

MICHELLE LOU

Near Distant

Ensemble Inverspace  
line upon line percussion  
scapegoat · gnarwhallaby  
Distractfold · Ensemble 2e2m  
WasteLAnd · Trio K/D/M

KAIROS







## Michelle Lou (\*1975)

### CD 1

1	near distant (2021) for bass flute, tenor saxophone, piano, percussion and electronics	21:45
2	molt (2019) for percussion trio and electronics	15:55
3	Opal (2018) for saxophone, percussion and electronics	31:46
	<b>TT</b>	<b>69:30</b>

### CD 2

1	heart/lung (v. 2) (2017) for ensemble	18:56
2	Telegrams (2017) for bass clarinet and electronics	21:53
3	Burial (2017) for ensemble	21:31
	<b>TT</b>	<b>62:23</b>

### CD 3

1	heart/lung (v. 1) (2016) for ensemble	18:44
2	crocodiles (2015) for ensemble	19:28
3	Sections 1–20 (2015) for electric guitar and cello	15:48
4	untitled three part construction (2014) for accordion and two percussions	16:56
	<b>TT</b>	<b>70:59</b>

## CD 1

- 1 **Ensemble Inverspace**  
Maruta Staravoitava, flute  
Patrick Stadler, saxophone  
João Carlos Pacheco, percussion /  
electronics  
Clemens Hund-Göschel, piano  
Robert Torche, electronics
- 2 **line upon line percussion**  
Adam Bedell, objects / electronics  
Cullen Faulk, objects / electronics  
Matthew Teodori, objects / electronics
- 3 **scapegoat**  
Joshua Hyde, saxophone / electronics  
Noam Bierstone, percussion / electronics

## CD 2

- 1 **gnarwhallaby**  
Brian Walsh, bass clarinet  
Mattie Barbier, trombone  
Richard Valitutto, piano /  
electronics  
Derek Stein, cello
- 2 **Distractfold**  
Rocio Bolaños, bass clarinet /electronics
- 3 **Ensemble 2e2m**  
Patrice Petitdidier, trumpet  
Laurent Bômont, trombone  
Tancrede Cymerman, tuba  
Alain Huteau, percussion  
Caroline Delume, electric guitar  
Didier Aschour, accordion  
Pascal Robault, violin  
Claire Merlet, viola  
David Simpson, cello  
Tanguy Menez, contrabass  
Pierre Roullier, conductor

### CD 3

**1 gnarwhallaby**

**Brian Walsh**, bass clarinet

**Mattie Barbier**, trombone

**Richard Valitutto**, piano / electronics

**Derek Stein**, cello

**2 Distractfold**

**Linda Jankowska**, violin

**Emma Richards**, viola

**Alice Purton**, cello

**Daniel Brew**, electric guitar

**Mauricio Pauly**, electric bass

**3 WasteLAnd**

**Nicholas Deyoe**, electric guitar

**Derek Stein**, cello / electronics

**4 Trio K/D/M**

**Anthony Millet**, accordion

**Gilles Durot**, percussion / electronics

**Victor Hanna**, percussion / electronics

## Stasis, Time, Perception

As someone who thinks and writes about music, I have noticed the impulse in this practice to say something singular about a work, to find some form of closure in its structure. In many ways this tendency is antithetical to music's organizing principles: to derive a singular meaning from a work opposes the limitless complexity and wild ambiguity that is music's fundament. Perhaps we can understand this impulse as a defensive posture against these very characteristics – that in fact, the assertion of a singular meaning seeks to repress music's unboundedness. Music is “infinitely aspectual,” to borrow a phrase from Brian Kane. There is always more to be heard, another aspect to uncover, something else to perceive in its structure. This openness, simultaneously terrifying and liberating, is central to my understanding of Michelle Lou's body of work. We will return to this idea shortly by way of a formal device identifiable in much of the music included in this release.

“Static” or “stasis-variation” is a mode of variation in which the musical material undergoes limited

transformation over the course of the work and yet appears to be changing and developing freely. I hear two types of stasis-variation appearing throughout Michelle's work: the first stretches a single complex sound across the piece's form. Generally phrases, subsections, and smaller formal structures are created by revealing or opening onto a different aspect of this single sound. The sound might increase or reduce in amplitude, its timbre might be varied, or its pitch content momentarily altered. These modifications create a form that is block-like, alternating between the original sound and these momentary shifts. These form-creating shifts are akin to a perspective change: this type of stasis-variation resembles sculpture insofar as the form of the piece is not unlike the movement a viewer makes around a three-dimensional object, encountering different aspects of it as they move along the construction's perimeter. Examples of the “sculptural” form of stasis-variation include *HoneyDripper*, *Hexa*, and *molt*.

