





Jonah Haven

my name is gasoline. i have no thoughts.
i hold your hand, like you,
i smell bad. i buy pastries now.

call me gasser. i love mud now.
i ground your city, even you,
i taste it. i burn a million years.

i have no memories. name me that.
i hang.
fake me aren't wet, still you.

i'm strange split portion sin,
guaifenesin, and you all over,
what am i?

loosens in me,
i starnge. without you
bear too ripen.

bloat. i was all day inside skin.
i was all day now. still rage
plugged inside out. demon eyes was me now.
i was to neptune. i was back.

i'm the head chopped off.
open ghost.

Text: Jonah Haven

Schönheit und Risse

Zur Musik von Jonah Haven
von Gordon Kampe

Schön und klar, vielleicht ein bisschen streng scheint die berühmte Nofretete-Büste aus ihrer Glasvitrine im Berliner Neuen Museum auf ihre Betrachterinnen und Betrachter zurückzuschauen. „Abgesehen von dem unausgeführten linken Auge“, so der Kunsthistoriker Horst Bredekamp, „erscheint das Bildnis der ägyptischen Königin aus den letzten Jahren der Regierungszeit ihres Gemahls Echnaton als Inbegriff einer vollendeten Schönheit.“¹ Zweifellos ließen sich zahlreiche Beispiele aus der Musik – von perfekt konstruierten Kanons bis hin zu symmetrischen Akkorden, Reihen, Formen, Algorithmen – anführen, die die Ohren ähnlich stauend machen, wie Nofretete die Augen. „Proportion“, schrieb der Musikwissenschaftler Hans Mersmann einst, „ist neben der Symmetrie das wichtigste Gesetz musikalischer Formgebung.“² Doch vielleicht liegt in der Abweichung von perfekter Symmetrie ein fast noch größerer Reiz, denn hier gesellt sich das nicht immer symmetrische Leben zu Könnerschaft und Perfektion: Bredekamp berichtet in seinem Nofretete-Text, dass die Standfläche der Büste stets mit einem kleinen Keil versehen ist, damit sie „lotrecht“ steht und uns ganz und gar symmetrisch erscheint. Verschwindet der Keil aber, dann beginnt Nofretete beinahe zu lächeln! Sie wird nahbar, menschlich – und ist doch nicht weniger schön. Von der Beschreibung einer ägyptischen Büste zur Musik des 1995 in den USA geborenen

¹ Horst Bredekamp, Ohne Abweichung kein Leben – Die bildende Kunst und die Symmetrie, in: Nova Acta Leopoldina NF Nr. 412, S. 187–209 (2016), hier: S. 189.

² Hans Mersmann, Musikhören, Berlin 1938, S. 292.

Komponisten Jonah Haven zu kommen, ist womöglich etwas gewagt. Dennoch geht es hier um die grundsätzliche – und daher auch weniger zeitgebundene – Beobachtung: Was geschieht, wenn „symmetrisch Geglaubtes“ Abweichungen, Störungen, Brüche und Perforationen erfährt?

Einige Titel der auf der CD versammelten Stücke sowie die zumeist kurzen und niemals erklärend gehaltenen Programmtexte sind aus einem Gedicht Havens entlehnt, das stets zwischen Überdeutlichkeit und geheimnisvoller Metaphorik schwankt und so eine Rätselspur für Auge und Ohr legt.

Das 2019 entstandene Stück *i burn a million years* für mikrotonales Akkordeon-Duett arbeitet, dies fällt sofort ins Ohr und ist ebenso deutlich in der Partitur schon aus der Ferne erkennbar, strukturell mit jener „beinahe“-Symmetrie: Geprägt werden die ersten Takte von einer abwärts gerichteten Oktavbewegung im zweiten Akkordeon, in die sich ein H-Dur-Sextakkord mischt. Kurz darauf wird der Akkord im Wortsinne „gebrochen“, indem das erste Akkordeon die Oktavbewegung – diesmal aufwärts – aufgreift und sukzessive einen mikrotonal verschobenen d-Moll-Akkord etabliert. Diese ruhige Einleitung, die graphisch extrem schlicht ist und fast nüchtern lediglich das Notwendigste notiert, steht paradigmatisch für den Verlauf des gesamten Stückes. Die melodischen und harmonischen Bewegungen der beiden Akkordeons sind oft kanonisch, gelegentlich imitatorisch geführt: Geht hier eine Oktave aufwärts, geht sie dort in Gegenbewegung bald abwärts. Dass die Symmetrie aber nur vorgetäuscht ist, wird durch die mikrotonale Stimmung sofort deutlich. Strahlt das Partiturbild eine trügerische Ruhe aus, so beißen sich die in der akustischen Realität entstehenden Akkorde im Ohr nach und nach regelrecht fest. Immer wieder sind Reste tonaler Akkordverbindungen

zu erkennen: Funktionsuntüchtige und enharmonisch schräg notierte B-Dur, F-Dur, Des-Dur-Akkorde nagen an den tonal sozialisierten Gehörgängen.

