

An abstract artwork featuring a dark, textured background with various colors and forms. A large, dark, circular shape is prominent in the center, surrounded by brushstrokes of red, blue, and yellow. The overall composition is dense and layered, with visible textures and colors like black, red, blue, yellow, and white.

ANDREW MCINTOSH

Little Jimmy

Yarn/Wire

KAIROS



Andrew McIntosh (*1985)

1	I have a lot to learn (2019) for solo piano	04:56
2	Learning (2021) for solo percussion, with field recordings and sine tones	13:20
	Little Jimmy (2020) for two pianos and two percussionists	
3	I Positive/Negative 1	02:33
4	II Little Jimmy at the End of Winter	05:45
5	III Positive/Negative 2	01:03
6	IV Heart	10:27
7	V Positive/Negative 3	03:26
8	VI Little Jimmy, Half an Hour Later, or, there is a place within you that has never been wounded	05:51
	TT	47:27

Yarn/Wire

Laura Barger, piano **1**, **3**–**8**

Julia Den Boer, piano **3**–**8**

Russell Greenberg, percussion **2**–**8**

Sae Hashimoto, percussion **3**–**8**

In 2019, the Los Angeles-based composer Andrew McIntosh began to experiment with field recording. An avid climber, he recorded the wind and the trees in the forests and mountain ranges where he climbed, focusing at first on oak trees and then contemplating the possibility of recording all eighteen species of pine trees native to California. McIntosh incorporated some of these sounds into new compositions. He also found connections between the activities of climbing and composing, both of which demanded attention, required intense concentration, and prompted careful listening.

This album presents studio recordings of three recent works by McIntosh, two of which incorporate field recordings. This album also documents a process of collaboration between McIntosh and the musicians of Yarn/Wire, much of which took place in 2020, a year of canceled concerts and virtual connections. While each of the works on the album was conceived for live performance in a concert space, these studio recordings offer alternative opportunities to listen closely and deeply, and raise intriguing questions about the different types of places and spaces in which we listen to music and to our surroundings.

In *Little Jimmy*, composed for Yarn/Wire in 2020, McIntosh incorporates sounds of wind and birds that he recorded in a backpacking campground in the Angeles National Forest. A few months after his visit to the Little Jimmy campground, the Bobcat Fire tore through the environment that McIntosh had recorded. It was a landscape to which he knew he would not soon be able to return. This autobiographical and climatological context inevitably shapes the meaning of the field recordings McIntosh used in two of the six movements of *Little Jimmy*. The work itself assumes a kind of archival responsibility: the sounds of birds and trees captured on McIntosh's recordings are preserved for posterity as long as the work continues to be performed.

In other ways, *Little Jimmy* prompts us to reflect on our perceptions of time. In movements one and three, the repetitive, mechanical patterns of notes unfolding in the upper register of the pianos, and the metallic pings of resonant tuned pipes and triangles, evoke the linear progression of human time – measured in days, hours, minutes, seconds – as opposed to the geologic time of mountains and forests. This metrical ticking contrasts with spatial washes of white noise, generated through slow circular motion of rocks rubbed on slate and metal quietly scraping metal. McIntosh borrows the title of these movements, *Positive/Negative*, from a series of works by the visual artist Jennifer Bartlett. But the title's forward slash and pairing of opposites also echoes the name of the ensemble for which the work was composed, and brings to mind other dualities that emerge in the music: present and past, material and invisible, organic and synthetic, near and far.

The second movement, *Little Jimmy at the End of Winter*, places McIntosh himself in a place and season: in the mountains, before the snow has melted. It is April 23, 2020, and the field recording makes a kind of truth claim: McIntosh was there, and these are the sounds he heard in that place. In a live performance in, say, a climate controlled gallery or concert hall, only the sound of wind is preserved, detached from the visceral experience of cold, fresh air that McIntosh once felt and saw and smelled. In contrast to the sonic impression of birds and breezes in motion, conveyed by the invisible field recording, the Yarn/Wire musicians' movements at their instruments on the concert stage emphasize stillness; graceful and deliberate, they produce unusual, quiet sounds. With stones and sandpaper, the pianists generate white noise that echoes the wind on the recording. Later, stylized birdsong motifs on the piano sound close and present against the distant backdrop of the field recording; we hear as if in real time McIntosh's translation of source material into composed

music. Listening to the studio recording, we may miss some dimensions of the contrast between the ghostly birds and the physical presence of the live musicians, because all of the sounds, archival and instrumental, are literally mixed together. It is often hard to distinguish between the sounds of the field recording and the subtle and unusual timbres that the musicians draw from their instruments. We might take the opportunity to let go of the desire to picture what we are hearing and listen directly to the sounds themselves.

In *Heart*, the fourth movement of *Little Jimmy*, McIntosh invites the musicians to respond intuitively to their own experience of the sonorities they generate. The pianists bow the strings of their instruments, adjusting gradually to elicit multiphonics. “Hold the sonority as long as feels engaging,” McIntosh instructs. “Be sensitive to the desires of the strings, in sonority, dynamic, and bow speed.” One of the two pianists is designated the leader of the meditative exercise, but is instructed to “become more responsive to what you hear from the other musicians, as well as to the piano itself.” Thus, *Heart* emphasizes the resonance of the instruments and the performance/recording space itself. At times the wall of sound produced by the four musicians sounds almost electronic, like feedback from a loudspeaker. The movement is also literally about the process of feedback, as the members of the ensemble listen deeply to their instruments and each other and respond like one living organism and the music swells and then dissolves, only to end with loud, pounding tremolos. The studio recording on this album preserves but one of many possible experiences of *Heart*, echoing the ephemerality and uniqueness of the wild soundscapes captured on each of McIntosh’s field recordings.

