

Empfindsamkeit et effet de surprise

- L'exemple de la huitième des Douze polonaises de Wilhelm Friedemann Bach -

Par Frédéric LEPLAT

Les Douze polonaises. Les *Douze polonaises* de Wilhelm Friedemann Bach forment un recueil qui aurait été écrit pour clavicorde¹. La huitième polonaise ici analysée (v. Annexe 1-1,1-2 et 1-3 et la version animée <https://youtu.be/SanfuxvKU6w>) a été composée vers 1774² avant le départ du compositeur pour Berlin³. Les polonaises sont des danses folkloriques originaires de Pologne¹. Au XVII^e siècle, elles deviennent des danses de cour, et, au XVIII^e siècle, elles se répandent en dehors de la Pologne, en particulier à la cour de Frédéric II de Prusse². Ces *Douze polonaises* sont écrites dans le style de l'*Empfindsamkeit* apprécié à la cour du roi de Prusse. Ce style qui date du milieu du XVIII^e donne la prépondérance aux passions et aux sentiments sur la rationalité³. C.P.E. Bach affirme ainsi que le but de la musique est de toucher le cœur⁴. Pour y parvenir, ce style se caractérise par « une esthétique tournée vers l'effet »⁵ et en particulier l'exacerbation de l'effet de surprise⁶.

Empfindsamkeit et effet de surprise. L'analyse de la huitième polonaise montre que l'effet de surprise omniprésent caractérise cette pièce écrite dans un style ici très proche de celui de C.P.E. Bach⁷. Certes, la surprise est au cœur de toute musique, mais ici cet effet caractérise l'écriture de

¹ Selon Andréas Böhnert (Préface à G. Henle Verlag (BACH Wilhelm Friedemann, *Douze polonaises*, éd. par Andreas Böhnert, Munich, G. Henle Verlag, 1993). Le recueil ne comporte pas d'indication d'instrument, toutefois la partition comporte quelques indications de nuances.

² La date de l'œuvre ne peut être fixée avec certitude selon Peter Wollny qui estime que les six premières, dédiées au Comte Orlov ont été composées après 1766 et les six suivantes (dont la huitième) ont été composées en 1774 (WOLLNY Peter, *Studies in the music of Wilhelm Friedemann Bach : Sources and style*, thèse de doctorat (PhD), Harvard University, 1993, p. 207).

³ L'autographe de la partition a été perdu. La partition de référence utilisée pour la présente analyse est l'édition *urtext* publiée par G. Henle Verlag (BACH Wilhelm Friedemann, *Douze polonaises*, *op.cit.*) (annexe 2-1). Celle-ci a été établie principalement au moyen d'un manuscrit conservé à la Biblioteka Jagiellonska à Cracovie. La polonaise n°8 de ce manuscrit est une copie réalisée entre 1755 et 1770. Elle doit être complétée par un manuscrit conservé à la

¹ DOWNES Stephen, « Polonaise », dans *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22035> (page consultée le 23 février 2021).

² Elles sont désignées sous leur dénomination française de « polonaise ».

³ HEARTZ Daniel et BROWN Bruce Alan, « Empfindsamkeit », dans *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08774> (page consultée le 23 février 2021).

⁴ BACH Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre : Art das Clavier zu spielen I*, Berlin, 1753, p. 122.

⁵ BARTOLI Jean-Pierre et ROUDET Jeanne, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Mayenne, Vrin, 2013, p. 35.

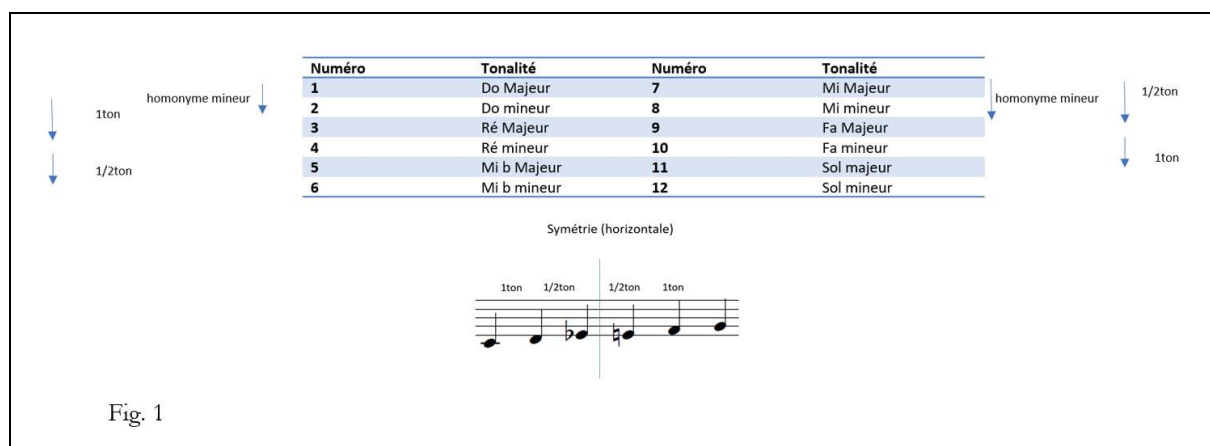
⁶ Une intéressante définition de cet effet de surprise en musique est proposée par Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet en empruntant sa description à la sémiotique. « La figure rhétorique installe une relation particulière entre l'émetteur et son récepteur sous la forme d'une connivence interprétative. Le contexte établi par le premier prépare le second à une fin que la figure rhétorique vient contrarier. Ce dernier est surpris par la tournure imprévue que prend l'énoncé et doit le réinterpréter » (BARTOLI Jean-Pierre et ROUDET Jeanne, *op. cit.*, p. 19).

