

# Émile JAQUES-DALCROZE

## PIANO MUSIC, VOLUME THREE: WORKS FOR PIANO SOLO AND PIANO DUET

TROIS ESQUISSES GENEVOISES SOUS FORME DE DANSES  
MUSIQUES POUR FAIRE DANSER, BOOKS 1 AND 2  
TROIS RONDEAUX JOYEUX POUR LA DANSE  
TROIS ENTRÉES DANSANTES  
SIX DANSES BIGARRÉES  
DANSE ROMANDE

Xavier Parés and Patricia Siffert

# ÉMILE JAKES-DALCROZE: PIANO MUSIC, VOLUME THREE

by Jacques Tchamkerten

Born in Vienna on 6 July 1865, Émile Jaques-Dalcroze studied at the Geneva Conservatoire, where he had piano lessons from Henri Ruegger and Oscar Schulz, and where Hugo de Senger taught him the basics of composition. Between 1887 and 1889 he was once more in Vienna, working with (notably) Anton Bruckner, before spending some months in Paris to develop his skills with Léo Delibes and, especially, the rhythm-theorist Matthis Lussy, who influenced him profoundly. After returning to Switzerland, he established himself as one of the most enterprising figures on the Geneva musical scene, making his presence felt as a composer, pianist, lecturer and *chansonnier*.

Jaques-Dalcroze, who taught harmony and solfeggio at the Geneva Conservatoire, was increasingly struck by the intellectual rapport that his pupils had with music, and realised the importance of equipping his teaching with a physical and instinctive perception of rhythm. This insight is what led him to formulate the 'Méthode Jaques-Dalcroze', better known as 'eurhythmics', of which he laid the foundations in the early years of the twentieth century.

His ideas soon found an enthusiastic reception, and the high point in his career was the establishment in 1911 by the foundation at Hellerau, near Dresden, of an institute devoted to the teaching of rhythm; it attracted the intellectual elite from all over Europe and was to have a strong impact on the performing arts. This period marked a turning point in Jaques-Dalcroze's creative career; after that, he stopped composing big works for the concert hall and opera stage. Although he continued to write piano pieces and chamber music, his new scores almost always had an underlying educational objective in their handling of rhythm and metre.

The outbreak of war in 1914 took him by surprise: at the time he was in Geneva to conduct his 'Festspiel' *La Fête de juin*. As circumstances prevented him from returning to Hellerau, he settled in Geneva, and a new Jaques-Dalcroze Institute soon became the nerve centre of the Dalcrozian movement. After that, his life merged with the musical and educational activities that he pursued until his death, which came on 1 July 1950.

Émile Jaques-Dalcroze wrote in almost every genre except religious music. His style and aesthetic are characterised above all by his extraordinary melodic gift and by the originality of his feeling for rhythm. Although he was close to the French school, he also felt the influence of German post-Romanticism, which is especially clear in his orchestral works. In this respect he is typical of young French-speaking Swiss composers at the end of the nineteenth century, whose aesthetic fluctuates between the Latin and Germanic sides of their native country.

An excellent pianist himself, Jaques-Dalcroze used his instrument as a true extension of his musical thinking, notably in teaching and in improvisation – a discipline that had an essential place in his teaching method. The pieces that he composed around 1900 reflect the taste of the period for 'genre pieces' (album leaves, waltzes, romances, caprices and so on), but after that, until the end of the First World War, the piano featured less frequently in his works. It made its presence felt again from 1918–19 onwards: between 1920 and 1930, some of his most important collections (*Rythmes de danses*, *Caprices*, *Musiques pour faire danser*) were published, and he continued to write for his instrument until his final years, his last work for piano being the *Impressions fugitives* composed close to his eightieth birthday.

After 1914, Jacques-Dalcroze's style incorporated new elements that reflected the influence of modern French music. The harmonies were tinged with 'Impressionist' colours, the musical phrases were increasingly freed from the constraints of the bar line, and the melodic lines showed strikingly subtle rhythmic profiles.

Dance is everywhere in Jaques-Dalcroze's music. Before 1900 his output was full of waltzes, polkas, gavottes and minuets, but gradually these titles gave way to the simple word 'dance' followed by a qualifier (*Danses romandes*, *Sept Danses rythmiques*) or simply on its own (*Douze danses*, *Suite de danse*). From the 1920s onwards, titles

containing the word 'dance' or its derivatives – from the *Rythmes de danses* (1920) to the *Danses bigarrées* (1937), by way of the *Danses frivoles*, *Airs de danse*, *Entrées dansantes*, *Figurines de danse* and *Echos du dancing* – became more numerous, showing to what extent physical movement was at one with his musical thinking.

After the First World War, Jaques-Dalcroze could not remain indifferent to the new dance-forms from the other side of the Atlantic (tango, foxtrot, Charleston) – nor, indeed, to jazz, to which he refers in a number of works. As a native of Vienna, he also made good use of light music; occasionally melodic inflections can be found that seem to derive from Viennese operetta, with caressing turns of phrase, sometimes slightly commonplace, but always used with wit and in the appropriate style.

Published in 1924, the *Musiques pour faire danser* are concert pieces in which brilliant writing is combined with the roguish verve of a composer who would soon turn 60, looking at the world and his peers with an amused smile. The influence of music hall is reflected in the choice of titles and is clearly discernible both in the rhythms and in some slightly raffish melodic turns that sound as if they have escaped from some fashionable song or operetta aria. Here, for the first time, one can observe 'central European' inflections that might have come from an operetta by Franz Lehár or Emmerich Kálmán. As far as rhythm is concerned, these pieces were the subject of a process by means of which Jaques-Dalcroze distorts and then transforms the initial pulse with constant changes of metre, using all his imagination and ingenuity.

Issued in two sets of three pieces, the *Musiques pour faire danser* start with 'Le mieuilleux tzigane' ('The Sweet-talking Gipsy') [1]. The refrain, in G major with a soothing character, proceeds in three bars of 8, 3 and 5 quavers, leading to a cadence in D major. The contrasting first episode is rather short, with a *fortissimo* motif of broad syncopated chords which, after a series of modulations, brings back the refrain, its last bars modified with a conclusion in G major. The second episode, marked 'heavily', starts in C minor. A weighty theme in repeated chords introduces a semiquaver idea; they interact before forming the basis of an episode that brings back the original key and the refrain in a form almost identical to its second appearance. Nonetheless one can observe a tiny but

significant difference: on the second beat of the second and fourth bars, Jaques-Dalcroze introduces a 'sighing' fourth, giving this reprise an appealing hint of 'waltz-hesitation'.

