

WER 6425 2

WERGO

lisa streich

pietà

Deutschlandfunk

LUCERNE FESTIVAL



DEUTSCHE AKADEMIE ROM
VILLA MASSIMO

LC 00846

WERGO · A DIVISION OF SCHOTT MUSIC & MEDIA GMBH

DEUTSCHER MUSIKRAT



lisa streich

Sinnlich und übersinnlich Die vielgesichtige Musik der Lisa Streich

von Rainer Nonnenmann

Seht ihr den Mond dort stehen?
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön!
So sind wohl manche Sachen,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.

Matthias Claudius, *Abendlied*, 3. Strophe

Lisa Streichs Musik ist von einwickelnder Schönheit, zugleich ernst und verspielt, kraft- und bedeutungsvoll, körperlich, grausam und zart. Sie gibt viel zu denken und fühlen, ist mehrstimmig, doppelbödig, inkongruent, poetisch und profan, mithin widersprüchlich wie das Leben selbst. Es ist Musik von dieser, doch nicht nur von dieser Welt. Die 1985 im schwedischen Norra Råda geborene Komponistin und Organistin trägt den oft philosophisch-religiösen Hintergrund ihrer Musik nicht missionarisch vor sich her. Neben existenziellen Fragen prägen ihr Schaffen auch Alltägliches und Einfaches. Doch auch ohne programmatische Titel, Texte, Utensilien und Kommentare hört man ihrer Musik an, dass es um Wesentliches geht. Die Ausdruckskraft ihrer Werke verdankt sich klar gesetzten Materialien und differenzierten Strukturen. Von den Streichern werden oft acht verschiedene Geschwindigkeitsstufen (0/0,5/1/2/3/4/5/6) verlangt, mit denen die Bogenführung gestaltet werden soll: 0 = keine Bewegung, 1 = sehr langsam mit sechzig Sekunden

für einen einzigen Bogenstrich bis zu 6 = so schnell wie möglich mit circa zweieinhalb ganzen Bogenstrichen pro Sekunde. Exakt vorgegeben sind ferner Griff- und Anstreichstellen, Luftanteile beim Blasen, dynamische Abstufungen sowie Mikrointervalle bis zum Achtelton.

Zentrale Voraussetzung der Bekenntnismusik von Lisa Streich – „das Bekenntnis ist ein Dank an das Leben, so ehrlich, so schamlos und liebend als möglich“¹ – ist zunächst einmal größtmögliche Genauigkeit des Komponierten und Notierten. Ihre Werke lassen sich daher auf mehreren Ebenen erleben, rein musikalisch ebenso wie aufgeladen mit inhaltlichen Bezügen, philosophischen Themen und weltlichen Assoziationen. Bereits mancher Werktitel verrät diese doppelte Polung zwischen musikalischer Immanenz und Transzendenz, Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Himmel und Erde. Streich sieht das Komponieren als „kollektive Arbeit des Menschseins. Jeder Denkende trägt zur Veränderung der Ladung einer Gedanken-Batterie bei, die quasi den Erdball umhüllt. Diese versuche ich anzuzapfen und zu filtrieren, und jeden Tag sieht sie etwas anders aus.“

Das dieser Porträt-CD den Titel gebende *PIETÀ* existiert in zwei Fassungen: für motorisiertes Violoncello und Elektronik (2012 in Paris am IRCAM realisiert) sowie für motorisiertes Violoncello und Ensemble (2016), geschrieben für das Kölner Kammerensemble hand werk. In beiden Stücken werden die Saiten und andere Bauteile des Cellos unabhängig vom Spieler mit dünnen Papier- und Plastikstreifen bearbeitet, die an kleinen Motoren rotieren. In den Armen der Cellistin bzw. des Cellisten entfaltet der gleichsam martyriumhaft traktierte und mikrofonierte In-

¹ Lisa Streich in einer E-Mail an den Autor vom 8. Dezember 2017. Auch die weiteren Zitate Streichs entstammen dieser Quelle.

strumentenkörper ein maschinelles Eigenleben. Das Resultat ist eine skurrile Symbiose aus spielerischer Mechanik und der österlichen Idee der Geißelung und Auferstehung des Gekreuzigten. Das verwendete Material entstammt dem jiddischen Lied *Chiribim Chiribom* – u.a. durch die Barry Sisters in den 1960er-Jahren bekannt geworden –, das mehrfach abgeleitet und transponiert wird, im Gestus jedoch erhalten bleibt. Bei der Ensemblefassung von *PIETÀ* ist das motorisierte Violoncello solistisch vor dem Ensemble exponiert. Die anderen Musiker sitzen in einer Reihe dahinter, quasi wie das dem zentralen Geschehen zusehende Figurenpersonal in der *Pietà* (1876) des französischen Malers William-Adolphe Bouguereau. Streich lernte dieses Gemälde – einen Ausschnitt zeigt das Cover dieser CD – während ihrer Arbeit an der Komposition in Paris kennen: „In Paris spürte ich zum ersten Mal, dass Männer und Frauen nicht gleichgestellt sind. In all den Kirchen sah ich eine Marienverehrung, doch gesellschaftlich herrschte eine Herabsetzung der Frau vor. Im nördlichen Europa dagegen sieht man nur tote Männer (Jesus), die Frau aber ist mehr oder weniger gleichgestellt. Das hat mich sehr beschäftigt. Zeitgleich lernte ich in der *Pietà* von Bouguereau das bis heute für mich einzige Gemälde kennen, in dem Maria eine Feministin ist.“

Präpariert ist das Cello mit vier kleinen Elektromotoren auf Steg, Saitenhalter, F-Loch und Korpus. Zu Beginn werden die Saiten mit dem Bogenholz geschlagen, was gewaltsam wirkt und sich dem Stücktitel zufolge mit der Passion Christi assoziieren lässt. Das Tonmaterial des jiddischen Lieds wirkt im Gegensatz dazu bizarr heiter. Den Battuti stehen Ordinario-Bogenstriche *ppp* in höchster Lage sowie zarte Flageoletts gegenüber, mit denen das Instrument gleichsam gestreichelt und in seiner Verletzlichkeit gezeigt wird. Zudem wird es von zwei Motoren auf Steg und Saitenhalter malträtiert, deren rhythmisch exakt fixierte Einsätze über die Entwicklungsumgebung Max/MSP gesteuert werden. Das vermeintlich einstimmige

Solo fächert sich so durch verschiedene Spielweisen und Aktionsorte zur Vierstimmigkeit auf. Das Ensemble setzt – abgesehen von einzelnen Saitenklängen im Innenklavier – erst Takt 33 ein (es spielt lediglich in 18 Takten des Stücks), und zwar mit Tuttischlägen fortissimo und staccato bei maximaler Bogengeschwindigkeit der Violine und Viola. Zusätzlich scheppert der Schlagzeuger bei jedem Schlag mit einem Holzgriffel über ein Waschbrett. Das Cello spielt mit hohem Bogendruck perforierte Klänge, schnell auffahrende Arpeggien und Doppelgriff-Triller, als würde es unter den heftigen Tuttischlägen bluten. Indem der Cellist die Anstreichstelle sukzessive vom Steg zum Griffbrett verlagert und decrescendiert, entsteht der Eindruck, als erschläffen die Aufschreie des Instruments zu einem erlösenden Erliegen. Unterbrochen wird die Tortur durch schockhaft eintretende Stille sowie feine Flageoletts. Der anschließenden zweiten Solopassage prägen sich lautstarke gedrückte Klänge gleichsam als Wundmale ein. Nach einer weiteren kurzen Ensemblepassage mit liegenden Akkorden im vierfachen Piano bestreitet das motorisierte Cello auch – wie zu Anfang bloß von drei Saitenklängen im Klavier flankiert – den Schlussabschnitt. Mit ununterbrochenem Springbogen (*arco saltando perpetuo*) verzweigt der Cellist Liegetöne zu halb- und vierteltönigen Dissonanzen. Indem er das Auf- und Zurückprallen des Bogens durch minimale horizontale Fortbewegung in Gang hält, überwiegt anstelle klarer Tonhöhen das repetitive Aufschlaggeräusch. Der Klang ist nun so zart wie der des Motors, der erneut ratternd den Steg des Instruments flagellantentartig zu peitschen beginnt.

