



Virginia Guastella

Compositrice, pianista, docente di Teoria e Composizione

La musica thriller di Bruno Maderna

Codici musicali per la definizione
di un genere

Questo saggio prende in esame una selezione di brani tratti dalla colonna sonora che Bruno Maderna scrisse nel 1967 per il film *La morte ha fatto l'uovo*, un thriller erotico all'italiana diretto da Giulio Questi¹. Il compositore, a partire dal dopoguerra, dedicò una consistente parte della sua produzione a lavori per il cinema e la televisione quali: le colonne sonore per i film *Sangue a Ca' Foscari*, *I misteri di Venezia*, *Le due verità*, *Il moschettiere fantasma*, *Il fabbro del convento*, *Noi cannibali*, *Opinione pubblica*, e per i documentari *Porto nel tempo* e *Rialto*; i commenti musicali alla commedia televisiva *Padri nemici* ed al film per la televisione *Vizio occulto*; la musica di scena per l'opera televisiva *From A to Z (Von A bis Z)* e per il *Giulio Cesare* di Shakespeare; la sigla del film televisivo *Il tenente Sheridan*.

Sarà documentata l'articolata relazione delle soluzioni compositive maderniane con i codici musicali che definiscono il genere letterario - cinematografico thriller e che affondano le radici nell'epoca del film muto. L'analisi parziale di due antecedenti storici supporterà tale indagine: la colonna sonora di Bernard Hermann per *Psycho*, composta nel 1960 per l'omonimo film di Alfred Hitchcock e la *Begleitungsmusik zu*

¹ Il lavoro è stato condotto sulle copie fotostatiche ed i manoscritti conservati presso l'archivio Bruno Maderna sito all'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna. Si ringraziano il curatore dell'archivio Nicola Verzina, la dott. ssa Maria Grazia Cupini ed il dott. Lorenzo Rubbioli per la disponibilità e le indicazioni fornite durante la conduzione dei lavori.

einer Lichtspielszene op. 34 di Arnold Schönberg, composta tra la fine del 1929 e l'inizio del 1930.

La morte ha fatto l'uovo

Marco (Jean – Louis Trintignant) è un affascinante intellettuale sposato con Anna (Gina Lollobrigida) ricca proprietaria di un allevamento di polli, dove vengono condotti esperimenti di modificazione genetica che portano alla creazione di animali con sei cosce e senza testa. La coppia è sull'orlo del collasso. Marco, infatti, ha una relazione sentimentale con la giovane e bella cugina della moglie Gabri (Ewa Aulin), una donna cinica e perversa che progetta, con la complicità di un agente pubblicitario suo amico, il sig. Mondaini, un piano diabolico per eliminare la coppia. Il fine è quello di entrare in possesso dell'eredità. Subito dopo una festa nella lussuosa villa dei cugini, durante la quale si svolge un torbido gioco di scambio di coppie, Gabri ed il suo spasimante inviano una lettera anonima ad Anna. Le rivelano che il marito è assiduo frequentatore di un equivoco motel e delle "salarie dell'amore" che lì svolgono la loro professione. Anna decide di scoprire questo lato oscuro, misterioso del consorte, si traveste da prostituta e si reca presso il motel dove ha appuntamento con lui. Ma viene uccisa da Gabri e dal suo amico prima che arrivi Marco, così da far ricadere l'accusa di omicidio proprio sul marito, che giunto al motel si rende conto della trappola nella quale è caduto. Per sfuggire all'arresto Marco trasporta il corpo di Anna nell'allevamento e cerca di buttarlo nella macina per cancellare ogni prova. Per una fatale disattenzione, però, cade lui stesso nella macina. In quel momento sopraggiungono Gabri e Mondaini soddisfatti di essere riusciti nella perversa impresa, ma alla vista del cadavere di Anna rimangono esterefatti e tentano di eliminare ogni traccia. La polizia sopraggiunge e pone fine al loro breve sogno di ricchezza ed agio.

