

# North e Kubrick tra Ligeti e Vaughan Williams per la colonna sonora di *2001*

Paolo Pinamonti\*

Università Ca' Foscari Venezia (Italy)

Ricevuto: 17 maggio 2021 – Versione revisionata: 1 giugno 2021; 24 giugno 2021

Accettato: 24 giugno 2021 – Pubblicato: 4 agosto 2021

## North and Kubrick between Ligeti and Vaughan Williams for the *2001* Soundtrack

The story of the missed collaboration between Alex North and Stanley Kubrick for the soundtrack of the film *2001: A Space Odyssey* (1968) is faced, in the light of the recently recorded North score for the film. The score highlights not only the too close analogies of North's various music cues with the temporary tracks chosen by Kubrick but also their original position in the film; film that has suffered until the last many changes. In this research, an aspect that has not been investigated so far has emerged- that of the relationship between North's music and that of Vaughan Williams, author of the soundtrack for Charles Frend's film *Scott of Antartic* (1948). This film curiously has some similarities with Kubrick's masterpiece, montage of photographic images with special effects, prevalence in the mixing of 'natural' noises over music. Furthermore, the analysis of the soundtrack, made from the composer's point of view, does not want to question the integrity of the filmic text, but, in the light of more recent studies (Platte, 2018), open a plural perspective.

**Keyword:** Film Music; Alex North; Stanley Kubrick; Ralph Vaughan Williams.

---

\* ✉ [pinamont@unive.it](mailto:pinamont@unive.it)

Tornare a parlare delle vicende di una delle più affascinanti colonne sonore della storia della musica per film, quella di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey* 1968), sembrerebbe vano dopo che negli ultimi anni, soprattutto in ambito anglosassone, sono apparsi alcuni significativi contributi che, grazie ad una serie di nuove fonti documentarie, hanno aiutato a chiarire molte delle questioni ancora aperte. Eppure ripercorrendo a grandi linee la vicenda della partitura di Alex North sollecitata e poi rigettata da Stanley Kubrick, e leggendo, anche alla luce delle più recenti indagini sulla musica da film,<sup>1</sup> la colonna sonora in una prospettiva che è quella del compositore stesso, si scoprono nuove e interessanti analogie tra le pagine di North e la *Sinfonia Antartica* di Ralph Vaughan Williams, sinfonia che Kubrick aveva scelto inizialmente fra le *temporary tracks* del film, e inoltre si definisce con maggior precisione la particolare utilizzazione delle opere di Ligeti György da parte di Kubrick.

## 1 Kubrick e North, inizio della collaborazione

Kubrick e North si erano conosciuti nel 1960 in occasione del film in costume con Kirk Douglas *Spartacus* (*Spartacus* 1960).<sup>2</sup> E nel dicembre del 1967 Kubrick lo chiamò per invitarlo a comporre le musiche per il nuovo film *2001*.

I was living in the Chelsea Hotel in New York [siamo agli inizi del dicembre 1967] (where Arthur Clark<sup>3</sup> was living) and got a phone call from Kubrick from London, asking me of my availability to come over and do a score for *2001*[...] I was ecstatic at the idea of working with Kubrick again (*Spartacus* was an extremely exciting experience for me) as I regard Kubrick as the most gifted of the younger-generation directors, and that goes for the older as well. And to do a film score where there were about twenty-five minutes of dialogue and no sound effects! What a dreamy assignment, after *Who's afraid of Virginia Woolf?* loaded with dialogue. (Towson 1993: [1])

Prima di commentare i due riferimenti a *Spartacus* e a *Chi ha paura di Virginia Woolf* (*Who's afraid of Virginia Woolf* 1966), nel ricordo di North, vorrei riassumere alcuni necessari brevi dati biografici del nostro.

Alex North (1910-1991) era un musicista molto dotato, ottimo pianista, nonché direttore d'orchestra, con una solidissima formazione musicale, aveva studiato tra l'altro al 'Curtis Institute' di Philadelphia (1928-29) poi alla 'Juilliard School' di New York e aveva trascorso anche un biennio di perfezionamento (1934-35) presso il Conservatorio di Mosca, dove era giunto in maniera piuttosto fortunosa, unico compositore americano ad essere accolto come membro della Lega dei Compositori dell'Unione Sovietica.<sup>4</sup> Qui a Mosca aveva avuto modo di assistere alle rappresentazioni de *Il principe Igor* di Borodin, ma soprattutto alla ripresa della *Lady Macbeth* di Shostakovich, che marcò profondamente la drammatica relazione del compositore sovietico con il potere dittatoriale di Stalin. Tornato in America approfondisce lo studio con Arnold Schönberg ed Ernst Toch, due fra i molti musicisti dell'emigrazione europea a seguito dell'avvento del nazismo, e comincia a lavorare scrivendo musiche per il balletto, per il teatro e per i documentari prodotti dall' Office of War Information. L'esordio nel cinema è con Elia Kazan, che lo aveva conosciuto quando lo aveva coinvolto per le musiche di scena per la prima rappresentazione teatrale de *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman*)<sup>5</sup>

1. È uscito recente mente un ottimo lavoro di Nathan Platte sulla musica nei film hollywoodiani prodotti da Selznick (Platte, 2018). In questo importante studio, l'autore, analizzando anche gli abbozzi di molte partiture, problematizza in maniera estremamente puntuale il tema dell'autorialità della musica per film e, analizzando il caso della colonna sonora di Miklós Rózsa per *Io ti salverò* (*Spellbound* 1945) di Hitchcock, evidenzia come la scelta finale della produzione finì per non soddisfare né regista né musicista (Platte, 2018: 250-253). In altre parole, senza compromettere il valore ontologico dell'opera cinematografica, questo studio arricchisce le prospettive di valutazione delle 'possibili' colonne sonore.
2. La prima del film era avvenuta a New York il 22 settembre 1960.
3. Arthur Clarke l'autore del racconto *The Sentinel*, pubblicato nel 1951, punto di partenza del film.
4. North, che voleva recarsi a studiare nell'Unione Sovietica anche perché nutriva una grande ammirazione per Prokofiev, riuscì ad arrivare a Mosca avendo risposto ad una agenzia Sovietica in New York che cercava un 'ingegnere telegrafista'. Ma una volta arrivato e visto che non aveva certo i requisiti richiesti, grazie alla amicizia con il musicologo Grigory [Grisha] Shneerson che lavorava presso l'International Music Bureau di Mosca, riuscì ad ottenere un'audizione al Conservatorio di Mosca e così vi rimase un anno. Cfr. anche Davison (2009: 6-8).
5. La prima era avvenuta la sera del 10 febbraio 1949, con le musiche di North scritte per un piccolo ensemble, che comprendeva un flauto (anche flauto contralto), violoncello, tromba e clarinetto (anche clarinetto basso). Gli strumenti erano amplificati e suonavano

di Arthur Miller al Morosco Theatre di New York nel 1949, e che lo volle per la versione cinematografica del dramma di Tennessee Williams, *Un tram chiamato desiderio* (*A Streetcar Named Desire* 1951) (selezionate per il premio Oscar),<sup>6</sup> come pure per il film *Viva Zapata* (1952).<sup>7</sup>

Le caratteristiche peculiari di queste prime partiture, che segnarono all'attenzione del mondo cinematografico-musicale il giovane compositore, erano legate essenzialmente ad un significativo allentamento dei principi delle grandi colonne sonore hollywoodiane dei decenni precedenti, primo fra tutti quello della rigorosa rete dei cosiddetti motivi conduttori, in favore di una ricerca sul timbro, sul colore orchestrale, per mutuare un termine del lessico operistico verdiano, su una 'tinta', un insieme di elementi melodici, armonici e timbrici che determina una precisa dimensione drammatica.

