



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
José Luis Gómez, director

INDICE

1-. INDICACIONES GENERALES

2-. INDICACIONES GENERALES SOBRE CIENCIA FICCIÓN

3-. OBJETIVOS DIDÁCTICOS

4-. GUÍA DEL CONCIERTO

5-. PROPUESTAS DIDÁCTICAS

6-. VOCABULARIO Y GLOSARIO

7-. BIBLIOGRAFÍA

8-. ENLACES A PAGINAS WEB

1. Indicaciones generales

Preparando la asistencia a un concierto

Antes de asistir al concierto didáctico, resulta oportuno hacer unas indicaciones a los profesores para que puedan explicar a sus alumnos, con independencia del nivel educativo, qué actitud han de mantener ante la música y cómo deben comportarse dentro de la sala.

El concierto didáctico que presenciarán los alumnos tiene un doble componente que el profesor no puede perder de vista: educacional (apreciar la música clásica en vivo y formar un público desde temprana edad) y social (saber participar de un acto público). Este apartado incluido en la guía tiene por objeto el ayudar al profesor a conseguir el máximo aprovechamiento del concierto en las líneas señaladas. Tanto el profesor como el alumno no deben tener la percepción de que acudir al Auditorio es una carga de trabajo o, por el contrario, una jornada festiva que les libra de la clase. Este día puede ser recordado por el alumno como su primer encuentro con la música en vivo y con un espacio mágico, una aventura maravillosa que compartió con sus compañeros y amigos. Es labor de todos que así sea.

ALGUNAS IDEAS PREVIAS

La música es comunicación y como tal precisa de un emisor (orquesta, intérprete, director, etc.) y de un receptor (el niño, el público, etc.). Para que esta comunicación funcione es necesario, por parte del receptor, de una triple actitud: primero tiene que *oír*; segundo, debe de *escuchar*; y por último, ha de *entender*. Estos pasos previos parecen fundamentales para un disfrute pleno de la música. Podemos gozar de la música sin tener ninguna noción previa de lo que estamos escuchando, sí, pero el conocer su contexto, su forma o su lenguaje, nos ayudará a apreciarla y a sentirla aún más.

De los cinco sentidos, uno se lleva la palma sobre los demás. En un tiempo como el nuestro, dominado por la imagen, la vista es, con mucho, el más ejercitado. Televisión, internet, cine, videojuegos, etc. son ventanas por las que miramos el mundo, relegando los otros sentidos a un segundo plano prácticamente infrautilizados. Descubrir nuevos sonidos o nuevas músicas nos enriquece no sólo estéticamente sino también como seres humanos. Para crecer y madurar, también hay que “afinar” el oído.

Los antiguos griegos ya valoraban la música como una de las artes temporales, es decir, que se desarrolla en un periodo de tiempo concreto: cada actuación es diferente a la anterior, es única e irrepetible, ya que influyen en la interpretación muchísimos factores (el estado de ánimo de los artistas, el ambiente que se respira en la sala, incluso la humedad y el calor pueden afectar a los instrumentos), por lo que la música en vivo, en comparación con la grabada, es una experiencia excepcional.

Para que un músico se presente delante de un auditorio, ha tenido que esforzarse mucho en sus largos años de estudios. Preparar un repertorio de concierto es una labor costosa y muy exigente. Dominar un instrumento, por simple que parezca, o cantar una melodía, es algo a lo que no todo el mundo se puede enfrentar. Debemos respetar a los intérpretes, escuchándoles en silencio y con atención, pues salen al escenario para ofrecernos lo mejor de sí mismos.

La música es un rasgo común en todas culturas, como lo es la lengua. Existen multitud de idiomas, con sus respectivos dialectos y variantes, lo cual es

sumamente enriquecedor. Parece que estemos mal acostumbrados y que no sepamos disfrutar de los diferentes estilos musicales. Siempre habrá alguno que nos guste más, pero eso no quiere decir que tengamos que despreciar el resto. Es bueno atraerse con otras propuestas, aunque de entrada nos produzcan rechazo, porque con el tiempo el gusto cambia y también nuestro criterio.

RECOMENDACIONES PARA NUESTROS ALUMNOS

La asistencia a un acto público compromete a tener una determinada actitud y a respetar algunas normas que son comúnmente conocidas y aceptadas. Cuando visitamos un museo, vemos un partido de tenis o simplemente estamos en un restaurante, sabemos cómo debemos comportarnos. Nuestro joven público supondrá, y muchos ya lo sabrán, la *compostura* que hay que tener en un concierto en el Auditorio, pero podemos poner en común algunas recomendaciones generales:

Oír y escuchar. No es lo mismo y tampoco da igual. Se puede *oír* pero no *escuchar*, y para escuchar, primero se tiene que poder oír. La escucha denota atención y se podría decir que es una audición interiorizada. Cuando un amigo nos dice algo importante, dejamos de hacer lo que tenemos entre manos para concentrarnos en lo que nos quiere decir. Por eso, a un Auditorio se va a escuchar.

