

Rachmaninoff: Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll

Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5 e-Moll

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am
Donnerstag, 17. November 2016, 20 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Sergej Rachmaninoff und Peter Tschaikowsky

Bereits mit zehn Jahren erhielt der auf einem russischen Landgut geborene **Sergej Rachmaninoff** (1873-1943) ein Stipendium für das Konservatorium in St. Petersburg. Aber die Trennung seiner Eltern und der Tod seiner Schwester belasteten Rachmaninoff derart, dass sich seine Leistungen verschlechterten und der Ausschluss aus der Hochschule drohte. Sein Vetter Alexander Siloti, selbst ein bekannter Pianist, vermittelte ihm darauf ein Studium am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Swerew, der auch die weitere Erziehung übernahm und ihn bei sich wohnen ließ. 1888 wechselte er in die Klassen der Komponisten Sergej Tanejew und Anton Arenski sowie zu Siloti und begann ernsthaft zu komponieren. Später nahm ihn eine seiner Tanten in ihre Familie auf; ihre Tochter Natalja Satina (selbst eine Pianistin, die in Moskau studiert hatte) wurde 1902 seine Ehefrau. Auf dem Landsitz der Tante entstanden die meisten der Werke, die Rachmaninoff in Russland komponierte.

Zurück ins Jahr 1888: Damals ist der 48jährige Peter Tschaikowsky Berater des Moskauer Konservatoriums, an dem er selbst von 1866 bis 1878 Komposition unterrichtet hat. Zurückgekehrt von einer mehrmonatigen Konzertreise plant er seine fünfte Sinfonie – er unterbricht die Arbeit daran für zwei Tage im Mai, um als Mitglied einer Kommission Prüfungen am Konservatorium abzunehmen. Die Prüflinge haben zwei Aufgaben: Ein Thema von Haydn soll mit Harmonien versehen und ein kurzes Klavierpräludium von wenigen Takten mit vorgeschriebenem Modulationsgang verfasst werden. Die Studenten dürfen zur Lösung dieser Aufgaben kein Klavier verwenden. Der letzte Student, der seine Lösungen abgibt, ist der fünfzehnjährige Sergej Rachmaninoff. Am nächsten Tag sollen die Studenten ihre Stücke spielen, Rachmaninoff aber trägt der Kommission gleich eine ganze Reihe von Klavierstücken vor. Darauf greift Tschaikowsky noch einmal zum Prüfungsbuch und schreibt etwas hinein. Nach zwei Wochen Wartens teilt Prof. Arenski seinem Studenten Rachmaninoff mit, dass die Kommission ihm die Höchstnote 5+ erteilt hat und dass Tschaikowsky persönlich dieser Note drei weitere Pluszeichen hinzugefügt hat.

Von nun an gehört Tschaikowsky zu Rachmaninoffs Förderern. Er gibt ihm ein Arrangement seiner Ballettmusik zu „Dornröschen“ für zwei Klaviere in Auftrag, um sowohl seinen pianistischen wie seinen kompositorischen Ehrgeiz anzustacheln. Aber Rachmaninoff hat auch immer wieder mit Melancholie und Schwermut zu kämpfen. Seiner Schwester schreibt er im September 1890: „Ich weiß vor Arbeit nicht, wohin, aber ich tue wenig, um die Wahrheit zu sagen, und Klavier übe ich kaum. Ich kann mich einfach nicht aufraffen, endlich zu arbeiten. Meine Faulheit ist kolossal.“ 1891 schickt er endlich die Dornröschen-Bearbeitung an Tschaikowsky, doch sie ist nicht gelungen. Der enttäuschte Auftraggeber schreibt an Arenski: „Wir haben einen großen Fehler gemacht, diese Aufgabe einem Jungen anzuvertrauen, ganz gleich, wie talentiert er sein mag [...] Überhaupt sind Unerfahrenheit und Zaghaftheit auf Schritt und Tritt zu spüren [...] Diese Notenblätter haben mich so aufgeregt, dass ich gar nicht mehr schlafen kann.“

1891/1892, als Siloti sich entschließt, seine Lehrtätigkeit aufzugeben, beeilt sich auch Rachmaninoff, sein Musikstudium zu beenden. Die Arbeit an „Dornröschen“ hat er vernachlässigt, weil er sich nun sehr auf seine eigenen Kompositionen konzentriert, insbesondere seine Examensarbeit, die Oper „Aleko“, das erste Klavierkonzert und sein Präludium in cis-Moll.

