

LUDWIG VAN
BEETHOVEN
1770-1827

*Variations
Diabelli*

VARIATIONS
ON A WALTZ BY DIABELLI

MICHAËL LEVINAS
PIANO

disques
PIERRE VERANY



Michaël Levinas, piano



STEINWAY & SONS®
Importateur pour la France, Pianos HANLET S.A.

Couverture : « Marine avec tempête » (détail),
Philippe Rey (18^e s). Marseille, Musée des Beaux-Arts.
Photo : GIRAUDON

LUDWIG VAN BEETHOVEN

1770-1827

33 Variations sur une valse de Anton Diabelli opus 120, [1823]
33 Variations on a waltz by Anton Diabelli opus 120, [1823]

- [1] THEMA (Vivace) (0'52)
- [2] VARIATION I (Alla Marcia maestoso) (1'42)
- [3] VARIATION II (Poco allegro) (0'55)
- [4] VARIATION III (L'Istesso tempo) (1'38)
- [5] VARIATION IV (Un poco più vivace) (1'27)
- [6] VARIATION V (Allegro vivace) (0'54)
- [7] VARIATION VI (Allegro ma non troppo e serioso) (1'46)
- [8] VARIATION VII (Un poco più allegro) (1'03)
- [9] VARIATION VIII (Poco vivace) (1'26)
- [10] VARIATION IX (Allegro pesante e risoluto) (2'11)
- [11] VARIATION X (Presto) (0'33)
- [12] VARIATION XI (Allegretto) (1'17)
- [13] VARIATION XII (Un poco più moto) (0'58)
- [14] VARIATION XIII (Vivace) (0'59)
- [15] VARIATION XIV (Grave e maestoso) (4'43)
- [16] VARIATION XV (Presto scherzando) (0'34)
- [17] VARIATION XVI (Allegro) (0'55)
- [18] VARIATION XVII (1'04)
- [19] VARIATION XVIII (Poco moderato) (1'26)
- [20] VARIATION XIX (Presto) (0'46)
- [21] VARIATION XX (Andante) (2'58)
- [22] VARIATION XXI (Allegro con brio) (1'15)
- [23] VARIATION XXII (Allegro molto, alla «Notte e giorno faticar» di Mozart) (0'42)
- [24] VARIATION XXIII (Allegro assai) (0'51)
- [25] VARIATION XXIV Fughetta (Andante) (2'52)
- [26] VARIATION XXV (Allegro) (0'44)
- [27] VARIATION XXVI (1'22)
- [28] VARIATION XXVII (Vivace) (1'01)
- [29] VARIATION XXVIII (Allegro) (0'52)
- [30] VARIATION XXIX (Adagio ma non troppo) (1'39)
- [31] VARIATION XXX (Andante, sempre cantabile) (2'15)
- [32] VARIATION XXXI (Largo, molto espressivo) (5'34)
- [33] VARIATION XXXII Fuga (Allegro) (2'44)
- [34] VARIATION XXXIII (Tempo di minuetto, moderato, ma non tirarsi dietro*) (4'02)

* aber nicht schleppend
* mais sans traîner

LES VARIATIONS SUR UNE VALSE DE DIABELLI OPUS 120, [1823]

Dourquoi, un an après qu'il eut terminé le cycle monumental de ses trente-deux sonates pour piano, Beethoven s'est-il remis à composer cet opus 120, qui est de loin la plus longue de ses œuvres pour piano, et sans doute la plus énigmatique ? Avait-il encore quelque chose à dire, quelque chose à faire ? Et quoi ?

Une tradition veut, pour cette œuvre, que l'on commence par l'anecdote : en 1820, Anton Diabelli, éditeur de musique à Vienne, demande à de nombreux compositeurs d'Europe centrale de lui envoyer cinq ou six "variations" à partir d'une petite valse qu'il avait écrite à cette intention, se considérant lui-même comme un compositeur. Chacun était prié de satisfaire à ses habitudes, et de faire valoir son style personnel ; Diabelli avait promis d'édition toutes les réponses, et de les rémunérer. Il espérait ainsi constituer un tableau sinon exhaustif, au moins significatif de la musique pour piano de ce premier quart du XIX^{ème} siècle.