⁷ Comp. l'opposition très tranchée de Charles Rosen : « les fils de Bach s'étaient partagé les principales possibilités stylistiques courantes en Europe : le Rococo (ou le style galant), l'*Empfindsamkeit*, le dernier Baroque. La musique de Jean-Christien fut cérémonieuse, sensible, charmante, peu dramatique et un peu vide ; celle de Carl Philipp Emmanuel violente, expressive, brillante, toujours pleine de surprises, et souvent incohérente ; Wilhelm Friedemann

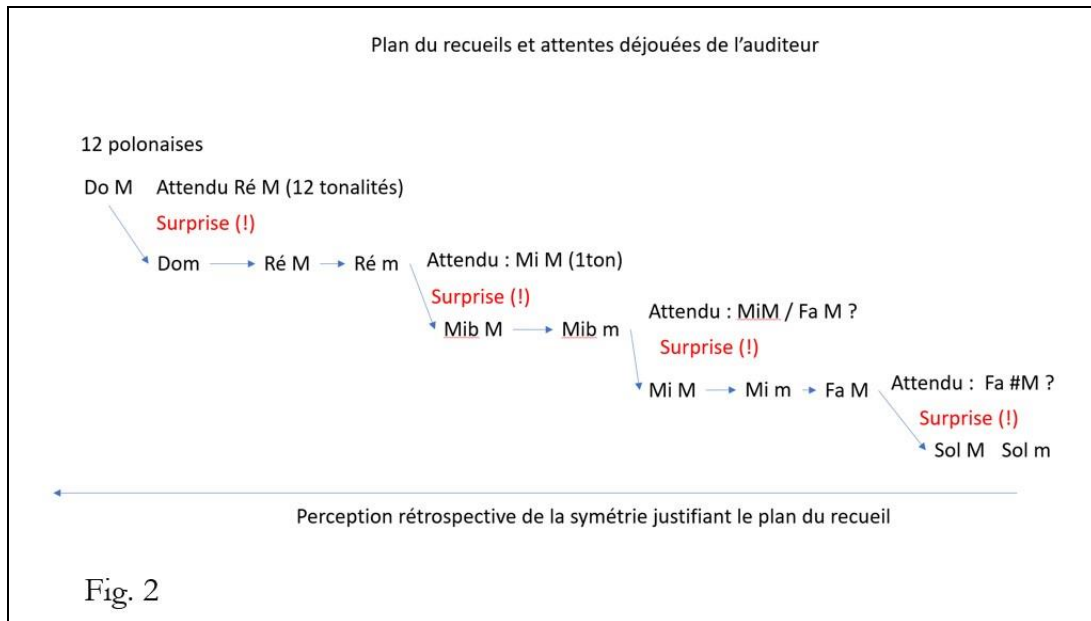
Houghton Library (Harvard University à Cambridge Massachusetts) (annexe 2-2). L'interprétation de référence utilisée pour cette analyse, notamment pour la durée de l'exécution est celle de Daniil Trifonov (Discographie en annexe 3) qui utilise la partition de la Houghton Library.

Wilhelm Friedemann Bach qui n'hésite pas à briser la logique sous tendue par les codes de la musique savante pour mieux surprendre l'auditeur. Il parvient à la gageure pour un musicien de renverser le cours du temps en modifiant rétrospectivement la perception de sa pièce⁸. Il ne reste au final plus de place pour l'origine populaire de cette danse car l'effet de surprise repose exclusivement sur les codes de la musique savante et non de la musique folklorique.

Plan du recueil. Le recueil obéit à un plan original, mais cohérent qui repose sur une symétrie horizontale (Fig. 1). Cette cohérence n'apparaît que rétrospectivement et déjoue sur le moment les attentes de l'auditeur (Fig. 2).



⁸ Ce procédé rappelle dans d'autres domaines le renversement de situation abondamment utilisée par le cinéma (parfois désigné par le terme anglais de *plot twist*).



poursuit la tradition baroque d'une façon très personnelle, même excentrique » (ROSEN Charles, *Le style classique*, Paris, Gallimard, 2011, p.51).

Le plan de la huitième polonaise. La huitième polonaise repose sur une forme simple (A-A-BB) qui ne correspond toutefois pas à aux formes simples les plus courantes (forme bipartite avec ou sans reprise)⁹. L'examen du plan thématique (Fig. 3) montre que le thème associé à la partie A se retrouve dans la partie B et fausse la perception de la structure lors de la première écoute (Fig. 4). Au final, la structure (A-A-B-B) se révèle parfaitement adaptée à cette pièce car même si chaque partie est entendue deux fois, la perception de chaque partie par l'auditeur diffère lors de la première et de la seconde écoute.

⁹ Les termes de bipartite simple avec ou sans reprise sont empruntés à Ivanka Stoïanova (STOÏANOVA Ivanka, *Manuel d'analyse musicale, Les formes classiques simples et complexe*, Clamecy, Minerve, 1996, p. 41).

