

Inclusivo-esclusivo. Il *Preludio No. 8 in Mi bemolle minore BWV 853* in due composizioni di Luca Lombardi

Il lungo e internazionale itinerario creativo di Luca Lombardi (Roma, 1945)¹ può far dimenticare che il musicista – nonché prolifico saggista² – si è formato in parallelo anche come pianista: nel 1967, quando decide di studiare privatamente composizione a Firenze con Roberto Lupi,³ entra nella classe di pianoforte tenuta presso il Conservatorio “L. Cherubini” da Giorgio Sacchetti. Il *Clavicembalo ben temperato* è pertanto in quel periodo, per Lombardi, oggetto di studio sia compositivo, sia pianistico, prima che la formazione strumentale s’interrompa col suo trasferimento a Colonia. Qui segue il corso stagionale di Karlheinz Stockhausen – settembre-dicembre 1968 – entro i *Kölner Kurse für Neue Musik* (dove

¹ Per il catalogo del compositore e la bibliografia primaria e secondaria fino a inizio anni 2000: GABRIELE BECHERI, *Catalogo delle opere di Luca Lombardi*, Roma, Rai Trade, 2005. Per un profilo sintetico: MARINELLA RAMAZZOTTI, *Lombardi, Luca*, in *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44747>.

² Gli scritti sparsi di Lombardi – fino al 2003 – sono raccolti in: LUCA LOMBARDI, *Construction of Freedom and Other Writings*, a cura di Jürgen Thym, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 2006. Non vanno dimenticate le curatele di un volume in italiano su Hanns Eisler (1976) e di un’ampia conversazione con Goffredo Petrassi (1980, ripubblicata 2021).

³ L’apprendistato compositivo di Lombardi è iniziato molto precocemente, prima quasi da autodidatta e nel contesto degli studi liceali (frequentando la Scuola Germanica di Roma, la sua formazione musicale era assai più curata di quella scolastica media in Italia), poi – nel biennio 1965-67 – sotto la guida di Armando Renzi presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra. I lavori di quel periodo mostrano dapprima una compiuta e consapevole assimilazione dei linguaggi dell’avanguardia storica con particolare riferimento per Bartók (*Invocazione e Dittirambo op. 7* per due pianoforti a otto mani) e per la dodecafonia regolatrice del discorso armonico e tematico (*Elegos op. 5* per violino e pianoforte, ultimato come il precedente nel dicembre 1965), quindi una traiettoria centrifuga da quelle premesse, almeno sul piano dell’organizzazione delle durate – non più inquadrata in strutture periodiche coincidenti con le divisioni di battuta – e della rinuncia al tematismo in favore di una più flessibile figuralità. Decisivo, in tal direzione, è il secondo – *Adagio* – dei *Due pezzi op. 8* per flauto, clarinetto, fagotto, 2 violini e pianoforte, gennaio 1967. Va notato che alcuni di questi lavori, pur collocabili in un contesto di formazione, sono stati (ri)editi dall’autore anche in tempi recenti (*Tre Invenzioni per flauto op. 4*) e firmati con un monogramma grafico – due L a formare una sorta di Z – che Lombardi impiega tuttora. Le fonti musicali e documentarie sono state in parte consultate a Berlino presso il Musikarchiv della Akademie der Künste, fondo Luca Lombardi (d’ora in avanti AdK/LL; si ringrazia Peter Konopatsch per la cortese collaborazione).

in seguito è allievo di Mauricio Kagel) e, in parallelo, i corsi annuali di Bernd Alois Zimmermann e poi di Vinko Globokar, sempre presso la Musikhochschule di quella città.⁴

Sin nei primi lavori approvati del suo catalogo, risalenti proprio a quegli anni, si rintraccia nel pensiero musicale di Lombardi il mutevole ma serrato e costante operare dialettico di principi complementari, che lo stesso autore – corroborato da una lettura critica di riferimento – ha codificato, a inizio anni Ottanta, nella coppia concettuale *inclusivo/esclusivo*.⁵ Tali principi si proiettano su diverse dimensioni del comporre: anzitutto, la pluralità o monofocalità dei materiali sonori, considerati anche nelle loro eventuali implicazioni storico-linguistiche o stilistiche; quindi le tecniche di scrittura impiegate nella loro elaborazione; il percorso formale così generato, e la possibile estensione ad altri media espressivi. Infine, in tale dialettica si può far rientrare anche l'orizzonte sociale del comporre, che in Lombardi prende la forma della domanda fondamentale “per chi si scrive?”.

Questo orizzonte sembra decisivo – e per di più politicamente orientato – sia nelle conformazioni linguistiche sia nelle strategie di proposta, soprattutto per il Lombardi degli anni immediatamente successivi al 1970: studioso e divulgatore della musica di Eisler;

⁴ I *Kölner Kurse für Neue Musik* erano corsi straordinari stagionali, organizzati sempre dalla Musikhochschule di Colonia, accanto ai corsi annuali di composizione. Lombardi sarebbe restato in quella città fino al 1972, nell'ultimo biennio grazie a una borsa del DAAD, prima di spostarsi a Berlino per condurre ricerche su Eisler per la sua tesi di laurea in Italia. Emerge sin dalla formazione un legame forte di Lombardi con la cultura tedesca, favorito sin dal periodo scolastico e dal contesto familiare (il padre Franco è stato studioso della filosofia tedesca dell'Ottocento, la nonna Rosa traduttrice di Marx), e coltivato assiduamente in seguito.

⁵ LUCA LOMBARDI, *Konstruktion der Freiheit*, in Id., *Construction of Freedom*, cit., pp. 431-438 (in it.: *Costruzione della libertà*, «Musica/Realtà», 10, aprile 1983, pp. 190-198); LUCIANA GALLIANO, *Note sull'opera di Luca Lombardi (1967-1985)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXIX, 2 (1995), pp. 252-265. Pochi anni prima, Wolfgang Rihm aveva adottato la medesima coppia (*inklusive/exklusiv*) entro il secondo capitolo del suo intervento all'edizione 1978 degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt* (WOLFGANG RIHM, *Der geschockte Komponist*, in Id., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a cura di Ulrich Mosch, I, pp. 43-55: 50-52). Pur molto simile, la riflessione sui concetti è svolta dai due compositori lungo tragitti non identici. Rihm muove dalla situazione storico-estetica, linguistica e produttiva della *Neue Musik*, per calare la doppia definizione – corrispondente a due modalità del comporre – dentro un'area declinata ora più sul piano estetico (*inklusive* come apertura al presente e al mondo, quali *humus* della creazione e di un'integrazione tra elementi) ora più su quello tecnico-compositivo (*exklusiv* come ri[con]duzione a un *Keim*, a un germe, come attenzione alla *Gestalt*, come tendenza a presentare in quanto tali queste dimensioni del comporre). Lombardi, invece, parte dalla constatazione – ormai consapevole nella situazione attuale – del tramonto dell'egemonia socio-culturale dell'occidente borghese sull'orizzonte delle pratiche musicali coeve (data la rilevanza globale indiscutibile di espressioni musicali da altre entità geografiche e sociali), e proietta tale situazione su due condotte soprattutto – ma non solo – linguistico-musicali, distinguibili eppure ugualmente legittime. Va rimarcato che Lombardi non conosceva l'intervento di Rihm: la convergenza concettuale va perciò ricondotta a un diffuso *Zeitgeist*, legato – attorno al 1980 – al delinarsi di orientamenti variamente post-moderni. Sulla problematicità di quella definizione per Lombardi – e per Zimmermann, sul quale si torna di seguito nel testo e in nota – cfr. ANTONIO ROSTAGNO, “*Pluralismo inclusivo*” e “*costruzione del tempo*” come opposizione al post-moderno “*manieristico*”. *Zimmermann e Lombardi*, in “*Man müßte nach Rom gehen*”. *Bernd Alois Zimmermann und Italien*, a cura di Sabine Ehrmann-Herfort et alii, Kassel, Bärenreiter, 2020, pp. 95-123.

direttore a Colonia di un coro di operai; (co-)autore in pièce di esplicito impegno sociale,⁶ o di brevi lavori che – nel focalizzarsi su un testo d’attualità offerto in piena comprensibilità (recitante o cantante) e combinato a materiali sonori essenziali – mostrano un carattere tra il testimoniale e l’agit-prop. La nuova fase di attività si dischiude dopo che Lombardi ha composto il suo lavoro più complesso e iper-razionalizzato nella costruzione temporale – *Proporzioni*, per 4 tromboni, 1968-69 – stimolato proprio da quel Zimmermann noto, invece, per la sua precoce apertura a linguaggi e materiali musicali molteplici:⁷ con la parallela elaborazione di *Stufen* per nastro magnetico, quella di *Proporzioni* portò Lombardi – in un bilancio autobiografico poco successivo – a un’insoddisfazione per la preoccupazione totalizzante e astratta verso le «technische, musikimmanente Fragen».⁸ Sarebbe però un errore prospettico legare in maniera biunivoca l’idea di inclusività alla sfera meramente politica, e viceversa. Premesso che anche la militanza di Lombardi risale a molti anni avanti, prassi definibili come inclusive si colgono, su più livelli (da quello linguistico – su cui ci si soffermerà più avanti – a quello operativo), sin dal decennio precedente, ovvero da suo affacciarsi ad una nuova generazione compositiva in un contesto parimenti alimentato da continue novità e da istanze di responsabilità attiva dell’artista-intellettuale.

Per Lombardi una prima palestra di fermentazione è senz’altro da rintracciare nel sodalizio del Gruppo Rinnovamento Musicale (d’ora in avanti GRM), formatosi a Roma nel 1967.⁹ Lombardi vi opera a contatto con musicisti – due soprattutto, Antonello Neri e

⁶ Accanto agli *Hörspiele* radiofonici di cui *infra* nel testo, si segnala la cantata scenica *Streik bei Mannesmann* (1973), che annovera tra i coautori Hans Werner Henze.

