

KLAVIERWERKE VON LUCA LOMBARDI

Luca Lombardi ist vor allem bekannt geworden durch seine Opern (*Faust. Un travestimento, Dmitri, oder Der Künstler und die Macht, Prospero* und *Il re nudo*), Oratorien und Kantaten (z.B. *Lucrezio. Un oratorio materialistico, Vanitas?* und *Italia mia*) und Orchesterwerke (u.a. drei Symphonien, deren dritte eine Sinfoniekantate ist). Zweifellos ist Lombardi ein Komponist, der von Literatur, Texten, kurz: dem “Wort” inspiriert wird, das ihm bei seinem Bemühen hilft, klar und ehrlich und durch Humanität zu kommunizieren. In schon über fünfzig Jahre wählender schöpferischer Tätigkeit komponierte er jedoch wiederholt für Klavier, das Instrument, das er in seiner Jugendzeit erlernte und das im gewissen Sinne die Grundlage seiner musikalischen Bestrebungen bildet. 15 der beinahe 150 Werke, die in Gabriele Becheris *Catalogo delle opere di Luca Lombardi* (Rom: Rai Trade, 2005) verzeichnet sind, sind Werke für Klavier. Einige der Stücke sind zwar Jugendkompositionen, doch sind darunter auch Werke, besonders die in den siebziger Jahren komponierten, die als ganz wichtige Aussagen Lombardis zu gelten haben. (Zusätzlich zu den Kompositionen für Soloklavier muss hier Lombardis *Klavierduo* aus den Jahren 1978-79 erwähnt werden—ein Werk voller Virtuosität, Witz und Charme, das Ausführenden wie Zuhörern ein Vernügen bereitet.) Die hier von drei hervorragenden italienischen Pianisten eingespielte Klaviermusik bietet einen reizvollen Querschnitt durch das Klavierschaffen Lombardis: angefangen mit dem relativ frühen *Divertimento* über Werke seiner Reifezeit (*Albumblätter, Wiederkehr* und *Variazioni*) zu den *Saluti*, Manifestationen der Liebe zu seinem Instrument aus den letzten Jahren.

Divertimento per pianoforte (Rai Trade)

- 1 Mosso
- 2 Marcia funebre
- 3 Vivace

Lombardi begann schon früh zu komponieren; sein erstes “Werk”, ein *Valzer*, wurde an seinem zehnten Geburtstag zu Papier gebracht. Walzer in verschiedenen Manifestationen und Transformationen tauchen seitdem öfter in Lombardis Schaffen auf als kurze Augenblicke, in denen unbegrenzte Lebensfreude durchscheint (z.B. im Klaviertrio *Addii*, in der Kantate *Vanitas?*, und in einem der hier eingespielten *Saluti*). Das *Divertimento* mag als repräsentativ für Lombardis Jugendwerk gelten; es wurde 1963 komponiert, bevor der Komponist formell seine Studien aufnahm und mit der europäischen Avantgardeszene nördlich der Alpen in Verbindung trat. Das Stück zeigt Lombardi als gewieften Adepten konventioneller Formen, die er mit Hilfe neoklassischer Techniken vitalisiert. Der erste Satz (Mosso) ist eine Toccata, die in den äußeren Abschnitten durch motorische Rhythmen und Ostinatos den Einfluss von Bartók und Strawinsky verrät und einen kontrastierenden tanzmäßigen Mittelteil einrahmt. Der zweite Satz, *Marcia funebre* überschrieben, besteht aus einer fünfteiligen Bogenform (ABCBA), wobei die äußeren Abschnitte von einer ausdrucksvollen, in chromatischen Schritten sich bewegenden Melodie, einem Trauergesang, beherrscht werden, der sich von einer durch akkordische Blöcke dargestellten Begleitung, einem Kondukt oder Trauermarsch, abhebt. In den

mittleren Abschnitten tauchen Materialien auf, die entfernt an die Toccata des ersten Satzes erinnern. Der letzte Satz (*Vivace*) rundet das *Divertimento* mit einem dreiteiligen Finale ab. Der mittlere Abschnitt (*Tranquillo, grazioso*) wird von zwei melodischen Formeln getragen, die vielleicht einem Volkslied entnommen sind und sich durch ständige Wiederholungen auszeichnen (wie man es von Strawinsky in einigen seiner "Russischen" Werke kennt); die äußeren Abschnitte (und der letzte ist wenig mehr als eine verkürzte Coda) werden von motorischen Rhythmen, Ostinatos und häufigen Taktwechseln, also toccata-artigen Materialien, getragen.

