

AARON CASSIDY

A Way of Making Ghosts

ELISION · Ensemble Musikfabrik · JACK Quartet · line upon line
Aaron Cassidy · Manuel Nawri

KAIROS



Aaron Cassidy (*1976)

A Way of Making Ghosts (2018–20)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Self-portrait, 1996 | 14:54 |
| 2 | Self-Portrait, Three Times, Standing (15.3.1991–20.3.1991) | 10:52 |
| 3 | String Quartet (2002) | 07:17 |
| 4 | A republic of spaces (2019) | 08:31 |
| 5 | a/grammatical study for three
(quasi-)independent players (2002/2008) | 08:20 |

From **The wreck of former boundaries**

- | | | |
|---|--|-------|
| 6 | The wreck of former boundaries (2015) contrabass solo | 04:50 |
| 7 | The wreck of former boundaries (2016) alto saxophone solo | 04:24 |
| 8 | The wreck of former boundaries (2015) electric lap
steel guitar & electronics | 07:07 |

TT 66:15

1

Ensemble Musikfabrik

Helen Bledsoe, piccolo, alto flute
Christine Chapman, horn
Carl Rosman, contrabass clarinet, E-flat clarinet
Dirk Wietheger, cello
Aaron Cassidy, conductor

2, 5–8

ELISION

Daryl Buckley, electric lap steel guitar 8
Rohan Dasika, double bass 2
Joshua Hyde, tenor saxophone 2, alto saxophone 7
Graeme Jennings, violin 5
Benjamin Marks, trombone 2
Peter Neville, percussion 5
Kathryn Schulmeister, double bass 6
Peter Veale, oboe 5
Alex Waite, piano 2

2

Aaron Cassidy, conductor

5

Manuel Nawri, conductor

3

JACK Quartet

Ari Streisfeld, violin 1
Christopher Otto, violin 2
John Pickford Richards, viola
Kevin McFarland, cello

4

line upon line

Adam Bedell
Cullen Faulk
Matthew Teodori

Aaron Cassidy's recent music moves like a fluid under pressure – viscous, serpentine, and dangerously powerful. Its movements feel unconstrained, spontaneous, driven by external forces that can be dammed and sluiced, at least temporarily, but not truly controlled.

But "fluid" here is not just an illustrative metaphor. It points to something quite specific, something fundamental to Cassidy's musical language. Fluids, broadly speaking, flow: that is to say, they move without internal restraint, bound only by the shape of their containers, however that shape may change. And Cassidy has been thinking for many years about musical containers and what shapes them.

The heritage of Western music and its notation relies, like any other system of thought, on a robust universe of artificial boundaries. Containers. Everywhere you look are boundaries and containers, some imposed by instruments and their technique, some by notation, some by aesthetic convention, in an inextricable knot formed by a millennium of mutual

influence. Yet most of them are, strictly speaking, fictional. We can write pitches down in a neat scale and we can categorize and manipulate harmonies but between C and C# is not a wall but a vague and permeable limen; we write series of repeated crotchets, but they are never quite evenly spaced in performance.

Cassidy has devoted his compositional career to undermining this heritage of contrived categories, creating in its place a music whose internal boundaries are as flexible and permeable as those of the sonic and muscular reality underpinning them: the certainties always contingent, the points of orientation slippery and, yes, fluid.

I have written elsewhere¹ about Cassidy's exploration of instrumental "decoupling" in works from the early 2000s, in which the hands, or the fingers and breath, of the performer are treated with complete independence,

resulting in an unpredictable language of never-quite-graspable fragments and in-between gestures (and daunting performative challenges). In the *String Quartet* of 2002 and the *a/grammatical study for three (quasi-)independent players* (2002/2008), the earliest works on this disc by over a decade, we hear something of the results of this approach as Cassidy deployed it. These pieces share a constant dizzying motion, a sense of horizons slipping away. The latticed boundaries of pitch language – any pitch language, however intricately microtonal or structurally flexible – melt into irrelevance.

In particular: while the left hands of the players in the *String Quartet* spend most of that piece in expanding and contracting silent multi-part glissandi, the actions of the left hand of the violinist in the 2008 version of the *a/grammatical study* are barely communicated in terms of pitch at all. Instead, they proceed, and are notated, as those in the *String Quartet* were also in fact conceived before being translated into more conventional notational terms: as

¹ Booklet essay to Aaron Cassidy: *The Crutch of Memory* (NEOS 11201, released 16 April 2012).

anatomical movements of hand position and finger tension, tethered to pitch structures only in an extremely tenuous and mostly inaudible sense.

But these early works also share something else. In their quicksilver ornamental elegance and fluctuating rhetoric, they clearly relate to certain strands of late modernist composition and its sense of what we might call gestural decorum. We hear rhythms, thanks to the articulations of bow and breath, decoupled though they may be. We hear points built into phrases; we hear pulse. Listen, for one striking example among many, to the tiny viola-cello duet in the *String Quartet* that begins at about 6'20" and propels this brief piece towards its evaporative close. This little march- or scherzo-passage can be described in many ways, but it is not fluid. In Cassidy's later work, passages like this do not exist.

Back to boundaries. There is in psychology the concept of "linguistic relativity": the idea that the way one's native language is structured determines

(or at least profoundly influences) the way one thinks; in other words, that we cannot cogitate our way around the categories and relationships provided to us by language. Notation enacts similar constraints on the compositional imagination. However intricate and multifarious the rhythmic constructions in Cassidy's earlier works, for example – and with each instrument usually allotted (at least) two independent rhythmic streams, each of them notated precisely and at least one generally quite detailed and constantly fluctuating, they tend to be very intricate and multifarious indeed – they are still beholden to the specific rhythmic ideal encoded in the centuries-old notational conventions to which he fundamentally hews. This rhythm wants to be divided hierarchically into twos or threes; it wants to be grouped into regular measures; it is most comfortable with a regular pulse at every level. It is at home in Mozart.

Thinking rhythm otherwise and then writing it down in (quasi-)traditional notation can involve a profusion of

ink: constant tuplets, changing time signatures, beams appearing and disappearing, frequent tempo shifts. Cassidy duly deploys all of these in the *String Quartet*, the *a/grammatical study*, and other works of this period. Eventually, though, he had to confront the fact that this was not his music. His music was not actually about those intricate arrays of events or pulse rates shifting in precise ratios. He did not want performers of his work to be counting furiously, marking fractions of seconds in their parts, placing points in delicate constellations.

The result was something of a crisis, and a renewed confrontation with the question of how writing music down creates the way we all – composers, performers, listeners – think about what that music is doing. It had become clear that the sounding world he had created by one means – splitting and ramifying and displacing instrumental technique, multiplying precisions and pointillistic details – had transcended its origins and become something quite different: something organic, spontaneous,

impulsive, unparseable, and indivisible. Something whole.

This may seem like a lot of talk about notation. If you find that frustrating, just listen. Listen to the chasm between the pair of early works on this disc and those from 2015 and later. The slippery elegance of the *Quartet* and the *a/grammatical study*, with their flickering ornaments and lyrical micro-gestures on sliding grounds, is essentially gone. Cassidy's aptly-named *The wreck of former boundaries* (2014-16), a 35-minute score for seven-part ensemble and electronics that also contains an array of extractable pieces of which three are included on this recording, is a manifesto of what follows. Appearing in his work list among a sudden flurry of purely electronic works that avoid the question of notation altogether (including 2013's *APOFIR-REDUX* and 2017's *I, for example, ...*), *Wreck* is – like those fixed-media pieces – a phenomenon of overwhelming force and volcanic energies. It is masterfully proportioned, but it is hardly elegant; it is profoundly

rooted in the body, with dancelike impulses and muscular phrasing, but it is the furthest thing from graceful; it is comprised of a tangled web of almost impossibly demanding parts for the unparalleled virtuosity of the ELISION Ensemble, but it is not "complex." It is organic in its monstrosity; it moves with a freedom truly rare in Western composed music. It is fluid.

The extracted solos here (for double bass, for alto saxophone, and for lap-steel guitar and electronics) present these characteristics in a diverse series of (relative) miniatures. In each case, instrumental technique is still radically decomposed – most dramatically, perhaps, in the double bass piece, in which the arms of the player frantically paw independently around the instrument in an almost grotesque exaggeration of its inherent balleticism. The little alto saxophone *Wreck*, though it bears the most traces of Cassidy's earlier work in its passages of flurrying ornamentalism, collapses again and again into indivisible rawness as a fundamental state: into bands of noise

and impenetrable staccato. The lap-steel guitar solo, with its electronic component (which involves both live processing via pedalboard and fixed media), gives perhaps the strongest sense of the affective environment of the total work, and of the electronic pieces that were made around the same time: harsh, unrelenting, tensile, detailed and, even in the electronic component, profoundly physical.