⁷ Tuttavia, la razionalizzazione delle strutture di durata era stato un *habitus* ricorrente nella musica di Zimmermann, e in quella direzione di lavoro il maestro indirizzò – per *Proporzioni* – il giovane allievo a fine 1968 (testimonianza personale di Luca Lombardi, settembre 2023); una certa complementarità dialettica, come nel binomio esclusivo/inclusivo, si rintraccia in effetti nella concezione sferica del tempo in Zimmermann, mossasi da proporzioni di durata pura verso una pluralità – comunque *ordinata secondo un principio*, tanto da esser presentata come estensione del serialismo – di morfologie stilistico-temporali compresenti (cfr. BERND ALOIS ZIMMERMANN, *Vom Handwerk des Komponisten*, in *Id.*, *Intervall und Zeit*, a cura di Christoff Bitter, Mainz, Schott, 1974, pp. 31-37: 35-37).

⁸ Luca Lombardi, *Lebenslauf*, ms. aut., in AdK/LL/230, p. 6; si tratta – 12 pp. – di un curriculum discorsivo al punto da apparire uno schizzo autobiografico, risalente alla fine del 1972, dal quale sono attinte buona parte delle informazioni qui riportate, confermate da Lombardi in svariate conversazioni con lo scrivente e in successivi scritti pubblicati, tra i quali di riferimento: LUCA LOMBARDI, *[Intervento senza titolo]*, in *Autobiografia della musica contemporanea*, a cura di Michela Mollia, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 213-222.

⁹ Il GRM iniziò col proporre a Roma brevi serie di concerti pubblici che impegnavano i propri membri sia come compositori, sia come esecutori (tra questi, i pianisti Fausto Di Cesare e Valerj Voskoboinikov e la cantante Doris Andrews), dando luogo al contempo a serate informali – frequentate da conversatori quali Petrassi e Bussotti – presso l’abitazione del filologo Silvio Muzii, membro laico del GRM, e proponendosi quale gruppo di esecutori e compositori in luoghi e cartelloni in Italia. Dal 1969, il GRM espande – con la formula delle “giornate”, di cui nel testo – la propria attività, cessandola verso la metà degli anni Settanta a causa di vari fattori (Zosi aveva la famiglia a Firenze, e si sarebbe trasferito nel 1977 a Milano; Neri coordinava da tempo le attività musicali del Beat 72, uno degli spazi d’incontro multidisciplinare – era nato come “cantina teatrale” – allora più in voga).

Giuliano Zosi – anch’essi poco più che ventenni,¹⁰ ma già pronti al pari del nostro a intrecciare, sul terreno delle prassi, questioni estetico-linguistiche e ruolo socio-culturalmente fattivo. Tra le questioni aperte si ricorda la formulazione di intere Giornate di musica contemporanea, con esecuzioni e dibattiti avvicendati ininterrottamente, in cui si proponevano autori e musiche in un novero plurale (esteso fino a un passato recente ma non ancora elaborato nella ricerca compositiva attuale), e in una prospettiva più individuante che generalizzante in tendenze. Similmente, fu notevole l’intervento del duo Lombardi-Zosi – insieme a Frederic Rzewski e Giuseppe Chiari – in una fabbrica romana occupata (settembre 1968), ove portarono una *performance* su lastre metalliche di chiara matrice sperimentale e dunque tutt’altro che linguisticamente omologato a possibili dettami partitici. Oppure, a questi anni risale la lucida annotazione autoanalitica di Lombardi nel chiosare, in uno dei primi concerti delle forze musicali del GRM, due suoi lavori: «Le due composizioni stanno, in un certo senso, a rappresentare due diverse concezioni della musica: quella della musica come *linguaggio* e quella della musica come *messaggio*».¹¹

Una decina d’anni prima, la neoavanguardia musicale poneva l’accento, pur con prospetti estetico-espressivi variegati (e diversamente intenzionati verso l’eventuale percorso di senso in direzione impegnata), sul *coté* esclusivo – ovvero sostanzialmente morfologico – del pensiero compositivo. Comporre era sì mettere in opera processi preordinati in modo non meccanico, né destinati a generare forme storicamente preconfezionate; tuttavia, quei processi erano riconducibili a un novero ristretto di tipologie: rotazioni seriali, tabelle combinatorie, e proiezione di tali procedimenti su vari ordini compositivi, da parametri semplici a complessi, da dimensioni microscopiche a macroscopiche del tempo musicale. I processi restavano unitari, razionalizzati, ed estremamente sistematici, anche laddove i materiali si presentavano con una certa multiformità (si pensi a quelli di *Gesang der Junglinge* per nastro magnetico di Stockhausen, 1955-56, distribuiti – in una costellazione

¹⁰ Zosi (Roma, 1940-Milano, 2016), dopo studi pianistici e compositivi (con Guaccero) a Roma, si diploma in composizione sotto la guida di Lupi a Firenze (1968) per poi perfezionarsi con Petrassi a Roma; i suoi lavori del periodo, raggruppati nel proprio catalogo con una lettera identificativa, tendono a sviscerare una precisa area inventiva: dopo l’insieme “di apprendistato” A, quello B si concentra sulle potenzialità del materiale sonoro, mentre il successivo C (dal 1971) sulla gestualità e la multimedialità; dopo il trasferimento a Milano, si dedicherà sempre più alla poesia sonora (GIULIANO ZOSI, *Attività artistica*, in LAURA FALQUI [et al.], *Armonica. Opera intercodice*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 49-56). Neri (L’Aquila, 1943-Fermo, 2023), pianista provetto e compositore (studi a Roma con Mortari), sarebbe stato assai attivo quale autore delle musiche di scena per spettacoli del panorama teatrale off-off delle cantine romane.

¹¹ LUCA LOMBARDI, [*Presentazione senza titolo a Divertimento op. 1 per pianoforte e Musica in memoriam Barbara Baldovino op. 9 per tre strumenti*], in Gruppo Rinnovamento Musicale, concerto a Sulmona, Camerata Musicale Sulmonese, 17 dicembre 1967 (documento in AdK/LL/324/1; corsivo nel testo).

metodicamente organizzata – tra registrazioni di una voce bianca e generazioni da sintesi elettronica), o dove le classi di altezze sfuggivano già all'ordinario insieme del totale cromatico (in vari lavori di Nono) e delle strutture di durata a basi di progressione aritmetica.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta tale razionalizzazione esclusiva appare in corso di superamento in più direzioni (in tal senso, la famigerata presenza di Cage a Darmstadt nel 1958 ne è insieme un segnale certificatorio e un'ulteriore spinta in chiave performativa),¹² per evoluzione interna dei procedimenti, oppure per radicale critica esterna ad essi. La musica postseriale:

- a) accetta la natura statistica delle strutture sonore ottenute mediante le procedure di permutazione, sicché alcuni aspetti parametrici rimangono aperti, o per flessibilità, o per scelta aleatoria, o per sostanziale indifferenza alla determinazione totale-puntuale dei valori parametrici. Questo scivolamento, che avviene attraverso il confronto tra Cage e Boulez e gli autorevoli contatti di questi, è il primo a insinuarsi nel sistema combinatorio seriale, e a fine decennio vi ha ormai preso costituzionalmente campo;
- b) concepisce la composizione quale auscultazione della materia sonora e delle sue trasformazioni nel tempo, in una chiave estetica compiutamente informale;¹³
- c) espande spesso le dimensioni compositive al gesto e all'immagine, domini in via di principio eteronomi alla razionalizzazione seriale (benché a questa a volte ricondotti, in modalità volutamente contraddittorie), sconfinando non di rado nei territori della performance e dell'operazione, anziché restare in quelli della scrittura eseguita-interpretata e dell'opera. Nello specifico dominio, le apparizioni performative di Cage a Darmstadt e a seguire in Europa (tra cui – rumorosamente, com'è noto – in Italia) del 1958-59 rappresentano un vero spartiacque;
- d) rompe infine la coerenza dei materiali ai processi compositivi, immettendo nell'opera citazioni eterodosse, storicamente denotate, ritenute irriducibili a quei processi, e invece adatte al criterio liberamente – persino anarchicamente – associativo del *collage*. Quest'ultimo è il caso della linea *neo-dada*, familiare a Lombardi per la

¹² Una cronaca ragionata in italiano di quell'edizione è: ANTONIO TRUDU, *La "scuola" di Darmstadt*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1992, pp. 123-131. Si veda anche: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, a cura di Gianmario Borio e Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, II, pp. 189-332.

¹³ Sul basilare concetto di musica informale: THEODOR W. ADORNO, *Vers une musique informelle* [1961], in *Id.*, *Quasi una Fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, pp. 269-322 (trad. it. in *Id.*, *Immagini dialettiche*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 235-279); GIANMARIO BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1993.

conoscenza personale di alcuni suoi esponenti, tra cui il già menzionato Chiari o il romano Vittorio Gelmetti.

Un po' generalizzando, si può insomma affermare che, nel corso del decennio dell'informale in musica, le neoavanguardie compositive transitano da un'elaborazione esclusiva – assoluta e organica – del linguaggio musicale, a un paradigma estetico-linguistico aperto, eterodosso, inclusivo. Con ciò si consideri tanto il permanere lungo il decennio di una linea d'avanguardia decisamente orientata sul fronte del messaggio impegnato (o meglio, del forte e soggettivo intenzionare il senso delle entità sonore mediante la loro interrelazione con l'oggettiva realtà storica del tempo,¹⁴ laddove la linea-Cage suggeriva una radicale desemantizzazione e de-soggettivazione dell'atto creativo), quanto un'attenzione sfaccettata verso i linguaggi musicali (deliberatamente al plurale), ora ritenuti organismi complessi, non interamente reinventabili o integrabili in organismi ancor più complessi e reticolari.¹⁵

A fine anni Sessanta, dunque, per la neoavanguardia compositiva, la citazione – o meglio, la molteplicità di materiali e formanti linguistiche da ri-organizzare – non è più un tabù. È comunque rilevante che Lombardi approdi a un pensiero musicale inclusivo quasi in autonomia: non – cioè – attraverso i due grandi affreschi sistematici che lo consacrano in Italia solo nel 1969 (*Sinfonia* di Berio e *Votre Faust* di Pousseur);¹⁶ né mediante l'apprendistato con Zimmermann, che conoscerà solo a fine anno. Ancora una volta, sarà invece stimolante la mediazione di Stockhausen, del quale ascolta alcuni tra gli ultimi *Klavierstücke* e, soprattutto, un frammento di *Hymnen*, a Roma, nel 1967.¹⁷

Nel volgere dell'anno seguente, sia la prima composizione matura e personale di Lombardi, sia il brano che suggella il breve apprendistato con Stockhausen, sono accomunati dall'adozione di porzioni del Preludio No. 8 in Mi bemolle minore BWV 853 nel Libro I del *Clavicembalo ben temperato* (CBT), in modalità però assai differenti nei due casi.