Die schlichte Oktavpendelbewegung des Beginns gleicht einer für das Instrument so idiomatisch ruhigen Atembewegung, die sich sukzessive bis ins beinahe Unerträgliche steigert, und man den Eindruck bekommt, dass zwei hyperventilierende Akkord-Lungen ihre andauernde mikrotonale Trennung kaum mehr ertragen können. So ist auch der letzte, im vierfachen Forte zu spielende Takt, mit „desperate“ überschrieben. Verzweiflung vielleicht darüber, dass sich Symmetrie nicht mehr einstellen kann und wird.

slip letting by hand ist – ebenso wie *i burn a million years* – ein Duostück homogener Besetzung: Violine und Violoncello. Und hier wie dort finden sich immer wieder Reste tonaler, traditioneller Musik unter einem Haufen perforierter und gespenstisch verzerrter Klänge, die wesentlich von einer Anzahl Violoncello-Multiphonics hervorgerufen werden. Besonders deutlich tritt dieses Verfahren im ersten Drittel des Stückes zu Tage: Hier spielt die Violine Dreiklangfiguren (z.B. a-Moll und g-Moll), die Ansätze zu einer Melodie ansteuern, bevor sie sich in Skalen wieder auflösen. Doch diese nicht nur melodisch-harmonisch, sondern auch gestisch mit Tradition aufgeladenen Reste kommen nicht mehr recht zur Entfaltung, sie sind mit zu viel Geräuschschutt umgeben, der durch Präparationen der Instrumente hervorgerufen wird. Doch gerade – um im Bild der ausgestellten Nofretete-Büste zu bleiben – durch die eben nicht perfekten (auch nicht perfekt und immer gleich auszuführenden) Geräusche, bekommen die Dreiklang- und Skalenreste eine erstaunliche und neue Lebendigkeit.

Wenngleich die Klanglichkeit dieses Duos eine andere ist, so ähnelt es dem Akkordeon-Duo doch in der Unerbittlichkeit des formalen Verlaufs: Beide Stücke

scheinen in einer Katastrophe zu enden. Genau gesetzte Gesten wandeln sich nach und nach und werden zu drängenden und vollkommen verzerrt gespielten Sechzehntelpulsen, die eigentlich nur noch abreißen oder aber ewig so weitergehen können. Kurz vor Schluss nähern sich die beiden unterschiedlichen Instrumente wieder an: Die Interpretinnen und Interpreten verweben ihre sehr lauten und deutlichen Stimmäußerungen mit den aggressiv-pulsierenden Instrumentalgeräuschen.

Mit **aren't wet** schrieb Haven ein weiteres Duo – diesmal mit der sehr ungewöhnlichen, eigentlich sogar „unmöglichen“ Besetzung Violine und Fagott. Zum einen nähern sich die beiden sonst so unähnlichen Instrumente durch eine vorgeschriebene Verstärkung wieder etwas an. Dies geschieht zum anderen auch durch eine Präparation, die den Instrumenten gewissermaßen etwas von ihrer „traditionellen Natur“ raubt, um die Aufmerksamkeit auf so noch nicht gehörte Klänge zu richten. Fanden sich in den beiden anderen Duos tonale Reste in Harmonik oder Gestik, sind die Reste diesmal die Instrumente selbst: Das Fagott wird durch eine Plastiktüte im Inneren und die Violine durch eine Skordatur und einen mit Draht an den Haaren versehenen Bogen an traditioneller Klangentfaltung gehindert. Haven geht hier, verglichen etwa mit dem Akkordeon-Duo, den umgekehrten Weg: Wurde dort versucht, die beiden gleichen Instrumente durch mikrotonale Verstimmungen möglichst zu individualisieren, wird hier versucht, zwei extrem unterschiedliche Instrumente zu homogenisieren: Während der mit (unterschiedlichem Druck) gespielte Bogen einen stets perforierten, unebenen Klang erzeugt, wird das Fagott über weite Strecken mit Zirkularatmung gespielt, die – nach gewisser Zeit – durch ungeheure körperliche Anstrengung einen ebenso perforierten, unebenen Klang hervorrufen wird.

Einige der beschriebenen „Reste“ traditioneller Musik haben auch Eingang in das Trio **stange nest** für Bassklarinette, Violoncello und Klavier gefunden. Gelegentlich tropfen hier durch Sekundreibungen angereicherte D-Dur-Akkorde im Klavier fast aus dem Nichts ins Geschehen, das maßgeblich von nicht enden wollenden Figurationen in hoher Klavierlage geprägt ist. In seiner entschiedenen, klaren und sich nur wenig verändernden Setzung ist das Stück von poetischer Radikalität: So wie die Klavierfigurationen kein Ende nehmen wollen und fast aussichtslos in kleinsten Repetitionen festhängen, so scheinen Bassklarinette und Violoncello regelrecht aneinander gekettet: Individualität und Idiomatik wurden hier fast aufgegeben. Die Bassklarinette spielt unentwegt langgehaltene Multiphonics, während dem Violoncello schwebende Flageolets vorgeschrieben sind. Beide Instrumente scheinen eher eine Erweiterung bzw. ein auskomponiertes Sostenuto-Pedal zu sein, das seinerseits das Klavier durch einen zu Beginn gegriffenen Kleincluster in tiefster Lage unentwegt zum Klingen bringt. Wieder werden bekannt geglaubte Elemente – hier sind es insbesondere Klavierfiguren und Akkorde – durch eine beunruhigende und nicht bis ins letzte Detail zu kontrollierende Umgebung eingefasst und mit neuem Leben erfüllt.

