



**NORTHSTAR**  
RECORDING  
by BERT VAN DER WOUDE

Nox



**SCHUMANN | ZUIDAM | RAVEL**

**Hannes Minnaar** piano



SUPER AUDIO CD

Nox

**SCHUMANN | ZUIDAM | RAVEL**

**Hannes Minnaar** piano

**ROBERT SCHUMANN** (1810-1856)

**Nachtstücke, Op. 23**

- |  |             |
|--|-------------|
| [1] Mehr langsam, oft zurückhaltend            | <b>5:24</b> |
| [2] Markiert und lebhaft                       | <b>5:12</b> |
| [3] Mit grosser Lebhaftigkeit - Noch lebhafter | <b>3:41</b> |
| [4] Ad libitum - Einfach                       | <b>3:59</b> |

**ROBERT ZUIDAM** (b. 1964)

**Nox**

- |  |             |
|--|-------------|
| [5] Nightfall  | <b>6:01</b> |
| [6] Insomnia   | <b>2:58</b> |
| [7] L'Heure bleue  | <b>4:04</b> |
| [8] Afscheid van Reinbert op Zorgvlied (Farewell to Reinbert at Zorgvlied) | <b>7:41</b> |
| [9] Perseids passing   | <b>7:35</b> |

**MAURICE RAVEL** (1875-1937)

**Gaspard de la Nuit**

Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand

- |                   |              |
|-------------------|--------------|
| [10] I. Ondine    | <b>6:42</b>  |
| [11] II. Le Gibet | <b>6:20</b>  |
| [12] III. Scarbo  | <b>10:02</b> |

Bonus track

**LEOŠ JANÁČEK** (1854-1928)

From **On an overgrown path:**

- |                                   |             |
|-----------------------------------|-------------|
| [13] 7. Dobrou noc! (Good night!) | <b>3:06</b> |
|-----------------------------------|-------------|

Total time 72:52

**Nox**, the Latin word for 'night'. In the world of art, the night of Schumann's *Nachtstücke*, Robert Zuidam's *Nox* and Ravel's *Gaspard de la Nuit* opens its doors like a haunted castle for romantic poets and composers. Night-time visions became the foundations of a pre-Freudian subconsciousness in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. Some of the great writers discovered their dreams and anxieties, seeing themselves and the magic of imagination in the mirror of fantasy. In music, the nocturne became a mode of expression for composers such as John Field and Frédéric Chopin, while in prose and poetry, the night is subsumed into the DNA of Hölderlin's night poems, Novalis' *Hymnen an die Nacht* and the *Nachtstücke* of E.T.A. Hoffmann and Jean Paul.

It was no coincidence that their work provided intellectual sustenance for the literary gifted Robert Schumann (1810-1856). His earliest works, which were entirely for piano up until his *Nachtstücke Op. 23* (1839), originated in psychological impressions gained from literature. They are poetry translated into sound. But where do we find the night in this set of four pieces? Apart from the slow opening section and the fragile finale, the music is more descriptive of the fleeting transience of daytime than of the secretive, unending night. The second and third movements, headed respectively '*markiert und lebhaft*' (marked and lively) and '*mit grosser Lebhaftigkeit*' (with great vivacity) could easily be at home in other cycles of piano works by Schumann. The mystery is concealed in the outer movements. They are marches, at least in name; the first one is a march and the last embodies the enfeebled echo of a march rhythm. Be that as it may, each one has a crackling undercurrent. The opening movement –

marked '*mehr langsam*' – seems a little too fast for a funeral march, but the marching pulse, interrupted by silent rests, discretely exposes fractures that take on tangible form in the spread arpeggio chords of the final movement, in which the lumbering progression leads into a brief adagio conclusion, breathing out a final sigh, a minor drama *sans paroles*. But which drama?