But we are not quite done talking about the notation. Before *Wreck*, in his *Second String Quartet* (2010) and *A painter of figures in rooms* (2012) for eight voices, Cassidy had developed an entirely new way of writing music down that is, on its surface, the opposite of what he had been doing up to that point. Instead of fracturing and subdividing, it unifies; in place of grids and latticed units, it undulates flexibly in space. The physical parameters of performance, while still considered separately in a compositional sense, are reassembled into new unities in scores that look like nothing else but themselves and,

crucially, like the sounds they engender. Comparison with the earlier works immediately reveals a stunningly comprehensive rethinking: these scores are riotously colorful but unstably so, with shifting gradients and multicolor blends; they are full of sweeping curves and interrupted lines and sharp points. The marks of traditional practice, distorted but still exerting their gridded energies in the earlier work, are here simply gone.

And in *The wreck of former boundaries* comes a further step, what Cassidy calls "non-geometrical rhythm." This is a flexible concept of pulse and meter stripped of regularity and predictability, an organic, fluctuating, constantly pushing and pulling pulse – each beat a different length, or level of tension, flowing along with rather than binding together the instrumental material. Ensemble unity becomes a question of breath and feel rather than a metronome, and also makes independent divagations from a unitary metrical stream both inevitable and natural.

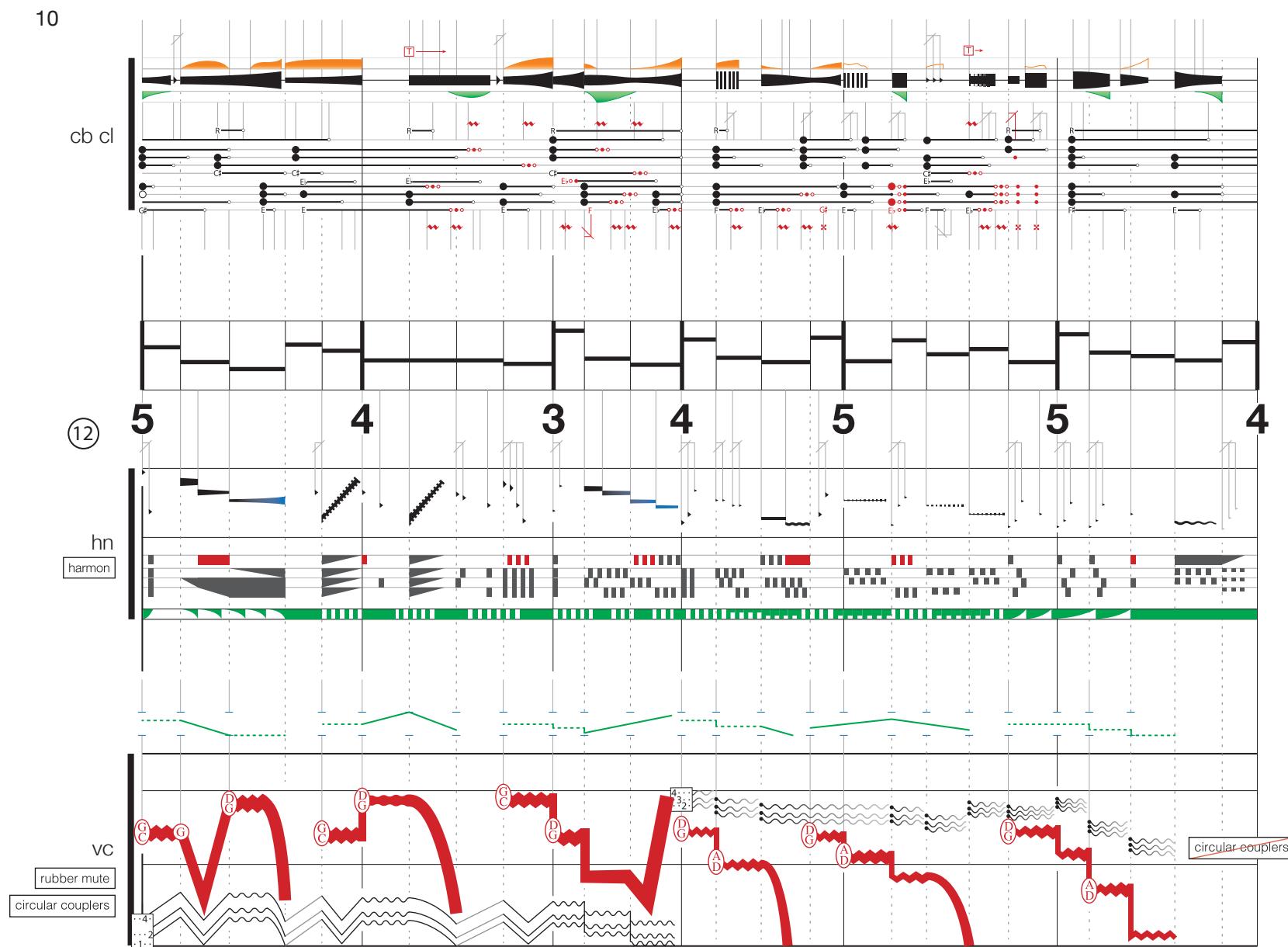
The notational innovations are plentiful and flamboyant and have been influential on a number of younger composers, but they are merely doing what the best notation does: bringing the true nature of the music forward, as close to the written surface as possible. Cassidy's material, after all – what is notated, what enters and what emerges from the compositional mechanism – is not (and maybe in reality never has been) pitches and rhythms, not in other words schemata of division and hierarchization, but organic indivisibles: ways of being, behaviors, modes of interaction.

That leaves us with the three most recent works here. *A republic of spaces* (2019), for percussion trio with a wide variety of unpitched and *ad hoc* instruments, can be read as a sort of pencil-drawn version of Cassidy's intensely color-saturated instrumental and electronic works. A skittering, chattering study of perforations and the airy volumes they intermittently reveal (the composer refers us to the philosopher Peter

Sloterdijk's figure of Foam), *A republic of spaces* reveals its armature in a bare, relatively transparent form, on relatively limited materials. The style is familiar – everything flows, inevitably; stabilities are contingent and less the expression of stasis than of outer bounds being pressed upon; the imagination remains riotously colorful in its essence – but, unusually for Cassidy's work, there is a vacuum at the center, a palpable feeling of emptiness, silence, behind the energies.

The diptych *A way of making ghosts*, comprising the mixed quartets *Self-portrait*, 1996 and *Self-Portrait, Three Times, Standing* (15.3.1991–20.3.1991) (both titled after Gerhard Richter), is the most recent and largest work on this recording. If my language about Cassidy's musical material – with its emphasis on modes of interaction, flexibility, organicism, a sense of pushing against boundaries – has persistently brought certain traditions of jazz to mind, that is no accident, and *Three Times, Standing* (from 2019) will hardly dispel the impression.

Self-portrait, 1996



Self-portrait, 1996

5.3 crackling; delicate little sparks; intricate, fragile, and microscopic; stuck

Scored, suggestively enough, for tenor saxophone, trombone, piano and double bass, *Three Times, Standing*'s piano part glides out of the gate with fragments of overtly Tatum-esque runs and McCoy Tyner chorales, and the saxophone and trombone duo seems at times to be exhibiting the lyrical and angular sides of John Coltrane's musical personality simultaneously, in stereo. All this – especially the frankly beautiful harmonies in the equal-tempered piano, not generally a prominent feature of Cassidy's music, many of them discovered by the composer at the keyboard – makes *Three Times, Standing* one of his easiest works to feel one's way into on first acquaintance.

But keep listening: listen with the thought that torsions and spasms, not chorales, are the material here, paced and passed around the ensemble; listen to how those chords (and passing moments of pitch stability in the other instruments) melt immediately, generating not a harmonic language but a sense of revolving, slowly mutating

tensions whose vectors permeate the ensemble even when the pitches do not. Cassidy has written for the piano – that most boundary-filled of instruments – as if we were getting intermittent periodic glimpses of a hidden twisted continuity, as if we were looking at a filmstrip in our hands.

