, insbesondere dem Kanton Tessin - Swisslos-Fonds, der Stadt Lugano, den Gemeinden der Region Lugano (ERSL), dem Verein Associazione degli Amici dell'OSI (AOSI), dem Hauptsponsor BancaStato und dem Kanton Graubünden. Das OSI ist Residenz-Orchester im LAC – Lugano Arte e Cultura.

Das OSI ist ausserdem dem *main partner* RSI für die unermüdliche Unterstützung und die regelmässige Übertragung der Konzerte dankbar.

Markus Poschner, Chefdirigent Orchestra della Svizzera italiana

Seit seinem Antritt als Chefdirigent 2015 hat sich das Orchestra della Svizzera italiana immer weiter zu einem absoluten Spezialistenensemble in Europa entwickelt. Die gemeinsame Vision, ungewöhnliche Wege in Interpretation und Programmatik zu gehen, brachte dem Orchester und Markus Poschner viele international Preise ein, wie z.B. den begehrten „International Classical Music Award 2018“ (ICMA) für den bei Sony Classical erschienenen Brahms-Sinfonien-Zyklus.

Seit seiner Auszeichnung mit dem „Deutschen Dirigentenpreis“ bereits im Jahr 2004 gastiert Poschner regelmäßig bei sämtlichen Spitzenorchestern und Opernhäusern der Klassik-Welt, darunter: Staatskapelle Dresden, Bamberger Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Dresdner Philharmoniker, Konzerthausorchester Berlin, dem RSB Berlin und dem RSO Wien, Wiener Symphoniker, Orchestre National de France, Netherlands Philharmonic, NHK Tokio sowie an der Staatsoper Berlin, Hamburgische Staatsoper, Oper Frankfurt, Staatsoper Stuttgart und Opernhaus Zürich. Gemeinsam mit dem Orchestre National de France wurde Poschner kürzlich für seine Produktion von Offenbachs „Maitre Péronilla“ mit dem „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2020“ ausgezeichnet. Seit 2017 ist er außerdem Chefdirigent des Bruckner Orchester Linz, wo er für seine Erfolge in der Bruckner-Rezeption zum „Dirigent des Jahres 2020“ und sein Ensemble zum „Orchester des Jahres 2020“ in Österreich ausgerufen wurden. Nach dem Studium in München, sowie Assistenzen bei Sir Roger Norrington und Sir Colin Davis wirkte Poschner zunächst als 1.

Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin. Von 2007 bis 2017 war er GMD der Bremer Philharmoniker. Im Juli 2010 ernannte ihn die Universität Bremen zum Honorarprofessor, ebenso die Anton-Bruckner-Universität in Linz im Jahre 2020. Das Bayreuther Festspielorchester dirigierte er erstmals bei dessen außergewöhnlichem Gastspiel 2019 in Abu-Dhabi mit Richard Wagners Walküre. Die Bayreuther Festspiele eröffnete Markus Poschner mit Tristan und Isolde im Juli 2022 und dirigierte dieselbe Produktion dort auch bei den Festspielen 2023.

Life and Fate: The Last Tchaikovsky

Tchaikovsky's Fifth Symphony (1888) dates from a phase in his life when he was already a successful and internationally respected composer. Only in Russia were his new works still frequently the object of fierce criticism, which led the renowned critic Herman Laroche to conclude that in his homeland, he had only been taught how to compose according to expectations. In reality, it was Tchaikovsky himself who, despite his many triumphs, was relentlessly self-critical, often uncertain about the value of his own scores, which he submitted to others for judgement (such as his pupil Sergei Taneyev, whom he trusted). Even as a composer of symphonic music, he did not yet feel genuinely accomplished, although he had already written four great symphonies besides *Manfred*.