Schumann wrote to his beloved, Clara Wieck, that the work stemmed from a premonition. During the composition, he kept seeing visions of funeral processions, 'Coffins and miserable, despairing people'. He thought about naming the whole piece *Leichenphantasie* (Funereal fantasy) and the individual movements *Trauerzug* (Cortege), *Kuriose Gesellschaft* (Strange company), *Nächtliches Gelage* (Night-time revelry) and *Rundgesang mit Solostimmen* (Round with solo voices). His instincts had not deceived him; on completing the work, with tears in his eyes, he heard that his brother Eduard was on his deathbed. Listening to the *Nachtstücke* again and knowing this, one can hear the shadows falling over light and life, depicted by the pianist's defeated irony.

For Dutch composer Robert Zuidam (b. 1964), night is the night of toil. *Nox* (2020), his first large-scale work for solo piano since the *Tanglewood Concerto* for piano and orchestra, dating from 2015, is a night owl's ode to the hours of his creativity. The first piece was indirectly the genesis of the second. The *Tanglewood Concerto*, which had been written for Emmanuel Ax, was given its Dutch premiere by Minnaar in Amsterdam in 2016, and Zuidam was so impressed by his playing that he wrote two *Nocturnes* for Minnaar. Eventually there were five of them, all but one dealing with aspects of darkness.

The opening movement – *Nightfall* – describes the onset of night as the dawning of creative freedom, and blossoms from a monotonously repeated Bb in the opening measures into playfully flaring melodic structures. A second melodic line in the bass then takes up a dialogue with the initial melody. Their interplay – now imitative, now improvisatory – escapes with driving virtuosity from the massive, static clouds of chords that hold them in their grasp across the piano’s range. And then a regression, a return to silence. In *Insomnia*, the left and right hands interplay with a sleepless continuum of restlessly pulsating semiquavers, decorated with grace notes. A similar, flowing movement takes on an almost minimalist nature in the impressionistic *l’Heure bleue*. The title refers to the moments just after sunset or before sunrise, when the air briefly seems to take on a blue tint. The blue hour is the hour of nostalgia, of longing for times past, perhaps intentionally symbolised by a tonality that shifts clearly between five and four flats in the key signature. The final movement – *Perseids passing* – depicts a meteor shower, with a surprising reference to the trio of Chopin’s *Third Scherzo* for piano (1839), a magical waterfall of arpeggios giving the effect of a shaft of light. This is initially included in a question-and-response passage with a main motif built up from parallel thirds, kept mechanically rigid; finally it soars like light in the darkness.

The fourth movement is particularly special. *‘Afscheid van Reinbert op Zorgvlied’* is an ‘in memoriam’ for the conductor, pianist and composer Reinbert de Leeuw, who passed away in February 2020. Or, perhaps more accurately, a character sketch of a great musician, his obsessive temperament and his outstanding

discoveries. The way bass notes start rumbling monotonously reminds of Liszt’s late piano works, whose renaissance was due in part to De Leeuw. The rhetorical tempo changes and the dramatic performance indications (*‘feroce e drammatico’*, *‘sospirando’*), show this great ambassador for new music as a Romantic at heart, almost in spite of himself. Anyone who knew him would recognise him talking about his great love for music, with stirring emphasis and gestures – from Liszt and Satie to late Shostakovich and Ustvolskaya – music that strove for the utmost with minimal resources and quite often with religious intentions, uncovering a sacred simplicity. In this movement, forlorn, single-thread melodies and stammering repeated notes intone De Leeuw’s artistic credo; the final orchestral work he composed was entitled – perhaps not entirely coincidentally – *Der nächtliche Wanderer*. And once Zuidam had recorded this small monument, on the night after the funeral, it had taken the shape of a nocturne.