Nel 1947 era uscito il volume, firmato solo da Hanns Eisler, *Composing for the Films*<sup>8</sup> che criticava fortemente gli stereotipi della musica cinematografica hollywoodiana, e anche Aaron Copland auspicava, proprio negli stessi anni, un rinnovamento della composizione musicale per il cinema (Copland, 1941: 265-275). L'abbandono di un linguaggio musicale che potremmo definire genericamente "tardoromantico" e l'approdo ad un "jazz sinfonico" che debutta al cinema nella sontuosa colonna sonora di *A Streetcar Named Desire*, o la coloristica partitura, magnificamente orchestrata e ricca di citazioni folkloriche della tradizione messicana in *Viva Zapata*,<sup>9</sup> o ancora il senso di solitudine che troviamo nel camerismo "modernista" della melodia del flauto contralto, tonalmente sospesa, di entrambe le versioni di *Death Of A Salesman*, quella teatrale e quella cinematografica di László Benedek,<sup>10</sup> sono le grandi novità delle prime partiture di questo esordio compositivo per il cinema di North - ricordo fra parentesi anche le musiche per *La penna rossa* (*The 13th Letter* 1951) di Otto Preminger, di fatto la sua prima colonna sonora.<sup>11</sup>

North si afferma non solo per la notevole inventiva musicale ma anche perché sa celare la propria identità stilistica dietro una efficace funzionalità dell'accompagnamento musicale, senza rinunciare mai alla grande qualità della scrittura. In ogni film cerca una 'tinta' particolare, mai si ripete, e questo dà una sua precisa unità anche musicale al film. Non vorrei sembrare esagerato ma credo che, a differenza delle colonne sonore di un Bernhard Herrmann o di un Mikols Rózsa o di un Franz Waxman per limitarci ad alcuni musicisti cronologicamente a lui vicini nel panorama hollywoodiano di quegli anni, North è forse l'unico che non si riesca quasi mai ad identificare sulla base dei tratti stilistici. Ma questo non è un difetto, North si rinnova ad ogni partitura, vuole sottrarsi ad una facile ed immediata riconoscibilità, proprio nell'abile lavoro di grande artigiano che cerca di corrispondere alla 'tinta' espressiva del film a cui collabora.

E nel caso del film, *Spartacus* (1960), primo ed unico incontro con Kubrick, da lui stesso ricordato, non vengono meno queste sue qualità, anche se, date le caratteristiche del film in costume di ambientazione antico romana, con una durata complessiva di più di tre ore, non può non riandare all'efficace tecnica dei cosiddetti *leitmotif*. Però anche in questo caso emergono alcuni elementi nuovi nel genere, una particolare vivacità ritmica e un'energia, che emerge nelle musiche per le scene di addestramento dei gladiatori (si fa sentire l'esperienza del musicista che ha lavorato molti anni per il balletto), o nella ricca instabilità metrica, espressione di una agognata libertà, nella sequenza degli schiavi insorti che si preparano allo scontro con le legioni romane.

in una sala 'off stage', soluzione analoga a quella che Kazan aveva voluto per le rappresentazioni del dramma di Tennessee Williams, quattordici mesi prima con i quattro strumentisti jazz.

6. Il film, tratto dall'omonima *pièce* teatrale di Tennessee Williams, venne presentato al festival di Venezia, il 9 settembre 1951.
7. Il film, *Viva Zapata* (1952), che si era avvalso della sceneggiatura di John Steinbeck, con Marlon Brando nuovamente protagonista, ebbe la sua prima proiezione a New York il 7 febbraio 1952.
8. Sulle vicende editoriali di questo testo scritto a quattro mani tra Theodor W. Adorno e Hanns Eisler tra il 1940 e il 1944 si veda la nota chiarificatrice di Massimo Mila a prefazione dell'edizione italiana (Mila, 1975: 7-11).
9. Hugo Friedhofer affermava che, le musiche di North per *Viva Zapata* erano «the best film score by a North American in the Mexican Idiom», cit. in Davison, 2009: 31.
10. *Morte di un commesso viaggiatore* (*Death of a Salesman* 1951) tratto dall'omonima *pièce* teatrale di Arthur Miller, aveva avuto una doppia prima a New York e Los Angeles 20 dicembre 1951. Anche George Burt (Burt, 1994: 29) sottolinea questo carattere innovativo della partitura di North.
11. *La penna rossa* (*The 13th Letter* 1951), era un remake de *Il corvo* (*Le Corbeau*, 1943), di Henri-Georges Clouzot; anche se North compose la musica dopo quella per *Un tram chiamato Desiderio*, di fatto questo film uscì prima a New York e Los Angeles, 21 febbraio 1951.

In questa sequenza, quella del «Vesuvius camp», il tema è costruito su un'alternanza di una battuta in 5/8 ad una in 3/4 con uno spostamento continuo degli accenti.

Kubrick, che era stato coinvolto in questo film dallo stesso Kirk Douglas (protagonista e produttore che era entrato in conflitto con Anthony Mann il regista scelto inizialmente), deve, suo malgrado, sottostare ai principi produttivi hollywoodiani, nei cui confronti manifesta già i primi segni di insofferenza. Pertanto questa collaborazione, «seppur eccitante» per North,<sup>12</sup> non aveva avuto lo stesso significato per Kubrick. In *Spartacus* North era dovuto tornare, seppur sempre con la sua propria personalità, ad una colonna sonora nella grande tradizione dei *kolossal* in costume mentre Kubrick, chiamato da Douglas che aveva diretto in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1958), sente tutti i limiti artistici di un modello di produzione in cui non può avere l'ultima parola sul prodotto finale.

L'altro film ricordato da North, *Chi ha paura di Virginia Woolf* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1966) è un caso più interessante.<sup>13</sup> Possiamo comprendere perfettamente come North si senta limitato in un film che è la trasposizione cinematografica di un testo teatrale e dove i dialoghi, in quel terribile gioco al massacro ideato da Edward Albee fra le due coppie in un ambiente alto borghese di un campus universitario, hanno senza dubbio una prevalenza assoluta sulla peraltro interessantissima colonna sonora.<sup>14</sup> Tuttavia già nei soli titoli di testa troviamo quell'abilità di North nell'individuare un adeguato clima espressivo, una 'tinta' cameristica che sottolinea alcuni nodi drammatici del film pur restando sempre in secondo piano, come ha ricordato il suo autore.