Anton Diabelli reçut beaucoup de réponses. Citons en vrac Franz Schubert, Hummel, Czerny, Mozart le fils, et un gamin de dix ans, Franz Liszt. Beethoven, lui, commença par trouver dérisoire la valse proposée et, bougonnant comme à son habitude, jura bien qu'il ne participerait pas au challenge. Mais trois ans après...

Voilà pour la petite histoire. Et la vraie, la grande, où réside-t-elle ? Comme toujours, dans l'œuvre elle-même, sur la partition et dans la façon de l'interpréter.

André Boucourechliev a souligné que la grande majorité des variations respecte une structure tonale élémentaire, du niveau des premières années de tout conservatoire : seize mesures pour affirmer le ton de la tonique et pour passer à celui de la dominante, puis seize mesures pour affirmer celui-ci et "redescendre" au ton de la tonique, toujours en ut, comme les suggérait la valse de Diabelli, mais tantôt majeur, tantôt mineur. Bien entendu, rien n'obligeait Beethoven à s'imposer cette structure simple. Rien ? Ce n'est pas si sûr. La seule obligation initiale était que le thème de Diabelli, quelque négligeable qu'en juge, fût par un certain biais présent à sa manière dans chaque "variation", ou presque. Beethoven ne l'a pas oublié, et un petit climat diabellien, mais incroyablement transformé, traverse l'œuvre.

Ce n'est pas tout : Beethoven s'impose encore d'autres règles, d'autres exigences, qui touchent aux *tempi*, aux expressions, aux modes (majeur ou mineur), à la longueur, avec ou sans reprise, de la variation, enfin aux enchaînements et à la structure de l'ensemble de l'œuvre, chaque variation étant bien à sa place - ou, volontairement, n'y étant pas - car l'ordre des trente-trois unités est impératif. Les écouter dans un ordre différent, ou aléatoire, ce que permettent certains appareils modernes, les rend positivement inaudibles.

Soulignons d'abord que toutes ces exigences ne font pas partie du "contrat" avec Diabelli, et n'ont été imposées à Beethoven que par lui-même. Alors que les trente-deux sonates se créaient dans des conditions de totale liberté, c'est à dire la possibilité d'obéir au genre, ou bien de transgresser ses règles, ou bien de les faire évoluer, et c'est en effet ce qui s'est produit de 1795 à 1822, se fixer de nouvelles contraintes pour l'opus 120 permettait à Beethoven de montrer que la puissance créatrice pouvait se rire aussi bien de l'absence de règles rigides que de leur excès. Ne pas s'imaginer cependant qu'il a posé toutes ces contraintes par une sorte de masochisme ou de délectation morose. Au contraire : il a montré qu'il s'amusait des difficultés par lui introduites, comme s'il s'agissait d'une récréation au milieu du travail éprouvant de la construction de la *Neuvième Symphonie*. On irait même jusqu'à se demander si les *Variations Diabelli* ne seraient pas à interpréter et à ressentir sous la catégorie du comique : par exemple l'humour, lorsque Beethoven se caricature lui-même, *alla marcia maestoso* (Variation 1). Ou les amusements autour du thème (Variations 2, 3, 9). Ou l'ironie de la 16^{ème}, à la Czerny. Ou le sourire complice de l'air *Notte e giorno faticar* du Leporello de Mozart (22^{ème}), qui a permis à Beethoven de répondre à Diabelli, inquiet de l'avancement de l'œuvre, "je me fatigue jour et nuit", sous entendu, pour seulement les 80 ducats promis. Sans parler de la 33^{ème} et dernière ; nous y viendrons.

Donc, Beethoven s'amuse, mais si l'on ose dire, il le fait sérieusement, en ne se laissant jamais aller à la gratuité. Il explore ce qu'on peut faire dans un cadre étroit à condition, d'abord, de le meubler de neuf, et ensuite d'en sortir. Il saluera au passage Bach, et préfigurera Chopin (31^{ème}), il empruntera à l'*arietta* de son propre opus 111 (32^{ème} Sonate pour piano) pour "prophétiser" cet autre magicien du piano que sera Debussy (20^{ème} Variation). Comme l'ont signalé analystes et interprètes, on n'en finirait pas. Ici et là, libre à chacun, selon ses goûts et son humeur, de retrouver Schumann, Liszt, ou, pourquoi pas, Schoenberg ou Messiaen. A moins, plus simplement, que ces autres compositeurs ne se soient inspirés de cet opus 120. Si, depuis 1823, historiens, musicologues, commentateurs, compositeurs, interprètes, écrivains s'interrogent sur ces variations, c'est qu'elles sont à la fois d'une grande simplicité de structure, et d'une étonnante complexité, d'une incroyable richesse de significations.

