

Klaas de Vries



Ludwig van Beethoven



Klaas de Vries (*1944)

Sonate voor piano (1986/87)

- 1. I. Melancholie..... 21'27
- 2. II. Peripetie 11'41

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Sonate No. 32 in c kl.t. opus 111 (1821/22)

- 3. I. Maestoso - Allegro con brio ed appassionata..... 8'54
- 4. II. Arietta: Adagio molto semplice e cantabile 16'04

De Pianosonate van Klaas de Vries lag al meer dan dertig jaar in mijn kast. Ooit had de Engelse pianist Rolf Hind op verzoek van de BBC een opname gemaakt voor een project dat uitmondde in *Three great pianosonatas of our century*, niet minder dan dat. De andere stukken van Carter en Barraqué. Klaas leek zijn interesse in de Sonate, die in de Nederlandse pianoliteratuur geen evenknie kent, door de jaren heen bijna verloren. Niemand zou het immers kunnen spelen, interpretatief noch technisch. Het eerste deel met zijn wonderlijke stiltes, het tweede met zijn cascades aan figuren, tot het uiterst opgevoerde dynamiek en tempi, een inferno.

De Sonate bleef mij intrigeren en toen ik pianist Bobby Mitchell tegen het lijf liep liet ik niet na het stuk onder zijn aandacht te brengen. Hij zegde na zorgvuldige overweging zelfs toe het te willen spelen, dacht er wel een jaar voor nodig te hebben.

Tijdens die periode waren er talloze sessies en try-outs met de componist, maat voor maat elk detail minutieus uitgeplozen, het hoe en waarom van elke noot tegen het licht gehouden, de kleinste nuance afgewogen. Ook in Klaas' brein bleek de Pianosonate in al zijn extremiteit weer tot leven te komen. Bovendien, nimmer had ik beseft hoezeer dit stuk voor de componist een niet minder extreem model had gekend, Beethovens laatste pianosonate op. 111. Hoe visionair, eigentijds, tot de dag van vandaag. En daar werd mijn idee geboren beide werken op te nemen met een bijzonder origineel en onconventioneel musicus, Bobby, die bovendien beide terreinen beheerst, de moderne concertvleugel voor De Vries en het hammerklavier voor Beethoven. Juist de keuze voor een klavier uit Beethovens tijd, een Conrad Graf uit ca. 1827, kon nog beter hoorbaar maken, tastbaar haast, hoezeer de componist de alleruiterste grenzen tart van zijn instrumentarium en bespeler. In deze context wilde ik de Pianosonate van Klaas de Vries tot klinken brengen.

Jan Zekveld

KLAAS DE VRIES, SONATE VOOR PIANO



Sonate op. 111 in c mineur, Beethovens 32^{ste} en laatste, tegenover de eerste en enige Sonate van Klaas de Vries: bien étonnés de se trouver ensemble. Twee muzikale werelden, twee tijdsgewrichten, compositorisch en stilistisch mijlenver van elkaar verwijderd en op een bepaalde manier toch elkaars pendant. De Vries componeerde zijn Sonate namelijk naar het model van Beethoven, dat wil zeggen, in twee sterk contrasterende delen. In het geval van op. 111 betreft het een snel (*Maestoso – Allegro con brio ed appassionata*) en een langzaam deel (*Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*), in het geval van De Vries een langzaam (*Melancholie*) en een snel deel (*Peripetie*). Bovendien duurt, enigszins afhankelijk van de uitvoering, in beide sonates het langzame deel ongeveer twee keer zo lang als het snelle deel.

DURCHARBEITUNG



Maar de analogie reikt verder. De Vries heeft zich ook gespiegeld aan Beethovens draconische motivische techniek

en zich van het schema van de klassieke sonatevorm (expositie – doorwerking – reprise – coda) bediend. Aan het klinkend oppervlak echter ontbreekt, bewust, enige vorm van herkenbare gelijkenis: geen maat, geen noot die zelfs in de verte aan Beethoven doet denken. Hierin, dat wil zeggen, in het samengaan van inwendige overeenkomsten en uitwendige verschillen, schuilt de paradox van het werk. Alleen met voorkennis van de intentie van De Vries kan men de compromisloosheid waarmee hij in zowel traagheid als gejaagdheid tot het uiterste gaat beethoviaans noemen.