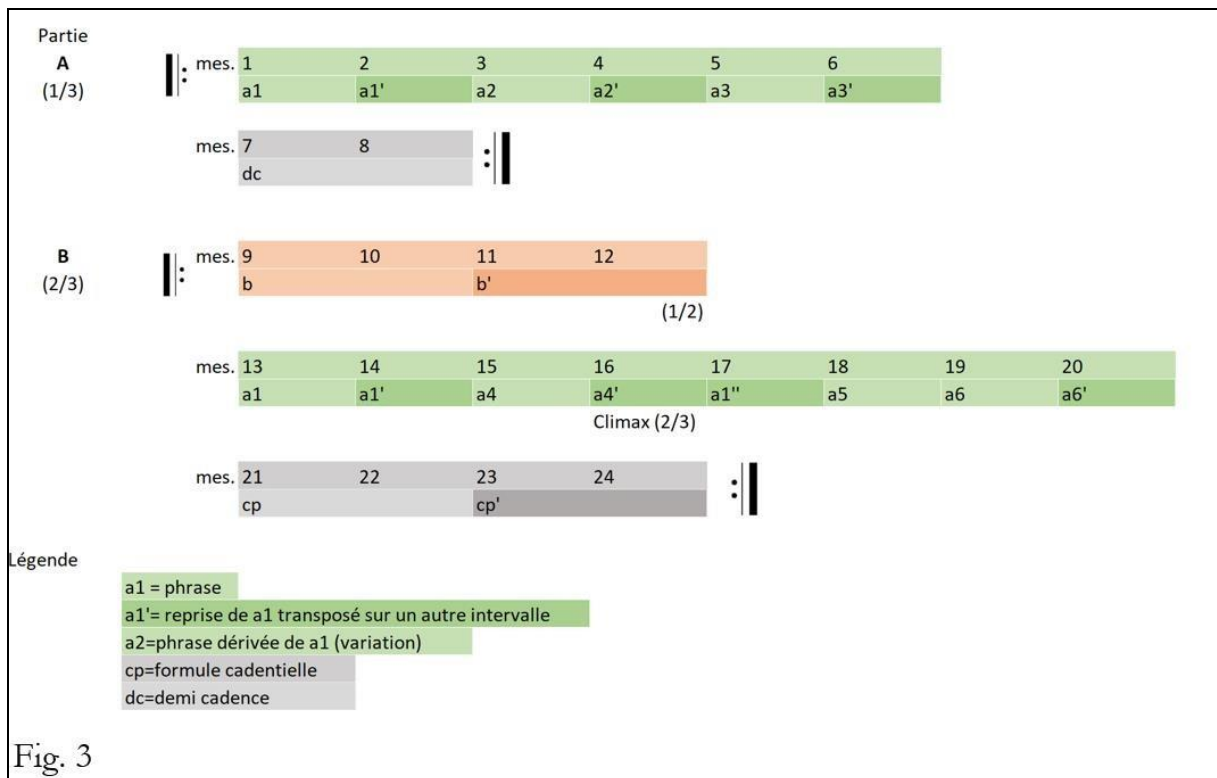
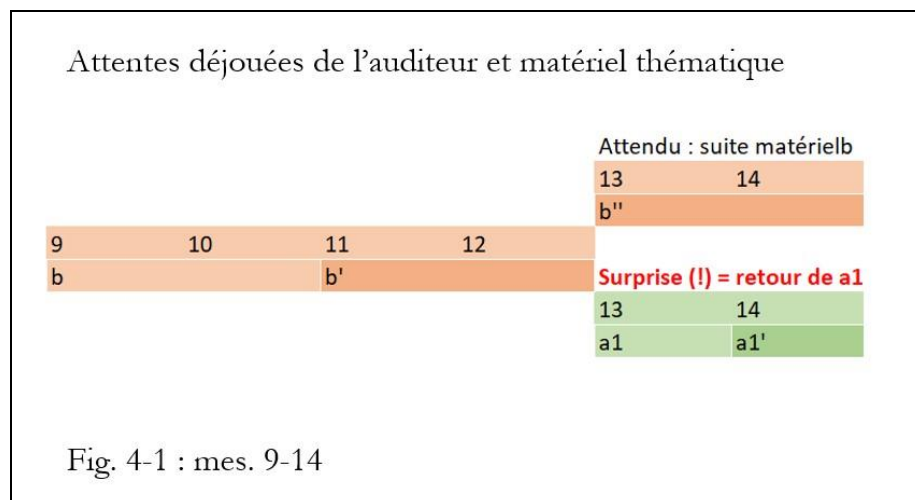
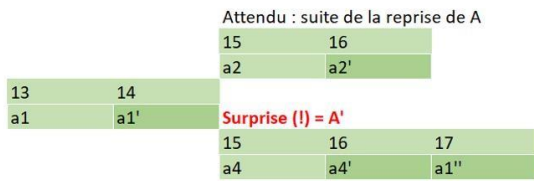