Mehrdeutigkeit signalisiert auch *ASCHE* für Klarinette und Violoncello (2012). Der Titel deutet sowohl auf Verbranntes, die Fastenzeit als auch umgangssprachlich auf Geld. Umso eindeutiger sind dagegen Satztechnik und Form. Das Stück entfaltet sich als gegenseitige Annäherung von Blas- und Streichinstrument über

alle klanglichen Differenzen und räumlichen Distanzen hinweg. Das auf der Bühnenmitte platzierte Cello und die möglichst weit rechts davon entfernte Klarinette spielen zunächst konsequent abwechselnd, so dass sie sich kleinteilig zu einer nahtlosen Kette verzahnen. Auch klanglich verhalten sie sich symbiotisch als Einheit in der Zweiheit. Verschiedene Streichgeschwindigkeiten, Mehrklänge und Unisoni in hoher Lage lassen die Instrumente verschmelzen. Diese Anamorphose kann man theologisch als Aufhebung des *principium individuationis* deuten, braucht dies aber nicht, denn der rein musikalische Vorgang sowie die sirrenden Schwebungen und Differenztöne, die sich sehr physisch und durchaus auch quälend dem Gehör einschreiben, sind bereits spannend genug. Gegen Ende spielen Klarinette und Cello *unisono ff* eine Linie in höchster Lage. Allerdings soll die Klarinette aus den Einklängen heraus immer wieder bis maximal einen Halbton absinken, so dass es zu hochenergetisch flirrenden Schwebungen kommt. Der sirrende Klang wird zusätzlich belebt durch hohen Bogendruck des Cellos, der zu kratzend-klirrenden Geräuschen wie von auf Eis gleitenden Schlittschuhen führt. Da die Klarinette die Töne des Cellos verdeckt, sind nur noch die Bogenwechsel zu sehen und als rhythmisch pulsierende Kerben zu hören. Nach den lauten Differenztönen nimmt das Publikum während einer Generalpause das Pfeifen in den eigenen Ohren wahr. Und auch den anschließenden – eigenwilligen Regeln folgenden – vierstimmigen Satz zwischen Violoncello und Klarinette hört man vom eigenen Herzschlag durchpulst.

In **AGNEL** für 12-stimmigen Chor, Objekte, Knabenstimme und Elektronik (2013) zeigt sich Streich als Meisterin präzise gesetzter Ungenauigkeiten. Die Stimmen setzen zumeist gegeneinander verschoben ein und aus, so dass sich Akkorde sukzessiv auf- und abbauen. Die Harmonik der unterschiedlich langen Klangzyklen

schwankt zwischen Dur- und Moll-Dreiklängen, bitonalen Konstellationen sowie vierteltönigen Clustern. Die Dissoziation der Intervallverhältnisse setzt sich bis zu Schwebungen eng benachbarter Sinustöne fort. Verschleiert sind auch die Verse der lateinischen Messliturgie: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem.“ (Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt, erbarm dich unser. Gib uns Frieden.) Die Silben werden umgestellt und überlagert, so dass unverständliches Sprachmaterial und neuartige Wortkompositionen entstehen. Weitere versprengte Silben wie „Glo“, „Ky“ und „ctus“ beschwören die dem Ordinarium zugehörenden Messteile Gloria, Kyrie und Sanctus. Entscheidend sind jedoch weniger die geschriebenen Worte und Noten, sondern die räumlichen Bedingungen einer Kathedrale, deren Raum, Stille und „Nicht-Stille“ dieses Agnus Dei erfahrbar machen möchte: „Die Musik ist nur Mittel zum Zweck, um auf die Möglichkeiten des Gehörten des Raumes – sollte er Ohren haben – aufmerksam zu machen und hören zu lassen, was am Ende übrig bleibt. Der Titel **AGNEL** (franz. Lämmlein) verweist auf eine Diminution des Agnus Dei. Auch Goldmünzen wurden im Frankreich des 13. Jahrhunderts Agnel genannt. Der Titel spielt also auf alte Zeiten an und einen Raum, der sich zu erinnern versucht, an Ostern, das Gehörte und die Stille.“

An mehreren Stellen unterlegen die Vokalistinnen ihrem Gesang rauschendes Schmirgelpapier und schrilles Schleifen von geknülltem Papier auf kleinen Rostplatten. Der diffuse Hintergrund erinnert an Stimmengeflüster oder schwirrende Insekten. Zudem bilden die Geräusche im Kontinuum von Sinustönen, Sinuston-schwebungen, Gesangstönen und Akkorden eine Brücke zwischen Clustern und der tönenden Stille des Aufführungsorts. **AGNEL** entstand im Auftrag des Festivals **ACHT BRÜCKEN** für ein Konzert im Kölner Dom, bei dem auch Karlheinz Stockhausens frühes elektronisches Meisterwerk *Gesang der Jünglinge* (1955–56) an

diesem Ort zum ersten Mal aufgeführt wurde. Zwei Knabenstimmen singen aus dem rechten Querschiff, quasi anknüpfend an den *Gesang der Jünglinge*, der Chor befindet sich links und rechts im Triforium des Hauptschiffes, Sinustöne schneiden mittig von hinten nach vorne durch den Dom und umgekehrt, und dazwischen wird vom Band die verstärkte Stille des Domes zugespielt. Künstliche und reale Akustik durchdringen sich folglich ebenso wie der live singende und Geräuschflächen produzierende Chor mit zugepielten Sinustönen und Knabengesang. Gegen Ende singt der Chor über leisem Knistern einen extrem gedehnten tonalen Choral von gleichsam ewiger Ruhe. Dann tönt wieder die ebenso auratische wie akustische „Stille“ des Hohen Doms zu Köln.

STABAT für 32 Stimmen in vier Chören (2017) komponierte Streich während ihres einjährigen Aufenthalts in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom zur Uraufführung in der dortigen Barockkirche Santa Maria in Campitelli. Der Titel des Stücks ist wieder eine Diminution – „(sie) war, (sie) stand“ – und bezieht sich auf das im 13. Jahrhundert entstandene Mariengedicht *Stabat mater dolorosa* und das im 15. Jahrhundert entstandene *Stabat mater speciosa*. Ähnlich wie der zum Graduale Romanum gehörende Hymnus gliedert sich Streichs Stück in zehn Teile, die nur wenig mit den Gedichten zu tun haben und durch kurze Akkordakzente markiert werden: *Preghiera I, Pianto mio, Nigra sum, Maddalena, Stabat mater speciosa, Immagine, Stabat mater dolorosa, Magnum mysterium, Preghiera II, Preghiera III*. Die Chöre sollen gemäß der Tradition der römischen Mehrchörigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts von verschiedenen Standorten hoch über den Hörern vor deren Augen verborgen singen. Zudem soll der Aufführungsort mindestens drei Sekunden Nachhallzeit haben, besser noch sechs. Ähnlich *AGNEL* oder auch Stücken von Mark Andre entfaltet sich die überwiegend akkordisch angelegte

Partitur langsam und pianissimo in Raum und Zeit. Die Sängerinnen und Sänger setzen synchron ein, halten die al niente verklingenden Töne aber verschieden lang. Durch Herausfiltern oder Hervorheben einzelner Stimmen fließen so aus den bis zur Achttelönigkeit verdichteten Clustern und schwebenden Akkordkomplexen verschiedene harmonische und klangräumliche Umschichtungen, leuchtende Dreiklänge, perfekte Einklänge oder vereinzelt aufblühende Vibrati. Am Schluss wird das allgegenwärtige Verklingen zur allegorischen Totenklage, wenn der zwischenzeitlich maximal 32-stimmig aufgefächerte Chorsatz sich auf drei Stimmen im Oktav-Unisono ausdünn. Streichs **STABAT** steht in einer langen Tradition von „Stabat mater“-Vertonungen: von Josquin, Lassus und Palestrina aus dem 15. und 16. Jahrhundert über Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi zu Haydn, Rossini, Liszt, Dvořák sowie Poulenc, Martin, Górecki und vielen anderen bis in die Gegenwart zu Penderecki, Pärt und Wolfgang Rihm. Zugleich hebt sich Streichs Stück davon ab, weil es die Worte des alten Marienhymnus gar nicht verwendet. Der Chor singt lediglich frei gewählte Vokale und raut den Klang an wenigen Stellen konsonantisch auf (*S[et]*, *[i]CH*, *H[ave]*, *SCH[eep]*). Ohne Worte muss folglich auch der Hörer diese Musik nicht zwangsläufig geistlich als Marienverehrung verstehen, sondern kann sie auch neutral als Raum-Klang-Zeit-Ereignis erleben.