‘Ononderbroken bestaat hier tussen de stemmen de nauwste betrekking, zodat de relatie niet die van melodie plus begeleiding is, maar in alle strengheid die van continu wisselende hoofd- en bijstemmen.’¹

Zo beschrijft Thomas Mann in *Doctor Faustus* de structuur van een compositie van Adrian Leverkühn, de tragische held van zijn roman, en het is aan die onverbiddelijke vorm van *Durcharbeitung* waaraan De Vries in zijn Sonate een voorbeeld heeft genomen. Het is niet de enige connectie tussen de Sonate en de roman. Niet toevallig speelt Beethovens op. 111 een prominente rol in het boek. Mann laat de figuur van Wendell Kretzschmar, een Duits-Amerikaans musicus, met zijn voordracht over op. 111 diepe indruk maken op de jonge

ALBRECHT DÜRER



Adrian Leverkühn. (En niet alleen op Leverkühn. Kretzschmars exegese heeft ook op de naoorlogse receptie van het werk een onuitwisbaar stempel gedrukt.) In een bezeten, alle kanten uitwaaierend betoog – waarin de muzikfilosoof Theodor W. Adorno als buikspreeker van Mann herkenbaar is – poogt Kretzschmar, zichzelf daarbij aan het klavier begeleidend, het geheim van de sonate te ontsluiëren.

Op. 111, aldus Kretzschmar/Mann/Adorno, is muziek die het subjectivisme van Beethovens middenperiode achter zich laat en waarin het subjectieve en de conventie een nieuwe verhouding aangaan, 'een verhouding bepaald door de dood'. Waar de conventie op de voorgrond treedt, geschiedt dit 'met een kaalheid, of men zou bijna zeggen in een leeggezogen, van ieder Ik verlaten toestand, die nu weer een sterkere ijselijk-majestueuze indruk maakte dan welk persoonlijk avontuur ook'.

Klaas de Vries ontleende aan Thomas Mann de titel van het eerste deel van zijn Sonate, *Melancholie*, of eigenlijk *Melencolia*, zoals de titel luidt van de allegorische kopergravure van Albrecht Dürer waarvan een kopie, als zinnebeeld van kunst en wetenschap, boven Leverkühns piano hangt. Een van de afgebeelde voorwerpen op de gravure is een zogeheten magisch vierkant. Dit vierkant is onderverdeeld in zestien velden die elk een getal bevatten. In welke richting men deze getallen ook leest, horizontaal, verticaal of diagonaal, de som is altijd 34. Dürers magische kwadraat, dat Leverkühn uiteindelijk het idee verschafte van de twaalfoontechniek met zijn gespiegelde reeksvormen, voorzag De Vries van de proporties die hem bij het ontwerp van zijn Sonate tot leidraad dienden. Hoe precies, lijkt achteraf overigens onreconstrueerbaar. Streeft, net als Leverkühn, niet ook de moderne toondichter naar een symbiose van 'vernuft en magie'?

¹ Alle citaten uit Doctor Faustus zijn ontleend aan de vertaling van Thomas Graftdijk

AAN-UIT



Aan 'Arnold Schönberg, dem Eigentlichen' – om de opdracht te citeren die Thomas Mann schreef in het voor de historische uitvinder van de twaalftoontechniek bestemde exemplaar van zijn roman – is de titel van het tweede deel van de Sonate, *Peripetie*, ontleend, om precies te zijn aan het vierde deel van diens *Fünf Orchesterstücke* op. 16. *Peripetie* – Grieks: περιπέτεια: 'plotselinge omslag', 'keerpunt' – markeert de overgang van een centripetale, dat wil zeggen, naar binnen gerichte, naar een centrifugale, naar buiten gerichte beweging. Of zoals de componist het formuleerde in de tijd dat de Sonate nog in wording was: op een eerste deel, gekenmerkt door 'een enorme spanning, vergelijkbaar met een boog vlak voordat hij zou kunnen breken', volgt een tweede deel waarin de muziek als een veer 'tot in de kleinst mogelijke en meest compacte eenheden' wordt samengeperst. Wat beide delen er overigens niet van weerhoudt om zich elk tot tweemaal toe kortstondig van hun conceptuele harnas te bevrijden: deel 1 door te anticiperen op het flitsende tweede deel, deel 2 door terug te kijken op het slaapwandelande eerste deel. Uiteindelijk, in de allerlaatste minuten van de Sonate, keert de muziek, *molto*

adagio, terug naar waar het allemaal mee begonnen is: twee *sfffz* gespeelde akkoorden, het eerste bestaande uit de vijf zwarte toetsen van de piano, het tweede uitsluitend uit de witte toetsen.