The second type uses a limited set of materials

organized into a vertical structure or simultaneity.<sup>1</sup> These materials are methodically unspooled from the vertical structure and are presented in new configurations as well as in isolation. By reassembling and recombining these initial materials in new combinations the work's form is created. I understand this type of stasis-variation as "combinatorial" insofar as form is the result of a novel combination of largely unchanged materials. Examples of the combinatorial form of stasis-variation include *near distant*, *heart/lung v. 1 / v. 2*, and *Sections 1-20*.

This is not to say that the materials aren't being developed at all, that they remain entirely inert and



<sup>1</sup> Though frequently this simultaneity will emerge gradually.

<sup>2</sup> The more abstractly I think about this type of variation, the more familiar it becomes. Michelle represents in sound something we all know too well: the seemingly intractable inertia of this moment. She conjures the appearance of change without a significant development occurring at the level of the material (think Fukuyama's *End of History* in sound).

unchanged. But the types of changes we encounter are subtle, largely leaving the overall character of the sound intact. The pitch might be altered, a rhythm modified, a dynamic increased or reduced, a timbre adjusted, an accompanying figure added or removed, etc. – but the substance of the material seemingly remains the same, as if all the sounds were in fact pre-recorded samples. This is not a type of variation that finds its origins in the classical conception of development, wherein the material transformations allow us to hear the piece's content as containing an entirely new meaning. Rather, the modifications are applied to secondary sound characteristics that keep the material frozen in place.<sup>2</sup>

In spite of this we still hear a transformation! We feel it in our listening, sensing that *something* is changing. This transformation occurs as a result of Michelle's treatment of time: the key to stasis-variation resides in the temporal, in dealing with time in such a way that the listener is moved out of a purely musical register and into a perceptual one, often without being entirely aware that this shift has occurred. Michelle

accomplishes this through her work with proportion, by extending proportions beyond our sense of the “musically correct” (which we know to be nothing more than years of cultural disciplining). This extension is no indulgence but a necessity: within this extended proportion the listener “must” hear a transformation. They are set in motion by it, compelled to hear more in these materials, to listen beyond them. In this way the temporal aspect of Michelle’s music becomes the domain of the listener, the space where they can set to work transforming the materials according to their sensibilities as they make contact with the context of the piece and its performance. Michelle’s music owes more to the post-Cageian lineage than it might appear at first listen: unlike many, if not most of her new music colleagues, Michelle takes Cage’s discovery of the auditor seriously, attempting to make active the listener’s perceptive capacities through the time domain.

Michelle’s music presents a seemingly inert, static, unyielding sonic field but in doing so makes known to

each of us our capacity to transform the encountered materials. It reveals the unbounded aspects of music by way of our own unboundedness – through the seemingly limitless force of our perception. In this regard, there is something hopeful about these works – Michelle consistently posits the listener’s ability to transform that which appears unyielding. From my own encounter with this music, I am left with a further question: if these unyielding materials can be transformed by our listening, what else in this world can we set to un-forming, changing, reconstituting through our audition?

Dominic Coles



**A**

7.5 15 22.5 30 37.5 45 52.5 60

bass clarinet

horn

viola

piano

strings

cardinal

repeat

softly

set to rest of pedal

**B**

7.5 15 22.5 30 37.5 45 52.5 60

bass clarinet

horn

viola

piano

strings

gliss.

rest-ped.

freeze latch

Score Excerpt 1

**D**

Handwritten musical score excerpt for a piece labeled "D". The score is divided into two systems, each with a 60-second time signature. The first system includes staves for bass clarinet, horn, violin, piano, oboe, whistling, freeze, pan left, and reverb. The second system includes staves for bass clarinet, horn, violin, piano, oboe, whistling, freeze, pan left, and reverb. The score is annotated with performance instructions such as "no prep", "espression", "cordobuck", "no mute", "finger slap", "bannon", "slip", "repeat", "ad lib stuttering low tricks", "bannon", "inside", "slap", "max", "stuffed", "latch", "pan left", and "reverb". Dynamics include "mp", "mf", "ff", "p", and "f". A box at the end of the second system contains the text "pedal @ Zacht".