Das geschieht ähnlich auch im Trio **another ditch** für Altflöte, Viola und Schlagzeug – dem ältesten der Stücke dieser CD, in dem aber bereits viele spätere Elemente von Havens Musik durscheinen. Hier ist es häufig das Schlagzeug, das als Mittler zwischen den beiden anderen Instrumenten fungiert. Der Schlagzeugaufbau ist dabei minimal und sieht hauptsächlich einige (Servier-)Steinplatten und umgedrehte Stahlpfannen vor, auf denen auch eher geschabt und gerieben als geschlagen wird. Diese steinernen oder metallenen Schleifgeräusche bilden – insbesondere im ersten Teil – das Klangkontinuum, vor dem Altflöte und Viola

spielen. Wie so oft sind es auch hier die graphisch unscheinbar wirkenden Momente, die musikalisch den tiefsten Eindruck hinterlassen. Denn die wie im Nebel nur aufscheinenden Möglichkeiten melodischen Zusammenhangs sind von einer kurzen, dabei aber zerbrechlich-melancholischen Schönheit, die ihresgleichen sucht.

Eine zerbrechliche Schönheit, Reste traditioneller Elemente und ein ins Extrem gesteigerter Ausdruck prägen auch das von tiefen und dunklen Farben dominierte größtbesetzte Stück *gasser* (Bassflöte, Lupophon, Kontrabassklarinetten, Kontraforte, Harfe, Klavier, Violine und Violoncello), ein Begriff der eine „sehr attraktive oder beeindruckende Person oder Sache; jemand Komisches; einer, der ständig betrunken ist“ meint. Auch in *gasser* kippt, das verbindet fast alle Stücke miteinander, die vermeintlich strenge Schönheit durch verschiedenste klangliche Verschmutzungen in eine – weil nicht perfekte – menschliche. So spielt das Kontraforte eine über 27 Takte lange Linie in höchster Lage, dabei stets forte und fortissimo. Die Linie ist durchsetzt von schwankenden („drunkenly“) Rhythmen und fast quälend wirkenden Vierteltonverschiebungen. Der sowohl hoch expressive als auch zerknautschte Klang wird insbesondere durch das nahezu vollständige Fehlen von Atempausen verstärkt. Haven kalkuliert die Möglichkeit des Scheiterns und Kippens dieses beinahe selbstzerstörerischen Schwanengesangs mit ein, denn gerade in dieser Lage wird eine enorme Menge Atemluft benötigt. Hört man genau zu, wird man das kaum vermeidbare „Schnaufen“ beim Lufteinsaugen der Instrumentalist*innen hören. Und jenes „Schnaufen“ ähnelt dem Weglassen des Keils bei der Aufstellung von Nofretetes Büste: Die strenge Schönheit bekommt diskrete Risse – und wird so noch schöner.

Biografie

Jonah Nuoja Luo Haven (*1995 in Ohio, USA), Preisträger des Bernd-Alois-Zimmermann-Kompositionspreises 2018 der Stadt Köln, ist Komponist, Improvisator und Pianist. Maßgeblich beeinflusst von den Autor*innen der Autotheory versteht er sein Komponieren als ein Mittel, Zeugnis über sein eigenes Leben abzulegen – ein Ausdruck des Alterns. Er studierte Komposition am Oberlin Conservatory bei Josh Levine und Aaron Helgeson, an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln bei Brigitta Muntendorf und promoviert zurzeit an der Harvard University bei Chaya Czernowin.

www.jonahhaven.com

Beauty and Cracks

To the music of Jonah Haven

by Gordon Kampe

Beautiful and clear, perhaps a bit austere: from her glass case in the Neues Museum in Berlin, so seems the famed bust of Nefertiti to gaze back at her onlookers. “Aside from the missing left eye,” says art historian Horst Bredekamp, “the likeness of the Egyptian queen in the last years of her husband Akhnaten’s rule strikes one as the epitome of sublime beauty.”¹ Certainly we could cite countless examples from music — from perfectly constructed canons to symmetrical chords, tone rows, forms, algorithms — which amaze the ears just as Nefertiti amazes the eyes. “Proportion,” music scholar Hans Mersmann once wrote, “is next to symmetry the most important law of musical form.”² Yet there may lie even greater appeal in deviating from perfect symmetry, because here mastery and perfection combines with the frequent asymmetry of life. Bredekamp comments that the base of the Nefertiti bust is always equipped with a small wedge that allows her to stand vertical and appear absolutely symmetrical to us. Take away the wedge, though, and Nefertiti almost begins to crack a smile! She becomes approachable, human — and is still no less beautiful. To go from the description of an Egyptian bust to the music of Jonah Haven, born in Ohio in 1995, may be a bit bold. Yet at stake here is the fundamental, and therefore timeless, question: what happens when what we believe to be symmetrical undergoes aberrations, disturbances, fractures, and perforations?

¹ Horst Bredekamp, *Ohne Abweichung kein Leben – Die bildende Kunst und die Symmetrie*, in: *Nova Acta Leopoldina NF no. 412*, p. 187-209 (2016), here: p. 189.

² Hans Mersmann, *Musikhören*, Berlin 1938, p. 292.