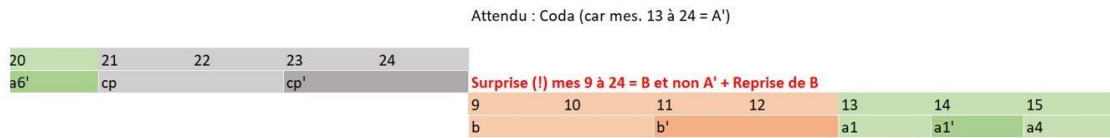
Fig. 3



Attentes déjouées de l'auditeur et matériel thématique



Mes. 13-17

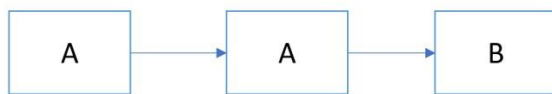


Mes. 20-15

Fig. 4-2

Evolution de la perception de la forme par l'auditeur au cours de la progression de la pièce

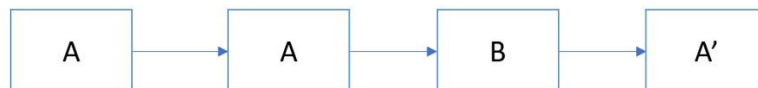
Perception de la forme à mesure 9 (avant le reprise du B)



Perception de la forme à mesure 13 (avant le reprise du B)



Perception de la forme à mesure 15 (avant le reprise du B)



Perception de la forme à mesure 24 au moment de le reprise à la mes. 9



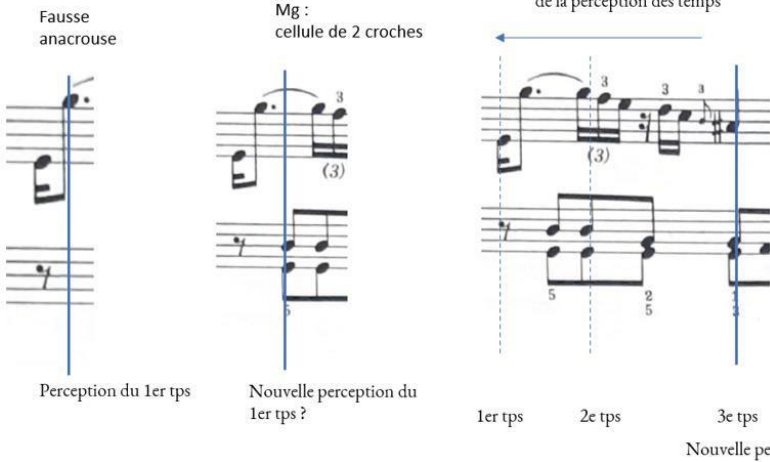
Fig. 4-3

Le rythme. S'agissant d'une danse, le rythme est évidemment essentiel bien qu'il puisse prendre des formes très différentes (Fig. 5)¹⁰. Surtout, le compositeur se joue ici de la perception par l'auditeur des trois temps de cette danse (Fig. 6) au moyen : d'une fausse anacrouse, de l'entrée de la main gauche sur la deuxième croche de la première mesure et d'un rythme de 3/2 entre la main droite et la main gauche.

Rythme associé aux polonaises	Rythme de la 8 ^e polonaise
	

Fig. 5

Modification de la perception par l'auditeur dans le temps



Fausse anacrouse Mg : cellule de 2 croches Modification a posteriori de la perception des temps

Perception du 1er tps Nouvelle perception du 1er tps ? 1er tps 2e tps 3e tps

Nouvelle perception qui n'intervient qu'au 3e tps

Fig. 6 – Mes. 1

Harmonie. A première vue, le plan harmonique de la pièce (Fig. 7) reste classique. En réalité, un examen plus attentif révèle des emprunts enchaînés au moyen de marches harmoniques (Fig. 8) faussant la perception de la tonalité de la pièce. (Fig. 9). Il a été relevé que les marches harmoniques pouvaient être un lieu de subversion¹¹ : la force de cette structure harmonique classique, permet de faire passer tous les écarts par rapport à la traduction et par exemple au moment d'entrer dans l'œuvre¹². Ici, la pièce débute par un accord de Mi mineur perçu comme le

¹⁰ ce qui explique qu'elle puisse se trouver dans les différents mouvements d'une sonate ou encore faire à elle seule l'objet de recueils entiers, ce qui ne serait pas concevable pour d'autres danses (WOLLNY Peter, *op. cit.*, p. 209).