The fifth movement, another *Positive/Negative* movement, feels subdued and wonky following the intensity of *Heart*. The pianists and percussionists play interlocking chains

of sonorities. Clustery chords combine the “artificial” even temperament of the modern piano with the “natural” sound of harmonics. Metallophones add yet another layer of timbre and tuning, the percussionists responding to the pianists at every step in an off-kilter procession, at once plodding and buoyant.

The sixth movement draws us back into that April day in the mountains, and picks up where the second movement left off: *Little Jimmy, Half an Hour Later, or there is a place within you that has never been wounded*. Like *Heart*, this title perhaps prompts us to look inward into the abstract internal landscape of the body. But again, the objective field recording, a soundtrack of forest and mountain and wind and birds, forms a backdrop against which the musicians of Yarn/Wire slowly, deliberately place the sound objects of the concert hall: the harmonics generated by striking piano keys while gently touching the strings inside the instrument, the multiphonics of a bowed cymbal, the resonance of triangle, tuned pipe, and tubular bell.

Like *Little Jimmy*, the other pieces on the album reconcile indeterminate elements of McIntosh’s compositions with the fixity of studio recording. Built into the concept of each work is the uniqueness of each performance and an emphasis on the agency of the performer-listener. While the title *I have a lot to learn* suggests that McIntosh sees himself as a work in progress, he also encourages the performers to take time for their own learning through listening. Both *I have a lot to learn* and *Learning* provide opportunities for performers and listeners alike to tune our own ears, to settle into unresolved tensions, to listen deeply inside the sounds, to pause in what feels like stopped time, to savor the tingly visceral jolt of harmonics and the resonance of chords that linger in the air like unanswered questions.



I have a lot to learn stages a wordless dialogue between the conventional voice of the piano and harmonics at the 11th partial, a sound drawn from outside of the normal fixed tones of the piano by reaching inside the instrument and touching the strings. McIntosh instructs the performer that the rhythm “should be extremely slow and organic, allowing for the placement and dynamic of events to be informed by listening to the resonance of the piano.” At the very end of the piece, the pianist is given two possible final chords to play. McIntosh explains: “The performer is encouraged not to make up their mind which [chord] they will play until the moment arrives and a choice must be made.” Paired with the other pieces on the album we might picture the strings of the piano like pine needles, played by the wind like an Aeolian harp. The piano is a heavy instrument, not easily transported into the wild. But perhaps this piece teaches us that how we listen may be more important than where.

Learning, commissioned by Yarn/Wire percussionist Russell Greenberg, was created for this album. This piece offers the listener a space for contemplation, a dreamlike soundscape within which to wander. The score assures the performer that tempo “can be extremely flexible and should never feel rushed or hectic. Time can be taken wherever needed.” McIntosh’s field recording appears like a memory, birds singing and twittering in the distance, while the percussion instruments sound very much of the present, closest to our ears and our immediate attention. The vibraphone and glockenspiel echo birds, while McIntosh electronically transforms the wind into a choir of ethereal voices. In yet a third layer of sound, synthetic chords composed of pure sine tones transport us into a more abstract realm. Chimes evoke the sound of a clock, a spell being cast or broken, or of a radio broadcast – a dispatch from another time and place. We may not be able to put into words exactly what we are learning in *Learning*, but the title may offer an invitation to think about the many

ways that *Learning* is about process: emerging, becoming, resonating, remembering, listening.

Field recordings, like studio recordings of musical compositions, may seem to document objective reality, but they are always the product of chance and choices, of personal experience and aesthetic decisions. What does the microphone hear – what does recording capture – that we ourselves, even if we are present in the same place at the same time, might not perceive? The very act of recording urges us to listen more carefully. And then, later, recordings allow us to transport sounds, to revisit sounds, to focus our attention in different ways each time we listen. McIntosh’s process of recording the sounds of the wild gives them personal and musical significance. Studio recording captures Yarn/Wire’s performances of McIntosh’s musical works so that we might listen to them in any place. Field recording makes it possible to imagine that we might learn to hear the differences between the sounds of the needles of different species of pine.

Erica Scheinberg





Andrew McIntosh

Andrew McIntosh is a composer, violinist, violist, and baroque violinist who teaches at the California Institute of the Arts, with musical interests covering a broad spectrum including historical performance practice, improvisation, microtonal tuning systems, long-form works, and the 20th-century avant-garde. He holds degrees in violin performance, composition, and early music performance from the University of Nevada, Reno, CalArts, and the University of Southern California, and principal teachers included Phillip Ruder, Martin Chalifour, Mark Menzies, Lorenz Gamma, Sue Feldman, Marc Sabat, and Wolfgang von Schweinitz. He also co-directs a label dedicated to new music from Southern California.