Following the Beethovenian model of “per aspera ad astra”, the Fifth Symphony was thus an attempt to purposefully show off his talent to Europe and the world. However, this was somewhat at odds with the composer's desire to express his inner world and philosophy, which was imbued with pessimism. The theme of fate and adverse circumstances was already central in the Fourth Symphony, and the Fifth also attempts to thematise major existential topics such as life, death, fate and love. Tchaikovsky's view of fate was wholly undermined by pessimism, but the “per aspera ad astra” model presupposed a triumphant conclusion. This ambivalence led to Tchaikovsky's dissatisfaction,

as he felt that the finale was not sincere or authentic. The entire symphony is, therefore, characterised by a high degree of ambiguity, both on an emotional and psychological level. It is a symphony that is both pessimistic and triumphant.

Then there is the question of the Fifth's possible programme. We know that Tchaikovsky wrote a text regarding the Fourth and shared it at least privately (as documented in his correspondence with Nadezhda von Meck), and there is an “official” programme for *Manfred*. For the Fifth, however, we are dealing with a kind of intimate, hidden programme. This is probably why it was not specified and revealed to fulfil the expectations of the (Central European) outside world, who expected an “absolute” symphony in the Beethovenian tradition. In short, we can view the Fifth as a compromise between the composer's inner world and external expectations. It may also represent a meeting of Western and Russian spheres since it has been noticed that the opening theme could be a quotation or allusion to Glinka's *A Life for the Tsar*. But in Glinka's opera, the melody is in a major key, whereas it runs here in a minor key, again pointing to a pessimistic and fatalistic connotation.

The premiere was a great success with the audience, while the critics were, as usual, rather harsh: they reproached Tchaikovsky for the excessive length and

volume of the bombastic finale. The composer took these criticisms seriously: he immediately shortened the final movement considerably and made it somewhat less monumental for a performance in Hamburg. Nevertheless, the attempt to go beyond the traditional expressive and formal boundaries is clearly perceptible both here and in the Sixth Symphony. Once again, there is a conflict between the desire to express the inner world and external expectations (of the critics rather than the audience).

Tchaikovsky personally took care of the publishing of the Fifth Symphony. Still, he did not have any of the cuts and changes he made after the “first performance” retained for possible revised editions, although he stated that he was only satisfied with the later version. Nevertheless, we have a score that belonged to the great Dutch conductor Willem Mengelberg. At the beginning of the 20th century, he copied his changes from the composer’s conducting score and used this version for all his performances. However, we cannot be sure that Mengelberg copied precisely all of Tchaikovsky’s indications, as the original has been lost. In my urtext edition – used for this recording – I have attempted to reconstruct these cuts and changes the first time so that today’s conductors can choose the “Hamburg version” of the Fifth if they wish.

Regarding the Sixth Symphony (1893), the unanswered questions begin with the nickname *Pathétique* (*The Pathetic*). Apparently, Tchaikovsky’s brother Modest

suggested it on the day of the premiere, and the composer is said to have responded enthusiastically. However, this epithet had already been mentioned in discussions with the publisher Jurgenson. When Jurgenson asked about its meaning, Tchaikovsky admitted that he was torn between the desire to write another “absolute” symphony and the wish to base the work on a programme because, as he had once confessed to Taneyev, “a symphony without a narrative, without a story, has no meaning”. He had initially intended to call the work a “programme symphony” without revealing the programme itself. The symphony is dedicated to his nephew Vladimir “Bob” Davydov. Although the two only had sporadic contact, Tchaikovsky appreciated his nephew’s intellectual abilities and corresponded with him on very challenging topics. He probably seemed to the composer to be the only one who could understand the philosophical dimension of this symphony.

In fact, the composer described the Sixth Symphony as “his best and most sincere work”. Tchaikovsky had already referred to compositions as “the best so far” several times in the past. Still, in this case, I would like to draw attention to the use of the adjective “sincere”, which directly emphasises the contrast with the “insincerity” of the Fifth Symphony. With the unconventional final movement, Tchaikovsky finally had the sense of being honest with himself. The first three movements follow the traditional symphonic structure, whereas the fourth overturns it.