Three Times, Standing is accompanied in the diptych by *Self-portrait, 1996*, written a year later, for flute(s), clarinet(s), dismantled quarter-tone horn and heavily muted and occasionally prepared cello – a decidedly more abstract ensemble for what seems like a decidedly more wrenching, guttural music. This is the Cassidy we recognize from the *Wreck* solos and other work of the 2010s: unremittingly violent, at least once you realize that even the calm moments are in fact violent moments with a scrim in front: a violence of imbalance, teetering, vertigo. But do not assimilate this work too quickly. There are reasons, there must be reasons, why it is paired with *Self-Portrait, Three Times, Standing*: could we hear it in these proliferating pitch-stable quasi-

chorales, the keening cello melody at 4'45", the roiling pizzicatos that follow (percolating behind the more "traditionally" Cassidy-like woodwind spasms), the sudden lyrical island around the six-minute mark, the return of the quiet pizzicati that emerge from intractable noise around 12'00" and gently lead the piece to its conclusion? Cassidy has spoken of the *A way of making ghosts* diptych as retrospective, casting a glance back at the work he was doing in his early compositional maturity, before all these fundamental reevaluations and upheavals. (These are self-portraits, after all.) And I wrote above about, and you have by now maybe heard, the earlier works here in terms like grace, gesture, elegance. It is true that the material has changed. The detailed carapaces of individual event points, with their constant latent potential (and implicit desire) for regularities and hierarchies, are as absent here as they are in the *Wreck* pieces. The music is still made of compulsive organic behavior, fluid energies, categories of interaction.

But boundaries are boundaries, and boundaries in Cassidy's world are meant to be hammered down or melted away. With these melodies and these chorales, we have to ask: is not a door that one has locked behind oneself also a boundary, and cannot that boundary itself be breached, backwards?

Evan Johnson

5.4 maximally heterogenous; wildly independent solos spinning off in four different directions; frenetic, cacophonous

maximally fractured; unstable, wildly heterogenous; squawks, squeals, shrieks; massive and euphoric

6 2 3 5 2 3

sax

1 4 2 3 2 4 4 3 4

tb

[u] → [s] [u] → [o] o → [s] o → [s] [o] → [u] [o] → [u] o

F tuning slide
harmon mute stem inserted

constrained, subtle, patient; even the louder materials towards the end of the passage should feel crushed, enclosed, constricted

Self-Portrait, Three Times, Standing

Aaron Cassidy

Aaron Cassidy (b. 1976) is a composer, conductor, teacher, record producer, and author. His compositions have been presented in hundreds of performances across 27 countries by leading contemporary music specialists, including ELISION, Ensemble Musikfabrik, EXAUDI, Ensemble SurPlus, ensemble recherche, Ictus Ensemble, Talea Ensemble, line upon line, and the Kairos, Diotima, and JACK string quartets. His work has been presented at major international festivals and venues including Donaueschingen, Ultraschall, Warsaw Autumn, Huddersfield, Darmstadt, Gaudeamus, Dark Music Days, Tage für Neue Musik Zürich, Bludenz, Mixtur, Bendigo (BIFEM), Monday Evening Concerts, NYCEMF, June in Buffalo, the ISCM World Music Days, Southbank Centre, Merkin Hall, Miller Theatre, and Sendesaal Bremen, and has been supported through grants and commissions from the Ernst von Siemens Musikstiftung,

Südwestrundfunk, the American Music Center, British Council, PRS Foundation, Arts and Humanities Research Council, New York Foundation for the Arts, Hauptstadtkulturfonds Berlin, the Yvar Mikhashoff Trust for New Music, allerArt Bludenz, RMIT Gallery Sonic Arts Collection, ASCAP, and the London Cultural Olympiad 2012. Recordings of his work are available on 11 commercial CD releases from various labels.

Also active as a conductor, Cassidy has appeared with Ensemble Musikfabrik, ELISION, Schola Heidelberg, Ensemble Proton Bern, Ensemble Interface, International Contemporary Ensemble, and the Northwestern University Contemporary Music Ensemble, and from 2008-13 served as conductor of the Symphony Orchestra and New Music Ensemble at the University of Huddersfield. Notable recent performances include an Ann Cleare portrait concert with Musikfabrik in the Großer Saal of the Berlin Philharmonie for the Berliner Festspiele, recording three works by Turgut Erçetin for the Musikfabrik im WDR series at the WDR

Funkhaus, and the premiere of Cleare's opera *The Little Lives* at the Munich Biennale.

Cassidy joined the staff of the University of Huddersfield in 2007 and served as Professor of Composition and Director of the Centre for Research in New Music (CeReNeM) until 2022. He taught previously at Northwestern University and at Buffalo State College. He holds a Ph.D. in Composition from the University at Buffalo (SUNY), where he studied principally with David Felder as a recipient of a Presidential Fellowship.



© Janet Simica

Ensemble Musikfabrik

Since its formation, Ensemble Musikfabrik has had the reputation of being one of the leading ensembles for contemporary music. Following the literal meaning of its name, Ensemble Musikfabrik is particularly dedicated to artistic innovation. New, unknown, and often personally commissioned works in unusual media are typical of their productions. The results of their extensive work, usually taking place in close collaboration with the composers, are presented by the Cologne-based international soloist ensemble in about 80 concerts a year in both Germany and abroad, at festivals, in their own series *Musikfabrik in WDR* and in regular radio recordings and CD productions.

The musicians themselves take the responsibility for making all important decisions. Exploring forms of modern communication, and new possibilities for expression in musical and theatrical areas, are a focal point. Interdisciplinary projects that can include live electro-

nics, dance, theatre, film, literature and creative artists, along with chamber music, and the confrontation with works using open form and improvisation, extend the traditional conducted ensemble concerts. Lecture concerts and the experimentation with alternative concert forms involving audience participation are also part of this. Thanks to its extraordinary profile, and its superb artistic quality, Ensemble Musikfabrik is sought after worldwide and is a trusted partner of renowned composers and conductors. Since 2013 the ensemble owns a complete replicated set of the Harry Partch instruments. Furthermore, the double bell brass instruments are another outstanding trait of the ensemble's eagerness to experiment.

Ensemble Musikfabrik is supported by the state of North Rhine-Westphalia. The Kunststiftung NRW supports the series *Musikfabrik in WDR*.

ELISION

ELISION has been celebrated for its unique instrumentarium, close and long-term artistic relationships with composers, its virtuosity, and the ability and deep commitment of its musicians to renegotiate and re-invent performance practice and technique. Notable ELISION achievements include the first-ever appearances of Australian contemporary opera at the Opéra National de Paris and the Fomenko Theatre in Moscow; the curation of a concert series at Kings Place London from 2009-12; residencies at Harvard, Stanford, University of Huddersfield, and Southwestern Texas; and the premiere of Richard Barrett's *CONSTRUCTION*, a two-hour cycle commissioned by the European Capital of Culture programme at the Huddersfield Contemporary Music Festival 2011 for live broadcast by BBC Radio 3.

ELISION has commissioned over 200 new works, including repertoire

JACK Quartet

classics such as Liza Lim's *Mother Tongue*, co-commissioned with the Ensemble intercontemporain and Festival d'Automne à Paris. ELISION has also joined with leading groups Ensemble Modern, CIKADA, line upon line, and Musikfabrik for large-scale projects.

ELISION has performed at venues such as the Hebbel Theater Berlin, the Berlin Philharmonie, Saitama Arts Theatre Tokyo, Pompidou Centre, Sydney Opera House, Queensland Art Gallery, and Vienna Konzerthaus; at festivals such as Wien Modern, Maerzmusik, Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ars Musica of Brussels, Zürcher TheaterSpektakel, the 50th Warsaw Autumn Festival, Ultima Oslo, TRANSIT Leuven, Spitalfields London, the Chekov International Theatre Festival Moscow, and Festival d'Automne à Paris. These engagements complement two decades of major appearances at the Brisbane, Perth,

Melbourne, Sydney and Adelaide Festivals with long-form installation and mixed media works, as well as feature concerts.

The group's discography extends to 22 compact discs including recordings made at Deutschlandfunk, Radio Bremen, and BBC Maida Vale Studios for release on various labels, reviewed to acclaim in Gramophone, The Wire, New York Times, the Sunday Times, and BBC Music Magazine.

Hailed by *The New York Times* as "our leading new-music foursome," the JACK Quartet is one of the most acclaimed, renowned, and respected groups performing today. JACK has maintained an unwavering commitment to their mission of performing and commissioning new works, giving voice to underheard composers, and cultivating an ever-greater sense of openness toward contemporary classical music. Through intimate relationships with today's most creative voices, JACK embraces close collaboration with the composers they perform, leading to a radical embodiment of the technical, musical, and emotional aspects of their work.