Questa collaborazione di North per il film di Nichols precede di poco più di un anno la proposta di Kubrick, che deve apparire estremamente allettante al musicista. Questi si reca subito a Londra ma già nel primo incontro, agli inizi del dicembre 1967, il regista fu estremamente franco avvertendolo che avrebbe voluto utilizzare parte delle *temporary tracks*, tracce che non solo erano state utilizzate come da prassi nel montaggio, ma anche durante le fasi di ripresa del film. Al che North gli obiettò che avrebbe potuto, rispettando i desideri del regista, farsi carico di tutta la colonna sonora, dando così una unità stilistica alle musiche del film. Ritorna a Londra il 24 dicembre per cominciare il lavoro che deve essere pronto per la prima ora di film discussa e concordata con il regista per la sala di registrazione, in una settimana: il 1° gennaio 1968. North si mette al lavoro e aiutato dall'amico e orchestratore Henry Brant, completa le sequenze musicali relative ai titoli di testa e ai due primi grandi episodi del film, «The Dawn of Man» (i 16 minuti fra titoli di testa, la prima apparizione del monolito, le scimmie carnivore e la prima arma) e «The Trip» (i 33 minuti dei due viaggi, verso la stazione spaziale e poi quello sulla luna verso il monolito). Stando alle parole di North, durante la registrazione

Kubrick was present, in and out; he was pressured for time as well. He made very good suggestion, musically. I had written two sequences for the opening, and he was definitely favorable to one, which was my favorite as well. So I assumed all was going well, what with his participation and interest in the recording. But somehow, I had the hunch that whatever I wrote to supplant Strauss' "Zarathustra" would not satisfy Kubrick, even though I used the same structure but brought it up to date in idiom and dramatic punch. Also, how could I compete with Mendelssohn's Scherzo from "Midsummer Night's Dream"? Well, I thought I did pretty damned well in that respect. (Towson 1993: [2])

## 2 Le temporary tracks

Le *temporary tracks*, che Kubrick individua, sono: l'inizio del poema sinfonico *Zarathustra* (1896) di Richard Strauss, previsto per i titoli di testa con l'allineamento della terra, della luna e del sole e per la sequenza che

12. Anche se a onor del vero North non era assolutamente d'accordo su alcuni tagli che la produzione aveva deciso di apportare al film, tagli che avrebbero tradito il suo lavoro. Cfr. Merkley (2007: 12-13).
13. *Chi ha paura di Virginia Woolf* era tratto dall'omonima *pièce* teatrale di Edward Albee, e la prima era avvenuta a Los Angeles, il 22 giugno 1966.
14. George Burt analizza, ad esempio, l'episodio del monologo in giardino di George, il *music cue* «Bergin», evidenziando la qualità della scrittura di North (cfr. Burt, 1994: 100-111). L'analisi puntuale e precisa della partitura però si trova in un'impasse, la musica, che nelle intenzioni di North doveva funzionare come un melologo, è sovrastata dal testo teatrale che la riduce a semplice 'tappeto sonoro' non così significativo come l'analisi di Burt implicherebbe.

segue l'apparizione del monolite («Bones»), lo «Scherzo», dalle musiche di scena per lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* (1843) di Felix Mendelssohn, per il viaggio verso la stazione spaziale, un Valzer di Chopin per gli esercizi ginnici nell'astronave e brani dalla *Sinfonia Antartica* (1953) di Ralph Vaughan Williams.<sup>15</sup> In quali scene questa musica di Vaughan Williams fosse inserita e se si trattasse di uno o più brani non lo sappiamo ancora con certezza, sappiamo che alla prima per la stampa della proiezione del film a Washington D.C. il 31 marzo del 1968, c'è ancora un brano di questa sinfonia, che però alla prima di New York del 3 aprile, quella in cui North si rende conto per la prima volta, che nessuna delle sue sequenze musicali viene utilizzata, Vaughan Williams non è più presente (Cfr. Merkley, 2007: 5).<sup>16</sup>

Ma torniamo al gennaio del 1968, North ricorda, dopo la composizione e la registrazione di circa quaranta minuti di musica, che attende nuove indicazioni per altra musica da comporre ma Kubrick lo chiama dicendogli che non ha più bisogno di nulla, che avrebbe usato effetti sonori e *breathing effects* per il resto del film, cosa che effettivamente farà e non solo per il resto del film ma anche per la prima grande sequenza, «The Dawn of Man», con i grugniti, le grida dei primati, la sequenza che comprendeva gran parte della musica composta da North.

It was all very strange, and I thought perhaps I would still be called upon to compose more music; I even suggested to Kubrick that I could do whatever necessary back in L.A. at MGM studios. Nothing happened. I went to a screening in New York [il 3 aprile 1968] and there were most of "temporary" tracks. (Towson 1993: [2])

Fra queste *temporary tracks*, lo «Scherzo» di Mendelssohn viene sostituito dal Walzer di Johann Strauss, *An der schönen blauen Donau* (1866), quello di Chopin, che era stato utilizzato durante le riprese della scena in cui Gary Lockwood ('Frank Pole') nella centrifuga fa jogging ed esercizi di boxe, è sostituito dall'«Adagio» dal balletto *Gayaneh* (1942) di Aram Katchaturian (Merkley, 2007: 8-9).

Ma la grande novità saranno i quattro lavori del compositore d'avanguardia ungherese Ligeti György: *Atmosphères* (1961) per orchestra, il «Kyrie» dal *Requiem* (1963-65) per soli, coro e orchestra, *Aventures* (1963) e *Nouvelles Aventures* (1965) per tre voci soliste e ensemble e *Lux Aeterna* (1966) per 16 voci miste, che non sono tuttavia delle *temporary tracks* come le altre.<sup>17</sup>

### 3 Lo Zarathustra di Strauss, lo «Scherzo» di Mendelssohn e le successive musiche per *Dragonslayer*

È sempre un po' vano cercare di capire le ragioni di questa collaborazione mancata, ma dopo la registrazione integrale delle musiche di North, diretta da Jerry Goldsmith nel 1993, qualche elemento in più si fa strada. Innanzitutto North, a differenza di altre collaborazioni, qui sente troppo la pressione dei modelli delle *temporary tracks* di Kubrick. Lo si è visto anche nella testimonianza riportata da Goldsmith. Da abile artigiano accetta la sfida e scrive dei brani *à la manière de* Richard Strauss o Felix Mendelssohn o ancora Vaughan Williams, però il modello, soprattutto Strauss, è troppo ingombrante. E così facendo North non può trovare il consenso di Kubrick; tra i «Main Titles / Bones» e le battute iniziali dello *Zarathustra* straussiano, come possiamo vedere da un confronto tra la minuta della partitura di North (riprodotta in Merkley, 2007, p. 15) e l'edizione della

15. La sinfonia di Vaughan Williams, per soprano, coro femminile e orchestra la cui prima esecuzione avvenne nel 1953 sotto la direzione di John Barbirolli, derivava dalla sua precedente colonna sonora per il film, *La tragedia del capitano Scott* (*Scott of the Antarctic* 1948) diretto da Charles Frend.

16. Per la prima ufficiale, al Cinerama Theater di Broadway, del 6 aprile, Kubrick apporrà ulteriori modifiche tagliando ancora circa 19 minuti del film.

17. Sulla scelta di queste musiche e su molte altre ascoltate da Kubrick durante la lavorazione al film soprattutto partiture contemporanea - fra i molti documenti che accompagnano la gestazione della colonna sonora di Kubrick è emerso anche un contatto con Carl Orff, a cui Kubrick chiese un consiglio su un possibile nuovo e giovane compositore (McQuiston, 2011: 146) - importante fu l'incontro con il compositore Gerard Schurmann (1924-2020) che svolse un ruolo di consulenza sino al novembre 1967, prima della telefonata a North. Schurmann, di origine olandese ma naturalizzato inglese, oltre che per il cinema scrisse molti lavori sinfonici e da camera, fra cui i *Six Studies of Francis Bacon* (1968) dedicati al pittore di cui era amico e che pure lo ritrasse e che non a caso, scritti durante la gestazione di questa colonna sonora legata a Ligeti, presentano un chiaro avvicinamento di Schurmann al linguaggio dei *clusters* del musicista ungherese.

partitura di Strauss (Esempio 1), appare evidente il carattere di calco musicale creato da North: stesso numero di battute (8), lungo pedale al basso (batt. 1-4), il disegno degli ottoni in crescendo (batt. 5-7) e l'intervento dei timpani addirittura con identico disegno ritmico delle terzine (batt.7-8).

