

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

*Jeudi 13 février 2020 – 20h30*

# Pierre-Laurent Aimard



Ce concert est diffusé en direct  
sur **France Musique**



# Programme

**Jan Pieterszoon Sweelinck**

*Fantasia cromatica*

**George Benjamin**

*Shadowlines*

**Alban Berg**

*Sonate*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate n° 29 « Hammerklavier »*

**Pierre-Laurent Aimard, piano**

Coproduction Radio France, Philharmonie de Paris, dans le cadre du Festival Présences de Radio France.

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Dans son style tardif, situé entre classicisme et romantisme, Beethoven l'avant-gardiste inocule à plusieurs reprises une fugue dans le finale de ses sonates, transformant voire bousculant la tradition instrumentale par la tradition vocale. Dans sa *Fantasia cromatica*, Sweelinck, figure de transition entre Renaissance et Baroque, nous surprend en laissant envahir le tissu polyphonique dans le « style ancien » de traits virtuoses très libres anticipant l'époque à venir. Berg, dont la *Sonate* est l'une des œuvres charnières entre musique tonale et atonale, opère une symbiose entre héritage instrumental et polyphonique. Enfin, à l'orée du <sup>xxi</sup> siècle, Benjamin réalise le défi de faire fusionner dans ses *Shadowlines* deux genres a priori inconciliables : le prélude – le plus libre et instantané des genres instrumentaux – et le canon, l'une des disciplines polyphoniques les plus sévères.

Nous confrontons ainsi dans ce concert quatre stratégies compositionnelles qui renouvellent le langage musical à une époque charnière, procédant par l'hybridation entre deux traditions musicales différentes voire opposées.

*Pierre-Laurent Aimard*

# Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

## Les œuvres

*Fantasia cromatica en ré*

**Durée** : environ 8 minutes.

---

# George Benjamin (1960)

*Shadowlines, six préludes canoniques*

I. Cantabile

II. Wild (sauvage)

III. Scherzando

IV. Tempestoso

V. Very freely, solemn and spacious [Très librement, solennel et spacieux]

VI. Gently flowing, flexible [doucement fluide, flexible]

**Commande** de Betty Freeman.

**Composition** : 2001.

**Dédicace** : à Pierre-Laurent Aimard.

**Création** : le 2 mars 2003 au Barbican Hall à Londres,  
par Pierre-Laurent Aimard.

**Édition** : Faber Music.

**Durée** : environ 15 minutes.

---

# Alban Berg (1885-1935)

## *Sonate pour piano op. 1*

**Composition :** 1907-1909.

**Création :** le 24 avril 1911 à Vienne par Etta Werndorff.

**Édition :** 1910.

**Durée :** environ 13 minutes.

---

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

## *Sonate n° 29 op. 106 en si bémol majeur « Hammerklavier »*

I. Allegro

II. Scherzo, assai vivace

III. Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento

IV. Largo – Allegro risoluto

**Composition :** 1817-1819.

**Dédicace :** à l'archiduc Rodolphe.

**Durée :** environ 45 minutes.

---

Dans son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavier* (1753-1762), Carl Philipp Emanuel Bach assurait que le piano-forte ne pouvait que « jouer solo ou avec quelques instruments seulement ». Dominant le clavecin par la variété de ses nuances mais ne l'égalant pas encore du point de vue de la puissance, moins net et brillant pour reprendre les termes de François Couperin, le piano-forte devait pourtant l'emporter sur son rival, et ouvrir aux compositeurs comme aux instrumentistes un nouveau monde sonore d'effets de dynamique et de résonance grâce à ses marteaux et ses nouvelles pédales. Jusqu'à la redécouverte des instruments anciens et la réhabilitation du clavecin au xx<sup>e</sup> siècle par Wanda Landowska,

il fut alors en usage d'interpréter au piano le répertoire du clavecin, non dans la volonté d'en restituer les couleurs originelles mais pour profiter encore de ces œuvres superbes que le retrait d'un instrument n'avait pas vocation à faire disparaître.

À l'âge d'or de l'orgue et du clavecin français, certains se moquaient de la façon dont des instrumentistes jouaient ou écrivaient indifféremment pour les deux instruments. Hésitant entre cordes parallèles et cordes perpendiculaires, formes trapézoïdales et formes rectangulaires, s'interrogeant sur le nombre et la position des claviers, l'instrument à cordes pincées se déclinait lui-même en multiples versions, ici clavecin, là épinette, muselaar dans les Flandres et virginal en Angleterre, bien que sa mécanique ne dût rien à la chaste Elisabeth mais évoquât plutôt les antiques verges. Plus anciennes, les œuvres de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) furent composées à une époque où, dans les Flandres et en Allemagne notamment, malgré l'usage possible du pédalier, la fantaisie, la variation, la toccata et le *ricercare* pouvaient passer d'un clavier à l'autre, même si l'on peut généralement déterminer les intentions premières du compositeur.

