



PV799031



PV798051

CLAUDE  
**DEBUSSY**  
1862-1918

*L'Isle Joyeuse*  
*Préludes I*  
*Images I*

PIANO WORKS

MICHAËL LÉVINAS  
PIANO STEINWAY

disques  
PIERRE VERANY

Michaël LEVINAS  
piano Steinway

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

[1] L'Isle Joyeuse [1904] 6'32

[2] Préludes (livre I) [1909-1910]

- [2] ...Danseuses et Delphes (Lent et grave) 3'45
- [3] ...Voiles (Modéré) 3'58
- [4] ...Le vent dans la plaine (Animé) 2'30
- [5] ...«Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» [Charles Baudelaire] (Modéré) 4'11
- [6] ...Les collines d'Anacapri (Très modéré) 2'58
- [7] ...Des pas sur la neige (Triste et lent) 4'51
- [8] ...Ce qu'a vu le vent d'Ouest (Animé et tumultueux) 3'38
- [9] ...La Fille aux cheveux de lin (Très calme et doucement expressif) 2'42
- [10] ...La Sérénade interrompue (Modérément animé) 3'03
- [11] ...La Cathédrale engloutie (Profondément calme) 6'38
- [12] ...La Danse de Puck (Capricieux et léger) 2'56
- [13] ...Minstrels (Modéré) 2'33

[14] Images (première série) [1905]

- [14] Reflets dans l'eau (Andantino molto) 7'02
- [15] Hommage à Rameau (lent et grave) dans le style d'une sarabande mais sans rigueur 7'14
- [16] Mouvement (animé) avec une légèreté fantasque mais précise 3'30

"Debussy est presque sans rival dans l'évocation du mystère, (...) de la féerie qui dort au cœur des piergeries, de la lumière qui se joue sur la mer, de la longueur d'une almée, du secret d'un miroir, d'une poussière qui danse, d'un vent qui court sur les bruyères. Son art est furtif, presque insaisissable", a écrit Alfred Mortier au lendemain de la mort de Debussy, le 25 mars 1918.

Debussy qui fut un grand pianiste n'affirma totalement la subtilité unique de sa personnalité et de son émotion créatrice au piano que dans la deuxième partie de sa carrière. Sa musique de piano ni floue ni vague, car le dessin en est toujours net, marque une complète rupture avec l'écriture dense, touffue et orchestrale de l'école pianistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Marguerite Long qui, entre 1914 et 1917, travailla avec ce compositeur pointilleux qui laisse sur ses partitions des indications d'une extrême précision, "Debussy était un pianiste incomparable. Comment oublier la souplesse, la caresse, la profondeur de son toucher ! En même temps qu'il glissait avec une douceur si pénétrante sur son clavier, il le serrait et en obtenait des accents d'une extraordinaire puissance expressive. Là, nous trouvons le secret, l'éénigme pianistique de sa musique. Là réside la technique spéciale de Debussy : cette douceur dans la pression continue, et la couleur qu'il en obtenait avec son seul piano. Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense sans aucune dureté dans l'attaque comme Chopin". Que d'enseignement dans ce témoignage ! Dans ses références aux possibilités sonores du piano et dans son souci d'enrichir les couleurs de cet instrument mélodique, Debussy se situe en effet dans la filiation de Chopin et de Liszt. "Il faut oublier que le piano a des marteaux", conseillait-il.

Selon une tradition confirmée par Marguerite Long, *L'Isle joyeuse* définitivement achevée le 5 août 1904 à Jersey, aurait été suggérée à Debussy par *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau. Une autre tradition veut qu'il ait été influencé par un poème de Verlaine. La première audition en fut donnée en privé dans le salon de Mme de Saint-Marceaux, le 13 janvier 1905 par Ricardo Viñes, lequel en assura la création publique, le 10 février au Concert Parent, salle Æolian à Paris. L'introduction "Quasi una cadenza" débute par un joyeux trille presque ininterrompu agrémenté d'un délicat motif d'appel, se résolvant sur des arabesques continues. Debussy lui-même précisait que cette introduction était conçue "comme un appel". Le premier thème apparaît "léger et rythmé"