Several titles of the works collected on the CD, plus the mostly short and never explanatory program notes, are derived from a poem of Haven's, which constantly wavers between hyper-explicitness and cryptic imagery and so lays a trail of riddles for the eye and ear.

i burn a million years (2019) for microtonal accordion duet is structured by that near-symmetry, which immediately catches the ear and likewise is clearly recognizable in the score even at a distance. The first measures are marked by a downward octave leap in the second accordion, blended into an inverted B-major chord. Shortly thereafter the chord is literally “broken,” as the first accordion adopts the octave leap — this time upward — and goes on to establish a microtonally displaced D-minor chord. This calm opening, which is extremely simple on the page and almost mundanely notates only what is essential, is paradigmatic of the course of the entire piece. The melodic and harmonic motion of both accordions is often canonic, at times led by imitation: here an octave rises, there one falls in contrary motion right behind it. But the microtonal voicing quickly makes clear that the symmetry is a mirage. If the visual appearance of the score gives off a false serenity, the chords that emerge in acoustic reality clash ever more harshly in the ear. Frequently, we can make out remnants of tonal chord progressions: nonfunctional (and strangely enharmonically notated) B-major, F-major, and E-flat major chords nag at our tonally socialized ears.

The simple octave pendulum motion of the beginning resembles what is, for this instrument, an idiomatic and calm movement of breath. But it gradually increases until it is almost intolerable, and we get the impression that these two hyperventilating chord-lungs can barely endure any more of their perpetual microtonal disconnection. Indeed, the last measure, played in quadruple *forte*, is

marked “desperate” — maybe desperate over the fact that symmetry no longer can or will set in.

slip letting by hand is, just like *i burn a million years*, a duo with homogenous orchestration: violin and cello. And here too, vestiges of tonal, traditional music are found over and over — under a heap of perforated and eerily contorted sounds, which are significantly generated from a number of cello multiphonics. This approach is particularly evident in the first third of the piece: here the violin plays triads (e.g., A-minor and G-minor), which trigger the beginnings of a melody before disintegrating into scales. But these traces of melodic, harmonic, and gestural tradition are not really allowed to develop: they are surrounded with too much noise-debris, a product of the prepared instruments. And yet precisely — to stay with the image of the displayed Nefertiti bust — through the imperfect noises (which are also not executed perfectly or always the same way), the remnants of triads and scales receive an astonishing new vitality.

Although the sound-world of this duo is different, it still resembles the accordion duo in the mercilessness of its formal progression: both pieces seem to end in catastrophe. Precisely placed gestures transform little by little into surging, completely distorted sixteenth-note pulses, which ultimately just break off (because otherwise they could go on forever). Shortly before the end the two instruments converge once again, as the interpreters intertwine very loud and clear vocal statements with the aggressively pulsing instrumental noises.

With *aren't wet* Haven wrote yet another duo — this time with the very unusual, even “impossible” instrumentation of violin and bassoon. On one hand both instruments, which are otherwise so dissimilar, draw nearer and nearer through a

written-out crescendo. On the other hand, the instruments are prepared in a way that robs something of their “traditional nature,” as it were, in order to draw attention to sounds that have yet to be heard. In the other duos tonal remnants are found in harmony or gestures, but this time the remnants are the instruments themselves: the bassoon, through a plastic bag in its interior, and the violin, through *scordatura* and a bow wrapped with metal wire, are both physically prevented from developing a traditional sound. Here, Haven takes the reverse course compared to the accordion duo: while that piece attempted to individualize similar instruments as much as possible through microtonal detunings, here we have an attempt to homogenize two extremely different instruments. As the bow, played with variable pressure, constantly produces perforated and uneven sounds, the bassoon is played over long stretches with circular breathing — which, after a certain amount of time, induces a similarly perforated, uneven sound due to tremendous bodily exertion.

Some of the aforementioned “vestiges” of traditional music have also found their way into the trio *starnge nest* for bass clarinet, cello, and piano. Occasionally, almost out of nowhere, altered D-major chords in the piano drop into the action, which is largely characterized by never-ending figures in the piano’s higher registers. In its emphatic, clear, and nearly unwavering setting, the piece shows its poetic radicalism. Just as the piano figures refuse to come to an end and are almost hopelessly caught in the smallest repetitions, the bass clarinet and cello, too, seem practically chained to each other: here, individuality and idiom are nearly abandoned. The bass clarinet plays continuously long-held multiphonics, while the cello is prescribed floating harmonics. Both instruments seem to embody an extension of the piano or a composed-out *sostenuto* pedal, which the piano constantly sounds at the beginning via

a choked tone cluster in its deepest register. Again, elements we thought we knew (here, piano figures and chords in particular) are encircled and filled with new life by an unsettling atmosphere, one that cannot be controlled down to the last detail.

This plays out similarly in the trio *another ditch* for alto flute, viola, and percussion — the earliest of the pieces on this CD, but one in which several elements of Haven's later music already shine through. Here it is frequently the percussion that serves as mediator between the two other instruments. The percussion setup is minimal and principally features a few stone serving slabs and upside-down steel pans, which are more scraped and grated than struck. These stone or metallic grinding noises make up, particularly in the first section, the sound-continuum beneath the alto flute and viola. As is so often the case, it is the visually unassuming moments which leave the deepest impression musically. And that is because the possibilities of melodic coherence, which only appear in a haze, bespeak a fleeting, yet thereby fragile and melancholy beauty that has no rival.