Successeur en 1577 de son père Pieter Sywertszoon à la tribune de l'Oude Kerk (vieille église) d'Amsterdam, Jan Pieterszoon occupa le même poste d'organiste jusqu'à son propre décès et la nomination de son fils, mais se rendit notamment à Anvers afin d'y acheter un clavecin Ruckers. Acquis pour sa ville, le clavecin fut aussitôt redécoré par un artiste local avec une représentation d'Amsterdam. Pratiquant le clavecin comme l'orgue, Jan Pieterszoon Sweelinck imagina donc des fantaisies en écho pour les deux instruments. Très contrapuntique, le genre incarnait une sorte d'accomplissement de l'artiste. Les thèmes choisis n'étaient pas nécessairement originaux. Le clavecin ne disposant que d'un clavier – certaines altérations étant plus ou moins compatibles avec le tempérament mésotonique de l'orgue –, et les cordes s'accordant plus facilement que les tuyaux, il était ainsi possible de déterminer la destination instrumentale de la plupart des pièces de Sweelinck. Pour le clavecin, la *Fantaisie chromatique* associait l'art des imitations à une véritable virtuosité dans la diminution progressive des valeurs. Avec des sections plus libres et d'autres plus thématiques, l'organisation était d'autant plus saisissante que la descente chromatique était très expressive, entraînant des rapports harmoniques et des intervalles tendus. Et le piano de profiter aujourd'hui des nuances au bénéfice d'une clarification de la polyphonie, pour faire ressortir les entrées et mettre en relief les lignes principales.

Développement des principes contrapuntiques, les six canons de George Benjamin (né en 1960) ne pourraient sans doute pas faire le chemin inverse du piano vers le clavecin car ils exigeraient une trop large tessiture ainsi que les effets de nuance et de résonance particuliers. Qualifiant ses *Shadowlines* de « structure continue et cumulative », George Benjamin insiste, dans son titre, sur l'enchevêtrement et la hiérarchisation des lignes de la polyphonie, avant de conférer à chaque mouvement un caractère particulier : ici une pièce improvisée, là un développement chromatique puis une « coda compacte venant réconcilier les deux opposés ». Ensuite un « scherzo miniature », un grand bloc « explosif et monolithique » éloignant les deux mains avant de les réunir par le rythme, une page plus lyrique, « lente basse continue sur laquelle s'élabore un cortège de textures extrêmement contrastées », puis un « épilogue, simple et doux ». La poésie musicale de George Benjamin dépend en effet d'une subtile conscience du temps, de la respiration de la phrase, de contrastes soudains entre des moments d'agitation et de longues plages étales laissant l'instrument vibrer librement, en prenant appui sur la profondeur de son registre grave.

Avec Alban Berg (1885-1935), le piano sonne autrement, concentré à l'extrême dans cette œuvre à laquelle le compositeur a jugé digne d'attribuer le numéro d'opus 1. Le jeune homme a entrepris sa formation auprès de Schönberg au moment où celui-ci achève de repousser les limites de la tonalité jusqu'à la dissoudre totalement dans la nouvelle atonalité. Avec ses deux dièses à la clé, le mouvement de sonate de Berg – car il ne s'agit là que d'un mouvement, initialement prévu pour être complété, mais finalement demeuré sans suite et ainsi publié en 1910 à compte d'auteur – échappe donc à la tonalité supposée par une écriture elle aussi très contrapuntique. Avec emportement si l'on en juge au recours aux octaves et aux accords très denses, ainsi qu'aux constantes ruptures de tempo, accélérations et ralentis essentiels à une pièce qui se veut puissamment expressive, digne des anciennes fantaisies chromatiques.