¹⁴ La linea-Nono, il cui testo esemplare è: LUIGI NONO, *Presenza storica della musica oggi* [1959], «La Rassegna Musicale», XXX, 1 (1960), pp. 1-8.

¹⁵ La linea-Berio, compendiabile nella composizione *Sinfonia* (1968/1969), nonché in LUCIANO BERIO – ROSSANA DALMONTE, *Intervista sulla musica*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 63-79 [§ *L'esperienza seriale*].

¹⁶ La circolazione italiana di *Sinfonia* di Berio è grosso modo contemporanea alla prima assoluta in forma scenica (Milano, Piccola Scala, gennaio 1969) di *Votre Faust* di Pousseur.

¹⁷ *Hymnen* per quattro altoparlanti con solisti (i musicisti dell'ensemble di Stockhausen, di cui *infra* nel testo), fu eseguito a Roma per la stagione da camera dell'Accademia di Santa Cecilia il 22 dicembre 1967, appena prima l'avvio della composizione di *Albumblätter*. Sempre a Roma, per i festival di Nuova Consonanza, i *Klavierstücke VII* e *X* erano stati proposti rispettivamente nel 1969 e 1963.

O senza pedale
O con spostamento - Do#/Si
O + La#
O con spostamenti di lettura
O [con spostamenti] - Sol#
O con spostamenti [il Sol (prima nota) è in fondo]
RO
RI per gruppi di 3 note

Fig 1: L. Lombardi, *Albumblätter*, i sistemi 1-5 della partitura, con aggiunte - in rosso - le indicazioni del percorso seriale delle altezze (vedi Fig. 2), comprese quelle di eventuali deflessioni da un decorso rigido (spostamenti [+], serie difettive). © 1975, Moeck Verlag, tutti i diritti riservati.

In *Albumblätter*, composto nei giorni a cavallo tra fine 1967 e inizio 1968,¹⁸ l'incipit del Preludio è inserito quale citazione in una traiettoria legante differenti stati stilistico-linguistici. Le prime fasi del brano – in Fig. 1¹⁹ – sono quelle più vicine all'idioma seriale e postseriale dei *Klavierstücke* di Stockhausen: filari di punti sonori, interrotti da fermate coronate, articolano in fugaci gruppi (diversificati in lunghezza, attribuzioni di durata/dinamica e rari accoppiamenti bicordali, tutti comunque disseminati fuori da una logica periodica e perciò senza segmentazioni di battuta)²⁰ le sequenze dodecafoniche. Queste, peraltro, si coagulano qua e là in più massivi eventi accordali, oppure indugiano su poche o su un'unica altezza ribattuta con dinamiche cangianti, che servono da eccitatore simpatico di corde nel frattempo lasciate libere di risuonare. Le continue metamorfosi figurali non rendono necessarie soverchie permutazioni seriali delle classi di altezze. Tutta la prima parte del lavoro impiega quasi esclusivamente la forma originale della serie (si veda Fig. 2) con poche mutazioni d'ordine o sottrazioni di elementi, che conducono fino a un lungo filare – ultimo rigo di p. 2 – in *ff*, vestibolo delle coagulazioni accordali di cui al prossimo capoverso, dentro il quale vengono permutati i tronconi di tre note della serie.²¹

¹⁸ La prima esecuzione di *Albumblätter*, con l'autore stesso al pianoforte, avvenne il 3 maggio 1968 al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, nell'ambito dei saggi della classe di pianoforte di Giorgio Sacchetti (programma in AdK/LL/325/3). Dedicato a quest'ultimo, il brano è stato poi pubblicato da Moeck (1975). Già anteriormente alla prima pianistica, *Albumblätter* era stato eseguito nella formula multimediale di *Opus 10* (*infra* nota 23). Del brano esiste un'incisione discografica (in Luca Lombardi. *Piano Works 1963-2003*, Continuo, 2015, cd CR115) da una registrazione del 2005 di Giancarlo Cardini, il quale dai primi anni Settanta in poi lo avrebbe ripetutamente suonato in concerto.

¹⁹ La Fig. 1 riproduce della partitura l'intera pag. 1 e, subito sotto, il primo rigo di pag. 2. Le forme delle serie (Fig. 2) sono indicate al loro inizio con la sigla (O= Originale, I= Inverso, R= Retrogrado) in rosso; eventuali omissioni o spostamenti dell'ordine delle altezze sono segnalati, aggiungendo in corrispondenza delle note spostate un segno +. La riproduzione è possibile – come per gli altri due esempi dalla partitura – per gentile concessione di Moeck Verlag – Casa Ricordi e del compositore, che si ringraziano sentitamente.

²⁰ All'altezza di *Albumblätter*, la distribuzione temporale aperiodica degli eventi musicali – pur notati con le figure della ordinaria notazione misurata – aveva portato Lombardi ad abbandonare sistematicamente l'uso della segnatura di metro e della stanghetta di battuta già nell'*Adagio* dal dittico strumentale dell'op. 8 (1966-67), e di nuovo in tutti i quattro movimenti della *Musica in memoriam Barbara Baldovino*, op. 9, per tre strumenti, del 1967 (fonti visionate in AdK/LL/170, 179 e 180).

²¹ Come confidatomi dal compositore in una conversazione del giugno 2022, la relativa linearità nel trattamento seriale potrebbe essere in rapporto alla presenza di un'attitudine quasi-improvvisativa in *Albumblätter*, trasformata tuttavia in un percorso interamente strutturato dalla scrittura, anche qualora aspetti indeterminati derivanti da quell'attitudine (durate indicate entro finestre solo orientative in secondi, procedure di trasformazione lasciate alla gestione dell'esecutore – come l'evoluzione del *supercluster* nel bicordo mi bemolle - sol bemolle su cui *infra* nel testo, azioni gestuali alla cordiera prive di una segnalazione precisa d'altezza) permangano dentro la scrittura. Alcuni tratti di questa sembrano altresì suggeriti da soluzioni di alcuni *Klavierstücke* di Stockhausen (ad es., le accelerazioni-decelerazioni di velocità, continue e a metronomo iper-definito, del *Klavierstück VI*), ma limitate a brevi figure, anziché generalizzate in strutture esatte e notazioni pervasive.

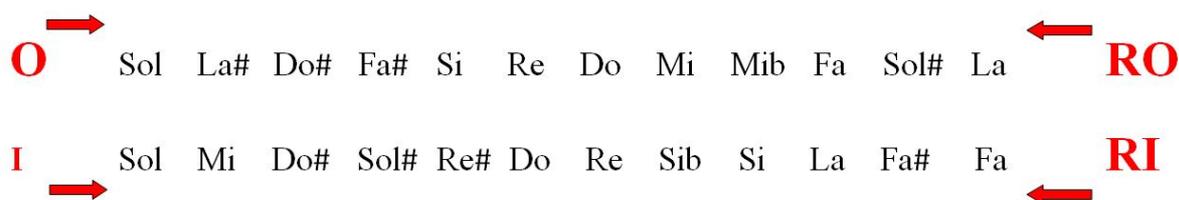


Fig. 2: Serie utilizzata nella parte iniziale di *Albumblätter* (vedi Fig. 1).

La morfologia degli eventi sonori da un lato rende elastico il tempo musicale, dall'altro lascia insorgere configurazioni materiche propriamente informali, che dilagano nella parte centrale del brano (pag. 3). Queste aumentano la densità temporale e il gradiente dissonante degli aggregati, fino alla comparsa di sequenze di *cluster*, sfocianti in un blocco cromatico a mani aperte nell'estensione la_2-mi_4 , ripetuto ossessivamente in modo isocrono. Sottraendogli progressivamente le note esterne e modificandone quelle interne (Fig. 3 – ovvero p. 4 della partitura, rigo 1 prima metà), l'esecutore deve trasformare gradualmente quel *supercluster* al primo di tre aggregati definiti in altezza, che è a sua volta il primo di tre passi di avvicinamento al bicordo $mi\ bemolle_3-sol\ bemolle_3$ (Fig. 3, tra i righe 1-2). Sul primo bicordo, attacca – anche nella notazione, ormai divenuta misurata – la citazione dell'incipit del Preludio bachiano, a mo' di apparizione senza soluzione di continuità. La citazione svanisce analogamente in dissolvenza incrociata, verso un altro pannello informale: il trillo di fine b. 3 (Fig. 3, rigo 2) si riverbera in altri trilli e tremoli cromaticamente contigui, che lo espandono in una fascia in crescendo d'intensità. Un'ultima, fantasmatica apparizione di un inciso tematico del basso del Preludio (Fig. 3, rigo 4) orienta gli eventi conclusivi del brano verso una divaricazione agli estremi di registro (ipergrave, sovracuto), in una dissipazione dell'energia sonora ormai centrata intorno al pianissimo.

L'episodio finale si segnala pure per la sua deriva timbrico-gestuale, avviata già con le azioni di un secondo esecutore (preferibilmente il voltapagine dell'esecuzione) durante la citazione del Preludio: quegli deve «far percorrere a una pallina di vetro, accompagnandola con la mano, un cerchio sulle corde medie»,²² quindi far cadere quella pallina sulle corde acute (Fig. 3, rigo 2). Alcuni di questi eventi sono da ottenere alla cordiera, da parte del pianista (qualora vi siano altezze-corde definite), o da parte di un secondo *performer* (chiamato invece a percuotere il corpo ligneo dello strumento e le corde in cassa armonica. Vedi Fig. 4 – ovvero pag. 7 della partitura, solo ultimo sistema).

²² LUCA LOMBARDI, *Albumblätter*, Celle, Moeck, 1975 (rev. 1994), p. 6, nota esecutiva n° 2 a piè pagina, visibile in Fig. 3.