In 'O sweet Arabella!' [2] Jaques-Dalcroze achieves the master stroke of making the listener perceive a theme with five or four beats to the bar as a waltz. This languorous motif in D major, with many thirds and sixths, constitutes the first section; it is followed by a second section that is more affirmative in character, in G major with five beats per bar, with broad chords in octaves in the right hand. A modulating episode leads back to the main theme, then there is a shortened reprise of the second section in D major, and then a coda, derived from the opening motif, that ends the piece with a sudden *accelerando*.

The 'Entrée des trois chers vieux gentlemen' ('Entry of Three Dear Old Gentlemen'), in F major [3], is a sort of cakewalk. Four introductory bars of open fourths and fifths open up into a theme in syncopated chords, sometimes at double speed, punctuated by sudden silences. The second section, in D flat major, is based on a motif that presents, at first, a repeated motif of syncopated chords (derived from the first two bars of the first theme) and then expands into a melodic idea that is sung out broadly. Heard again *fortissimo*, an octave higher, this theme gives rise to a brief modulating development section leading back to the original key and an exact repeat of the first section.

It is to be regretted that Jaques-Dalcroze did not provide any commentary on an unpublished set of pieces that must have been composed between 1915 and 1920 – the *Trois esquisses genevoises sous forme de danses*. These three pieces, which from a stylistic point of view are quite surprising, suggest that the composer was more concerned than one might have imagined by the radical changes that music was undergoing at the beginning of the twentieth century.

'Le petit blond' [4] takes up, with numerous modifications, an extract from *La Nuit de Noël*, a mystery play for children written in 1916. Jaques-Dalcroze seems to want to shake the foundations of tonality by means of the incessant chains of augmented chords, chromaticism, the friction of major seconds and some extremely abrupt modulations that characterise this mechanical cakewalk. With more and more sudden changes of

dynamic and sequences of highly charged rhythmic gestures, the piece is written in a single sweep, in an uninterrupted  $\frac{2}{4}$ , and ends with two violent A minor chords.

‘Otto Vautier’, in B major [5], is more ‘classical’, taking the form of an elegant ‘pas de quatre’, a dance in  $\frac{12}{8}$  that was much in favour during the Belle Époque, and plays with the opposition of binary rhythmic motifs (dotted quaver/semiquaver) and ternary ones (crotchet/quaver). Published with some modifications in the first book of *Esquisses rythmiques* (1916), it pays tribute to a painter from Geneva, a friend of Jaques-Dalcroze’s, who had provided the illustration featured on the score of his opera *Sancho* (1897).

‘Au thé-bazar!’ [6] is a teeming piece that seems to evoke the conversations – by turns cackling and languid – at some high-society reunion. Echoing the *Polka enharmonique*, Op. 47, from two decades earlier,<sup>1</sup> it is in C major (though with constant modulations) and displays very dense piano-writing, with an abundance of fast notes, appoggiaturas and gruppettos. In the first section a constant semiquaver motion alternates with a more songful idea; the second section is more lyrical, in B major. The reprise of the opening section is followed by a voluble coda, ending with a *diminuendo* and a final C major chord.

These *Trois esquisses genevoises* present considerable technical difficulties to the performer, and – like many other works by Jaques-Dalcroze – are dedicated to the major pianist Marie Panthès (1871–1955), one of his most faithful champions.

The second collection of *Musiques pour faire danser* starts with ‘La cuisinière bourgeoise’ (‘The Bourgeois Cook’) [7]. The piece begins with a piquant waltz movement in F major, interspersed with bars in quadruple time. Thirds and sixths predominate comfortably in the harmonisation of the first theme. The second section, in B flat major, surprises the listener with its amusing offbeat chords, then leads to the expected recapitulation of the opening section.

Four rather enigmatic bars begin ‘Loulou débute’ (‘Lulu begins’) [8]. The calm first theme is occasionally enlivened by an extra beat, adding an element of hesitation. Modulations ensue, syncopations and cross-rhythms becoming more frequent, until a

<sup>1</sup> Recorded by Adalberto Maria Riva on Volume One of this series, *Toccata Classics* TOCC 0473.

varied reprise of the main theme is reached. The second section is based on a left-hand *ostinato*, above which the right hand presents an elegant motif in dotted rhythm. A modulation to C major ushers in a new idea from the left hand, which evolves in the course of the tonal journey that leads towards G minor before returning to the opening key; then comes the return of the main theme, presented in an identical manner to its second appearance.

One might wonder about the meaning of the title ‘Tchéco-slovaque?’ [9], with its unusual question mark. There is nothing here that suggests the folk-music of Bohemia or Slovakia, but a very elegant theme in G major certainly evokes the grace of the former Austro-Hungarian empire. The duality of the title may find a musical equivalent in the rhythmic structure of this theme, constructed from three bars in triple time followed by four bars in duple time, in dotted-rhythm patterns – or, one might say, three bars of waltz and four bars of march. This mixture – despite seeming somewhat artificial – nonetheless gives rise to some extremely seductive melodic phrases, proceeding with complete naturalness. A middle section in C major presents a chromatic idea in a number of bars in triple time followed by a motif in dotted rhythm in some bars in duple time. A transition passage brings back the material from the opening *in extenso*, ending on the note G, played *fortissimo* in the upper and lower registers.

The *Trois entrées dansantes* (‘Three Dance Sketches’), published in Paris in 1924, are dedicated to Clotilde and Alexandre Sakharoff, famous dancers who developed an expressive form of dance that sought to harmonise movement, music, scenery and costumes.

The first piece, ‘L’ingénue’ [10], with its tranquil tempo and peaceful character, is in  $\frac{2}{4}$  and, at first, in A flat major, constantly shot through with amusing harmonic and rhythmic surprises. In the central section, delicate *staccato* ideas alternate with a motif that has a rhythmical character, five beats to the bar. It is followed by a reprise of the opening section, much modified, and some bars of coda.

‘L’oncle Tom (rag-time)’ [11], is the first explicit reference to jazz in Jaques-Dalcroze’s work. He seems to take a stylised approach perhaps reminiscent of Stravinsky in his *Rag-time*, composed in 1919. Exploiting the percussive character of the piano as never before,

he manages to retain the spirit of ragtime while disturbing its flow by introducing bars of irregular metre. The first section, in F major and  $\frac{4}{4}$ , features a motif consisting of groups of semiquaver chords, accented on the last of the group. The ‘rag’ character comes to the fore in the second section, in B flat major, with its typical configuration of the bass accompanying right-hand syncopations. The opening key returns as the material of the first section is heard again, significantly modified, followed by a coda borrowed from the ‘rag’ motif from the middle section.

‘Le fox-trot angoissé’ [12] inevitably brings to mind the aphorism of Erik Satie: ‘Jazz tells us about its grief and “we don’t care”... That’s why it is beautiful, real.’<sup>3</sup> In E flat major, the piece begins modestly with an almost unchanging rhythmic pattern in the left hand (quaver, two semiquavers, quaver, quaver) that gives it a quasi-mechanical character. The impression of anguish is conveyed by a series of modulations, a long *crescendo* and, above all, by the rhythmic tightening achieved by omitting a semiquaver, leading to four breathless  $\frac{3}{8}$  bars that conclude the first part of the piece. The second, quite short, section features a more relaxed motif that plays with amusing swaying rhythms, and then the  $\frac{3}{8}$  bars bring back the opening theme, on which the coda is based – feverish at first, then ending with a big *rallentando*.

