



AMERICAN CLASSICS



Steve
REICH

Eight Lines

City Life

**Music for Two
or More Pianos**

**Vermont
Counterpoint**

**New York
Counterpoint**

Holst-Sinfonietta

Klaus Simon

Steve Reich (b. 1936): Music for Two or More Pianos • Eight Lines

Vermont Counterpoint • New York Counterpoint • City Life

Along with Philip Glass, Steve Reich has, for quite some time now, been considered one of the foremost exponents of minimalist music – one of the most significant stylistic trends of the late 20th century in music. The essential elements of this style have become familiar enough – a stable pulse, tonal harmonies, simplified melodies in the form of repeated patterns that slowly change – but it is a constant surprise just how diverse the work produced by composers utilising these basic elements can be. Even within the *oeuvre* of a single composer, the music alters considerably. This is very much the case with Steve Reich. His interests and musical predilections have clearly changed substantially over the course of his work. A chronological survey such as the one offered by this album, from his first experimental steps to his mature compositions, makes it clear just how massively Steve Reich has developed – proof of his innate curiosity and enquiring mind.

It all began with a casual remark by Luciano Berio, with whom Steve Reich was studying: 'If you want to write tonal music, then why don't you?' Reich, who was deeply unhappy with the atonal bias of his studies in composition, took Berio seriously and set out to discover a new kind of tonal music. *Music for Two or More Pianos*, composed in 1964, is one of the first fruits of this quest and shows obvious traces of the influence of two New York musicians: Morton Feldman on the one hand, and the jazz pianist Bill Evans on the other.

The score of *Music for Two or More Pianos* comprises nine chords; the entire sequence can be repeated multiple times. There is no prescribed rhythm; the chords can be held for as long as the player wishes, arpeggiated, a rhythm imposed on them, etc. All the pianos involved play the chords sequentially, but all of them move to the next chord at the same time, so that they do not overlap. The chords themselves are informed by the harmonies of contemporary jazz and sound tonal, with relatively mild added dissonances.

This piece cannot, without further ado, be described as minimalist music, though there are undoubtedly similarities: there is a limited amount of material, which is repeated, albeit in its entirety and not broken down into its component parts – and the harmonies are more or less tonal. However, a comparison with other minimalist pieces points up important differences: the chords cannot yet be described as patterns; the tonality is far less obvious; and, above all, the regular pulse that is an integral part of minimalist music is lacking. Compared with the motoric music that Reich was to write later, *Music for Two or More Pianos* still feels like the work of another composer. So what happened in the ensuing decades?

From 1965 onwards, Reich experimented primarily with taped material, combining and processing it in different ways. This gave rise to a certain technicality in Reich's approach to composition, using processes that can be described by means of relatively simple instructions, but are set up with an eye to both their musical implications and aesthetic effect. Thus, when he alters the relation between two identical short patterns, this technical process is just the catalyst for a new structure that has to be perceived afresh. He soon discovered other techniques: augmenting (lengthening) chords or individual notes within a chord; bringing out the resulting melodies against a web of voices created by phasing; and finally constructing a pattern out of a single note to which others are added to form the complete pattern.

In the early 1970s Reich began combining all these different techniques, so that several processes happen simultaneously in several different layers, seemingly independently of one another, but are nevertheless correlated harmonically and metrically. This finally ushers in the true heyday of minimalist music, when Reich wrote grandiose works like the legendary *Music for 18 Musicians* or the somewhat more succinct *Eight Lines*, one of Reich's most frequently performed works.

These 'eight lines' have quite clearly defined roles and are assigned to particular instruments throughout. First there are the two pianos, which repeat an animated pattern, first in unison, then shifted. They are joined selectively by clarinets and flutes, which reinforce individual notes or groups of notes from the piano layer, so forming fresh melodies, which are themselves repeated as a pattern. The eight-part string writing constitutes an independent layer with more sustained chords that are repeated like a pattern and gradually augmented.