Guardar silencio. Para poder escuchar a los músicos y disfrutar de su arte es fundamental estar en silencio. Y es que el silencio, aunque parezca una contradicción, es una parte esencial de la música: ¿no hay en las partituras notas y silencios? Por la misma razón, para que suene la música, la sala debe estar silenciosa; si hay ruido y voces, es como si la música estuviera sucia y la oyésemos con interferencias (¿no te da rabia cuando el móvil tiene mala cobertura?) o como si el cuadro que vamos a ver en una exposición estuviera arrinconado y sin luz: nos sería imposible verlo. Toma nota:

Come fuera del Auditorio y guarda los chicles y las golosinas para otro momento.

El móvil es un mal amigo de la música: apágalo y nadie te mirará mal durante el concierto.

Para hablar con tus compañeros, queda con ellos en un lugar donde estaréis más cómodos, como el parque o el patio del colegio.

El Auditorio no es un polideportivo o un estadio de fútbol: aquí no se viene a correr ni tampoco a chillar.

Puntualidad. Llegar con un poco de antelación a los conciertos nos permitirá disfrutarlos aún más. El Auditorio es un edificio muy grande y puede llevarnos su tiempo el acomodarnos en la butaca que tengamos asignada. Si llegamos tarde, puede que hayan comenzado sin nosotros por lo que debemos esperar fuera hasta que nos lo indique el personal de la sala, que seguramente coincidirá con el momento de los aplausos o en el descanso. Tampoco se debe salir durante el concierto ya que se molestaría al público y hasta a los músicos, que desde el escenario se dan cuenta de todo lo que ocurre en las butacas. Si tienes que ir al lavabo, hazlo antes de que comience la actuación o aguarda al final.

Aprende cuándo se aplaude. Para demostrar nuestro entusiasmo por la música y las interpretaciones realizadas, lo hacemos aplaudiendo, ya sea música pop, un ballet o música clásica. Pero no en todos los casos se hace de la misma manera. Dentro de la música clásica los aplausos se reservan para el final de

las piezas (una sonata, una sinfonía, una suite...), no después de cada uno de los movimientos de los que se compone. Un truco: si dudas, es preferible no aplaudir, y cuando estés bien seguro, hazlo sin miedo. Otra cosa muy diferente es dar palmadas para marcar el ritmo cuando lo solicite el director o los músicos (¿has visto el concierto de Año Nuevo alguna vez por la tele?). No te cortes y participa si los artistas te lo piden, ya sea cantar, dar palmas o incluso subir al escenario. ¡Será muy divertido!

RECOMENDACIONES PARA NUESTROS PROFESORES

Cada profesor debe hacerse responsable de su grupo y asegurarse de que el comportamiento de los alumnos es el adecuado para el óptimo aprovechamiento del concierto didáctico.

Desde la organización, os rogamos:

Crear un ambiente tranquilo y propicio entre el alumnado antes de entrar al Auditorio.

Respetar las indicaciones del personal del Auditorio y hacer respetar entre los chavales las normas cívicas y de comportamiento básicas durante el concierto. Elegir un sitio desde el cual puedas ver a todo tu grupo.

Tener en cuenta dónde sentar a los alumnos más conflictivos o aquellos más distraídos.

El trayecto en autobús también puede ser aprovechado para repasar algunos aspectos del concierto que se presenciará o volver a realizar alguna de las actividades propuestas.

Al principio de este apartado, insistíamos en que los conciertos didácticos tienen una base educativa y social. Por ello, la organización se reserva el derecho de solicitar el abandono de la sala de aquellos que con su actitud reiterada entorpezcan el desarrollo de la actividad, para lo cual se contará con el apoyo del profesor responsable.

INFORMACIÓN ACERCA DEL CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

El lugar donde se desarrollan estos conciertos didácticos se encuentra situado en una zona de expansión de la ciudad, cerca del hermoso Monasterio del Prado (sede de las Consejerías de Educación, y de Cultura y Turismo) y del estadio de fútbol «José Zorrilla».

En el mismo se ubican también el Conservatorio Profesional de Música, la Escuela Superior de Arte Dramático y la Escuela Superior de Danza.

Después de cuatro años de obras, se ha levantado este magnífico edificio para el disfrute de todos los castellanos y leoneses. Su arquitecto, Ricard Bofill, ha diseñado un complejo moderno, minimalista y limpio, en el que destacan su forma de ondas y la alta cristalera común a todo el espacio.