As a composer he often works with forms and ideas found in nature or in other artistic disciplines, working in instrumental, vocal, and fixed media forms, and was described by Alex Ross in the *New Yorker* as “a composer preternaturally attuned to the landscapes and soundscapes of the West”. His compositions have been featured at venues including Walt Disney Concert Hall, the Gaudeamus Festival, Hamburger Klangwerkstage, Moments Musicaux Aarau, Bludenzener Tage Zeitgemasse Muzik, Miller Theatre, National Sawdust, Issue Project Room, Monday Evening Concerts, and Tectonics Festival Glasgow. The individual musical personalities of performers he writes for are a central consideration in his work, and he has worked particularly closely with the musicians of Wild Up, the Formalist Quartet, Yarn/Wire, and soprano Estelí Gomez. Recent commissions include works for the Los Angeles Philharmonic, The Industry opera company, Yarn/Wire, the Calder Quartet, and violinists Ilya Gringolts, Movses Pogossian, and Marco Fusi.

As a solo artist he has appeared at the San Francisco Symphony's SoundBox series, Miller Theatre in New York, REDCAT, Bludenzler Tage Zeitgemasse Muzik, and festivals and concert series across Europe and the US. He also was the viola soloist in the US premiere of Gérard Grisey's *Les Espaces Acoustiques*, for which performance the LA Times said he "played with commanding beauty". As a chamber musician he is a member of the Formalist Quartet, Wild Up, Tesserae, Bach Collegium San Diego, and Wadada Leo Smith's Red Koral Quartet. He has also performed with artists such as the Quatuor Bozzini, Wet Ink Ensemble, Marc Sabat, and Dante Boon, and has worked personally with a wide range of composers including Christian Wolff, Sofia Gubaidulina, Sir Peter Maxwell Davies, Helmut Lachenmann, Tom Johnson, and Jürg Frey.

Originally from rural Northern Nevada, McIntosh is currently based in the Los Angeles area.



Yarn/Wire

Yarn/Wire is a New York-based percussion and piano quartet (Russell Greenberg and Sae Hashimoto, percussion / Laura Barger and Julia Den Boer, pianos). Described by New York Classical Review as “the most important new music ensemble on the classical scene today,” the ensemble is admired for the curiosity and energy it brings to performances of today’s most adventurous music.

Founded in 2005, Yarn/Wire is dedicated to the promotion of creative, experimental new music in the US and abroad. Yarn/Wire achieves this by supporting composers and audiences through live performances, educational activities, and large-scale collaborative projects. The ensemble seeks to expand the representation of composers including but not limited to those who identify as women, LGBTQIA+, Black, African, Indigenous, Latina(o)(x), Asian, or Arab so that it might begin to better reflect our communities and experience new creative potential.

Yarn/Wire has commissioned many American and international composers including Enno Poppe, Tyshawn Sorey, Michael Gordon, George Lewis, Ann Cleare, Raphaël Cendo, Peter Evans, Alex Mincek, Thomas Meadowcroft, Misato Mochizuki, Tristan Murail, Sam Pluta, Tyondai Braxton, Kate Soper, and Øyvind Torvund. As well, the ensemble enjoys collaborations with genre-bending artists such as Tristan Perich, Ben Vida, Mark Fell, Sufjan Stevens, and Pete Swanson. Yarn/Wire has recorded for various labels in addition to maintaining their own imprint.

Yarn/Wire appears internationally at prominent festivals and venues including the Lincoln Center Festival, Edinburgh International Festival, Shanghai Symphony Orchestra Hall, Rainy Days Festival (Luxembourg), Ultima Festival (Norway), Transit Festival (Belgium), Dublin SoundLab, Monday Evening Concerts (Los Angeles), Contempuls Festival (Prague), Brooklyn Academy of Music, New York’s Miller Theatre at Columbia University, River-to-River Festival, La MaMa Theatre, Festival of New American Music, and London’s Barbican Centre. Their ongoing commissioning series, Yarn/Wire/Currents, serves as an incubator for new experimental music in partnership with Brooklyn-based arts organization Blank Forms.

Since 2016, the quartet has run the Yarn/Wire International Institute and Festival, a summer convening for composers and performers interested in exploring the collaborative side of contemporary music. Through this and other educational residencies and outreach programs, Yarn/Wire works to promote not only the present but also the future of new music in the United States.

www.yarnwire.org

Laura Barger

Laura Barger is a pianist devoted to the exploration and creation of new music. She is a founding member of the internationally-acclaimed piano-percussion quartet, Yarn/Wire. Beyond Yarn/Wire, Laura is a frequent collaborator of the Wet Ink Ensemble, and has performed as a guest with many of the finest American contemporary ensembles. She also serves as music director and pianist in Miller Theatre at Columbia University's annual staged production of Saint-Saëns' *Carnival of the Animals*. Laura holds degrees in piano from the University of Tennessee-Knoxville and Stony Brook University, and is an alumna of the Banff Centre, Lucerne Festival Academy, Darmstadt International Summer Course, and Bang on a Can Institute. She is currently on faculty at John Jay College (CUNY).

Russell Greenberg

New York-based percussionist Russell Greenberg enjoys exploring creative and unclassifiable music. Internationally sought-after for his singular approach and interpretation, he strives to share his passion for the musical experience with a wide variety of audiences.

As a founding member of the piano and percussion quartet, Yarn/Wire, Russell has collaborated with many of today's leading composers to craft a body of new, wide-reaching and vital repertoire. At the vanguard of contemporary music, Russell frequently tours the world, having appeared at the Ultima (Oslo), Tectonics (Glasgow), Lincoln Center (NY), Barbican (UK), and Rainy Days (Luxembourg) festivals among others, and is a regular visiting artist at universities including UC Berkeley, Columbia, Brown, and others.