Building on this basic structure, Reich creates five formal sections in different keys, with the first, third and fifth sections on the one hand and the second and fourth on the other closely resembling one another. Thus, in contrast to Reich's earlier pieces, the form is here no longer simply a result of the underlying process. What is more, Reich here discovers his liking for genuine melody, especially in the patterns that arise in the wind instruments, some of which are quite long. Although these are derived from the central piano-pattern layer, they nevertheless give the impression of being independent and melodically interesting. Reich himself stated that their inspiration lay in traditional Hebrew Psalm cantillation, which he had been studying closely in the years prior to this composition.

If Reich had been writing for increasingly large forces in the 1970s, in the 1980s he showed a fresh interest in chamber music. Among other works, he produced a series of pieces for a number of instruments of the same type, or one instrument plus tape: *Vermont Counterpoint* (1982) for 11 flutes (ten of them taped), *New York Counterpoint* (1985) for 11 clarinets (ten of them taped) and *Electric Counterpoint* (1989) for 11 guitars (ten of them taped) – instrumentations that are highly reminiscent of early works from the 1960s. What Reich found satisfying about these pieces was the fact that he didn't have to compromise his compositional technique in any way. The monochrome tone colour means that the entire focus is on the structure; however, the large number of instrumental lines, but also the degree to which Reich had developed as a composer in the interim,

means that the timbre has become far more complex than in the early works, which were more similar to Machart. Nevertheless, Reich is still working with contrapuntal webs of phased patterns, and it is out of these that the structures develop.

Both *Vermont Counterpoint* and *New York Counterpoint* consist of three movements which are to be played without a pause and merge into each other. This shows a habit of thinking in large-scale forms comprising several movements that has been typical of Reich since the 1980s. While *Vermont* begins *in medias res* with the first pattern, in *New York* Reich precedes it with a kind of harmonic opening sequence in which the harmonies he will use are introduced one after the other as repeated pulsed chords. In other respects, Reich develops complex contrapuntal structures out of individual patterns quite rigorously in both pieces. In the final movement of each, Reich also layers different material while continuing to modify the patterns to achieve a concluding development that would not be possible using pure counterpoint. Reich places special emphasis on the metre: the prevailing 12/8 can be heard as four groups of three or three groups of four, depending on context. Reich plays with this ambivalence above all in the final movement of *New York Counterpoint*, where the bass clarinet he introduces to the texture accentuates one or the other possibility. In Reich's words: 'The effect is to vary the perception of what is in fact not changing.'

Towards the end of the 1980s, Steve Reich ventured to take a further step in his development as a composer. He needed something new that could be integrated with his musical language, but would also redefine it. To this end, Reich went back to his earlier experiments with taped sound. In his tape pieces *It's Gonna Rain* (1965) and *Come Out* (1966) he had demonstrated convincingly that fragments of speech are transformed into music if they are treated appropriately. Reich now exploited this insight: instead of processing the speech fragments themselves, he derived melodic patterns from them, combined taped and instrumental patterns and set the resulting whole against a background of harmonic repetitions and taped sounds. The implications of this

procedure are, of course, considerable. The musical patterns are derived from found material, and their pitch, harmony and tempo therefore need to fit in with it; each change in the spoken material demands a change of pattern, harmony and tempo, meaning that the relative unity of his earlier works can no longer be maintained. In addition, the speech fragments have not only an inherent musical and tonal quality, but also a semantic, textual one, requiring not just a musical idea but also a content-based concept.

Written after *Different Trains* (1988) and *The Cave* (1992), *City Life* (1995) is the third in a series of pieces conceived along these lines. Its five movements describe different aspects and impressions of New York City life, from the sound of a car horn through street vendors and political activists to firefighting missions in the final movement. The speech samples for the closing movement were recorded during the first bomb attack on the World Trade Center in 1993, inadvertently adding a

historical dimension to this movement. In a technical innovation, the tape recorder is replaced by two samplers so that the stored speech and sound samples can be optimally co-ordinated with the instrumental ensemble. Interestingly, Reich uses only sound samples and no speech in the second and fourth movements; by contrast, the central third movement begins with a long 'duet' between two speech samples that are processed in a way that recalls Reich's earlier speech compositions. Compared with *Different Trains*, *City Life* is less determined by its linguistic component; the piece is, to all intents and purposes, more instrumental. This is probably mainly because Reich uses less material, and therefore needs less changes of pattern and tempo. This makes the piece feel less short-winded; it evolves over longer stretches, as has always been typical of Reich's music.