While remaining faithful to his own ideas, in these pieces Jaques-Dalcroze shows that he regarded jazz as far more than simple entertainment; here, with surprising naturalness, he has succeeded in integrating something of its essence into his own musical language.

The *Six danses bigarrées* (‘Six Colourful Dances’), written in 1937, continue in the same vein as the *Musiques pour faire danser*, despite their noticeably more modest dimensions. The first dance, *Mouvement de valse lente* [13], has a nonchalant theme in F minor that is then taken up in four-beat bars. The composer then experiments with doubling the speed (alternating bars of  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  and  $\frac{4}{4}$ ). The piece ends in the last of these time-signatures, *pianissimo*. The *Giocoso*, in B flat major [14], is a polka full of surprises. In the second bar, the addition of an extra beat disturbs the flow and gives an impression

<sup>3</sup> Satie, ‘Les raisonnements d’un têtù’ (1921), quoted in Ornella Volta (ed.), *Erik Satie: Écrits*, Champ libre, Paris, 1981, p. 166.



of swaying that will continue all through the piece. Presented twice with significant modifications, the first theme is followed by a second, more songful one, in E flat, in which bars in duple and triple time alternate. A shortened reprise of the first theme is rounded off by a conclusion that is identical to the one heard on its second appearance. The *Grazioso*, in C major with numerous changes of time-signature [15], is based principally on a  $\frac{9}{8}$  metre – but one that is constructed according to a 2+2+3+2 pattern rather than the conventional ternary one (3+3+3). A second motif, in octaves, begins in G sharp minor and gives rise to a sort of development of the elements of both themes. The return of the original key would seem to suggest that the first theme will reappear – but the composer wraps up the piece with seven concluding bars and a light idea in thirds and sixths above an open fifth in the lower register. The fourth piece, *Assez lent* [16], is another waltz in disguise. The first theme, in G minor, is notable for its melancholy character and its resemblance to Dvořák's *Slavonic Dance*, Op. 72, No. 2. Some four-beat bars disrupt the metrical regularity, and then a modulation to G major leads to the middle section, in C major, based on a motif in dotted rhythm. A modulating passage leads to a climax and then, after a *decrescendo*, comes a reprise of the first and second motifs, both transposed to G major. A few bars of coda derived from the first theme bring the piece to a gentle end. The fifth dance, *Tranquillement* [17], is in A major, with a nonchalant main theme, four beats to the bar, leading to the key of B major. A triple-time second section starts out in the dominant, E major, and goes through various modulations before returning to the first theme, first in E and then in A major. A few bars of coda in dotted rhythm lead one to expect a perfect cadence in the opening key but they suddenly swerve off towards an enigmatic conclusion in F sharp minor. The final piece, *Lourd et très rythmé* [18], is a firmly planted, rustic dance, presenting a theme in D minor, an alternation of bars containing five and four beats. A modulating passage, introduced by a few bars of waltz, leads to an affirmation of the theme in D major and then to a few bars of *fortissimo* conclusion. The second section, a sort of burlesque march above ostinato open fifths in the left hand, begins in G minor and passes through a series of modulations. Once it arrives in A major, it loses its metrical regularity with

the addition of a fifth beat, where slightly Spanish-sounding melismata occur; a brief transition leads to a reprise of the opening section.

*Trois rondeaux joyeux pour la danse* appeared in print in 1933. These pieces contain no indication of having been choreographed, and have no subtitles apart from their tempo markings. Unlike his practice in most of his works published after 1920, Jaques-Dalcroze is here exceptionally economical with changes of metre. In these three pieces he uses a  $\frac{2}{4}$  metre, the continuity of which is interrupted only by the episodes in the first and third of them. Joyful and light in character, the *Rondeaux* to some extent evoke the style of French operetta composers of the period – André Messager, Reynaldo Hahn or Louis Beydts. It is significant that the first title in the manuscript is *Trois danses d'opérette sous la forme de rondo*.

The first piece, an *Allegretto* in D major [19], takes the form of a quick march. The refrain, with energetic accents, is followed by a first episode that forms a contrast owing to its lightness, frequent modulations and semiquaver patterns, leading back to the (unchanged) refrain. The second episode plays with the opposition of chords between left and right hands, in a tonality that wavers uncertainly between G minor and E flat major. The refrain returns in varied form, followed by a third episode, in B flat major, in which a motif in homophonic chords alternates with a descending idea in dotted rhythm. This idea is integrated into a brief return of the refrain, leading to a fourth episode that has the function of a development section and brings a final appearance of the refrain, followed by an *accelerando* coda.

The second Rondeau, *Gâiment* in G major [20], resembles a polka with a fairly short, easygoing refrain followed by a first episode marked *martellato*, starting in C major but then giving rise to a series of modulations. The refrain – decorated with new elements in the left hand – is followed by a second episode in E flat major. Here ascending and descending semiquaver formulas alternate, punctuated by discreet left-hand chords. The refrain returns in abbreviated form, before a new, energetically declaimed episode in C minor that is repeated *cantabile* in the left hand. The recurrence of the refrain presents the theme in decorated form, shared between the upper and lower registers. The fourth episode, in E flat major, unfolds with semiquaver triplet arabesques in the right hand

in a spinning motion, and then the refrain in C minor is heard; taking advantage of enharmonics, Jaques-Dalcroze writes a series of modulations before returning to the original key in a brilliant coda.

The *Giocosò* [21] has more changes of metre than the preceding two pieces; it is based on a refrain with a swaying character, with a sentimental melody in E flat major. Passing from  $\frac{2}{4}$  to  $\frac{3}{4}$ , the first episode, in A flat major, plays with the alternation of ascending and descending ideas in rhythmic patterns that are regular and dotted by turns. After an identical reappearance of the refrain, the second episode takes the form of a melancholy motif in C minor in cross-rhythm, then, taking up an ascending idea from the preceding episode, leads back (in E flat major) to the refrain, now subtly modified. The third episode, in G sharp major, declaimed energetically with open fifths in the left hand, features a regular succession of bars in  $\frac{2}{4}$  and  $\frac{3}{4}$ . An increase of intensity leads to an episode marked 'with élan'; then, with the return to E flat major, the refrain returns *fortissimo*, in homophonic chords, leading to an *accelerando* coda.