Esempio 1. R. Strauss (1896), *Also sprach Zarathustra*, München, Aibl.

A. North, 2001, «Bones and M.T.» manoscritto

Se ascoltiamo la registrazione di Goldsmith del *music cue* «Space Station Docking» e lo confrontiamo con lo «Scherzo» di Mendelssohn, è chiaro che North anche qui sente l'influenza del modello, tuttavia le soluzioni proposte non solo hanno un loro preciso segno ma anche una loro logica compositiva esemplata sul montaggio della sequenza del viaggio della navicella verso la stazione orbitante e appaiono con quella 'tinta' che caratterizza tutta la partitura da lui scritta.<sup>18</sup>

North era convinto della bontà di questa pagina tanto che se ne ricorderà alcuni anni dopo, nel 1981, per un'analoga sequenza volante. Si tratta della colonna sonora per *Il drago del lago di fuoco* (*Dragonslayer*, 1981), un film fantastico di ambientazione medioevale diretto da Matthew Robbins e le cui musiche saranno candidate all'Oscar.

Ma anche in questo caso la produzione e il regista non si troveranno in sintonia con il musicista. Nelle differenti edizioni del *soundtrack*, rispettivamente del 1983, del 1990 e del 2010<sup>19</sup> viene riproposta la colonna sonora come era stata concepita da North, colonna sonora che però non corrisponde al film definitivo. È curioso ma i due cambiamenti più significativi riguardano proprio l'uso di questo «scherzo» che proveniva dalla partitura rigettata da Kubrick. North voleva utilizzare l'andamento brillante di questo «scherzo», come una danza vagamente sinistra, durante i minacciosi voli del drago che incendia il villaggio, ma la produzione lo tagliò utilizzando la più aggressiva musica del tema di «Vermithrax», il drago.<sup>20</sup>

18. È chiaro che tali considerazioni sono solo semplici suggestioni non hanno alcuna pretesa di ricostruzione filologica. Giustamente, come nota Paul A. Merkley: «The timings for some of North's cues differ slightly from the recorded film, because Kubrick edited his footage in places to make it fit the pre-recorded music». (Merkley, 2007: 3).

19. Alex North, *Dragonslayer (Original Motion Picture Soundtrack)*, USA, Southern Cross Records – LXSE 2-001, 1983 (21 tracce 1h02'28"). Alex North, *Dragonslayer*, Australia, Soundtrack Collector's Special Edition – SCSE CD-3, 1990 (22 tracce, 1h11'55"). Alex North, *Dragonslayer*, USA, La-La Land Records – LLLCD 1128 2010 (25 tracce, vi sono tre bonus che mancano nelle precedenti edizioni, 1h13'05").

20. Jeff Bond nelle note del CD riporta infatti che: «Again the darker material was to alternate with a bright romantic scherzo the beginnings of the material North had planned to employ at the climax of the picture, but this material was deleted, leaving the focus on

Anche nel combattimento finale il compositore aveva previsto di utilizzare questa musica per accompagnare i voli del mostro, ma anche questa volta la produzione elimina l'episodio che riappare solo come citazione variata nei titoli di coda, «The glittering string rhythms and the fluttering flute lines are markedly similar to North's approach to the space docking scene in Kubrick's *2001 A Space Odyssey*. The filmmakers evidently felt that North's original music did not provide sufficient tension and menace and they consequently replace most of the first third of the cue with another replace of the Vermithrax theme» (Bond, 2010: [18]). Dalla discrepanza tra edizione del *soundtrack* e versione del film, nasce l'indicazione che North avrebbe utilizzato la partitura di *2001* per *Dragonslayer* il che non corrisponde completamente alla verità dei fatti. Alla fine la produzione rigetta la proposta di North sostituendo lo «scherzo» con il tema di «Vermithrax», il drago volante che minaccia il regno degli «Urlanders». Si è poi voluto vedere in quest'ultimo tema, tema principale del film della Walt Disney, un altro prestito musicale dalle musiche scritte per Kubrick, e precisamente la riutilizzazione del *music cue* «Foraging» il primo numero musicale scritto da North per la sequenza «The Dawn of the Man», ma in questo caso più che di un prestito dobbiamo parlare solo di una somiglianza tra i profili melodici dei due motivi, che sono inoltre diversamente orchestrati.<sup>21</sup>

#### 4 Il caso Ligeti (*Atmosphères*, *Requiem*, *Aventures* e *Nouvelles Aventures*)

Il caso Ligeti è indubbiamente più interessante e non solo per le vicende dei diritti d'autore o per gli aneddoti che circondano questa colonna sonora, vicende ormai più chiare grazie agli studi di Merkeley (2007), della Heimerdinger (2011) e della McQuinston (2011),<sup>22</sup> quanto per una scelta inaspettata e geniale da parte di Kubrick.<sup>23</sup>

La colonna sonora contiene: 12'44" di *Atmosphères*, 10'43" del *Requiem*, 4'14" di *Lux Aeterna*, e circa due minuti di *Aventures* e/o *Nouvelles Aventures*.

*Atmosphères* rappresenta una pietra miliare nella storia della musica del secondo '900, eseguita per la prima volta al Festival di Donaueschingen il 22 ottobre del 1961, con l'orchestra del Südwestfunk di Baden-Baden, diretta da Hans Rosbaud. In questo lavoro sinfonico, della durata secondo l'autore di ca. 8'34", Ligeti indaga, attraverso ventuno episodi di differente dimensione, le varianti di un unico suono statico, o *cluster*, più o meno ampio,<sup>24</sup> a cui segue un'ultima sezione di silenzio quasi una risonanza interiore dopo questa avventura d'ascolto.

---

the heavier, aggressive music for Vermithrax» (Bond 2010: [14])

21. Anche Chion riporta questa inesatta indicazione (Chion, 2000: 69).
22. Lo studio di Merkeley ha per primo ricostruito la storia di questa mancata collaborazione, mentre il contributo della Heimerdinger si è concentrato sulle questioni legali dei diritti della musica e dell'uso delle registrazioni discografiche delle opere di Ligeti, diritti divisi fra compositore, editore ed interpreti. La McQuinston, a sua volta, ha condotto la sua ricerca direttamente sulla ricca mole di documenti del 'Kubrick Archive' depositato presso la 'University of Arts' di Londra e reso disponibile al pubblico a partire dall'ottobre del 2007, chiarendo definitivamente gli aspetti ancora controversi.
23. Nei crediti del film (DVD distribuito dalla WB nel 2014) appaiono le seguenti indicazioni: Aram Khatchaturian, *Gayaneh Ballet Suite*, Performed by the Lenigrad Philharmonic Orchestra; Conductor Gennadi Rozhdstvensky; Courtesy Deutsche Grammophon [si tratta del LP Deutsche Grammophon SLPM 138 673 uscito nel 1961]. Ligeti György, *Atmosphères*, Performed by Southwest German Radio Orchestra, Conductor Ernest Bour; *Lux Aeterna*, Performed by the Stuttgart Schola Cantorum, Conductor Clytus Gottwald; *Requiem*, Performed by Bavarian Radio Orchestra, Conductor Francis Travis. [Non si fa riferimento ai brani *Aventures* e *Nouvelles Aventures* per ensemble, utilizzato nel finale del film dopo *Atmosphères*, entrambi i lavori, come pure provengono da uno stesso LP WERGO – WER 60022, apparso alla fine del 1966. Le *Aventures* assieme a *Nouvelles Aventures* sono interpretate dal Darmstadt Chamber Music Ensemble sotto la direzione di Bruno Maderna; mentre il *Lux Aeterna* era stato pubblicato in un LP WERGO – WER 60026, «Neue Chormusik I», 1966 che comprendeva anche musiche corali di Anton Webern, Henry Pousseur, Dieter Schnebel, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Hans Otte. Il *Requiem* invece proveniva da un nastro di una registrazione radiofonica di Radio Colonia. Il primo LP con il *Requiem* viene pubblicato solo nel 1968, Ligeti György – *Requiem | Lontano | Continuum*, WERGO – 34 WER 60045, con l'orchestra di Francoforte diretta da Michael Gielen]. Johann Strauss, *The Blue Danube*, Performed by Berlin Philharmonic Orchestra, Conductor Herbert von Karajan, Courtesy Deutsche Grammophon. Richard Strauss, *Thus Spoke Zarathustra*, [senza alcuna indicazione degli interpreti].
24. Queste sezioni nella partitura sono così indicate: «Molto sostenuto» poi dalla lettera A alla lettera T e accompagnate dalla loro durata in secondi e precisamente: 48-29-55-37-6-23-33-14-21-18-5-8-10-26-43-16-9-12-4-7-71, più i 19 secondi del silenzio finale (Ligeti, 1961)