Diese Werke wiederum überzeugen den großen Tschaikowsky und versöhnen ihn mit dem jungen Mann. Der Mentor besucht die Proben zu „Aleko“ und macht den Vorschlag, dieses Werk, einen Einakter, mit einem seiner Stücke gemeinsam aufzuführen – eine große Ehre für den Examenskandidaten. Nach der erfolgreichen Uraufführung von „Aleko“ am 27. April 1893 im Bolschoitheater ist der Zwanzigjährige ein bekannter Mann, der mit einem der großen Musikverlage zusammenarbeiten kann. Für das Werk erhält er, als dritter in der Geschichte des Konservatoriums überhaupt, eine große Goldmedaille. Am 6. November desselben Jahres stirbt Tschaikowsky überraschend. Rachmaninoff betrauert das große Vorbild in seinem zweiten Klaviertrio „à la memoire d'un grande artiste“.

1895 komponiert Rachmaninoff seine erste Sinfonie, deren Uraufführung – zu einem Fiasko wird. Der Dirigent des Konzerts, der bekannte Komponist und Hochschulprofessor Alexander Glasunow, ist beim Konzert offenbar betrunken und Kollege César Cui schreibt in seiner Kritik: „Wenn es in der Hölle einen Konzertsaal gäbe und man beauftragte einen Komponisten, eine Sinfonie über die Plagen Ägyptens zu schreiben, dann würde dieses neue Werk dem Auftrag in idealer Weise entsprechen.“ Das Erlebnis der misslungenen Aufführung ist für Rachmaninoff so niederschmetternd, das er in eine dreijährige Schaffenskrise abstürzt, während der kein neues Werk mehr entsteht.

Erst 1900 kann er die Krise überwinden. Seine Tante und deren Töchter überreden Rachmaninoff, sich bei Dr. Nikolaj Dahl einer Hypnosetherapie zu unterziehen. „Ich hörte die gleichen hypnotischen Formeln Tag für Tag wiederholt, während ich schlafend in Dahls Behandlungszimmer lag. ‚Du wirst dein Konzert schreiben... du wirst mit großer Leichtigkeit arbeiten ... Das Konzert wird von exzellenter Qualität sein ...‘ Es waren immer dieselben Worte, ohne Unterbrechung. Auch wenn es unglaublich erscheint, diese Therapie half mir wirklich. Im Sommer begann ich zu komponieren. Das Material wuchs und neue musikalische Ideen begannen sich in mir zu regen“, schreibt der Komponist später über die Therapie.

Das zweite Klavierkonzert ist das erste Stück Rachmaninoffs nach Überwindung der Krise. Er widmet es aus Dankbarkeit seinem Arzt. Nach der Fertigstellung des zweiten und dritten Satzes führt Rachmaninoff sie im Herbst 1900 auf, anschließend entsteht der erste. Am 27. Oktober 1901 erfolgt die Uraufführung des gesamten Werks mit dem Dirigenten Alexander Siloti und dem Komponisten am Klavier.

Das Stück ist seit der ersten Aufführung bis heute ein Publikumsliebling.

Kurze Formübersicht:

1. Satz Moderato

Der erste Satz hat die Form eines Sonatenhauptsatzes mit verkürzter Reprise.

Exposition

Vor das erste Hauptthema hat Rachmaninoff eine kurze Einleitung für das Klavier solo gesetzt. Sie besteht aus einer Folge von Akkorden über dem Grundton f (Subdominantgrundton der Tonart c-Moll) und einer Überleitung nach c-Moll. Vor allem eine Eigenschaft dieser ersten Takte verbindet sie mit dem darauffolgenden Hauptthema: Das Wiederholen (oder das Pendeln um) einzelne(r) Melodietöne.