It might seem surprising that, apart from a handful of teaching pieces and a few reductions of orchestral scores, Jaques-Dalcroze composed nothing for piano four-hands. The only exception to this rule is the brief but charming *Danse romande* [22], published in 1905 but certainly composed a few years earlier, perhaps around the same time as the *Six danses romandes* for solo piano from around 1899. A few introductory bars launch a polka theme in D minor, punctuated by semiquaver triplets, before ending in D major. A second section, in G major, is based on a three-note motif from which the composer creates a melancholy melody. A series of modulations returns gradually to the opening key and a recapitulation of the opening section. A four-bar coda concludes the piece energetically in D.

*Jacques Tchamkerten is director of the library of the Conservatoire de Musique de Genève.*

**Xavier Parés** is a native of Barcelona, where he studied music at the Marshall Academy in combination with a degree in biology at the University of Barcelona. After winning a second prize at the Enrique Granados Competition, he received the prize of the Fondation de la Vocation and the first prize of the Parramon Foundation. As the recipient of a prestigious Juan March Foundation Scholarship, he was then able to pursue studies with Louis Hiltbrand at the Geneva Conservatoire of Music, where he was awarded a diploma in *Virtuosité*. While working as a vocal accompanist at the Escuela Superior de Canto in Madrid, he also accompanied master-classes, working with such prestigious artists as Helmut Rilling and Gérald Souza and, at the Verbier Festival, where he was coordinator of the voice workshop for ten years, with Brigitte Fassbaender, Gundula Janowitz, Thomas Quasthoff, Peter Schreier and Renata Scotto. He also assisted Wolfram Rieger in master-classes for singers and pianists held in Figueras, in Spain. He is an active chamber musician, playing regularly with different instrumental combinations. He has played in France, Italy, Japan, Portugal, Poland, Spain, Switzerland and the USA. He now lives in Geneva and teaches piano at the Jaques-Dalcroze Institute.



Photograph: Studio Ansermet

**Patricia Siffert** was born in 1962 in Fribourg, Switzerland, where she received a *Diplôme de Virtuosité* in 1984 with Céline Volet at the Conservatoire de Fribourg. A prize from the Association des Musiciens Suisses enabled her to study with Victor Rosenbaum and Laurence Berman in Boston, Massachusetts. She continued her studies at the Guildhall School of Music and Drama in London with Martin Jones, obtaining the Diploma of Piano Accompaniment in 1989, and at the Britten-Pears School in Aldeburgh, where she worked with Martin Isepp and Graham Johnson, and at the Banff Centre for the Arts in Canada. She attended a number of master-classes, in particular that with Peter Feuchtwanger, who inspired her in the research of sound and movement. A prizewinner of several competitions, she has



played for Radio Espace 2 and has recorded three albums of music by the English composer Rosemary Duxbury (released through CD Baby). She gives recitals as a chamber musician, accompanist and soloist, and has performed concertos by Bach, Hindemith, Mozart, Poulenc, Saint Saëns and Schumann with the Orchestre des Jeunes de Fribourg, the Orchestre des Jeunes de la Suisse Romande and the Israel Chamber Orchestra. She has been invited to participate in festivals in England, Germany, Israel and Switzerland. Since 1998 she has taught piano at the Institut Jaques-Dalcroze in Geneva.

## **ÉMILE JAKES-DALCROZE: MUSIQUE POUR PIANO, VOLUME III**

par Jacques Tchamkerten

Né à Vienne le 6 juillet 1865, Emile Jaques-Dalcroze se forme au Conservatoire de Genève, où il apprend le piano avec Henri Ruegger et Oscar Schulz, et où Hugo de Senger lui enseigne les rudiments de la composition. De 1887 à 1889, il retourne à Vienne et travaille notamment avec Anton Bruckner, avant de séjourner quelques mois à Paris pour se perfectionner auprès de Léo Delibes et, surtout, de Matthis Lussy, théoricien du rythme qui le marquera profondément. Dès son retour en Suisse, il s'impose comme un des acteurs les plus entreprenants de la vie musicale genevoise, se produisant comme compositeur, pianiste, conférencier et chansonnier.

Jaques-Dalcroze, qui enseigne l'harmonie et le solfège au Conservatoire de Genève, est de plus en plus frappé par le rapport intellectuel que ses élèves entretiennent avec la musique et réalise la nécessité d'en doter l'apprentissage d'une perception corporelle et intérieure du rythme musical. C'est ce qui le conduira à l'élaboration de la Méthode Jaques-Dalcroze, mieux connue sous le nom de « rythmique », dont il jette les bases dans les premières années du XXème siècle.

Les idées dalcroziennes suscitent rapidement l'enthousiasme, et la carrière du musicien est couronnée en 1911 par la fondation, à Hellerau, près de Dresde, d'un

Institut consacré à l'enseignement de la rythmique, qui attire l'élite intellectuelle de l'Europe entière et aura un fort impact sur les arts de la scène. Cette période marque un tournant dans la carrière créatrice de Jaques-Dalcroze, qui cesse dès lors de composer de grandes œuvres pour le concert et le théâtre lyrique. S'il continue d'écrire des pièces pour piano ou de la musique de chambre, ses partitions nouvelles contiendront presque toujours une intention didactique sous-jacente dans le traitement du rythme et de la métrique.

La guerre de 1914 surprend le musicien à Genève où il est venu diriger son festspiel *La Fête de juin*. Empêché par les événements de retourner à Hellerau, il s'y fixe définitivement et un nouvel Institut Jaques-Dalcroze y devient bientôt le centre névralgique du mouvement dalcrozien. Dès lors, sa vie se confond avec ses activités musicales et pédagogiques qu'il poursuivra jusqu'à sa mort, survenue le 1<sup>er</sup> juillet 1950.

Emile Jaques-Dalcroze a écrit dans pratiquement tous les genres, hormis la musique religieuse. Son style et son esthétique se distinguent avant tout par son extraordinaire don mélodique ainsi que par l'originalité de son sens rythmique. Proche de l'école française, il ressent également, l'influence du post-romantisme germanique qui se manifeste notamment dans ses œuvres orchestrales. Il est en cela représentatif des jeunes compositeurs suisses romands de la fin du dix-neuvième siècle, dont l'esthétique oscille entre les pôles latin et alémanique de leur pays d'origine.

Excellent pianiste, Jaques-Dalcroze fait de son instrument un véritable prolongement de sa pensée musicale, notamment dans le domaine de la pédagogie et de l'improvisation, discipline qui occupe une place fondamentale dans sa méthode.

Les pièces qu'il écrit jusque vers 1900 reflètent le goût de l'époque pour les morceaux « de genre » (feuilles d'album, valse, romances, caprices, etc.), puis, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, le piano se fait plus rare dans sa production. Il s'imposera de nouveau à partir de 1918-19 : le musicien publie entre 1920 et 1930 quelques-uns de ses recueils les plus significatifs (*Rythmes de danses*, *Caprices*, *Musiques pour faire danser*), puis, jusqu'à ses dernières années, il ne cesse plus d'écrire pour son instrument, jusqu'aux ultimes *Impressions fugitives*, composées à l'orée de son 80<sup>ème</sup> anniversaire.