Maurice Ravel (1875-1937) was certainly his father’s son. Swiss-born Pierre-Joseph Ravel, an engineer – and a pianist – was a renowned inventor. He designed a patented two-stroke engine and a machine-gun. But he was also an artist who explored the theatrical possibilities of his gift with absurd tenacity. His theatrical stunt *Le tourbillon de la mort* (‘The whirlwind of death’) turned him into the ‘mad professor’ of the music-hall in 1904. The scene was the Casino de Paris: he set a car rolling down a steep incline, which would then somersault over his head and miraculously end up on all four wheels. It was in this type of perfectly choreographed circus act that father and son coincided symbolically. In the prelude to his one-act comic

opera *l'Heure Espagnol* (1911), about the deceived clock-maker Torquemada, Ravel props up his idiosyncratic harmonies with tinkling, ticking, chiming clocks – with such immaculate precision that one can immediately appreciate why Stravinsky described him admiringly as the Swiss watch-maker. Ravel has no emotional difficulty in wrestling with giants. He plays and builds up his music with seamless perfection. But a demonic spirit meanders through his aesthetic, which explodes into life with all the bizarre fantasy and virtuosity of his father in his piano cycle *Gaspard de la Nuit* (1908).

In his piano cyclus *Jeux d'eau* (1901) and *Miroirs* (1905), Ravel took major steps towards de-romanticising the 19th century piano sketch, but his quantum leap in terms of idiom and virtuosity became *Gaspard*. His aim was to produce something that was even more difficult to play than Balakirev's notorious *Islamey*. At the same time, the finale of the suite – *Scarbo* – was to be a parody on the Romantic virtuoso showpieces in the spirit of Liszt, even though Ravel greatly admired him. He even suggested that pianists should study Liszt's *Feux follets*, from the Transcendental Studies, in preparation for playing *Ondine*. But his quest was in fact for the mechanical, unstoppable persistence of a machine. "Isn't this musical!", Ravel remarked, watching the erupting and deafening spectacle of a Belgian iron foundry while on a boat trip with some wealthy friends. "I'll be using this!" The result of his synthesis of deep gravity and satire is as unfathomable as his father's deeds of derring-do. *Gaspard* is a deranged combination of abstract pianistic hyper-virtuosity with derailed eruptions of waltzes, peppered with raging, flamenco-style note repetitions and unplayable cascades of clusters of seconds, betraying the signature

of Ravel's exceptionally dextrous thumbs. In *Ondine*, unplayable Lisztian passage-work is sadistically muffled to the status of a velvety background accompaniment. His student friend Viñes, who gave the first performance of *Gaspard* in Paris in January 1909, tellingly spoke about Ravel's 'goût d'étonner', his taste for springing surprises.

But, in essence, *Gaspard* is a symphonic poem for piano. The work is subtitled *Trois Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, whose poems are also printed out in full in the score. They are drawn from the collection of prose poems entitled *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, which were published in 1842. The infernal degree of difficulty is a metaphor for their contents; as Ravel himself stressed in one of his letters, *Gaspard* is in fact the devil. But the most striking similarity among the three poems is the richness of their sound and imagery. A glance at the score confirms that the composer grasped the very essence of this. For *Ondine*, the water nymph, he wrote the water music that she uses to draw Bertrand's attention to her ('Listen! Listen!') The text is laden with raindrops, waves and currents, captured by Ravel in a continuum of maniacally agile accompaniment figures in stealthy demisemiquavers. The gentle, melancholy French melody is her song. In the enormous eruption towards the close – '*rapide et brillant*' – we hear her peal of laughter after the poet rejects her proposal of marriage.

In *Le Gibet*, the poet's ear seeks out the source of an indeterminate sound that he initially ascribes to the wind or the rustle of animals. It is the bell sounding from a city wall, 'and the corpse of a prisoner, reddened by the

setting sun'. For Ravel, this acoustic enigma becomes a gentle, rhythmically ticking ostinato figure on a Bb, permeating the entire work like a shorthand *idée-fixe*. The entire movement remains soft, played with the damper pedal throughout. Instead of obstacles of pianistic technique, what the composer poses here is the psychological challenge of playing the notes as neutrally as possible. Even where the music suggests intimate expressiveness, Ravel obdurately marks it *sans expression*. The finale of this suite is just as faithful to the text. The dwarf *Scarbo* – 'How often have I heard and seen him', sighs the poet tellingly – is inflated to precisely augmented giant dimensions for Ravel and, in the coda, evaporates into a featherweight arpeggio; effectively the poem about night as a monstrosity that – thanks be to God – turned out to be a bad dream.