La struttura narrativa della pellicola, che non ebbe un grande successo al botteghino, non è affatto rigida e la sequenza degli eventi non è lineare come la stesura della trama potrebbe suggerire. Il montaggio, ad opera di Franco Kim Arcalli, che curò insieme a Questi anche la sceneggiatura, contribuisce a eludere qualsiasi traccia di prevedibilità. Lo spettatore non ha punti di riferimento fissi, anzi, è chiamato a ricomporre gli input isolati di una narrazione continuamente interrotta in un sempre ricomponibile assemblaggio, in una struttura a puzzle che rivela la sua

pertinenza formale alla fine del film. I passaggi veloci da inquadrature sui dettagli ai primi piani sui volti dei personaggi, la riproposizione iterata di brevi sequenze o di frasi e parole, i cambiamenti evidenti delle tonalità cromatiche, l'assenza di un registro unico ed il repentino passaggio da un registro all'altro, improvvisi picchi o cadute di tensione, frequenti flashbacks che legano il personaggio ed il suo presente al passato, sono gli espedienti tecnici del montaggio e della regia che definiscono i caratteri del genere thriller. Tali articolazioni sintattiche, che provocano allo spettatore stati di ansia, terrore, incertezza, apprensione e sorpresa, sono supportate dalla colonna sonora sia attraverso il montaggio delle musiche sia per mezzo dei caratteri stilistici di ogni brano che la compone. I materiali che ho visionato presso l'Archivio Maderna di Bologna consistono di due pagine manoscritte di appunti del brano *Guaiaba*, del fascicolo contenente la sequenza dei brani che strutturano il commento musicale, denominati con la M seguita da un numero - prassi comune per i compositori di musica per il cinema e la televisione - e degli spartiti di ognuno dei dodici brani. Questi i titoli: *Guaiaba*, *Reflection in the Night*, *Moment*, *Sigma Alpha*, *Down Down Down!*, *Musical Line*, *Testament of Revolt*, *Conversation*, *Sex Revolution On Campus*, *Speaking of Silence*, *Comedy in Music*, *Catching*². Risulta evidente all'ascolto una diversità di esecuzione, d'interpretazione dei medesimi brani tra quelli registrati per il disco e quelli utilizzati per il film. La causa è da attribuirsi ad un'idea compositiva di Maderna, il quale sottopose a varie elaborazioni elettroniche il materiale musicale scritto per il seguente organico strumentale: timpani, pianoforte, chitarra, violino e voce maschile. Alcuni frammenti estrapolati dai brani *Sigma alpha* (per chitarra), *Catching* (per pianoforte), *Musical line* (per violino e chitarra), *Down down down!* (non risulta nello spartito l'indicazione strumentale ma lo si ascolta affidato al pianoforte) sono stati prima registrati, dunque così trasformati in "campioni", poi sovrapposti e modificati attraverso filtri e procedimenti di elaborazione del suono quali: il delay - la ripetizione e riproduzione con un ritardo temporale la cui velocità è definibile e variabile; il riverbero ovvero la ricreazione delle modalità di riflessione del suono nei diversi contesti in cui il suono stesso viene emesso; il loop

² Bruno Maderna, *La morte ha fatto l'uovo*, Edizioni musicali Bixio Sam, Roma 1968. Il 33 giri della colonna sonora è stato edito nello stesso anno dalla Cinevox Record Spa.

– l’iterazione continua; l’octaver ovvero lo spostamento su ottave diverse coprendo tutti i registri (grave, medio, acuto); il pitch ovvero il cambiamento delle altezze su tutti i registri. Si tratta di processi di alterazione del suono familiari a Bruno Maderna, che si occupava di musica elettronica già dagli anni Cinquanta e che è stato fondatore, insieme a Luciano Berio, dello Studio di Fonologia della Rai di Milano.