Russell is also a frequent collaborator with ensembles including Either/OR and the Wet Ink Large Ensemble, and has appeared with other prominent groups as well such as the International Contemporary Ensemble (ICE), Argento, and sfSound. He has worked with a many leading composers and conductors including Pierre Boulez, Peter Eötvös, Susanna Mälkki, Enno Poppe, Nate Wooley, Annea Lockwood, Beat Furrer, and others. In addition to his work with contemporary music ensembles, Russell has toured and recorded with the bands Seaven Teares, Kayo Dot, and Hi Red Center.

Im Jahr 2019 hat der in Los Angeles ansässige Komponist Andrew McIntosh begonnen, mit Feldaufnahmen zu experimentieren. McIntosh, ein leidenschaftlicher Kletterer, nahm den Wind und die Bäume in den Wäldern und Gebirgsketten auf, die er durchkletterte; er konzentrierte sich dabei zunächst auf Eichen und erwog dann die Möglichkeit, alle achtzehn kalifornischen Eichenarten aufzunehmen. McIntosh baute einige dieser Klänge in neue Kompositionen ein. Er fand auch Gemeinsamkeiten zwischen dem Klettern und dem Komponieren: Beide Tätigkeiten fordern Aufmerksamkeit, benötigen höchste Konzentration und führen zum genauen Hinhören.

Das vorliegende Album enthält Studioaufnahmen von drei neueren Werken von McIntosh; zwei davon arbeiten mit Feldaufnahmen. Es dokumentiert auch einen Kooperationsprozess zwischen McIntosh und den Musiker/innen von Yarn/Wire, der größtenteils 2020 stattfand, in einem Jahr abgesagter Konzerte und virtueller Verbindungen. Obwohl jedes hier präsentierte Werk für die Aufführung im Konzertsaal konzipiert wurde, bieten diese Studioaufnahmen alternative Möglichkeiten, genau und gründlich zu hören. Sie werfen auch faszinierende Fragen zu den unterschiedlichen Orten und Räumen, in denen wir der Musik und unserer Umgebung lauschen auf.

In *Little Jimmy*, 2020 für Yarn/Wire komponiert, arbeitet McIntosh mit Wind- und Vogelklängen, die er auf einem Backpacker-Zeltplatz im Angeles National Forest aufgenommen hat. Wenige Monate nach seinem Besuch beim Little Jimmy Zeltplatz hat das „Bobcat“-Feuer die Umgebung verwüstet, die McIntosh aufgenommen hatte. Es war eine Landschaft, von der er wusste, dass er in nächster Zeit nicht dorthin zurückkehren konnte. Dieser autobiographische und klimatologische Zusammenhang wirkt sich unweigerlich auf die Bedeutung der Feldaufnahmen aus, die McIntosh in zwei

der sechs Sätze von *Little Jimmy* verwendet hat. Das Werk nimmt so etwas wie eine archivarische Verantwortung auf sich: Die in McIntoshs Aufnahmen festgehaltenen Vogel- und Baumklänge werden so lange für die Nachwelt aufbewahrt, wie das Werk weiterhin aufgeführt wird.

Little Jimmy regt uns auch auf andere Weise dazu an, unsere Zeitwahrnehmung zu reflektieren. Im ersten und dritten Satz evozieren die repetitiven, mechanischen Tonmuster, die sich in hoher Lage in den Klavieren entfalten, sowie die metallischen Klänge von resonanten, gestimmten Rohren und Triangeln, das lineare Fortschreiten menschlicher Zeit – in Tagen, Stunden, Minuten und Sekunden gemessen – im Gegensatz zur geologischen Zeit von Bergen und Wäldern. Als Kontrast zu diesem metrischen Ticken dienen räumlich bewegte Wellen aus weißem Rauschen, die den Hörraum durchfluten und durch das langsame, kreisförmige Reiben von Gesteinstücken gegen Schiefer und Metall gegen Metall generiert wurden. McIntosh entlehnte den Titel dieser Sätze, *Positive/Negative*, einer Reihe von Werken der bildenden Künstlerin Jennifer Bartlett. Der Schrägstrich und das Gegensatzpaar verweisen aber auch auf den Namen des Ensembles, für das er das Werk komponiert hat. [A.d.Ü.: *Yarn* bedeutet „Garn“ und *Wire* bedeutet „Draht“] und vergegenwärtigt auch andere Dualitäten, die in der Music hervortreten: Gegenwart und Vergangenheit, materiell und unsichtbar, organisch und synthetisch, nah und fern.

Der zweite Satz, *Little Jimmy at the End of Winter*, verortet McIntosh selbst räumlich und jahreszeitlich: In den Bergen, vor der Schneeschmelze. Es ist der 23. April 2020, und die Feldaufnahme erhebt eine Art Wahrheitsanspruch: McIntosh war dort, und dies sind die Klänge, die er an jenem Ort gehört hat. Bei einer Aufführung, etwa im klimatisch geregelten Kunstmuseum oder Konzertsaal, bleibt nur der Klang

