

# D. Scarlatti, Sonate en ré mineur, K9, L413

Analyse par Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 125-135  
Traduction partielle de N. Meeùs

Que le destin de Scarlatti puisse inciter les musiciens allemands à réfléchir au destin des grands maîtres allemands au sein de leur nation !

\* \* \*

Je présente d'abord la Sonate en ré mineur<sup>1</sup>. L'image que voici [Fig. 1] rend compte de la certitude de conduite du maître, qu'il fonde sur l'arrière-plan.

Comme on le voit en a), l'accord mineur sur ré est l'idée sonore de la Sonate ; il est transformé ici en le mouvement vivant du cheminement  $\hat{5}-\hat{1}$  de la ligne originelle. La ligne s'articule en deux parties :  $\hat{5}-\hat{2}$  et  $\hat{5}-\hat{1}$ , dont chacune est ornée d'une note voisine, le  $\hat{6}$ , voyez les crochets horizontaux. La seconde partie [de la ligne] s'établit en surmarche [sur la première partie] : sous la première ligne  $\hat{5}-\hat{2}$ , la basse parcourt une quinte ascendante (I-V). La note voisine  $\hat{si}_b$  s'opposait ici au cheminement normal de la basse de  $\hat{ré}_3$  à  $\hat{fa}_3$ , en passant par  $\hat{mi}_3$ , parce qu'il en aurait résulté une succession de quintes. C'est pourquoi la fondamentale  $\hat{mi}_3$  est remplacée par  $\hat{do}_3$ , avec effet de note de passage [marqué (Dg) pour *Durchgang*, « passage », dans la Fig. 1]. Les degrés  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  sont parcourus sur le  $\hat{fa}_3$  de la basse, par quoi un accord du III<sup>e</sup> degré est mis en évidence comme point médian entre le I<sup>er</sup> degré et le V<sup>e</sup>. Dans la deuxième partie de la ligne originelle, on remarque la tonification du IV<sup>e</sup> degré [par le  $\hat{fa}\sharp$ ], dont l'effet est au bénéfice de la note voisine  $\hat{si}_b$ .

Sonate für Klavier D-Moll

129

Möge Scarlattis Schicksal den deutschen Musiker anregen, ein wenig auch über das Schicksal der deutschen Großmeister inmitten ihrer Nation nachzudenken!

\*

Ich lege zunächst die Sonate in D-Moll<sup>1)</sup> vor. Von des Meisters vollkommener Wegsicherheit, die er aus dem Hintergrunde schöpft, gibt das nachstehende Bild Kunde:

Fig. 1

T. 3 4 5 8 12 15 18 21 24 26 27 33 34 36 37 39 39

a)

b)

Stufen als Tonarten  
I-IV-V-I (Dmoll) (V) V-I  
Dmoll: Fdur: Dmoll:

Wie wir bei a) sehen, ist der Moll-Dreiklang auf D die Klangidee der Sonate; er wird hier in die lebendige Bewegung des Urlinie-Ganges  $\hat{5}-\hat{1}$  umgesetzt. Die Urlinie gliedert sich in zwei Züge:  $\hat{5}-\hat{2}$  und  $\hat{5}-\hat{1}$ , von denen jeder mit einer Nebennote, der  $\hat{6}$ , geschmückt ist, siehe die Klammern. Der zweite Zug setzt übergreifend ein: Gegen den ersten Zug  $\hat{5}-\hat{2}$  führt der Bass einen Quintzug aufwärts (I-V). Dem natürlichen Fortgang des Basses von  $d^1$  zu  $f^1$  über  $e^1$  stand hier die Nebennote  $b^2$  entgegen, die eine Quintenfolge verursacht hätte; daher wird in Vertretung von  $e^1$  der Grundton  $c^1$  mit Durchgangswirkung ausgeworfen. Die  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  gehen über  $f^1$  des Basses fort, wodurch zwischen der I. und V. Stufe die III. Stufe als Wegmitte betont wird. (Vgl. oben S. 109 ff.) Bei dem zweiten Urlinie-Zug fällt die Tonifizierung der IV. Stufe auf, deren Wirkung der Nebennote  $b^2$  zugute kommt.

Schon dieser erste Gang durch die Diatonie enthüllt die Formanlage. Der Zerzfall der Urlinie  $a^2-f^2$  (bei I-III in T. 1-26) macht den ersten, die

<sup>1)</sup> Urlinie-Tafel in der Beilage.

D. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*

<sup>1</sup> Table de la ligne fondamentale en annexe [ici, en p. 2].

Schenker poursuit en indiquant que ce parcours de la diatonie dévoile la forme de la pièce, en trois parties : la première la descente *la-fa* (sur I-III, mes. 1-26), la deuxième la continuation vers la dominante (III-V, mes. 27-34) et la troisième la reprise de la ligne fondamentale sur V-I, mes. 34-60. La fig. 1 b) montre notamment comment les degrés I-III-V-I de la fig. a) deviennent des tonalités au plan moyen, et comment chacune est exprimée par des successions d'harmonies. Schenker insiste sur des parallélismes qui lui semblent caractéristiques de cette pièce : d'une part la répétition du mouvement de note voisine (qu'il écrit, dans cette deuxième partie de la figure, en se référant à la tonalité locale : *la-si-la* est d'abord  $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$  en *ré* mineur, puis  $\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}$  en *fa* majeur), d'autre part celle d'une ligne de tierce : *si-la-sol*, *la-sol-fa*, etc., à quoi répondent des lignes ascendantes, aussi dans les voix intérieures. Schenker décrit ensuite dans le détail la « table de la ligne originelle », que voici :

On y notera en particulier les signes de liaison et les crochets horizontaux, par lesquels Schenker souligne les lignes conjointes qu'il découvre dans cette pièce. Les expressions allemandes dans cette figure se traduisent comme suit :

*D moll* = *ré* mineur

*Quartzug* = Ligne de quarte

*F dur* = *fa* majeur

*Konsonanter Durchgang* =

passage consonant

Dans la fig. 1, on trouvait en outre les expressions :

*Tonalität* = Tonalité

*Stufen als Tonarten* = Degrés en tant que tonalités

Schenker conclut l'article par des remarques sur l'édition de cette sonate : l'édition de Czerny, qui a été à la base de nombreuses éditions ultérieures, contient quatre mesures au lieu des mes. 21-23. Il critique aussi une transcription de concert par Tausig.

#### D. Scarlatti: Sonate D moll

**Allegro**

*D moll*: 1 — (5)-6 — V — I — VI-II — (Konsonanter Durchgang) — V —

15 — 20 — 25 — 30 — 35 — 40 — 45 — 50 — 55 — 60

— 6 — 5 — 6 — 5 — (6) — 5 — 4 — 3 — 2 — 1 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1 — (Konsonanter Durchgang) —

(Dg) — V — (1) — V — 4 — 3 — 2 — 1 — IV — (Konsonanter Durchgang) —

60 — 55 — 50 — 45 — 40 — 35 — 30 — 25 — 20 — 15 — 10 — 5

— V — I-IV-V — I — IV-V — I — IV-V — I