Lo spartito di *Down Down Down* (Esempio n. 1) conferma l’ipotesi di questa concezione ab origine di una scrittura a blocchi e per blocchi sovrapposti. Il brano inizia con una successione di accordi arpeggiati (non scritti integralmente, solo alcuni sono completi, di altri è riportato un solo suono affiancato dal segno dell’arpeggio) lunga otto misure, seguite da altre otto battute ritornellate e da ripetere più volte, con l’aggiunta, ad ogni ripetizione, di nuovi elementi estrapolati da *Sigma Alpha* (Figura n. 1) e *Catching* (Figura n. 2), entrambi con qualche piccola variante. Richiami di questo tipo tra un brano e l’altro caratterizzano tutta la colonna e sfruttano le capacità mnemoniche dello spettatore. Le scelte compositive generano quello che definirei un gioco sintattico di identità sonore condotto attraverso una maggiore o minore riconoscibilità dei materiali musicali, funzionale dunque al percorso narrativo del film. Esemplicativi in proposito i titoli di testa che contengono in nuce gli escamotages formali che saranno utilizzati nell’arco di tutto il film. Un continuum sonoro costruito su momenti musicali di registro diverso che eludono una scansione ritmica e melodica lineare e prevedibile. Non frasi di ampio respiro, bensì input isolati che come le tessere di un puzzle trovano la loro pertinenza formale appena incastrate tra loro. Una strutturazione a cui vengono sottoposti anche i due brani per violino solo *Speaking of silence* e *Comedy in music* non corrispondenti, come alcuni studi riferiscono, all’opera *Widmung*³ per lo stesso strumento, scritta da Maderna nel 1967, ma dai tratti e dalle sonorità molto simili. *La morte ha fatto l’uovo* si apre con le immagini al microscopio degli esperimenti di mutazione genetica. La musica qui applicata è strutturata su due livelli: uno verticale restituito dalla sovrapposizione, come descritto sin ora, di alcuni estratti dai dodici brani, elaborati elettronicamente e fatti ascoltare con incessante ed ossessiva ripetitività; uno orizzontale generato dall’incastro fra gli stessi effettuato tramite procedimenti quali

³ Bruno Maderna, *Widmung* per violino solo, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1967.

la dissolvenza e l'assolvenza. I frammenti sono prima distinguibili con chiarezza poi, verso la fine dei titoli, riverberati a tal punto da farne perdere quasi completamente i contorni identificativi. Tutto questo inserisce sin da subito lo spettatore in un contesto sonoro che nel prosieguo del film gli risulterà sempre più familiare e che alterna sezioni evidentemente dissonanti a brani dalla fruizione più leggera come *Guaiaba*, peraltro utilizzato nel film come stimolatore musicale per i polli all'interno dell'allevamento. Questo evidenzia, a mio avviso, come ne *La morte* sia riuscito il tentativo di realizzare quel passaggio schizofrenico fra diversi stati mentali ed emotivi, permettendo così al film di rientrare nei canoni del genere thriller.

Esempio n. 1 – *Down Down Down!* (Misure 9 – 16)

4. e 5. volta

9

This system shows measures 9 and 10. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex, syncopated melody with many accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A rehearsal mark '9' is placed at the beginning of measure 10.

11

This system shows measures 11 and 12. The right hand continues with its syncopated melody, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A rehearsal mark '11' is placed at the beginning of measure 11.

13

This system shows measures 13 and 14. The musical texture remains consistent with the previous measures. A rehearsal mark '13' is placed at the beginning of measure 13.

15

6 volte

This system shows measures 15 and 16. The right hand melody concludes with a final chord. A rehearsal mark '15' is placed at the beginning of measure 15, and the instruction '6 volte' is written at the end of the system.

Misure originali estratte da *Sigma Alpha* ed usate nel brano *Down Down Down!*

Chitarra sola

The image shows a musical score for guitar solo in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 2 has a bass clef. Measure 3 has a treble clef. The second staff contains measures 5, 6, and 8. Measure 5 has a treble clef. Measure 6 has a bass clef. Measure 8 has a treble clef. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests. There are also some markings like 'A' and '3' above notes.

Misure originali estratte da *Catching* ed usate nel brano *Down Down Down!*

Solo Pianoforte

The image shows a musical score for solo piano in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. The third staff contains measures 7 and 8. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests. There are also some markings like 'A' and '3' above notes.

Le strategie tecnico – compositive atte a creare precise atmosfere sonore funzionali alle esigenze filmiche rispondono a codici musicali risalenti all'epoca del cinema muto e che si sono consolidati lungo tutta la storia del cinema e della musica applicata alle immagini.

A partire dai primissimi anni del Novecento le spinte per consolidare l'industria del cinema comportarono l'individuazione di quelle che oggi definiremmo vere e proprie strategie di marketing.