In 1891, Tchaikovsky had already begun work on an autobiographical symphony in E-flat major entitled “Life” (Жизнь), which was to begin with youth and end with death: not a violent, but a slow passing. This concept was later transferred to the *Pathetic*. Since there were no such previous examples, this symphony was often regarded as a requiem for the composer himself, not least because of the quotations from the Orthodox requiem mass. But this is not the case; Tchaikovsky was by no means planning his suicide. The vitality that can be perceived in the Scherzo, with its march-like character, already clearly contradicts this belief. The composer wanted instead to finally present his fatalistic view of human fate in a symphony: the same perspective that underlies the Fifth, only this time without a happy end.

It has often been suggested that the Fifth is “European” whereas the Sixth is more “Russian”. But even this statement must be relativised, as we know that Tchaikovsky had little to do with the Russian tradition of Mussorgsky and “the Mighty Handful”. Instead, he was fond of Mozart, Italian and French music. If anything, the Russian tradition appropriated this score for nationalistic purposes. Tchaikovsky’s inner dimension, however, always prevailed over all national attributions.

Regarding the editorial history of the Sixth, it can be said that we possess the manuscript (which can also be viewed online). The main problem, however,

is that Tchaikovsky’s death occurred between the completion of this manuscript, which contains many corrections, and the first printed edition. The latter includes further changes or additions that are not to be found in the manuscript. The musicologist must, therefore, try to make the distinction between what is authentic and what is not, which is not always possible with certainty. This applies, for example, to the bowing instructions, for which Tchaikovsky had consulted the violinist Julij Konjus (Julius Conus), or to the tempo indications in the last movement, which are barely present in the manuscript of the score but appear in large quantity in the four-hand piano reduction made by Tchaikovsky himself and which he played with Lev Konjus (Julij’s brother) they are possibly missing in the score to limit the subjectivity of the performer.

This creates a steadier rhythmic pulse in the final movement, which is less characterised by excessive emotionality. This represents a shift from extreme subjectivity to a certain objectivity of fatalism. In any case, as already said, it is difficult to fully convey Tchaikovsky’s intentions in this score. Eduard Nápravník, who conducted the second performance, left red marks in the score, often to correct obvious errors, so we cannot reject his interventions from the outset. In other places, like some of the dynamic additions, it is impossible to say how much of this can be attributed to the composer’s intentions. My urtext edition (which was not yet available at the time of

this recording) endeavours to reflect the composer's intentions as closely as possible.

Today, conductors have at their disposal an edition of Tchaikovsky's last two symphonies that comes as close as possible to the composer's intentions, and they can adapt it to the concert hall's specific acoustic conditions. Perhaps they should also try to abandon

the triumphalist reading with its tonal opulence and orchestral exuberance – which also, but not only, shaped the Russian-Soviet performance tradition – in favour of a more chamber-music-like clarity of sound and careful attention to orchestration details.

Prof. Dr. Christoph Flamm

Translation: Michelle Bulloch – Musitext

Orchestra della Svizzera italiana

www.osi.swiss

As the resident orchestra at the LAC (Lugano Arte e Cultura, Ticino, Switzerland), the OSI continues to enjoy success under the baton of Markus Poschner, its Principal Conductor since 2015. In recent years, it has been enthusiastically received by audiences and critics alike in major concert halls throughout Europe, from the gilded hall of the Musikverein in Vienna to the Philharmonie in Berlin, from the Grosses Festspielhaus in Salzburg to the Kölner Philharmonie in Cologne, and from the Opernhaus in Frankfurt to the Brucknerhaus in Linz. From November 2022, the Principal Guest Conductor of the OSI is Krzysztof Urbański, succeeding Vladimir Ashkenazy in this role.

The orchestra regularly plays a leading role in two main concert series in Lugano: one, "*OSI al LAC*", runs from autumn to spring in the Sala Teatro; the other, "*OSI in Auditorio*", takes place in January and February in the orchestra's longtime home, the Auditorio Stelio Molo RSI in Lugano Besso. These were augmented as of 2022 by the innovative "*be connected*" series offering events and special concerts across Italian Switzerland to arouse the interest of new audiences and to promote the identity of the OSI in places where certain barriers and prejudices with regard to classical music still seem to exist.