Klaas de Vries, componist van een groot, stilistisch allesbehalve eenkennig oeuvre, is geen eclecticus, wel een vrije geest. Zijn favoriete schrijver is Fernando Pessoa. Wat de heteroniemen voor de Portugees zijn, zijn voor De Vries de concentrische cirkels waarin hij zich, nu eens verder weg, dan weer dichterbij, beweegt rond de bronnen van zijn in het naoorlogse modernisme gewortelde muziek. Naar de letter mag de Sonate, gecomponeerd in de late jaren tachtig, nauwelijks schatplichtig zijn aan het seriële en postseriële constructivisme, naar de geest is zij dat wel. Zo suggereert het grillige en aanvankelijk pulsloze Aan-Uit van de muziek in het soms langzame en soms ronduit tempoloze eerste deel (te weinig noten in te veel tijd, in de woorden van De Vries) een nauwkeurig gecalculeerde onvoorspelbaarheid, terwijl de virtuoze, op de rand van het onspeelbare balancerende cascaden van noten in het tweede, snelle deel bij vlagen even dicht langs de klankconstructen van Berio of Boulez als langs de vrije improvisaties van Cecil Taylor lijken te scheren.

BEETHOVEN

SONATE NO. 32 IN C KL.T. OPUS 111



De Vries is niet de eerste componist die zich door Beethovens op. 111 heeft laten inspireren. Chopin en Liszt gingen hem hierin voor en Prokofjev eigende zich net als De Vries zelfs de vorm van het werk toe. Zijn Tweede symfonie bestaat uit een snel en een twee keer zo lang langzaam deel, waarbij het tweede deel bovendien, in navolging van dat van Beethovens op. 111, is geconcipeerd als thema met variaties.

De klassieke sonate is standaard drie- of vierdelig. Hoewel Beethoven eerder tweedelige sonates had gecomponeerd (op. 49, op. 54 en op. 78), is van de tweedeligheid van op. 111, een veel geladener en beladener compositie, van meet af aan een issue gemaakt. Op de vraag naar het waarom, gesteld door zijn famulus Schindler, zou Beethoven geantwoord hebben dat hij geen tijd had voor een derde deel en daarom het tweede deel extra lang had gemaakt. Ook Kretzschmar haalt deze bekende anekdote aan en en hoort in Beethovens antwoord slechts 'minachting voor de vragensteller'. Inderdaad. Na de *Arietta* – het verkleinwoord staat haaks op de duur en bezetenheid van het complete deel – nog een

derde deel? Onmogelijk volgens Kretzschmar en we kunnen het moeilijk met hem oneens zijn. Het deel eindigt weliswaar laconiek, maar de slotakkoorden zijn niet meer dan een formaliteit.