Après 1914, le style de Jaques-Dalcroze intègre des éléments nouveaux qui dénotent l'influence de la jeune musique française. L'harmonie se teinte de couleurs

« impressionnistes », la respiration de la phrase musicale s'émancipe de plus en plus de la barre de mesure et les lignes mélodiques frappent par la souplesse de leur organisation rythmique.

La danse est omniprésente dans l'œuvre du compositeur. Avant 1900, sa production abonde en valse, polkas, gavottes, menuets, puis peu à peu, ces titres disparaissent au profit du simple mot « danse » suivi d'un qualificatif (*Danses romandes, Sept Danses rythmiques*) ou non (*Douze danses, Suite de danse*). A partir des années vingt, les titres contenant le mot ou ses dérivés – des *Rythmes de danses* (1920) aux *Danses bigarrées* (1937), en passant par les *Danses frivoles, Airs de danse, Entrées dansantes, Figurines de danse, Echos du dancing* – se multiplient, et montrent à quel point le mouvement corporel ne fait plus qu'un avec la pensée musicale de Jaques-Dalcroze.

Dès après la première guerre mondiale, Jaques-Dalcroze ne pouvait pas rester indifférent aux nouvelles danses venues d'outre-Atlantique (tango, fox-trot, charleston) ni au jazz auquel il fera allusion dans plusieurs œuvres. Ce natif de Vienne fera également son miel de la musique légère et l'on retrouvera plus d'une fois des inflexions mélodiques semblant sortir d'une opérette viennoise avec leurs tournures caressantes, parfois à peine vulgaires, mais toujours traitées avec esprit et dans son propre style.

Editées en 1924, les *Musiques pour faire danser* sont des pièces de concert dont l'écriture brillante se conjugue avec la verve malicieuse d'un compositeur bientôt sexagénaire et posant sur le monde et ses semblables un regard souriant et amusé. L'influence du music-hall s'y manifeste sans ambigüité, tant dans les rythmes que dans certaines tournures mélodiques un peu « canailles » qui semblent échappées de quelque chanson ou d'air d'opérette en vogue, et dont les différents titres portent le reflet ; pour la première fois, on y remarque des inflexions « mitteleuropéennes » qui paraissent issues d'une opérette de Franz Lehár ou d'Emmerich Kálmán. Sur le plan rythmique, ces morceaux font l'objet d'un travail par lequel Jaques-Dalcroze désarticule puis transforme la pulsation initiale en d'incessants changements de mesures avec toute sa fantaisie et son ingéniosité.

Publiées en deux séries de trois morceaux, les *Musiques pour faire danser* s'ouvrent avec « Le mielleux tzigane » [1]. Le refrain, en sol majeur aux inflexions caressantes

s'articule en trois mesures composées de 8, 3 et 5 croches menant vers une cadence en ré majeur. Le premier couplet, assez bref, lui oppose un motif *fortissimo* en larges accords syncopés qui, après une suite de modulations, ramène le refrain modifié dans ses dernières mesures avec une conclusion en sol majeur. Le deuxième couplet, indiqué « lourdement », débute en ut mineur. Un thème pesant, en accords répétés, introduit un dessin en doubles croches avec lequel il va dialoguer, avant de former la base d'un épisode, ramenant, avec le ton initial, le refrain sous une forme identique à sa deuxième occurrence. On notera cependant une minuscule mais significative différence : au deuxième temps des deuxième et quatrième mesures, Jaques-Dalcroze introduit un quart de soupir donnant un amusant côté « valse-hésitation » à cette reprise.

Dans « O sweet Arabella ! » [2] Jaques-Dalcroze réalise le tour de force de nous faire percevoir comme une valse, un thème articulé dans des mesures à cinq et quatre temps. Ce motif langoureux, en ré majeur, où abondent les tierces et les sixtes, forme le premier volet ; il est suivi d'un second plus affirmé, en sol majeur, à cinq temps, avec ses larges accords en octaves de la main droite. Un épisode modulant ramène le thème initial, puis un retour abrégé, en ré majeur, du second volet s'enchaîne à une coda, empruntée au premier motif, qui termine le morceau sur un soudain *accelerando*.

L'« Entrée des trois chers vieux gentlemen », en fa majeur [3], constitue une sorte de *cake-walk* ; quatre mesures d'introduction, enchaînant quarts et quintes à vide, s'ouvre sur un thème en accords syncopés, en simple et double vitesse, ponctué de soudains silences. La seconde partie, en ré bémol majeur est construite sur un motif exposant, dans son antécédent, une formule répétée d'accords en syncopes (issu des deux premières mesures du premier thème) et s'épanouissant, dans le conséquent, en un dessin mélodique largement chanté. Réexposé *fortissimo* une octave plus haut, ce thème donne lieu à un bref développement modulant qui ramène le ton initial, avec le retour textuel la première partie.

Il est regrettable que Jaques-Dalcroze n'ait laissé aucun commentaire d'un recueil non publié, sans doute composé entre 1915 et 1920, les *Trois Esquisses genevoises sous forme de danses*. Ces trois pièces, assez surprenantes sur le plan du langage, laissent



penser que le compositeur aura été interpellé plus qu'on ne l'imagine par les mutations radicales que connaît la langue musicale au début du vingtième siècle.

« Le petit blond » [4] reprend, avec de nombreuses modifications, un extrait de *La Nuit de Noël*, un mystère pour les enfants composé en 1916. Jaques-Dalcroze semble vouloir briser les assises tonales par des enchaînements ininterrompus d'accords augmentés, des chromatismes, des frottements de secondes majeures et des modulations extrêmement abruptes qui caractérisent ce mécanique cake-walk. Celui-ci, multipliant les brusques oppositions de dynamiques et enchaînant des gestes rythmiques très accusés, est écrit d'un seul tenant, dans un  $\frac{2}{4}$  ininterrompu et terminé in extremis par deux violents accords de la mineur.

Plus « classique » « Otto Vautier », en si majeur [5], se présente sous la forme d'un élégant « pas de quatre », danse à 12/8 très prisée à la Belle Époque, et joue avec l'opposition de cellules rythmiques binaires (croche pointée/double croche) et ternaires (noire/croche). Publié, avec quelques modifications, dans le premier cahier des *Esquisses rythmiques* (1916), il constitue un hommage à un peintre genevois, ami de Jaques-Dalcroze, qui avait dessiné l'illustration ornant la partition de son opéra *Sancho* (1897).