Il brano, di cui Kubrick ha ottenuto la possibilità di servirsene attraverso un accordo diretto con i membri dell'Orchestra del Südwestfunk di Baden Baden senza che compositore ed editore ne fossero a conoscenza (Cfr. Heimerdinger 2011: 131), viene utilizzato in tre occasioni:

- a) prima dei titoli di testa su fondo nero sentiamo i primi 4 episodi: «Molto sostenuto, A, B e C», che terminano con una dissolvenza acustica (si tratta delle prime 26/27 battute della partitura 2'40") (Cfr. Ligeti: 1961);
- b) durante l'«Intermission», subito dopo che Hal 9000 ha colto attraverso il movimento labiale le intenzioni dei due astronauti, e sempre su fondo nero dopo i 22 secondi della didascalia «Intermission», qui vengono ripresi solo i primi tre episodi, «Molto sostenuto, A e B (2'04")»;
- c) durante la fase finale dell'ultimo viaggio di Dave («Jupiter and Beyond the Infinite»), quando Dave col volto sfigurato per la fortissima accelerazione, vede scorrere una serie di formazioni luminose simmetriche e poi dei paesaggi dai colori variegati. Qui Kubrick utilizza quasi l'intera pagina sinfonica unendo senza soluzione di continuità all'ultima battuta della sezione S (battuta 101, Ligeti: 1961) una ripetizione degli episodi «A e B» che avevamo già sentito tre volte. Ma in questo caso alla musica di Ligeti vengono aggiunti altri eventi acustici come boati.

Kubrick non solo sceglie *Atmosphères* per cadenzare la struttura del film, ma insiste sui due episodi iniziali, «A e B», non solo perché sono i primi e ma anche perché rappresentano una suggestiva trasformazione del grande suono statico, acusticamente molto espressiva. Il grande *cluster* infatti viene diviso tra due gruppi di fiati e due di archi in maniera tale che gli archi e i fiati del primo gruppo suonino tutte le note della scala diatonica del *cluster* (per esemplificare i tasti bianchi del pianoforte) e quelli del secondo gruppo un *cluster* pentatonico (solo i tasti neri). Le differenti e progressive intensità fra i quattro gruppi determinano una affascinante oscillazione armonica delle diverse combinazioni possibili tra *cluster* diatonico (quando abbiamo una prevalenza dei gruppi strumentali che suonano solo i tasti bianchi), *cluster* cromatico (quando le intensità dei quattro gruppi sono equivalenti) e *cluster* pentatonico (quando sono in evidenza solo gli strumenti che suonano i tasti neri) (Cfr. anche Michel: 1995, 49). È interessante notare come Kubrick resti colpito da queste prime 22 battute e se ne serva per stabilire una sorta di ricorsività acustica nel film: prima dei titoli di testa e nell'intervallo, sempre su schermo nero, e poi come fine del «trip» durante l'esperienza ai limiti dell'accelerazione spazio-temporale sino all'arrivo della capsula spaziale nella stanza.

Anche il «Kyrie» dal *Requiem* non è una semplice *temporary track*, ma una scelta musicale ben precisa. Questa partitura, che aveva fatto nascere l'interesse del regista per il compositore ungherese, viene suggerita a Kubrick dalla stessa moglie Christiane, che sente per radio il *Requiem*, nell'agosto del 1967.<sup>25</sup> Il *Requiem*, un grande affresco sinfonico corale scritto tra il 1963 e il 1965 e presentato per la prima volta a Stoccolma il 14 marzo 1965,<sup>26</sup> è anche il primo e unico brano per cui la MGM chiede i diritti direttamente all'autore, e il «Kyrie» è l'unico brano che, non essendoci un LP precedente, viene registrato dall'orchestra sinfonica e dal coro del Bayerischer Rundfunk di Monaco di Baviera sotto la direzione di Francis Travis, e messo a disposizione della produzione del film. Lo stesso Ligeti era a conoscenza di questa richiesta come scriveva in una lettera all'amico Nordawall il 19 febbraio del 1968 (Cit. in Ching-Yun Lee, 1993: 218).<sup>27</sup>

Questo secondo movimento del *Requiem*, viene utilizzata per accompagnare le tre differenti apparizioni del monolito:

25. La McQuiston (2011: 148-149) chiarisce definitivamente questa notizia sull'ascolto radiofonico di un brano di Ligeti, che Merkely, sulla scorta di un ricordo di Paderson identifica con il *Lux Aeterna*, mentre si tratta del *Requiem*, trasmesso per radio ed eseguito dai complessi del Nordrundfunk diretti da Andrzej Markowski (1924-1986), direttore polacco di molta musica contemporanea, di lui si conoscono incisioni di lavori di Stockhausen, Penderecki, Gorecki, Sikorski fra gli altri ma non di Ligeti.

26. Gli interpreti della prima furono: Liliana Poli soprano, Barbro Ericson mezzo-soprano, Coro e Orchestra della Radio svedese, diretti da Michael Gielen, maestro del coro Eric Ericson.

27. La questione delle trattative per i diritti, che Patterson (2004: 448-449) riporta a partire dalla tesi della Ching-Yun Lee (1993), ha trovato ora una definitiva e documentata analisi nel lavoro della Heimerdinger (2011: 129-130), che dimostra che nell'uso degli altri brani, tutti provenienti da edizioni discografiche, il problema di contattare l'editore delle partiture di Ligeti e il loro autore non si sia posto, avendo la MGM ricevuto i dischi dalla Wergo e riconosciuto i diritti agli esecutori e al produttore delle edizioni discografiche (Werner Goldschmidt), anche se poi alla fine di una controversia legale si arrivò ad un accordo economico con l'editore e il musicista.