Toutes les vingt-huit premières variations sont en ut majeur, sauf la neuvième qui est en ut mineur, comme si Diabelli avait écrit le ton de référence, celui de la gamme "dictatoriale" de notre système tonal. Et voici que pour les variations 29, 30 et 31, on passe en ut mineur, avec trois bémols à la clef. Un ton réputé "sombre", qui évoque Brahms dans l'*adagio* de la 29^{ème} ; Bach, Chopin dans l'*andante* de la 30^{ème} ; et même dans le *largo* de la 31^{ème}, le mouvement lent de l'opus 105 (29^{ème} Sonate de Beethoven, dite *Hammerklavier* de 1819). Mais cette plongée soudaine dans des *tempi* plus lents, ce changement de mode, cette recherche d'un certain calme après les tempêtes peuvent être ressentis comme un désir, voire comme une décision de rupture avec l'univers diabellien qui a régné jusqu'ici. Quoi qu'il en soit, à la 32^{ème}, le pas est franchi, nous ne cohabitons plus du tout

avec Diabelli, nous sommes chez Beethoven seul : il s'agit d'une fugue à quatre voix, et en mi bémol majeur. Par cette enjambée qui le fait passer d'un mineur à son relatif majeur, Beethoven est enfin parvenu loin du ton qu'il a feint de croire imposé par la malheureuse valse initiale.

L'histoire de la fugue chez Beethoven exigerait des centaines de pages. Dans sa jeunesse, il se targuait volontiers d'être un maître du genre ; ensuite, il l'a souvent pratiqué, hommage indirect à Bach, mais en le modifiant profondément. Et puis il a utilisé la fugue, notamment pour éviter la "fin heureuse" du dernier mouvement de la forme sonate, ce qui nous a valu la miraculeuse *Grande Fugue* opus 133 , qui était initialement le finale du *XIII^e Quatuor*. Ici, on peut probablement entendre cette fugue, annoncée par la *Fughetta* (24), comme une sorte de finale. On est loin de la tonique en ut, majeur ou mineur ; on quitte l'harmonie pour le contrepoint, comme pour indiquer que nous sommes ailleurs. Il est donc licite d'appeler cet opus 120 "Transformations" (*Veränderungen*) et non pas *Variationen*. La fugue se développe *allegro*, puis tout à coup, un rappel à l'ordre adressé par Beethoven à lui-même : "Je me croyais dans ma liberté; non, rendons sa valse à Diabelli." Et la fugue s'arrête brusquement sur un accord de septième incertain. Revoici la valse (33) mais, nouvelle ironie, elle est devenue menuet, à la fois guilleret et compassé, pompadé et poudré comme un petit marquis du siècle précédent.

On a souvent, à la suite de Diabelli, comparé sinon confronté cet opus 120 de Beethoven aux célèbres *Variations Goldberg* de J.-S. Bach, écrites cent ans plus tôt. Il est de fait que les deux créateurs y déploient leur verve avec une superbe maîtrise liée à une libre inventivité. Il est certain aussi que Beethoven n'a pas manqué ici de rendre un nouvel hommage à Bach. Mais le piano n'est pas le clavecin, et les "Diabelli" se plaisent à faire valoir les possibilités largement étendues du nouvel instrument.

Beethoven a composé près de cinquante variations, dont la moitié sous ce titre. Ne pas oublier que naguère il remportait tous les concours viennois d'improvisation, genre très voisin de la variation. Cet opus 120 passe, dans les catalogues, pour la dernière en date des variations. Or Beethoven, à maintes reprises, a cessé d'explorer un genre musical après lui avoir fait donner son maximum, du moins selon ses critères personnels. C'est vrai pour les Sonates pour piano, avec l'opus 111; vrai pour les Quatuors avec les "Galitzine" ; vrai pour les Concertos pour piano, avec le 5^e "à l'Empereur" ; vrai pour les Symphonies, avec la Neuvième. Serait-ce vrai aussi pour les Variations, avec celles-ci ?