Questa nuova forma d'arte doveva essere incentivata, sviluppata ed ampliata. Si rese indispensabile individuare le soluzioni vincenti inerenti la lunghezza dei film, la scelta dei soggetti, lo sviluppo di forme narrative consone ad attrarre un grande pubblico e l'accompagnamento musicale che svolse un ruolo a dir poco cruciale. La musica rappresentava un'attrazione ed i gestori delle sale destinate alle proiezioni giocavano la carta dell'accompagnamento musicale dal vivo per promuove-

re la loro attività. Cominciarono a sorgere delle pubblicazioni contenenti le tipologie di musica adatte a determinate situazioni narrative. Sorsero degli standard di riferimento attraverso la diffusione in tutto il mondo dei cosiddetti "fogli musicali" che riportavano la lista dei brani atti a creare uno sfondo musicale appropriato alle scene. Tra gli anni Dieci e Venti furono create le antologie musicali che potevano includere sia composizioni scritte ad uso apposito sia altre preesistenti e suddivise per adattabilità. Una di queste è la *Encyclopedia of Music for Pictures* di Erno Rapee del 1925 di cui, presso la biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca di Bologna, ho potuto visionare la ristampa del 1970 realizzata da una copia in possesso del Museum of Modern Art Library da parte di Arno Press Inc.

Le musiche sono divise in categorie riferibili all'ambientazione geografica del film, alla tipologia dei personaggi, alle situazioni emozionali, alla velocità dell'azione, al momento drammaturgico. Ecco alcuni esempi: Syria, Emotional, Dramatic, Comic Opera, Chinese – Japanese, Joyous, Intermezzo, Happy content, Sinister, Quick action, Pulsating, Fear, Mountain Music, Misterioso, Nautical, New York, Melancolie, Italian, Tragic, Agitato, Western, Prohibition, Religious Music, Visions, Tension, Massacre, Storm, Minstrel Music, Hurry, Mother Themes, Love⁴.

Riportare l'elenco completo di tutte le musiche per genere richiederebbe un numero di pagine pari a quello dell'enciclopedia (più di cinquecento), mi limiterò a quelle utili a definire i contorni del genere thriller. Ai tempi in cui l'antologia venne stilata, è evidente, questo genere non era ancora stato codificato e definito, però è possibile ricondurre a parte dei suoi caratteri alcune situazioni drammaturgico – musicali sistematizzate da Rapee: Agitato, Visioni, Tensione, Drammatico, Massacro, Azione veloce, Sinistro. Per ognuna di queste categorie è presente una selezione di musiche accomunate da un imprinting sonoro simile ma non identico. Questo fa sì che, nel caso dell'«Agitato», sia più adatto ipotizzare l'abbinamento al thriller di alcuni estratti dell'Ouverture

⁴ Siria, Emozionale, Drammatico, Opera Comica, Cinese – Giapponese, Gioioso, Intermezzo, Di contenuto allegro, Sinistro, Azione veloce, Palpitante, Paura, Musica di montagna, Misterioso, Nautico, New York, Melanconico, Italiano, Tragico, Agitato, Western, Proibizione, Musica religiosa, Visioni, Tensione, Massacro, Tempesta / Assalto, Musica da giullare, Fretta, Temi materni, Amore...

dell'*Olandese volante* di Wagner che non dell'inizio dell'Allegro dell'Ouverture del *Guglielmo Tell* di Rossini. Con questo voglio sottolineare come l'applicazione delle musiche alle immagini, in questa fase storica, sia più legata ad un'atmosfera sonora ed emotiva complessiva e non conseguente ad uno studio mirato ad identificare connessioni sintattiche e formali tra il tessuto filmico e quello musicale come *La morte maderniana* dimostra. Frequente, infatti, all'interno dell'*Encyclopedia* la dicitura 'for general use' ossia 'ad uso generale'.