A fragile beauty, remnants of traditional elements, and an expressiveness taken to extremes also characterize the piece with the largest instrumentation, dominated by deep and dark colors: *gasser* (bass flute, lupophone, contrabass clarinet, contraforte, harp, piano, violin, and cello). The title is a term denoting a “very attractive or impressive person or thing; someone funny; someone who is always drunk.” In *gasser*, supposedly austere beauty tilts into a human — because imperfect — beauty through various sonic contaminations, a process which links nearly all the pieces with each other. In this vein, the contraforte plays a line over 27 measures long in its highest register, always *forte* and *fortissimo*. The line is permeated with erratic rhythms (marked “drunkenly”) and almost agonizing quarter-

tone displacements. The both highly expressive and scrunched-up sound is especially intensified by the virtually complete lack of pauses for breath. Haven allows for the possibility of this almost self-destructive swan song's collapse, because it is precisely this register that demands an enormous amount of air. If you listen closely, you can hear the nearly unavoidable "gasping" when the instrumentalists take in air. And that "gasping" is like removing the wedge that props up Nefertiti's bust: the austere beauty presents discreet cracks — and so becomes even more beautiful.

Biography

Jonah Nuoja Luo Haven (*1995 in Ohio, USA), laureate of the 2018 Bernd-Alois-Zimmermann Composition Prize of the City of Cologne, is a composer, improviser, and pianist. Driven by writers of Auto-theory, he composes as a way of bearing loose witness to his life — an expression of aging. He holds a bachelor's degree from Oberlin Conservatory under the guidance of Josh Levine and Aaron Helgeson, a master's degree from the Hochschule für Musik und Tanz Köln with Brigitta Muntendorf, and is completing a Ph.D. at Harvard University with Chaya Czernowin.

www.jonahhaven.com

Beauté et craquelures

La musique de Jonah Haven

par Gordon Kampe

Beau et sobre, avec un soupçon de sévérité peut-être, le célèbre buste de Néfertiti, depuis sa vitrine du Neues Museum de Berlin, semble renvoyer le regard de ses observateurs. « Mis à part l'œil gauche qui n'a pas été élaboré », explique l'historien de l'art Horst Bredekamp, « le portrait de la reine égyptienne, datant des dernières années du règne de son époux Akhenaton, nous apparaît comme l'incarnation de la beauté absolue »¹. On pourrait sans aucun doute citer de nombreux exemples musicaux – canons parfaitement construits, accords symétriques, séries, formes, algorithmes – qui enchantent nos oreilles autant que Néfertiti ravit nos yeux. Le musicologue Hans Mersmann a écrit un jour : « outre la symétrie, la proportion est la loi la plus importante de la mise en forme musicale »². Mais une légère déviance par rapport à la parfaite symétrie prodigue peut-être un charme plus grand encore, car la vie, qui n'est pas toujours symétrique, s'ajoute alors à la maîtrise et à la perfection : Bredekamp nous apprend dans son texte sur Néfertiti que la base du buste est toujours pourvue d'une petite cale, afin qu'il soit « d'aplomb » et paraisse tout à fait symétrique. Or, si l'on retire la cale, Néfertiti semble esquisser un sourire, elle devient accessible, humaine – et elle n'en est pas moins belle. Passer de la description d'un buste de l'ancienne Égypte à la musique du compositeur Jonah Haven né en 1995 aux États-Unis est peut-être un

¹ Horst Bredekamp, *Ohne Abweichung kein Leben – Die bildende Kunst und die Symmetrie*, dans *Nova Acta Leopoldina NF n. 412*, p. 187–209 (2016), ici p. 189.

² Hans Mersmann, *Musikhören*, Berlin 1938, p. 292.

peu périlleux. Mais il s'agit ici d'une observation substantielle – et donc sans rapport temporel immédiat – de ce qu'il se passe, lorsque ce que l'on croyait être symétrie subit des déviations, des perturbations, des ruptures et des perforations.

Certains titres des morceaux rassemblés sur ce disque, de même que les textes, pour la plupart concis et jamais explicatifs, sont empruntés à un poème de Haven oscillant constamment entre limpidité et métaphore sibylline, qui dessine une piste semée d'énigmes, tant visuelles qu'auditives.

Composée en 2019, la pièce *i burn a million years* pour duo d'accordéons microtonals est construite sur cette quasi-symétrie qui s'entend immédiatement et se lit même à distance sur la partition : les premières mesures sont marquées par un mouvement d'octave descendant au deuxième accordéon, auquel se mêle un accord de sixte en *si* majeur. Peu après, l'accord est « brisé » au sens littéral du terme, en ce que le premier accordéon reprend le mouvement d'octave, cette fois ascendant, pour établir progressivement un accord de *ré* mineur décalé d'un microton. Cette introduction sereine, au graphisme extrêmement sobre où seul le strict nécessaire est noté, est le paradigme du déroulement de toute la pièce. Les mouvements mélodiques et harmoniques des deux accordéons sont souvent menés en canon, parfois en imitation : si une octave monte d'un côté, elle descendra bientôt de l'autre en un mouvement inverse. Mais on comprend immédiatement à entendre l'accordage microtonal que cette symétrie est feinte. Le graphisme de la partition affiche une sérénité que détrompe la réalité acoustique des accords de plus en plus étêtés. On reconnaît régulièrement des vestiges de liaisons tonales : des accords de *si* bémol majeur, de *fa* majeur et de *ré* bémol majeur, inexploitable et notés en enharmonie bancale, écorchent les conduits auditifs socialisés dans un système tonal.