Cuenta el Centro Cultural Miguel Delibes con tres salas: el Auditorio, con capacidad para 1.700 espectadores, la de Cámara, para 500, y la de Teatro Experimental, que puede albergar hasta 600.

El primer concierto lo ofreció la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dirigida por su titular, Alejandro Posada, ya que el Auditorio es la sede de nuestra Orquesta. En él se realizan conciertos de música de todo tipo, no sólo de clásica: jazz, antigua, flamenco, nuevas músicas, etc. para que cualquier melómano pueda acudir a escuchar a sus artistas preferidos con independencia de su estilo.

2. Indicaciones generales sobre Ciencia-Ficción

2.1. Sentido del concierto

Es una introducción a la música de cine, sus formas y funciones a través del género que ha expresado de mejor manera la esencia de las palabras “imaginación” e “inteligencia”; la ciencia ficción. Escucharemos bandas sonoras de algunas de las películas que encarnan los cambios en el mundo propio y ajenos, aunque todavía no se hayan hecho reales.

Por su dependencia de las imágenes, se tiene la convicción de que las partituras de cine se oyen pero no se escuchan. Nosotros intentaremos cambiar el sentido de este axioma, transformando las Sala Sinfónica del Centro Cultural Miguel Delibes e un cine muy particular donde, con el apoyo de la palabra y la música, las películas no se verán, sino que se escucharán.

También descubriremos un instrumento insólito, el theremin. Con su particular sonoridad ha contribuido a trasladar la imaginación de los cinéfilos a lejanas galaxias. Pero no será lo más importante; paradójicamente, uno de los conjuntos instrumentales más antiguos, la orquesta sinfónica, resultará el más adecuado para evocar los diferentes futuros imaginados en las películas, y los caracteres y estados de ánimo de los personajes que actúan.

2.2. Como se desarrolla

El concierto se desarrollará sin pausa. Por este motivo, hará falta que los chicos y las chicas vengan al concierto con un mínimo de información, toda la que necesitan sobre lo que escucharán la ofrecemos más adelante. De manera especial, todo lo que hace referencia a la fononimia, ya que en una de las piezas se pedirá al público que cante, con el sistema inventado por el compositor Zoltán Kodály, una tonada de cinco notas que juega un papel esencial dentro el argumento de una de las películas que escucharemos en el concierto.

Un narrador introducirá de manera breve cada banda sonora, y definirá el tipo y resumirá el argumento de la película que ilustra. En algunos casos, imitando un recurso muy utilizado en el cine, la narración se superpondrá a la música, y será reforzada por fragmentos de los diálogos originales, emitidos por los altavoces de la sala. No dará información sobre los compositores, la biografía de los cuales encontraréis en la documentación adjunta. Lo que interesa no son los datos concretos, sino enfatizar la capacidad de la música para evocar imágenes. Encontraréis un guión detallado del concierto más adelante.

2.3. Un hilo conductor

Evidentemente, el hilo conductor es el que da título al concierto: Ciencia Ficción. Hace falta aclarar que no habrá imágenes; la palabra y, especialmente, la música serán los únicos referentes del que dispondrá el público para revivir las historias de hipotéticos futuros de la humanidad que la gran pantalla ha

recreado.

2.4 Para terminar

Seguro que al finalizar el concierto, se os ocurrirán actividades para trabajar con vuestros alumnos. Nosotros os sugerimos unas cuantas que podéis aportar y modificar según vuestras necesidades.

A fin de cuentas, el beneficio más grande que encontraremos en esta audición será el convencimiento de que la música se ha convertido en un elemento esencial porque el cine ocupa en nuestros tiempos un sitio privilegiado en la jerarquía de las artes.

Deseamos que este concierto estimule vuestra imaginación y la de vuestros alumnos y que la fuerza de la música siempre os acompañe.

3. Objetivos didácticos y contenidos

3.1. Objetivos didácticos

1. Descubrir y aprender a valorar la música. Conocer los diferentes estilos y algunos de los compositores más célebres. Reflexionar sobre la relación entre la música y la imagen.
2. Conocer la música compuesta por un género cinematográfico específico: la ciencia ficción.
3. Conocer las diferentes formas de la música y de su terminología propia.
4. Distinguir las diversas funciones que hace la música en el cine. En este sentido, aprender de qué forma la música aplica el término, para descubrir entre los diferentes derechos esenciales y los estados anímicos de los personajes de las películas.
5. Conocer los orígenes y la evolución posterior de la ciencia ficción tanto para el que hace la literatura como para el que hace el cine, y entender la relación entre diferentes expresiones artísticas.
6. Entrar en contacto con un nuevo instrumento casi del todo inédito en las salas de concierto. El theremin. Conocer los orígenes y el funcionamiento.
7. Recordar la relación más inmediata que presenta la música con la imagen a través de la fononimia. Aprender a valorar la participación activa en un concierto.
8. Aprender a valorar la importancia de la memoria para conservar nuestra cultura.