Cornelius Bauer
Translation: Sue Baxter

Steve Reich (geb. 1936): Music for Two or More Pianos • Eight Lines Vermont Counterpoint • New York Counterpoint • City Life

Steve Reich gilt schon seit längerem neben Philip Glass als wichtigster Vertreter der sog. Minimal Music, eine der bedeutendsten musikalischen Stilrichtungen des späten 20. Jahrhunderts. Die wesentlichen Elemente dieses Stils – stabiler Puls, tonale Harmonik, zurückgenommene Melodik in Form von repetierten und sich graduell verändernden Patterns – sind mittlerweile hinlänglich bekannt, dennoch versetzt es immer wieder in Erstaunen, zu welcher Fülle an unterschiedlichen Ergebnissen verschiedene Komponisten mit Hilfe dieser Grundelemente gelangen. Aber auch innerhalb des Werkes ein und desselben Komponisten wandelt sich die Musik erheblich – gerade im Falle Steve Reichs: Offensichtlich haben sich seine Interessen und musikalischen Vorlieben innerhalb seines Schaffens erheblich gewandelt. Ein Längsschnitt durch sein Werk, von experimentellen Anfängen zu reifen Werken, wie ihn

diese CD auszugsweise bietet, verdeutlicht die ungeheure Entwicklung, die Steve Reich in seinem Schaffen erlebt hat, Ausweis einer von Neugier und Forschergeist geprägten Persönlichkeit.

Am Anfang stand eine hingeworfene Bemerkung Luciano Berios, bei dem Steve Reich Unterricht nahm: „Wenn Sie tonale Musik schreiben wollen, warum tun Sie es dann nicht?“ Reich, zutiefst unglücklich über seine atonal orientierten Kompositionsstudien, nahm Berio ernst und machte sich auf die Suche nach einer neuen tonalen Musik. Ein erstes Ergebnis ist seine 1964 komponierte *Music for two or more pianos*, die deutlich die Spuren zweier New Yorker Vorbilder zeigt: einerseits Morton Feldmans, andererseits des Jazzpianisten Bill Evans'. Die Spielanweisung (eine normale Partitur gibt es nicht) der *Music for two or more pianos* besteht aus neun Akkorden; die ganze Folge kann mehrfach wiederholt

werden. Ein Rhythmus ist nicht vorgegeben, die Akkorde können beliebig lange gehalten, arpeggiert, rhythmisiert etc. werden. Alle beteiligten Klaviere spielen die Akkorde hintereinander, wechseln jedoch gemeinsam zum nächsten Akkord, so dass die Klänge sich nicht überlagern. Die Akkorde selbst orientieren sich an der Harmonik des zeitgenössischen Jazz, sie wirken tonal mit relativ milden Zusatzdissonanzen. Für unsere Aufnahme haben Jörg Schweinbenz und Klaus Simon ein Improvisationskonzept erarbeitet und dann das ganze Stück ohne Schnitte in verschiedenen Versionen eingespielt. Die überzeugendste wurde dann für diese Ersteinspielung ausgewählt.

Man wird dieses Stück noch nicht umstandslos als echte Minimal Music bezeichnen können, obwohl einige Gemeinsamkeiten zweifellos vorhanden sind: Das Material ist beschränkt und wird wiederholt – wenn auch als Ganzes und nicht in seinen Einzelteilen – bei einer mehr oder weniger tonalen Harmonik. Doch zeigt der Vergleich mit anderen minimalistischen Stücken auch die wesentlichen Differenzen auf: Man kann die Akkorde eben noch nicht als Patterns bezeichnen; die Tonalität ist längst nicht so klar, und vor allem fehlt der regelmäßige Puls, der zur Minimal Music untrennbar dazugehört. Verglichen mit der motorischen Musik, die Reich später schreiben sollte, wirkt *Music for two or more pianos* noch wie von einem anderen Komponisten. Was also ist da in den folgenden Jahrzehnten geschehen?