JACK has performed to critical acclaim at Carnegie Hall, Lincoln Center, Berlin Philharmonie, Wigmore Hall, Muziekgebouw aan 't IJ, The Louvre, Kölner Philharmonie, the Lucerne Festival, La Biennale di

line upon line

Venezia, Suntory Hall, Bali Arts Festival, Festival Internacional Cervantino, and Teatro Colón. Awards include Musical America's 2018 Ensemble of the Year, an Avery Fisher Career Grant, Lincoln Center's Martin E. Segal Award, New Music USA's Trailblazer Award, and the CMA/ASCAP Award for Adventurous Programming.

Formed in 2009 at the University of Texas at Austin, line upon line exists to champion living composers and pursue the musically unfamiliar. The Austin-based trio has premiered nearly 100 new works for percussion and has worked with composers in residencies at Stanford University, University of California at Santa Cruz, University of Texas at Austin, University of Huddersfield, University of Liverpool, City University of London and Monash University (Melbourne).

Internationally, the group has performed at the Bendigo International Festival of Exploratory Music (Australia), Open Circuit Festival (Liverpool), in Basel (Hochschule für Musik), Berlin (Unerhörte Musik), Cologne (Loft Köln), Freiburg (Hochschule für Musik) and London (City, University of London), and has taught at the Conservatoriums in Melbourne and Sydney, London (Guildhall School of Music & Drama), Manchester (Royal Northern College of

Music) and Tours (Le pôle Aliénor). In the USA, line upon line has performed and taught in 22 states, at two Percussive Arts Society International Conventions, the Festival of New American Music (Sacramento) and The Myrna Loy Center (Helena, MT). In Texas, the group has performed at two Fusebox Festivals, the Menil Collection (Houston), Victoria Bach Festival, and the International Festival-Institute at Round Top.

String Quartet – p16

16

rh vln 1 lh rh vln 2 lh

93

rh vln 1 lh rh vln 2 lh

vc lh

Aaron Cassidy's jüngste Musik bewegt sich wie eine Flüssigkeit unter Druck – viskos, schlängenförmig und gefährlich kraftvoll. Ihre Bewegungen fühlen sich uneingeschränkt, spontan und angetrieben von äußeren Kräften an, die zumindest vorübergehend gestaut, aber nicht wirklich kontrolliert werden können.

Aber „fließend“ ist hier nicht nur eine illustrative Metapher. Es weist auf etwas ganz Spezifisches hin, auf etwas Grundlegendes für Cassidy's musikalische Sprache. Flüssigkeiten, sehr allgemein gesprochen, fließen: Das heißt, sie bewegen sich ohne innere Zurückhaltung, beschränkt nur durch die Form ihrer Behälter, wie auch immer sich diese Form ändern kann. Und Cassidy denkt seit vielen Jahren über musikalische Behälter nach und darüber, was sie prägt.

Das Erbe der westlichen Musik und ihrer Notation beruht, wie jedes andere Denksystem, auf einem robusten Universum künstlicher Grenzen. Container. Überall, wo man hinschaut, sind

Grenzen und Behälter, einige verhängt durch Instrumente und ihre Technik, einige durch Notation, einige durch ästhetische Konventionen, in einem untrennbar-knoten, der durch ein Jahrtausend gegenseitigen Einflusses gebildet wird. Doch die meisten von ihnen sind, strenggenommen, fiktiv. Wir können Tonhöhen in einer ordentlichen Skala aufschreiben und wir können Harmonien kategorisieren und manipulieren, aber zwischen C und Cis ist keine Wand, sondern ein vages und durchlässiges Limen; Wir schreiben eine Reihe von wiederholten Schritten, aber sie sind nie ganz gleichmäßig in der Performance verteilt.

Cassidy hat seine kompositorische Karriere der Untergrabung dieses Erbes erfundener Kategorien gewidmet und an seiner Stelle eine Musik geschaffen, deren innere Grenzen so flexibel und durchlässig sind wie die der klanglichen und muskulösen Rea-

lität, die ihnen zugrunde liegt: die immer kontingen-tenten Gewissheiten, die Orientierungspunkte rutschig und, ja, fließend.

Ich habe an anderer Stelle² über Cassidy's Erforschung der instrumentalen „Entkopplung“ in Werken aus den frühen 2000er Jahren geschrieben, in denen die Hände oder die Finger und der Atem des/der Interpreten/in mit volliger Unabhängigkeit behandelt werden, was zu einer unvorhersehbaren Sprache von nie ganz greifbaren Fragmenten und dazwischen liegenden Gesten (und entmutigenden performativen Herausforderungen) führt. Im *Streichquartett* von 2002 und der *a/grammatical study for three (quasi-) independent players* (2002/2008), den frühesten Werken auf dieser CD von über einem Jahrzehnt, hören wir etwas von den Ergebnissen dieses Ansatzes, wie Cassidy sie einsetzte. Diese Stücke teilen eine ständige schwindelerregende Bewegung, ein Gefühl von Horizonten, die entgleiten. Die vergitterten Grenzen der Tonhöhensprache – jeder Tonhöhensprache,

² Booklet essay zu Aaron Cassidy: *The Crutch of Memory* (NEOS 11201, veröffentlicht am 16. April 2012).

wie kompliziert mikrotonal oder strukturell flexibel sie auch sein mag – verschmelzen zur Bedeutungslosigkeit. Insbesondere: Während die linken Hände der Spieler/innen im *Streichquartett* den größten Teil dieses Stücks damit verbringen, stille mehrstimmige Glissandi zu erweitern und zusammenzuziehen, werden die Handlungen der linken Hand der Geige in der 2008er Version von *a/grammatical study* kaum in Bezug auf die Tonhöhe kommuniziert. Stattdessen gehen sie weiter und werden notiert, wie die im *Streichquartett* tatsächlich auch konzipiert wurden, bevor sie in konventionellere Notationsbegriffe übersetzt wurden: als anatomische Bewegungen der Handposition und Fingerspannung, die nur in einem extrem schwachen und meist unhörbaren Sinne an Tonhöhenstrukturen gebunden sind.

Aber diese frühen Werke haben noch etwas anderes gemeinsam. In ihrer silbernen ornamentalen Eleganz und schwankenden Rhetorik beziehen sie sich eindeutig auf bestimmte Stränge der spätmodernistischen Komposition

und ihren Sinn für das, was wir als gestischen Anstand bezeichnen könnten. Wir hören Rhythmen, dank der Artikulationen von Bogen und Atem, so entkoppelt sie auch sein mögen. Wir hören Punkte, die in Phrasen eingebaut sind, wir hören Puls. Hören Sie, um ein markantes Beispiel unter vielen zu nennen, dem winzigen Bratschen-Cello-Duett im *Streichquartett*, das bei etwa 6'20" beginnt und dieses kurze Stück zu seinem Verdunstungsende treibt. Diese kleine Marsch- oder Scherzo-Passage kann auf viele Arten beschrieben werden, aber sie ist nicht fließend. In Cassidys späterem Werk existieren Passagen wie diese nicht.

Zurück zu den Grenzen. In der Psychologie gibt es das Konzept der „linguis-tischen Relativitätstheorie“: Die Idee, dass die Art und Weise, wie die Muttersprache strukturiert ist, die Art und Weise, wie man denkt, bestimmt (oder zumindest zutiefst beeinflusst); Mit anderen Worten, dass wir uns nicht um die Kategorien und Beziehungen herumschlagen können, die uns die Spra-

che bietet. Die Notation setzt der kompositorischen Vorstellungskraft ähnliche Zwänge auf. So kompliziert und vielfältig die rhythmischen Konstruktionen in Cassidys früheren Werken sind – und wobei jedem Instrument in der Regel (mindestens) zwei unabhängige rhythmische Ströme zugewiesen sind, von denen jeder genau notiert ist und mindestens einer im Allgemeinen ziemlich detailliert ist und ständig schwankt, neigen sie dazu, in der Tat sehr kompliziert und vielfältig zu sein – sind sie beispielsweise immer noch dem spezifischen rhythmischen Ideal verpflichtet, das in den jahrhunder-talten Notationskonventionen kodiert ist, denen er grundsätzlich folgt. Dieser Rhythmus will hierarchisch in zwei oder drei geteilt werden; er will in regelmäßigen Maßnahmen zusammengefasst werden; Er ist am bequemsten mit einem regelmäßigen Puls auf jeder Ebene. Er ist in Mozart zu Hause. Anders zu denken und ihn dann in (qua-si-)traditioneller Notation aufzuschrei- ben, kann eine Fülle von Tinte beinhalten: ständige Mehrfachrhythmen,

wechselnde Taktarten, erscheinende und verschwindende Strahlen, häufige Tempoverschiebungen. Cassidy setzt all dies im *Streichquartett*, in *a/grammatical study* und anderen Werken dieser Zeit ein. Schließlich musste er sich jedoch der Tatsache stellen, dass dies nicht seine Musik war. In seiner Musik ging es eigentlich nicht um diese komplizierten Arrays von Ereignissen oder Pulsraten, die sich in präzisen Verhältnissen verschieben. Er wollte nicht, dass die Musiker/innen, die seine Werke aufführen, wütend zählen, Sekundenbruchteile in ihren Teilen markieren und Punkte in zarten Kostellationen platzieren.