Das breit angelegte Thema (ab Ziffer 1) in Soloklarinette, den Violinen und Violen ist klar periodisch gegliedert. Die Fortsetzung, beginnend mit den Violoncelli, dann von allen Streichern außer den Bässen, steigt stufenweise vom as über eineinhalb Oktaven bis zum d⁴ an und fällt anschließend wieder um eine Oktave schrittweise ab (bis Ziffer 3). Der Eindruck einer großen melodischen Welle entsteht auf diese Weise. In Ziffer 3 übernimmt das Soloinstrument, es folgt eine Überleitung über dem Orgelpunkt c, ein Tutti zitiert das Hauptthema in verkürzt rhythmischer Form und führt schnell auf einen fortissimo Höhepunkt auf Es, der Tonart des Seitensatzthemas. Eine kurze Solophrase der Violen führt zu diesem, zunächst vom Klavier alleine vorgestellten Thema. Es ist rhythmisch nicht allzu verschieden vom ersten Hauptthema angelegt. Während dieses jedoch sich auf die diatonischen Stufen von c-Moll beschränkt, macht jenes Gebrauch von chromatischen Rückungen und erhält dadurch seinen elegischen Charakter (Einwürfe der erwähnten Viola-Phrase durch Klarinette und Violoncello zeigen, dass diese ebenfalls thematisch-motivischen Charakter hat). Seine Fortsetzung findet es in Imitationen zwischen Holzbläsern und Klavier (ab Ziffer 6). Der Teil „Un poco più mosso“ schließt, rhythmisch belebt und den Kopf des 1. Themas zitierend, die Exposition ab.

Durchführung

Eine kurze Überleitung über einem Paukenwirbel g führt zu einer Verarbeitung des ersten Hauptthemas (Molto precedente – Holzbläser und Violen), das von marschartigen Rhythmen begleitet wird. Das Marschmotiv, das an dieser Stelle erstmals in den Bassnoten erklingt, lässt sich aus Takt 8 ableiten. In Ziffer 8 übernimmt das Klavier dies Motiv, während das Orchester Abwandlungen des Hauptthemenkopfes spielt, die hauptsächlich dessen obere Wechsellinie verarbeiten. Ziffer 9 erklingt eine melodische Variante des zweiten Hauptthemas in den Violen, die von einer Holzbläserlinie kontrapunktiert wird, die wiederum aus der Fortsetzung des ersten Themas (Ziffer 2) abgeleitet ist. Anschließend übernimmt das Klavier dieses Motiv und kombiniert es mit dem Marschmotiv vom Beginn der Durchführung, während die Streicher das zweite Hauptthema zitieren. Orchester und Soloklavier beginnen „Allegro“ eine gewaltige Steigerung, deren Höhepunkt der Einsatz der

Reprise

ist (der Beginn des „Maestoso“ entspricht Ziffer 1ff.). Statt der gebrochenen Akkorde in Triolen in der Exposition begleitet das Soloinstrument das erste Hauptthema nun

mit dem Marschmotiv aus der Durchführung. Die Fortsetzung aus der Exposition (Ziffer 2ff.) ist jetzt dem Klavier anvertraut (ab Ziffer 11). Es folgt gleich das zweite Hauptthema, rhythmisch augmentiert, gespielt vom Solohorn zu einer leisen, tremolo gespielten Begleitung der Streicher, dann stürzt das Geschehen *accelerando* dem Schluss entgegen. Eine Solokadenz ist in diesem Satz nicht vorgesehen.