Ab 1965 experimentiert Reich hauptsächlich mit Tonbandmaterial, das er in verschiedener Weise kombiniert und bearbeitet. Von daher rührt ein gewisses technisches Denken in Reichs Komponieren in Prozessen, die zwar mit relativ einfachen Anweisungen zu beschreiben sind, die aber auf ihre musikalischen und wahrnehmungsästhetischen Implikationen hin angelegt sind. Wenn er also zwei kurze identische Patterns sich gegeneinander verschieben lässt, so ist dieser technische Vorgang nur der Auslöser für das Entstehen einer neuen Struktur, die neu wahrgenommen werden will. Dazu treten bald noch andere Entdeckungen: Augmentation (Verlängerung) von Akkorden oder einzelnen Akkordtönen, Hervorheben von resultierenden Melodien aus

einem durch Phasenverschiebung entstandenen Stimmengeflecht, schließlich das Konstruieren eines Patterns aus einem einzelnen Ton, zu dem weitere hinzutreten und das vollständige Pattern formen.

In den frühen 70er Jahren beginnt Reich, all diese verschiedenen Techniken miteinander zu kombinieren, so dass in mehreren Schichten mehrere Prozesse gleichzeitig ablaufen, scheinbar unabhängig voneinander, jedoch harmonisch und metrisch aufeinander abgestimmt. Jetzt erst hebt die wahre Blütezeit der Minimal Music an. So entstehen grandiose Werke wie die legendäre *Music for 18 Musicians* oder eben 1979 das etwas knappere *Eight Lines*, eines der meistgespielten Werke Reichs überhaupt.

Diese „acht Linien“ haben recht klar definierte Aufgaben und sind durchgehend bestimmten Instrumenten zugeordnet. Da wären zunächst die beiden Klaviere, die ein bewegtes Pattern wiederholen, zunächst im Unisono, dann verschoben. Dazu treten wahlweise Klarinetten und Flöten, die aus der zentralen Klavierschicht einzelne Töne oder Tongruppen verstärken und so neue Melodien bilden, welche wiederum als Pattern wiederholt werden. Der achttimmige Streichersatz bildet eine davon unabhängige Schicht aus länger gehaltenen Akkorden, die sich patternartig wiederholen und allmählich augmentiert werden.

Aufbauend auf dieser Grundkonstruktion gestaltet Reich fünf Formabschnitte in verschiedenen Tonarten, wobei 1., 3. und 5. einerseits und 2. und 4. Abschnitt andererseits einander sehr ähneln. Anders als in Reichs früheren Stücken ist die Form hier also nicht mehr einfach nur eine Folge des zu Grunde liegenden Prozesses. Zudem entdeckt Reich hier seine Lust am genuin Melodischen, vor allem in den zum Teil recht langen Resultatpatterns der Bläser: Diese sind zwar aus der zentralen Klavierpatternschicht gewonnen, erscheinen aber doch als eigenständige, melodisch interessante Gebilde. Reich selbst gibt als Inspirationsquelle hierfür den traditionellen hebräischen Psalmodiegesang an, mit dem er sich in den Jahren zuvor intensiv auseinandergesetzt hatte.

Waren in den 70er Jahren Reichs Besetzungen immer größer geworden, so zeigt er in den 80er Jahren ein neues Interesse an der Kammermusik. Unter anderen