Riporto alcuni esempi. Il genere 'Agitato' è suddiviso in 'heavy' (di forte intensità), 'light' (leggero) e 'medium' (di media intensità). Al primo, ad esempio, sono associati i seguenti brani: le Ouverture beethoveniane di *Prometeo*, *Egmont* e *Coriolano*; *Ruy Blas* di Mendelssohn; *Una vita per lo Zar* di Glinka; il Prestissimo dalla *Seconda Sinfonia* di Saint-Saëns; una selezione da *Ernani*, *I Vespri siciliani* e *Otello* di Verdi. Al genere 'Visions' il Valzer in la maggiore di Brahms; al 'Tension' (per il quale nel testo si rimanda a 'Dramatic', 'Mysterioso' e 'Pulsating') la *Cradle Song* di Grieg, il 'pizzicato mysterious' in *Shadows in the night* di Borch e di Grieg il *Peer Gynt* e la *Lyric Suite*; al 'Dramatic - suddiviso in 'heavy' (H), 'light' (L), 'medium' (M) e 'dramatic-neutral' (D) - l'*Egmont* di Beethoven dall'inizio fino al ? escluso, il Preludio dalla *Carmen Suite* n. 1, la Suite n. 2 del *Peer Gynt* (con esattezza solo le prime dodici misure del primo movimento), solo l'intro del *Phèdre* di Massenet, tutti classificabili come 'H'. Per il 'Massacro' si rimanda all' 'Agitato' ed al 'Quick action' si riferiscono: il *Gipsy Rondo* ed il terzo movimento della *Seconda Sinfonia* di Haydn ed anche *La sposa venduta* di Smetana. Per 'Sinister' tra i riferimenti musicali si trovano *La Fanciulla del West* di Puccini ed il *Preludio in sol minore* di Rachmaninov.

Sfogliando il testo è possibile trovare pagine bianche che gli esecutori erano tenuti a riempire con suggerimenti di nuove musiche da inserire. Un repertorio, quindi, destinato a continui aggiornamenti.

La diffusione in tutto il mondo di antologie come questa - *Kinothek* di Giuseppe Becce, *Sam Fox Moving Picture Music* di John Stepan Zamecnik, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* - il crescente successo e la nobilitazione di quella che agli inizi del ventesimo secolo era una nuova forma artistica, quella cinematografica appunto, hanno contribuito nei secoli a creare un immaginario sonoro collettivo, un background, a tratti inconsapevole, di gesti ed abitudini musicali, che si è protratto sino ai nostri giorni e sempre arricchito di nuove componenti. Basti pensare a casi come il brano di Bernard Hermann dal titolo *The*

Knife per la scena della doccia in *Psycho* di Alfred Hitchcock o il tema principale della colonna sonora di John Williams per *Lo squalo* di Steven Spielberg.

Le motivazioni del successo di questi contrappunti sonoro – filmici sono in grossa parte da ricercare nelle scelte tecniche. In particolare, nel caso di Hermann è stata la rottura di alcune convenzioni a generare nuove soluzioni stilistiche e timbriche che hanno poi arricchito il repertorio ad uso e consumo dei successivi compositori di musica per film. L'urlo primordiale degli archi in *The Knife* (Esempio n. 2) rivela un nuovo modo di utilizzare questa sezione dell'orchestra, fino a quel momento per lo più relegata a servizio dei grandi temi romantici di ampio respiro e d'immediata cantabilità. Il suono monocromatico degli archi, esplorato nelle sue innumerevoli potenzialità tecnico - espressive, caratterizza tutta la colonna sonora⁵ nella quale un altro importante compositore Miklòs Ròzsa, autore tra gli altri delle musiche di colossal come *Ben Hur*, *Quo Vadis* e di *Spellbound* dello stesso Hitchcock, ha ritrovato echi da Bartòk e Stravinsky. L'uso di accordi dissonanti, di una scrittura minimalista sia a livello melodico – tematico che armonico, più precisamente la compresenza di un linguaggio armonico non definibile, sospeso e di una linearità ritmica estremizzata da un'evidente accentuazione, ed ancora i silenzi posizionati in alcuni momenti narrativi creano lo stato di tensione congruo al genere thriller / horror a cui *Psycho* appartiene. Già il tema d'apertura in corrispondenza dei titoli di testa avverte lo spettatore che qualcosa di terribile sta per succedere.

Le sorti del film sono state salvate proprio dalle innovative scelte musicali di Hermann, il quale, contraddicendo le iniziali istruzioni del regista – che, peraltro, aveva escluso un intervento musicale proprio sulla scena della doccia - ha dato allo stesso nuovi stimoli per andare avanti nella lavorazione. Hitchcock, infatti, insoddisfatto dei primi tagli aveva pensato di destinare il progetto alla televisione.