En ce cas, il faudra les écouter plus, les écouter mieux, et surtout les écouter autrement. Comment ? C'est à vous de répondre.

Olivier Revault d'Allonne

VARIATIONS ON A WALTZ BY DIABELLI, OPUS 120, [1823]

*J*ust one year after completing his monumental cycle of thirty-two Piano Sonatas, Beethoven settled down to compose his Opus 120—by far the longest and probably the most enigmatic of all his piano works. Why did he compose another piano work within such a short time? Did he still have something left to say or to accomplish and, if so, what?

It is traditional, in an article about the Diabelli Variations, to begin with the anecdote, so let us comply with the rule. In 1820 the Viennese music publisher Anton Diabelli approached every composer he considered of importance in Central Europe, asking each one to write five or six variations on a short waltz theme of his own invention. He stipulated that each composer was to keep to his usual way of working and bring out his own personal style. All the pieces he received were to be published and paid for. He thus aimed to compile an anthology which, if not exhaustive, would at least be representative of piano music of the first quarter of the nineteenth century.

Many composers responded to Anton Diabelli's request, including (in no particular order) Franz Schubert, Johann Nepomuk Hummel, Karl Czerny, Wolfgang Amadeus Mozart, and the ten-year-old Franz Liszt. As for Beethoven, his immediate reaction was one of scorn: he found Diabelli's waltz theme somewhat pathetic and, grousing as was his wont, he swore he would have nothing to do with the matter. Three years later, however, he changed his mind. Those are just the minor details of the story. The more essential elements are, of course, to be found in the work itself, in Beethoven's score and its interpretation.

As André Boucourechliev has pointed out, most of the variations follow an elementary tonal structure that would be within the scope of any first- or second-year student at a conservatoire: sixteen bars to assert the tonic and move up to the dominant, followed by sixteen bars to assert the dominant then move back down to the tonic. In accordance with Diabelli's waltz theme, the tonic is constantly C, but sometimes C minor, sometimes C major. Beethoven apparently chose of his own free will to set himself this simple structure—there was no obligation to do so. No obligation? Can we be so sure of that? The only obligation at the outset was that Diabelli's theme, however trivial it may have seemed to the composers involved, was to be present in every—or almost every—variation. Beethoven did not overlook this, and we find a slightly 'Diabellian' climate running throughout the work, even though it is transformed almost beyond belief.

That is not all. Beethoven set himself other rules, other imperatives, governing tempo, expression, mode (major or minor), the length of each variation (with or without reprise), and finally enchaînements and the overall structure of the work. Where the latter point is concerned, the order in which the thirty-three variations appear is of vital importance: the position of each variation has been carefully studied,

which is why listening to them in a different order or at random (as is now possible on modern equipment) becomes positively unbearable.

We must emphasise once more that all these requirements were entirely self-imposed; they were not part of the 'contract' with Diabelli. While his thirty-two Piano Sonatas were created with absolute freedom—i.e. with the possibility of obeying, breaking or bending the rules at will (which is exactly what he did from 1795 to 1822)—the fact of setting himself new constraints for his Opus 120 enabled Beethoven to demonstrate the capacity of a highly creative artist for handling both the absence and the overabundance of strict rules.

We must not imagine, however, that he set himself those constraints as some sort of self-punishment or delectatio morosa. On the contrary, he obviously enjoyed the challenge of overcoming difficulties he himself had chosen, as if they provided him with light relief from the trying work in hand of building up the Ninth Symphony. We might even go so far as to wonder whether the Diabelli Variations should not in fact be seen as belonging to the comic category: Variation 1, Alla marcia maestoso, for example, is an obvious self-caricature; in Variations 2, 3 and 9, we find Beethoven having fun with the theme; Variation 16, in the style of Czerny, is a piece of irony, and the invocation of Mozart's Leporello in Variation 22 was a humorous reply to Diabelli, who was beginning to show signs of impatience: 'Notte e giorno faticar'—'night and day I labour', (i.e. 'to earn just eighty ducats, the sum you promised me!'); and we must not forget, of course, Variation 33, to which we shall come back later.