2. Satz: *Adagio sostenuto*

Der zweite Satz fängt mit einer Überleitung an: Die ersten Akkorde stehen in c-Moll, nehmen also den Schlussakkord des ersten Satzes wieder auf. Vermittels einer Modulation über eine enharmonische Umdeutung (As-Dur wird Gis-Dur) tritt die Tonart E-Dur im fünften Takt mit dem Klaviereinsatz ein, der in Achteltriolen gebrochene Akkorde mit einer chromatisch absteigenden Mittelstimme verbindet. Dann setzt die Soloflöte (Ziffer 17) mit einer (sequenzierenden) Melodie ein, die gewisse Ähnlichkeiten mit dem zweiten Hauptthema des ersten Satzes aufweist) wird abgelöst von der Soloklarinette. Ab Ziffer 18 wiederholt das Klavier das von den Holzbläsern vorgestellte Thema, um am Ende in die Dominanttonart H-Dur zu führen (Ziffer 19). Die ersten Violinen zitieren die ersten Takte des Themas in der neuen Tonart, dann übernimmt wieder das Soloklavier und sequenziert die Achtelgruppe aus der Klarinettenfortsetzung des Hauptthemas. Hier (bei „*un poco più animato*“). Dazu spielt das Solofagott einen Kontrapunkt. Dieser Teil wird ab Ziffer 21 eine große Sekunde tiefer transponiert (mit kleinen Varianten) wiederholt. Danach (ab „*più animato*“) bewegt sich das Soloinstrument in mehreren sequenzartigen Anläufen zunächst alleine, dann mit dem Orchester gemeinsam auf eine Klimax über dem Orgelpunkt h (ab Ziffer 24) zu, die überraschend mit einem kurzen Tuttischlag auf einem F-Dur-Sextakkord (Ziffer 25) endet. Das bietet Gelegenheit zu einer kleineren Solokadenz, die den Satz wieder nach E-Dur zurückführt. Das Flöten- und Klarinettenthema erklingt noch einmal, diesmal von den Streichern gespielt. Danach endet der Satz.

3. Satz: *Allegro scherzando*

Ähnlich wie der zweite Satz beginnt auch das Finale mit einer Modulation, die von der Tonart des vorherigen Satzes diesmal zunächst nach C-Dur und schließlich zur „richtigen“ Tonart c-Moll führt, das in Ziffer 28 endgültig etabliert ist. Auf dem Weg dahin zitiert das Stück das Achtelmotiv aus dem ersten Satz bei „*Moto precedente*“ (zwischen Ziffer 7 und 8) und es ergibt sich Gelegenheit, das Soloinstrument mit einem „Eingang“ zu etablieren und so das erste Hauptthema dieses Satzes, (ebenfalls Ziffer 28) wirkungsvoll vorzubereiten. Das hat marschartigen Zuschnitt

Wie als Konsequenz von dessen rhythmischem Überschwang wirkt der vorübergehende Wechsel zum 3/2-Takt, bevor das Soloinstrument das Thema mit wuchtigen Akkorden wiederholt. „*Moderato*“ wird das zweite, kontrastierende Thema konsequenterweise vom Orchester vorgestellt, und zwar zunächst unter Führung von Oboe und Violen. Dieses Thema, eines der bekanntesten des Komponisten, zeichnet sich durch seinen „modalen“, breit ausgeführten Charakter aus: Es steht in B-Dur, verwendet mit as und ges aber auch Töne, die zu b-Moll gehören¹. Es wird vom Soloinstrument wiederholt (ab Ziffer 31) und mündet in eine Episode über dem Orgelpunkt b, das Orchester spielt weiterhin Marschrhythmen, das Klavier Achteltriolen dazu.

¹ Die hier zugrunde liegende Tonleiter ist der so genannten Bluestonleiter ähnlich – es ist allerdings wenig wahrscheinlich, dass sich Rachmaninoff zur Zeit der Komposition des Klavierkonzerts mit dieser beschäftigt hat.

Das anschließende Scherzando bringt, nach einer kurzen Überleitung, bringt Varianten des Hauptthemas in der Grundtonart, aber verschiedenen Tempi, Taktarten und Rhythmen. Ziffer 34 erscheint es als Thema einer virtuosen fugatoartigen Durchführung. Im Moderato (vor Ziffer 37) erklingt das zweite Hauptthema, überraschenderweise in Des-Dur.