Its wide-ranging concert programming has seen the orchestra collaborate not only with Poschner and Urbański, but with various other conductors and with many internationally renowned soloists, both in Italian Switzerland and outside the region: among the foremost of these are Martha Argerich, with whom

the OSI has enjoyed a special relationship for more than twenty years, and the cellist Sol Gabetta, with whom the orchestra has been developing a long-term partnership, culminating in the *Presenza* festival at the LAC in Lugano during Whitsun, which began in 2022. Also under continuous development are concert activities in Bellinzona, where the orchestra appears regularly for a variety of events each year.

The orchestra is equally active in the field of recording, in collaboration with Radiotelevisione svizzera di lingua italiana (RSI): having been awarded the prestigious international ICMA prize in 2018 for their recording of Brahms's complete symphonies (SONY Classical), the OSI and Poschner continue to focus on original and intriguing repertoire with a series of CDs dedicated to previously unrecorded works by Rossini and, in 2023, by Tchaikovsky. Also notable are the orchestra's opera and ballet co-productions with the LAC and with various international partners.

Last but not least are the OSI's amazing outreach activities for the young: every year, in May, some 10,000 children attend concert events specially devised for them. The OSI contributes to youth music education through a close relationship at various levels with the Scuola universitaria di Musica of the Conservatorio della Svizzera italiana. Open-air concerts, cine-concerts and summer festivals – including the Locarno Film Festival – complete its programming, attracting ever larger audiences.

The OSI thanks all its donors and sponsors, in particular the Republic and Canton of Ticino – Fondo Swisslos, the City of Lugano, the ERSL Municipalities, the Associazione degli Amici dell'OSI (AOSI), its principal sponsor BancaStato and the Canton of the Grisons.

The OSI is the Resident Orchestra at the LAC. The orchestra is also grateful to its main partner RSI for its continued support and regular radio broadcasts.

Markus Poschner, Chefdirigent Orchestra della Svizzera italiana

Following the start of his tenure as Principal Conductor in 2015, the Orchestra della Svizzera italiana has continued to evolve into unquestionably one of the most accomplished ensembles in Europe. Their shared vision to explore less familiar pathways in interpretation and programming has won the orchestra and Markus Poschner many international awards, such as the coveted International Classical Music Award (ICMA) in 2018 for their Brahms Symphony Cycle for Sony Classical.

After receiving the German Conductors' Award in 2004, Markus Poschner has made regular guest appearances with all the leading orchestras and opera houses on the classical circuit, including: the Staatskapelle Dresden, Bamberg Symphony Orchestra, Munich Philharmonic, Dresden Philharmonic, Konzerthausorchester Berlin, Berlin Radio Symphony Orchestra and Vienna Radio Symphony Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Netherlands Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Tokyo as well as the Berlin State Opera, Hamburg State Opera, Frankfurt Opera, Stuttgart State Opera and Zurich Opera.

Markus Poschner and the Orchestre National de France were recently honoured with the 2020 German Record Critics' Annual Award for their recording of Offenbach's *Maitre Péronilla*. Since 2017 he has concurrently served as Chief Conductor of the Bruckner Orchestra Linz in Austria where he and the ensemble were named Conductor and Orchestra of the Year in 2020 for their successful work in the interpretation of Bruckner's music.

After studies in Munich as well as assisting Sir Roger Norrington and Sir Colin Davis, Markus Poschner began his career as First Kapellmeister at the Komische Oper in Berlin. From 2007 until 2017 he was General Music Director of the Bremen Philharmonic. In July 2010 the University of Bremen made him an Honorary Professor, and in 2020 the Anton Bruckner University in Linz bestowed the same title upon him.

He conducted the Bayreuth Festival Orchestra for the first time at their sensational guest appearance in Abu Dhabi in Wagner's *Die Walküre*. Then he opened the Bayreuth Festival with *Tristan und Isolde* in July 2022 and also conducted the same production there at the 2023 festival.