Score Excerpt 2



## Michelle Lou

Michelle Lou, born in San Diego, California, composes mainly in the realm of electro-acoustic music, both in hardware and in computer-based forms. She has also created large scale sound installations which are often performative and collaborative. She performs and improvises on acoustic and electric bass, electric guitar, and on laptop and various electronics. Her work has been presented at Wien Modern, Donaueschinger Musiktage, Darmstädter Ferienkurse, Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik, The Festival of New American Music, MATA Festival, The 66<sup>th</sup> American Music Festival, Rainy Days Festival, Ultima Festival, klub katarakt, Klangwerkstatt and MaerzMusik, amongst others.

She received degrees in double bass performance and music composition from University California San Diego with additional studies at The Conservatorio G. Nicolini in Piacenza, Italy (double bass) and The Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Austria (composition), the latter on a Fulbright Fellowship. Graduate studies culminated in a doctorate

in composition from Stanford University. Michelle was a Radcliffe Fellow at Harvard University and an Elliott Carter Rome Prize Fellow at the American Academy in Rome. She has been granted commissions from institutions like the Fromm Music Foundation, the Ernst von Siemens Music Foundation, and the Norwegian Arts Council. She has taught as visiting faculty at Dartmouth College, the Akademie für Neue Musik in Boswil, Switzerland, and the University of California, Santa Cruz. Michelle is currently a full-time faculty member in composition and computer music at UC San Diego.



© Sze Tsung Nicolás Leong



520 530 540

low cluster, r.h. + l.h.

abruptly change pitch  
freq 511 ca

3

slits about 1/2 step down ~ freq 486

abruptly change pitch freq 522 ca

540 550 560

Microtonal fluctuations

r.h.

pp

STOP, REWIND  
1 sec., STOP,  
PLAY @ normal

... slowly speed tape up ... to max ...

STOP, REWIND  
2 sec., STOP,  
PLAY @ normal

... slowly speed tape up ... to 75% ...

560 570 580

STOP, REWIND  
2 sec., STOP,  
PLAY @ normal

... slowly slow down tape speed ... to normal ... rapidly speed tape to max ... slowly slow down to normal ...

STOP, REWIND  
1 sec., STOP,  
PLAY @ normal

... speed tape slowly ... to max ... rapidly to normal ... slowly speed up to max ...

Score Excerpt 3

## Stasis, Zeit, Wahrnehmung

Als jemand, der über Musik nachdenkt und schreibt, habe ich den Impuls bemerkt, dabei etwas Einzigartiges über ein Werk zu sagen, um in seiner Struktur eine Art Abschluss zu finden. In vielerlei Hinsicht steht diese Tendenz im Widerspruch zu den Organisationsprinzipien der Musik: Eine singuläre Bedeutung aus einem Werk abzuleiten, widerspricht der grenzenlosen Komplexität und wilden Mehrdeutigkeit, die der Musik zugrunde liegt. Möglicherweise können wir diesen Impuls als eine Abwehrhaltung gegen eben diese Eigenschaften verstehen – dass nämlich die Behauptung einer singulären Bedeutung die Unbegrenztheit der Musik zu unterdrücken versucht. Musik ist „unendlich aspektuell“, um eine Formulierung von Brian Kane zu entlehnen. Es gibt immer mehr zu hören, einen weiteren Aspekt zu entdecken, etwas anderes in ihrer Struktur wahrzunehmen. Diese Offenheit, die gleichzeitig erschreckend und befreiend ist, ist für mein Verständnis von Michelle Lous Werk von zentraler Bedeutung. Wir werden in Kürze auf diese Idee zurückkommen, und zwar anhand eines

formalen Mittels, das in einem Großteil der Musik auf diesem Album zu erkennen ist.

Die „statische“ oder „Stasis-Variation“ ist eine Variationsart, bei der das musikalische Material im Laufe des Werks nur eine begrenzte Transformation erfährt, sich jedoch scheinbar frei verändert und entwickelt. Ich höre zwei Arten von Stasis-Variationen, die sich durch Michelles Werk ziehen: Die erste dehnt einen einzigen komplexen Klang über die Form des Stücks aus. Allgemein werden Phrasen, Unterabschnitte und kleinere formale Strukturen geschaffen, indem ein anderer Aspekt dieses einzelnen Klangs enthüllt oder geöffnet wird. Der Klang kann in seiner Amplitude vergrößert oder verkleinert, seine Klangfarbe variiert oder sein Tonhöheninhalt kurzzeitig verändert werden. Diese Modifikationen erzeugen eine blockartige Form, die zwischen dem ursprünglichen Klang und diesen momentanen Verschiebungen wechselt. Diese formgebenden Verschiebungen sind mit einem Perspektivenwechsel vergleichbar: Diese Art der