dans une alternance de rythmes pointés et de triolets de croches se poursuivant sur un contrechant de main gauche. Marguerite Long résume la pensée de Debussy : "Après avoir exposé le thème à une cadence joyeuse, précise et implacable (...), il faut maîtriser la puissance atomique jusqu'à la fin, la graduer." Un retour des trilles et des arabesques précède l'exposé du second motif "ondoyant et expressif", en accords sur une basse de quintolets. Ces différentes idées s'épanouissent tandis que le cours harmonique du morceau se confond avec son cours mélodique. Le final, vertigineux à lire comme à jouer a dit Marguerite Long, explose dans une nuance fortissimo où "son et lumière semblent lutter de vitesse".

Debussy composa les trois pièces du premier livre d'*Images* pour piano entre le printemps et l'été 1905, juste après avoir achevé *La Mer*. Il pouvait alors écrire à son éditeur Jacques Durand : "Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent et qu'ils prendront leur place dans la littérature de piano, à gauche de Schumann ou à droite de Chopin". Ils furent créés dans leur intégralité, le 6 février 1906 par Ricardo Viñes à Paris, à la suite de quoi le critique du *Courrier musical* émit ce jugement ambigu : "M. Ricardo Viñes a mis toutes les ressources de son très remarquable talent au service d'œuvres tellement inégales, qu'il convient de séparer nettement les éloges dus au virtuose du jugement à porter sur ces diverses compositions. Les *Images* de M. Debussy constituent un amusement charmant, comparable aux tours d'adresse d'un habile prestidigitateur..., parfois même il s'y rencontre de la musique."

La première pièce, *Reflets dans l'eau*, sujet déjà traité par Liszt et par Ravel, représente pour André Suarès un "poème de l'agonie de la lumière, de la lumière estompée par l'onde, où chantent trois notes d'une poésie intense". Ces trois notes du thème principal déterminent tout le morceau et reviennent déformées ou variées jusqu'à la conclusion lente "dans une sonorité harmonieuse et lointaine". Debussy qui fut l'un des grands poètes de l'eau, avait senti cette possibilité merveilleuse qu'offrait le piano d'exprimer les jeux d'eau et de lumière, dans ses ondoyantes sonorités, ses ruissellements d'arpèges, ses longues ondulations de notes, ses miroitements mélodiques, et il pratiquait dans cette pièce un rubato proche de celui de Chopin : il était "comme habitué" par le jeu de Chopin, confiait Marguerite Long. "Il recherchait dans ses exécutions personnelles tout ce qu'il pensait être des procédés de notre maître à tous".

*L'Hommage à Rameau* témoigne de l'admiration de Debussy pour "le goût parfait, l'élegance stricte qui forment l'absolue beauté de la musique de Rameau". L'asymétrie rythmique et les "harmonies chromatiques doucement meurtries" (H. Halbreich) de cette pièce que l'auteur voulait "lente et grave, dans le style d'une sarabande, mais sans rigueur", viennent troubler la sérénité initiale pour se conclure dans un étonnant pianissimo.

"Il faut que ça tourne dans un rythme implacable", a écrit Debussy à propos de *Mouvement*, et "avec une légèreté fantasque mais précise". Le tournoiement chatoyant de ses triolets passant d'une main à l'autre est présent tout au long de cette page mystérieuse qui s'éteint comme "presque plus rien" vers la conclusion.

Les deux livres de *Préludes* renferment chacun douze pièces. Debussy a composé le premier livre en un temps record, entre décembre 1909 et février 1910, et certaines de ses pièces ont été jetées sur le papier en un seul jour. Les *Préludes* furent créés non pas dans leur intégralité, mais en plusieurs concerts par Debussy lui-même, par Ricardo Viñes et par Franz Liebich, ce qui permet de supposer que le compositeur ne les concevait pas comme un tout ou comme un cycle. Sans vouloir se livrer au jeu de la comparaison, l'organisation voulue en deux recueils de vingt-quatre préludes trouve peut-être son origine dans l'admiration de Debussy pour ses deux grands prédecesseurs, Bach et Chopin. Là pourtant s'arrête la ressemblance. A la différence de Chopin, Debussy donne un titre à chacun de ses morceaux, titre qu'il place en manière d'épilogue après la dernière mesure, preuve sans doute que c'est la musique qui engendre le titre, et non le contraire.