4" ca. 45" ca. 20"

(1)

mf *mp*

p (come da lontano)

2° esecutore (2)

(3)

p cresc. molto
trillare con tutte le note

tr *fff*

(P)

(4) 2"/3"

+ tasti addizionali

(P)

p

pedale abbassato fino alla fine

- (1) Ripetere il cluster a intervalli regolari (M.M. ca. 50) modificando le note intermedie e abolendo gradatamente quelle esterne
- (2) Far percorrere a una pallina di vetro, accompagnandola con la mano, un cerchio sulle corde medie
- (3) Far rimbalzare una pallina di vetro sulle corde acute
- (4) Ripetere gli accordi a intervalli oscillanti tra i 2 e i 3 secondi

Fig. 3: L. Lombardi, *Albumblätter*, pag. 4 della partitura. © 1975, Moeck Verlag, tutti i diritti riservati.

The image shows a musical score for the final system of 'Albumblätter' by Luca Lombardi. It consists of two staves, likely for piano and a second performer. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *pppp*. There are also specific performance instructions: a circled (1) and a circled (2) with a triangle above it, and the text '2° esecutore'. The score is marked with '8' in several places, possibly indicating a measure or a specific section.

- (1) Limite destro tast. (legno) con pugno chiuso
 (2) Battere col palmo su uno dei fori

Fig. 4: L. Lombardi, *Albumblätter*, pag. 7 della partitura, ultimo sistema. © 1975, Moeck Verlag, tutti i diritti riservati.

Anche per questa caratteristica, Lombardi amplierà di lì a poco il concept del lavoro in direzione multimedia. In Opus 10,²³ la partitura di *Albumblätter* diventa componente sonoro-musicale di una performance, cui partecipa dal vivo un secondo performer: questi non solo agisce al pianoforte nell'episodio conclusivo, ma recita in precedenza – sulla musica – il testo in traduzione italiana di una poesia di Beckett, «che farei senza questo mondo senza faccia senza domande».²⁴ Inoltre, la situazione dal vivo è sdoppiata in un elemento mediatizzato, un film – realizzato da Peter Del Monte e Beppe Mangano – nel quale si vedevano operare gli stessi esecutori live:²⁵ si trattava di uno sdoppiamento che, forse, allude

²³ La prima assoluta di *Opus 10* avviene il 23 aprile 1968 presso l'Aula Magna della Scuola Tedesca (oggi Goethe Institut) nell'ambito dei concerti del Gruppo Rinnovamento Musicale, anno II: al pianoforte l'autore, secondo performer Giuliano Zosi; per gli autori di film-proiezione, si veda *infra* nel testo (programma in AdK/LL/325/2). Di esecuzioni multimedia di *Opus 10* ne è attestata solo un'altra (stessi esecutori della *première*), tenutasi il 29 aprile 1969 a Palazzo Strozzi in Firenze, probabilmente senza la componente filmica (programma in AdK/LL/326/1). La ragione del titolo sta nel fatto che questo lavoro è il decimo all'interno del catalogo di composizioni approvate che Lombardi aveva iniziato ad aggiornare partendo dal giovanile *Divertimento op. 1* per pianoforte (1963). In seguito egli avrebbe nuovamente riconsiderato lo status di alcuni di quei lavori, e al momento ritiene *Albumblätter* (il brano pianistico in quanto tale) la sua autentica opera prima.

²⁴ Pubblicato (a fronte i testi originali in francese e inglese, entrambi versione d'autore) in SAMUEL BECKETT, *Poesie in inglese*, trad. it. di Rodolfo J. Wilcock, Torino, Einaudi, 1964, pp. 76-77; la prima stesura di Beckett – «*que ferai-je sans ce mond sans visage sans questions*», 1948 – è quella in francese.

²⁵ LUCA LOMBARDI, [presentazione a senza titolo a Opus 10], in *Gruppo Rinnovamento Musicale, anno 2, aprile-maggio 1968*, p. 10, documento in AdK/LL/325/2: «[...] nato come pezzo (pezzi) per pianoforte (primo titolo: *Albumblätter*) vi è stata poi aggiunta una parte letta (Samuel Beckett: "che farei senza questo mondo...") ed è sembrato infine un pezzo adatto a sperimentare un accostamento di suono e immagine (proiezioni cinematografiche)». Purtroppo, a oggi il film non è stato rintracciato e la sua descrizione sommaria si deve alla testimonianza orale rilasciatami da Lombardi (luglio 2016). Il regista italo-americano Peter Del Monte (1943-2021), autore dal 1975 di lungometraggi presentati anche in festival autorevoli (Biennale di Venezia, Festival di Cannes), conosceva personalmente il compositore, per via dei legami tra le due rispettive famiglie. In quegli anni Del Monte era allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove verosimilmente era entrato in contatto con lo scenografo Giuseppe [Beppe] Mangano (1945).

alla musica pianistica di Schumann, secondo riferimento storico-estetico nascosto nel titolo di Lombardi.²⁶

L'espansione mediale in *Opus 10* non va però considerata azione occasionale.²⁷ Oltre che nella più generale cornice della musica gestuale e dell'interazione disciplinare, incoraggiate – come accennato – dalle sperimentazioni informali degli anni Sessanta, l'operazione è collocabile su vari orizzonti: a) in una prima e largamente partecipata dimensione, nel solco della corposa produzione di nuovo teatro musicale (*alias*, nuove configurazioni drammaturgiche d'interazione tra musica e altre componenti mediali) dell'ambiente compositivo romano, variegatissima nelle tipologie e vitalissima nella numerosità dei tentativi che la animarono a partire dal 1961 fino al decennio seguente inoltrato;²⁸ b), ancora nel quadro del sodalizio del GRM (il testo di Beckett era già stato musicato da Zosi in una *Cantata* da camera con titolo identico al primo verso della traduzione italiana);²⁹ c) infine, più risolutivamente, in interessi e riflessioni insorgenti in Lombardi stesso. Dopo una prima esperienza d'inserimento di composizioni già in cantiere in uno spettacolo teatrale (*Ifigenia in Tauride* di Goethe, maggio 1967),³⁰ Lombardi avrebbe difatti approfondito a Colonia dapprima – sotto la guida di Kagel – la relazione tra suono-musica e immagine, in termini di elaborazione parallela di entrambi, quindi – in ambito produttivo

²⁶ Come da comunicazione personale del luglio 2016 con l'autore, i «fogli d'album» – *Albumblätter* – del titolo sono da considerarsi le differenti, contrastive fasi sonore del lavoro, compresa la citazione bachiana. Nel catalogo pianistico di Schumann è presente un titolo identico a quello scelto da Lombardi (*Albumblätter* op. 124) e uno assai simile (*Bunte Blätter* op. 99) accomunati dall'essere sillogi pubblicate in anni tardi (rispettivamente 1853 e 1851), ma che mettono assieme brevi brani risalenti fino al 1832 ma a lungo lasciati inediti o scartati dai progetti cui erano in principio destinati. Che fra questi vi fosse il *Carnaval* op. 9 pone le due collezioni in una luce meno occasionale – e ancor meno didattica – di quanto potrebbe suggerire l'operazione, in parte conseguente al successo editoriale dell'*Album für die Jugend*. Le sillogi di Schumann possono invece esser lette quali nuove, più distese, liriche e retrospettive formulazioni del principio hoffmanniano dello sdoppiamento psicologico e della scissione espressiva, esperito in chiave lacerante e drammatico-narrativa nei grandi cicli degli anni Trenta. Ovviamente, Lombardi seleziona solo alcuni tratti degli antecedenti di Schumann (multiformità, contrasto di scrittura, retrospezione – limitata alla citazione bachiana), sostituendo al mero accostamento di quei «fogli» la transizione linguistico-sonora tra i frammenti.

²⁷ Nella presentazione dell'unica ri-esecuzione di *Opus 10*, si accenna a sviluppi futuri e aperti dell'operazione: «[Lombardi] presenta un lavoro che ha subito diverse trasformazioni e che potrà venire in seguito ancora ulteriormente “straniato”, modificato, violentato, (work in progress). È sembrato inoltre anche un pezzo adatto a sperimentare un accostamento fra suono, parola e immagine» (Gruppo Rinnovamento Musicale, pieghevole del concerto del 29 aprile 1969, Palazzo Strozzi, Centro d'Incontro per Stranieri, documento in AdK/LL/326/1).

²⁸ ALESSANDRO MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Lucca, LIM, 2020.

²⁹ La *Cantata* da camera è stata eseguita il 17 dicembre 1967 nel già richiamato concerto a Sulmona del GRM (si veda *infra* nota 36).

³⁰ Alcuni movimenti della *Musica in memoria di Barbara Baldovino* op. 9 erano stati reimpiegati per le musiche di scena di una *Ifigenia in Tauride* allestita da Moshe Kahn, all'epoca giovane regista residente a Roma, poi importante traduttore di opere letterarie dall'italiano in tedesco.

radiofonico – la sottrazione di tutti gli elementi gestuali e visivi, o persino musicali tout-court (ma conservando un approccio compositivo), negli *Hörspiele* che valorizzano invece un montaggio di elementi verbali e latamente sonori.

In un intervento di fine 1970,³¹ Lombardi tira le fila – anche in fatto di posizionamento personale – sulle riflessioni attorno a tale aspetto estetico-creativo e alla sua valenza nella coeva situazione musicale. In questa occasione chiarisce che nella stessa «musica assoluta» (da ascoltarsi in concerto) la gestualità non è componente assente, ma al contrario questa è insita nel gesto esecutivo degli interpreti, seppur lasciata in definitiva alla loro «improvvisazione» (leggi: propensione individuale a una prossemica o a un'altra). Pertanto, l'inclusione dell'aspetto gestuale nel progetto compositivo non deve sorprendere, tanto più che nella stessa musica elettronica – che può ben rinunciare a qualsivoglia gestualità, grazie al nastro magnetico – si è presto sentito il bisogno di reintegrarla, alimentando un repertorio per esecutori dal vivo ed elettroacustica. D'altro canto, anche la combinazione con elementi visivi non sembra un capriccio della storia moderna di composizione e fruizione musicale: persino nell'ascolto a occhi chiusi, meglio associabile alla fruizione di musica assoluta, le immagini cacciate dalla porta rientrano dalla finestra, *sub specie* di associazioni visive soggettive.³²

In una trattazione che tocca ulteriori nevralgici punti (tra cui il pensiero musicale quale *teoria critica della società*, secondo un concetto ripreso da Adorno; i nessi [sovra]strutturali tra società capitalista e pensiero estetico-compositivo attuale, col conseguente pericolo di mercificazione dell'avanguardia – quella impegnata compresa; le possibilità d'intervento dell'artista e intellettuale nel cambiamento della società, etc.), alcuni passaggi obbligati sembrano emergere. Tra questi, Lombardi si pone il problema dei mezzi di produzione, e quindi dei media espressivi, in particolare quelli tecnologici recenti; e riflette sulla disponibilità a «comporre» entità che non son più meri «pezzi di musica», anzitutto per un ridimensionamento della finalità estetica,³³ ma pure – lo si coglie in filigrana – per una riconfigurazione degli assetti mediali dell'opera.