entsteht eine Reihe von Werken für mehrere gleiche Instrumente bzw. ein Instrument und Tonband: *Vermont Counterpoint* (1982) für 11 Flöten (davon 10 auf Band), *New York Counterpoint* (1985) für 11 Klarinetten (davon 10 auf Band) und *Electric Counterpoint* (1989) für 11 Gitarren (davon 10 auf Band) – Besetzungen, die stark an frühe Werke der 60er erinnern. Das für Reich Befriedigende an diesen Werken war, dass er keine Kompromisse hinsichtlich seiner Kompositionstechnik eingehen musste. Durch die monochrome Klangfarbe liegt der Fokus ganz auf der Struktur; allerdings ist diese nicht nur durch die hohe Stimmenzahl, sondern auch durch Reichs zwischenzeitliche Entwicklung deutlich komplexer als in den frühen Stücken ähnlicher Machart. Doch nach wie vor arbeitet Reich mit kontrapunktischen Netzen aus gegeneinander verschobenen Patterns, aus denen Resultatstrukturen erwachsen.

Sowohl *Vermont Counterpoint* als auch *New York Counterpoint* bestehen aus drei Sätzen, die ohne Pause ineinander übergehen. Hier zeigt sich ein Denken in großangelegten, mehrsätzigen Formen, wie es seit den 80er Jahren typisch für Reich bleiben wird. Während *Vermont* gleich in medias res mit dem ersten Pattern beginnt, schickt Reich in *New York* eine Art harmonischen Vorspann voraus, in dem die verwendeten Harmonien als pulsierende Akkordrepetitionen nacheinander erscheinen. Ansonsten entwickelt Reich in beiden Stücken recht stringent aus einzelnen Pattern komplexe kontrapunktische Strukturen. Im jeweils letzten Satz schichtet Reich auch verschiedenes Material übereinander und modifiziert die Pattern weiter, um so eine Schlussentwicklung zu erzeugen, die sich mit nur kontrapunktischen Mitteln nicht erzielen ließe. Besonderen Wert legt Reich auf die metrische Gestaltung: Der durchgehende 12/8-Takt kann je nach Zusammenhang als vier Dreiergruppen oder drei Vierergruppen wahrgenommen werden. Mit dieser Ambivalenz spielt Reich vor allem im Schlusssatz von *New York Counterpoint*, wo die hinzutretende Bassklarinette abwechselnd die eine oder andere Möglichkeit akzentuiert, während der Rest sich nicht verändert. In Reichs Worten: „The effect is to vary the perception of what is in fact not changing.“

Gegen Ende der 80er Jahre wagte Steve Reich einen weiteren Schritt in seiner kompositorischen Entwicklung. Etwas Neues musste hinzukommen, das sich mit seiner Musiksprache verbinden ließ, diese aber gleichzeitig neu definierte.

Dazu beschäftigte sich Reich wieder mit seinen frühen Tonbandexperimenten. In seinen Tonbandstücken *It's gonna rain* (1965) und *Come Out* (1966) hatte er überzeugend vorgeführt, dass Sprachfragmente bei entsprechender Behandlung sich in Musik verwandeln. Das nutzte Reich nun aus: Anstatt die Sprachfragmente selbst zu bearbeiten, leitete er aus ihnen melodische Patterns ab, kombinierte Tonband- und Instrumentalpatterns und setzte das Ganze vor einen Hintergrund aus harmonischen Repetitionen und vom Band kommenden Geräuschen. Die Implikationen dieses Vorgangs sind natürlich gewaltig: Die musikalischen Patterns leiten sich aus vorgefundenem Material ab, müssen also in Tonhöhe, Harmonik und Tempo diesem angepasst werden, jeder Wechsel des Sprachmaterials erfordert einen Pattern-, Harmonie- und Tempowechsel, so dass die relative Einheitlichkeit der bisherigen Werke nicht weiter durchzuhalten ist. Dazu kommt, dass den Sprachfragmenten natürlich nicht nur eine musikalisch-klangliche, sondern auch eine semantisch-inhaltliche Qualität innewohnt. Es bedarf also nicht nur eines musikalischen, sondern auch eines inhaltlichen Konzeptes.