Bas van Putten

*Translation: Bruce Gordon/Muse Translations*



**Nox**, Latijn voor nacht. De nacht van Schumanns *Nachtstücke*, Robert Zuidams *Nox* en Ravels *Gaspard de la Nuit* opent in de kunst zijn deuren als het spookkasteel voor romantische dichters en componisten. Nachtvisioenen worden in de late achttiende en vroege negentiende eeuw de pijlers van een pre-Freudiaans onderbewustzijn. Grote auteurs ontdekken er hun dromen en hun angsten. In de spiegel van de fantasie ontmoeten ze zichzelf en de magie van de verbeeldingskracht. In de muziek wordt de nocturne bij John Field en Frédéric Chopin een genre, in de letteren de nacht het dna van Hölderlins nachtgedichten, Novalis' *Hymnen an die Nacht*, de *Nachtstücke* van E.T.A. Hoffmann en Jean Paul.

Niet toevallig vormt hun werk de intellectuele voedingsbodem voor de ook literair begaafde Robert Schumann (1810-1856). Zijn vroegste werken, tot zijn *Nachtstücke Op. 23* (1839) uitsluitend voor klavier, ontspruiten aan literair-psychologische voorstellingen. Ze zijn in klank vertaalde poëzie. Maar waar is de nacht in dit vierluik? Op het langzame openingsdeel en de breekbare finale na beschrijft de muziek eerder de beweeglijkheid van de dag dan de geheimzinnige oneindigheid van de nacht. Tweede en derde deel, respectievelijk 'markiert und lebhaft' en 'mit grosser Lebhaftigkeit' zouden ook in andere klaviercycli van Schumann moeiteloos hun plaats hebben gevonden. Het mysterie schuilt in de hoekdelen. Het zijn marsen, of wat heet; het eerste is een mars, het tweede de verzwakte echo van een marsritme. Hoe het ook zij; in beide knapt iets. Het openingsdeel - 'mehr langsam' - lijkt net te snel voor een treurmars, maar de door rusten opgebroken marsritmes leggen discreet een gebrokenheid bloot die in de gearpeggieerde akkoorden van

het slotdeel tastbare vormen aanneemt. Daar voert de sjokkende gang naar een kort adagioslot dat als een zucht de laatste adem uitblaast, klein drama zonder woorden. Welk?

Het werk ontstaat uit een voorgevoel, schrijft Schumann zijn geliefde Clara Wieck. Bij het componeren ziet hij lijkstoeten voor zich, 'doodkisten, ongelukkige, vertwijfelde mensen.' Hij overweegt het *Leichenphantasie* te noemen en de respectievelijke delen te betitelen als *Trauerzug*, *Kuriose Gesellschaft*, *Nächtliches Gelage* en *Rundgesang mit Solostimmen*. Belangrijk; zijn instinct heeft hem niet bedrogen. Nadat hij de muziek met tranen in de ogen heeft voltooid, hoort hij dat zijn broer Eduard op sterven ligt. Wie met die wetenschap nogmaals de *Nachtstücke* beluistert, hoort er de schaduw vallen over licht en leven, geschilderd met de verslagen ironie van de speler.

De nacht van de Nederlandse componist Robert Zuidam (1964) is de nacht van de arbeid. *Nox* (2020), na het *Tanglewood Concerto* van 2015 voor piano en orkest zijn eerste grootschalige werk voor piano solo, is de ode van een nachtmens aan zijn creatieve uren. Stuk één werd indirect de oorzaak van stuk twee. Toen Minnaar in 2016 in Amsterdam de Nederlandse première van het voor Emanuel Ax geschreven *Tanglewood Concerto* (2015) verzorgde, was Zuidam zo onder de indruk van zijn spel op dat hij twee *Nocturnes* voor hem componeerde. Dat werden er vijf, die op één na aspecten van de duisternis behandelen. Het openingsdeel *Nightfall* beschrijft het vallen van de avond als de zonsopgang van de creatieve vrijheid, die via een monotoon herhaalde