³¹ LUCA LOMBARDI, *Suono, gesto, parola*, inedito [1970], 8 ff. dattiloscritti, conservati in AdK/LL/309, letto con tutta probabilità al Congresso Internazionale *Proposte per una nuova estetica dello spettacolo*, Taormina, 6-8 dicembre 1970. Il convegno, dal taglio fortemente interdisciplinare, fu organizzato dall'Istituto di Estetica dello Spettacolo presso l'Università di Palermo e dal Centro Sperimentale di Cinematografia ed ebbe quale relatore introduttivo Armando Plebe, il quale aveva avuto documentati rapporti con le iniziative del GRM. Inoltre, si prevedeva un intervento di Luca Lombardi dal titolo non specificato nella brochure (consultata in AdK/LL/327/1); tra gli altri relatori, spiccano Jacques Lecoq, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Martin Esslin, e il padre di Luca, Franco Lombardi.

³² L. LOMBARDI, *Suono, gesto, parola*, cit., ff. 1-4.

Due anni prima dell'approdo a siffatta riflessione, *Opus 10* è una prima mossa in quella direzione.³⁴ In questo lavoro si può leggere un segno post-drammatico "assoluto", e perciò una certa influenza della linea-Cage, refrattaria alla dimensione semantica, e incline invece a far (inter)agire i media come tali, anche in una loro estensione.³⁵ D'altronde, i gesti del performer aggiunto si sviluppano da quelli necessari allo svolgersi dell'esecuzione musicale del brano (alla cordiera e sulla cassa del pianoforte), la poesia di Beckett può essere un *embodiment* simbolico-personale del secondo esecutore designato – Zosi – che l'aveva già utilizzata per la sua omonima *Cantata*, e il video era una proliferazione mediatizzata della *performance* dal vivo. In aggiunta, anche il potere denotativo della citazione bachiana, il nascosto riferimento schumanniano e la profondità metafisico-esistenziale del testo beckettiano³⁶ introducono coefficienti tutt'altro che asemantici. A quel primo tentativo intermediale, seguiranno a breve per il compositore altre due esperienze di segno opposto. Innanzitutto vi fu *(Vor)spiel(film)*, audiovisivo di una *performance* musicale (suono e immagini di riprese più o meno allusive – salvo tratti sottilmente stranianti – a quella medesima *performance*) pianificato interamente da Lombardi, che può situarsi di nuovo su una linea "assoluta" dell'espansione mediale.³⁷ Quindi c'è il diverso caso di *Von Gastgebern und Gästen* (1970-71), *Hörspiel* radiofonico elaborato "da compositore" montando interviste e documenti sonori sul lavoro migrante in Germania, senza perciò voler ottenere un "pezzo di musica" definibile pacificamente tale.³⁸

Albumblätter è nondimeno, al suo primo concepimento, ancora un "pezzo di musica", nel quale la citazione dal CBT appare il fulcro di un problema compositivo orientato non già al

³³ Nella radicalità di tale rimessa in discussione, affiora nel Lombardi di quel periodo – e rimarrà sempre carsica nel suo pensiero – l'esigenza di riguadagnare – al comporre musicale un ruolo pienamente attuale (tanto in senso storico, quanto in senso filosofico-pragmatico) sul piano sia estetico, sia socio-politico, ricomprendendo tutte le istanze che l'uomo può e deve porre insieme all'arte e alla società.

³⁴ Su gestualismo e intermedialità di *Opus 10*: A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale*, cit., pp. 559-562.

³⁵ Sul concetto di teatro postdrammatico, nella sua piena 'tipologia' di interrelazione assoluta tra media: HANS-THIES LEHMANN, *Das postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999 (trad. it. a cura di S. Antinori: *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cuepress, 2017).

³⁶ Così Zosi nel presentare le due parti della *Cantata* *Che farei senza questo mondo*, in Gruppo Rinnovamento Musicale, concerto a Sulmona, Camerata Musicale Sulmonese, 17.12.1967 (documento in AdK/LL/cartella "Programme 1966-1974"): «esse [...] rappresentano ideologicamente il non soffermarsi dell'uomo di oggi ad osservare lo spazio convulso ed il nulla inconsistente della realtà che ci circonda, ma di risollevarsi verso le mete dell'amore e del soccorso».

³⁷ Appunti e schemi definitivi del progetto – risalenti all'ottobre 1969 – sono conservati in AdK/LL/214; l'audiovisivo fu presentato nella serata finale del corso di Kagel, il 12.12.1969 nella grande sala della WDR.

³⁸ Al primo, sarebbe seguito un secondo *Hörspiel* (1972, di nuovo prodotto dalla WDR di Colonia) dal titolo *Neue Musik: Warum, für wen, wie*, emblematico delle preoccupazioni di Lombardi sulla funzione del comporre d'arte nella società del tempo.

montaggio (o al *collage*), bensì alla configurazione di uno spettro linguistico-sonoro, ovvero all'organizzazione del molteplice musicale. L'incipit del Preludio bachiano vi si dà come uno degli stati sonori, che trascolorano l'uno nell'altro in successiva ma modulata apparizione: questa è certo un'epifania sorprendente, considerato l'*informel* sonoro che precede e segue, e perciò giudicabile a maggior ragione indice del principio inclusivo. Tuttavia, la doppia dissolvenza incrociata tra due pannelli informali la colloca entro una traiettoria stabilita, pianificata, fatta di transizioni attentamente controllate, persino direzionata (in un moto definibile centrifugo), e per di più risolta attraverso una semiografia quasi interamente definita, eccetto dettagli che il compositore ha ritenuto meglio risolvibili mediante una scrittura d'azione.³⁹

* * *

Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer! nasce nel contesto dell'ultimo *Kölner Kurs für Neue Musik* tenuto tra ottobre-dicembre 1968 da Stockhausen. Lombardi vi partecipò in qualità di allievo,⁴⁰ facendo eseguire anche a Colonia il suo ultimo lavoro, già presentato per la prima volta dal GRM a L'Aquila qualche giorno prima.⁴¹ La sua natura d'improvvisazione guidata può esser messa in rapporto alla dedizione di Stockhausen per una pratica ch'egli

³⁹ Una scrittura d'azione più o meno grafica o simbolica era d'altronde moneta corrente nel quadro delle nuove semiografie per la musica contemporanea, soprattutto quelle d'impronta gestuale, proprio per la loro capacità di descrivere – nell'indeterminazione dei dettagli – un chiaro comportamento sonoro o performativo.

⁴⁰ *Kölner Kurse für Neue Musik*, in KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Texte zur Musik 1963-1970*, Köln, DuMont Schauberg, 1971, pp. 196-211: 206-211.

⁴¹ La première di *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer!* avvenne a L'Aquila l'8 dicembre 1968, in un concerto del Gruppo Rinnovamento Musicale, durante la XXIII Stagione della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" (programma di sala in AdK/LL/325/5). Non è noto quali membri dell'*ensemble* eseguirono il brano a L'Aquila (versione originaria per 7 strumenti), ma in ogni caso l'autore era assente poiché in quegli stessi giorni stava ultimando il corso di Stockhausen ed era impegnato a preparare l'esecuzione di quello stesso lavoro a Colonia, tenutasi in effetti il 12 dicembre 1968 presso la WDR (David Johnson flauto, Vinko Globokar trombone, Johannes Fritsch viola, Harald Bojé elektronium, Rolf Gehlhaar tam-tam, Lombardi e Gheorghe Costinescu al pianoforte [4 mani], programma di sala in AdK/LL/325/6). La difficoltà nell'identificare gli esecutori a L'Aquila deriva dal fatto che, poste le regole di scelta dalle famiglie strumentali – *infra* nel testo – e ipotizzato che lo strumento a suono indeterminato sia stato coperto da Zosi alla lastra d'alluminio, mancherebbe il secondo pianista, a meno che il ruolo non sia stato assolto da Daniele Paris, direttore dell'*ensemble*, ma libero da questo compito nel pezzo di Lombardi. Dal carteggio tra Lombardi e Zosi (in AdK/LL) del novembre 1968, s'intuisce che la scelta di eseguire questo lavoro a L'Aquila s'impose per conciliare l'opportunità di offrire una prima assoluta di Lombardi in quel contesto e l'assenza di alternative in tal senso. Il brano è comparso, soprattutto nei primi anni, con oscillazioni nel titolo (*Das ist kein Bach, das ist...* a L'Aquila e nei cataloghi; *Dies ist kein Bach* nel programma dell'esecuzione a Colonia), fino alla sua definizione all'altezza della versione per 5 strumenti del 1993, che ne esplicita la provenienza da una nota espressione pronunciata da Beethoven (*infra* in nota 57, per la sua provenienza e la *lectio* originaria). D'ora in avanti ci si riferirà al brano nella forma abbreviata *Das ist kein Bach...*; le partiture di ambedue le versioni sono pubblicate da Ricordi.

definiva *Intuitive Musik*. Si trattava di una forma d'improvvisazione collettiva più o meno indirizzata, aliena anzitutto da morfologie stilematiche, la cui apparizione – secondo Stockhausen – era pericolosamente in agguato anche nella cosiddetta improvvisazione libera (*freie Improvisation*).⁴² Di fatto, si impartivano indicazioni di comportamento musicale e sollecitazioni poetico-creative a un rodato gruppo di fidati strumentisti, salvo filtrare al mixer in tempo reale il livello acustico di quanto eseguito da ciascun improvvisatore, e mantenere così un controllo forte – non privo di potenziali frizioni con i *performer* – sul risultato finale.