HORS CATÉGORIE



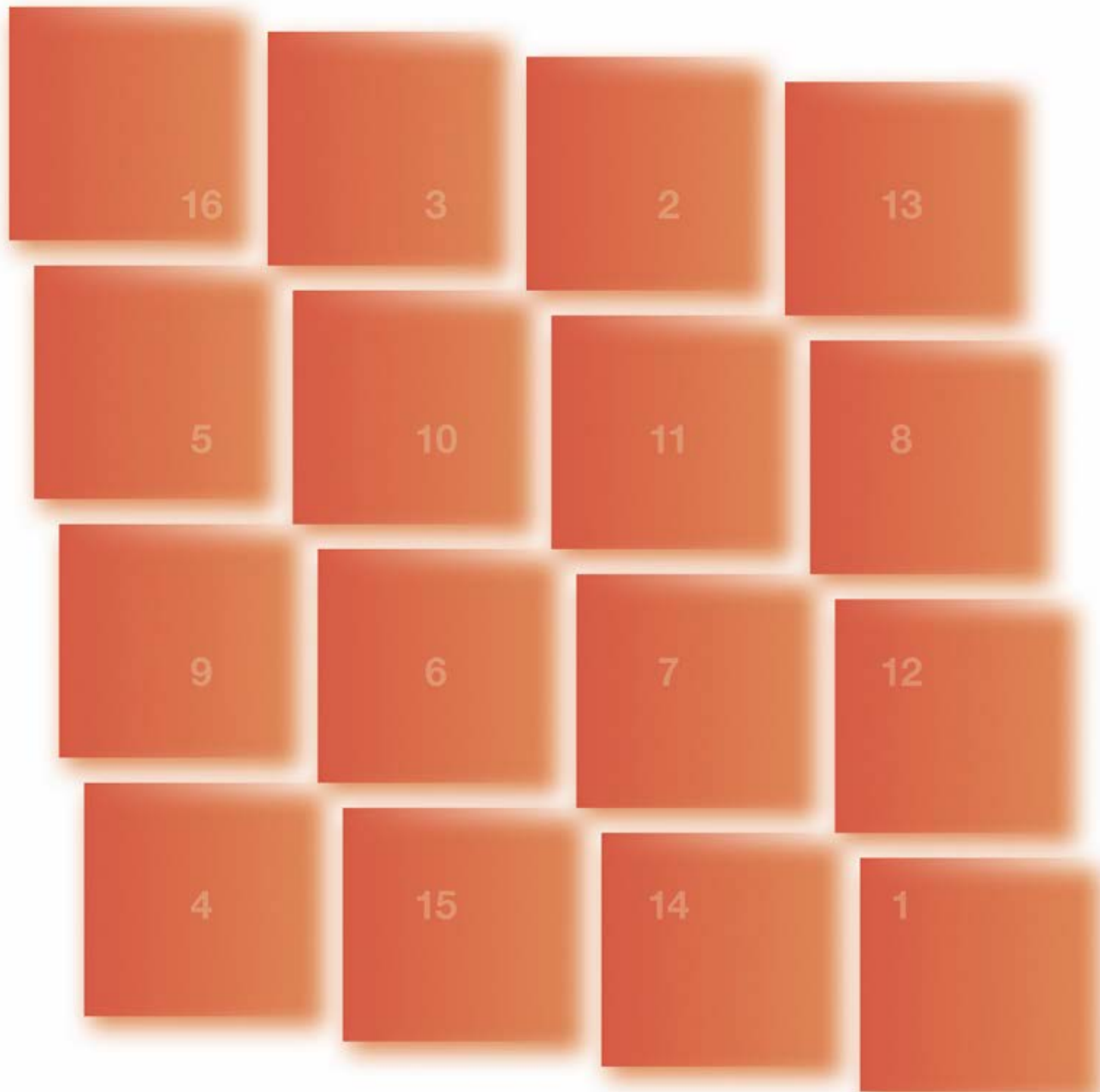
Op. 111 mag dan niet Beethovens enige tweedelige sonate zijn, wat betreft ambitie, intensiteit en dimensies is het werk *hors catégorie*. Ronduit explosief is het eerste deel. Zowel de langzame inleiding (*Maestoso*) als het aansluitende *Allegro con brio e appassionata* brengt de barokke Franse ouverture in herinnering, de opening met haar gepunteerde ritmen, het vervolg met een martiaal hoofdthema in octaven waarin een fugatische belofte ligt besloten die in de doorwerking metterdaad wordt ingelost. Er is weliswaar conform de conventie sprake van een contrasterend tweede thema (in de submediant As) maar dit thema vervult eerder de functie van adempauze dan van tegenkracht.

Na het stormachtige c mineur van het eerste deel – minstens zo 'pathetisch' als dat van de *Sonate pathétique* op. 13 – ontvouwt het tweede deel, *Arietta* (ariaatje), zich vanuit een wolkenloos C majeur. Er is lading en gelaagdheid in deze muziek, maar geen

theater, geen drama. De zich per variatie almaar verdichtende ritmiek, ten slotte culminerend in een reeks kettingtrillers, heeft weliswaar een escalerend karakter maar is niet uit op complexiteit en climax maar zal, integendeel, uiteindelijk oplossen in een gewichtsloze speeldoojsmuziek die men, afhankelijk van smaak en kunstopvatting, sprookjesachtig, hemels of mythisch kan noemen.

Kretzschmars overtuiging dat niet alleen deze sonate maar de sonate *an sich* hier 'tot een einde, tot een eindpunt' is gebracht en 'haar noodlot verwezenlijkt' heeft, is in de eerste plaats een kwestie van wereld- en cultuurbeschouwing. Het heeft niet verhinderd dat later nog de nodige sonates het licht hebben gezien, van Schubert tot Skrjabin, van Prokofjev tot Berg, en van Ives tot Boulez, de een niet minder geldig dan de ander.