Le sobre mouvement de balancier d'octave du début de la pièce, semblable au mouvement de respiration calme et idiomatique de cet instrument, s'intensifie progressivement jusqu'aux limites du supportable : on a l'impression que deux poumons accordés en léger décalage et au bord de l'hyperventilation ne peuvent plus endurer leur séparation microtonale continue. La dernière mesure en quadruple *forte* est d'ailleurs accompagnée de l'indication « desperate ». Désespéré, peut-être, de voir que la symétrie ne peut et ne pourra plus s'établir.

Tout comme *i burn a million years*, ***slip letting by hand*** est un duo à l'instrumentation homogène : violon et violoncelle. On retrouve sans cesse – dans les deux pièces – des vestiges de musique tonale et traditionnelle sous un monceau de sonorités sinistrement perforées et déformées ; ici, elles sont essentiellement provoquées par une série de multiphoniques au violoncelle. Ce procédé est patent dans le premier tiers du morceau : le violon y joue des triades (par exemple en *la* mineur et *sol* mineur) qui amorcent une mélodie avant de se dissoudre à nouveau dans des gammes. Ces vestiges chargés de tradition mélodique et harmonique, mais aussi gestuelle, ne parviennent plus à s'élever, tant ils sont entourés de débris sonores provoqués par la préparation des instruments. Or, pour rester dans l'image du buste de Néfertiti, c'est précisément du fait de ces bruits imparfaits (et qui ne doivent pas être exécutés parfaitement, ni toujours de la même façon), que les reliquats de triades et de gammes acquièrent une nouvelle et étonnante vitalité.

Bien que la sonorité en soit différente, ce duo ressemble à celui des accordéons par l'inexorabilité de son déroulement compositionnel : les deux morceaux semblent aboutir à une catastrophe. Des gestes placés avec précision se transforment peu à peu en pulsations de doubles croches précipitées et jouées de manière to-

talement déformée, qui ne peuvent en réalité que s'interrompre ou se poursuivre indéfiniment. Peu avant la conclusion, les instruments divergents se rapprochent à nouveau : les interprètes mêlent des expressions vocales bruyantes et distinctes aux bruits agressifs et pulsés de leurs instruments.

Un autre duo de Haven, *aren't wet*, est quant à lui composé pour un couple d'instruments atypique, voire « impossible » : violon et basson. Les deux instruments, par ailleurs si dissemblables, sont tout d'abord conjugués par le recours à l'amplification. Leur rapprochement s'opère en outre par une préparation qui leur ôte un peu de leur nature propre, afin d'attirer l'attention sur des sons encore « inouïs ». Si l'on retrouvait, dans les deux autres duos, des vestiges tonals dans l'harmonie ou la gestuelle, les reliquats sont dans ce cas les instruments eux-mêmes : le basson, dont la culasse est fourrée d'un sac en plastique, et le violon, joué à corde avalée (*scordatura*) avec un archet dont la mèche est munie de fils de fer, sont empêchés de déployer leurs sonorités naturelles. Haven suit ici la démarche inverse de celle empruntée pour le duo d'accordéons : alors qu'il cherchait à individualiser autant que possible deux instruments semblables par des désaccords de micro-intervalles, il tente ainsi d'homogénéiser deux instruments extrêmement différents. Tandis que l'archet (mené avec une pression irrégulière) produit un son perforé et inégal, le basson est joué en respiration circulaire pendant de longues périodes et finit par produire, en raison du grand effort physique, un son tout aussi perforé et inégal.

Certains des « vestiges » de musique traditionnelle décrits ci-dessus trouvent également leur place dans le trio *starnge nest* pour clarinette basse, violoncelle et piano. Des accords en *ré* majeur enrichis de secondes dissonantes au piano

s'égouttent inopinément dans une action fortement marquée par des figures tenaces dans le registre aigu du piano. Par sa mise en place décidée, claire et quasiment sans transformations, *starnge nest* dégage une radicalité pleine de poésie : de même que les figures au piano paraissent durer infiniment et rester vainement bloquées dans des formes d'infimes répétitions, la clarinette basse et le violoncelle semblent formellement enchaînés l'un à l'autre ; l'individualité et le langage propre à chacun des instruments sont ici abandonnés. La clarinette basse produit invariablement des multiphoniques prolongées pendant que le violoncelle se voit imposer des harmoniques flottantes. Les deux instruments sont une sorte d'extension ou de pédale de *sostenuto* développée, qui fait résonner de façon ininterrompue le piano dans son registre le plus grave sur un petit cluster joué en début de morceau. Une fois de plus, des éléments que l'on croyait connaître – en ce cas, des figures au piano et des accords essentiellement – sont enchâssés dans un environnement à la fois inquiétant, impossible à contrôler dans les moindres détails et empli d'une nouvelle vie.

Il en va de manière similaire dans le trio *another ditch* pour flûte alto, alto et percussion – parmi les morceaux de ce CD, il s'agit du plus ancien, mais il renferme déjà de nombreux éléments de la musique plus tardive de Haven. Ici, ce sont les percussions qui jouent les intermédiaires entre les deux autres instruments. Le montage de la batterie est minimal : quelques plateaux (de service) en pierre et des poêles en acier retournées, sur lesquelles il s'agit davantage de gratter ou frotter que de frapper. Ces bruits de meulage de pierre et de métal constituent, dans la première partie surtout, le fond sonore en *continuum* sur lequel jouent la flûte et l'alto. Comme c'est fréquemment le cas, ce sont les passages dont le graphisme est presque insignifiant qui laissent l'impression musicale la plus forte. Car les

rares possibilités de continuité mélodique, tels des éclats de lumière sporadiques dans la brume, sont d'une beauté sans pareil, bien que brève, fragile et mélancolique.