Die nachfolgenden Takte leiten schließlich zur Coda über, die in Ziffer 38 als Orchesterritornell beginnt. Das Hauptthema wandert durch alle Stimmen. Das Klavier spielt schließlich eine aufsteigende Akkordkette, in der die Themeneinsätze immer rascher erfolgen. Diese endet in einem orchestralen Forte-Fortissimo. Daran schließt sich eine kurze virtuose Klavierkadenz an, ehe ein letztes Mal das Seitenthema, jetzt in C-Dur, wiederholt wird.

Das strahlende C-Dur gibt dem Konzert einen heroischen Ausklang, in dem beide Hauptthemen miteinander verbunden werden.



Zurück ins Jahr 1888: Nachdem Peter Tschaikowsky 1878 seine vierte Sinfonie geschrieben hatte, dauerte es zehn Jahre bis er seine Fünfte in Angriff nahm und innerhalb weniger Wochen in seinem Landhaus Frolowskoje bei Klin fertigstellte (im Jahrzehnt zuvor hatte er unter anderem vier Opern, das Violinkonzert, das 2. Klavierkonzert, vier Orchestersuiten, die „Manfred“-Sinfonie und einiges mehr komponiert).

Im Jahr 1888 gewährte ihm Zar Alexander III. eine jährliche Rente, die ihm, zusammen mit der Unterstützung, die ihm seit Jahren seine Gönnerin Nadeshda von Meck zukommen ließ, und den wachsenden Einnahmen aus Konzerten und Notenverkauf ein bequemes Leben ermöglichte. Tschaikowsky war ein international gefragter Komponist, der Ende 1887 eine sehr erfolgreiche Auslands-tournee durch Europa begonnen hatte. Er trat in Berlin, Leipzig, Hamburg, Prag, Paris und London auf und lernte dabei auch viele Kollegen wie Brahms, Grieg und Dvořák kennen.

Nach seiner Rückkehr im März 1888 begann er in der zweiten Maihälfte mit der Komposition, die er Mitte August instrumentierte. Noch Anfang August schreibt er an Frau von Meck, sie sei „nicht schlechter als die früheren.“ Die Uraufführung fand am 5. November 1888 in Petersburg unter Leitung des Komponisten statt. Anfang Dezember jedoch hatte er seine Meinung über die Sinfonie komplett geändert: „Es ist in ihr etwas so Abstoßendes, ein solches Übermaß an Geschraubtheit und dazu Unaufrichtigkeit.“ Im März 1889 dirigierte er das Werk zweimal in Hamburg (Johannes Brahms hörte es sich während einer Probe an) und hatte „sie wieder lieb gewonnen.“

Tschaikowskys Fünfte ist, wie seine Vierte und Sechste, eine „Schicksalssinfonie“. Das geht aus Notizen in den Skizzen Tschaikowskys hervor: „Introduction. Völlige Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschluss der Vorsehung. Allegro I. Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe gegenüber +++ . Soll ich mich dem Glauben in die Arme werfen?“ – Man erkennt: Hier geht es anscheinend um ein anderes „Schicksal“ als man es gemeinhin in Beethovens Fünfter, die häufig als Tschaikowskys Vorbild genannt wird, ausgedrückt glaubt. Schicksals-ergebenheit (bei Tschaikowsky) steht gegen Schicksalsbewältigung (bei Beethoven).

1. Satz: Andante – Allegro con anima

Das Thema, das zu Beginn des ersten Satzes von den beiden Klarinetten in tiefer Lage unisono vorgetragen wird, entpuppt sich im Laufe der vier Sätze als musikalischer Leitgedanke des ganzen Werks. Es nimmt in den vier Sätzen einen jeweils eigenen Charakter an, zu Beginn düster und noch ein wenig zurückhaltend, im zweiten Satz gewaltig drohend, wieder ganz leise in den tiefen Holzbläsern sich in Erinnerung bringend am Ende des dritten und zu Beginn und gegen Ende des Finales als eine Art Triumphmarsch in einer Durversion (während alle anderen Stellen das Thema in Moll zeigen). Tschaikowskys Einsatz dieses Themas erinnert an Hector Berlioz' „idée fixe“ in der „Symphonie fantastique“. Beide Komponisten verbinden damit eine mehr oder weniger konkrete „außermusikalische“ Vorstellung und benutzen es im Verlaufe ihrer Sinfonien als Erinnerungsmotiv. Im Gegensatz zu den meisten anderen bekann-

ten klassisch-romantischen Sinfonien mit einer langsamen Einleitung stellt diese Einleitung nur dieses Thema vor, ohne große Spannung auf das Kommende aufzubauen und ohne große modulatorische Entwicklung.