SEGEL für Orchester (2016–17) verlangt dreifache Holz- und vierfache Blechbläserbesetzung, sechs Hörner, fünf Schlagzeuger, Klavier, Harfe und fünfzig Streicher. Der große Apparat erscheint jedoch zunächst klanglich dematerialisiert als Schatten seiner selbst. Die Spielweisen bewegen sich an der unteren Hörschwelle, fluktuieren, bleiben schemenhaft, unkörperlich, flüchtig. Zu Beginn spielen die Streicher teilweise 30-stimmig verteilt im Vierteltonraum *ordinario*, mit Bogenholz, Flageolet und *sul tasto*. Zudem werden die Töne je nach Angabe ♀ oder ♂ von

den Musikerinnen bzw. Musikern leise mitgesummt. Es entsteht ein gläserner, ephemerer Zustand, in dem nichts wirklich, aber alles möglich erscheint. Die notierten Töne zog Streich aus Aufnahmen von Gregorianik, armenischen Priestern, französischen Mönchen und russisch-orthodoxen Schwestern, deren schwankende Intonation und Balance sie reizten.² Als extremer Kontrast zum hauchzarten Chor des Orchesters lassen die fünf Perkussionisten zu jedem Tonwechsel aus verschiedenen Richtungen *fff* eine Peitsche knallen. In Verbindung mit ruhig schlep-penden Vierteln und dem Titel *KREUZ* des Anfangsabschnitts – das auch auf die gekreuzte Balkenkonstruktion eines Segels verweist – könnte man an das Peit-schen auf Haut und das Nageln in Fleisch auf dem Hügel Golgatha denken. Der zweite Abschnitt *SONNEN-TAU-NETZ* besteht aus spinnwebfeinen Klängen: *col legno* und *pppp*-Flageolets, langsam auf der Saite verlagerten Tupfern der Spann-schraube und minimaler Bogengeschwindigkeit kurz vor dem Erstarren. Diese Kammermusik des Orchesters endet im Solo *arco saltando perpetuo* eines ein-zelnen Cellisten. In Abschnitt drei, *FLÜGELGESTALTEN*, lässt der Dirigent die Stimm-gruppen nacheinander ein- und aussetzen, an- und abschwellen: energetische Triller, Akkorde, Blas- und Reibegeräusche, sanftes Finger-Tippen auf den Saiten. Bisweilen fährt diese hör- und sichtbare Choreografie rasch kreuz und quer durch das ganze Orchester. Hauch um Hauch scheinen Engelsfittiche durch den Saal zu schweifen. Die Magie entbehrt indes nicht der Ironie, klirren durchs taumelnde Getöse der großen Masse doch auch Eierschneider und kaum hörbar ein Walzer aus Streichs Ensemblestück *ÄLV ALV ALVA* (2012).

² Gerardo Scheige, *Chor der Instrumente. Lisa Streichs neues Orchesterwerk „SEGEL“*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 178. Jg., Heft 4, 2017, S. 54 f.

Im vierten Abschnitt *GEBET* dehnen die spielenden und summenden Streicher die regelmäßigen Viertel des Anfangs zu ganztaktigen Klangkomplexen. Den fünften Abschnitt *GLEICHZEITIG* hämmert das gesamte Orchester unvermutet *ff* mit vierteltönig auf- und absteigenden Pulsationen in stechendem Gleichschritt, jedoch im 3/4-Takt des durchscheinenden Walzers. Der sechste Abschnitt *TRINITAS* greift letztmalig die zarte Streichersphäre des ersten und vierten Abschnitts auf, nun zu größtmöglicher Ruhe verlangsamt. Bei minimaler Bogengeschwindigkeit 0,5 benötigen die Streicher für einen einzigen Abstrich etwa eine Minute. Ge-summt wird nur noch von den Frauen im Orchester. Das fragile Geschehen ba-lanciert auf der Schwelle von noch nicht und nicht mehr Klang. Statt wie im vor-herigen Abschnitt kraftvoll Schlag auf Schlag voran zu rudern, segelt das Orchester nun – seiner Klangkörperlichkeit vollends entledigt – in anderen Gefilden.

Biografie

Lisa Streich, geboren 1985 in Norra Råda/Schweden, studierte Komposition und Orgel in Berlin, Stockholm, Salzburg, Paris und Köln u.a. bei Johannes Schöllhorn, Adriana Hölszky, Mauro Lanza und Margareta Hürholz. Meisterkurse bei Chaya Czernowin, Steven Kazuo Takasugi und Daniel Roth rundeten ihre musikalische Ausbildung ab. Ihre Musik wurde u.a. vom Quatuor Diotima, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, ensemble recherche, Nouvel Ensemble Moderne und dem Eric Ericsons Kammarkör aufgeführt, u.a. beim LUCERNE FESTIVAL, MATA Festival (New York), Tzllil Meudcan (Tel Aviv), IRCAM (Paris), Ultraschall Berlin, Forum Montréal und im Hohen Dom zu Köln. Streich erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Busoni-Förderpreis der Akademie der Künste, das Aufenthaltsstipendium an der Cité Internationale des Arts in Paris, den Orchesterpreis der Anne-Sophie Mutter Stiftung, den Rom-Preis (Villa Massimo) der Deutschen Bundesregierung sowie den Komponistenpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Sensual and extra-sensory The multi-layered music of Lisa Streich

by Rainer Nonnenmann

Do you see the moon up yonder?
Only half of it is visible,
Yet it is round and fair!
Thus it is with many things
We choose to ridicule,
Being unable to see them.

Matthias Claudius, *Abendlied*, Stanza 3

Lisa Streich's music has a captivating beauty, at once earnest and playful, strong and meaningful, physical, cruel and tender. It gives us much to feel and think about. It is multi-voiced, ambivalent, incongruous, poetic and profane, as fraught with contradictions as is life itself. It is music of this world, and yet it is not. Born in the Swedish town of Norra Råda in 1985, this composer-organist declines to proselytise the often philosophical and religious underpinnings of her music. Besides questions of human existence, her works also bear the imprint of simple everyday things. But even without their programmatic titles, texts, utensils and commentaries, we sense that they deal with something essential. They owe their expressive force to their sharply etched materials and sophisticated workmanship. The strings are often assigned eight different levels of speed (0/0.5/1/2/3/4/5/6), produced by the handling of the bow and ranging from 0 (motionless) and 1 (very slow, at 60 seconds for a single bowstroke) to 6 (as fast as possible, roughly two-

and-a-half full bowstrokes per second). She also precisely specifies the placement of the fingers and the bow, the amount of breath to be used, dynamic gradations and microintervals up to an eightfold subdivision of the whole step. The guiding assumption behind her confessional music is (“Confession is a gesture of gratitude toward life, as sincere, unashamed and loving as possible”), first and foremost, maximum precision in the compositional fabric and its notation. Her works can thus be heard on several levels, whether in purely musical terms or charged with references, philosophical topics and secular associations. Many titles of her works already betray this polarity between musical immanence and transcendence, between mundanity and otherworldliness, heaven and earth. Streich views composing as a “collective labour on the part of humanity. Every thinking person helps to alter the charge on the assemblage of ideas enveloping the earth. I try to draw on and filter that assemblage, and every day it looks a bit different.”