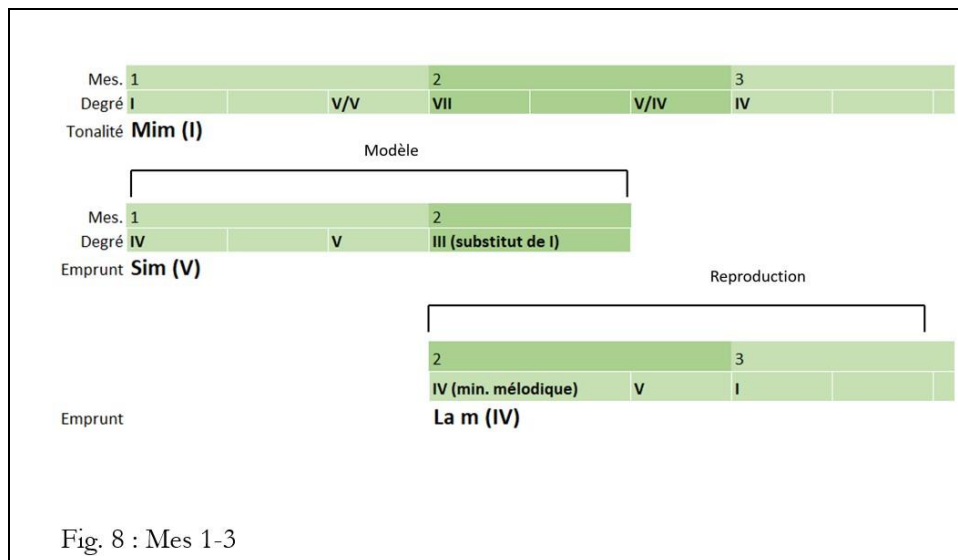
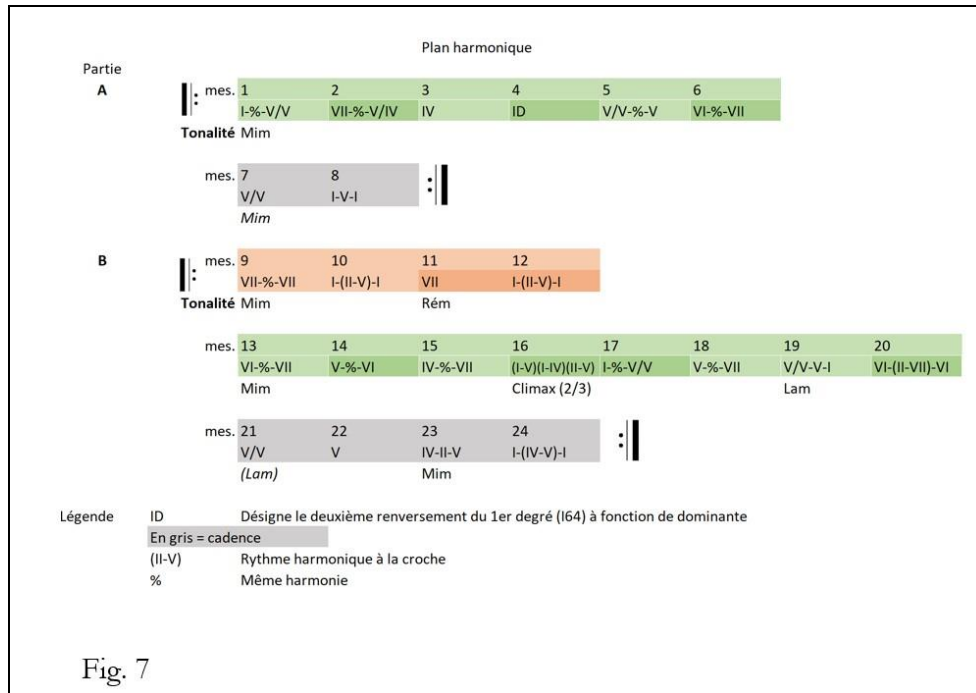
¹¹ BEAUDET Luce, « Essai de Typologie des Marches d'Harmonie dans la Musique Tonale de Bach à Wagner », Revue de musique des universités canadiennes, 9/1 (1988), p.72

Les termes de marche harmonique et mélodique seront également empruntés à Luce Beaudet.

¹² Pour des exemples cités par Luce Beaudet v. not. : Beethoven : Sonate op. 53, I, mes. 1-1 et Mendelssohn : Variations sérieuses, op. 54, mes.1-8 (*ibid.*, p.80).

1^{er} degré (car le recueil alterne entre une pièce en majeur et une pièce dans son homonyme

mineur, or la 7^e polonaise est en Mi majeur, l'auditeur s'attend donc à une pièce en Mi mineur) qui se révèle immédiatement comme un IV^e degré en Si mineur auquel succède une marche harmonique en La mineur.