des Windes erhalten; er ist von der gesamtkörperlichen Erfahrung der kalten, frischen Luft getrennt, die McIntosh einmal gespürt, gesehen und gerochen hat. Im Gegensatz zum klanglichen Eindruck der Vögel und Brisen, der von der unsichtbaren Feldaufnahme vermittelt wird, betonen die Aktivitäten der Yarn/Wire-Instrumentalist/innen auf der Konzertbühne die Stille; anmutig und bedacht erzeugen sie ungewöhnliche, leise Klänge. Die Pianistinnen erzeugen mit Steinen und Schmirgelpapier ein weißes Rauschen, das dem Wind auf der Aufnahme entspricht. Später klingen stilisierte Vogelgesangsmotive im Klavier nah und präsent vor dem entfernten Hintergrund der Feldaufnahme; wie in Echtzeit hören wir McIntoshs Übersetzung des Ausgangsmaterials in komponierte Musik. Beim Hören der Studioaufnahme fehlen vielleicht manche Dimensionen im Kontrast zwischen den geisterhaften Vögeln und der leiblichen Anwesenheit der Live-Musiker/innen, da diese ganzen Klänge, archivierte wie instrumental erzeugte, akustisch vermischt werden. Es ist oft schwer, zwischen den Klängen auf der Feldaufnahme und den feinen, ungewohnten Klangfarben zu unterscheiden, die die Musiker/innen ihren Instrumenten entlocken. Wir könnten die Gelegenheit nutzen, um den Wunsch loszulassen, uns das Gehörte bildlich vorzustellen, und stattdessen nur den Klängen an sich lauschen.

In *Heart*, dem vierten Satz von *Little Jimmy*, lädt McIntosh die Musiker/innen ein, intuitiv auf ihre eigene Erfahrung der von ihnen erzeugten Klänge zu reagieren. Die Pianistinnen streichen die Saiten ihrer Instrumente und gehen allmählich über zum Spielen von Flageoletten. „Halte den Klang so lange, wie er sich lebendig anfühlt“, lautet McIntoshs Anweisung. „Sei aufmerksam für die Wünsche der Saiten hinsichtlich Klangfarbe, Dynamik und Strichgeschwindigkeit“. Eine der beiden Pianistinnen wird zur Leiterin der meditativen Übung ernannt, wird aber angewiesen, „aufmerksamer gegenüber den Klängen der anderen Musiker/innen sowie dem Klavier selbst“

zu werden. Somit betont *Heart* die Resonanz der Instrumente und auch des Aufführungs- bzw. Aufnahmeortes. Zuweilen klingt die von den vier Musiker/innen erzeugte Klangwand nahezu elektronisch, etwa wie Rückkoppelungsgeräusche eines Lautsprechers. In diesem Satz geht es also akustisch wie interpretatorisch um einen Rückkoppelungsprozess, bei dem die Ensemblemitglieder einander und ihren Instrumenten intensiv zuhören und darauf reagieren, wie ein lebendiger Organismus, während die Musik anschwillt und sich wieder auflöst, dann am Schluss in laute, pochende Tremoli mündet. Die vorliegende Studioaufnahme hält nur eine von vielen möglichen Erlebnissen von *Heart* fest, der Vergänglichkeit und Einzigartigkeit der wilden Klanglandschaften entsprechend, die auf allen Feldaufnahmen McIntoshs festgehalten sind.

Der fünfte Satz, wieder *Positive/Negative* betitelt, fühlt sich nach der Intensität von *Heart* verhalten und schief an. Klaviere und Schlagzeug spielen verzahnte Klangketten. Clusterartige Akkorde verbinden die „künstliche“ gleichschwebende Stimmung des modernen Klaviers mit dem „natürlichen“ Klang von Flageoletten. Durch Metallophone kommt noch eine weitere Klangfarben- und Intonationsschicht hinzu; das Schlagzeug folgt den Klavieren auf Schritt und Tritt in einer merkwürdigen Prozession, schwerfällig und leichtfüßig zugleich.

Der sechste Satz versetzt uns erneut an jenen Apriltag im Gebirge, und macht dort weiter, wo der zweite aufhörte: *Little Jimmy, Half an Hour Later, or there is a place within you that has never been wounded* [Little Jimmy, eine halbe Stunde später, oder: Es gibt einen Ort in dir, der noch nie verletzt wurde]. Wie *Heart* veranlasst uns dieser Titel vielleicht dazu, den Blick nach innen, in die abstrakte Innenlandschaft des Körpers zu richten. Auch hier bildet die objektive Feldaufnahme aber eine klangliche Umgebung aus Wald und Bergen, aus Wind und Vögeln, einen Hintergrund, vor den die

Musiker/innen von Yarn/Wire langsam und bedächtig die Klangobjekte des Konzertsaals stellen: die Flageolette, die durch das Anschlagen der Klaviertasten bei gleichzeitiger sanfter Berührung der Saiten im Innenraum des Klaviers erzeugt werden, die Mehrklänge eines gestrichenen Beckens, die Resonanzen von Triangel, gestimmten Rohren und Röhrenglocken.

Wie *Little Jimmy* vereinen die anderen vorliegenden Aufnahmen ebenfalls Zufallselemente aus McIntoshs Kompositionen mit der festgelegten Gestalt von Studioaufnahmen. Die Einmaligkeit jeder Aufführung sowie das Betonen der Handlungsmacht der hörenden Spieler/innen sind in die Konzeption jedes Werkes eingebaut. Obwohl der Titel *I have a lot to learn* [Ich habe viel zu lernen] nahelegt, dass sich McIntosh selbst als Mensch betrachtet, der sich in ständiger Entwicklung befindet, ermutigt er auch die Ausführenden dazu, sich die nötige Zeit dabei zu lassen, um durch das Hören zu lernen. Sowohl *I have a lot to learn* als auch *Learning* bieten Ausführenden wie Hörenden Gelegenheiten, um die eigenen Ohren zu stimmen, in ungelösten Konflikten zu verweilen, tief in die Klänge hineinzuhorchen, in einer scheinbar angehaltenen Zeit innezuhalten und den prickelnd körperlichen Ruck der Flageolette und der Akkordresonanzen auszukosten, die wie unbeantwortete Fragen in der Luft hängen.