Stasis-Variation ähnelt insofern der Bildhauerei, als die Form des Stücks der Bewegung eines Betrachters um ein dreidimensionales Objekt herum gleicht, der bei seiner Bewegung entlang des Umfangs der Konstruktion auf verschiedene Aspekte des Objekts trifft. Beispiele für die skulpturale Form der Stasis-Variation sind *HoneyDripper*, *Hexa* und *molt*.

Die zweite Art verwendet eine begrenzte Menge von Materialien, die in eine vertikale Struktur oder Simultaneität organisiert sind. Diese Materialien werden methodisch aus der vertikalen Struktur herausgelöst und sowohl in neuen Konfigurationen als auch isoliert präsentiert. Durch das erneute Zusammensetzen und Kombinieren dieser anfänglichen Materialien in neuen Kombinationen wird die Form des

---

<sup>1</sup> Obwohl diese Simultaneität häufig nach und nach entsteht.

<sup>2</sup> Je abstrakter ich über diese Art der Variation nachdenke, desto vertrauter wird sie mir. Michelle stellt etwas in Klang dar, das wir alle nur zu gut kennen: die scheinbar unaufhaltsame Trägheit des Augenblicks. Sie beschwört den Anschein von Veränderung herauf, ohne dass auf der Ebene des Materials eine signifikante Entwicklung stattfindet (denken Sie an Fukuyamas *Ende der Geschichte* in Klangform).

Werks geschaffen. Ich verstehe diese Art von Stasis-Variation als kombinatorisch, insofern als die Form das Ergebnis einer neuen Kombination weitgehend unveränderter Materialien ist. Beispiele für die kombinatorische Form der Stasis-Variation sind *near distant*, *heart/lung v. 1 / v. 2* und *Sections 1-20*.

Dies soll nicht heißen, dass die Materialien überhaupt nicht entwickelt werden, dass sie völlig träge und unverändert bleiben. Aber die Arten von Veränderungen, denen wir begegnen, sind subtil und lassen den Gesamtcharakter des Klangs weitgehend intakt. Die Tonhöhe kann verändert, ein Rhythmus modifiziert, eine Dynamik erhöht oder reduziert, eine Klangfarbe angepasst, eine Begleitfigur hinzugefügt oder entfernt werden – aber die Substanz des Materials bleibt scheinbar dieselbe, als wären alle Klänge tatsächlich vorab aufgenommene Samples. Dies ist keine Art von Variation, die ihren Ursprung in der klassischen Konzeption der Durchführung hat, bei der die materiellen Transformationen es uns ermöglichen, den Inhalt des Stücks als eine völlig neue Bedeutung zu hören. Vielmehr werden die Modifikationen auf sekundäre Klangmerkmale angewandt, die das Material an Ort und Stelle einfrieren.

Trotzdem hören wir eine Transformation! Wir spüren es beim Zuhören, wir spüren, dass sich etwas verändert. Diese Transformation wird durch Michelles Umgang mit der Zeit katalysiert: Der Schlüssel zur Stasis-Variation liegt im Zeitlichen, und zwar im Umgang mit der Zeit auf eine Weise, die Hörerinnen und Hörer aus einem rein musikalischen Register in ein wahrnehmendes bewegt, oft ohne dass sie sich dieser Verschiebung völlig bewusst sind. Michelle erreicht dies durch ihre Arbeit mit Proportionen, indem sie Proportionen über unser Gefühl für das „musikalisch Richtige“ hinaus erweitert (von dem wir wissen, dass es nicht mehr ist als jahrelange kulturelle Disziplinierung). Diese Erweiterung ist keine Nachgiebigkeit, sondern eine Notwendigkeit: Innerhalb dieser erweiterten Proportion „müssen“ Hörerinnen und Hörer eine Transformation wahrnehmen. Sie werden dadurch in Bewegung gesetzt und gezwungen, mehr in diesen Materialien zu hören – über sie hinaus zu hören. Auf diese Weise wird der zeitliche Aspekt von Michelles Musik zur Domäne der Zuhörerinnen und Zuhörer, dem Raum, in dem sie sich daran machen können, das Material nach ihrem Empfinden zu verändern, wenn sie mit dem Stück, seinem Kontext und seiner Aufführung in Berührung kommen.