Der Hauptteil des Satzes, „Allegro con anima“ ist in einer freien Sonatenhauptsatzform gehalten. Das Anfangsthema (nennen wir es „A“) übernimmt vom Leitgedanken der Einleitung das anfängliche Pendeln zwischen Tonika- und Subdominantakkord und beginnt ähnlich wie dieses mit rhythmisierten Tonrepetitionen im ersten Takt. Das Thema, in sich wohl gegliedert, spinnt sich fort bis Takt 115 (Buchstabe F), wo sich ein neues Thema („B“, in h-Moll) anschließt. Dieses ist durch die Gegenbewegung seiner beiden Außenstimmen gekennzeichnet: Alle Stimmen beginnen auf dem gleichen Ton fis_1 , anschließend steigt die Oberstimme stufenweise, während die Bassstimme stufenweise fällt und die Mittelstimmen so eingefügt sind, dass der zweite Ton des Motivs zweistimmig, der dritte und vierte dreistimmig und der fünfte vierstimmig harmonisiert sind. Während diese Töne nur von den Streichern gespielt werden, erklingt ein darauf eingeworfenes fis in den Holzbläsern durch fünf Oktaven repetiert.

Der Satz moduliert nach D-Dur (bis Takt 154), wo nächste Hauptthema („C“) erklingt. Manche Interpreten setzen es auch erst in Takt 170 („D“ bei „Molto più tranquillo“) an. Und in der Tat handelt es sich um zwei verschiedene Motive, die sich vor allem im Rhythmus und ihrem Verhältnis zum Takt unterscheiden: Das erste („C“) mit der Folge lang-kurz, lang-kurz (jeweils eine Viertel- und eine Halbenote), zwei fallende Quintintervalle der Bläser, gefolgt von Streichertonleitern (die ähnlich in Gegenbewegung gesetzt sind wie Motiv „B“), passt sich dem Betonungsschema des 6/8-Takts an, das zweite („D“), weit ausholende, hauptsächlich in Folgen von Sekundschritten sich bewegende, widerspricht gewissermaßen mit seinen Synkopen (beziehungsweise Hemiolen) diesem Taktschema.

Takt 194 (Tempo 1) erscheint das erste Hauptthema („A“) in den Bläsern in D-Dur. Die Exposition endet in Takt 213.

Die anschließende Durchführung (ab Takt 214) wirkt zunächst wie ein Echo der vorangegangenen Takte. Zunächst erklingen Zitate aus dem ersten Motiv des dritten Themas („C“) in den Bläsern, Zitate des ersten Themas („A“) laufen durch die Streicherstimmen, beide erklingen in Kombination und bewegen sich durch verschiedene Tonarten. Takt 255ff. (Buchstabe M) werden die Takte 84ff verarbeitet, kurze Zeit später, Takt 269 (Buchstabe N) erklingt zum Grundrhythmus des ersten Themas („A“) das zweite („B“). Anschließend werden die verschiedenen Motive beziehungsweise deren Grundrhythmen (punktiert, synkopisch, hemiolisch, synkopisch verschoben) übereinandergeschichtet und kombiniert (ab Takt 297).

In Takt 321 beginnt die Reprise mit dem Hauptthema („A“) in der Grundtonart im Solofagott. Das Thema und seine Fortspinnung sind, verglichen mit der Exposition etwas verkürzt, das anschließende Thema „B“ steht diesmal nicht in h-Moll, sondern in cis-Moll, das dritte Thema („C“ und „D“) in E-Dur.