A Lombardi erano già note alcune esperienze di improvvisazione sperimentale, ovvero di composizione collettiva in tempo reale, di area romana: il Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza,⁴³ capofila nel campo anche in Europa, e soprattutto MEV – Musica Elettronica Viva, che praticava un'improvvisazione estremamente libertaria e per nulla pre-determinata.⁴⁴ Lombardi stesso era stato – e avrebbe continuato ad essere – attivo in varie formazioni del genere: dapprima il duo con Giuliano Zosi (tra 1967-68), in apparenza declinazione neo-dada della formula improvvisante, in realtà territorio di sperimentazione assai aperta di materiali e interazioni performative;⁴⁵ in seguito il trio d'improvvisazione-esecuzione elettroacustica con Domenico Guaccero⁴⁶ e Alvin Curran (tra fine 1971 e inizio 1973).

⁴² KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Aus den Sieben Tagen*, in Id., *Texte zur Musik 1963-1970*, cit., pp. 123-125. I dubbi di Stockhausen riguardavano probabilmente soprattutto – ma non solo – l'area improvvisativa più vicina al jazz, anche nella sua declinazione *free*.

⁴³ GIOVANNI GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Roma, Aracne, 2013, pp. 104-124.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 124-148; LUIGI PIZZALEO, *MEV Musica Elettronica Viva*, Lucca, LIM, 2014. Di MEV facevano parte sia Frederic Rzewski, sia Alvin Curran, coi quali Lombardi collaborò in varie situazioni.

⁴⁵ Il duo – con improvvisazioni su lastre d'alluminio e cofano di una Fiat 500 più altri oggetti, e su coppia di radio a transistor – tenne nel 1968 una *performance* presso la cantina teatrale romana Dioniso Club; partecipò alla serata per i 50 anni della madre di Luca (Salto di Fondi, 15 agosto 1968); infine, intervenne alla già segnalata occupazione della fabbrica Pischiutta (Roma, settembre 1968), prima di cessare per il trasferimento in Germania di Lombardi (documenti in AdK/LL/325/1 e 4).

⁴⁶ Sul rapporto tra Lombardi e Guaccero: LUCA LOMBARDI, *Domenico Guaccero o dell'apertura*, in *Domenico Guaccero. Teoria e prassi dell'avanguardia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 2-4 dicembre 2004*, a cura di Daniela Tortora, Roma, Aracne, 2009, pp. 73-77 (la trascrizione dell'epistolario Lombardi-Guaccero si trova nel medesimo volume alle pp. 324-331). Guaccero, tra i più aperti e dinamici esponenti della neoavanguardia musicale a Roma, fondò in quel periodo un Centro per la Musica Sperimentale, nel quale tentò fra l'altro di approfondire l'uso musicalmente avanzato – con corsi e produzioni – dei primi sintetizzatori modulari commercializzati (uno dei quali, il VCS 3, possedeva personalmente). Il trio si denominò prima I Synthesizers, poi Musica ex Machina, nome con cui avrebbe proseguito l'attività con *roster* ampliati ad altri sodali di Guaccero (G. GUACCERO, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali*, cit., pp. 202-210).

Da un lato, Lombardi restava indubbiamente affascinato – anche per motivi socio-politici – da modalità di creazione che integravano individuale e collettivo, e che – per quanto a tratti indirizzate da partiture grafiche o combinatorie – richiedevano una compartecipazione compositiva dell'interprete. Nel novero dei gruppi d'improvvisazione citati, il suo interesse si appuntava perciò soprattutto su MEV – che all'occorrenza aveva anche eseguito partiture dei propri membri (Frederic Rzewski, tra i fondatori di quel gruppo, sarebbe stato anche suo “tutor” in un gruppo di lavoro per i corsi di Colonia) –, e poi sul New Phonic Art, fatto nascere da Vinko Globokar nel 1969 su prassi contestatrici dell'*ensemble* di Stockhausen. Tra i presupposti di partenza vi erano l'approccio libertario all'atto improvvisativo, senza rete e senza accordi previi,⁴⁷ e l'assenza di modifiche dall'alto sull'esito finale. Dall'altro lato, però, Lombardi guardava con sospetto l'accoglimento indiscriminato di qualunque evento dentro tali *performance*, per svariate ragioni: innanzitutto, ciò avrebbe potuto giustificare pratiche linguisticamente reazionarie; inoltre, l'isola di libertà così generata, qualunque più che anarchica, non avrebbe scalfito in realtà un sistema socio-musicalmente regressivo o conservativo; e infine, una collettivizzazione del processo creativo non avrebbe garantito di per sé una liberazione del soggetto in esso.⁴⁸

Il quadro della riflessione è qui chiaramente ispirato dal pensiero marxista, ma si dilata oltre gli aspetti meramente politici, economici e sociali, fino allo statuto dell'opera e dei suoi creatori: in una composizione collettiva, per di più d'impianto improvvisativo, *chi* detiene la responsabilità autoriale, e in quali modi e proporzioni? *Das ist kein Bach...* è anche una risposta a tali interrogativi,⁴⁹ che Lombardi ha ritenuto nel tempo, e ritiene tuttora, compositivamente valida, prova ne sia che la partitura è stata ancora una volta rielaborata nel 1993 per cinque esecutori, rispetto ai sette originari, e incisa in questa

⁴⁷ Sulla varietà delle prassi: *ivi*, pp. 148-167. Quelle del Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza non prevedevano accordi previi (se non assai generici), ma richiedevano un assiduo *training* d'assieme per affinare le doti di inter-reazione tra i componenti. Peraltro, sia MEV nella prima fase, sia il New Phonic Art, si sarebbero dedicati all'interpretazione di lavori scritti da propri membri, sebbene in soluzioni notazionali assai fluide (*prose music*, notazioni grafiche o miste).

⁴⁸ LUCA LOMBARDI, *Über kollektive Komposition*, «Melos», XXXVIII (1971), pp. 292-293 (anche in *Id.*, *Construction of Freedom*, cit., pp. 367-369).

⁴⁹ Le argomentazioni del saggio citato nella nota precedente sono riprese, approfondite e condotte verso una disamina del proprio brano (rielaborandone le note esecutive introduttive), in quanto situato nella zona di pensiero intermedia tra gli estremi della determinazione totale e dell'anarchia, in: LUCA LOMBARDI, *Vom Zufall, von der Improvisation und von der Freiheit in der Musik*, in *Id.*, *Construction of Freedom*, cit., pp. 369-374 (trad. ingl. alle pp. 27-34).

forma dal Logos Ensemble.⁵⁰ L'orizzonte di pensiero di *Das ist kein Bach...* non riguarda in effetti solo il *coté* improvvisativo, ma si allarga a quello della meta-composizione aleatoria, ovvero l'elaborazione di kit compositivi che fissano in primo luogo i processi (mediante istruzioni verbali da applicare a un repertorio di diagrammi grafico-simbolici), in secondo luogo – e non sempre – i materiali sonori da calare in quei processi, affidando poi a figure ulteriori, spesso al contempo compositori ed esecutori, il compito di trarne una specifica realizzazione scritta.

Nel panorama della musica aleatoria (non necessariamente, anzi generalmente niente affatto, improvvisativa), la peculiarità di una meta-composizione è di lasciar aperta la strada a risultati potenziali fortemente incogniti al suo autore originario, dipendendo quei risultati dalla sensibilità e dalle specifiche strategie dei realizzatori. Dopo e accanto ai kit compositivi di John Cage (le meta-composizioni di maggior riferimento nel corso degli anni Sessanta),⁵¹ un esempio particolarmente indicativo per Lombardi dev'esser stato senz'altro *Plus - Minus* (1963) di Stockhausen. Concepito proprio quale lavoro preparatorio per la prima edizione dei *Kölner Kurse für Neue Musik*, *Plus - Minus* consta di sette fogli-raccolte di figure con simboli processuali (da applicare a materiali sonori principali, materiali secondari, durate, velocità, etc.), e sette fogli di materiali d'altezza: le regole di combinazione ammettono che due o più realizzatori sviluppino in autonomia reciproca una loro versione del kit, trattandola alla stregua di uno strato da sovrapporre all'impronta agli altri già realizzati.⁵² *Plus - Minus* ebbe la *première* fuori del contesto didattico, proprio a Roma (1964) grazie a Rzewski e Cornelius Cardew:⁵³ quando Stockhausen – assente alla *première* – poté ascoltarne la registrazione, rimase affascinato dalla piega, lontana dalla sua personale idea sonora, che i due realizzatori (ricompositori-esecutori) avevano impresso alla meta-partitura.⁵⁴

⁵⁰ La versione per cinque strumenti fu richiesta in realtà dai Solisti di Nuova Consonanza, formazione para-improvvisativa lanciata – con vita quasi nulla – dall'allora presidente dell'associazione, il pianista Giuseppe Scotese. Per i dati dell'incisione del Logos Ensemble di Latina, *infra* nota 63.

⁵¹ Il kit compositivo meglio noto, anche per esser stato impiegato più volte da Cage onde trarne nuove autonome composizioni, è *Fontana Mix* (1958), utilizzato in prima battuta per generare il nastro magnetico omonimo realizzato da Cage quell'anno presso lo Studio di Fonologia della Rai di Milano.

⁵² KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Plus - Minus*, in ID., *Texte zur Musik 1963-1970*, cit., pp. 40-50; ROBIN MACONIE, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, London - Boston, Marion Boyars - Oxford University Press, 1976, pp. 177-181.

⁵³ *Plus - Minus* fu eseguito il 14 giugno 1964, durante il II festival di Nuova Consonanza.

⁵⁴ K. STOCKHAUSEN, *Plus - Minus*, cit., pp. 42-43.

Luca Lombardi, *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer!*

Frammenti del Preludio No. 8 dal I volume del *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach

Fig. 5: L. Lombardi, *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, Das ist ein Meer!*, pag. I (nelle versioni sia per sette, sia per cinque esecutori). © 1968/1993, Casa Ricordi, tutti i diritti riservati.