Das Ergebnis war so etwas wie eine Krise und eine erneute Konfrontation mit der Frage, wie das Aufschreiben von Musik die Art und Weise schafft, wie wir alle – Komponist/innen, Interpret/innen, Zuhörer/innen – darüber nachdenken, was diese Musik tut. Es war klar geworden, dass die klingende Welt, die er mit einem Mittel geschaffen hatte – Spaltung und Verzweigung und Verdrängung der Instrumental-

technik, Multiplikation von Präzisionen und pointillistischen Details – ihre Ursprünge überschritten hatte und zu etwas ganz anderem geworden war: etwas Organisches, Spontanes, Impulsives, Unbestechliches und Unteilbares. Etwas Ganzes.

Dies mag wie eine Menge Gerede über Notation erscheinen. Wenn Sie das frustrierend finden, hören Sie einfach zu. Hören Sie sich den Unterschied, ja die Kluft zwischen den beiden frühen Werken auf dieser CD und denen von 2015 und später an. Die schlüpfrige Eleganz des *Quartetts* und der *a/grammatical study* mit ihren flackernden Ornamenten und lyrischen Mikrogesten auf gleitendem Untergrund ist im Wesentlichen verschwunden. Cassidys treffend benanntes *The wreck of former boundaries* (2014-16), ein 35-minütiges Werk für siebenstimmiges Ensemble und Elektronik, das auch eine Reihe von extrahierbaren Stücken enthält, von denen drei auf dieser Aufnahme enthalten sind, ist ein Manifest dessen, was folgt. In seiner

Werkliste inmitten einer plötzlichen Flut rein elektronischer Werke, die die Frage der Notation völlig vermeiden (einschließlich *APOFIR-REDUX* von 2013 und *I, for example, ...* von 2017), ist *Wreck* – wie diese Fixed-Media-Stücke – ein Phänomen überwältigender Kraft und vulkanischer Energien. Es ist meisterhaft proportioniert, aber es ist kaum elegant; es ist tief im Körper verwurzelt, mit tänzerischen Impulsen und muskulösen Phrasierungen, aber es ist das am weitesten von Anmut entfernte Ding; es besteht aus einem verworrenen Netz von fast unmöglich anspruchsvollen Teilen für die beispiellose Virtuosität des *ELISION Ensembles*, aber es ist nicht „komplex“. Es ist organisch in seiner Monstrosität; es bewegt sich mit einer Freiheit, die in westlich komponierter Musik wirklich selten ist. Es ist flüssig. Die hier extrahierten Soli (für Kontrabass, für Altsaxophon und für Lap-Steel-Gitarre und Elektronik) präsentieren diese Eigenschaften in einer vielfältigen Reihe von (relativen) Miniaturen. In jedem Fall ist die Instrumental-

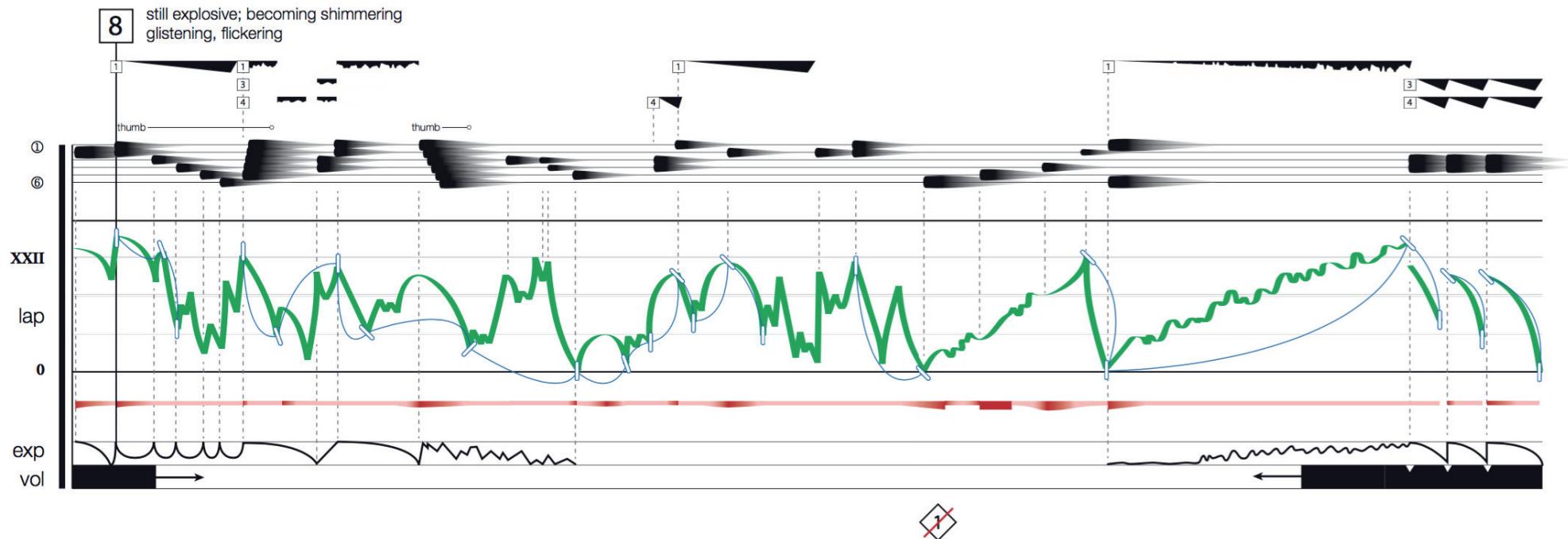
technik immer noch radikal zerlegt – am dramatischsten vielleicht im Kontrabassstück, in dem die Arme des Spielers hektisch unabhängig um das Instrument tapsen, in einer fast grotesken Übertreibung seiner inhärenten Balletik. Das kleine Altsaxophon *Wreck*, obwohl es in seinen Passagen von aufgewühlter Ornamentalität die meisten Spuren von Cassidy's früherem Werk trägt, bricht immer wieder in unteilbare Rohheit als Grundzustand zusammen: in Bänder aus Lärm und undurchdringlichem Staccato. Das Lap-Steel-Gitarrensolo mit seiner elektronischen Komponente (die sowohl Live-Verarbeitung über Pedalboard als auch feste Medien beinhaltet) vermittelt vielleicht das stärkste Gefühl für die affektive Umgebung des Gesamtwerks und für die elektronischen Stücke, die etwa zur gleichen Zeit entstanden sind: hart, unerbittlich, zugfest, detailliert und, selbst in der elektronischen Komponente, zu tiefst physisch.