© Elmer Schönberger



Klaas de Vries' Piano Sonata had been in my bookshelf for thirty years. English pianist Rolf Hind once recorded it for a BBC project titled – illustriously – 'Three Great Piano Sonatas of Our Century', the other works being by Elliott Carter and Jean Barraqué. Through the years, Klaas seemed to have almost lost interest in his own sonata, despite its peerless status within the Dutch piano literature. Nobody would ever be able to play it, after all, either in an interpretive or technical sense. The opening movement with its mysterious silences, the second with its cascading figures, dynamics and tempi, driven to breaking point, make the work a veritable inferno.

The sonata continued to intrigue me, and when I met pianist Bobby Mitchell, I made a point of showing it to him. After careful consideration he even agreed to play it, saying that he would need around a year or so.

During that time, he and the composer held countless workshops and play-throughs together, in which they meticulously scrutinised every detail, mulled over the how and why of every note, and weighed up the minutest of nuances. In Klaas's mind, the sonata seemed to have been reborn in all its extremes. I myself had never realised that it was based on a model no less revolutionary: Beethoven's final piano sonata, opus 111, a work that remains utterly visionary and contemporary to this day.

And so my idea was born to record both works with a highly original and unconventional musician, Bobby Mitchell, who is also adept in the instrumental terrains of both De Vries' concert grand and Beethoven's Hammerklavier. The decision to use a keyboard from Beethoven's time, a Conrad Graf from around 1827, brings into almost tangible relief just how the composer pushed his instruments and performers to their very limits. It is in this context that I wished to present the Piano Sonata by Klaas de Vries.

Jan Zekveld

KLAAS DE VRIES, PIANO SONATA



Beethoven's final piano sonata, op. 111 in C minor, and the first and only piano sonata by Klaas de Vries may at first seem an unlikely combination. But despite representing two musical worlds and eras, and being compositionally and stylistically miles apart, they are in a certain way each other's counterpart. De Vries modelled his sonata on Beethoven's, conceiving it in two starkly contrasting movements. But while the opus 111 begins with a fast movement (*Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*) followed by a slower movement (*Arietta: Adagio molto semplice e cantabile*), De Vries opens slowly with a *Melancholie*, followed by a fast-paced *Peripetie*. In both sonatas, somewhat depending on the performance, the slow movement lasts about twice as long as the fast movement.

CLASSICAL SONATA FORM



But the comparison does not end there. De Vries also took inspiration from Beethoven's draconian motivic technique,

and made use of the Classical sonata form (exposition – development – recapitulation – coda). On the surface, his sonata deliberately avoids any noticeable resemblance, without a single bar or solitary note even remotely echoing Beethoven. And herein – that is to say, in the juxtaposition of internal similarities and external contrasts – lies the paradox of the sonata. Only with prior knowledge of De Vries' conceptual framework can the uncompromising manner with which he takes both inertia and agitation to the extreme be characterised as 'Beethovenian'.

'Holding sway here, without interruption, is the tightest linkage of the voices, so that it is not a relationship between melody and accompaniment, but in the strictest sense between constantly alternating principal and secondary parts.'¹

Thus Thomas Mann, in *Doctor Faustus*, describes the structure of a composition by the tragic hero of his novel, Adrian Leverkühn. And it is from this relentless form of development that De Vries took inspiration for his own sonata. This is not all that links the work and the novel, however; it is no coincidence that Beethoven's op. 111 also plays a prominent role in the book, with the German-American musician Wendell Kretzschmar

making a deep impression on the young Adrian Leverkühn with his lecture on op. 111. (And not only on Leverkühn – Kretzschmar’s exegesis also left an indelible mark on the post-war reception of the work in general). Accompanying himself at the piano, Kretzschmar gives a fervid and frantic presentation in which he attempts to unravel the sonata’s mysteries (music philosopher Theodor W. Adorno is audible here as Mann’s ventriloquist). According to Kretzschmar/Mann/Adorno, op. 111 is music in which the subjectivism of Beethoven’s middle period is finally abandoned, heralding a new relationship between the subjective and the conventional, ‘a relationship defined by death’. Wherever convention comes to the fore, it does so ‘with a baldness – as if blown wide open, so to speak – with an ego-abandonment that, in turn, had an effect more terrifyingly majestic than any personal indiscretion.’