The work that gives the CD portrait its title, *PIETÀ*, exists in two versions, one for motorised cello and electronics (composed in 2012 at IRCAM, Paris) and another for motorised cello and ensemble (2016) written for hand werk, a chamber ensemble based in Cologne, Germany. In both pieces the strings and other parts of the cello are prepared independently of the player using thin strips of paper and plastic rotating on tiny motors. The body of the instrument, similarly prepared, miked and martyred, develops a mechanised life of its own in the arms of the cellist. The result is a bizarre symbiosis of playful mechanisms and the Easter imagery implicit in the title: the scourging and resurrection of the crucified Christ.

¹ Lisa Streich in an e-mail of 8 December 2017 to the present writer. All the other quotations below are taken from this same source.

The material employed is taken from the Yiddish song *Chiribim Chiribom*, made familiar in the 1960s by the Barry Sisters, among others. Though derived and transposed in multiple ways, its underlying gesture remains the same. In the ensemble version, the motorised cello is placed in front of the ensemble as a solo instrument. The other musicians sit behind it in a row, somewhat like the group of figures surrounding the central act in the *Pietà* (1876) by the French artist William-Adolphe Bouguereau. Streich became acquainted with this painting (a detail from it appears on the cover of the CD) while working on the composition in Paris: “It was in Paris that I sensed, for the first time, that men and women are not equal. I saw an adoration of the virgin in every church, but women were degraded in society. The opposite is true in northern Europe, where one sees only dead men (Jesus) while women are more or less equal. This gave me a lot to think about. At the same time I became acquainted with the only painting I have ever seen in which Mary is a feminist: Bouguereau’s *Pietà*.”

The cello is prepared with four small electric motors placed respectively on the bridge, the tailpiece, the f-hole and the body. At first the strings are struck with the wood of the bow, sounding violent and evoking the associations with Christ’s Passion implicit in the title. In contrast, the sonic material of the Yiddish song is bizarrely cheerful. The *col legno* contrasts with ordinary bowstrokes played triple piano in the highest register, together with delicate harmonics that seem to caress the instrument, displaying it in all its vulnerability. The cello is also distorted by two motors on the bridge and the tailpiece whose entrances, set down in precisely defined rhythm, are controlled via the Max/MSP programming environment. The allegedly monophonic solo is thus split into a four-voice texture by means of contrasting performance techniques and locations. Apart from isolated string sounds in the interior of the piano, the ensemble does not

enter until bar 33 (it only plays in 18 bars of the piece). But when it does, it appears fortissimo with tutti staccato hammerblows at maximum bow speed in the violin and viola, while the percussionist scrapes a wooden stylus across a washboard on every beat. The cello, using heavy bow pressure, plays perforated sounds, lurching arpeggios and double-stop trills, as if bleeding beneath the violent blows of the tutti. By successively shifting the bowing point from the bridge to the tailpiece and lowering the volume, the impression arises that the screams of the cello slacken into redemptive submission as the martyrdom gives way to unexpected silences and subtle harmonics. The second solo passage that now follows is marked by loud, compressed sounds in the manner of stigmata. After another brief ensemble passage, with sustained chords at quadruple piano, the concluding section is provided by the motorised cello, flanked by nothing more than three strings of the piano, as at the beginning. With ceaselessly leaping bowstrokes (*arco saltando perpetuo*), the cellist breaks down sustained pitches into semitone and quarter-tone dissonances while maintaining the bouncing of the bow with minimum horizontal motion. Thus, rather than well-defined pitches, it is the noise of repeated attacks that predominates. The sound is now as delicate as that of the motor, which again begins to whirl at the bridge of the instrument, whipping in the manner of flagellants.

Equally multivalent is *ASCHE* for clarinet and cello (2012). The title (German for 'ash') alludes not only to burnt material and the Lenten season but to a German vernacular word for money. In contrast, the work's contrapuntal fabric and form are all the more sharply etched: it unfolds as a mutual convergence of winds and strings, despite their timbral contrasts and spatial displacement. At first the cello, placed in the mid-stage, and the clarinet, located as far to the right of it as

possible, consistently alternate, producing a seamless chain of short interlocking links. Timbrally, too, they form a symbiotic unity in their diversity. Contrasting bowing speeds, multiphonics and high-register unisons cause the instruments to blend. This anamorphosis can be construed theologically as a suspension of *principium individuationis*, but it need not be, for the progress of the music itself is sufficiently exciting, as are the buzzing beats and combination tones, which can become highly physical and torment the ear. Toward the end the clarinet and the cello play a unison line fortissimo in the uppermost register. That said, the clarinet is instructed time and again to descend from the unisons by no more than a semitone, thereby generating highly energetic whirling beats. The buzzing sound is additionally enlivened in the cello by heavy bow pressure, leading to scratchy, clattering noises resembling ice skates gliding on ice. As the clarinet conceals the notes of the cello, we see only the changes of bow and hear only the rhythmically pulsating incisions. The loud combination tones are followed by a general pause during which listeners perceive the ringing in their own ears. Even the subsequent (idiosyncratic) four-voice texture between cello and clarinet sounds undergirded by the listener's own heartbeat.

AGNEL, for 12-voice chorus, objects, choirboy and electronics (2013), reveals Streich to be a master of imprecisions precisely employed. The voices generally have staggered entrances and exits, thereby producing chords that successively swell and decay. The harmony of these sound-cycles of different lengths varies between major and minor triads, bitonal constellations and quarter-tone clusters. The dissociation of intervallic relationships proceeds to the point that beats are generated between closely spaced sine tones. Equally veiled are the lines from the Latin Mass: "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem."

(Lamb of God, who taketh away the sins of the world, have mercy upon us. Grant us peace.) The syllables are rearranged and superposed to produce incomprehensible verbal material and novel combinations of words. Other stray syllables, such as “Glo”, “Ky” and “ctus”, invoke the corresponding sections of the Mass Ordinary: *Gloria*, *Kyrie* and *Sanctus*. But what is crucial is not so much the written words and notes as the spatial conditions of a cathedral whose interior space, silence and ‘disquiet’ this *Agnus Dei* seeks to render perceivable: “The music is only a means to the end of drawing attention to the possibilities of what the space hears – should it have ears – and of making audible what is left over at the end. The title *AGNEL* (French for ‘little lamb’) points to a diminutive of the *Agnus Dei*. ‘Agnel’ was also a term applied to gold coins in 13th-century France. In short, the title alludes to olden times and a space that seeks to remember – to Easter, to things heard, and to silence.” In several passages the vocalists undergird their singing with scratchy sandpaper and the shrill scraping of crumpled paper on small metal grates. The diffuse background recalls whispering voices or whirring insects. In the continuum of sine tones, sine-tone beats, vocal tones and chords, the noises create a bridge between clusters and the resonant silence of the performance venue.

AGNEL was commissioned by the ACHT BRÜCKEN festival for a concert in Cologne Cathedral, together with the première of Karlheinz Stockhausen’s electronic masterpiece *Gesang der Jünglinge* (1955–56) at this place. Two boys’ voices sing from the right transept, as if taking up the thread of *Gesang der Jünglinge*. The chorus is placed to the left and the right in the triforium of the nave, while sine tones bisect the cathedral from back to front and vice versa. In between a magnetic tape adds the amplified silence of the cathedral. Consequently, artificial and real acoustics intermingle, just as the live singing and noise layers of the chorus intermingle with the added sine tones and boys’ voices. Toward the end

the chorus sings an extremely elongated tonal chorale of eternal peace above gentle crackling sounds. Then the ‘silence’ of Cologne Cathedral returns, at once auratic and acoustic.