VIOLINS

Robert Kowalski Leader
Walter Zagato Sub Leader
Vasyl Zatsikha Principal
Hans Liviabella Principal
Barbara Ciannamea-Monté Rizzi Sub Principal
Denis Monighetti, Piotr Nikiforoff
Katie Vitalie, Fabio Arnaboldi, Duilio Galfetti
Irina Roukavitsina-Bellisario, Vittorio Passerini
Ekaterina Valiulina, Marco Norzi

VIOLAS

Jan Snakowski Principal
Ivan Vukčević Principal
Bianca Marin Sub - Principal
Aurélie Adolphe, Andriy Burko

CELLOS

Johann Sebastian Paetsch Principal
Luca Magariello Principal
Felix Vogelsang Sub – Principal
Vanessa Hunt Russell

DOUBLE BASSES

Enrico Fagone Principal
Jonas Villegas Principal
Erick Martínez Olivo Sub – Principal

FLUTES

Bruno Grossi Principal
Alessandra Russo Principal

OBOES

Marco Schiavon Principal
Federico Cicoria Principal

CLARINETS

Paolo Beltramini Principal
Corrado Giuffredi Principal

BASSOONS

Alberto Bianco Principal
Enrico Bassi Principal
Mathieu Brunet Principal

HORNS

Vittorio Ferrari Principal
Zora Slokar Principal

TRUMPETS

Sébastien Galley Principal
Serena Basandella Principal

TIMPANI

Louis Sauvêtre Principal

EXTRA MUSICIANS

VIOLINS Sebastian Canellis-Ollier, Julia Didier, Ildikò Nemes, Mirela Lico, Marina Bertolo, Fiorenza De Donatis, Hana Kotkova, Magdalena Langman, Ludovica Lorenzini, VIOLAS Nathalie Gazelle, Diego Piccioni, Giulia Panchieri, CELLOS Valentina Dubrovina, Fabio Fausone, Lorenza Baldo, DOUBLE BASSES Miguel Jimenez, Alvin Staple, Klaudia Baca, Flavio Risetto Mieto, FLUTES Maurizio Simeoli, Laura Farneti, HORNS Geremia Iezzi, Giuseppe Russo, Loris Antiga, Claudio Carta, TROMBONES Eugenio Abbiatici, Floriano Rosini, Fabio Costa, TUBA Rino Ghiretti, PERCUSSION Danilo Grassi, Paolo Nocentini

Recorded in Auditorio Stelio Molo, RSI Lugano (Switzerland), August 2021 (5^e) & October 2022 (6^e)

PRODUCTION

EXECUTIVE PRODUCER RSI

RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING RSI

DESIGN

EXECUTIVE PRODUCER

RSI Radiotelevisione svizzera

Alissa Pedotti Nembrini

Michael Rast

Amethys

Claves Records

Critical edition Symphony n. 5, P. I. Čajkovskij

edited by Christoph Flamm

Breitkopf&Härtel Urtext

Critical edition Symphony n. 6, P. I. Čajkovskij

edited by Martin Schmeling

Breitkopf&Härtel

OSi Orchestra
della Svizzera
italiana

© & © 2024 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

CD 1

Symphony No. 5 in E Minor, Op. 64

1	I. Andante—Allegro con anima	14:29
2	II. Andante cantabile con alcuna licenza	12:19
3	III. Valse. Allegro moderato	5:59
4	IV. Finale. Andante maestoso—Allegro vivace	9:32

CD 2

Symphony No. 6 in B Minor, Op. 74, «Pathétique»

1	I. Adagio—Allegro non troppo	17:40
2	II. Allegro con grazia	7:58
3	III. Allegro molto vivace	8:42
4	IV. Adagio lamentoso	9:41

ORCHESTRA DELLA SVIZZERA ITALIANA
MARKUS POSCHNER *direction*

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