« Au thé-bazar ! » [6] est un foisonnant morceau qui semble évoquer les conversations tour à tour caquetantes ou alanguies de quelque réunion mondaine. Faisant écho à la *Polka enharmonique*, op. 47, antérieure d'une vingtaine d'année,<sup>1</sup> il est écrit dans un ut majeur constamment modulant et fait usage d'une écriture pianistique très dense, abondant en petites notes, appoggiatures et gruppentos. La première section alterne un mouvement perpétuel de doubles croches avec un élément plus chantant et précède un second volet en si majeur plus lyrique. A la reprise de la première partie s'enchaîne une volubile coda terminée in extremis par un *diminuendo* et un dernier accord d'ut majeur.

C'est « La cuisinière bourgeoise » [7] qui ouvre le deuxième recueil des *Musiques pour faire danser*. Le morceau débute par un savoureux mouvement de valse, en fa majeur, entrelardé de mesures à quatre temps. Tierces et sixtes prédominent confortablement

<sup>1</sup> Enregistré par Adalberto Maria Riva dans le 1er volume de cette série, *Toccata Classics TOCC 0473*.

dans l'harmonisation du premier thème, laissant entrevoir les fumets d'un appétissant rôti dominical.... La seconde partie, en si bémol majeur, surprend par ses amusants accords en contretemps, puis mène vers la réexposition attendue de la première section.

Quatre mesures un peu énigmatiques introduisent « Loulou débute » [8]. Le premier thème, tranquille, se voit ponctuellement agrémenté d'un cinquième temps amenant un élément d'hésitation. Les modulations se succèdent, tandis que se multiplient syncopes et contretemps, jusqu'à une reprise, variée, du thème principal. La seconde partie se fonde sur un ostinato de la main gauche, sur lequel la droite déroule un élégant motif en rythmes pointés. Une modulation en ut majeur amène un nouveau dessin de la main gauche, évoluant au fil du parcours tonal qui conduit vers sol mineur avant de revenir au ton initial ; c'est alors le retour du thème principal, présenté ici de manière identique à sa deuxième occurrence.

On peut s'interroger sur le sens du titre, « Tchéco-Slovaque ? » [9], avec son insolite point d'interrogation. Rien ne suggère ici la musique populaire de la Bohême ou de la Slovaquie mais un thème d'une grande élégance, en sol majeur, évoque indubitablement les grâces du défunt Empire austro-hongrois.... La dualité du titre trouve peut-être sa correspondance musicale dans la structure rythmique de ce thème construit en une alternance de trois mesures à trois temps suivies de quatre mesures à deux temps, en formules rythmiques pointées. Ou si l'on préfère, de trois mesures de valse et quatre mesures de marche. Ce mélange qui pourrait paraître quelque peu artificiel, n'en donne pas moins lieu à des phrases mélodiques extrêmement séduisantes, se déroulant avec un parfait naturel. Une partie médiane, en ut majeur, expose un dessin chromatique, dans une suite de mesures à trois temps, suivi du motif en rythmes pointés dans une succession de mesures à deux temps. Un épisode de transition ramène en extenso le premier volet terminé par la note sol, jouée *fortissimo* dans les registres grave et aigu.

Les *Trois entrées dansantes*, publiées en 1924 à Paris, sont dédiées à Clotilde et Alexandre Sakharoff, célèbre couple de danseurs qui développeront un type de danse expressive cherchant à harmoniser mouvement, musique, décors et costumes.

La première pièce, « L'Ingénue » [10], adopte un tempo tranquille et son cours paisible, à  $\frac{2}{4}$ , est, dans son premier volet, en la bémol majeur, constamment entrecoupé

d'amusantes surprises harmoniques et rythmiques. La partie centrale, alterne de délicats dessins en *staccato* avec un motif de caractère rythmique, disposé dans des mesures à cinq temps. Elle est suivie d'une reprise, considérablement variée du premier volet, avec quelques mesures de coda.

« L'oncle Tom (rag-time) » [11], constitue la première référence explicite au jazz dans l'œuvre de Jaques-Dalcroze. Le compositeur semble suivre une démarche de stylisation qui peut rappeler celle de Stravinsky avec son *Rag-time* composé en 1919. En exploitant comme jamais encore le caractère percussif du piano, il parvient à garder l'esprit du rag-time tout en en brisant la carrure par l'introduction de mesures irrégulières. La première section, en fa majeur, à  $\frac{4}{4}$ , expose un motif disposé en groupes d'accords de doubles croches, mettant l'accent sur la dernière. Le caractère « rag » intervient dans la deuxième section, en si bémol majeur, avec son balancement typique de la basse accompagnant les syncopes de la main droite. La tonalité initiale est ramenée avec le retour de la première section, considérablement variée, et suivie d'une coda empruntée au motif « rag » de la partie médiane.

« Le fox-trot angoissé » [12] fait, lui, irrésistiblement penser à l'aphorisme d'Erik Satie : « Le Jazz nous raconte sa douleur et « *on s'en fout* »... C'est pourquoi il est beau, réel ». <sup>2</sup> En mi bémol majeur, le morceau débute de manière anodine avec, à la main gauche, la scansion d'une formule rythmique presque immuable (croche, deux doubles, croche, croche) installant un caractère quasi mécanique. L'impression d'angoisse est traduite par une chaîne de modulations, un long *crescendo* et, surtout, par un resserrement rythmique obtenu par le retrait d'une double croche, menant vers quatre mesures à  $\frac{3}{8}$  haletantes qui terminent la première section. La deuxième, assez brève, amène un motif plus détendu jouant sur d'amusants déhanchements rythmiques, avant que les mesures à  $\frac{3}{8}$  ne ramènent le thème du début, sur lequel va se fonder la coda tout d'abord fébrile, puis terminée par un large *rallentando*.

Tout en restant fidèle à lui-même, Jaques-Dalcroze montre dans ces morceaux que sa perception du jazz va bien au-delà d'un simple divertissement, et c'est un peu de son essence qu'il sait intégrer avec un étonnant naturel à son propre langage.

<sup>2</sup> « Les raisonnements d'un tétu » (1921), cité in : Ornella Volta (éd.), *Erik Satie : Écrits*, Champ libre, Paris, 1981, p. 166.

Les *Six danses bigarrées*, écrites en 1937, se situent dans le prolongement des *Musiques pour faire danser*, malgré leurs dimensions sensiblement plus réduites.

La première danse, *Mouvement de valse lente* [13], expose un thème nonchalant, en fa mineur, repris ensuite dans des mesures à quatre temps. Le compositeur se livre alors à des jeux de double vitesse (alternances de mesures à  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  et  $\frac{4}{4}$ ). C'est dans ce dernier mètre que se termine le morceau pianissimo.

Le *Giocoso*, en si bémol majeur [14], consiste en une polka pleine d'imprévu. Dès la deuxième mesure, l'ajout d'un temps vient briser la carrure et donner une impression de déhanchement qu'on retrouvera tout au long du morceau. Exposé deux fois, avec de substantielles variations, le premier thème est suivi d'un second, en mi bémol, plus chantant, alternant des mesures binaires et ternaires. Une reprise abrégée du premier thème se termine par une conclusion identique à celle de sa deuxième occurrence.