Nach *Different Trains* (1988) und *The Cave* (1992) ist *City Life* (1995) das dritte in der Reihe solcherart konzipierter Stücke. Es beschreibt in fünf Sätzen verschiedene Aspekte und Eindrücke des großstädtischen Lebens in New York, von Autohupen über Straßenverkäufer, politische Aktivisten bis zu Feuerwehreinsätzen im letzten Satz. Die Sprachsamples für den Schlusssatz wurden 1993 beim ersten Bombenattentat auf das World Trade Center aufgenommen; damit erhält dieser Satz unversehens auch noch eine zeitgeschichtliche Komponente. Als technische Neuerung wird das Tonband durch zwei Sampler ersetzt, so dass die gespeicherten Sprach- und Geräuschsamples optimal mit dem Instrumentalensemble koordiniert werden können. Interessanterweise benutzt

Reich im zweiten und vierten Satz überhaupt keine Sprache, sondern ausschließlich Geräuschsamples; dagegen beginnt der zentrale dritte Satz mit einem langen „Duett“ zweier Sprachsamples, die in einer Weise bearbeitet werden, die durchaus an Reichs frühe Sprachkompositionen erinnert. Verglichen mit *Different Trains* ist in *City Life* die sprachliche Komponente weniger bestimmend, das Stück ist sozusagen instrumentaler;

dies liegt wohl hauptsächlich daran, dass Reich weniger Material verwendet und dadurch weniger Pattern- und Tempowechsel notwendig sind. Das Stück wirkt dadurch weniger kurzatmig, sondern entfaltet sich über längere Strecken, wie es für Reichs Musik seit jeher typisch ist.

Cornelius Bauer

Jörg Schweinbenz



Photo: Lillie Gundermann

Jörg Schweinbenz was born in Tübingen and studied *Schulmusik*, piano and orchestral conducting at the Musikhochschule Freiburg. He went on to teach in Freiburg and Trossingen and since 2007 has been professor of song improvisation and score reading at the Berlin University of the Arts. For many years he has served as a guest professor at the Federal Academy for Musical Youth Education in Trossingen in collaboration with Philipp Moehrke, Peter von Wienhardt and Christian Pohl, among others. Throughout his career he has collaborated closely with the bass baritone Markus Flaig. In recent years, Schweinbenz has specialised in free improvisation, particularly in new and experimental music. He appears regularly in concert as a soloist and also in various chamber music ensembles, from classical to jazz. www.joergschweinbenz.de

Holst-Sinfonietta

Anne Parisot, Delphine Roche, Flute 2 3 7-11, Piccolo 2 3, Alto Flute 3 • Delphine Roche, Flute/Piccolo 2 3
 Israel Sinez Muniz, Ludovic Anchour, Oboe 7-11
 Andrea Nagy, Clarinet/Bass Clarinet 2 4-6 7-11, Nicole Krüger, Clarinet/Bass Clarinet 2 7-11
 Adrian Romaniuc, Pascal Pons, Tilman Collmer, Percussion 7-11
 Marie-Luise Klewer, Piano I 2 7-11, Kana Onda 2 7-11, Piano II
 Jörg Schweinbenz, Piano I 11, Samplers 7-11 • Adhi Jacinth Tanumihardja, Samplers 7-11
 Berthilde Galosi 2, Eva Esser 2, Violin I • Kirstin Vielhaber 2 7-11, Cornelius Bauer 2, Violin II
 Chaim Steller, Viola 2, Violin I 7-11 • Gideon Wieck 2 7-11, Viola
 Camille Bloch 2 7-11, Marie Schmit 2, Cello
 Lutz Gertler, Double Bass 7-11

Holst-Sinfonietta



Photo: Anke Nevermann

Freiburg-based chamber ensemble the Holst-Sinfonietta takes its name from the English composer Gustav Holst. It was founded in 1996 by its conductor Klaus Simon with players from South Germany, France and Switzerland. An open-minded approach to repertoire has brought performances of works by Mahler, Holst, Martinů, Berg, Britten, Steve Reich, Philip Glass, John Adams, Joseph Schwantner, HK Gruber and Luke Bedford, among others, with many works being given their German premieres. Since it began, the ensemble has collaborated with the Opera Factory Freiburg (formerly the Young Opera Company), appearing on a series of broadcasts and recordings since 1999, including Vivier's opera *Kopernikus*, which won a German Record Critics' Award in 2016 and an International Classical Music Award in the opera category in 2017. In 2018 the recording of Luke Bedford's chamber opera *Through his Teeth* was nominated in two categories of the German Record Critics' Awards, and acclaimed in *Crescendo Magazine* as 'CD of the Week' and *Die Deutsche Bühne* as 'CD of the Month'.