So Beethoven, was having fun—though he took the matter seriously and never stooped to inconsequence. He explored the possibilities of working within a narrow framework, on condition that he could bring in new elements or leave that framework altogether. On the way, he paid his respects to Bach, and prefigured Chopin (Variation 31); he borrowed the Arietta from his own Opus 111 (Piano Sonata no. 32), thus auguring that other keyboard wizard, Claude Debussy (Variation 20); one could go on and on, as many analysts and interpreters have shown. According to one's tastes and moods, one may come across Schumann or Liszt, and (why not?) Schoenberg or Messiaen. Nevertheless, the simpler explanation is that all these composers were inspired by Beethoven's Opus 120. If these variations have been causing such a stir among commentators, historians, musicologists, composers, interpreters and writers since 1823, it is because they are very simple in structure and at the same time amazingly complex, with an incredible wealth of significance.

Every one of the first twenty-eight variations is in C major, with the exception of no. 9, in C minor, as if Diabelli had written the reference key, that of the 'dictatorial' scale of our tonal system. Then Variations 29, 30 and 31 move to C minor (with three flats to the key signature), a reputedly 'sombre' key, evoking Brahms in no. 29, Adagio, Bach and Chopin in the Andante of no. 30, and even the slow movement from Beethoven's own Opus 105 (Piano Sonata no. 29, 'Hammerklavier', of 1819) in the Largo of no. 31. This sudden shift to slower tempi, this change of mode, this quest for a certain peacefulness after the storms of the earlier variations may, however, be seen as a desire, or a

determination, to break away from the 'Diabellian' world that has so far prevailed. Be that as it may, by the time we reach Variation 32, there is no more question of cohabitation with Diabelli; we find ourselves alone with Beethoven: this is a four-part fugue in E flat major. After a stride from C minor to its relative major, Beethoven finally breaks well and truly away from the key he feigned to believe was imposed by the wretched waltz that had served as his starting point.

It would take hundreds of pages to adequately cover the subject of Beethoven and the fugue. As a young composer he readily prided himself on being a master of the genre; later on, he often turned to it as an indirect tribute to Bach, though changing it profoundly. He then used the fugue to avoid the 'happy ending' of the last movement in sonata form; that gave us the miraculous Grosse Fuge, Opus 133, originally the finale of Opus 130 (String Quartet no. 13). In the Diabelli Variations we may probably hear the fugue, heralded by the Fughetta (no. 24), as a sort of finale. We are far from the tonic of C, either major or minor; harmony gives way to counterpoint, as if to prove that we are now elsewhere. It would therefore be quite licit to entitle this Opus 120 Veränderungen ('transformations') rather than Variationen. The fugue is developed Allegro (no. 32), then Beethoven suddenly checks himself, as if to say 'I thought I was free, but no. Let's get back to Diabelli's waltz', and the fugue suddenly ends on an uncertain seventh chord. We indeed return to the waltz (no. 33) but, ironically once more, it has become a bright yet formal *Tempo di minuetto*, powdered and pomaded like some little eighteenth-century Marquis.

Beethoven's Opus 120 has often been compared to Bach's famous Goldberg Variations, composed a hundred years earlier. Indeed, both composers show great verve which is displayed with superb skill and freedom of invention. There is no doubt either that Beethoven was once again paying tribute to Bach in his Diabelli Variations. However, the piano is not the harpsichord, and Beethoven explored all the exciting possibilities of the new instrument to the full.

Beethoven composed almost fifty variations, over half of them under this title. We must not forget that he was a champion when it came to improvisation, a genre very similar to the variation, and constantly carried off the prizes in the improvisation contests that were held in Vienna. Opus 120 is listed in the catalogues as the last of his variations. There are many instances of Beethoven ceasing to explore a musical genre once he considered that he had given of his very best: it is true of the Piano Sonatas (with Opus 111), the String Quartets (with the 'Galitzin'), the Piano Concertos (no. 5, 'Emperor'), the Symphonies (no. 9). Could it also be true of this genre, with the Diabelli Variations?

If that be so, we must listen to them more often and listen to them more carefully. Above all, we must listen to them differently. The answer as to how to do that is up to each one of us.

Olivier Revault d'Allonne
Translation: Mary Pardoe

MICHAËL LEVINAS

Né à Paris, Michaël Levinas a fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il a eu pour maîtres notamment Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure, Yvonne Loriod, et en composition Olivier Messiaen.

En 1974, Michaël Levinas fonde avec d'autres compositeurs l'ensemble "Itinéraire", avant d'être pensionnaire pendant deux ans à l'Académie de France à Rome, la Villa Médicis.