Albumblätter (Edition Moeck, Nr. 5156)

Die siebenminütigen *Albumblätter*, komponiert zum Jahreswechsel 1967-68, sind weit entfernt vom *Divertimento*. Das Stück, dem Lombardi eine besondere Stellung einräumte, in dem er es einmal "das älteste von meinen neueren Kompositionen" nannte, offenbart, in ganz eindeutiger Weise, dass der Komponist zu dieser Zeit die Klangwelt der europäischen Avantgarde kennenlernte (möglicherweise durch einige *Klavierstücke* von Stockhausen); es war eine Begegnung die schicksalhaft für den zukünftigen Werdegang des Komponisten sein sollte—ein Anziehungspunkt, der ihm Stütze und Beistand war, aber auch ein Störfaktor, der ihn herausfordern sollte. *Albumblätter* ist keine serielle Komposition, doch einige Abschnitte des Stückes werden von der chromatischen Totale in schneller Abfolge beherrscht, wodurch eine "tonale" Orientierung ausgelöscht wird; solche Abschnitte werden kontrastiert mit Teilen, in denen durch wiederholte Cluster und lang-angehaltene Töne sich relative Statik ausbreitet. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der der Komponist neue Klänge und Texturen in die Klavierkomposition einbringt, indem er sich die verschiedensten pianistischen Spieltechniken unterwirft: Zupfen der Saiten, Klopfen am Holz, Tontrauben in extremen Registern, echoartige Effekte durch Anklingen von Obertönen. Sogar Cages "präpariertes Klavier" wird eingesetzt, wenn eine Murmel über die Saiten gerollt oder geworfen wird—genau zu dem Zeitpunkt, wenn, wie aus der Ferne, ein paar Takte aus dem Präludium in Es-moll von Bach (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 8) sich aus einem Toncluster herauschälen, um dann wieder in einen anderen von Trillern belebten Toncluster einzutauchen (im gewissen Sinne ein Verfremdungseffekt). In mancher Hinsicht antizipieren Geste und Zitat einen späteren Lombardi, der oft heterogene Materialien und Stile nebeneinanderstellt, um seine kompositorische Vision zu realisieren. Hier stellt die über die Saiten gerollte Murmel allerdings einen offensichtlicheren Verfremdungseffekt dar (um einen Begriff von Brecht aus seiner Theorie des Theaters zu benutzen), als Lombardi ihn in späteren Jahren verwenden wird.

Wiederkehr (Edition Moeck, Nr. 5157)

In den frühen siebziger Jahren war Lombardi als sozialistischer Aktivist intensiv mit dem Problem beschäftigt, wie ein Komponist mit einer politisch engagierten Musik zur Kritik und Verbesserung der gesellschaftlichen Zustände beitragen könne. Sein Streben nach politischer Relevanz verleiteten ihn einige Zeit sogar dazu, auf die Möglichkeit des Komponierens ganz zu verzichten. (Sein Hörspiel *Von Gastgebern und Gästen* über das

Problem der Gastarbeiter in Westdeutschland markiert solch eine extreme Position.) Eine Enklave innerhalb solch politisch motivierter Aktivität ist *Wiederkehr* (komponiert 1971- -beinahe mit einem schlechen Gewissen, wie der Komponist zugibt, “weil ich einfach nur komponieren wollte”); das Stück basiert gänzlich auf den Beziehungen zwischen einer begrenzten Anzahl rein musikalischer Materialien. Der Partitur ist ein Motto aus der *Ästhetischen Theorie* von Theodor W. Adorno vorangestellt: “Offen indessen ist die Frage nach der Dimension des Simultanen in der Musik insgesamt, die zum bloßen Resultat, einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degradiert worden war.” Tatsächlich konfrontierte Lombardi in *Wiederkehr* ein Problem, das Adorno als eine Herausforderung identifizierte, die dringend der Aufmerksamkeit zeitgenössischer Komponisten bedürfe: das Problem der Harmonie und der harmonischen Kontrolle. Da eine technische Diskussion und Analyse in dieser Einführung zu weit führen würde, mögen folgende Erörterungen genügen: Im einleitenden Abschnitt des Stückes werden fünfzehn Akkorde vorgestellt, die sich in Dichte und Komplexität unterscheiden; sie sind das Grundmaterial das in den folgenden Abschnitten innerhalb wechselnder harmonischer Felder “wiederkehrt”. Die in sich heterogenen Akkorde werden in den verschiedenen Feldern (oder Abschnitten) mit homogenen—jeweils nur aus Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten bestehenden Klängen—vermischt. Der zweite Abschnitt wird von Glissandos bestimmt, der dritte von Trillern, der vierte von lang gehaltenen Akkorden, und der letzte von Kaskaden repetierter Klänge. (Dieses Finale ist ausdrucksmäßig vielleicht gar nicht so weit entfernt von der Kampfmusik und den Aufrufen von Lombardis “politischer” Musik.) Die Charakteristiken eines jeden dieser Abschnitte werden antizipiert oder “kehren wieder” als kurze Segmente in den jeweils anderen Abschnitten. Das Bestreben der harmonischen Dimension und harmonischer Kontrolle zu ihrem Recht zu verhelfen (es kommt im Stück sogar zu einer “Wiederkehr” von Dreiklängen) hat ganz sicher auch mit der in jenen Jahren wachsenden Einsicht des Komponisten zu tun, dass sein Bestreben nach Kommunikation ein Korrelat in seiner Musik durch Verständlichkeit und formale Klarheit finden muss. Diese Qualitäten zeichnen in der Tat Lombardis Gesamtwerk aus. *Wiederkehr* ist Giancarlo Cardini gewidmet, der das Stück auch bei der Uraufführung 1971 in Frankfurt/Main spielte.