⁵ Bernard Hermann, *Psycho*, Ensign Music Corporation, 1960 - 1961 (Ristampa 1987, 1988).

Esempio n. 2 – *The Knife*

Molto forzando e veloce (Vivo)

Violin I (4)

Violin II

Viola

Viola

I (8)

II (4)

Viola (4)

Viola (4)

Cello gliss. (4)

Cello gliss. (4)

Cb. gliss.

Cb. gliss.

2 poco a poco rallentando

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

Pericolo incombente, Paura e Catastrofe sembrerebbero richiamare tre delle categorie elencate da Erno Rapee. Si tratta, invece, dei titoli delle tre parti che compongono la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (Musica di accompagnamento per una scena filmica)⁶ op. 34 di Arnold Schönberg: *Drohende Gefahr, Angst e Katastrophe*. Scritta tra il 15 ottobre 1929 e il 14 febbraio 1930, l'opera venne commissionata da Charles Adler, ai tempi socio della casa editrice Heinrichshofen di Magdeburg nel cui catalogo figuravano già produzioni musicali per film muti. Non era destinata ad accompagnare un film in particolare, bensì fu scritta per una scena da film immaginaria, rientrando così nella prassi comune all'epoca di rendere alcune musiche disponibili ad usi vari ed eventuali, sebbene Schönberg si ponesse al di fuori delle logiche e dei meccanismi della produzione cinematografica nel considerare il compositore come unico responsabile delle scelte musicali. Diversi decenni dopo la *Musica* venne utilizzata per accompagnare un certo numero di produzioni per lo schermo dai registi J. M. Straub, J.W. Morthenson e L. Ferrari.

E' la concezione formale della *Begleitmusik* a collocarla nell'alveo delle composizioni di 'musica assoluta' eseguibili in sede di concerto: Otto Klemperer diresse la prima esecuzione nel novembre del 1930 alla Krolloper di Berlino con grande successo di pubblico. L'opera, infatti, è strutturata in forma di poema sinfonico in un solo movimento suddiviso in tre parti, non indicate in partitura, articolate in forma sonata quindi suddivise in sottosezioni. La scrittura è dodecafonica. Le caratteristiche della serie originale (Figura n. 3) riflettono la forte carica comunicativa che doveva contraddistinguere queste pagine orchestrali⁷ data la destinazione prevista. E' divisa in due esacordi, il secondo dei quali è l'inversione del primo trasposta cinque semitoni sopra. A livello diastematico i suoni sono connessi tra loro attraverso intervalli di seconda maggiore e minore e terza maggiore e minore, ad eccezione fatta per l'intervallo di sesta maggiore a cavallo fra i due esacordi.

⁶ Arnold Schönberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34, Heinrichshofen Verlag - Wilhelmshaven.

⁷ L'organico è composto dai seguenti strumenti: 1 Flauto/Ottavino, 1 Oboe, 2 Clarinetti, 1 Fagotto, 2 Corni, 2 Trombe, 1 Trombone, Violini I, Violini II, Viole, Celli, Bassi, Percussioni (Timpani, Tamburo piccolo e grande, Tamtam, Triangolo, Tamburino, Glockenspiel, Xilofono, Pianoforte).

Serie originale della *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*



L'espressività è supportata dal linguaggio estremamente chiaro e dalla strumentazione trasparente che hanno consentito al compositore bavarese Johannes Schöllhorn (1962) di realizzare una trascrizione per ensemble da camera, pubblicata sempre dalla Heinrichshofen's Verlag, con l'obiettivo di divulgare l'opera presso i frequentatori delle sale da concerto⁸.

Alla sua versione mi riferisco per delineare alcuni degli artifici stilistici adoperati da Schönberg, nella prima parte intitolata *Drohende Gefahr*, col fine di restituire gli stati d'animo provocati dalla sensazione di un pericolo imminente. Sensazione affine a quelle suscitate dalle situazioni drammaturgiche tipiche del genere thriller.

Seppure nelle diversità dei casi, anche qui, come per Hermann e per Maderna, il concetto musicale di ripetitività risulta essere un codice linguistico di notevole pregnanza.