bes in de openingsmaten metaforisch opbloeit in speels uitwaaiende melodiestructuren. Een tweede melodiestem in de bas neemt de dialoog op met de eerste. Hun soms imitatorische, soms improvisatorische tweegesprek ontsnapt met semi-motorische virtuositeit aan de druk van de massieve, statische akkoordzuilen die het in de hoogte en de laagte in de greep houden. Daarna terug naar af, terug naar de stilte. In *Insomnia* klinken linker- en rechterhand samen tot een slapeloos continuüm van rusteloos pulserende, met voorslagen versierde zestienden; in het impressionistische *l'Heure bleue* neemt een vergelijkbaar stromende beweging een bijna minimalistisch karakter aan. De titel verwijst naar de momenten na zonsondergang of voor zonsopgang waarop de lucht kortstondig blauw kleurt. Het blauwe uur is het uur van de nostalgie, van de weemoed naar vroeger, al dan niet opzettelijk gesymboliseerd door een tonaliteit die zich hier openlijk manifesteert met vijf en vier mollen aan de balk. Het slotdeel *Perseids passing* schildert een meteorregen met een verrassende verwijzing naar het trio van Chopins *Derde scherzo* voor piano (1839), een magische arpeggio-waterval met het effect van een lichtstraal. Aanvankelijk wordt het opgenomen in een responsoriaal vraag- antwoordspel met een uit parallelle tertsen opgebouwd, mechanisch star gehouden kopmotief; tenslotte stijgt het op, als licht in de duisternis.

Een speciale plaats neemt het vierde deel in. 'Afscheid van Reinbert op Zorgvlied' is een in memoriam voor de in februari 2020 overleden dirigent, pianist en componist Reinbert de Leeuw. Of, misschien beter; de karakterschets van een groot musicus, zijn obsessieve temperament en zijn grote ontdekkingen. In de bassen rommelt het monotoon als in

Liszts late pianowerken, die mede dankzij hem een renaissance beleefden. De retorische tempowisselingen en de pathetische voordrachtsaanwijzingen ('feroce e drammatico', 'sospirando'), schetsen de grote ambassadeur van de nieuwe muziek als een romanticus tegen wil en dank. Wie hem heeft gekend, hoort hem met bewogen nadruk spreken en gebaren over zijn voorliefde voor een muziek die van Liszt en Satie tot late Sjostakovitsj en Oestvolkskaja met minimale middelen en niet zelden religieuze intenties het hoogste nastreefde en vond; heilige eenvoud. Eenzame, eenstemmige melodieën en stamelend repeterende tonen intoneren het artistieke credo van De Leeuw, wiens laatste orkestwerk misschien toch niet helemaal toevallig *Der nächtliche Wanderer* heette. En toen Zuidam in de nacht na de begrafenis in één adem dit kleine monument optekende, werd de herinnering alsnog nocturne.

Maurice Ravel (1875-1937) moet een kind van zijn vader zijn geweest, de in Zwitserland geboren ingenieur – en pianist – Pierre-Joseph Ravel. Senior was een uitvinder van kaliber. Hij ontwierp een gepatenteerde tweetaktmotor en een machinegeweer. Maar hij was ook een artiest die met absurde volharding de theatrale mogelijkheden van zijn vak verkende. Zijn stuntnummer *Le tourbillon de la mort* ('de wervelwind van de dood') maakt hem in 1904 tot de *mad professor* van het variété. In het Casino de Paris laat hij een auto van een steile helling rollen, over de kop slaan en miraculeus weer op zijn wielen terechtkomen. Het is in zulke perfect geregisseerde trapeze-acts dat vader en zoon elkaar symbolisch vinden. In het voorspel van zijn komische eenakter *l'Heure espagnole* (1911) over de bedrogen klokkenmaker Torquemada laat Ravel tikkende, tinkelende, luidende klokken de Raveliaanse harmonieën

schragen – en wel zo geraffineerd precies dat je onmiddellijk begrijpt waarom Stravinsky hem bewonderend de Zwitserse horlogemaker noemde. Ravel worstelt niet moeizaam en pathetisch met titanen. Hij speelt en construeert met rafelloze perfectie. Maar in de estheet waart een demonische geest die in zijn pianocycclus *Gaspard de la Nuit* (1908) tot uitbarsting komt met de bizarre fantasie en de virtuositeit van zijn vader.