Variazioni su “Avanti popolo alla riscossa” (Edition Moeck Nr. 5179)

Verständlichkeit und formale Klarheit werden in den *Variazioni su “Avanti popolo alla riscossa”* auf andere Weise erreicht. Das Werk wurde 1977 komponiert und Frederic Rzewski gewidmet, der das Stück im gleichen Jahr in Reggio Emilia zur Uraufführung brachte. Es basiert auf dem Revolutionslied italienischer Arbeiter “Bandiera rossa” (Rote Fahne), ein Lied, das in den siebziger Jahren im gewissen Sinn in der Luft lag: Armando Gentilucci benutzt es 1973 im Epilog seines Bläserquintettes *Cile*, und Rzewski zitiert es in seinem 1975 geschriebenen monumentalen Variationenzyklus über “El pueblo unido”. Lombardis Verwendung des Liedes unterscheidet sich deutlich von seinen Vorgängern. Das Lied erscheint niemals in seiner originalen Form, weder als Thema noch in den Variationen. (Der Komponist hofft, dass das Lied am besten dem Hörer bekannt ist—aus diesem Grund wird die erste Melodiezeile des Liedes hier als Musikbeispiel abgedruckt.)

Hochzeit (Friedrich Christian Delius und Ulla Bongaerts, Alvin Curran und Susan Levenstein) oder als musikalisches Erinnerungsstück seiner eigenen Eheschließung mit Miriam Meghnagi. Der zweite *Saluto* am Silvesterabend 2001 in Yokohama komponiert sagt dem alten Jahr Ade und begrüßt den Beginn des neuen. Die Stücke reichen von nach Innen gewandten Charakterstudien zu extrovertierten Etüden (der Geburtstagsgruß an Rihm, Nr. 3, ist “auch” als Herausforderung an die Fingerfertigkeit zukünftiger Klaviervirtuosen gedacht).

Den Stücken gemeinsam ist, dass sie ihr jeweiliges Tonmaterial (mit anderen Worten, ihre “Tonalität”) unter Benutzung der deutschen Terminologie für Tonhöhen aus den “musikalischen” Buchstaben der Namen ihrer Widmungsträger gewinnen. Die Tonhöhen e-a-f-e verankern das Stück für Piero Farulli, den bekannten Bratschisten des Quartetto Italiano und Gründer der *Scuola di Musica* in Fiesole (Sandro Cappelletto, Musikkritiker bei der Turiner Zeitung *La Stampa* und zeitweilig Farullis Stellvertreter bei der *Scuola* kommt auch vor); die Noten f-g-a-g durchziehen die turbulenten Texturen des Rihm-Stückes; das Fragment eines japanischen Liedes erklingt beinahe wie ein *Cantus firmus* in der Silvestermusik; und der *Saluto* für den Unterzeichneten ist ziemlich gutes E-moll. Alle Stücke sind im gewissen Sinne tonal (sogar Dreiklänge und andere tonale Klangkonstellationen kommen vor), und doch ist klar, dass Lombardi in einer Sprache komponiert, die durch die Erfahrung von Atonalität und serieller Musik gegangen ist—in dieser Hinsicht ist er ein postmoderner Komponist. Nebeneinandersetzung von heterogenen Materialien, ein weiteres Merkmal postmodernen Komponierens, macht sich auch in den *Saluti* bemerkbar: Lombardi zögert nicht, den Beginn von “Happy Birthday” (im Berio-Stück) oder ein Fragment aus Wagner’s *Lohengrin* (in der Hochzeitsmusik für Christian und Ulla) zu zitieren. Eine “orientalisierende” Skala und Zitate jiddischer Lieder durchziehen den *Saluto* für Miriam Meghnagi, eine aus Libyen stammende Vokalinterpretin jüdischer Musik der “Weltdiaspora”, und der Komponist feiert seine Hochzeit mit ihr mit einem überschwenglichen Walzer.