Nella macro forma sonata questa è l'esposizione divisa in tre ulteriori brevi sezioni, la prima delle quali (miss. 1-8) introduce la presentazione della serie (miss. 9-12; seconda sezione) affidata all'oboe ed enunciata in forma di tema cantabile composto da due brevi semifrasi (una per esacordo) della lunghezza di due battute ciascuna generanti quattro motivi di tre suoni. Da questi scaturisce l'accompagnamento contraddistinto dai suoni restanti della serie disposti verticalmente all'interno di ostinati più o meno serrati composti da un suono ribattuto o dall'alternanza di due suoni, in terzine di ottavi e suddivise in sedicesimi (Esempio n. 3).

⁸ L'organico scelto da Schöllhorn è il seguente: Flauto/Ottavino, Oboe, Clarinetto, Harmonium, Pianoforte, Timpani, 2 Violini, 1 Viola, 1 Cello, 1 Contrabbasso. L'aggiunta dell'harmonium è giustificata per l'autore dalla notevole frequenza con cui ai tempi di Schönberg si ricorreva a tale strumento.

Esempio n. 3 – *Drohende Gefahr* (batt. 9 – 12)

Etwas bewegter ♩ = 72

Fl.

Ob. *p*

Kl. *pp*

Klav. *pp*

Schw. *pppp*

kl. Tr.

tam tam

VI I *pizz.* *pp*

VI II *spicc.* *pp*

Va. *martellato* *pp*

Vc. *martellato* *pp*

Kb. *martellato* *pp* arco

11

Ob.

Kl.

Klav.

Schlw.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

pp

pppp

pppp

pizz.

arco

pizz.

pizz.

arco

L'indicazione 'Hauptstimme' o 'Voce principale' ai due violini indica una seconda presentazione lineare della serie caratterizzata da una diversa disposizione dei suoni qui ad intervalli più ampi. Questa diversità figurale si espande a livello verticale sfaldando gli ostinati (miss. 13-17). A cavallo tra le battute 16 e 17 il violoncello in pizzicato e la mano sinistra del pianoforte ripropongono in sedicesimi la serie in retrogradazione. Il brano si conclude con una terza sezione incalzante ed in contrasto con la precedente: 'Mosso ma leggero' l'indicazione agogica per questo valzer strutturato in tre parti. Esse sono delineate dalle tre ripetizioni della seconda idea tematica, costruita su diverse mutazioni e trasposizioni della serie, eseguite rispettivamente dai legni (batt. 18-26) e dal violino I (batt. 27-35 e 36-43). Il secondo tema, nella sua prima presentazione, è divisibile in tre incisi (Figura n. 4): il primo lungo due misure (18-19); il secondo lungo quasi tre misure (miss. 20-21 e primi due quarti della 22); il terzo lungo poco più di quattro misure (dal levare di mis. 23 fino a 26). Quest'ultimo presenta frammenti motivici in diminuzione utilizzati da Schönberg per l'incalzante procedere verso l'acme di misura 43 sottolineato dal crescendo al fortissimo e dal ritenuto. Segue *Angst* da misura 44.

Drohende Gefahr – Prima esposizione della seconda idea tematica ai legni (miss. 18-26)

Mäßig aber leicht ♩ = 96

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute, Oboe, and Clarinet in Bb. The score is in 3/4 time and is marked 'Mäßig aber leicht' with a tempo of ♩ = 96. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three measures: 18, 21, and 27. Each instrument part is marked 'p dolce' and 'H'. The melodic line for each instrument is a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The Flute part starts with a quarter rest in measure 18, followed by eighth notes. The Oboe and Clarinet parts also start with quarter rests in measure 18. The score ends with a double bar line in measure 27.

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 22 to 23, and the second system covers measures 24 to 27. Each instrument part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some measures contain rests. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes in measure 27.

L'articolato e complesso universo della musica per film ha attratto sempre compositori dalle poetiche molto diverse come quelli di cui mi sono occupata in questa sede. Comune ai tre la ricerca di strategie compositive atte a coniugare scelte stilistiche personali con i vincoli formali imposti dalla drammaturgia cinematografica. La musica applicata alle immagini cerca nella propria sintassi gli espedienti tecnico - linguistici atti a generare forme narrative nuove oppure contestualizza formule già esistenti. Innumerevoli le soluzioni possibili.