In diesem Sinne greift Michelles Musik das wahrnehmende Element des post-Cage'schen Moments auf. Nach Cages Entdeckung der Zuhörerinnen und Zuhörer<sup>3</sup> kristallisierte sich im Fokus der musikalischen Avantgarde etwas heraus: Der Akt des Komponierens wurde zu einem Komponieren des Akts des Hörens, der darauf abzielt, *wie* Hörerinnen und Hörer wahrnehmen. Mit der Kodifizierung der experimentellen Musikindustrie – der Schaffung von Veranstaltungsorten, Plattenlabels, Verlagen, Publikationen und Vertriebsnetzen, die sich der „experimentellen“ Musik widmeten – verlagerte sich der Schwerpunkt des Hörens jedoch weg von den Zuhörerinnen und Zuhörern und hin zum Oberflächencharakter des Materials. Vielleicht glaubte diese aufkeimende Industrie, dass ein Appell an die affektive Fremdartigkeit der Klänge es ermöglichen würde, ihre Marketing- und Verbreitungsstrategien zu

---

<sup>3</sup> Eine Entdeckung, die ausschließlich im Kontext des westlichen klassischen Kanons stattfand, da viele andere Musikrichtungen die Wahrnehmungsfähigkeit der Hörerinnen und Hörer als ihr Strukturierungsprinzip nahmen.

straffen? Im Prozess wurden diese Werke fehlübersetzt – die Formen des Zuhörens, die für die Konzeption des Werks wesentlich waren, wurden zu Stilmerkmalen abstrahiert, die die neu gebildeten Grenzen des „experimentellen“ Genres aufzeigen.

Michelles Musik verdankt diesem entgangenen Moment des wahrnehmenden Musizierens mehr, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Anders als viele, wenn nicht die meisten ihrer Kolleginnen und Kollegen aus dem Bereich der Neuen Musik nimmt Michelle die Entdeckung der Zuhörerinnen und Zuhörer ernst und versucht, die Wahrnehmungsfähigkeit der Hörerinnen und Hörer durch die Zeitdomäne zu aktivieren. Michelles Musik präsentiert ein scheinbar träges, statisches, unnachgiebiges Klangfeld, macht dabei aber die Fähigkeit bewusst, das angetroffene Material zu transformieren. Sie offenbart die unbegrenzten Aspekte der Musik durch unsere eigene Unbegrenztheit – durch die scheinbar grenzenlose Kraft unserer Wahrnehmung. In dieser Hinsicht haben diese Werke etwas Hoffnungsvolles an sich – Michelle setzt konsequent auf die Fähigkeit der Hörerinnen und Hörer, das, was unnachgiebig erscheint, zu transformieren. Aus meiner eigenen Begegnung mit

dieser Musik ergibt sich für mich eine weitere Frage: Wenn dieses unnachgiebige Material durch unser Hören verwandelt werden kann, was können wir dann noch in dieser Welt durch unser Hören ent-formen, verändern, neu gestalten?

Dominic Coles

Translated by Marco Flammang



## Michelle Lou

Michelle Lou, geboren in San Diego, Kalifornien, komponiert hauptsächlich im Bereich der elektroakustischen Musik, sowohl in Hardware- als auch in computerbasierten Formen. Sie hat auch groß angelegte Klanginstallationen geschaffen, die oft performativ und kollaborativ sind. Sie spielt und improvisiert auf akustischem und elektrischem Bass, E-Gitarre, Laptop und verschiedenen elektronischen Geräten. Ihre Arbeiten wurden unter anderem bei Wien Modern, Donaueschinger Musiktage, Darmstädter Ferienkurse, Bludener Tage zeitgemäßer Musik, dem Festival of New American Music, dem MATA Festival, dem 66. American Music Festival, dem Rainy Days Festival, dem Ultima Festival, klub katarakt, Klangwerkstatt und MaerzMusik präsentiert.

Sie erlangte Abschlüsse in Kontrabass-Performance und Musikkomposition an der University California San Diego mit zusätzlichen Studien am Conservatorio G. Nicolini in Piacenza, Italien (Kontrabass) und der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Österreich (Komposition), letztere mit einem

Fulbright-Stipendium. Die postgradualen Studien schloss sie mit einer Promotion in Komposition an der Stanford University ab. Michelle war Radcliffe Fellow an der Harvard University und Elliott Carter Rome Prize Fellow an der American Academy in Rom. Sie erhielt Kommissionen von Institutionen wie der Fromm Music Foundation, der Ernst von Siemens Music Foundation und dem Norwegian Arts Council. Sie hat als Gastdozentin am Dartmouth College, der Akademie für Neue Musik in Boswil, Schweiz, und der University of California, Santa Cruz, unterrichtet. Derzeit ist Michelle hauptberuflich Dozentin für Komposition und Computermusik an der UC San Diego.