I have a lot to learn inszeniert einen wortlosen Dialog zwischen den herkömmlichen Klavierklängen und Flageoletten mit dem 11. Teilton, die sich außerhalb der üblichen festgelegten Klaviertönen befinden und im Inneren des Instruments durch leichtes Berühren der Saiten hervorgehoben werden. McIntosh weist die Ausführenden an, dass der Rhythmus „extrem langsam und organisch sein sollte, damit die Platzierung und Dynamik der Klänge in Verbindung mit dem Einhören in die Klavierresonanz gestaltet werden kann“. Ganz am Ende des

Stücks werden der Pianistin zwei mögliche Schlussakkorde präsentiert. McIntosh erklärt: „Der/die Ausführende wird ermutigt, einen Akkord auszuwählen, bis der entsprechende Augenblick gekommen ist und er/sie sich entscheiden muss.“ Zusammen mit den anderen Stücken auf der CD könnten wir uns die Klaviersaiten wie Kiefernadeln vorstellen, die wie eine Äolsharfe vom Wind gespielt werden. Das Klavier ist ein schweres Instrument; es lässt sich nicht leicht in die Wildnis transportieren. Aber vielleicht lehrt uns dieses Stück, dass die Hörweise vielleicht wichtiger ist als der Hörort.

Learning, ein Kompositionsauftrag des Yarn/Wire Schlagzeugers Russell Greenberg, wurde für die vorliegende CD geschrieben. Das Stück bietet dem Hörer einen Raum zum Nachdenken, eine traumartige Klanglandschaft zum Durchwandern. Die Partitur versichert dem Spieler, dass das Tempo „äußerst flexibel sein kann, und sich nie hastig oder hektisch anfühlen sollte. Man darf sich so oft Zeit lassen wie nötig.“ McIntoshs Feldaufnahme erscheint wie eine Erinnerung – Vogelgesang und Gezwitscher in der Ferne – während der Schlaginstrumente vollends gegenwärtig wirken, unseren Ohren und unserer unmittelbaren Aufmerksamkeit am nächsten. Vibraphon und Glockenspiel schließen sich den Vögeln an, während McIntosh den Wind durch elektronische Bearbeitung in einen Chor ätherischer Stimmen verwandelt. In einer weiteren, dritten Klangschicht versetzen uns synthetische Akkorde aus reinen Sinustönen in abstraktere Gefilde. Röhrenglockenklänge gemahnen an eine Uhr, das Wirken oder Brechen eines Zaubers oder eine Radiosendung – eine Botschaft aus einer anderen Zeit, einem anderen Ort. Wir können vielleicht nicht genau in Worte fassen, was genau wir in *Learning* lernen, aber der Titel dient vielleicht als Einladung, über die vielfältige Art und Weise nachzudenken, auf die das Stück von Prozessen handelt: hervortreten, werden, resonieren, erinnern, hören.



© Kat Nockels



Feldaufnahmen, und Studioaufnahmen musikalischer Kompositionen ebenfalls, scheinen zwar objektive Realität zu dokumentieren, sind jedoch immer ein Ergebnis von Zufall und Wille, von persönlicher Erfahrung und ästhetischen Entscheidungen. Was hört das Mikrophon, – und was hält eine Aufnahme fest – das wir selbst vielleicht nicht wahrnehmen, auch wenn wir uns zur gleichen Zeit am gleichen Ort befinden? Der bloße Akt des Aufnehmens fordert uns dazu auf, genauer hinzuhören. Und dann, später, lassen uns Aufnahmen die Klänge transportieren und erneut hören, sie erlauben uns, unsere Aufmerksamkeit bei jedem Hören in verschiedene Richtungen zu lenken. McIntoshs Prozess, bei dem er die Klänge der Wildnis aufnimmt, verleiht ihnen persönliche und musikalische Bedeutung. Studioaufnahmen halten die Yarn/Wire-Aufführungen von McIntoshs Musikwerken fest, damit wir sie an jedem beliebigen Ort hören können. Feldaufnahmen ermöglichen die Vorstellung, dass wir eines Tages die Unterschiede zwischen den Klängen einzelner Nadeln verschiedener Kiefernarten hören lernen könnten.

Erica Scheinberg

Translated from English
by Wieland Hoban



Andrew McIntosh

Andrew McIntosh ist Komponist, Violinist, Bratschist und Barockviolinist. Er unterrichtet am California Institute of the Arts und hat ein breites Spektrum an musikalischen Interessen, u.a. historische Aufführungspraxis, Improvisation, mikrotonale Stimmungssysteme, groß angelegte Formen oder die Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Er hat Abschlüsse in den Fächern Violine, Komposition und Aufführungspraxis Alter Musik von der University of Nevada, Reno, CalArts und der University of Southern California. Seine Hauptlehrer/innen waren Phillip Ruder, Martin Chalifour, Mark Menzies, Lorenz Gamma, Sue Feldman, Marc Sabat und Wolfgang von Schweinitz. Er ist auch künstlerischer Ko-Direktor eines Label speziell für neue Musik aus Südkalifornien.