STABAT, for 32 voices in four choruses (2017), was written during Streich’s one-year stay at the German Academy in Rome, the Villa Massimo, and received its premiere at the baroque church of Santa Maria in Campitelli in that same city. Once again the title is a truncation (‘[she] was, [she] stood’), referring this time to the 13-century Marian hymn *Stabat mater dolorosa* and the 15th-century *Stabat mater speciosa*. Like the hymn itself, which stems from the *Graduale Romanum*, Streich’s piece falls into ten sections: *Preghiera I*, *Pianto mio*, *Nigra sum*, *Maddalena*, *Stabat mater speciosa*, *Immagine*, *Stabat mater dolorosa*, *Magnum mysterium*, *Preghiera II* and *Preghiera III*. The sections have little to do with the poems and are marked by means of short chordal accents. In accordance with the 16th- and 17th-century Roman polychoral tradition, the choruses are meant to sing from different locations high above the listeners and hidden from their sight. Moreover, the performance site must have at least three seconds of reverberation time, or preferably six. Like *AGNEL* or pieces by Mark Andre, the largely chordal score unfolds slowly in space and time at pianissimo. The singers enter synchronously but sustain their pitches for different lengths of time as they fade away *al niente*. By filtering out or emphasising particular voices, the migrating chordal complexes and dense clusters (sometimes compacted into eighth-tones) produce various harmonic and spatial layerings, luminous triads, perfect consonances or, occasionally, luxuriant vibrati. At the end the constant ebbing away turns into an allegorical dirge as the choral writing, sometimes spread into as many as 32 voices, is thinned out to three voices in octave unison.

Streich's *STABAT* falls into a long tradition of *Stabat mater* settings by Josquin, Lassus and Palestrina in the 15th and 16th centuries via Scarlatti, Vivaldi and Pergolesi to Haydn, Rossini, Liszt, Dvořák and later Poulenc, Martin, Górecki and many others, all the way to the present-day settings by Penderecki, Pärt and Wolfgang Rihm. At the same time her piece stands out from the others in that it makes no use of the words from the medieval Marian hymn. The chorus merely sings freely selected vowels and sometimes roughens the sound with consonants (*S*[et], *[i]**CH*, *H*[ave], *SCH*[eep]). Consequently, given the absence of words, listeners need not regard this music in a spiritual sense as a veneration of the Virgin Mary, but can experience it neutrally as a sonic event in space-time.

SEGEL (Sail) for orchestra (2016–17) calls for triple woodwind, quadruple brass, six horns, five percussionists, piano, harp and 50 strings. At first, however, the large orchestra appears dematerialised as a shadow of itself. The performance techniques hover at the verge of inaudibility – flimmering, schematic, incorporeal, evanescent. At the opening the strings are sometimes divided into 30 parts in quarter-tone clusters, playing *ordinario*, *col legno*, *sul tasto* and *suoni flautati*. Moreover, the notes are hummed softly by the musicians in accordance with the markings ♀ and ♂, thereby generating a translucent, ephemeral state in which nothing seems real but everything seems possible. Streich drew the notated pitches from recordings of Gregorian chant, Armenian priests, French monks and Russian Orthodox nuns, whose fluctuating intonation and balance particularly struck her fancy.² In sharp contrast to the gossamer chorus of the orchestra, the

² Gerardo Scheige, *Chor der Instrumente. Lisa Streichs neues Orchesterwerk "SEGEL"*, *Neue Zeitschrift für Musik* 178, no. 4 (2017), pp. 54 f.

five percussionists crack a triple-forte whip from different directions at every change of pitch. The plodding quarter-notes and the title of the opening section, *KREUZ* (Cross, also referring to the cross-beam construction of a sail), may well conjure up images of whipping on bare skin and nails in the flesh on Mount Golgotha. Section 2, *SONNEN-TAU-NETZ* (Sun-Rope-Net), consists of sounds as delicate as spider webs: *col legno* harmonics at *pppp*, slow dabs on the string with the screw of the bow, minimum bow speed shortly before complete stasis. This chamber music for orchestra ends with a solo from a single cellist, *arco saltando perpetuo*. In Section 3, *FLÜGELGESTALTEN* (Winged shapes), the conductor allows the string sections to enter and fall silent in succession, swelling and decaying with energetic trills, chords, breathing sounds, rasping noises and gentle taps of the fingers on the strings. At times this audible and visible choreography rushes rapidly hither and thither through the entire orchestra. Angelic wings seem to sweep through the concert hall, breath by breath. Yet the magic is not without irony: egg slicers jingle through the hurly-burly of the massed sound, along with a barely audible waltz from Streich's ensemble piece *ÄLV ALV ALVA* (2012).

In Section 4, *GEBET* (Prayer), the strings, playing and humming, expand the regular quarter-notes of the opening into whole-bar sonic complexes. Section 5, *GLEICH-ZEITIG* (Simultaneous), is unexpectedly hammered by the full orchestra into a goose-stepping fortissimo with ascending and descending quarter-tone jolts while retaining the 3/4 metre of the underlying waltz. Section 6, *TRINITAS* (Trinity), takes up the delicate string sounds of Sections 1 and 4 one last time, now slowing them down to maximum tranquillity. The strings play at minimum bow speed (0.5), requiring roughly one minute to accomplish a single bowstroke. The humming proceeds solely from the female members of the orchestra. This fragile

action is poised at the threshold between sound yet to come and sound ebbing into nothingness. Rather than rowing forward one powerful stroke at a time, as in the preceding section, the orchestra, now wholly incorporeal, sails into different realms altogether.

Biography

Lisa Streich was born in Norra Råda, Sweden, in 1985. She studied composition and organ in Berlin, Stockholm, Salzburg, Paris and Cologne with Johannes Schöllhorn, Adriana Hölszky, Mauro Lanza, Margareta Hürholz and others, rounding off her training in master-classes with Chaya Czernowin, Steven Kazuo Takasugi and Daniel Roth. Her music has been performed inter alia by Quatuor Diotima, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, ensemble recherche, Nouvel Ensemble Moderne and the Eric Ericsons Kammarkör at LUCERNE FESTIVAL, MATA Festival (New York), Tzlil Meudcan (Tel Aviv), IRCAM (Paris), Ultraschall Berlin, Forum Montréal, Cologne Cathedral and elsewhere. Among her many awards and distinctions are the Busoni Young Artists' Prize of the Academy of Arts, a travel grant to the Cité Internationale des Arts (Paris), the Orchestra Prize of Anne-Sophie Mutter Foundation, the Rome Prize (Villa Massimo) of the German government and the Composers' Prize of the Ernst von Siemens Music Foundation.

Sensuel et surnaturel Les multiples visages de la musique de Lisa Streich

par Rainer Nonnenmann

Voyez-vous là-haut la lune ?
On n'en voit que la moitié,
Pourtant elle est ronde et pleine.
Ainsi sont bien des choses
Dont nous rions sans souci,
Car nos yeux ne les voient pas.

Matthias Claudius, *Abendlied*, 3^e strophe
(Traduction Gallimard 1993)

La musique de Lisa Streich est d'une beauté enveloppante, à la fois grave et enjouée, pleine de puissance et de sens, physique, cruelle et douce. Elle donne matière à penser et ressentir, elle est polyphonique, polysémique, incongrue, poétique et profane, parfois contradictoire, comme la vie elle-même. C'est une musique du monde, mais pas seulement du nôtre. La compositrice et organiste suédoise, née en 1985 à Norra Råda, ne brandit pas le contexte philosophico-religieux de sa musique comme un étendard. Dans son travail créatif, le quotidien et les choses simples jouxtent les questions existentielles. Or, même sans titre conceptuel, textes, outils ou commentaires, nous reconnaissons dans sa musique qu'elle traite de l'essentiel. La force expressive des œuvres de Lisa Streich est due à la clarté de l'agencement des éléments et à l'emploi de structures nuancées. Ses compositions exigent souvent des instruments à cordes huit échelons de vitesses

différentes (0/0,5/1/2/3/4/5/6) dans le maniement de l'archet : 0 = pas de mouvement, 1 = très lent, 60 secondes pour un seul coup d'archet, jusqu'à 6 = aussi rapidement que possible, avec environ deux coups d'archet et demi complets par seconde. Les positions des doigts et de l'archet, la quantité d'air insufflée ainsi que des gradations dynamiques et des micro-intervalles allant jusqu'au huitième de ton sont également définis très exactement. La principale condition de la confession musicale de Lisa Streich – « la confession est un merci à la vie, aussi franc, sans gêne et aimant que possible »¹ – est tout d'abord la précision extrême de la composition et de la notation. Ses œuvres peuvent ainsi s'appréhender à plusieurs niveaux, du purement musical au plus chargé en références de fond, thèmes philosophiques ou associations profanes. Certains titres d'œuvres dévoilent déjà cette polarité entre immanence et transcendance musicales, ici et au-delà, ciel et terre. Lisa Streich voit la composition comme « un travail collectif de la condition humaine. Chaque individu pensant participe au chargement de la batterie à pensées qui entoure la planète. J'essaie d'y puiser, d'en filtrer quelque chose, et elle change un peu chaque jour. »