Une beauté fragile, des vestiges d'éléments traditionnels et une expression poussée à l'extrême sont aussi les principaux attributs de *gasser*. Cette pièce musicale dominée par des sonorités aux couleurs sombres et profondes est la plus importante sur le plan de la disposition instrumentale (flûte basse, lupophone, clarinette contrebasse, contraforte, harpe, piano, violon et violoncelle). Le terme *gasser* désigne « une personne ou une chose très attirante ou impressionnante ; quelqu'un de comique ; quelqu'un qui est constamment ivre ». Ici aussi, la beauté sonore à l'allure austère bascule sous l'action de diverses pollutions acoustiques dans une beauté humaine, parce qu'imparfaite ; un moment que presque toutes les pièces de Haven ont en commun. Le contraforte joue ainsi une ligne thématique en *forte* et *fortissimo* de plus de 27 mesures dans le registre le plus aigu. Cette ligne est parsemée de rythmes titubants (« drunkenly ») et de déplacements de quarts de ton aux accents lancinants. La sonorité à la fois très expressive et chiffonnée est renforcée par l'absence ou presque de pauses de respiration. Haven tient compte d'un possible échec, d'un basculement de ce chant du cygne quasiment autodestructeur, car ce registre aigu précisément exige une grande quantité d'air et de souffle. Si l'on écoute attentivement, on entend la reprise de souffle presque inéluctable des instrumentistes. Et ce « halètement » s'apparente au retrait de la cale sous le buste de Néfertiti : la beauté austère présente de discrètes craquelures – et n'en est que sublimée.

Biographie

Jonah Nuoja Luo Haven (né en 1995 dans l'Ohio, États-Unis), lauréat en 2018 du prix de composition Bernd-Alois-Zimmermann de la ville de Cologne, est compositeur, improvisateur et pianiste. Inspiré par des auteurs de l'autothéorie, composer est pour lui un moyen de témoigner de manière détachée sur sa vie – une expression du vieillissement. Il est titulaire d'une licence du Conservatoire d'Oberlin sous la direction de Josh Levine et Aaron Helgeson, d'un master de la Hochschule für Musik und Tanz Köln (Cologne) encadré par Brigitta Muntendorf, et il termine actuellement un doctorat dirigé par Chaya Czernowin à l'université de Harvard.

www.jonahhaven.com

*Die CD-Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
ist ein Projekt des Deutschen Musikrates.*

Folgende Porträts wurden bislang veröffentlicht:

- Ondřej Adámek · WER 6419 2
Luís Antunes Pena · WER 6416 2
Mark Barden · WER 6434 2
Carola Bauckholt · WER 6538 2
Jörg Birkenkötter · WER 6536 2
Annesley Black · WER 6590 2
Achim Bornhöft · WER 6577 2
Johannes Boris Borowski · WER 6412 2
Hans-Jürgen von Bose · WER 6523 2
Huihui Cheng · WER 6432 2
Sebastian Claren · WER 6567 2
Michael Denhoff · WER 6514 2
Milica Djordjević · WER 6422 2
Andreas Dohmen · WER 6568 2
Moritz Eggert · WER 6543 2
Dietrich Eichmann · WER 6550 2
Reinhard Febel · WER 60502-50
Orm Finnendahl · WER 6562 2
Ernst Helmuth Flammer · WER 6517 2
Burkhard Friedrich · WER 6554 2
Evan Gardner · WER 6423 2
Zeynep Gedizlioğlu · WER 6428 2
Lutz Glandien · WER 6529 2
Detlev Glanert · WER 6522 2
Saed Haddad · WER 6578 2
Peter Michael Hamel · WER 6520 2
Karin Haußmann · WER 6558 2
Jonah Haven · WER 6441 2
Markus Hechtle · WER 6570 2
Carsten Hennig · WER 6565 2
Arnulf Herrmann · WER 6576 2
Detlef Heusinger · WER 6531 2
York Höller · WER 6515 2
Adriana Hölszky · WER 6511 2
Klaus K. Hübler · WER 6524 2
Leopold Hurt · WER 6410 2
Clara Iannotta · WER 6433 2
Márton Illés · WER 6584 2
Jamília Jazyłbekova · WER 6583 2
Jens Joneleit · WER 6566 2
Johannes Kalitzke · WER 6512 2
Gordon Kampe · WER 6581 2
Marina Khorkova · WER 6418 2
Malika Kishino · WER 6411 2
Juliane Klein · WER 6559 2
Tobias Klich · WER 6436 2
Ernst August Klötzke · WER 6552 2
Babette Koblenz · WER 6508 2
Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
Anna Korsun · WER 6426 2
Steffen Krebber · WER 6420 2
Joachim Krebs · WER 6526 2
Johannes Kreidler · WER 6413 2
Matthias Krüger · WER 6435 2