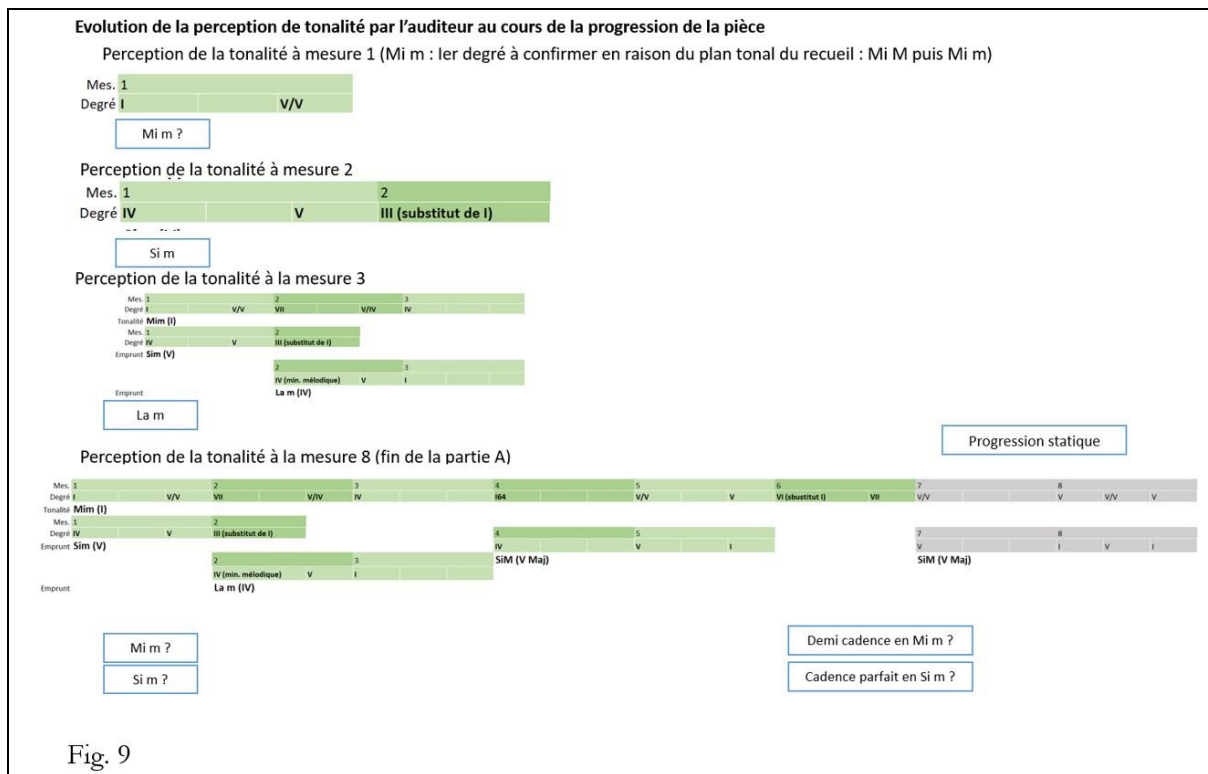


Fig. 9

L'ambiguïté concernant la tonalité de la partie A ne sera jamais totalement levée car la cadence finale (Fig. 10 mesure 7 et 8) peut à la fois être entendue comme une cadence parfaite en Si mineur (en I-V-I) ou une demi-cadence en Mi mineur (V-V/V-V). En effet, la formule cadentielle peut être qualifiée de progression statique car elle ne réalise par le cycle fonctionnel (une telle formule prolonge habituellement l'harmonie initiale par une broderie du premier accord)¹³.



En outre, la succession de marches harmoniques (mes.1 et 2) et de marches mélodiques (mesure

¹³ Un cycle fonctionnel suppose par exemple les degrés suivants : II-V-I (BARTOLI Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) Elements et évolution*, Clamecy, Minerve, 2015, p.50).

3) avec le même dessin mélodique fausse également la perception de l'harmonie. En raison de la

répétition de la première marche (mes. 1 et 2) puis de la reprise du même motif mélodique (mes. 3), l'auditeur s'attend à un emprunt en Sol mineur à la mesure 3 et ce n'est que sur le dernier temps qu'il se rend compte que cette mesure repose entièrement sur I^e degré de La mineur.

Harmonie Mim I⁵ V/V VII de Mi mode de La V/IV IV⁶
 Emprunt Sim IV⁵ V IV III (substitut de I) V I
 Emprunt Lam IV
 Marche harmo. descendante 1 ton
 Surprise ! Fausse marche harmo. Descendante

Fig. 10 : Mes 1-3

L'expressivité. L'effet de surprise n'est que l'un des moyens au service de l'expressivité qui est une caractéristique communément admise de l'*Empfindsamkeit*. Il peut aussi être relevé : - Les contrastes de nuances *forte* (mes. 13) et *piano* (mes. 20)

- Les intervalles expressifs (10^e)

- De même que les sauts de registres (mes.19 qui suit la note mélodique la plus aigüe à la mesure 16)

Note mel. la plus grave
Saut de registre 8ve desc.

- Les différentes gammes mineures : naturelle (mes. 13), mélodique (mes. 12) et harmonique (mes. 15) avec son intervalle de seconde augmentée (mes. 15)

Gamme mineure mélodique
Gamme mineure naturelle (Mode de La sur Mi)
Gamme mineure harmonique

Intervalle 2^{de} augm.

Rém
Mim
Mim

Mes 12
Mes. 13
Mes. 15

- Les silences expressifs et le *rubato* écrit (mes. 1)

Mes 1
Rubato écrit
Silence expressif à mg (mélodie à nue)

- Les retards et appoggiatures

8.
Retard Résolution
Mes 1

Finally, the analysis of this piece reveals an exceptional mastery of composition. However, it cannot be excluded that the choice of this dance as well as the style of its writing is less the fruit of the composer's inspiration than a demonstration of his art in the hope of finding a remunerated place at the Court of Frederick II of Prussia where the polonaises, like the *Empfindsamkeit*, are a genre and a style particularly appreciated. The analysis shows that this piece, which is constructed on artifices drawn from learned music, and in particular the effect of surprise, leaves little room for popular and folkloric music.

Annexe 1-1 – Analyse (la version animée : <https://youtu.be/SanfuxvKU6w>)

Timbre Registre medium main gauche
 Faible ambitus / main droite
Mélogie Saut de 10 expressif
 Surprise du La# / Sol attendu
 Mineur mélodique descendant (mode de La sur Mi)
 Mineur harmo. Intervalle expressif 2^{nde} augm.
Rythme Brève longue Décalage md/mg Main droite et main gauche sur le temps
 Pas d'indication de tempo Fausse anacrouse 3/2
 Silence expressif à mg (mélodie à nue)
 Rubato écrit

Harmonie Mim I⁵ V/V VII de Mi mode de La V/IV IV⁶
Emprunt Sim IV⁵ V III (substitut de I) V I
 Emprunt Lam IV Fausse marche harmo. descendante
Phrases 1^{re} phrase : basic idea (b.i) Marche harmo. descendante 1 ton 2^e phrase : sequential repetition b.i 3^e phrase : continuation - fragmentation
Forme Partie A 1^{re} section

Mineur harmo.