Met zijn klaviercycli *Jeux d'eau* (1901) en *Miroirs* (1905) heeft Ravel al het zijne bijgedragen aan deromantisering van het negentiende-eeuwse karakterstuk, maar *Gaspard* gaat zowel op het punt van virtuositeit als idioom een belangrijke stap verder. Zijn doel is, Balakirevs beruchte *Islamey* te overtreffen in onspeelbaarheid. Tegelijkertijd moet *Scarbo*, de finale, een persiflage worden op het romantische virtuozenstuk in de geest van Liszt, hoezeer Ravel hem ook bewondert. Hij beveelt spelers zelfs aan ter voorbereiding op *Ondine* diens *Feux follets* uit de *Études d'exécution transcendante* te studeren. Maar wat hij zoekt, is de mechanische onstuitbaarheid van het machinale. 'Wat is dit muzikaal!', roept Ravel uit, als hij op een boottocht met rijke vrienden het vuurspuwende en oorverdovende spektakel van een Belgische ijzergieterij aanschouwt, 'dit ga ik gebruiken'. Het resultaat is in zijn mengeling van diepe ernst en spot zo ongrijpbaar als het huzarenstuk van zijn vader. *Gaspard* is een krankzinnige synthese van geabstraheerd klavierleeuwenvertoon, ontspoorde walsrupties; van razende, flamenco-achtige toonrepetities en onspeelbare cascaden van secondenclusters, die de vingerafdruk verraden van Ravels uitzonderlijk behendige duimen. Onspeelbaar Lisztiaans passagewerk wordt in *Ondine* sadistisch genuilkorfd in fluweelzachte begeleidingsfiguren.

Zijn studievriend Viñes, die in januari 1909 *Gaspard* ten doop houdt in Parijs, sprak treffend van Ravels 'goût d'étonner', die lust tot verbazen.

Maar wat *Gaspard* echt is: een symfonisch gedicht voor piano. Het krijgt de ondertitel *Trois Poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand*, wiens gedichten ook volledig in de partituur zijn afgedrukt. Ze zijn afkomstig uit de in 1842 verschenen verzameling prozagedichten *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. De helse moeilijkheidsgraad is metafoor van hun inhoud; *Gaspard*, onderstreept Ravel zelf in een brief, is de duivel. Maar de opvallendste overeenkomst tussen de drie gedichten is hun klank- en beeldrijckdom, en een blik op de partituur maakt duidelijk dat de componist daarin niets wezenlijks over het hoofd zag. Voor de waternimf *Ondine* schreef hij de watermuziek waarop zij bij Bertrand ('hoor, hoor!') zelf de aandacht vestigt. De tekst gewaagt van regendruppels, golven en stromen, door Ravel gevangen in een continuüm van maniakaal beweeglijke begeleidingsfiguren in sluipende 32-sten. De zachte, Frans-weemoedige melodie is háár lied. In de enorme uitbarsting aan het slot, 'rapide et brillant', klinkt haar schaterlach nadat de dichter haar huwelijksaanzoek heeft afgewezen.

In *Le Gibet* zoekt het oor van de dichter naar de oorsprong van een onbestemd geluid, dat hij aanvankelijk toeschrijft aan de wind of ritselend gedierte. Het is de klok bij de stadsmuur, 'en het karkas van een gevangene, dat de ondergaande zon rood kleurt.' Bij Ravel wordt dat akoestische enigma een zachte, klokkende ritmische ostinatofiguur op een b die als een stenografisch idee-fixe het hele stuk doortrekt. Het permanent met demper uitgevoerde

stuk blijft zacht. In de plaats van speeltechnische barrières treedt hier de psychologische uitdaging de noten zo neutraal mogelijk te spelen. Waar de muziek intieme expressiviteit suggereert, noteert Ravel streng *sans expression*. Even tekstgetrouw is de uitsmijter. De kobold *Scarbo* - hoe vaak zag en hoorde ik hem niet, verzucht de dichter veelbetekenend - blaast zich tot bij Ravel exact weerspiegelde gigantische proporties op en vervluchtigt in de slotmaat op een vederlicht arpeggio; exact het gedicht over de nacht als het monster dat, goddank, een boze droom bleef.