Faut-il alors revenir sur la célèbre sonate « *Hammerklavier* » (clavier à marteaux) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), « Grande sonate » si souvent citée pour son refus définitif des cordes pincées ? Il s'agit bien sûr d'une œuvre d'une ampleur manifeste, affirmant ses intentions dès ses accords introductifs et jusque dans sa fugue finale, modèle de contrepoint à trois voix permis par le seul instrument le plus moderne. « Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes, lorsqu'on la jouera dans cinquante ans », indiquait Beethoven. Une de ces « chimères musicales » pour reprendre les termes



de Roland Barthes, désignant ainsi les plus extraordinaires inventions du compositeur de la *Neuvième*. Probablement inspiré par Liszt et Wagner, Nietzsche expliquait pourtant que cette sonate serait restée inachevée. Dans *Humain, trop humain*, il précisait qu'elle aurait été conçue comme un vaste ouvrage symphonique, n'aurait été réalisée que pour piano, et attendrait son achèvement. Orchestraux, ses effets tiraient justement profit de toutes les possibilités du piano. Reconnaissons alors, malgré la tentative de Félix Weingartner, ne pas vraiment désirer qu'un autre prétende parfaire l'œuvre et « corriger la fortune ». Avec son « Hammerklavier », Beethoven assurait définitivement le triomphe du piano-forte dans une grande fugue, domaine de prédilection de son rival.

*François-Gildas Tual*

# Les compositeurs

## Jan Pieterszoon Sweelinck

Né à Deventer, fils d'organiste, Jan Pieterszoon Sweelinck suit son père à Amsterdam lorsque celui-ci est nommé titulaire du grand orgue de l'Oude Kerk et lui succède sans doute en 1577 à cette charge, qu'il conservera jusqu'à sa mort. À peine en poste, il voit son statut se modifier du fait de l'adoption par la ville d'Amsterdam de la religion calviniste. N'ayant pratiquement plus aucun rôle durant le service religieux, il donne presque quotidiennement dans son église des concerts publics qui feront beaucoup pour établir sa renommée de compositeur, de virtuose et d'improvisateur. Il y gagne aussi de nombreux

élèves originaires des Pays-Bas et d'Allemagne, parmi lesquels Jakob Praetorius et surtout Samuel Scheidt; par eux, son influence s'étendra sur toute l'école du nord de l'Allemagne, jusqu'à Buxtehude et même Bach. Jan Pieterszoon Sweelinck meurt à Amsterdam, n'ayant jamais quitté son pays dont il reste le compositeur le plus marquant. Son génie se manifeste surtout dans ses pièces d'orgue, qui apportent la synthèse des conquêtes de ses prédécesseurs italiens et anglais. Il laisse aussi des *ricercari*, des *toccatas*, etc. Il compose également des chansons, des madrigaux, quelques psaumes dans le plus pur style polyphonique.

## George Benjamin

En 1976, George Benjamin entre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il étudie avec Olivier Messiaen, puis il poursuit au King's College de Cambridge avec Alexander Goehr. Alors qu'il n'a que 20 ans, son œuvre *Ringed by the Flat Horizon* est jouée aux BBC Proms par le BBC Symphony Orchestra (dir. Mark Elder). Deux ans plus tard, la London Sinfonietta et Simon Rattle créent *At First Light*. En 1987, George Benjamin dirige sa propre pièce *Antara*, commande de l'Ircam pour le 10<sup>e</sup> anniversaire du Centre Pompidou; en 1995, il dirige *Three Inventions*, composées pour le 75<sup>e</sup> Festival de Salzbourg. En 2002,

le London Symphony Orchestra, sous la direction de Pierre Boulez, crée *Palimpsests* pour l'ouverture de *By George*, une rétrospective consacrée à l'œuvre de George Benjamin et qui a vu la création de *Shadowlines* par Pierre-Laurent Aimard. Des célébrations plus récentes de son œuvre ont eu lieu au Southbank Centre en 2012 (dans le cadre des Olympiades Culturelles du Royaume-Uni), au Barbican en 2016 et au Wigmore Hall en 2019. Au cours de la dernière décennie, des rétrospectives multi-concerts ont également eu lieu à San Francisco, Francfort, Turin, Milan, Aldeburgh, Toronto, Dortmund, New York, et au Holland

Festival de 2018. La première œuvre lyrique de Benjamin *Into the Little Hill*, écrite avec le dramaturge Martin Crimp, est une commande du Festival d'Automne à Paris de 2006. La deuxième collaboration Benjamin/Crimp *Written on Skin*, créée au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2012, a depuis été programmée par de nombreuses maisons d'opéra internationales, remportant plusieurs prix internationaux. *Lessons in Love and Violence*, troisième collaboration avec Crimp, est créée au Royal Opera House en 2018. Ces deux dernières œuvres ont été enregistrées par la BBC, et un portrait intitulé *Imagine* sur le compositeur a été diffusé sur BBC1 en octobre 2018. En tant que chef d'orchestre, George Benjamin possède un vaste répertoire – allant de Mozart et Schumann à Knussen, Murail et Abrahamsen. Il a aussi dirigé de nombreuses créations, notamment des œuvres de Wolfgang Rihm, Unsuk Chin, Gérard Grisey et György Ligeti. Il travaille régulièrement avec des orchestres réputés. Il a développé des relations particulièrement étroites avec le Mahler Chamber Orchestra, le Philharmonia Orchestra, la London Sinfonietta et l'Ensemble