Le *Grazioso*, en ut majeur aux multiples changements de mesures [15], se fonde principalement sur un mètre à  $\frac{9}{8}$  construit non sur l'habituelle succession ternaire de 3+3+3, mais sur une carrure de 2+2+3+2. Un deuxième motif en octaves débute en sol dièse mineur et donne lieu à une sorte de développement sur des éléments des deux thèmes. Un retour de la tonalité initiale semble vouloir précéder un rappel du premier thème. Mais le compositeur termine par sept mesures de conclusion et un léger dessin en tierce et sixtes posé sur une quinte à vide dans le registre grave.

C'est encore une valse déguisée que constitue la quatrième pièce *Assez lent* [16]. Le premier thème, en sol mineur, frappe par son caractère mélancolique et sa ressemblance avec la *Danse slave*, op. 72, n° 2, d'Antonín Dvořák. Des mesures à quatre temps viennent rompre la régularité de la carrure, puis une modulation en sol majeur mène vers la partie médiane en ut majeur, fondée sur un motif en rythmes pointés. Une section modulante conduit à un sommet d'intensité puis, après un *decrescendo*, à une reprise du premier, puis du second motif, tous deux transposés en sol majeur ; quelques mesures de coda sur le premier thème terminent le morceau dans la douceur.

En la majeur, la cinquième danse, *Tranquillement* [17], égrène un thème nonchalant, dans des mesures à quatre temps, menant au ton de si majeur. Une seconde section, ternaire, part de la dominante de mi majeur pour enchaîner les modulations avant

de réexposer le premier thème en mi puis en la majeur. Quelques mesures de coda en valeurs pointées semblent annoncer une cadence parfaite dans le ton initial, mais bifurquent soudain vers une énigmatique conclusion en fa dièse mineur.

Le morceau final, *Lourd et très rythmé* [18], une danse rustique solidement campée, expose un thème en ré mineur articulé dans une alternance de mesures à cinq et quatre temps. Un conduit modulant, introduit par quelques mesures de valse, mène à l'affirmation du thème en ré majeur puis à quelques mesures de conclusion *fortissimo*. La deuxième partie, une sorte de marche burlesque sur des quintes à vide en *ostinato* de la main gauche commence en sol mineur avant d'enchaîner les modulations. Arrivée en la majeur, elle perd sa régularité par l'ajout d'un cinquième temps où viennent se poser des mélismes un peu hispanisants ; une courte transition ramène une reprise textuelle de la première partie.

C'est en 1933 que paraissent *Trois Rondeaux joyeux pour la danse*. Ces morceaux ne contiennent aucune indication relative à une éventuelle chorégraphie et ne comportent d'autre sous-titre que leur indication de mouvement. Contrairement à la plupart de ses ouvrages postérieurs à 1920, Jaques-Dalcroze se montre ici exceptionnellement économe de changements de mesures et adopte, pour les trois morceaux, un mètre à  $\frac{2}{4}$  dont la continuité n'est rompue que dans les couplets du premier et du troisième rondeau. De caractère joyeux et léger, ces trois pièces ne sont pas sans évoquer le style des maîtres de l'opérette française d'alors, André Messager, Reynaldo Hahn ou Louis Beydts. Il est significatif que le premier titre figurant sur le manuscrit est : *Trois danses d'opérette sous la forme de rondo*.

Le premier morceau, *Allegretto* [19], en ré majeur, prend la forme d'une marche rapide. Au refrain, énergiquement accentué, succède un premier couplet contrastant par sa légèreté, ses fréquentes modulations et ses dessins de doubles croches *staccato* qui ramène, identique, le refrain. Le deuxième couplet joue sur des oppositions d'accords entre la main droite et la main gauche dans une tonalité incertaine oscillant entre sol mineur et mi bémol majeur. Le refrain revient sous une forme variée et précède un troisième couplet, en si bémol majeur dans lequel un motif en accords homophones dialogue avec un dessin descendant en rythmes pointés. Ce dessin est intégré dans

un bref retour du refrain, s'enchaînant avec un quatrième couplet faisant office de développement et ramenant une dernière fois le refrain terminé par une coda en *accelerando*.

Le deuxième rondeau, *Gâiment* [20], en sol majeur s'apparente à une polka avec un refrain de caractère bon enfant ; assez bref, il est suivi d'un premier couplet indiqué *martellato*, débutant en do majeur puis donnant lieu à une chaîne de modulations. Le refrain orné de nouveaux éléments à la main gauche, est suivi du deuxième couplet en mi bémol majeur. Celui-ci présente une alternance de formules ascendantes et descendantes en doubles croches, ponctuées de discrets accords de la main gauche. Le refrain est réexposé de manière abrégée avant un nouveau couplet en ut mineur énergiquement scandé, puis repris *cantabile* par la main gauche. La nouvelle occurrence du refrain présente le thème orné et partagé entre les voix supérieure et inférieure. Le quatrième couplet, en mi bémol majeur déroule, à la main droite, des arabesques en triolets de doubles croches dans un mouvement de fileuse, puis le refrain réapparaît en ut mineur ; tirant parti des enharmonies, Jaques-Dalcroze enchaîne les modulations avant de retrouver le ton initial dans une brillante coda.

C'est sur un refrain d'allure « chaloupée », avec sa sentimentale mélodie en mi bémol majeur, que se fonde le *Giocoso* [21], plus riche en changements de mesures que ses prédécesseurs. Passant de  $\frac{2}{4}$  en  $\frac{3}{4}$ , le premier couplet, en la bémol majeur, joue sur des alternances de dessins ascendants et descendants, dans des formules rythmiques tour à tour régulières et pointées. Après retour du refrain identique à son exposition, le second couplet prend la forme d'un motif mélancolique, en ut mineur, en contretemps, puis, reprenant un dessin ascendant du précédent couplet, ramène, avec le ton de mi bémol majeur, le refrain sujet à de subtiles modulations. Le troisième couplet, en sol dièse majeur, scandé énergiquement sur des quintes à vide de la main gauche, s'articule en une succession régulière de mesures à  $\frac{2}{4}$  et  $\frac{3}{4}$ . Une montée d'intensité mène vers un épisode indiqué « avec élan », puis, au terme d'un retour dans le ton de mi bémol majeur, le refrain revient *fortissimo*, en accords homophones, pour s'enchaîner à une coda en *accelerando*.