Una distinzione tra fogli di materiali e di processi da applicarvi vale similmente per *Das ist kein Bach...*, pur se in un impianto differente. Il testo musicale fornisce all'inizio una pagina (Fig. 5)⁵⁵ di estratti melodico-armonici di varia lunghezza e connotazione estratti dal Preludio No. 8 in mi bemolle minore del CBT I e contrassegnati con lettere/numeri: quelli estensibili da 1 a 4 battute (*a* ovvero l'accordo maggiore finale, *b1/b2*, *e*, *f*, *g* diviso in tre tronconi da una battuta)⁵⁶ sono linguisticamente riconoscibili, mentre i frammenti ridotti a un intervallo (*d*, *e1* ed *e4*) o a una figura (il trillo di *c*) sono meglio svincolabili da un

⁵⁵ La pagina (I in numero romano) è identica, nelle attuali edizioni, nelle versioni per 7 e per 5 strumenti. Si riproduce per gentile concessione di Ricordi e Luca Lombardi, che si ringraziano sentitamente.

⁵⁶ Nel foglio dei frammenti accluso originariamente alla partitura (in AdK/LL/185), consistente in una pagina dell'edizione a stampa del *Clavicembalo ben temperato* dalla quale i frammenti sono stati ritagliati e incollati con la loro indicizzazione (non ricopiati a mano, come nella pagina riprodotta, inclusa nelle edizioni Ricordi dal 1993 in poi), i tre tronconi di *g* non s'interrompono alla fine della battuta, ma toccano sempre – come il terzo – l'accordo sul battere della successiva.

riferimento storico-linguistico, identificando mattoni neutri a un grado-zero ricorrente nelle neoavanguardie più propense all'elementarità da tabula rasa. Se il Preludio pare dissezionato qui con l'attitudine analitica atomistica della *Neue Musik*, non va però sottovalutata la virtualità trans-epocale della musica di Bach, che sembra intendersi anche nell'arrangiamento della frase del titolo: sfrondata la *lectio* ufficialmente tramandata dell'espressione beethoveniana⁵⁷ da riferimenti troppo circoscritti ad ambiti tecnici (la musica per organo, combinazioni contrappuntistiche e armonia), il salto metaforico da ruscello a mare rappresenta l'inesauribile, non confinabile fruttificare nel tempo del pensiero musicale bachiano. In questo modo si agganciano nella frase due dei lasciti compositivi più influenti nel Novecento, benché per certi versi inattuali ai loro tempi.⁵⁸

La pagina costituisce l'unico foglio-materiali a disposizione di sette/cinque improvvisatori indefiniti, ma di famiglia strumentale assortita (almeno un arco, un fiato, uno strumento ad altezze indeterminate e una tastiera, da suonare a quattro mani nella versione originaria per sette esecutori).⁵⁹ Ovviamente, strumenti monodici o ad altezza indeterminata devono adattare il materiale alle rispettive possibilità nonché estensioni, trasportando, suonando una nota per volta dagli accordi, estrapolando il ritmo dal frammento notato.

Su tali materiali, va proiettata la guida di una partitura a parti sovrapposte (in Fig. 6, la pag. 1 della versione a cinque strumenti), ma solo sporadicamente sincronizzate: le durate delle fasi dell'improvvisazione, scandite da caselle, sono relativamente libere, poiché riconducibili a segni di corona generici (estensione molto lunga, lunga, breve) e non sempre identici in verticale. La sincronizzazione è assicurata solo a fine-pagina, cioè a fine sezione (vedi *infra* per la loro conformazione), allorché uno degli esecutori fa interrompere o attaccare tutti o parte degli altri.

⁵⁷ La *lectio* completa dell'espressione, nel ricordo dell'organista Karl Gottlieb Freudenberg di una sua conversazione con Beethoven, è la seguente: «er räumte ein, [...] nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen unausschöpfbaren Reichthums von Toncombinationen und Harmonien. Bach sei das Ideal des Organisten» (KARL GOTTLIEB FREUDENBERG, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten*, a cura di Wilhelm Viol, Breslau, Leuckart, 1870, pp. 39-44).

⁵⁸ Cfr. la seguente considerazione di Lombardi, risalente al 1977-78: «Certo, un musicista che viene definito, a mio avviso a torto, barocco come Bach, non ha evidentemente niente a che fare con il barocco dell'architettura...» (Luca Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Roma, NeoClassica, 2021, p. 78, ed. orig. Milano, Suvini Zerboni, 1980).

⁵⁹ La prescrizione dell'esecuzione a quattro mani, espressamente su un pianoforte, è contenuta nella versione-1968 delle note esecutive (in AdK/LL/185), che è leggermente differente in più punti rispetto a quella confezionata nel 1993 per la riscrittura per cinque strumenti, e importata poi anche nell'edizione pubblicata di quella per sette esecutori. Oltre a quanto si dirà oltre, è evidente il differente criterio di definizione d'organico: nel 1968 questo era orientato al numero di esecutori (sette, su sei strumenti), col vincolo di considerare gli esecutori 1-2 i due pianisti (*infra* nota 62); nel 1993 si faceva invece riferimento al numero di strumenti (cinque), senza particolare vincoli di assegnazione. Nelle formulazioni poi pubblicate delle note esecutive, identiche per le due versioni, la differenza viene a cadere.

- 1 -

1	a						
2	a						
3	a						
4	a						
5	a						

Fig 6: L. Lombardi, *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, Das ist ein Meer!*, pag. 1 (nella versione per cinque esecutori). © 1993, Casa Ricordi, tutti i diritti riservati.

Mediante appositi segni (in Fig. 7 la legenda),⁶⁰ la partitura stabilisce quali frammenti del foglio-materiali utilizzare, a quali trasformazioni sottoporli, quali mutazioni di parametri-base attuarvi, ed eventualmente se generare un'interazione - volta all'imprestito del materiale altrui - tra improvvisatori. Molti segni sono dunque di tipo relazionale, benché rivolti più al nesso tra condotta degli esecutori e materiali musicali, che a quello reattivo tra gli esecutori: similitudine, vaga analogia, allontanamento (con o senza ritorno al punto di partenza), eco, opposizione, transizione verso altro materiale (con una sua enunciazione evidente - lettera non fra parentesi - o un riferimento generico - lettera fra parentesi - che sta ai singoli interpreti decidere). I segni relazionali rispetto ai parametri, consistenti in + o -, paiono il retaggio più prossimo a *Plus - Minus* e ad altri limitrofi lavori aleatori dedicati da Stockhausen al "suo" *ensemble*.⁶¹ Lo scarto con *Das ist kein Bach...* consiste, oltre che nella differente connotazione dei materiali (in Lombardi i frammenti tendono alla riconoscibilità,

⁶⁰ La legenda è identica sia nel 1968 (dove il segno del contrasto è stato aggiunto a mano libera) sia nel 1993, dove compare alle pp. II-III assieme alla porzione verbale delle istruzioni esecutive.

⁶¹ Tra questi, *Prozession*, del 1967.

anche laddove minimi, come l'accordo maggiore iniziale *a* o i lacerti melodici entro *e*, per non parlare di quelli più estesi), nel fatto che quest'ultimo è marcatamente sequenziale nella macroforma, e contrappuntistico – in senso assai elastico – nel coordinamento delle singole parti strumentali. *Plus - Minus* è invece radicalmente procedurale nella (in)determinazione del suo svolgimento e della sua estensione nel tempo, e non-contrappuntistico – bensì evenemenziale – quanto a possibile combinazione degli strati.

Sono stati usati i seguenti segni:

-  suonare qualcosa di simile
-  muoversi nelle vicinanze
-  allontanarsi e tornare sempre di nuovo al punto di partenza

-  allontanarsi finché il punto di partenza non è più riconoscibile
-  suonare un'eco
-  suonare una cosa opposta
-  passare gradualmente al prossimo frammento (e suonarlo)
-  passare gradualmente al prossimo frammento senza suonarlo
-  sostenere un altro esecutore, cioè suonare, possibilmente insieme, alcune note del segmento che quell'esecutore sta eseguendo
-  crescere o diminuire in uno, due, tre o quattro parametri (dinamica, ritmo/velocità, registro, modo di attacco)
-  dare il segno di attacco agli esecutori indicati nel cerchio
-  dare il segno di smettere agli esecutori indicati nel cerchio

La durata delle singole caselle è indicata da tre differenti corone:

 corta,  lunga,  molto lunga. I valori di queste durate non sono però assoluti, ma possono variare leggermente a piacere di ogni singolo esecutore. Per il fatto che la durata delle corone non è stabilita esattamente e per il fatto che alle volte i singoli esecutori hanno corone diverse, è possibile che alcuni esecutori finiscano una pagina prima di altri. Quando però un esecutore dà il segno di attaccare o di smettere, gli esecutori che non abbiano ancora finito dovranno smettere ugualmente.

I frammenti di Bach vanno eseguiti con la stessa dinamica con cui si suonerebbe il Preludio nella sua forma originale. Per il resto della composizione la dinamica è ad libitum, salvo quando viene determinata dai segni di + o -.

La composizione non dovrebbe durare meno di 30 minuti circa.

Fig. 7: L. Lombardi, *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, Das ist ein Meer!*, selezione dalle pp. II-III (nella versione per cinque esecutori). © 1993, Casa Ricordi, tutti i diritti riservati.

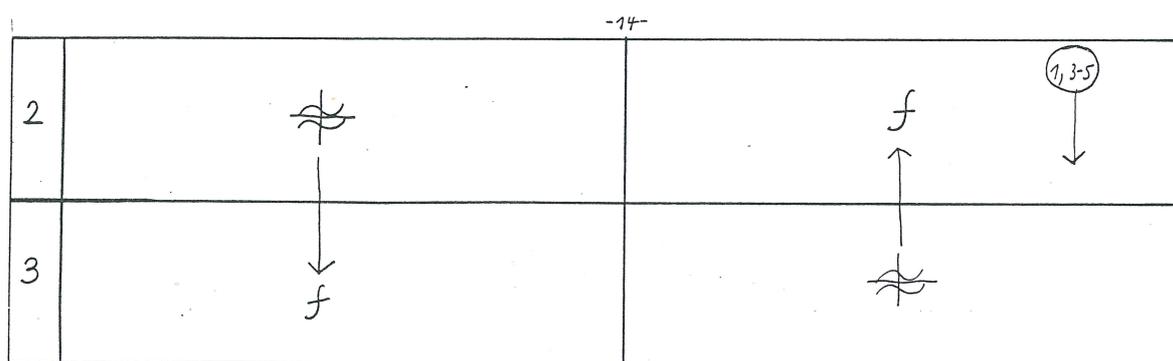


Fig. 8: L. Lombardi, *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, Das ist ein Meer!*, pag. 14 (nella versione per cinque esecutori). © 1993, Casa Ricordi, tutti i diritti riservati.