ALBRECHT DÜRER



Klaas de Vries borrowed the title for the first movement of his sonata from Thomas Mann: *Melancholy*, or rather, *Melencolia*, the name of an allegorical copper engraving by Albrecht Dürer, a copy of which hung above Leverkühn’s piano as a symbol of art and science. One of the objects portrayed in the engraving is what is known as a ‘magic square’: a grid containing sixteen smaller cells, each of which is numbered so that every four-cell row, column and diagonal sums to 34. Dürer’s magic square, which is ultimately what gives Leverkühn the idea for twelve-tone music and its mirrored tone rows, is what furnished De Vries with the proportions underpinning the architecture of his sonata. His precise calculations remain a mystery, however: do modern composers not strive – as did Leverkühn – for a symbiosis of both ‘ingenuity and magic’?

ON-OFF



¹ All quotes from Doctor Faustus are taken from the translation by John E. Woods.

The name of the sonata’s second movement is borrowed from ‘Arnold Schönberg, dem Eigentlichen’ (i.e. the true inventor) –

to quote the dedication inscribed by Thomas Mann in the copy of his book intended for the historic creator of twelve-tone serialism. Titled *Peripetie*, the designation comes from the fourth of Schönberg's *Five Pieces for Orchestra*, op. 16. *Peripetie* – in Greek περιπέτεια, meaning a 'sudden change' or 'turning point' – marks the transition from a centripetal to a centrifugal force, that is, from an inwardly-directed to an outwardly-directed impetus. Or, as the composer himself phrased it while the sonata was still being written: a first movement, characterised by 'an enormous tension, comparable to the tautness of a bow shortly before it breaks', followed by a second in which the music, like a spring, is compressed 'into the smallest and most compact units possible.' The movements, incidentally, are not denied temporary excursions from their respective conceptual frameworks: the first by anticipating the dynamism of the second, and the second by reminiscing on its somnambulatory predecessor. Ultimately, in the sonata's final minutes, the music returns to its beginnings in a *molto adagio* concluding with two *sffffz* chords: the first consisting of the piano's five black keys, and the second of only the white keys.

Klaas de Vries, composer of a large and stylistically diverse body of work, is no eclectic, but he *is* a free spirit. His favourite author is Fernando Pessoa, whose various heteronyms can

be viewed as analogous to the concentric circles in which De Vries navigates – now from close by, now from afar – the sources giving rise to his post-war modernism. Having been composed in the 1980s, the 'letter' of the sonata can hardly be seen as owing a debt to serial or post-serial constructivism; in spirit, however, it most certainly does. The capricious and initially pulseless 'on-off' nature of the music in the sometimes slow and sometimes outright tempo-less first movement ('too few notes in too much time,' to quote De Vries) suggests a meticulously calculated unpredictability, while the virtuosic cascades of notes teetering on the edge of playability in the second, fast movement occasionally seem to skim as closely by the sound constructs of Berio or Boulez as by the free improvisations of Cecil Taylor.

BEETHOVEN

SONATA NO. 32 IN C MINOR, OPUS 111



De Vries was not the first composer to draw inspiration from Beethoven's opus 111. Chopin and Liszt had done so before him, and Prokofiev even adopted the sonata's form: his Second Symphony consists of one fast movement and another at

half the tempo, which is also conceived as a theme and variations, just like Beethoven's op. 111.

INTENSITY AND SCOPE



Standard classical sonatas have three or four movements. Although Beethoven had composed two-movement sonatas before (opp. 49, 54 and 78), the bipartite nature of the far more intense and weightier op. 111 was the object of speculation from the outset. In response to the question as to why there are only two movements, posed by his acolyte Schindler, Beethoven is said to have replied that he had had no time to compose a third, and so had made the second movement extra long to compensate. Kretzschmar, too, mentions this famous anecdote and hears in it only the 'insult contained in such an answer'. Indeed. Could the *Arietta* – whose diminutive appellation contrasts strongly with the movement's duration and intensity – even be conceivably followed by a third movement? Kretzschmar does not believe so, and it is hard to disagree with him. The movement's final chords are somewhat laconic, to be sure, though they are little more than a formality.

Op. 111 may not be Beethoven's only two-movement sonata, but in terms of its ambition, intensity and scope, the work defies all comparison. The first movement is highly explosive. Both the slow *Maestoso* introduction and the ensuing *Allegro con brio e appassionato* call to mind the baroque French overture, with its opening marked by dotted rhythms giving way to a martial theme in octaves, carrying the promise of a fugue (that is indeed fulfilled in the sonata's development). Although a contrasting second theme in the submediant of A-flat major does appear in line with convention, it serves more as a brief respite than as a counterweight.