## Acknowledgments

Much gratitude and respect to all those who have supported me and helped to make this work possible. A special note of thanks goes to UC San Diego and the Hellman Fellowship for their generous funding.

## Danksagung

Mein Dank und mein Respekt gilt all jenen, die mich unterstützt und dazu beigetragen haben, diese Arbeit zu ermöglichen. Ein besonderer Dank geht an die UC San Diego und das Hellman Fellowship für ihre großzügige Finanzierung.

## CD 1

### Recording Venues

- 1 Alte Feuerwache, Cologne/Germany
- 2 Crashbox Theatre, Austin, Texas/USA
- 3 ArtShare LA, Los Angeles, California/USA

### Recording Dates

- 1 13 December 2021, 2 8 December 2019
- 3 6 April 2018

### Engineers

- 1 Ensemble Inverspace, Luís Antunes Pena
- 2 Constantin Basica
- 3 Nicholas Deyoe

### Editors

- 1 João Carlos Pacheco
- 2 Constantin Basica
- 3 Nicholas Deyoe

### Mastering

Eli Crews

## CD 2

### Recording Venues

- 1 Alpert Recital Hall, LACC, Los Angeles, California/USA
- 2 Royal Northern College of Music, Manchester/UK
- 3 Auditorium Marcel Landowski, Paris/France

### Recording Dates

- 1 2 June 2017, 2 11 December 2018
- 3 14 March 2017

### Engineers

- 1 Nicholas Deyoe
- 2 Mauricio Pauly/Daniel Brew
- 3 Elsa Biston

### Editors

- 1 Nicholas Deyoe
- 2 Constantin Basica
- 3 Elsa Biston

### Mastering

Eli Crews, 2 Richard Scott

## CD 3

### Recording Venues

- 1 Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, California/USA
- 2 Huddersfield University, Huddersfield/UK
- 3 ArtShare LA, Los Angeles, California/USA
- 4 Remise, Bludenz/ Austria

### Recording Dates

- 1 1 October 2016, 2 9 April 2019
- 3 20 October 2015, 4 23 November 2014

### Engineers

- 1 Nicholas Deyoe
- 2 Sam Salem
- 3 Nicholas Deyoe/Scott Worthington
- 4 Elias Adamek

### Editors

- 1 Nicholas Deyoe
- 2 Sam Salem
- 3 Nicholas Deyoe
- 4 Elias Adamek

### Mastering

Eli Crews, 2 Richard Scott

### Cover

based on artwork by Jakob Gasteiger

0022301KAI

© 2024 HNE Rights GmbH . © 2024 KAIROS . www.kairos-music.com

a production of KAIROS .  10488 ISRC: ATK942230101 to 10 



# MICHELLE LOU (\*1975)

## CD 1

- 1 near distant (2021) for bass flute, tenor saxophone, piano, percussion and electronics 21:45
  - 2 molt (2019) for percussion trio and electronics 15:55
  - 3 Opal (2018) for saxophone, percussion and electronics 31:46
- TT 69:30**

## CD 2

- 1 heart/lung (v. 2) (2017) for ensemble 18:56
  - 2 Telegrams (2017) for bass clarinet and electronics 21:53
  - 3 Burial (2017) for ensemble 21:31
- TT 62:23**

## CD 3

- 1 heart/lung (v. 1) (2016) for ensemble 18:44
  - 2 crocodiles (2015) for ensemble 19:28
  - 3 Sections 1–20 (2015) for electric guitar and cello 15:48
  - 4 untitled three part construction (2014)  
for accordion and two percussions 16:56
- TT 70:59**

## CD 1

- 1 Ensemble Inverspace
- 2 line upon line percussion
- 3 scapegoat

## CD 2

- 1 gnarwhallaby
  - 2 Distractfold
  - 3 Ensemble 2e2m
- Pierre Roullier, conductor

## CD 3

- 1 gnarwhallaby
- 2 Distractfold
- 3 WasteLAnd
- 4 Trio K/D/M



0022301KAI