Aber wir sind noch nicht ganz fertig, über die Notation zu sprechen. Vor *Wreck* hatte Cassidy in seinem

Zweiten Streichquartett (2010) und *A painter of figures in rooms* (2012) für acht Stimmen eine völlig neue Art des Notenaufschreibens entwickelt, die oberflächlich betrachtet das Gegen teil von dem ist, was er bis dahin getan hatte. Anstatt zu brechen und zu unterteilen, vereinigt es sich; Anstelle von Gittern und Gittereinheiten wellt es sich flexibel im Raum. Die physikalischen Parameter der Aufführung werden, obwohl sie im kompositorischen Sinne immer noch getrennt betrachtet werden, zu neuen Einheiten in Partituren wieder zusammengesetzt, die wie nichts anderes als sie selbst und vor allem wie die Klänge aussehen, die sie erzeugen. Der Vergleich mit den früheren Werken offenbart sofort ein erstaunlich umfassendes Um denken: Diese Partituren sind aufröh rerisch bunt, aber unbeständig, mit wechselnden Farbverläufen und mehrfarbigen Mischungen; Sie sind voll von geschwungenen Kurven und unterbro chenen Linien und scharfen Punkten. Die Spuren der traditionellen Praxis, verzerrt, aber immer noch ihre gera-

terten Energien in der früheren Arbeit ausübend, sind hier einfach weg. Und in *The wreck of former boundaries* kommt ein weiterer Schritt, was Cassidy "nicht-geometrischen Rhythmus" nennt. Dies ist ein flexibles Konzept von Puls und Metrum, das von Regelmäßigkeit und Vorhersagbarkeit befreit ist, ein organischer, schwankender, ständig drückender und zie hender Puls – jeder schlägt eine an dere Länge oder ein anderes Maß an Spannung, das mit dem instrumentellen Material fließt, anstatt es zusammenzubinden. Die Einheit des Ensembles wird eher zu einer Frage des Atems und des Gefühls als zu einem Metronom und macht auch unabhän gige Divagationen aus einem einheitlichen metrischen Strom sowohl unvermeidlich als auch natürlich. Die Notationsinnovationen sind reichlich und extravagant und haben eine Reihe jüngerer Komponist/innen beeinflusst, aber sie tun lediglich das, was die beste Notation tut: die wahre Natur der Musik so nah wie möglich an die geschriebene Oberfläche zu

The wreck of former boundaries – lap steel – cue 8



bringen. Cassidys Material – was notiert ist, was eintritt und was aus dem Kompositionsmechanismus hervorgeht – sind schließlich keine Tonhöhen und Rhythmen (und waren es vielleicht in Wirklichkeit nie), nicht mit anderen Worten Schemata der Teilung und Hierarchisierung, sondern organische Unteilbare: Seinsweisen, Verhaltensweisen, Interaktionsmodi.

Damit bleiben uns die drei jüngsten Werke hier. *A republic of spaces* (2019), für Perkussiontrio mit einer Vielzahl von ungestimmten und Ad-hoc-Instrumenten, kann als eine Art bleistiftgezeichnete Version von Cassidys intensiv farbgesättigten instrumentalen und elektronischen Werken gelesen werden. Eine schillernde, plappernde Studie von Perforationen und den lufigen Volumen, die sie zeitweise enthüllen (der Komponist verweist uns auf die Schaumfigur des Philosophen Peter Sloterdijk), *A republic of spaces* enthüllt ihren Anker in einer nackten, relativ transparenten Form, auf relativ begrenzten Materialien. Der Stil ist

vertraut – alles fließt unweigerlich; Stabilitäten sind contingent und weniger Ausdruck von Stillstand als von äußeren Grenzen, auf die gedrückt wird; Die Fantasie bleibt in ihrer Essenz aufrührerisch bunt – aber, ungewöhnlich für Cassidys Arbeit, gibt es ein Vakuum im Zentrum, ein spürbares Gefühl von Leere, Stille, hinter den Energien. Das Diptychon *A way of making ghosts*, bestehend aus den gemischten Quartetten *Self-portrait*, 1996 und *Self-Portrait, Three Times, Standing* (15.3.1991–20.3.1991) (beide nach Gerhard Richter betitelt), ist das jüngste und größte Werk dieser CD. Wenn meine Sprache über Cassidys musikalisches Material – mit seiner Betonung von Interaktionsformen, Flexibilität, Organismus, einem Gefühl, Grenzen zu überschreiten – beharrlich an bestimmte Traditionen des Jazz erinnert hat, ist das kein Zufall, und *Three Times, Standing* (ab 2019) wird den Eindruck kaum zerstreuen. Musikalisch genug für Tenor-saxofon, Posaune, Klavier und Kontrabass komponiert, gleitet *Three Times Standings* Klavierstimme mit Fragmen-

ten von offenkundigen Tatum-artigen Läufen und McCoy Tyner-Chorälen aus dem Tor, und das Saxofon- und Posaunenduo scheint manchmal die lyrischen und eckigen Seiten von John Coltranes musikalischer Persönlichkeit gleichzeitig in Stereo zu zeigen. All dies – vor allem die ehrlich gesagten schönen Harmonien im gleichtempierten Klavier, die im Allgemeinen kein herausragendes Merkmal von Cassidys Musik sind, von denen viele vom Komponisten am Keyboard entdeckt wurden – macht *Three Times, Standing* zu einem seiner einfachsten Werke, in das man sich bei der ersten Bekanntschaft hineintasten kann.

Aber hören Sie weiter zu: Hören Sie mit dem Gedanken, dass Torsionen und Krämpfe, nicht Choräle, hier das Material sind, schrittweise im Ensemble herumgereicht; Hören Sie, wie diese Akkorde (und vorübergehende Momente der Tonhöhenstabilität in den anderen Instrumenten) sofort schmelzen und keine harmonische Sprache erzeugen, sondern ein Gefühl von sich drehenden, langsam mutierenden Spannun-

gen, deren Vektoren das Ensemble durchdringen, auch wenn die Tonhöhen dies nicht tun. Cassidy hat für das Klavier geschrieben – dieses am meisten mit Grenzen gefüllte Instrument – als ob wir intermittierende periodische Einblicke in eine verborgene, verdrehte Kontinuität bekämen, als ob wir einen Filmstreifen in unseren Händen betrachten würden.

Three Times, Standing wird im Diptychon von *Self-portrait, 1996*, begleitet, das ein Jahr später für Flöte(n), Klarinette(n), demontiertes Vier-teltonhorn und stark gedämpftes und gelegentlich präpariertes Cello geschrieben wurde – ein entschieden abstrakteres Ensemble für das, was wie eine entschieden schmerzhaftere, gutturale Musik erscheint. Dies ist der Cassidy, den wir aus den Wreck-Soli und anderen Werken der 2010er Jahre kennen: unermüdlich gewaltätig, zumindest wenn man erkennt, dass selbst die ruhigen Momente tatsächlich gewalttätige Momente mit einem Gelege davor sind: eine Gewalt des Ungleichgewichts, des Taumelns,

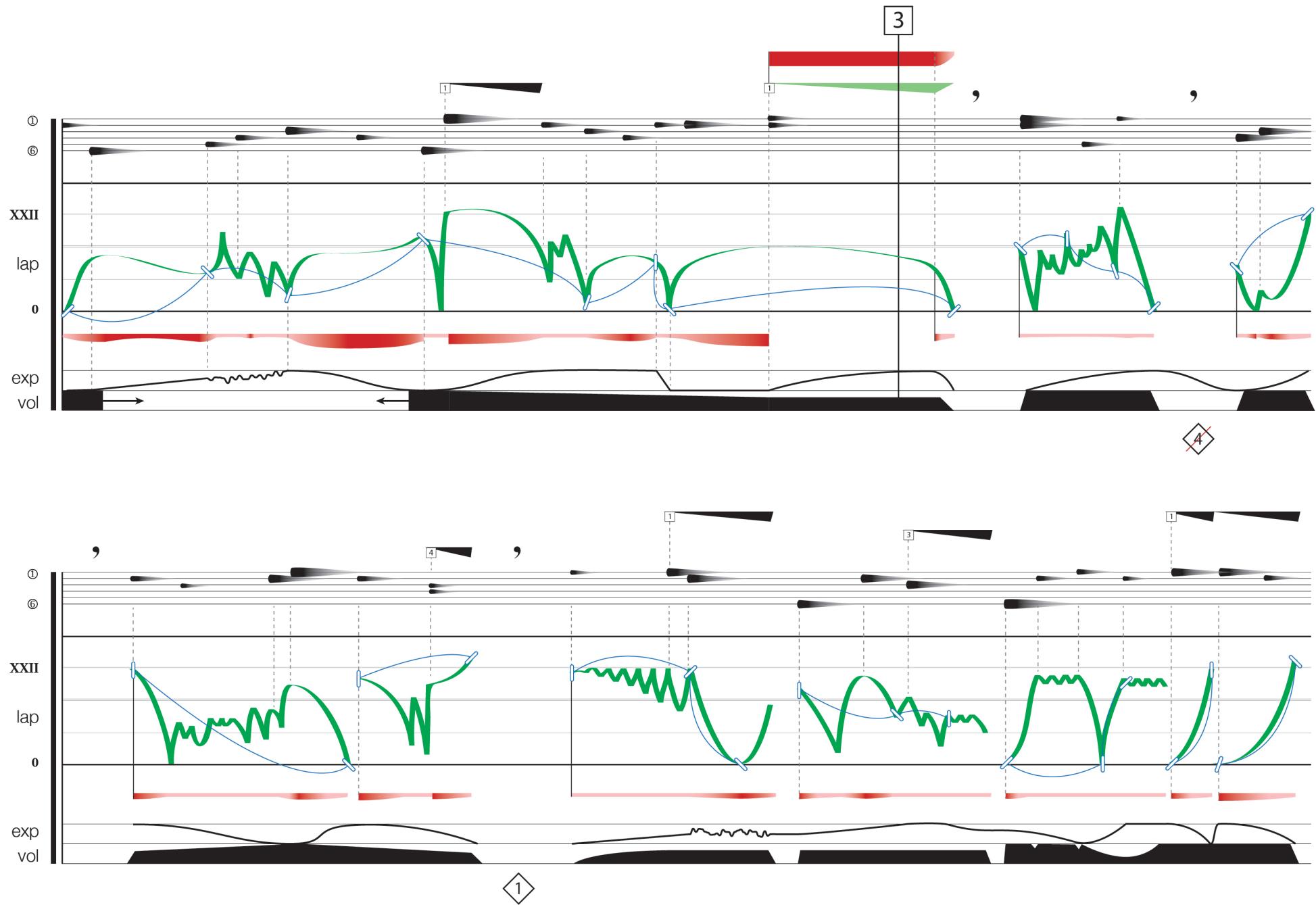
des Schwindels. Aber verarbeiten Sie dieses Werk nicht zu schnell. Es gibt Gründe, es muss Gründe geben, warum es mit *Self-Portrait, Three Times, Standing* gepaart ist: Könnten wir es in diesen wuchernden tonhöhenstabilen Quasi-Chorälen hören, der scharfen Cello-Melodie bei 4'45", den broadelnden Pizzicatos, die folgen (die hinter den „traditionelleren“ Cassidy-ähnlichen Holzbläserkrämpfen durchsickern), der plötzlichen lyrischen Insel um die Sechs-Minuten-Marke, der Rückkehr der ruhigen Pizzicati, die aus hartnäckigem Lärm um 12'00" hervorgehen und das Stück sanft zu seinem Ende führen?