Erst die Coda des ersten Satzes führt nach e-Moll zurück.

2. Satz: Andante cantabile

Der zweite Satz der Sinfonie hat eine dreiteilige Form. Nach einleitenden Streicherakkorden in tiefer Lage setzt das Solohorn mit dem Hauptthema ein (Takt 8 mit Auftakt bis Takt 24). Vorhalte zu Beginn von Takt 9, Takt 10 und Takt 12, die melodische „Stauung“ (auf einer Tonhöhe) in Takt 11, die großen Intervallsprünge in Takt 17 und 18, laden diese Melodie expressiv auf und lassen eine Nähe zum Operngesang erkennen. Andere Blasinstrumente werfen kontrapunktisch Motive ein, der Satz wendet sich nach Fis-Dur, die Violoncelli (Takt 43 mit Auftakt) nehmen das Thema in D-Dur wieder auf, leiten über zu einem zweiten Thema (ebenfalls in D-Dur, ab Takt 45). Es ist abgeleitet aus der Melodie der Oboe von Takt 24ff. Dieses zweite Thema ist durch Duolenachtel charakterisiert, die gegen die begleitenden Achtel (zunächst in den Hörnern) zu einem rhythmisch „schwebenden“ Eindruck führen. Die große Steigerung in Dynamik und Tempo ab Takt 50 verläuft über einer schrittweise absteigenden Basslinie, während die Oberstimme gleichzeitig (ab „poco più mosso“) chromatisch ansteigt (Gegenbewegung wie zum Motiv „B“ im ersten Satz). Bei „Tempo I“ (Takt 56) ist der Höhepunkt dieser Steigerung erreicht, dem ein rascher Abbau folgt.

„Moderato con anima“ beginnt der Mittelteil des Satzes mit einem neuen Thema der Klarinette in fis-Moll, eine Melodie, die leicht „orientalisch“ wirkt durch die Betonung der Stufen des melodischen Moll, die Vermeidung des Leittons eis und die verzierenden Sechzehntel und Zweiunddreißigstelnonolen. Im weiteren Verlauf wird der Kopf dieses Themas durch die Stimmen des Orchesters eingeführt und nach einer weiteren kurzen Steigerung bricht die musikalische Leitidee des Schicksals aus den ersten Takten der Einleitung der Sinfonie im dreifachen Forte ein („Tempo precedente“).

In Takt 108 („Tempo I“) beginnt der dritte Teil des Satzes, die Reprise. Das anfängliche Hornthema wird von den ersten Violinen gespielt und erfährt eine neue Begleitung, deren Hauptmerkmal die Gleichzeitigkeit von triolischen und duolischen Achteln und Sechzehnteln wird. Im Gegensatz zum ersten Teil werden die beiden Themen breit, vom Orchester in großer Besetzung vorgetragen.

3. Satz: Valse. Allegro moderato

Der folgende Walzer in A-Dur vertritt die Stelle des Tanzsatzes (Menuett/Scherzo) der Klassisch-romantischen Sinfonie. Die Melodie („dolce con grazia“) wird von den ersten Violinen vorgestellt, die für den Walzer typischen nachschlagenden Viertel auf dem zweiten und dritten Taktviertel sind auf die übrigen pizzicato spielenden Streicher und die Hörner und Fagotte verteilt. Überhaupt spielt hier im dritten Satz die Verteilung der Aufgaben auf verschiedene Instrumente und Stimmen (der „durchbrochene Satz“) eine große Rolle, beispielsweise in Takt 9 bis 11 die Vierton-Achtelfigur in den Streichern. Das und auch der häufige Wechsel der Klangfarben sowie die immer neuen Begleitfiguren zur Melodie geben dem Walzer seinen luftigen Charakter, der an ähnliche Sätze aus Tschaikowskys großen Ballettmusiken erinnert.

Takt 73 setzt der kontrastierende Mittelteil des Walzers (das so genannte „Trio“) mit seinem flinken Sechzehntelthema ein. Zwar steht das Stück durchgehend im $\frac{3}{4}$ -Takt, doch die Sechzehntelgruppen ließen sich auch in $\frac{2}{4}$ -Takten gliedern. Diese metrischen Verhältnisse bilden reizvolle Kontraste.