Le morceau *PIETÀ*, qui donne aussi le titre au disque-portrait, existe en deux versions : pour violoncelle avec moteurs et électronique (créé en 2012 à l'IRCAM de Paris) et pour violoncelle avec moteurs et ensemble (2016), écrit pour l'ensemble de chambre colonais hand werk. Pour les deux pièces, les cordes et autres parties de violoncelle sont préparées par l'introduction de fines bandelettes de papier ou de plastique actionnées par de petits moteurs. Dans les bras de l'interprète, le

¹ Lisa Streich dans un e-mail adressé à l'auteur le 8 décembre 2017. Les autres citations de Streich sont également issues de cette source.

corps de l'instrument malmené comme un martyr et pourvu de micros commence à s'animer d'une vie automatique. Il en résulte une étrange symbiose entre une mécanique ludique et l'idée de la flagellation pascale et de la résurrection du crucifié. Le matériel musical utilisé est emprunté au chant yiddish *Chiribim Chiribom* – rendu célèbre, notamment, par les Barry Sisters dans les années 1960 –, dont l'expression est préservée malgré de multiples détournements et transpositions. Dans la version pour ensemble de *PIETÀ*, le violoncelle équipé de moteurs s'expose en soliste devant l'ensemble. Les autres musiciens sont alignés derrière lui, à l'image des personnages observant l'action principale dans la *Pietà* (1876) réalisée par le peintre français William-Adolphe Bouguereau. Lisa Streich a découvert cette peinture – dont une partie est reproduite sur la première de couverture de ce CD – tandis qu'elle travaillait à sa composition à Paris : « À Paris, j'ai ressenti pour la première fois qu'hommes et femmes n'étaient pas sur un pied d'égalité. Dans toutes les églises, je voyais des dévotions à Marie, mais il régnait dans la société une certaine dépréciation de la femme. Au nord de l'Europe au contraire, on ne voit que des hommes morts (Jésus), la femme est cependant plus ou moins l'égale de l'homme. J'y ai beaucoup réfléchi. C'est à la même époque que j'ai découvert la *Pietà* de Bouguereau, qui demeure pour moi aujourd'hui encore la seule peinture représentant une Marie féministe. »

Le violoncelle est préparé avec quatre petits moteurs électriques répartis sur le chevalet, le cordier, l'ouïe en f et le corps. Pour commencer, les cordes sont frappées par l'archet, exprimant ainsi une violence, qui, conformément au titre de l'œuvre, est assimilable à l'image de la passion du Christ. Le matériau sonore du chant yiddish paraît a contrario étrangement gai. Face aux battus, les coups d'archet « normaux » en *ppp* dans les plus aigus, de même que les flageolets au son filigrane, semblent caresser l'instrument et dévoiler par là sa vulnérabilité. Il est

simultanément maltraité par deux petits moteurs montés sur le chevalet et le cordier, dont le départ rythmique est déterminé avec précision par le logiciel Max/MSP. De cette manière, le solo est développé par une pluralité de jeux et d'interventions en une polyphonie à quatre voix. L'ensemble (qui joue durant 18 mesures du morceau) prend le départ à la mesure 33 – hormis quelques tonalités de cordes isolées du corps de piano – par des traits en tutti fortissimo et staccato, avec une vélocité d'archet maximale chez le violon et l'alto. Simultanément, le percussionniste martèle chaque temps sur une planche à laver à l'aide d'un manche en bois. Avec une forte pression de l'archet, le violoncelle produit des sons perforés, des arpèges aussi rapides que percutants et des trémolos en double-cordes, comme s'il saignait de la virulence des coups portés par le tutti. Comme le violoncelliste déplace en decrescendo la position de l'archet depuis le chevalet vers la touche, il en émane l'impression que les cris de l'instrument s'apaisent en une expiration salvatrice. La torture est interrompue par l'intervention subite du silence et la subtilité des flageolets. Le second passage en solo est marqué par des sons puissants et appuyés qui s'imprègnent comme des stigmates. Après un court passage en tutti avec des accords posés en quadruple piano, le violoncelle préparé s'empare du segment final – comme au début, mais seulement flanqué cette fois de trois sons de cordes du piano. Avec des sautillés d'archet continus (*arco saltando perpetuo*), le violoncelliste dissèque les sonorités tenues en dissonances de demis et quarts de ton. Comme il retient l'impact de l'archet qui percute et retombe dans un mouvement horizontal minimal, la sonorité répétitive du choc domine celle des tonalités propres. Le son est alors aussi délicat que celui du moteur qui commence à flageller le chevalet de l'instrument à intervalles réguliers.

C'est également la polysémie qui caractérise *ASCHE* pour clarinette et violoncelle (2012). Le titre (signifiant « cendres ») évoque immédiatement le calciné, le carême, ou encore l'argent, dans le langage familier allemand. Les techniques et formes de composition en sont d'autant plus significatives. Le morceau se déploie comme une approche réciproque entre instruments à vent et à cordes qui surpassent toutes différences sonores et distances spatiales. Le violoncelle campé au centre de la scène et la clarinette placée à son extrême droite jouent tout d'abord à tour de rôle, jusqu'à ce que les deux instruments s'engrènent par fragments en un enchaînement sans heurts. Cette symbiose est également perceptible dans leur consonance duelle. Ils se fondent l'un dans l'autre par les mouvements d'archets aux vitesses diverses, les résonances harmonieuses et à l'unisson dans des tonalités élevées. On pourrait interpréter cette anamorphose de manière théologique par l'abolition du principium individuationis, mais cela est presque inutile, car l'acte purement musical ainsi que le sifflement des fréquences de battements et des intermodulations qui s'impriment physiquement, voire douloureusement, dans notre oreille sont suffisamment riches et envoûtantes. Peu avant la fin, clarinette et violoncelle jouent à l'unisson en *ff* une phrase dans les aigus extrêmes. Or, la clarinette doit sans cesse s'extraire de cet unisson en baissant à fréquence régulière d'un demi-ton au maximum, ce qui produit des vacillements flottants d'une intense énergie. Le son bourdonnant est en outre animé par la forte pression exercée sur l'archet du violoncelle en émettant des bruits qui égratignent et crissent à la manière de patins sur la glace. Comme la clarinette couvre les sons du violoncelle, on ne perçoit que les changements de position de l'archet et les encoches qui pulsent en rythme. Après ces puissantes intermodulations, durant la pause générale, le public remarque un sifflement dans ses oreilles. Et le passage suivant à quatre voix entre violoncelle et clarinette – qui suit ses règles singulières – semble sous-tendu par les pulsations de son propre cœur.