Cassidy hat von dem Diptych *A way of making ghosts* als Retrospektive gesprochen und einen Blick zurück auf das Werk geworfen, das er in seiner frühen kompositorischen Reife vor all diesen grundlegenden Neubewertungen und Umwälzungen geschrieben hat (dies sind schließlich Selbstporträts). Und ich schrieb bereits über Anmut, Geste, Eleganz und mittlerweile haben Sie es vielleicht auch gehört.

Es ist korrekt, dass sich das Material verändert hat. Die detaillierten Panzer einzelner Ereignispunkte mit ihrem konstanten latenten Potential (und impliziten Verlangen) nach Regelmäßigkeiten und Hierarchien fehlen hier ebenso wie in den *Wreck*-Werken. Die Musik besteht immer noch aus zwanghaftem organischem Verhalten, fließenden Energien, Kategorien der Interaktion. Aber Grenzen sind Grenzen, und Grenzen in Cassidys Welt sind dazu gedacht, niedergehämmt oder weggeschmolzen zu werden. Bei diesen Melodien und diesen Chorälen müssen wir uns fragen: Ist eine Tür, die man hinter sich verschlossen hat, nicht auch eine Grenze, und kann diese Grenze selbst nicht durchbrochen werden, rückwärts?

Evan Johnson

The wreck of former boundaries – lap steel – p2



Aaron Cassidy

Aaron Cassidy (*1976) ist ein US-amerikanischer Komponist, Dirigent, Musikpädagoge, Musikproduzent und Autor. Seine Kompositionen wurden in Hunderten von Aufführungen in 27 Ländern von führenden Spezialist/innen für zeitgenössische Musik zur Aufführung gebracht, darunter ELISION, Ensemble Musikfabrik, EXAUDI, Ensemble SurPlus, ensemble recherche, Ictus Ensemble, Talea Ensemble, line upon line und die Streichquartette Kairos, Diotima und JACK. Seine Werke wurden auf großen internationalen Festivals und Veranstaltungsorten wie Donaueschingen, Ultraschall, Warschauer Herbst, Huddersfield, Darmstadt, Gaudeamus, Dark Music Days, Tage für Neue Musik Zürich, Bludenz, Mixtur, Bendigo (BIFEM), Monday Evening Concerts, NYCEMF, June in Buffalo, den ISCM World Music Days, Southbank Centre, Merkin Hall, Miller Theatre und Sendesaal Bremen präsentiert und durch Stipen-

dien und Aufträge der Ernst von Siemens Musikstiftung, Südwestrundfunk, American Music Center, British Council, PRS Foundation, Arts and Humanities Research Council, New York Foundation for the Arts, Hauptstadtkulturfonds Berlin, Yvar Mikhashoff Trust for New Music, allerArt Bludenz, RMIT Gallery Sonic Arts Collection, ASCAP und der Londoner Kulturolympiade 2012 unterstützt. Aufnahmen seiner Arbeit sind auf 11 kommerziellen CD-Veröffentlichungen auf diversen Labels erhältlich. Cassidy, der auch als Dirigent tätig ist, trat mit dem Ensemble Musikfabrik, ELISION, der Schola Heidelberg, dem Ensemble Proton Bern, dem Ensemble Interface, dem International Contemporary Ensemble und dem Northwestern University Contemporary Music Ensemble auf und war von 2008-13 Dirigent des Symphony Orchestra und des New Music Ensemble an der University of Huddersfield. Zu seinen bemerkenswerten jüngsten Auftritten zählen ein Porträtkonzert von Ann Cleare mit der Musikfabrik im Großen Saal der Berliner Philharmonie für die

Berliner Festspiele, die Aufnahme von drei Werken von Turgut Erçetin für die Reihe Musikfabrik im WDR im WDR Funkhaus und die Uraufführung von Cleares Oper *The Little Lives* auf der Münchener Biennale.

Cassidy arbeitet seit 2007 an der University of Huddersfield und war ebendort bis 2022 Professor für Komposition und Direktor des Centre for Research in New Music (CeReNeM). Zuvor lehrte er an der Northwestern University und am Buffalo State College. Er hat einen Ph.D. in Komposition von der University at Buffalo (SUNY), wo er hauptsächlich bei David Felder als Stipendiat eines Presidential Fellowship studierte.



Ensemble Musikfabrik

Seit seiner Gründung hat das Ensemble Musikfabrik den Ruf, eines der führenden Ensembles für zeitgenössische Musik zu sein. Der wörtlichen Bedeutung seines Namens folgend, widmet sich das Ensemble Musikfabrik besonders der künstlerischen Innovation. Neue, unbekannte und oft persönlich in Auftrag gegebene Werke in ungewöhnlichen Medien sind typisch für ihre Produktionen. Die Ergebnisse ihrer umfangreichen Arbeit, die in der Regel in enger Zusammenarbeit mit den Komponist/innen stattfindet, präsentiert das in Köln ansässige internationale Solist/innenensemble in rund 80 Konzerten im Jahr im In- und Ausland, bei Festivals, in der eigenen Reihe Musikfabrik im WDR und in regelmäßigen Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen.

Die Musiker/innen selbst übernehmen die Verantwortung, wichtige Entscheidungen zu treffen. Die Erforschung moderner Kommunikationsformen

und neuer Ausdrucksmöglichkeiten im musikalischen und theatralischen Bereich stehen im Mittelpunkt. Interdisziplinäre Projekte, die Live-Elektronik, Tanz, Theater, Film, Literatur und Kulturschaffende sowie Kammermusik und die Auseinandersetzung mit Werken offener Form und Improvisation umfassen können, erweitern die traditionellen dirigierten Ensemblekonzerte. Auch Vortragskonzerte und das Experimentieren mit alternativen Konzertformen mit Publikumsbeteiligung gehören dazu. Dank seines außergewöhnlichen Profils und seiner hervorragenden künstlerischen Qualität ist das Ensemble Musikfabrik weltweit gefragt und ein zuverlässiger Partner renommierter Komponist/innen und Dirigent/innen. Seit 2013 besitzt das Ensemble ein komplettes repliziertes Set der Harry Partch Instrumente. Darüber hinaus sind die Doppelglocken-Blechblasinstrumente ein weiteres herausragendes Merkmal der

Experimentierfreude des Ensembles. Das Ensemble Musikfabrik wird vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt. Die Kunststiftung NRW fördert die Reihe Musikfabrik im WDR.