- a) nella prima apparizione, dopo la sequenza «Night Terrors», abbiamo le prime 48 battute del «Kyrie» che è bruscamente interrotto dopo che i soprani raggiungono la nota più alta, un si bemolle, (2'40", Ligeti, 1966.);
- b) nella seconda apparizione sulla luna il brano è nuovamente ripreso dall'inizio ed è utilizzato sino a battuta 66/67 con una dissolvenza acustica incrociata sul sibilo emesso dal monolito (3'35");
- c) la terza apparizione invece accompagna l'inizio del viaggio «Jupiter and Beyond the Infinite» quando il monolite appare orbitante tra Giove e i suoi satelliti, qui ascoltiamo il «Kyrie» quasi nella sua integrità (108 battute su 120 circa 5'40, cui segue, senza soluzione di continuità, la terza presentazione di *Atmosphères*).

Quando la capsula di Dave comincia ad accelerare, dopo il primo piano del volto dell'astronauta, ancora con gli occhi aperti e cominciano a scorrere le prime forme luminose simmetriche, Kubrick aggiunge alla colonna sonora dei boati, che accompagneranno la successiva esecuzione di *Atmosphères*.

Che il *Requiem* facesse parte della colonna sonora lo sapeva anche North, che infatti dopo la sequenza «Night Terrors», (la sequenza che comincia col leopardo che si sta cibando di una zebra al calare della notte), non scrive musica per la prima apparizione del monolito; come pure termina la musica per la sequenza musicale, «Moon Rocket Bus», prima della visione dello stesso monolito sulla luna.

Ma la presenza di Ligeti è estesa ad altri suoi lavori come *Aventures e Nouvelles Aventures* per tre voci soliste e ensemble, composte tra il 1962 e il 1965, che apparivano nello stesso disco di *Atmosphères*. Ed infatti anche in questo caso si procede con un accordo di utilizzo direttamente con gli interpreti,<sup>28</sup> che curiosamente però vengono pagati ma non vengono citati nei crediti del film e vi è una ragione. Kubrick si serve di queste composizioni nella sequenza dall'arrivo della capsula nella camera sino all'apparizione del doppio invecchiato di Dave, che di spalle sta mangiando nella sala da pranzo. Su questi lavori di Ligeti ci sono delle questioni ancora aperte e forse insolubili perché, a differenza degli altri brani, queste composizioni vengono utilizzate in maniera molto frammentaria e con un trattamento acustico che le altera profondamente con effetti di riverbero con il mixaggio con il respiro affannoso di Dave.

La Ching-Yun Lee, che ha dedicato un ampio studio musicologico a questi lavori di Ligeti, afferma che solo *Aventures* venne utilizzato e per pochi secondi (1'12"), anche se nei vari *soundtracks* pubblicati dopo l'uscita del film non appaiano, e pure in gran parte della bibliografia sull'argomento non siano citati, primo fra tutti il lavoro di Coyle (1980: 51). Lo stesso Chion, non li menziona e nella sua analisi scrive: «frastuono di rumori informali a dominante vocale – cori, voci femminili? – molto riverberati, con la respirazione di Dave» (Chion, 2000: 107). Più recentemente Merkeley ha affermato invece che «only a small portion of Ligeti's *Nouvelles Aventures* (1966) was used in the film, and it was omitted from the credits of the general theatrical release» (Merkeley, 2007: 2), La McQuinston citando l'accordo contrattuale, dove si parla dei due lavori: «The agreement, between the Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) and Hawk Films Limited, states that Hawk Films may use "the tape recording with the works 'Aventures – Nouvelles Aventures,'"» (McQuinston, 2011: 152) sospende il giudizio; mentre la Heimerdinger afferma che *Nouvelles Aventures* non si sentirebbe (Heimerdinger, 2011: 131). Credo sia molto difficile prendere una posizione chiara al riguardo, è impossibile poter individuare quali frammenti di *Aventures* Kubrick abbia utilizzato come pure escludere che certi effetti sonori dell'inizio di questa sequenza (particolare del volto di Dave e la capsula nella stanza) non possano derivare dalla rielaborazione di estratti di *Nouvelles Aventures*. Non dimentichiamo che entrambe le opere di Ligeti sono variamente articolate in episodi suddivisi da grandi pause, che consentono pertanto a Kubrick di ricomporli a suo piacimento.

28. Il contratto è firmato il 28 marzo 1968 ad una settimana dalla prima del film, tra la produzione e l'Internationalen Musikinstitut di Darmstadt, che aveva trattato per l'ensemble e per Bruno Maderna, (esecutori e direttore dei brani in questione, Cfr. McQuinston 2011: 151-52, che riporta anche l'esatto compenso percepito dai vari musicisti)

## 5 Il caso Ligeti (*Lux Aeterna*) e la *Sinfonia Antartica* di Vaughan Williams

L'uso del *Lux Aeterna*<sup>29</sup> ha una storia differente che forse ci può aiutare anche ad identificare, con una buona approssimazione, almeno un brano della *Sinfonia Antartica* di Vaughan Williams come la sua posizione fra le *temporary tracks*.

Sappiamo che il brano corale di Ligeti, la più recente composizione scelta da Kubrick, accompagna il breve viaggio di Floyd con altri due astronauti a bordo di uno 'shuttle' verso il cratere dove è stato individuato il monolite e viene inserita nella colonna sonora poco prima della proiezione newyorkese cui assiste North.

Nelle testimonianze verbali, riportate da Paul Merkle, non è chiaro dove Kubrick avesse inserito la musica di Vaughan Williams, certo è che i caratteri e l'orchestrazione dei *music cues* per la grande sequenza iniziale e quelli di «Moon Rocket Bus» di North ci offrono non pochi indizi per ipotizzare la presenza della *Sinfonia Antartica* in questi due momenti. Se North scrive circa diciassette minuti di musica per la prima grande sequenza (si tratta dei *music cues*: «The Foraging», «Eat Meat and the Kill», «The Bluff», «Night Terrors» e «The Dawn of Man») vi doveva esser originariamente della musica e è facilmente ipotizzabile che si trattasse proprio di temi tratti dal primo movimento della sinfonia di Vaughan Williams, «Prelude. Andante maestoso». Dove credo ci siano meno dubbi è relativamente a «Moon Rocket Bus». Qui North elabora complesse e statiche armonie dissonanti che preparano e accompagnano l'intervento cromatico dei vocalizzi del mezzo-soprano. Inoltre in questo episodio vi è un sapiente uso di una variegata gamma di strumenti con grande risonanza e riverbero (un glockenspiel, il vibrafono, la celesta, i piatti).<sup>30</sup>

A questo riguardo, Merkle parla di un carattere ligetiano del brano di North, tanto da dedurre alcune congetture a mio avviso assai azzardate. Scrive Merkle:

To return to North's music for the "Moon Rocket Bus," both the revisions on the early version of the cue and the changes between it and the fair copy move, not surprisingly, technically and stylistically in the direction of Ligeti's music. Does this mean that Kubrick intended this scene to be accompanied by *Lux Aeterna* before he hired North? Had he made the composer aware of this? If so, Kubrick may have asked for vocal music (Mary Thomas's part in what is clearly the second draft) here to replace the choral music in Ligeti's *Lux Aeterna* and *Requiem*. (Merkle, 2007: 19)

In realtà non c'è nessun legame tra le strutture armoniche della pagina di North e le statiche sonorità ligetiane, né i vocalizzi del mezzo soprano possono evocare le opere di Ligeti, inoltre non dimentichiamo che North sapeva quasi certamente del *Requiem*, la moglie di Kubrick lo aveva ascoltato e poi suggerito al marito nell'agosto del 1967,<sup>31</sup> mentre la prima notizia che abbiamo di *Lux Aeterna* è da una lettera di Werner Goldschmidt, il direttore della casa discografica Wergo, a Kubrick del 19 febbraio 1968.<sup>32</sup> Pertanto è in un'altra direzione che dobbiamo cercare e qui ci viene in aiuto nuovamente il compositore inglese. Una analoga ambientazione sonora la troviamo proprio all'inizio della *Sinfonia Antartica*. Dopo l'esposizione del tema principale del primo movimento, abbiamo un brano musicale con l'entrata dei vocalizzi di un coro femminile e di un soprano solista su un impressionistico tessuto orchestrale dove prevalgono le sonorità con grande risonanza dello xilofono, dell'arpa e del pianoforte (Esempio 2).