In Takt 145 setzt die Reprise des Hauptthemas in den Oboen wieder ein, doch die Sechzehntelgruppen des Trios begleiten es noch ein paar Takte, bevor das Tutti übernimmt. Diese Reprise ist gegenüber dem ersten Teil verkürzt und verändert. Da taucht (in Takt 241) das Schicksalsmotiv der Sinfonieeinleitung wieder auf, diesmal rhythmisch dem Walzertakt angepasst, aber wie in der Einleitung instrumentiert und genau so leise. Wenige Takte später ist der Satz zu Ende.

4. Finale. Andante maestoso – Allegro vivace

Das Finale² beginnt, wie schon erwähnt, gleich mit dem Schicksalsthema, diesmal aber in Dur und als breit ausgeführter Marsch angelegt.

Takt 58 (Allegro vivace) präsentiert das Hauptthema („A“) des Satzes in der Art eines Geschwindmarsches in e-Moll. Charakteristisch für diesen Abschnitt sind Passagen über langen Orgelpunkten (lang ausgehaltenen Basstönen) wie beispielsweise von Takt 58-65, Takt 70-73, Takt 98-105. Das Thema selbst bildet melodische Varianten wie ab Takt 83 (in der Solooboe) und ab Takt 98 (Buchstabe F), die man auch als eigenständige Themen ansprechen kann („B“).

In Takt 129 folgt ein weiteres Hauptthema in D-Dur („C“), das Takt 148 (Buchstabe I) nach C-Dur ausweicht. Dieses Thema bewegt sich über durchgehenden „Wechselritten“ in Vierteln der Bässe.

In Takt 172 wird es vom Schicksalsthema abgelöst, das hier vom Chor der Trompeten und Posaunen vorgetragen wird. Zusammen mit den Achteltonleitern auf und abwärts des übrigen Orchesters macht das einen furiosen Eindruck.

Das erste Hauptthema („A“) erklingt wieder in Takt 202 (Buchstabe M) in der Haupttonart e-Moll, in Takt 242 gefolgt von Thema „C“. Dieser Abschnitt hat durchführungsartigen Charakter.

Bei „Poco più animato“ (Takt 296) folgt eine erneute Reprise des Themas „A“ in e-Moll, gefolgt von „B“ und „C“ (Takt 378), dieses in Fis-Dur. Es moduliert über des-Dur nach E-Dur. Eine anschließende Steigerungspartie über dem Rhythmus des Schicksalsthemas bereitet die Coda vor: „Moderato assai“ erscheint das Schicksalsthema in E-Dur als großer Triumphmarsch mit anschließender Stretta, in der neben „A“, „B“ und „C“ auch noch das Hauptthema des ersten Satzes in Dur zitiert wird.

Wegen ihres dramatischen Verlaufs und des triumphal wirkenden Schlusses war die Sinfonie während des Zweiten Weltkriegs in der Sowjetunion sehr populär. Von großer symbolischer Bedeutung wurde eine Aufführung während der Belagerung von Leningrad, als das dortige Radioorchester am 20. Oktober 1941 in der Philharmonie spielte. Das Konzert wurde live nach London übertragen, als während des zweiten Satzes in der Nähe deutsche Bomben einschlugen. Das Orchester spielte standhaft das Stück bis zum Ende.

² Übrigens attestiert Rudolf Kloiber in seinem Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie, Wiesbaden 1976, S. 318 diesem Satz eine „Sonatensatzform“, während Thomas Kohlhase hier ein „Rondo mit Durchführung in der Mitte“ sieht in ders.: Einführungen in ausgewählte Werke Petr Il’ič Čajkovskijs (=Čajkovskij-Studien im Auftrag der Čajkovskij-Gesellschaft Klein-Tübingen, hrg. V. Ljudmilla Korabel’nikova u.a., Band 2, Mainz etc.1996, S. 66.