Bas van Putten



## Hannes Minnaar

*'A convincing tonal colourist and ardent Romantic. He's a natural talent with a bold streak.'* — Gramophone on Minnaar's debut solo album with works by Rachmaninoff and Ravel

Dutch pianist Hannes Minnaar is consistently described by the critics as being able to convey musical essence in all its purity. They talk about his spontaneity and naturalness, an ease without superficiality. 'My overall approach to music is to take a score very seriously, which is not the same as taking it literally. Pianists from earlier days are a constant inspiration in that respect. I admire such artists as Alfred Cortot, who does not position himself between the composer and the piece, yet leaves an unmistakable mark on the music. Wilhelm Kempff's aural richness and trueness, for example, is an example of something I aspire to.'

In Spring 2019, Hannes Minnaar performed on the renowned Master Pianists Series in Amsterdam's Concertgebouw; as the first Dutchman in 20 years. Hailed by the national press as an undisputed success, NRC noted his playing as 'free of bluff and swagger' and 'in deference to the music at all times'. BBC Music Magazine proclaimed his second solo album their *Choice of the Month*, saying: 'Underlying Bach's contrapuntal wizardry is a compelling emotional narrative'. On the third solo album, Gramophone wrote: 'Minnaar's identification with Fauré's unique realm of music is complete and his deeply felt interpretations shine with clarity and infinite nuance.'

Minnaar first gained attention as second prize winner of the Geneva International Music Competition 2008, and third prize winner at the Queen Elisabeth Competition 2010. The influence from his teachers including Jan Wijn, Jacques van Oortmerssen and Ferenc Rados, and masterclasses with Menahem Pressler profoundly informed his performance inspiration. Among conductors, Minnaar has worked with Herbert Blomstedt, Antony Hermus, Xian Zhang and the late Jirí Belohlávek. He collaborates with all major Dutch orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, and orchestras throughout Europe. Minnaar was made a Borletti-Buitoni Trust Fellow in 2011, and he received the Dutch Music Award in 2016 – the highest honour bestowed upon a classical musician by the Dutch Ministry of Culture.

Vitaly important to Minnaar's musical *raison d'être* is his work with the Van Baerle Trio, founded together with violinist Maria Milstein and cellist Gideon den Herder in 2004. Nominated by Amsterdam's Concertgebouw, they were ECHO Rising Stars 2013–14. The 250th anniversary of Beethoven has been a major focus for Minnaar in recent seasons both in performance and recordings. His discography includes Beethoven's complete piano concertos, violin sonatas and piano trios.

For more information please visit [www.hannesminnaar.com](http://www.hannesminnaar.com)

## Hannes Minnaar

*'A convincing tonal colourist and ardent Romantic. He's a natural talent with a bold streak.'* — Gramophone over Minnaars solodebuut-cd met werken van Rachmaninoff en Ravel

Pianist Hannes Minnaar wordt consequent door critici omschreven als iemand die in staat is om muzikale essentie in al zijn puurheid over te brengen. Ze spreken over zijn spontaniteit en natuurlijkheid, over een gemak zonder oppervlakkigheid. 'Mijn algemene benadering van muziek is om een partituur heel serieus te nemen, wat niet hetzelfde is als het letterlijk te nemen. Pianisten uit vroegere tijden zijn in dat opzicht een constante inspiratiebron. Ik bewonder kunstenaars als Alfred Cortot, die zich niet tussen de componist en het werk positioneert, maar toch een onmiskenbare stempel op de muziek drukt. De klankrijkdom en waarachtigheid van Wilhelm Kempff zijn voorbeelden van iets dat ik nastreef.'