ELISION

ELISION wird für sein einzigartiges Instrumentarium, seine engen und langfristigen künstlerischen Beziehungen zu Komponist/innen, seine Virtuosität und die Begabung und das tiefe Engagement seiner Musik/innen gefeiert, die Aufführungspraxis und -technik neu zu verhandeln und neu zu erfinden. Zu den bemerkenswerten Erfolgen von ELISION gehören die ersten Auftritte der zeitgenössischen australischen Oper an der Opéra National de Paris und dem Fomenko-Theater in Moskau, die Kuratierung einer Konzertreihe am Kings Place London von 2009-12, Residenzen in Harvard, Stanford, der University of Huddersfield und im Südwesten von Texas, sowie die Premiere von Richard Barretts *CONSTRUCTION*, einem zweistündigen Zyklus, der vom Programm der Kulturhauptstadt Europas beim Huddersfield Contemporary Music Festival 2011 für die Live-Übertragung durch BBC Radio 3 in Auftrag gegeben wurde. ELISION hat über 200

neue Werke in Auftrag gegeben, darunter Repertoireklassiker wie Liza Lims *Mother Tongue*, das gemeinsam mit dem Ensemble intercontemporain und dem Festival d'Automne à Paris in Auftrag gegeben wurde. ELISION hat auch mit weiteren führenden Ensembles wie dem Ensemble Modern, CIKADA, line upon line und Musikfabrik bei Großprojekten zusammengearbeitet. ELISION trat unter anderem im Hebbel Theater Berlin, in der Berliner Philharmonie, im Saitama Arts Theatre Tokyo, im Pompidou Centre, im Sydney Opera House, in der Queensland Art Gallery und im Wiener Konzerthaus auf; bei Festivals wie Wien Modern, Maerzmusik, Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ars Musica of Brussels, Zürcher TheaterSpektakel, dem 50. Warschauer Herbstfestival, Ultima Oslo, TRANSIT Leuven, Spitalfields London, dem Chekov International Theatre Festival Moscow und dem Festival d'Automne à Paris. Diese

Engagements ergänzen zwei Jahrzehnte großer Auftritte bei den Festivals in Brisbane, Perth, Melbourne, Sydney und Adelaide mit Langform-Installation und Mixed-Media-Werken sowie mit Konzerten.

Die Diskografie der Gruppe erstreckt sich auf 22 CDs, darunter Aufnahmen im Deutschlandfunk, Radio Bremen und BBC Maida Vale Studios für die Veröffentlichung auf diversen Labels, die in Gramophone, The Wire, New York Times, der Sunday Times und dem BBC Music Magazine mit großem Erfolg besprochen wurden.

JACK Quartet

Das JACK Quartet, das von der *New York Times* als „unser führendes Quartett Neuer Musik“ gefeiert wird, ist eines der renommiertesten und angesehensten Ensembles, die man heutzutage hören kann. JACK hat ein unerschütterliches Engagement für seine Mission aufrechterhalten, neue Werke aufzuführen und in Auftrag zu geben, ungehörten Komponist/innen eine Stimme zu geben und ein immer größeres Gefühl der Offenheit gegenüber zeitgenössischer klassischer Musik zu kultivieren. Durch intime Beziehungen zu den kreativsten Stimmen von heute verbindet JACK eine enge Zusammenarbeit mit den Komponist/innen, die es aufführt, was zu einer radikalen Verkörperung der technischen, musikalischen und emotionalen Aspekte seiner Arbeit führt.

JACK trat mit großem Erfolg in der Carnegie Hall, im Lincoln Center, in der Berliner Philharmonie, in der Wigmore Hall, im Muziekgebouw aan 't IJ, im

Louvre, in der Kölner Philharmonie, beim Lucerne Festival, in der Biennale di Venezia, in der Suntory Hall, im Bali Arts Festival, im Festival Internacional Cervantino und im Teatro Colón auf. Zu seinen Auszeichnungen gehören das Ensemble of the Year von Musical America 2018, ein Avery Fisher Career Grant, der Martin E. Segal Award des Lincoln Center, der Trailblazer Award von New Music USA und der CMA/ASCAP Award for Adventurous Programming.

line upon line

Gegründet 2009 an der University of Texas in Austin, existiert line upon line, um lebende Komponist/innen zu fördern und das musikalisch Unbekannte zu verfolgen. Das in Austin ansässige Trio hat fast 100 neue Werke für Schlagzeug uraufgeführt und mit Komponist/innen-in-Residence an der Stanford University, der University of California in Santa Cruz, der University of Texas in Austin, der University of Huddersfield, der University of Liverpool, der City University of London und der Monash University (Melbourne) zusammengearbeitet.

International trat das Ensemble beim Bendigo International Festival of Exploratory Music (Australien), beim Open Circuit Festival (Liverpool), in Basel (Hochschule für Musik), Berlin (Unerhörte Musik), Köln (Loft Köln), Freiburg (Hochschule für Musik) und London (City, University of London) auf und lehrte an den Konservatorien in Melbourne und Sydney, London

(Guildhall School of Music & Drama), Manchester (Royal Northern College of Music) und Tours (Le pôle Aliénor). In den USA ist line upon line in 22 Staaten aufgetreten und lehrte auf zwei internationalen Kongressen der Percussive Arts Society, dem Festival of New American Music (Sacramento) und dem Myrna Loy Center (Helena, MT). In Texas trat die Gruppe auf zwei Fusebox Festivals auf, der Menil Collection (Houston), dem Victoria Bach Festival und dem International Festival-Institute at Round Top.

Supported through a generous grant by the University Research Fund to the Centre for Research in New Music (CeReNeM) at the University of Huddersfield.

CeReNeM



University of
HUDDERSFIELD



 ELISION

 RMIT
UNIVERSITY

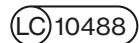
ENSEMBLE
MUSIKFABRIK

line upon line
percussion

 KCAJ
quartet

Recording Venues	[1] Mediapark 7, Cologne/Germany, [2],[7] David Li Sound Gallery, The Ian Potter Centre for Performing Arts, Monash University, Melbourne/Australia, [3],[4] Phipps Hall, University of Huddersfield/UK, [5] Judith Wright Centre, Brisbane/Australia, [6],[8] Ginger Studios, Melbourne/Australia
Recording Dates	[1] 8 March 2020, [2],[7] 26 August 2022, [3] 28 March 2009, [4] 3 November 2019, [5] 26 July 2008, [6],[8] 12-13 April 2018
Engineers	[1] Stephan Schmidt, [2],[7] Alistair McLean, [3] Pierre Alexandre Tremblay, [4] Alex Harker, [5] Jim Atkins, [6],[8] Jimi Lloyd-Wyatt
Recording Assistants	[3] Scott McLaughlin, [6],[8] Alistair McLean
Producer	Aaron Cassidy
Co-Producers	[1] Stephan Schmidt, [2],[5]-[7] Daryl Buckley
Mixing, Editing	[1]-[4], [6]-[8] Aaron Cassidy, [5] Jim Atkins
Mastering	Richard Scott
German Translations	Benjamin Immervoll
Cover	based on artwork by Erwin Bohatsch

0015073KAI – © 2022 HNE Rights GmbH . ® 2022 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com



ISRC: ATK941507301 to 08
austromechana®

AARON CASSIDY (*1976)

A Way of Making Ghosts (2018–20)

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | Self-portrait, 1996 | 14:54 |
| [2] | Self-Portrait, Three Times, Standing (15.3.1991–20.3.1991) | 10:52 |
| [3] | String Quartet (2002) | 07:17 |
| [4] | A republic of spaces (2019) | 08:31 |
| [5] | a/grammatical study for three (quasi-)independent players (2002/2008) | 08:20 |

From **The wreck of former boundaries**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [6] | The wreck of former boundaries (2015) contrabass solo | 04:50 |
| [7] | The wreck of former boundaries (2016) alto saxophone solo | 04:24 |
| [8] | The wreck of former boundaries (2015) electric lap
steel guitar & electronics | 07:07 |

TT **66:15**

- | | | |
|-----|--|--|
| [1] | Ensemble Musikfabrik
Aaron Cassidy, conductor | [4] line upon line |
| [2] | ELISION
Aaron Cassidy, conductor | [5] ELISION
Manuel Nawri, conductor |
| [3] | JACK Quartet | [6]–[8] ELISION |



0015073KAI
© 2022 HNE Rights GmbH . ® 2022 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

(LC)10488 D D D ISRC: ATK941507301 to 08 . Made in the E.U. austromechana®