After the stormy C minor of the first movement – as 'pathetic' as that of the *Sonate Pathétique*, op. 13 – the second movement, *Arietta* (little aria), unfolds from a cloudless C major. There is depth and layering in this music, but no theater, no drama. The rhythm, which becomes increasingly dense with each variation, culminating in a sequence of trills, indeed escalates but does not aim for complexity and

climax. Instead, it will ultimately dissolve into weightless music box-like sounds that, depending on one's taste and artistic perception, could be described as enchanting, heavenly, or mythical.

Kretzschmar's conviction that not only this sonata, but that the sonata *per se*, as a genre, had been 'brought to an end, to its end' and had 'fulfilled its destiny', is first and foremost a question of global and cultural perspective. In any event, it did not preclude the composition of myriad later sonatas, from Schubert to Scriabin, Prokofiev to Berg, and Ives to Boulez, none of which are any less valid than any other.

© Elmer Schönberger



BOBBY MITCHELL



Bobby Mitchell is an American pianist whose interests cover a wide range of contemporary music as well as the classical and standard repertoire of earlier centuries. He often performs new and seldom-heard works for piano, and is inventive in incorporating them into concert programs. As a musician, Mitchell is not afraid to push the boundaries of programming and performance practice. As a soloist and ensemble player, he performs on both modern grand pianos and period instruments.

Bobby Mitchell has performed extensively in Europe, North and South America, South Africa and the Middle East. Recent orchestral appearances include performances with conductor Philippe Herreweghe and the Orchestra of the Eighteenth Century. He has performed at the Menuhin Festival (Gstaad, Switzerland), the Concertgebouw (Amsterdam), the Gran Teatre del Liceu (Barcelona), and the Kennedy Center for the Performing Arts (Washington D.C.).

Mitchell has recorded for 7 Mountain Records, Alpha/Outhere, Naxos, New Focus and VDE-GALLO. He teaches at the Conservatory of Amsterdam and is artistic director of the En Blanc et Noir piano festival, Festival International de Piano Robert Turnbull, in Lagrasse, France.