En tant qu'interprète, Michaël Levinas a été révélé au grand public par France-Musique et à l'occasion du premier MIDEM Classique en 1983. Il a réalisé alors une discographie significative, comprenant des œuvres de Schumann, Chopin, Boulez, et Messiaen et a enregistré une intégrale très remarquée des Sonates de Beethoven chez Adès. Michaël Levinas se consacre autant au répertoire classique et romantique qu'à celui du vingtième siècle. Son double profil de pianiste-interprète et compositeur lui confère une originalité parmi ses contemporains, définie dans les orientations et les enjeux de son travail musical. À ce titre, il est invité à des festivals comme La Roque d'Anthéron, ou le Septembre Musical de Turin ou le Lincoln Center de New-York.

Le parcours de compositeur de Michaël Levinas s'identifie avec la création d'œuvres remarquées dans les plus grands festivals, citons notamment *Ouverture pour une fête étrange* (Rencontres Internationales de musique contemporaine à Metz, 1979), *La conférence des Oiseaux* (spectacle musical mis en scène par Michaël Lonsdale en 1985), *Préfixes* (commande de l'IRCAM et de l'Ensemble Intercontemporain en 1991), *Par delà* (commande du festival de Donaueschingen en 1994, créée par l'orchestre de la Sudwestfunk sous la direction de Michaël Guilien), l'opéra *Gogol* (créé par le festival Musica de Strasbourg, l'IRCAM et l'opéra de Montpellier dans une mise en scène de Daniel Mesguich en 1996).

Michael Levinas a écrit une œuvre autour d'un texte de Berlioz qu'il adapte et met en musique pour la Comédie Française et l'Orchestre de Paris.

Comme interprète, Michael Levinas poursuit une carrière internationale et vient d'enregistrer pour le label Pierre Verany avec lequel il signe un accord de collaboration. Michael Levinas se produit avec les plus grands orchestres européens.

Depuis 1987, Michael Levinas est professeur d'analyse au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Born in Paris, Michaël Levinas studied music at the Conservatoire (C.N.S.M.) of his native city, where his teachers included Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure and Yvonne Loriod for piano, and Olivier Messiaen for composition.

In 1974, with other composers, Michaël Levinas founded the 'Itinéraire' ensemble, before spending two years at the French Academy in Rome (Villa Medici).

As a pianist, Michaël Levinas was revealed to the general public by the French music station France-Musique and the first MIDEM Classique in 1983. At that time he made some significant recordings, including works by Schumann, Chopin, Boulez and Messiaen, as well as Beethoven's complete Piano Sonatas (for Adès) which attracted a great deal of attention. Michaël Levinas devotes himself equally to the Classical, Romantic and 20th-century repertoires. He is unusual among his fellows in being both a pianist-interpreter and a composer, a fact that has guided him in his choice of career, defining his work as a musician. He regularly appears at festivals such as La Roque d'Anthéron, Settembre Musicale in Turin, and at the Lincoln Center in New York.

Michaël Levinas's compositions have attracted much attention at many of the great festivals where they have been given their first performances; let us mention, for example, his *Ouverture pour une fête étrange* (Rencontres Internationales de Musique Contemporaine, Metz, 1979), *La conférence des Oiseaux* (a musical show directed by Michaël Lonsdale in 1985), *Préfixes* (commissioned by the IRCAM and the Ensemble Inter-contemporain in 1991), *Par delà* (commissioned by the Donaueschingen Festival in 1994 and first performed by the Orchestra of the Südwestfunk conducted by Michaël Guilien), the opera *Gogol* (first performed in 1996 at the Musica festival in Strasbourg in co-production with the Ircam and Montpellier Opera, directed by Daniel Mesguich).

Michaël Levinas wrote a work based on a text by Berlioz, adapted and set to music for the Comédie Française and the Orchestre de Paris. The première will take place at the Théâtre du Vieux Colombier, Paris, in June 1998; the production will be directed by Jean-Pierre Miquel.

Michaël Levinas leads an international career as a pianist. He has just signed a long-term contract with the french label Pierre Verany. Michaël Lévinas has performed with orchestras in all the major capitals of Europe.

In 1987, Michaël Levinas took up a post as professor of musical analysis at the Paris Conservatoire (C.N.S.M.).

Translation: Mary Pardoe