I⁶₄ V/V V VI VII

Marche mélo. descendante ½ ton

1^{re} phrase : sequential repetition 2^e phrase sequential repetition 3^e phrase

2^e section

Indication de nuance
 Contraste=>Piano-forte

Fusées

Ornementation baroque

symétrie

Mim V/V V V/V V
 Sim V I V I
 b.i continuation Fragmentation Fragmentation Fragmentation sequential repetition b.i

Demi-cadence en Mim (ou cadence parfaite en Si m)

Impression d'augmentation rythmique / partie A

Gamme mineure naturelle

Mim

VII

I^6 II^7 V^7 I^5
avec app /9e Cadence parfaite

Partie B

1^{re} phrase (2 mes. / 1 mes partie A)

1^{re} section

Gamme mineure mélodique

Rém

VII

I^6 II^7 V^7 I^5
avec app /9e Cadence parfaite

2^e phrase : sequential repetition

1^{re} section (suite)

Gamme mineure naturelle (Mode de La)

Gamme mineure harmonique

VI^5

VII^2

V^5

VI^2

IV^5

VII

Mim

Marche harmo. Descendante 1 ton

Marche harmo. Descendante 1 ton

1^{re} phrase : cf b.i mes 1 (surprise du retour de A dans B)

2^e phrase : sequential repetition b.i

3^e phrase : fragmentation

2^e section

Climax
Note mel. la plus aigue

I⁵ V I⁵ IV³ II³ V⁷ I⁵ V/V

Accélération du rythme harmonique

4^{re} phrase : sequential repetition / mes 15

5^e phrase Cf mesure 1 (identique sauf le sol mg)

2^e section (suite)

Comp. mes 2 : mineur harmonique / mineur mélodique

Note mel. la plus grave
Saut de registre 8ve desc.

2nd augm. desc.

Mim

La m

V VII VII V I VI II VII II VII VI
Cadence Parfaite Pédale de Fa

2^e section (suite)

mineur mélodique

La m

V/V

V

3^e section : comp. mes 7



Lam

Mim

I
Cadence parfaite Lam

IV

II

V

I

IV

V

I

3^e section : comp. mes 7

Cadence parfaite (Mi m)

NB : la terminologie utilisée pour l'analyse phraseologique fait référence à celle utilisée par William E. Caplin (v. not. Caplin, William E., *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998).

Annexe 1-2 – Analyse harmonique

Partie

A

mes.	1	2	3	4	5	6
	I-%-V/V	VII-%-V/IV	IV	ID	V/V-%-V	VI-%-VII

Tonalité Mim

mes.	7	8
	V/V	I-V-I
	<i>Mim</i>	

B

mes.	9	10	11	12
	VII-%-VII	I-(II-V)-I	VII	I-(II-V)-I

Tonalité Mim

Rém

mes.	13	14	15	16	17	18	19	20
	VI-%-VII	V-%-VI	IV-%-VII	(I-V)(I-IV)(II-V)	I-%-V/V	V-%-VII	V/V-V-I	VI-(II-VII)-VI
	Mim			Climax (2/3)			Lam	