www.bobbymitchellpiano.com

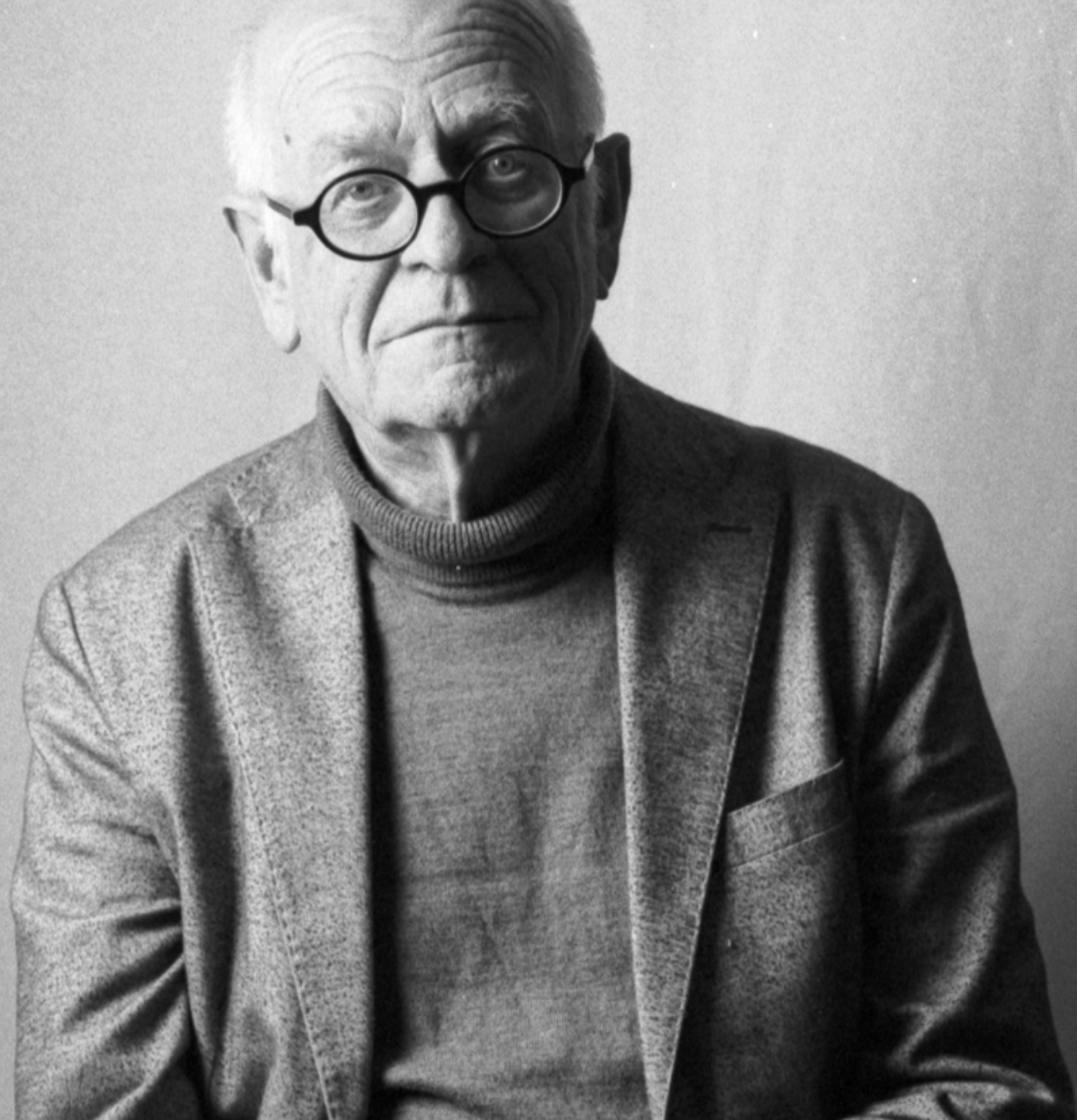
KLAAS DE VRIES



Klaas de Vries' fascination with literature permeates his entire oeuvre, with texts by Fernando Pessoa, Gabriel García Márquez, Virginia Woolf, and more recently David Mitchell having found their way into his compositions. His lively and broad range of interests both within and beyond music provide a constant source of creative inspiration, prompting him to seek out unconventional means to bring his musical ideas to life. His preoccupations have led to operas such as 'A King, Riding' (performed at Brussels Opera La Monnaie and Holland Festival), and 'Wake', based on the May 2000 fireworks disaster in the Dutch city of Enschede. He has twice received the Matthijs Vermeulen Award for composition.

Klaas de Vries studied under Otto Ketting in The Hague and with Croatian composer Milko Kelemen in Germany. He has taught at various conservatories in the Netherlands, and appeared as a guest lecturer both in numerous European countries and at the Tanglewood Festival in Boston, USA.

De Vries' extensive body of work covers a diverse range of genres and ensembles. As part of the Saturday Matinée series in the Amsterdam Concertgebouw, he composed 'Phrases' for soprano, mixed chorus, six instrumental soloists and orchestra, and 'Schizzo' for large orchestra and live electronics. Commissions from the Royal Concertgebouw Orchestra include his Piano Concerto (for pianist Ellen Corver) and 'Providence', inspired by the Alain Resnais film of the same name. 'Providence' has been recorded by the Concertgebouw Orchestra, conducted by David Robertson.





ABOUT 7 MOUNTAIN RECORDS



7 Mountain Records is a Dutch record label for classical music founded by recording producer Frerik de Jong. Key elements of a 7 Mountain Records production are complete musical freedom, fresh liner notes, striking graphic design and state of the art recording technique in venues with the finest acoustics.

www.7mntn.com

PRODUCTION

7 Mountain Records, The Netherlands

RECORDING PRODUCER, ENGINEERING AND POST-PRODUCTION

Frerik de Jong (Kleinman Audio)

ASSISTENT ENGINEER

Isamaat

LINER NOTES

Elmer Schönberger

translation Dutch to English: Brent Annable

ARTWORK

Cover: Albrecht Dürer - Melencolia I (1514)

P.10: Judith Glimmerveen - Waving Squares (2024)

PHOTOS

Gregory Charette

GRAPHIC DESIGN

7 Mountain Records

INSTRUMENTS

Beethoven: *Conrad Graf, hammerklavier, Vienna, ca. 1827, from the Edwin Beunk Collection, Enschede, The Netherlands, opus 1192, the keyboard covers 6,5 octaves. The case is veneered walnut, 4 pedals: una-corda, bassoon, moderator, damping, tuning 432 Hz*

De Vries: *Steinway & Sons D-274 concert grand*

PIANO TECHNICIANS

*Sjoerd Heijda (Conrad Graf)
Charles Rademaker (Steinway)*

RECORDING LOCATION

Westvest90 Schiedam

RECORDING DATE

February 2024