Pages de maturité, les *Préludes* représentent pour Harry Halbreich "l'aboutissement de la démarche créatrice inaugurée avec les *Espannes* et poursuivie avec les *Images*", car Debussy n'ira pas plus loin dans l'écriture pianistique. Au lendemain de l'exécution de *La Cathédrale engloutie* et de *La Danse de Puck* par Debussy, salle Érard le 5 mai 1910, le critique du *Ménestrel* lui reconnaissait un joli talent d'exécutant et ajoutait que ces œuvres "sans innover dans les procédés habituels du compositeur, ont un charme étrange et captivant". Un commentateur du *Courrier musical* précisait : "Après Ravel jouant du Debussy, voici Debussy en personne jouant ses nouveaux adorables préludes (...) et les jouant en compositeur, c'est-à-dire adorably. Que M. Debussy recommande quelquefois, ne serait-ce que pour donner aux pianistes une leçon de piano." Plus modéré

parut Édouard Schneider après la création des *Collines d'Anacapri*, de *La Fille aux cheveux de lin* et de *La Sérénade interrompue* par Viñes, le 14 janvier 1911, qui découvrit trois morceaux "jolis, spirituels, habiles, éclairés d'exquises sonorités, auxquels on pourrait cependant reprocher quelque excès de mièvrerie".

Les *Danseuses de Delphes*, sarabande lente et grave à l'allure hiératique, aurait été suggérée à Debussy par un bas-relief grec. Selon Marguerite Long, celui-ci la jouait lentement avec une exactitude presque métronomique. *Voiles* évolue sur un rythme "modéré", mais "sans rigueur et caressant", et Edgar Varèse qui fut l'ami de Debussy laisse entendre que le titre évoque les voiles transparents de la danseuse américaine Loïe Fuller. La fluidité de l'ensemble unie à une certaine ardeur rythmique ajoute au paysage sonore le frémissement de la lumière. *Le Vent dans la plaine* au souffle "animé" mais "aussi légèrement que possible", se déploie d'abord sur des bruissements d'arpèges en sextolets. La pièce qui emprunte son titre à Verlaine est déterminée par ses frottements de secondes mineures comme autant de frôlements et de sensations exquises. Les accords chromatiques de la coda rappellent les mesures ultimes de *L'Oiseau de feu* composé par Stravinski à la même époque.

Debussy a puisé chez Baudelaire le titre de la pièce suivante, *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*. Outre le rythme de valse lente "modéré" mais "harmonieux et souple" du motif initial, l'harmonie est là constamment en mouvement et les derniers accords résonnent "comme une lointaine sonnerie de cor". Unique évocation musicale de l'Italie chez Debussy, *Les Collines d'Anacapri* traduisent à demi-mot la lumière aveuglante de l'île de Capri à travers les accents d'un carillon, le mouvement joyeux et léger d'une danse, la liberté d'un chant populaire. A l'intensité lumineuse succède la nostalgie des *Pas sur la neige* dont le rythme, selon l'auteur, "doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé". Ce rythme iambique sur trois notes obstinées entraîne l'auditeur vers un paysage désert et désolé, lorsque s'élève une nouvelle idée "comme un triste regret". Tout s'estompe peu à peu en un lointain qui s'éteint sur une cadence plagale.