Als Komponist arbeitet er oft mit Formen und Ideen aus der Natur oder anderen Kunstbereichen, und sein Schaffen umfasst Werke für Instrumente, Stimmen und auch Elektronik. Er wurde von Alex Ross im New Yorker als ein Komponist beschrieben, der „ein übernatürliches Gespür für die Landschaften und Klanglandschaften des Westens besitzt“. Seine Kompositionen wurden auf vielen Konzertbühnen und Festivals gespielt, u.a. der Walt Disney Concert Hall, dem Gaudeamus Festival, den Hamburger Klangwerktagen, den Moments Musicaux Aarau, den Bludener Tagen zeitgemäßer Musik, dem Miller Theatre, National Sawdust, dem Issue Project Room, den Monday Evening Concerts und dem Tectonics Festival Glasgow. Die individuellen musikalischen Persönlichkeiten der Interpret/innen, für die er komponiert, sind ein zentraler Aspekt seiner Werke, und er arbeitet besonders eng mit Wild Up, dem Formalist Quartet, Yarn/Wire und der Sopranistin Estelí Gomez zusammen. In jüngerer Zeit

schrieb er Auftragswerke für das Los Angeles Philharmonic, die Industry Opera Company, Yarn/Wire, das Calder Quartet sowie die Violinisten Ilya Gringolts, Movses Pogossian, und Marco Fusi.

Als Solokünstler trat er in der Konzertreihe SoundBox vom San Francisco Symphony auf, beim Miller Theatre in New York, REDCAT, den Bludener Tagen zeitgemäßer Musik sowie diversen europäischen und US-amerikanischen Festivals und Konzertreihen. Er spielte die Solo-Viola bei der amerikanischen Erstaufführung von *Les Espaces acoustiques* von Gérard Grisey, woraufhin die Los Angeles Times von der „souveränen Schönheit“ seines Spiels sprach. Als Kammermusiker ist er Mitglied im Formalist Quartet, Wild Up, Tesseræ, Bach Collegium San Diego sowie Wadada Leo Smiths Red Koral Quartet. Er spielte auch mit Künstler/innen wie dem Quator Bozzini, dem Wet Ink Ensemble, Marc Sabat und Dante Boon, und hat mit einer großen Bandbreite an Komponist/innen zusammengearbeitet, darunter Christian Wolff, Sofia Gubaidulina, Sir Peter Maxwell Davies, Helmut Lachenmann, Tom Johnson und Jürg Frey.

McIntosh stammt aus dem ländlichen Norden Nevadas und lebt derzeit im Raum Los Angeles.

Yarn/Wire

Yarn/Wire ist ein in New York ansässiges Quartett für Schlagzeug und Klaviere (Russell Greenberg und Sae Hashimoto, Schlagzeug; Laura Berger und Julia Den Boer, Klavier). Es wurde vom New York Classical Review als „wichtigstes Neue-Musik-Ensemble in der heutigen klassischen Szene“ beschrieben und wird für die Neugierde und Energie bewundert, mit der es die kühnste Musik unserer Zeit aufführt.

Yarn/Wire wurde 2005 gegründet und widmet sich der Förderung kreativer, experimenteller neuer Musik in den USA und im Ausland. Das Ensemble tut dies durch die Unterstützung von Komponist/innen und Hörer/innen mit Live-Aufführungen, Bildungsmaßnahmen und groß angelegten kooperativen Projekten. Das Ensemble strebt bei seiner Repertoiregestaltung nach einem größeren Anteil an weiblichen, LGBTQIA+ und BIPOC-Komponist/innen, um die moderne Gesellschaft besser widerzuspiegeln und neues kreatives Potenzial zu erleben.

Yarn/Wire hat viele Kompositionsaufträge an amerikanische und europäische Komponist/innen vergeben, etwa Enno Poppe, Tyshawn Sorey, Michael Gordon, George Lewis, Ann Cleare, Raphaël Cendo, Peter Evans, Alex Mincek, Thomas Meadowcroft, Misato Mochizuki, Tristan Murail, Sam Pluta, Tyondai Braxton, Kate Soper, und Øyvind Torvund. Außerdem arbeitet das Ensemble über Genre Grenzen hinweg mit Künstlern wie Tristan, Perich, Ben Vida, Mark Fell, Sufjan Stevens und Pete Swanson zusammen. Yarn/Wire hat Aufnahmen für diverse Labels eingespielt, und unterhält außerdem ein eigenes Label.

Yarn/Wire tritt international auf prominenten Festivals und Konzertbühnen auf, z.B. dem Lincoln Center Festival, Edinburgh International Festival, Shanghai Symphony Orchestra Hall, Rainy Days Festival (Luxemburg), Ultima Festival (Oslo), Transit Festival (Belgien), Dublin SoundLab, den Monday Evening Concerts (Los Angeles), dem Contempuls Festival (Prague), Brooklyn Academy of Music, Miller Theatre New York, River-to-River Festival, La MaMa Theatre, Festival of New American Music und dem Londoner Barbican Centre. Seine laufende Auftragsreihe, Yarn/Wire/Currents, dient als Brutkasten für neue experimentelle Musik in Zusammenarbeit mit der in Brooklyn ansässigen Kunstorganisation Blank Forms.