In 2019 trad Hannes Minnaar op in het 33e seizoen van de gerenommeerde Serie Meesterpianisten, als de eerste Nederlander in 20 jaar. Het seriedebuut in het Concertgebouw Amsterdam werd door de nationale pers als een groot succes betiteld; NRC sprak over zijn spel dat 'dat vrij van bluf en branie is en te allen tijde de muziek dient'.

BBC Music Magazine riep Minnaars tweede solo-cd uit tot hun *Choice of the Month met de woorden*: 'Underlying Bachs contrapuntal wizardry is a compelling emotional narrative'. Over de derde solo-cd schreef Gramophone:

'Minnaar's identification with Fauré's unique realm of music is complete and his deeply felt interpretations shine with clarity and infinite nuance.'

Hannes Minnaar trok wereldwijd aandacht als tweedeprijswinnaar bij het Concours de Genève 2008 en als derdeprijswinnaar bij de Koningin Elisabethwedstrijd 2010. Studies bij Jan Wijn, Jacques van Oortmerssen en Ferenc Rados, en masterclasses van Menahem Pressler waren van bepalende invloed op zijn spel. Minnaar werkte onder meer samen met dirigenten als Herbert Blomstedt, Antony Hermus, Xian Zhang en de betreurde Jiri Belohlávek. Hij speelde met alle grote Nederlandse orkesten waaronder het Koninklijk Concertgebouworkest, en orkesten uit diverse Europese landen. Minnaar werd een Borletti-Buitoni Trust Fellow in 2011, en ontving de Nederlandse Muziekprijs in 2016 uit handen van de Minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap.

Het Van Baerle Trio (opgericht met violiste Maria Milstein en cellist Gideon den Herder in 2004) is voor Minnaar van wezenlijk belang. Het Van Baerle Trio was een van de Echo Rising Stars in seizoen 2013/14, genomineerd door het Concertgebouw Amsterdam. De 250<sup>e</sup> verjaardag van Beethoven gaf Minnaar de afgelopen jaren een sterke focus in optredens en opnamen. Zijn discografie omvat onder andere Beethovens complete pianoconcerten, vioolsonates en pianotrio's.

Ga naar [www.hannesminnaar.com](http://www.hannesminnaar.com) voor meer informatie

This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is a realistic and holographic 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most older music this means a frontal representation of the musical performance, but such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some older compositions, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices over the full 360 degrees sound scape, and in these cases the recording is as realistic as possible, within the limits of the 5.1 Surround Sound standard. This requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of completely matched, full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels. A complementary sub-woofer, for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to maximally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic & Musikelectronic Geithain monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS - & Merging Technologies converters.



**NORTHSTAR**  
RECORDING  
by **BERT VAN DER WOLF**



[www.northstarconsult.nl](http://www.northstarconsult.nl)

'Nox' by Robert Zuidam was commissioned by Muziekgebouw aan 't IJ Amsterdam, November Music, Oranjewoud Festival and Steinway Society The Bay Area and is published by Deuss Music, The Hague NL.

This recording was made using a Chris Maene Straight Strung Concert Grand, generously supplied by Piano's Maene. For more information: [chrismaene.be](http://chrismaene.be)

||  
**CHRIS MAENE**  
Straight Strung Concert Grand

Recorded at: Muziekcentrum van de Omroep MCO 1, Hilversum

Recording dates: 22-24 June 2020

Recording: Northstar Recording Services bv

Producer, engineer, editing & mastering: Bert van der Wolf

Recording assistant: Martijn van der Wolf

Piano: Chris Maene Straight Strung Concert Grand CM005

Piano technician: Charles Rademaker

A&R Challenge Classics: Marcel Landman & Valentine Laout

Liner notes: Bas van Putten

Biography by Green Room Creatives

Translations: Bruce Gordon/Muse Translations

Cover photo: Juan Carlos Villarroel

Photos booklet by Simon Van Bostel

Product coordination & booklet editing: Boudewijn Hagemans

Graphic Design: Natasja Wallenburg & Juan Carlos Villarroel

[www.challengerecords.com](http://www.challengerecords.com) / [www.hannesminnaar.com](http://www.hannesminnaar.com)