De terrifiantes rafales d'ouragan sur un océan furieux et sur une virtuosité transcendante héritée de Liszt traversent *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, soulignées par de violentes dissonances et d'agressives secondes redoublées dans un climat tour à tour "tumultueux",

“plaintif et lointain”, “strident” et “angoissé”. Le contraste est frappant avec *La Fille aux cheveux de lin*, “très calme et doucement expressif”, inspiré d’un poème de Leconte de Lisle. La grande pureté musicale de cette pièce est mise en relief par l’emploi de cadences archaïsantes. Traversée de citations d’Albeniz et d’*Iberia* de Debussy, *La Sérénade interrompue* est un des morceaux les plus espagnols du compositeur et son introduction sur son tempo “modérément animé” est accompagnée de la mention “quasi guitarra”.

Évocation de la ville d’Ys submergée par les flots, selon une vieille légende bretonne, *La Cathédrale engloutie* évolue dans une atmosphère “profondément calme” et dans la “brume doucement sonore” de ses accords plaqués en quintes parallèles. Debussy se permet ici toutes les libertés avec les règles de l’harmonie telles qu’elles lui furent enseignées au Conservatoire et dans les traités d’harmonie traditionnels qui condamnaient sans appel les quintes parallèles, mais en les utilisant, le musicien qui n’a jamais justifié ses hardies harmoniques, retourne en quelque sorte vers les règles les plus anciennes de la musique. “Sonore sans dureté”, la cathédrale émerge enfin de la brume en pleine lumière, avant le retour du brouillard “flottant et sourd” qui recouvre peu à peu le paysage. Image d’un lutin espiègle et farceur, “capricieux et léger”, *La Danse de Puck* tournoie avant que le lutin ne disparaisse aux sons d’une grande gamme rapide et bruyante, après que le cor magique d’Obéron se fit entendre plusieurs fois. On sait que Debussy ne résista pas au charme délicieux du jazz et ses *Minstrels* nous entraînent dans le monde enjoué et moqueur du music-hall américain.

Adélaïde de Place

“Debussy is almost unrivalled when it comes to the evocation of mystery [...], the enchantment that lies dormant in the heart of precious stones, the play of light on the sea, the languidness of an almah\*, a mirror’s secret, the dancing of a speck of dust, wind running through the heather. His art is furtive, almost elusive.” Those words were written by Alfred Mortier, shortly after Debussy’s death, on 25 March 1918.

Debussy was a very great pianist, who only fully asserted the unique subtlety of his personality and his creative emotion in the piano works he composed during the second half of his career. The latter works are neither hazy, nor vague, because the outline is always so clear, and they contrast completely with the dense, orchestral writing of the piano school of the late nineteenth century.

Debussy was a punctilious composer, who left very precise indications on his scores. Marguerite Long, who worked with him from 1914 to 1918, had this to say: “Debussy was an incomparable pianist. How could one forget the flexibility, softness and depth of his touch! He would glide with such penetrating smoothness over the keyboard, whilst hugging it and obtaining tones of extraordinary expressive force. Therein lies the secret, the enigma of his piano music. Therein lies the technique that was so specific to Debussy: gentleness under constant pressure, and a colouring he obtained with the piano alone. He nearly always played in half tints, but with a full, intense tone, without any harshness in the attack like Chopin.” What a lot there is to be learned from those words! In his references to the piano’s sound potential and in his desire to enrich the colours of that melodic instrument, Debussy proved that he was a descendant of Chopin and Liszt. “One must forget that the piano has hammers,” he would advise.

According to a tradition confirmed by Marguerite Long, *L’Isle joyeuse*, which was finally completed in Jersey on 5 August 1904, was suggested to Debussy by Watteau’s painting *L’Embarquement pour Cythère*. Another tradition has it that he was influenced by a poem by Verlaine. The first private performance was given by Ricardo Viñes on 13 January 1905 at the salon of Madame de Saint-Marceaux. Viñes also gave the first public performance on 10 February at the Salle Æolian in Paris. The introduction, “Quasi una cadenza”, begins with a joyful and almost continuous trill, embellished with a delicate calling motif, resolved in continuous arabesques. Debussy himself said that this intro-

duction was written "as a call". The first theme appears, "light and rhythmical", in an alternation of dotted rhythms and quaver triplets which continues into the countermelody played by the left hand. Marguerite Long summarised Debussy's idea: "After setting forth the theme at a joyful, precise, implacable pace [...], the atomic power has to be kept under control, graduated to the end." The trills and arabesques return before the statement of the second motif, "undulating and expressive", in chords over a quintuplet bass. These different ideas flourish, while the harmonic course of the pieces merges with its melodic course. The breathtaking finale – breathtaking both to read and to play, as Marguerite Long pointed out – bursts forth fortissimo with "sound and light vying for speed".