Modern, ainsi qu'avec le Royal Concertgebouw Orchestra, qui a créé *Dream of the Song* en septembre 2015. Au cours de la saison 2018-2019, George Benjamin a été compositeur en résidence aux Berliner Philharmoniker/Musikfest et à l'Elbphilharmonie de Hambourg. Il a reçu de nombreuses récompenses, dont le prix de composition Prince Pierre-de-Monaco 2015 pour *Written on Skin* et le Lion d'or 2019 de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre. Membre honoraire du King's College de Cambridge, du Guildhall, du Royal College, de la Royal Academy of Music et de la Royal Philharmonic Society, il a été fait commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique en 2010, commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres en 2015 par la France et chevalier lors des Queen's Birthday Honours de 2017. Il a fréquemment enseigné et joué au Festival de Tanglewood. Depuis 2001, il occupe la chaire de composition Henry Purcell au King's College de Londres. Ses œuvres sont publiées par Faber Music et sont enregistrées chez Nimbus Records. George Benjamin a été élu membre de l'Académie royale suédoise de musique en 2018.

## Alban Berg

Né à Vienne en 1885, Alban Berg passe ses jeunes années entre un père commerçant et une mère versée dans la littérature et la musique, deux passions qu'il partage bientôt. En parallèle d'une scolarité peu brillante, il compose ses premières

œuvres, des lieder destinés au cercle familial, vers l'âge de 15 ans; le jeune homme apprécie alors Schumann, Brahms, Wagner et Mahler. En 1904, une annonce (qui se propose d'«enseigner aux musiciens de profession et aux amateurs les

bouleversements et les nouvelles possibilités dans les domaines théoriques de la musique») le décide à devenir élève de Schönberg; c'est à cette occasion qu'il rencontre Webern, qui deviendra comme lui l'un des représentants de la seconde École de Vienne. Durant cette période, Berg compose beaucoup, notamment des lieder, dont seule une toute petite partie sera publiée et orchestrée en 1928 sous le titre des *Sieben frühe Lieder* (1905-1908). Sa *Sonate pour piano op. 1* témoigne quant à elle d'une maîtrise rare et d'une appropriation toute personnelle des idées de Schönberg. Dégagé de certaines de ses obligations professionnelles grâce à un héritage familial, il participe activement à la vie culturelle de l'avant-garde viennoise et continue de progresser à grande vitesse. Précédant de peu son mariage avec Helene Nahowski en 1911 (le compositeur est déjà père d'une fille, née en 1902) et la fin de ses leçons avec Schönberg, le *Quatuor op. 3* (1910) marque un pas de plus vers l'atonalité. Les recherches se poursuivent avec les œuvres composées au début de la décennie 1910, auxquelles appartiennent les *Cinq Altenberg Lieder op. 4*, dont la modernité, conjuguée à une extrême brièveté et des moyens orchestraux énormes, est en grande partie responsable du scandale qui marque le concert du 31 mars 1913 au Musikverein de Vienne (l'œuvre ne sera pas éditée avant 1966). La guerre vient ralentir l'activité de Berg, engagé sous les drapeaux, et diverses activités (travaux musicographiques, dont une monographie sur Schönberg, gestion de l'association pour la musique nouvelle

fondée en 1918...) retardent encore son retour à la composition une fois la paix revenue. En 1921, il peut enfin se consacrer à *Wozzeck*, d'après la pièce de Georg Büchner découverte en 1914, appelée à devenir l'un des grands opéras du <sup>xx</sup> siècle. Malgré des difficultés, la création triomphale de l'œuvre à Berlin en 1925 prend place dans une période particulièrement faste pour Berg, qui donne avec le *Concerto de chambre* (dédié à Schönberg) et la *Suite lyrique* deux autres partitions fondamentales pour son esthétique, assimilant les avancées schönbergiennes dans le domaine de la composition avec douze sons et illustrant le goût de Berg pour les codes en tout genre. Le compositeur s'attelle ensuite à l'écriture de son second opéra *Lulu*, mais s'interrompt en cours de route pour répondre à une commande du violoniste virtuose Louis Kastner. Ce sera le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »*, dont l'atmosphère recueillie lui est inspirée par la mort, à l'âge de 18 ans, de Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler. Composée rapidement, contrairement à l'habitude de Berg, l'œuvre inclut dans un contexte dodécaphonique des éléments tonaux permettant notamment l'insertion d'un choral de Bach et une chanson de Carinthie. Berg meurt le 24 décembre 1935. Il faudra attendre 1979, peu après la mort d'Helene Berg – qui s'était toujours opposée à toute tentative de reconstitution par un autre compositeur –, pour qu'on entende, à l'Opéra de Paris, une version de *Lulu* complétée par Friedrich Cerha et dirigée par Pierre Boulez.

# Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart, et il planifie dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion ceux qui deviendront ses protecteurs au cours de sa vie, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure, à presque 30 ans : ce sont ainsi les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » n° 8, mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven

semble promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « Testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski » op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de

certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la Sonate « *Hammerklavier* », en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres

du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

# Pierre-Laurent Aimard L'interprète

En 2017, Pierre-Laurent Aimard est récompensé du Prix Ernst-von-Siemens pour la musique. Très actif dans la musique contemporaine, il nourrit d'étroites collaborations avec des compositeurs de notre temps, notamment György Ligeti, dont il enregistre l'œuvre complète pour piano. Il travaille également avec Karlheinz Stockhausen, George Benjamin et Pierre Boulez, qui le sollicite pour occuper le poste de premier pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain. Il est salué par *The Guardian* comme « l'un des meilleurs interprètes de Messiaen », avec lequel il avait noué des liens forts ainsi qu'avec son épouse Yvonne Loriod, qui fut son professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP). En 2018, il publie le *Catalogue d'oiseaux* (Pentatone Records), récompensé notamment du Prix de la Critique de disques allemande. Pierre-Laurent Aimard crée également de nombreuses œuvres pour piano de György Kurtág (Scala de Milan); *Epigrams*, d'Elliott Carter, composée à son intention; *Responses*, *Of Sweet Disorder and the Carefully Careless* et *Keyboard Engine* pour deux pianos (création à Aldeburgh le 18 juin 2018) de Sir Harrison Birtwistle. S'intéressant à toutes les facettes et époques du répertoire pianistique, Pierre-Laurent Aimard est très régulièrement invité en résidence pour des projets innovants: au Carnegie Hall et au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, à l'Alte Oper de Francfort, au Palais des

Beaux-Arts de Bruxelles, au Festival de Lucerne, au Mozarteum de Salzbourg, à la Philharmonie de Paris, au Festival de Tanglewood et au Festival d'Édimbourg. Il est directeur artistique du Festival d'Aldeburgh de 2009 à 2016. Il se produit par ailleurs chaque saison à travers le monde avec de grands orchestres, sous la direction de chefs comme Esa-Pekka Salonen, Péter Eötvös, Sir Simon Rattle et Vladimir Jurowski. Parmi les temps forts de sa saison 2019-2020, citons « Beethoven et l'avant-garde », un programme unique et très personnel construit autour de l'héritage laissé par le compositeur allemand, croisant les classiques viennois et des compositeurs d'avant-garde. Ce projet est présenté dans le cadre du Berliner Festspiele à la Philharmonie de Berlin, à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Tokyo, au Southbank Centre et en tournée aux États-Unis. Pour cette année 2020 particulièrement beethovénienne, Pierre-Laurent Aimard est également en tournée avec l'Orchestre du Gürzenich de Cologne et François-Xavier Roth, et présente des projets autour du compositeur à Londres et dans le cadre de sa résidence de trois ans au Southbank Centre. En récital, il associe deux des sonates les plus puissantes du répertoire – la *Concord Sonata* d'Ives (Grammy Award pour l'enregistrement) et la *Sonate « Hammerklavier »* de Beethoven. Cette saison également, le pianiste est en résidence à la Casa da Música, où il jouera Messiaen, Dufourt et le concerto *Le Désenchantement*

*du monde* de Tristan Murail, dont il a donné la première avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et pour lequel il a reçu un Gramophone Award en 2017. Durant la saison 2008-2009, il a été professeur associé au Collège de France. Il est membre de la Bayerische Akademie der Schönen Künste. En 2015, il initie le site de ressources digitales *Explore the score*, fondé sur l'interprétation et l'enseignement de la musique pour piano de Ligeti, en collaboration avec le Festival de piano de la Ruhr.