Claus Kühnl · WER 6525 2
Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
Genoël von Lilienstern · WER 6439 2
Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 2
Sergej Maingardt · WER 6437 2
Jörg Mainka · WER 6557 2
Philipp Maintz · WER 6589 2
Elena Mendoza · WER 6580 2
Gerhard Müller-Hornbach · WER 6505 2
Detlev Müller-Siemens · WER 60503-50
Jan Müller-Wieland · WER 6535 2
Isabel Mundry · WER 6542 2
Sarah Nemtsov · WER 6585 2
Sergej Newski · WER 6587 2
Marko Nikodijevic · WER 6442 2
Karola Obermüller · WER 6424 2
Matthias Ockert · WER 6588 2
Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
Helmut Oehring · WER 6534 2
Oxana Omelchuk · WER 6430 2
Erik Oña · WER 6563 2
Michael Pelzel · WER 6415 2
Naomi Pinnock · WER 6431 2
Matthias Pintscher · WER 6553 2
Anton Plate · WER 60501-50
Robert HP Platz · WER 6521 2
Enno Poppe · WER 6564 2
Bernfried E. G. Prüve · WER 6544 2
Andreas F. Raseghi · WER 6533 2
Nicolaus Richter de Vroe · WER 6527 2
Lula Romero · WER 6429 2
Peter Ruzicka · WER 6518 2

Steffen Schleiermacher · WER 6530 2
Annette Schlünz · WER 6539 2
Tobias PM Schneid · WER 6560 2
Oliver Schneller · WER 6579 2
Martin Schüttler · WER 6575 2
Jay Schwartz · WER 6572 2
Wolfgang von Schweinitz · WER 60504-50
Hannes Seidl · WER 6574 2
Charlotte Seither · WER 6548 2
Daniel Smutny · WER 6586 2
Mathias Spahlinger · WER 6513 2
Gerhard Stäbler · WER 6516 2
Volker Staub · WER 6545 2
Christoph Staude · WER 6546 2
Günter Steinke · WER 6541 2
Thomas Stiegler · WER 6561 2
Sebastian Stier · WER 6569 2
Ulrich Stranz · WER 6519 2
Lisa Streich · WER 6425 2
Jagoda Szmytka · WER 6414 2
Hans Thomalla · WER 6571 2
Jakob Ullmann · WER 6532 2
Caspar Johannes Walter · WER 6537 2
André Werner · WER 6540 2
Jörg Widmann · WER 6555 2
Heinz Winbeck · WER 6509 2
Stephan Winkler · WER 6556 2
Helmut Zapf · WER 6528 2
Fredrik Zeller · WER 6551 2
Yiran Zhao · WER 6438 2
Walter Zimmermann · WER 6510 2
Vito Žuraj · WER 6417 2

- 1** **aren't wet (2019)** 9:58
für präpariertes Fagott und Violine mit präpariertem Bogen
Wolftone: William Overcash, Violine · Ben Roidl-Ward, Fagott
- 2** **gasser (2020)** 9:54
für acht Musiker*innen
Ensemble Proton Bern: Bettina Berger, Bassflöte/Piccolo · Martin Bliggenstorfer,
Lupophon/Oboe · Richard Haynes, Kontrabassklarinette/Klarinette in Es ·
Elise Jacobberger, Kontraforte · Vera Schnider, Harfe · Coco Schwarz, Klavier ·
Maximilian Haft, Violine · Jan-Filip Ćupa, Violoncello
Leitung: Gregor Mayrhofer
- 3** **another ditch (2018)** 7:59
für Altflöte, Schlagzeug und Bratsche
Ensemble Recherche: Jaume Darbra Fa, Altflöte · Christian Dierstein, Schlagzeug ·
Geneviève Strosser, Bratsche

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | starnge nest (2020)
für Bassklarinette, Klavier und Violoncello
Trio Catch: Martin Adámek, Bassklarinette · Eva Boesch, Violoncello · Sun-Young Nam, Klavier | 15:00 |
| 5 | slip letting by hand (2018)
für präparierte Violine und (nicht präpariertes) Violoncello
Ensemble Recherche: Melise Mellinger, Violine · Åsa Åkerberg, Violoncello | 10:41 |
| 6 | i burn a million years (2019)
für mikrotonales Akkordeon-Duett
Duo XAMP: Fanny Vicens, Jean-Etienne Sotty, Akkordeons | 7:33 |

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gGmbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2019): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt ·
Mariano Chiacchiarini · Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Jürgen Krebber · Prof. Dr. Ulrike Liedtke ·
Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry · Rainer Pöllmann · Dr. Charlotte Seither ·
Dagmar Sikorski
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition


- 1, 3–6: Koproduktion Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gGmbH ·
7.–11. Juni 2022 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Robert F Schneider · Toningenieure: Christoph Rieseberg, Gunther Rose
- 2: Koproduktion Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) und Deutscher Musikrat gGmbH ·
1. Juli 2020 · Radiostudio Zürich · Produzent: Norbert Graf · Tonmeister: Benoît Piccand

Noten: © Jonah Haven

Erstellung des CD-Masters: Robert F Schneider

Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gGmbH · Autor: Prof. Dr. Gordon Kampe · Translator: Leo Sarbanes ·
Traductrice: Barbara Hahn
Redaktion: Sina Miranda

Bildmotiv Cover, Bookletrückseite und Inlaycard: Sylvie Mayer
Porträtfoto Jonah Haven: © Javad Javadzade
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Mainz
© + © 2023 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 3640 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de



Deutschlandfunk

RADIO
SRF



WERBO • A DIVISION OF SCHÖTT MUSIC & MEDIA GMBH

LC 00846