On peut s'étonner qu'à part une poignée de morceaux pédagogiques et quelques rares réductions de partitions orchestrales, Jaques-Dalcroze n'ait rien composé pour

piano à quatre mains. L'unique exception à cette règle est une brève et charmante *Danse romande* [22] publiée en 1905, mais écrite sans doute quelques années auparavant et peut-être contemporaine des *Six danses romandes* pour piano à deux mains écrites vers 1899. Quelques mesures d'introduction lancent un thème de polka, en ré mineur ponctué de triolets de doubles-croches avant une conclusion en ré majeur. Une seconde section, en sol mineur, se fonde sur un motif de trois notes à partir duquel le compositeur construit une mélodie de caractère mélancolique. Une suite de modulations ramène peu à peu le ton initial et la reprise de la première partie. Quatre mesures de coda terminent énergiquement le morceau en ré majeur.

*Jacques Tchamkerten est responsable de la bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève.*

**Xavier Parés** est né à Barcelone, où il a suivi des études de musique à l'Académie Marshall. Entre 17 et 21 ans il a obtenu successivement le deuxième prix du concours Enrique Granados, le prix de la Fondation pour la Vocation et le premier prix de la Fondation Parramon. Grâce à une bourse de la Fondation Juan March il a pu entrer dans la classe de piano Louis Hiltbrand, au Conservatoire de musique de Genève, où il a passé son examen de virtuosité en 1981.

Son poste d'accompagnateur à l'École Supérieure de Chant de Madrid l'a conduit à se spécialiser dans l'accompagnement du répertoire vocal. Après s'être perfectionné avec Félix Lavilla et Paul Schilhawsky, il fut souvent engagé pour accompagner des *master classes* donnés par Helena Lazarska, Marimí del Pozo, Helmut Rilling, Gérard Souzay, ou ensuite par Brigitte Fassbaender, Gundula Janowitz, Thomas Quasthoff, Peter Schreier et Renata Scotto au Festival de Verbier en Suisse. Il a aussi collaboré aux cours d'interprétation de *lied* – ouverts aux chanteurs et aux pianistes – donnés en Espagne par Wolfram Rieger.

Passionné par la musique de chambre, il a collaboré avec plusieurs instrumentistes comme Steven Thomas, violoncelle, ou Oriol Romani, clarinette. Il a aussi abordé fréquemment le répertoire pour piano à quatre mains ou pour deux pianos avec Christine Thomas.

Xavier Parés a également participé aux cycles de musique de chambre de l'Auditorio Nacional de Madrid, et donné des concerts en Espagne, en France, en Italie, en Pologne, au Portugal, en Suisse, aux États-Unis et au Japon. Actuellement, il enseigne le piano à l'Institut Jaques Dalcroze de Genève.

**Patricia Siffert** est née en 1962 à Fribourg, où elle obtient le diplôme de virtuosité en 1984 dans la classe de Céline Volet au Conservatoire de Musique. Le prix de l'Association des Musiciens Suisses lui permet de se perfectionner à Boston auprès de Victor Rosenbaum et Laurence Berman. Elle étudie ensuite à la Guildhall School of Music and Drama à Londres avec Martin Jones où elle reçoit le « Diploma of Piano Accompaniment » en 1989, à la Britten-Pears School à Aldeburgh, avec Graham Johnson and Martin Isepp, et au Banff Centre for the Arts, Canada. Elle participe à des cours de maître, notamment avec Peter Feuchtwanger, qui l'inspire dans la recherche du son et du mouvement. Lauréate de plusieurs prix de piano, elle a joué pour la Radio Espace 2 et a enregistré en trois albums la musique de la compositrice anglaise Rosemary Duxbury (disponibles à travers CD Baby). Elle donne des récitals, en formation de musique de chambre, accompagnatrice et soliste, et a joué avec l'Orchestre des Jeunes de Fribourg, avec l'Orchestre des Jeunes de la Suisse Romande et avec l'Orchestre de Chambre d'Israël des concertos de Bach, Hindemith, Mozart, Poulenc, Saint-Saëns et Schumann; elle a été invitée dans des festivals en Allemagne, Angleterre, Israël et en Suisse. Depuis 1998 elle enseigne le piano à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève.

Recorded on 2–5 April 2018 at the Studio Ansermet, Radio Suisse Romande, Geneva  
Engineering, editing and mastering: Claude Maréchaux, Studio Clamason, Croy, Switzerland  
Executive producers: Association des Amis de Jaques-Dalcroze,  
Association Harmonia Helvetica, Fondation Émile Jaques-Dalcroze,  
RTS Radio Suisse Romande

This recording was generously sponsored by the Czesław Marek-Stiftung  
(administered by the Zentralbibliothek, Zurich) and by the  
Sandoz Family Foundation.

Booklet text: Jacques Tchamkerten  
English translation: Andrew Barnett  
Cover photograph: Atelier Boissonnas, Geneva,  
courtesy of the Bibliothèque de Genève  
Cover design: David M. Baker (david@notneverknow.com)  
Typesetting and lay-out: Kerrypress, St Albans





---

# ÉMILE JAQUES-DALCROZE Piano Music, Volume Three

---

## *Musiques pour faire danser, Book 1*

(publ. 1924)	<b>11:09</b>
1 I Le mielleux tzigane	3:44
2 II O sweet Arabella!	3:52
3 III Entrée des trois chers vieux gentlemen	3:33

## *Trois esquisses genevoises*

<i>sous forme de danses</i> (c. 1915–20)	<b>8:30</b>
4 No. 1 Le petit blond	2:15
5 No. 2 Otto Vautier	2:38
6 No. 3 Au thé-bazar!	3:37

## *Musiques pour faire danser, Book 2*

(publ. 1924)	<b>10:25</b>
7 I La cuisinière bourgeoise	2:33
8 II Loulou débute	4:19
9 III Tchéco-slovaque?	3:33

## *Trois entrées dansantes* (publ. 1924)

10 No. 1 L'ingénue	1:45
11 No. 2 L'oncle Tom (rag-time)	2:36
12 No. 3 Le fox-trot angoissé	2:40

## *Six danses bigarrées* (1937)

13 No. 1 <i>Mouvement de valse lente</i>	1:37
14 No. 2 <i>Giocoso</i>	2:20
15 No. 3 <i>Grazioso</i>	2:09
16 No. 4 <i>Assez lent</i>	2:15
17 No. 5 <i>Tranquillement</i>	2:03
18 No. 6 <i>Lourd et très rythmé</i>	2:05

## *Trois rondeaux joyeux*

<i>pour la danse</i> (publ. 1933)	<b>11:40</b>
19 No. 1 <i>Allegretto</i>	3:48
20 No. 2 <i>Gaïment</i>	3:37
21 No. 3 <i>Giocoso</i>	4:15

22 <i>Danse romande pour piano</i> <i>à quatre mains, Op. 68</i> (c. 1899)	<b>2:14</b>
---	-------------

TT 63:31

Xavier Parés, piano 1–6 10–12, piano duet 22

Patricia Siffert, piano 7–9 13–21, piano duet 22

FIRST RECORDINGS