AGNEL pour chœur à 12 voix, objets, voix d'enfant et électronique (2013) révèle que Lisa Streich est maîtresse en l'art de placer avec exactitude des imprécisions. Les voix commencent et s'arrêtent de manière décalée et contraire, ce qui construit et déconstruit successivement les accords. L'harmonie des cycles sonores aux durées variables vacille entre des accords parfaits majeurs et mineurs, des constellations bitonales et des clusters de quart de ton. La dissociation des rapports d'intervalles se poursuit jusqu'à des oscillations de sons sinusoïdaux très rapprochés. Les versets de la liturgie sont tout autant masqués: « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem. » (Agneau de Dieu qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous. Donne-nous la paix.) Les syllabes sont commutées et superposées, donnant naissance à un langage incompréhensible et à la composition d'une nouvelle syntaxe. D'autres syllabes dispersées, comme « Glo », « Ky » et « ctus » évoquent les pièces liturgiques de l'Ordinaire de la messe, Gloria, Kyrie et Sanctus. Cependant, ce ne sont pas tant les mots écrits ni les notes qui sont décisives, mais les qualités spatiales d'une cathédrale, son espace, le silence et « non-silence », qui donnent vie à cet Agnus Dei: « La musique n'est qu'un moyen pour parvenir à éveiller l'attention sur « l'entendu » de l'espace – admettant qu'il a des oreilles – et faire entendre ce qui perdure à la fin. Le titre *AGNEL* est un diminutif de l'Agnus Dei. Au XIII^e siècle, en France, l'agnel était aussi une monnaie d'or. Le titre se réfère donc à la fois aux temps anciens, à un lieu qui tente de se souvenir, à Pâques, à ce que l'on entend et au silence. »

Par moment, les vocalistes sous-tendent leur chant de bruissements de papier de verre et du frottement strident de papier froissé sur des plaques rouillées. Ce fond diffus fait penser à des chuchotements ou des insectes bourdonnants. Les bruits constituent une passerelle entre les clusters et le silence tonitruant de l'espace dans le continuum des oscillations de sons purs, des sons chantés et des

accords. *AGNEL* est né d'une commande du festival ACHT BRÜCKEN pour un concert donné dans la cathédrale de Cologne, où a également été présentée pour la première fois l'œuvre précoce de Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge* (1955–56). Deux voix de jeunes garçons chantent depuis le transept droit, rappelant en ce point le *Gesang der Jünglinge*, le chœur est placé à gauche et à droite dans le triforium de la nef centrale, les sons purs s'entrecoupent au milieu, évoluant d'arrière en avant puis inversement à travers l'espace de la cathédrale, tandis que la bande-son du silence est juxtaposée. Les acoustiques réelle et artificielle s'enchevêtrent, de même que se mêlent les voix et les plages de bruitages produites par le chœur avec les sons purs et le chant des enfants. À la fin du morceau, le chœur chante un choral tonal étiré à l'extrême et d'un calme éternel sur fond de léger grésillement. Puis le « silence » extatique et acoustique de la cathédrale de Cologne retentit à nouveau.

Streich crée *STABAT* pour 32 voix réparties en quatre chœurs (2017) pendant son séjour d'un an à l'Académie Allemande de la Villa Massimo à Rome, dont la première est donnée dans l'église baroque Santa Maria in Campitelli. Le titre de l'œuvre est, là encore, un diminutif, « se tenait debout », qui se réfère au poème marital du XIII^e siècle *Stabat mater dolorosa*, comme au *Stabat mater speciosa* du XV^e siècle. À l'image de l'hymne du graduel, cette pièce est articulée en dix parties sans grand rapport au poème, scandées par de brefs accords accentués : *Preghiera I, Pianto mio, Nigra sum, Maddalena, Stabat mater speciosa, Immagine, Stabat mater dolorosa, Magnum mysterium, Preghiera II, Preghiera III*. Les chœurs, conformément à la tradition romaine des chœurs multiples du XVI^e et XVII^e siècles, chantent depuis divers emplacements surélevés et invisibles aux yeux de l'auditoire. D'autre part, le lieu de représentation doit avoir un temps de réverbération du son supé-

rieur à trois secondes, ou mieux encore, de six secondes. Comme pour *AGNEL*, ou des compositions de Mark Andre, la partition essentiellement composée d'accords se déploie lentement et pianissimo dans l'espace et dans le temps. Les chanteurs entonnent simultanément, tiennent les sons plus ou moins longtemps jusqu'à l'al niente. Telle ou telle voix est filtrée ou soulignée, elle s'échappe du cluster densifié jusqu'au huitième de ton ainsi que des ensembles d'accords en suspension, en produisant des recompositions harmoniques ou acoustiques variées, des accords lumineux, unissons parfaits et vibratos florissants. Lorsque finalement tout se tait dans un calme omniprésent, on croit entendre une plainte allégorique quand le chœur à 32 voix se fond en trois octaves à l'unisson. Le *STABAT* de Lisa Streich s'inscrit dans une longue tradition de « Stabat mater » : de Josquin, Lassus et Palestrina au XV^e et XVI^e siècles, en passant par Scarlatti, Vivaldi et Pergolesi pour atteindre Haydn, Rossini, Liszt, Dvořák, puis Poulenc, Martin, Górecki et bien d'autres, et mener ensuite aux compositeurs contemporains, tels Penderecki, Pärt et Wolfgang Rihm. Et pourtant la pièce de Streich s'en détache, car elle ne reprend pas les mots du traditionnel hymne à Marie, mais choisit certaines voyelles en abrasant ponctuellement leurs sonorités par des consonnes (*S*[et], *[i]CH*, *H*[ave], *SCH*[eep]). Privé de mots, l'auditeur n'est pas tenu d'interpréter la musique comme une dévotion mariale, mais la reçoit comme un événement sonore dans l'espace et le temps.

SEGEL (voile) pour orchestre (2016–17), demande un triple pupitre de bois, un quadruple pupitre de cuivres, six cors, cinq percussionnistes, un piano, une harpe et 50 instruments à cordes. La sonorité de cette grande formation semble tout d'abord dématérialisée, comme si elle n'était que l'ombre d'elle-même. Les jeux se meuvent à la limite du son, fluctuent, restent vagues, incorporels, furtifs. Au

début, les cordes jouent parfois à 30 voix, réparties sur les quarts de ton d'un registre normal, en utilisant le bois de l'archet, la technique du flageolet et la touche. Selon qu'ils comportent l'indication ♪ ou ♂, les tons sont murmurés par les musiciennes ou musiciens. Il en résulte un instant éphémère et cristallin, où tout semble improbable et pourtant possible. Lisa Streich a emprunté les sons écrits à des enregistrements de musique grégorienne, de prêtres arméniens, de moines français et de nonnes russes orthodoxes, séduite par leurs intonations et oscillations.² Contrastant violemment avec ce chœur d'orchestre filigrane, les cinq percussionnistes, placés à différents endroits, scindent l'air d'un coup de fouet en *fff* à chaque changement de ton. Dans ce contexte de noires un peu traînantes du passage d'introduction intitulé *KREUZ* – « croix », que rappelle aussi la construction cruciforme des portants d'une voile – on peut penser à des coups de fouet sur la peau et à la Crucifixion sur le mont du Golgotha. Le deuxième passage, *SONNEN-TAU-NETZ* (filet de rosée solaire – ou filet de corde solaire, selon l'interprétation du mot « Tau ») est composé de sonorités aussi fines que des toiles d'araignées : col legno et flageolets en *pppp*, de petites touches tapotées, déplacées lentement de la vis du tendeur aux cordes, et une activité minimale de l'archet qui semble presque se figer. Ce passage en musique de chambre de l'orchestre s'achève sur le solo en sautillés continus d'un seul violoncelliste. Dans le troisième passage, appelé *FLÜGELGESTALTEN* (figures ailées), le chef d'orchestre indique à chaque registre vocal d'entonner puis de s'éteindre, d'amplifier et de diminuer ; trilles énergiques, accords, soufflements et frottements, tapotage du doigt sur les cordes. De temps en temps, cette chorégraphie audible et visible se

² Gerardo Scheige, *Chor der Instrumente. Lisa Streichs neues Orchesterwerk „SEGEL“*, dans: *Neue Zeitschrift für Musik*, 178, Cahier 4, 2017, pp. 54.

joue d'un bout à l'autre de l'orchestre. Comme un soupçon de rien, des ailes d'anges semblent vagabonder dans la salle. La magie n'est pas dénuée d'ironie, car on perçoit, à peine audible, le cliquetis de coupe-œufs et une valse extraite de la pièce *ÄLV ALV ALVA* (œuvre de Streich composée pour ensemble en 2012) dans ce vaste brouhaha vacillant.