Debussy composed the three pieces of the first book of *Images* in spring and summer 1905, just after completing *La Mer*. He wrote to his publisher Jacques Durand: "Without false vanity, I think these three pieces hold together and that they will take their place in piano literature, on the left hand of Schumann or on the right of Chopin." The first complete performance was given in Paris on 6 February 1906 by Ricardo Viñes, following which the critic for *Le Courrier musical* expressed his somewhat ambiguous opinion: "M. Ricardo Viñes put all the resources of his most remarkable talent at the service of works that are so uneven that we must make a clear distinction between the praise that is due to the virtuoso and our judgement of the various compositions. M. Debussy's *Images* are delightfully amusing, like the clever tricks of a good magician, and one even comes across some music from time to time."

The first piece, *Reflets dans l'eau*, a subject already treated by Liszt and Ravel, was described by André Suarès as a "poem to light's last rays, to light made indistinct by water, with three melodious notes of intense poetry". These three notes of the main theme determine the whole piece and return, distorted or varied, right up to the slow conclusion "in a harmonious and distant tone". Debussy was one of the great poets of water; he had sensed the piano's wonderful possibilities in expressing the play of water and of light, in its rippling tones, its streaming arpeggios, its long undulations of notes, its melodic shimmering; and in this piece he used a rubato similar to that of Chopin: he was, "almost obsessed" by Chopin's playing, admitted Marguerite Long. "In his personal

performances, he sought everything he believed to be processes that were used by the master of us all."

Hommage à Rameau shows Debussy's admiration for "the perfect taste and plain elegance which make up the absolute beauty of Rameau". The asymmetrical rhythms and the "gently bruised chromatic harmonies" (H. Halbreich) of this piece, which the author intended to be "slow and serious, in the style of a sarabande, but without austerity", upset the original serenity and end in an amazing pianissimo.

"It must turn with an implacable rhythm, with a lightness that is capricious but precise". So wrote Debussy about *Mouvement*. The shimmering, whirling triplets, passing from one hand to the other, are present throughout this mysterious piece, which finally fades away "almost to nothing".

The two books of *Préludes* each contain twelve pieces. Debussy composed the first book in record time, between December 1909 and February 1910; some of the pieces were written in a single day. The *Préludes* were not presented all together in one concert, but were spread over several concerts, given by Debussy himself, Ricardo Viñes and Franz Liebich. This leads us to suppose that the composer did not conceive the pieces as a cycle. The fact that they form two books of twenty-four preludes probably stems from Debussy's admiration for his two great predecessors, Bach and Chopin, but there the comparison ends. Unlike Chopin, Debussy gave each of the pieces a title, which he placed as a sort of epilogue after the final bar, thus showing, no doubt, that it was the music that engendered the title, rather than vice versa.

The *Préludes* are mature works. Harry Halbreich has described them as "the outcome of the creative process which began with *Estampes* and continued with *Images*". Indeed, the composer went no further in his pianistic writing. Following Debussy's performance of *La Cathédrale engloutie* and *La Danse de Puck* at the Salle Érard in Paris on 5 May 1910, the critic of *Le Ménestrel* admired his fine talent as a pianist, adding: "without bringing anything new to the composer's usual processes, [these pieces] have a strange, captivating charm". Another commentator, in *Le Courrier musical*, pointed out: "After Ravel performing Debussy, here we have Debussy himself performing his delightful new preludes [...] – performing them as a composer, that is to say, fascinatin-

gly. We hope Monsieur Debussy will do so again from time to time, if only to give pianists a lesson in piano playing." Édouard Schneider was more moderate in his praise, following the first performance, by Viñes on 14 January 1911, of *Collines d'Anacapri*, *La Fille aux cheveux de lin* and *La Sérénade interrompue*. They were, he said "pretty, witty and skilful, bright and exquisite in sound, but they could nevertheless be reproached for being a bit too sickly sentimental."