In *Das ist kein Bach...* decorrono in successione nove macro-sezioni, non definite quanto a durata, ma consistenti ciascuna in una pagina piena (in genere attivi quasi tutti gli esecutori) e di una pagina di *release* o di collegamento, nella quale suonano pochi esecutori (spesso uno solo) con poche caselle di durata (in genere una o due). Al termine di tale pagina (es. in Fig. 8, la pag. 14 della versione a cinque strumenti, chiusura della settima macrosezione), un esecutore dà il segnale d'attacco agli strumentisti impegnati nella macrosezione seguente, entro la quale l'indicazione di materiale può rimanere immutata o cambiare totalmente. Il gioco si chiude con l'ultima macro-sezione, simmetrica alla prima nell'impegnare tutti i cinque o sette esecutori (ma la sola ad essere attaccata in ordine sparso da questi), e nel concludersi con un'ultima perorazione sull'accordo maggiore [a] da parte dell'esecutore n° 5 (o 7): essa rappresenta pertanto l'ultimo passo di rotazioni combinatorie tra i cinque esecutori, lungo le quali a turno ciascuno di loro ha rivestito il ruolo segnaletico per la fine-sezione o non ha partecipato all'episodio. Nella versione originale per sette esecutori, il processo permutativo era completato anche grazie a un episodio solistico per lo strumento a tastiera a 4 mani, sostanzialmente scritto,⁶² che spezzava in due la settima macrosezione e interrompeva momentaneamente il processo d'improvvisazione reattiva.

⁶² L'indicazione è inequivocabile nelle note esecutive del 1968, e in parte corrisponde allo stato dei lucidi originari (sempre in AdK/LL/185), che prescrivono agli esecutori dal nn. 3 al 7 di «smettere subito appena il pianoforte – esecutori 1-2 – inizia a suonare il suo assolo» (fine p. 13, prescrizione cancellata nella versione del 1993), e prevedono una p. 14 in cui si dispone semplicemente che tutti si adeguino – non suonando – “colla parte” degli esecutori al pianoforte. I lucidi originari proseguono quindi con la p. 15 (equivalente alla p. 13 della versione per 5 strumenti del 1993), anziché saltare direttamente alla penultima macrosezione, – come sarà invece nell'edizione pubblicata dopo il 1993 della versione per direttamente esecutori. Di questo assolo scritto del 1968 per i due esecutori al pianoforte non si è trovata traccia in AdK/LL, e dovrebbe perciò considerarsi espunto anche dalla revisione della versione per sette strumenti successiva al 1993.

In questo modo, è assicurata una sorta di flessibile respiro macroformale al brano, la cui durata complessiva è prescritta tra i 20 e i 30 minuti. Saranno gli stessi esecutori a gestire questa macroforma nei valori di grandezza da attribuire ai segni operazionali, determinando la durata per caselle e sezioni, la qualità e quantità di allontanamento o opposizione rispetto al materiale di riferimento con eventuali nuove connotazioni stilistiche; la velocità con cui aumentare-diminuire i parametri; il valore dei parametri liberi – timbro, dinamica, densità – intorno ai quali operare o attaccare, ecc. Nel mettere in pratica il gioco sono quindi determinanti le strategie lecite che un *ensemble* può liberamente darsi, sia quelle globali o stabili da un'esecuzione all'altra (capaci di sancire una precisa impronta interpretativa), sia quelle locali e decidibili a ogni nuova esecuzione.

La documentazione audio di quattro esecuzioni (una incisa su CD, quattro – disponibili perlopiù in estratto – dal vivo) da parte del Logos Ensemble è al riguardo preziosa.⁶³ Soprattutto nella versione discografica, la più ligia alla prescritta durata complessiva sopra i venti minuti, si riconoscono scelte ripercorse nelle altre esecuzioni, come l'impiego di interiezioni vocali o di *pattern* timbrico-ritmici jazzistici (quali materiali di opposizione/allontanamento estremo rispettivamente dai frammenti *b1* e *a*); l'uso dei multifonici del clarinetto nella trasformazione da *b2* ad *a* nella terza macrosezione (pag. 5); il galleggiamento di moduli diatonici misti *a/e* nella pag. 11, con allusioni a una cifra spagnoleggiante – grazie alla propensione idiomatrica chitarra – e l'anticipo di un'analogia ma più messa a fuoco condotta diatonica nella macrosezione seguente. Al contrario, la scelta di diluire le ultime due macrosezioni in una prolungata e delibata *texture*, seguita nell'incisione discografica, non viene ripresentata nelle più concise esecuzioni dal vivo, una delle quali dalla durata perfino inferiore a quanto prescritto.

Nella valorizzazione della sensibilità e della capacità individuale degli esecutori-improvvisatori, nell'imprevedibilità delle estensioni di durata e delle specifiche soluzioni nel trattamento dei materiali, e nell'apertura generata anche dal reciproco ascoltarsi e interagire dei performer, *Das ist kein Bach...* nasce senz'altro sotto il segno del principio inclusivo. Tuttavia, il materiale di partenza è teoricamente assai perimetrato (restando la facoltà di

⁶³ Logos Ensemble, *Contemporanis de la Mediterrània*. Luca Lombardi, CD Unió Músics D.C.40, © 1999, traccia 7 (23'52"). Le quattro esecuzioni dal vivo – registrazioni audio-video – presenti su internet sono due estratti (Gijon, 1997, 8'12", <https://www.youtube.com/watch?v=qv-7jTdOCV8>; Berlino, 1997, 10'40", <https://www.youtube.com/watch?v=2smZfEo9fM4>) e due complete (Kiel, 1997, 14'52", https://www.youtube.com/watch?v=R_nk2r5wKMw; l'altra, invece, registrata a Barcellona, 1994, 12'17", <https://www.youtube.com/watch?v=hrPPI-cc4Tk> [ultimo accesso per tutte, il 12 giugno 2023]). Gli strumentisti del Logos Ensemble sono sempre Gianfranco Cellacchi (flauto), Luigi Maiozzi (clarinetto), Paolo Capasso (violoncello), Eugenio Becherucci (chitarra) e Cristiano Becherucci (pianoforte).

allontanarsene categoricamente, dove indicato dai segni processuali), e appunto i processi messi in opera dai *performer* sono chiaramente stabiliti dall'apposita notazione simbolica. L'inclusività è quindi governata da regole, che impediscono comportamenti anarchici, anche quando le reazioni sonore tra gli interpreti conducono a situazioni caotiche.

* * *

Lombardi si confronterà ancora da vicino con la musica e la figura di Bach in due occasioni. In uno scritto del 2002,⁶⁴ oltre alle sue composizioni del 1967-68, rievcherà l'idea di totalità, di perfezione e quasi di completezza divina che la produzione di Bach ispirava in quegli anni ai giovani studenti di musica (e di composizione in particolare). Come già argomentato, la stessa frase metaforica del titolo di *Das ist kein Bach...* sottolinea implicitamente la grandezza incommensurabile e la permanenza storica del pensiero musicale bachiano. In *Dmitri, oder der Künstler und die Macht*, opera in 12 scene e 1 epilogo (1999), Lombardi fa apparire Bach a Šostakovič in visita a Lipsia nel bicentenario bachiano (1950), visita che – com'è noto – ispirerà al compositore sovietico il ciclo dei *Preludi e fughe* op. 87. Il dialogo onirico-visionario tra i due personaggi ruota attorno ai temi socio-politici già cari a Lombardi, ormai ripensati dopo trent'anni e tanti rivolgimenti storici, ma sempre affrontati in termini dialettici: per chi, per cosa, con quali fini si compone musica? Quale il ruolo del potere sulle condizioni e sui risultati della creazione estetica?⁶⁵ O i condizionamenti non hanno peso, quando – come per Bach – comporre è indagare e dar forma a un assoluto tra il geometrico e il trascendente?

Nello scritto del 2002, Lombardi non argomenta razionalmente la scelta del Preludio di Bach, per i due lavori qui affrontati: sollecitato ancora una volta sul tema,⁶⁶ ritiene che nella composizione intervengano anche fattori intuitivi non del tutto penetrabili per via logica, e che quella scelta – al di là della consuetudine pianistica e della personale venerazione per la musica di Bach – rientrasse tra quei fattori. Mi sembra possibile, però, ipotizzare una lettura traversa del reimpiego del Preludio bachiano, in due operazioni compositive talmente differenti, ma in qualche modo complementari (citazione quale stato momentaneamente cristallizzato in un flusso orientato e determinato, per *Albumblätter*; materiale esclusivo di un'improvvisazione guidata, non-determinata nei dettagli ma regolata in molti aspetti

⁶⁴ LUCA LOMBARDI, *Über Bach*, in Id., *Construction of Freedom*, cit., pp. 545-548 (trad. ingl. alle pp. 290-293).

⁶⁵ LUCA LOMBARDI, *Die Künstler und die Macht. Notate zu den Opern Faust. Un travestimento und Dmitri*, in Id., *Construction of Freedom*, cit., pp. 537-540 (trad. ingl. alle pp. 269-284).

⁶⁶ Comunicazione personale del giugno 2022.

processuali e relazionali, per *Das ist kein Bach...*): guardare al *Clavicembalo ben temperato* quale figura di una dialettica inestricabile, in atto in ogni suo luogo e aspetto, tra pensiero compositivo osservato e libero, tra disciplina e invenzione, tra struttura ed espressione, infine – a suo modo – tra linguaggio assoluto e società.

NOTA

Circa gli esempi tratti da partiture coperte da diritti, in conformità alle norme editoriali l'autore ha ottenuto dai loro detentori – che si ringraziano sentitamente – l'assenso alla pubblicazione.