29. L'opera di Ligeti aveva avuto la sua prima esecuzione il 2 novembre del 1966 a Stuttgart con la 'Stuttgarter Schola Cantorum' diretta da Clytus Gottwald, che avevano commissionato l'opera al compositore ungherese ed era stata rapidamente pubblicata in un LP della Wergo alla fine del 1966 solo in Germania e in Francia (in Inghilterra verrà ristampato solo nel 1970 «New Music For Chorus 1», Heliodor, WERGO 2549 013). Cfr. nota 27.

30. Tali strumenti sono riportati sia nell'autografo di North che nella bella copia dell'orchestratore, Henry Brant, che Merkle riproduce nel suo articolo, (Merkle, 2007: 18 e 20). Inoltre nelle note di Towson al CD con le musiche di North si parla anche di un organo e di un clavicembalo.

31. In questo caso Merkle, riporta l'errata testimonianza verbale della assistente di Kubrick, Louise Duchesneau, che avrebbe sentito dire dal cognato Kubrick, Jan Harlan, che Christiane avesse ascoltato per radio proprio il *Lux Aeterna* (Merkle, 2007: 10), quando sappiamo oggi che si trattava del *Requiem*.

32. Lettera di Werner Goldschmidt a Kubrick, 19 febbraio 1968: «Enclosed please find a copy of the contract for Ligeti's 'Lux Aeterna' duly signed by me. I shall try meantime to get all the necessary agreements for 'Aventures' and hope to let you know about it very shortly.» cit. in McQuinston (2011: 151).

This image shows page 9 of the musical score for Vaughan Williams' *Sinfonia Antartica*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) are clearly visible. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of Vaughan Williams' style. The page number '9' is centered at the bottom.

Esempio 2. Ralph Vaughan Williams (1953), *Sinfonia Antartica*, Oxford, Oxford University Press.

This image shows page 10 of the musical score for Vaughan Williams' *Sinfonia Antartica*. The score continues from the previous page, showing the same orchestral arrangement. A specific tempo marking, 'poco più mosso', is indicated at the beginning of the section. The musical notation includes various rhythmic values and melodic fragments. The page number '10' is centered at the bottom.

Ralph Vaughan Williams (1953), *Sinfonia Antartica*, Oxford, Oxford University Press.

Vaughan Williams, in calce al titolo della partitura della sinfonia, aveva scritto: «Some of its themes are taken from the music written for the film 'Scott of the Antarctic' (Ealing Studios)» (Vaughan Williams, 1953: [II]), non citando il regista, Charles Frend, ma solo la casa di produzione. Non credo si tratti di una dimenticanza involontaria. Per il film uscito a Londra il 29 novembre del 1948, che narra le drammatiche vicende della spedizione al polo sud del capitano Scott del 1911-1912, con lunghe e suggestive sequenze di paesaggi antartici, Vaughan Williams aveva scritto parecchia musica che venne poi significativamente ridotta. (Foreman, 2017: 3-5).<sup>33</sup> I tre capitoli del film ambientati negli inospitali paesaggi polari (dal minuto 37, «The Polar Night» alla fine del film con il ritrovamento della tenda e dei corpi del capitano Scott e del dottor Wilson e del tenente Bowers), durano circa settantaquattro minuti. Se escludiamo tre inserti di *source music* all'inizio nella base della spedizione,<sup>34</sup> ci sono solo vari ma brevi inserti musicali che, con i titoli di coda, superano di poco i 20 minuti. Il regista e la produzione optano piuttosto per una ricostruzione più realistica dei rumori: dal respiro affannoso degli esploratori e dallo scricchiolio delle slitte sulla neve e sul ghiaccio, al verso dei pochi animali o al fischiare insidioso del vento fra le tende, con la voce off del capitano che accompagna le tappe della tragica missione. E così Vaughan Williams, che vede spezzettato il suo lavoro, decide di riutilizzare la musica, non tanto per una convenzionale *suite* dal film, quanto per una vera e propria sinfonia per soprano, coro e grande orchestra, in cinque movimenti per una durata complessiva di 42 minuti circa.

L'esempio 3 corrisponde solo parzialmente al secondo *music cue* del film, dopo i titoli di testa e dopo la sequenza con voce off del Capitano Scott che annota nel suo diario alcune impressioni durante la prima spedizione nell'Antartico il 9 settembre del 1904: «I leave behind the whole continent, vast, mysterious, inhospitable...». Inizia qui una sequenza di immagini del Polo Sud, tra cui anche il montaggio di alcune foto animate con alcuni effetti speciali, ma questa sequenza è breve ed anche l'episodio musicale è ridotto a poco più di 1 minuto (dal min. 3'00" a 4'06" del film). L'idea di Vaughan Williams di esprimere la tragica fascinazione per gli inospitali ghiacci dell'Antartide nei confronti degli uomini della spedizione attraverso il canto femminile, un canto inaspettato che vorrebbe ricordare il seducente canto delle sirene dell'Odissea, è però nel film vanificata; ciò accade sia perché la sequenza è breve sia perché tale musica non ritorna nel corso del film.<sup>35</sup>

L'analogia del clima espressivo e musicale di questo episodio, con il «Moon Rocket Bus» di North, sulla cui partitura Henry Brant, l'orchestratore, aveva scritto a matita «Stanley hates this but I like It» (Esempio 3)

Esempio 3. Ms. di North cit. in Merkley (2007: 19).

33. Per una più ampia disanima della musica di Vaughan Williams, tra colonna sonora e sinfonia, si veda Stollberg (2018).

34. I tre inserti sono nell'ordine: a) una melodia per voce e pianoforte prodotta da un grammofono, b) una danza eseguita su un piano a rulli e c) un coro in occasione della festa per il 'natale antartico' il 22 giugno 1911.

35. Il risultato cinematografico, molto meno sofisticato, ricorda qui la tecnica di Kubrick per l'inizio del film con le fotografie filmate.

ci aiuta ad identificare una *temporary track* di Vaughan Williams e la sua posizione nel film come pure la sua ultima sostituzione con il brano dal *Lux Aeterna* di Ligeti.