Dans le quatrième passage, *GEBET* (prière), les cordes susurrantes étirent les résonances battues à quatre temps réguliers du début du morceau à des mesures entières. Pour *GLEICHZEITIG* (simultanément), titre du cinquième passage, l'orchestre scande inopinément en *ff* des pulsations ascendantes et descendantes de quarts de ton en un tempo marquant le rythme $\frac{3}{4}$ de la valse incisive. Le sixième passage, *TRINITAS*, reprend une dernière fois la sphère sonore filigrane des premier et quatrième passages, ralentit à l'extrême de manière à atteindre le plus grand calme possible. Avec une vitesse minimale de 0,5, un seul coup d'archet des instruments à cordes dure près d'une minute. Seules les femmes de l'orchestre murmurent encore. Ce moment fragile semble être en équilibre entre une sonorité en devenir et sa disparition. Au lieu de donner de puissants coups de rames, comme dans le passage précédent, l'orchestre fait voile – maintenant entièrement dépouillé de sa corporalité sonore – et navigue en d'autres latitudes.

Biographie

Née en 1985 à Norra Råda en Suède, Lisa Streich a suivi des études de composition et d'orgues à Berlin, Stockholm, Salzbourg, Paris et Cologne, notamment auprès de Johannes Schöllhorn, Adriana Hölszky, Mauro Lanza et Margareta Hürholz. Pour compléter sa formation musicale, elle a également participé à des masterclass dirigées par Chaya Czernowin, Steven Kazuo Takasugi et Daniel Roth. Ses compositions ont été interprétées par le Quatuor Diotima, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'ensemble recherche, le Nouvel Ensemble Moderne et l'Eric Ericsons Kammarkör, dans le cadre du LUCERNE FESTIVAL, au MATA Festival (New York), au Tzllil Meudcan (Tel Aviv), à l'IRCAM (Paris), à l'Ultraschall Berlin, au Forum Montréal et à la cathédrale de Cologne, entre autres. Lisa Streich a obtenu de nombreuses récompenses, parmi lesquelles le prix de promotion Busoni de l'Académie der Künste, le programme de résidence à la Cité internationale des arts de Paris, le prix d'orchestre de la fondation Anne-Sophie Mutter, le prix de Rome Villa Massimo du gouvernement fédéral d'Allemagne ainsi que le prix de composition de la Fondation pour la Musique Ernst von Siemens.

Mit den CD-Porträts der Reihe EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK, die der Deutsche Musikrat seit 1986 herausgibt, wird das Schaffen junger deutscher oder in Deutschland lebender Komponistinnen und Komponisten dokumentiert. Ihnen wird damit oft erstmals die Möglichkeit gegeben, sich auf Tonträgern einem breiteren Publikum im In- und Ausland zu präsentieren. Einführende Kommentare und Analysen, der Abdruck der vertonten Texte sowie Werkverzeichnisse sollen zu einem tieferen Verständnis der Musik und der Gedankenwelt führen, der sich die jungen Autoren verbunden fühlen.

Über die Einzelförderung hinaus verbindet der Deutsche Musikrat mit der stetig wachsenden EDITION die Absicht, übergreifende Tendenzen im Komponieren der Gegenwart aufzuzeigen.

Die EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages. Die Produktionen entstehen überwiegend in Zusammenarbeit mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk.

*The CD-series EDITION ZEITGENÖSSISCHE MUSIK
is a project of the German Music Council.*

All the following composers have been portrayed

Ondřej Adámek · WER 6419 2
 Luís Antunes Pena · WER 6416 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
 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
 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
 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
 Márton Illés · WER 6584 2
 Jamilia Jazylbekova · 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
 Ernst August Klötzke · WER 6552 2
 Babette Koblenz · WER 6508 2

Sven-Ingo Koch · WER 6573 2
 Steffen Krebber · WER 6420 2
 Joachim Krebs · WER 6526 2
 Johannes Kreidler · WER 6413 2
 Claus Kühnl · WER 6525 2
 Ulrich Leyendecker · WER 60507-50
 Claus-Steffen Mahnkopf · WER 6547 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
 Matthias Ockert · WER 6588 2
 Samir Odeh-Tamimi · WER 6582 2
 Helmut Oehring · WER 6534 2
 Erik Oña · WER 6563 2
 Michael Pelzel · WER 6415 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
 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 Szymtka · 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
 Walter Zimmermann · WER 6510 2
 Vito Žuraj · WER 6417 2

... to be continued ...

Lisa Streich (*1985)

76:25

- 1 **SEGEL (2017)** 13:52
für Orchester

Orchester der LUCERNE FESTIVAL ACADEMY · Leitung: Gregor A. Mayrhofer

Kompositionsauftrag der Roche Young Commissions

- 2 **PIETÀ (2012/16)** 7:43
für motorisiertes Violoncello und Ensemble

hand werk: Niklas Seidl, motorisiertes Violoncello · Daniel Agi, Flöte · Heather Roche, Klarinette · Jens Ruland, Schlagzeug · Christoph Stöber, Klavier · Stefanie Van Backlé, Violine · Annegret Mayer-Lindenberg, Viola

- 3 **AGNEL (2013)** 12:08
für 12-stimmigen Chor, Objekte, Knabenstimme und Elektronik

Vokalensemble Kölner Dom · David Isberner und Sebastian Kellner, Knabensopran · Leitung: Eberhard Metternich

Kompositionsauftrag von ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln

- 4 **ASCHE (2012)** 14:32
für Klarinette und Violoncello

ensemble recherche: Shizuyo Oka, Klarinette · Åsa Åkerberg, Violoncello

Kompositionsauftrag des ensemble recherche

- 5 **STABAT (2017)** 27:03
für 32 Stimmen in vier Chören

UT insieme vocale-consonante · Leitung: Lorenzo Donati

Mit finanzieller Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo

Impressum

Herausgeber: Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH, Bonn
Projektbeirat (Auswahlsitzung 2015): Prof. Wolfgang Rihm (Vorsitz) · Prof. Carola Bauckholt ·
Björn Gottstein · Frank Kämpfer · Prof. Dr. Ulrike Liedtke · Prof. Dr. Ulrich Mosch · Prof. Isabel Mundry ·
Rainer Pöllmann · Peter Rundel · Dr. Thomas Schäfer · Prof. Dr. Enjott Schneider
Projektleitung: Olaf Wegener
edition@musikrat.de · www.musikrat.de/edition

1: Produktion des Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) im Rahmen des LUCERNE FESTIVAL,
mit freundlicher Genehmigung · 1./2. September 2017 · Kultur und Kongresszentrum Luzern ·
Redaktion: Norbert Graf · Toningenieur: Ueli Würth · Tontechniker: Stephan Schneider
2 und 4: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft
mbH · 31. März/1. April 2017 · Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln · Produzent: Frank Kämpfer ·
Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Ernst Hartmann · Tontechnikerin: Katrin Fidorra
3: Koproduktion von Deutschlandfunk und Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft
mbH · 11. September 2017 · Hoher Dom zu Köln · Produzent: Frank Kämpfer · Tonmeister: Stephan
Schmidt · Toningenieur: Wolfgang Rixius · Tontechnikerin: Katrin Fidorra
5: Koproduktion von Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH und Deutsche
Akademie Rom Villa Massimo · 3./4. November 2017 · Chiesa di Santa Maria in Portico in Campitelli,
Rom · Tonmeister: Stephan Schmidt · Toningenieur: Giacomo De Caterini · Tontechniker: Claudio
Pezzotta

Noten: © Lisa Streich

Erstellung des CD-Masters: Stephan Schmidt

Textbeitrag: © Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH · Autor: Prof. Dr. Rainer
Nonnenmann · Translation: Dr. J. Bradford Robinson · Traduction: ECHOO Konferenzdolmetschen
Redaktion: Gerardo Scheige

Bildmotive: Cover und Inlay Innenseite: William-Adolphe Bouguereau „Pietà“ © Art Renewal Center
Cover- und Inlaydesign: Leonard Streich · Porträtfoto Lisa Streich: © Gustave Kung
Grafisches Konzept: HJ. Kropp
Satz/Layout: Werbestudio Peter Klein, Wiesbaden
© + © 2018 WERGO, a division of SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH, Mainz, Germany
Manufactured and printed in Germany
WERGO · Postfach 36 40 · 55026 Mainz · Germany
service@wergo.de · www.wergo.de