*Danseuses de Delphes*, a slow, solemn sarabande, was apparently inspired by a Greek low relief. Marguerite Long tells us that Debussy would play it slowly, with almost clockwork regularity. Voiles unfolds to a "moderate" tempo, "but without rigour, tenderly", and Edgar Varèse, who was a friend of Debussy, has intimated that the title evokes the transparent veils of the American dancer Loïe Fuller. The general fluidity of the piece, combined with a certain ardour in the rhythm, brings a quivering of light to the soundscape. *Le Vent dans la plaine* ("lively" but "as light as possible") begins with a murmur of arpeggios in sextuplets. This piece, the title of which is borrowed from Verlaine, is determined by the friction of its minor seconds, the result of which is most exquisite. The chromatic chords of the coda are reminiscent of the final bars of Stravinsky's *Firebird*, which dates from the same period.

Debussy borrowed the title of the following piece, *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, from Baudelaire. Apart from the slow waltz rhythm of the opening motif ("moderate" but "harmonious and flowing"), the harmony is constantly on the move and the final chords recall "the distant sounding of a hunting horn".

Debussy's only musical evocation of Italy, *Les Collines d'Anacapri* suggests the dazzling sunshine of the island of Capri by the sound of a carillon, a light and joyful dance, the freedom of a popular song. Intense light is followed by the nostalgia of *Pas sur la neige*, whose rhythm, Debussy informs us, is intended to evoke "a sad and icy landscape". Indeed, the iambic rhythm takes the listener into a desolate, deserted landscape, before a new idea appears "like a sad regret". Everything gradually becomes indistinct and distant, and the piece ends with a plagal cadence.

*Ce qu'a vu le vent d'Ouest* is traversed by terrifying gusts storming over a raging ocean and a transcendent virtuosity inherited from Liszt. They are underlined by incre-

singly violent dissonances and aggressive seconds, in a climate that is, in turn, "tumultuous", "plaintive and distant", "strident" and "anguished".

*La Fille aux cheveux de lin* is completely different, "very calm and gently expressive", inspired by a poem by Leconte de Lisle. The great musical purity of this piece is accentuated by the use of archaic cadences. Traversed by quotations from Albeniz and from Debussy's own *Ibéria*, *La Sérénade interrompue* is one of the composer's most Spanish pieces, and the introduction, to a "moderately lively" tempo, is accompanied by Debussy's note: "quasi guitarra".

An evocation of the town of Ys, which, according to an old Breton legend, was drowned beneath the waters, *La Cathédrale engloutie* unfolds in a "profoundly calm" atmosphere and in the "softly sounding mist" of its accords plaqués (chords struck simultaneously and held) in parallel fifths. Debussy takes every liberty with the rules of harmony as they were taught to him at the Conservatoire and as they were set out in the treatises on the subject, which irrevocably condemned the use of parallel fifths. But in using them, the musician, who never justified his harmonic temerity, was in fact returning to the earliest rules of music. "Sonorous but without harshness", the cathedral finally emerges from the mist into bright sunshine, before the fog returns, "floating and muffled", and gradually enshrubs the landscape.

*La Danse de Puck*, "capricious and light", evoking the impish and mischievous Puck of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, swirls before Oberon's magic horn is heard and Puck disappears to the sound of a fast and noisy scale passage. We know that Debussy did not resist the delightful charm of jazz, and his Minstrels sweep us away to the lively, mocking world of American music hall.

\* An Egyptian dancing-girl

Adélaïde de Place  
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. A 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 Guielen), 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).

Michaël 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, Michaël Levinas poursuit une carrière internationale et enregistre pour le label Pierre Verany avec lequel il a signé un accord de collaboration. Michaël Levinas se produit avec les plus grands orchestres européens. Depuis 1987, Michaël 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 Guichen), 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