Nella versione finale del film questo viaggio lunare è accompagnato dagli affascinanti e complicati canoni corali di Ligeti interrotti dalla breve conversazione e dal pranzo dell'equipaggio e legati senza soluzione di continuità al *Requiem* quando appare nuovamente il monolito. Kubrick, come scrive Bart, non amava la soluzione proposta da North ed aveva mantenuto Vaughan Williams sino alle proiezioni per la stampa del 31 marzo e del 1 aprile a Washington D.C, ma non era convinto neppure di questa soluzione. Tuttavia, dopo aver riascoltato il brano di North, ci sembra che la soluzione che Brant caldeggia sia in effetti molto più efficace del bellissimo canone del *Lux Aeterna* e questo per una ragione di contrasto espressivo. Il *Lux Aeterna* è troppo simile al successivo «Kyrie» del *Requiem*, togliendo così a questa musica non solo la sua efficacia ma anche il suo valore di identificazione del monolito.<sup>36</sup>

Alex North generazionalmente era lontano da Ligeti, chi avrebbe potuto scrivere una musica 'ligetiana' era forse Leonard Rosenman che, in un altro film di fantascienza di poco anteriore, *Viaggio allucinante (Fantastic Voyage 1966)* di Richard Fleischer,<sup>37</sup> aveva saputo creare un tessuto 'micropolifonico' e 'atematico' di costante e cangiante colore timbrico e armonico. Kubrick incontrerà Rosenman in *Barry Lindon*, ma questa è un'altra storia.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W. and Eisler, Hanns (1975 [1947]), *La musica per film*, Roma: Newton Compton.
- Bond, Jeff (2010). "The Voice of Vermithrax", booklet in *Dragonslayer. Music Composed and Conducted by Alex North*, National Philharmonic Orchestra, CD, La-La Land Records – LLLCD 1128.
- Burt, George (1924), *The Art of Film Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Ching-Yun Lee, Joanna (1993), *György Ligeti's 'Aventures' and 'Nouvelles Aventures': A Documentary History*, Ph.D.diss., Columbia University, New York.
- Chion, Michel (2000). *Un'odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, tr. it. di Andrea Grechi, Torino: Lindau.
- Copland, Aaron (1941), "Music in the Films". In: *Our New Music. Leading Composers in Europe and America*, 260-275. New York: Whittlesey House.
- Copland, Aaron (2010 [1949]), "Aaron Copland, in the Film Studio (1949)". In: *The Hollywood Film Music Reader*, ed. Mervyn Cooke, 317-326. New York: Oxford University Press. Si tratta della riedizione dei seguenti testi di Copland: "Function of the Movie Musical Score: Try Deleting It and See What Happens to Film's Emotional Impact, Says Aaron Copland, Noted Composer" in *New York Herald Tribune* September 4, 1949; e "Tip to moviegoers: Take off those Ear-Muffs", in *The New York Times Magazine*, November 6, 1949.
- Coyle, Wallace (1980). *Stanley Kubrick—A Guide to References and Resources*, Boston: G. K. Hall.
- Davison, Annette (2009). *Alex North's A Streetcar Named Desire. A Film Score Guide*, Plymouth: Scarecrow Press.
- Foreman, Lewis (2017) "«Scott of the Antarctic»: The Complete Surviving Music Edited into Full Score by Martin Yates and Recorded by Dutton", in: *Ralph Vaughan Williams Society Journal*, n. 69 (June 2017): 3-5.

36. Michael McLennan, regista/produttore e docente fra l'altro alla Sidney Film School, ha compiuto un'operazione interessante quanto difficile e rischiosa, quella di provare a risonorizzare i primi 50 minuti del film (sino alla scoperta delle interferenze del monolite sulla luna) con la musica di North seguendo le indicazioni di quest'ultimo. Ed il risultato edito in rete (<https://vimeo.com/112435635>) è suggestivo. Non si tratta di fare degli inutili confronti o di ridiscutere il valore ontologico del testo filmico, ma semplicemente di cogliere come North avesse lavorato con coerenza e vero entusiasmo, proponendo soluzioni che indubbiamente hanno un carattere epigonico, ma che nel caso del «Moon Rocket Bus», sono più interessanti.

37. *Fantastic Voyage* (1966), Produzione Saul David (Twentieth Century Fox), Sceneggiatura Harry Kleiner da un racconto di Otto Klement e Jerome Bixby, Regia Richard Fleischer. Isaac Asimov pubblicò nel 1966, prima dell'uscita del film, un romanzo dallo stesso titolo, realizzato a partire dalla sceneggiatura che la produzione gli aveva reso disponibile. Prima Los Angeles 24 agosto 1966.

Heimerdinger, Julia (2011), "‘I have been compromised. I am now fighting against it.’ Ligeti vs. Kubrick and the music for *2001: A Space Odyssey*," *The Journal of Film Music* vol. 3, number 2: 127-143.

Ligeti, György (1961), *Atmosphères*, Wien, Universal Edition.

Ligeti György (1966), *Requiem*, piano reduction by Zsigmond Szathmáry, Frankfurt, Peters.

McQuiston, Kate (2011), "‘An effort to decide’: More Research into Kubrick’s Music Choices for *2001: A Space Odyssey*," *The Journal of Film Music* vol 3, number 2: 145-154.

Merkley, Paul A. (2007). "‘Stanley Hates This But I Like It!’: North vs. Kubrick on the Music for *2001: A Space Odyssey*," *The Journal of Film Music*, vol. 2, number 1:1-34.

Michel, Pierre (1995), *György Ligeti*, Paris: Minerve.

Milla Massimo (1975), "Prefazione" a: Adorno, Theodor W. and Eisler, Hanns (1975 [1947]): 7-11. *La musica per film*, Roma: Newton Compton.

Platte, Nathan (2018), *Making Music in Selznick’s Hollywood*, New York: OUP.

Patterson, David W. (2004) "Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick’s ‘2001: A Space Odyssey’", *American Music*, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 2004): 444-474.

Stollberg, Arne (2018), "Die Stimme der Eissphinx: Pastoralismus und Anti-Pastoralismus in Vaughan Williams’ Sinfonia Antartica sowie der Filmmusik zu Scott of the Antarctic", in: *Ralph Vaughan Williams. Musik-Konzepte*, Ed. Ulrich Tadday: 186-205. Munich: Edition Text + Kritik.

Townson, Robert (1993). "The Odyssey Of Alex North’s 2001", booklet in *Alex North 2001 (World Premiere Recording)*, The National Philharmonic Orchestra, dir. Jerry Goldsmith, CD Varese Sarabande VSD-5400.

Vaughan Williams, Ralph (1953). *Sinfonia Antartica*, Oxford, Oxford University Press.

**Paolo Pinamonti** – Università Ca’ Foscari Venezia (Italy)

✉ pinamont@unive.it

Born in 1958, Paolo Pinamonti graduated in Philosophy at University of Venice and Piano at National Conservatory of Padua (Italy). Since 1992 he has been research at the University Ca’ Foscari in Venice, where he is teaching History of Contemporary Music and History of Film Music. He focused his research on the following themes: aspects of 19th century Venetian theatrical life (Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Vincenzo Bellini and Gaetano Donizetti), the history of 20th century music (Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Manuel de Falla, Luigi Nono e Bruno Maderna), problems related to musicological methodology and music theory and some aspects of film music. He was also the author of a critical edition of the opera *Sigismondo* by Rossini (Milano ed. Ricordi, 2011), which was presented in the Rossini Opera Festival (2010). Besides to his scientific activity, he was engaged, from 1997 to 2020, as artistic director in many theatres or Festival: "Teatro La Fenice" in Venice, "Teatro de São Carlos" in Lisbon (Portugal), lyric summer festival: "Mozart Festival" in La Coruña (Spain), the "Teatro de la Zarzuela" in Madrid (Spain), "Teatro di San Carlo" in Naples (Italy) and "Ravello Festival" (Salerno). In 2006 was appointed "Commander of the Infante D. Enrique Order" by the President of Portuguese Republic, In 2014 was appointed "Ufficiale della Stella d’Italia" by the Presidente of Italian Republic. In 2015 he received "Encomienda con Placa" of the order of "Alfonso X el Sabio" by Culture Minister in Spain.