Seit 2016 leitet das Quartett das Yarn/Wire International Institute and Festival, eine sommerliche Zusammenkunft für Komponist/innen und Interpret/innen, die an der Erkundung von Kooperationsmöglichkeiten in der zeitgenössischen Musik interessiert sind. Durch diese und andere Bildungsaufenthalte und Vermittlungsprojekte verfolgt Yarn/Wire das Ziel, nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunft der Neuen Musik in den USA zu fördern.

www.yarnwire.org



Laura Barger

Laura Barger widmet sich als Pianistin der Erkundung und Erschaffung von neuer Musik. Sie ist Gründungsmitglied des international angesehenen Schlagzeug-Klavier-Quartetts Yarn/Wire. Außerdem arbeitet sie häufig mit dem Wet Ink Ensemble zusammen und hatte Gastauftritte mit vielen der führenden amerikanischen Ensembles für zeitgenössische Musik. Sie ist musikalische Leiterin und Pianistin am Miller Theatre an der Columbia University bei der jährlichen Bühnenproduktion von Saint-Saëns' *Karneval der Tiere*. Laura Barger hat an der University of Tennessee-Knoxville und Stony Brook University Klavier studiert, und war Kursteilnehmerin am Banff Centre, der Lucerne Festival Academy, bei den Darmstädter Ferienkursen und am Bang on a Can Institute. Sie unterrichtet derzeit am John Jay College (CUNY).

Russell Greenberg

Der in New York ansässige Schlagzeuger Russell Greenberg genießt es, kreative und unklassifizierbare Musik zu erforschen. Er ist aufgrund seiner einzigartigen Herangehensweise und Interpretation international gefragt und strebt danach, seine Leidenschaft für das musikalische Erlebnis mit einer großen Bandbreite an Hörer/innen zu teilen.

Als Gründungsmitglied des Klavier-Schlagzeug-Quartetts Yarn/Wire hat Russell Greenberg mit vielen der führenden Komponist/innen unserer Zeit zusammengearbeitet, um ein neues, breitgefächertes und lebendiges Repertoire zu gestalten. Als Spitzeninterpret der zeitgenössischen Musik hatte er Auftritte in aller Welt, etwa bei Festivals wie Ultima (Oslo), Tectonics (Glasgow), Lincoln Center (NY), Barbican (UK), und Rainy Days (Luxemburg), und ist regelmäßig zu Gast an den Universitäten UC Berkeley, Columbia, Brown und anderen.

Russell Greenberg arbeitet außerdem häufig mit anderen Ensembles zusammen, etwa Either/OR oder dem Wet Ink Large Ensemble, und ist auch mit anderen prominenten Gruppen wie dem International Contemporary Ensemble (ICE), Argento, and sfSound aufgetreten. Er arbeitete mit vielen der führenden Komponist/innen und Dirigent/innen zusammen, etwa Pierre Boulez, Peter Eötvös, Susanna Mälkki, Enno Poppe, Nate Wooley, Annea Lockwood, Beat Furrer und anderen. Neben seiner Arbeit mit Ensembles für zeitgenössische Musik hat er auch mit den Bands Seven Teares, Kayo Dot und Hi Red Center Aufnahmen gemacht und Tourneen unternommen.

I have a lot to learn, for solo piano, was composed in February 2019 for pianist Richard Valitutto.

Learning, for solo percussion with field recordings and sine tones, was commissioned in 2021 by percussionist Russell Greenberg. The field recordings of Coulter pines were taken on May 11, 2020 at sunset at Rosenita Saddle, in the Angeles National Forest.

Little Jimmy, for two percussionists and two pianists, was commissioned in 2020 by Yarn/Wire for premiere at the Time:Spans festival. The piece uses field recordings taken on April 23, 2020 at or near the Little Jimmy backpackers camp on Mt. Islip in the Angeles National Forest.

I have a lot to learn für Solo-Klavier wurde im Februar 2019 für den Pianisten Richard Valitutto komponiert.

Learning für Solo-Schlagzeug mit Feldaufnahmen und Sinustönen wurde 2021 vom Schlagzeuger Russell Greenberg in Auftrag gegeben. Die Feldaufnahmen von Coulter-Kiefern wurden am 11. Mai 2020 bei Sonnenuntergang am Rosenita Saddle, im Angeles National Forest, gemacht.

Little Jimmy für zwei Schlagzeuger und zwei Klaviere wurde 2020 von Yarn/Wire für das Festival Time:Spans in Auftrag gegeben. Das Stück verwendet Feldaufnahmen vom 23. April 2020, die am oder nahe dem Little Jimmy Zeltplatz auf Mount Islip, im Angeles National Forest, gemacht wurden.

This recording was funded in part by The Aaron Copland Fund for Music, Inc.

Recording Venue: Oktaven Audio, Mount Vernon NY/USA
Recording Dates:

1	–	2
3	–	8

 26 August 2021
27 August 2021
Engineer, Mixing, Mastering: Ryan Streber
Producers: Russell Greenberg, Andrew McIntosh
German Translations: Wieland Hoban
Cover: based on artwork by Enrique Fuentes

0022000KAI . © 2022 KAIROS . © 2022 HNE Rights GmbH
www.kairos-music.com

 ISRC: ATK942200001 to 08 austromechana®

ANDREW MCINTOSH (*1985)

1	I have a lot to learn (2019) for solo piano	04:56
2	Learning (2021) for solo percussion, with field recordings and sine tones	13:20
3-8	Little Jimmy (2020) for two pianos and two percussionists	23:05
	TT	47:27

Yarn/Wire



0022000KAI



© 2022 KAIROS . © 2022 HNE Rights GmbH . kairos-music.com
ISRC: ATK942200001 to 08 . Made in the E.U.