www.holst-sinfonietta.de

Klaus Simon



Photo: Anke Nevermann

Born in Überlingen am Bodensee, Klaus Simon is the founder and artistic director of the Holst-Sinfonietta and the Opera Factory Freiburg (formerly the Young Opera Company), with both groups winning a reputation for their performance of music of the 20th century, in addition to wider achievements. His vast repertoire as a pianist and conductor ranges from Mozart to Widmann, and includes classical, contemporary and minimalist works, and British and American music of the 20th and 21st centuries. Since 1999 he has made various recordings and broadcasts as a pianist and conductor, including Vivier's opera *Kopernikus*, which won the German Record Critics' Award in 2016 and an International Classical Music Award in 2017. As a pianist his particular focus has been on song. At the heart of his work as a Lieder accompanist are the German late Romantic and early modern composers. He has recorded the complete songs of Erwin Schulhoff and from 2019 to 2020 recorded the complete songs of Franco Alfano for Deutschlandfunk Kultur. As an arranger, Simon has prepared various works for chamber ensemble, and is particularly known for his versions of Mahler's symphonies, which are performed worldwide.

www.klaussimon.com

Steve
REICH
(b. 1936)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | Music for Two or More Pianos (1964)* | 10:57 |
| 2 | Eight Lines for ensemble (1979/1983) | 17:12 |
| 3 | Vermont Counterpoint
for flutes and tape (1982) | 9:33 |
| | New York Counterpoint
for clarinets and tape (1985) | 12:07 |
| 4 | ♩ = ca. 184 | 4:56 |
| 5 | ♩ = ca. 92 | 2:40 |
| 6 | ♩ = ca. 184 | 3:31 |
| | City Life for ensemble (1995) | 24:12 |
| 7 | Check it out | 6:07 |
| 8 | Pile driver/alarms | 4:03 |
| 9 | It's been a honeymoon – can't take no mo' | 5:09 |
| 10 | Heartbeats/boats and buoys | 3:57 |
| 11 | Heavy smoke | 4:56 |

*WORLD PREMIERE RECORDING

Holst-Sinfonietta

Jörg Schweinbenz, Piano II 1
Anne Parisot, Delphine Roche, Flutes 3
Andrea Nagy, Clarinets 4-6

Klaus Simon, Piano I 1,
Conductor 2 7-11

Recorded: 24 May 2006 at Templestudio, Freiburg,
Germany 3, 20 November 2009 at Gerberaustudio,
Freiburg, Germany 4-6, 10 and 11 January 2010
at E-Werk, Großer Saal, Freiburg, Germany 1 2 7-11

Producer, engineer and editor: Felix Dreher

Booklet notes: Cornelius Bauer

Publisher: Boosey & Hawkes Music Publishers, Inc.

Cover: *Map of the New York City Subway*
by grebeshkovmaxim (www.shutterstock.com)



AMERICAN CLASSICS

Steve Reich is universally acknowledged as one of the foremost exponents of minimalism, arguably the most significant stylistic trend in late 20th-century music. This chronological survey shows how Reich's innate curiosity has taken his work far beyond such musical boundaries. One of the first fruits of Reich's creative quest is *Music for Two or More Pianos*, in which the influence of Morton Feldman and jazz pianist Bill Evans can be heard. The rhythmic and flamboyant *Eight Lines* comes from the true heyday of minimalism, while *Vermont* and *New York Counterpoint* both explore webs of phased patterns created by multi-tracked instruments. *City Life* is a dramatic set of impressions of New York, vividly weaving sampled speech and street sounds into a work with symphonic depth of range and expression.

www.naxos.com

Playing
Time:
73:24