mes.	21	22	23	24
	V/V	V	IV-II-V	I-(IV-V)-I
	(Lam)		Mim	

Légende

ID Désigne le deuxième renversement du 1er degré (I64) à fonction de dominante

En gris = cadence

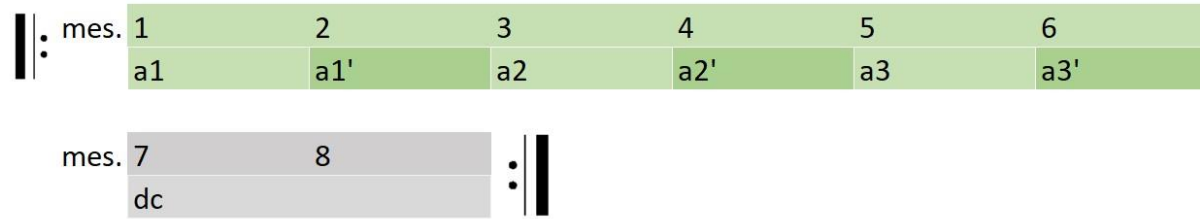
(II-V) Rythme harmonique à la croche

% Même harmonie

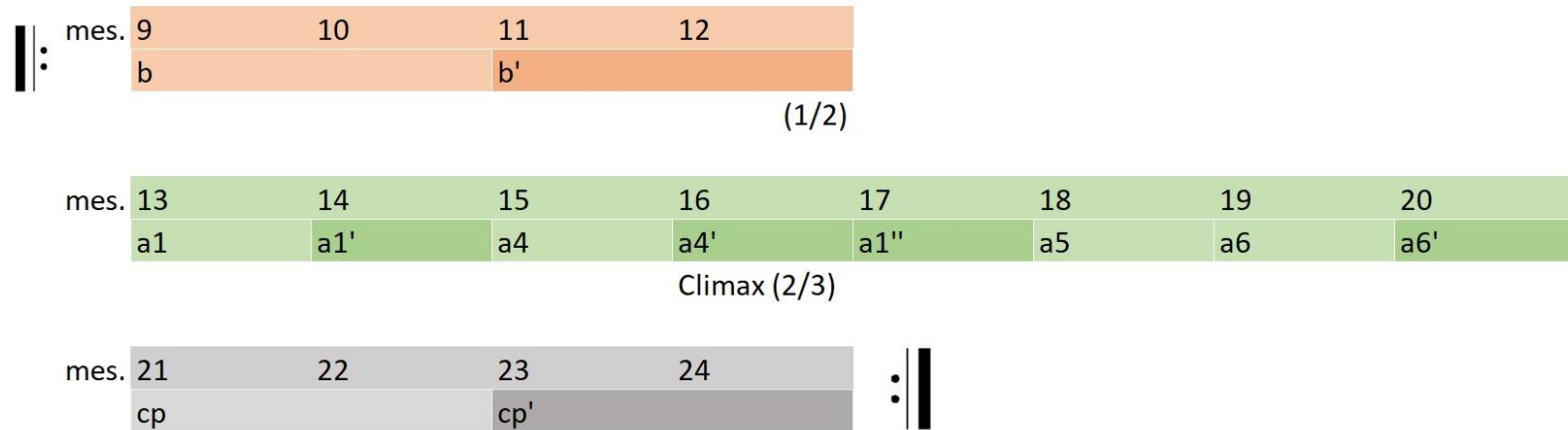
Annexe 1-3 – Analyse phraséologique

Partie

A
(1/3)



B
(2/3)



Légende

- a1 = phrase
- a1' = reprise de a1 transposé sur un autre intervalle
- a2 = phrase dérivée de a1 (variation)
- cp = formule cadentielle
- dc = demi cadence

Annexe 2 -1 - BACH Wilhelm Friedemann, *Douze polonaises*, éd. par Andreas Böhnert, Munich, G. Henle Verlag, 1993

8.

4

7

9

11

f

p

f

p

f

The image shows a musical score for the first system of the 'Douze polonaises' by Wilhelm Friedemann Bach. The score is in 3/4 time and G major. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a large '8.' and contains measures 8-10. The second system is marked with a large '4' and contains measures 11-13. The third system is marked with a large '7' and contains measures 14-16. The fourth system is marked with a large '9' and contains measures 17-19. The fifth system is marked with a large '11' and contains measures 20-22. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*f*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in a 3/4 time signature and G major.

13

Musical score for measures 13-15. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and a final quarter note. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

16

Musical score for measures 16-17. Measure 16 continues the melodic and harmonic development. Measure 17 features a triplet in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *f* and *p*.

18

Musical score for measures 18-20. Measure 18 has a wavy hairpin indicating a dynamic change. Measure 19 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 20 features a complex melodic figure with multiple slurs and fingerings.

21

Musical score for measures 21-22. Measure 21 begins with a forte (*f*) dynamic and contains a double bar line. Measure 22 continues with intricate melodic and harmonic patterns, including a trill in the right hand.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 24 continues the melodic flow. Measure 25 concludes the section with a final cadence. Dynamics include *f* and *p*.

Annexe 2-2 Manuscrit conservé à la Houghton Library (Harvard University à Cambridge Massachusetts)

Polonoise VIII.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Polonoise VIII." The score is written on five systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. There are three annotations labeled "Liaison" with blue arrows pointing to specific notes: one on the first staff of the first system, one on the second staff of the second system, and one on the first staff of the fifth system. The paper is aged and yellowed.

Handwritten musical notation, first system. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and various rhythmic values. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation, second system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and some slurs. The lower staff continues the bass line with chords and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation, third system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation, fourth system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation, fifth system. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic values and slurs. The lower staff continues the bass line with chords and rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Annexe 3 – Discographie de la 8e des Douze polonaises de Wilhelm Friedemann Bach

(Classement par ordre antéchronologique)

BACH Wilhelm Friedemann e. a, *Bach: The Art Of Life*, Daniil Trifonov (piano), Deutsche Grammophon, 62370160, 2021 [CD]

BACH Wilhelm Friedemann, *Fantasies & Illusions - Bach's Sons And The Fortepiano*, Slobodan Jovanovic (piano), K&K Verlagsanstalt KuK, 135, 2019

BACH Wilhelm Friedemann, *Live At The Amsterdam Concertgebouw 15 January 2012*, Severin von Eckardstein (piano), Raskoff Concert Management, RCM MPS01, 2012 [DVD]

BACH Wilhelm Friedemann, *Fantaisies - Sonates - Fugues – Polonaises*, Maude Gratton (piano), Mirare, MIR 088, 2009 [CD]

BACH Wilhelm Friedemann, *Keyboard Works*, Robert Hill (piano), Naxos, 8.557966, 2007 [CD]

BACH Wilhelm Friedemann, *W.F.Bach: Polonaises and Fugues*, Paul Simmonds (piano), London Independent Records, LIR014, 2007 [CD]

BACH Wilhelm Friedemann, *12 Polonaises*, Christophe Rousset, Virgin Veritas, 7243 5 61295 2, 2000 [CD]