3.2 Contenidos

1. La música de cine. Estilos y autores.
2. La música de ciencia ficción
3. Las formas de la música de cine.
4. Las funciones de la música de cine. Un poco de historia.
5. Ciencia ficción: literatura y cine. Un poco de historia.
6. Un instrumento insólito: el theremin
7. Imagen y música. Fononimia.
8. El sentido de la memoria. Poesía.

4. Guía del concierto

La guía del concierto nos explica de manera cronológica el desarrollo del mismo.

Este material nos servirá para preparar a vuestro alumnado para la audición.

1. Música: *Frankenstein (La creación)* de Patrick Doyle

Película: *Frankenstein*

Después que el narrador haya dado la bienvenida a los asistentes y la orquesta haya afinado los instrumentos, el fragmento sonará todo seguido. La creación que pertenece a *Frankenstein*, una de las bandas sonoras más rígidas de su director, Patrick Doyle. Con un ritmo trepidante, donde destacan la sección de metales y percusión, la orquesta expresa musicalmente el momento de la película en que el Dr. Frankenstein crea su criatura una noche de tempestad, escena que se intentará revivir con efectos de iluminación.

2. Entreacto 1

El narrador explicará el argumento de la música que acaba de sentir, el primero de los futuros que la ciencia ficción va a imaginar para nuestro planeta: un mundo que ha perdido el control de la vida y la muerte y en el que los hombres hacen el papel de dioses, el mundo de Frankenstein.

El deseo de la humanidad, desde que tuvo la capacidad de razonar, de controlar su destino, el futuro, quedará reflejado en la pieza siguiente.

3. Música: *Así habló Zarathustra (El Alba)* de Richard Strauss

Película: *2001 una odisea en el espacio*.

El poder de la mente humana, la inteligencia como tal, queda ilustrada por la música de Richard Strauss a través de un tema de carácter heroico que suelta una nota con el pedal de órgano, inician las trompetas, y que se irá repitiendo cada vez con más y más instrumentación y subrayada con la pompa de los timbales.

4. Entreacto 2

El director da paso al siguiente futuro terrestre que la ciencia ficción ha recreado a través del cine. Dominado por una obsesión: hacer cenizas todo el patrimonio de la humanidad contenido en los libros.

5. Música: *Fahrenheit 451 (Coche de bomberos, Flores de fuego y El fuego de la esperanza)* de Bernard Herman

Película: *Fahrenheit 451*

Coche de bomberos

La obsesión por quemar libros queda reflejada en este tema para orquesta de cuerda, arpa y xilófono que a la película acompaña a las escenas del coche de unos bomberos muy especiales, ya que en vez de apagar fuegos, los provocan. Los violines son una fuente de acompañamiento en pizzicato de los violonchelos y contrabajos, interpretando un tema muy movido y rítmico. Por este motivo crea en el oyente y queda reflejado en una combinación de compases binarios y ternarios (4/4-3/4) en que está estructurada la pieza. Los lisando (notas que cambian de tesitura) de las arpas y del xilófono acentúan el clima de desasosiego de la partitura.

Acto seguido el narrador recitará un poema que el escritor Jaume Subiranan ha ideado para el concierto. Para recordar el texto, que la alumna debería haber memorizado, el poema será proyectado en la sala y un golpe de los chicos y las chicas que reclaman en voz alta, el narrador lanzará llamas a la orquesta.

Flores de fuego

Es un tema de estilo romántico donde la cuerda canta un tema de carácter exacerbado, acompañado en todo momento por dos arpas al son de cuales exigen los símbolos de la crepitación que nacen de los libros en llamas.

Después de este tema, el narrador invitará a todo el alumnado presente a la sala que recite de memoria el poema de Jaume Subiranan, que sonará como una fórmula mágica que llegue del horizonte del tiempo al futuro que nos promete Fahrenheit.

**La música refina
el fuego y los destellos:
encienden sin quemar,
atraviesan sin cortar.**

A estas horas, la orquesta expresará musicalmente la esperanza de los hombre libres, que al final conservan en la memoria el patrimonio cultural básico en palabras.

La esperanza

Es un tema lírico que enciende los violines en un registro agudo y que destaca por encima de los suspiros del fuego que dibujan las arpas, el narrador recitará un texto de Jaume

**Haz memoria: cuanto tiempo
dura el recuerdo de una historia
La victoria de un acuerdo
Y el que piensas? Y que sientes?
Haz memoria**

6. Entreacto 3

El siguiente futuro ideado por la ciencia ficción tiene que ver con el hecho de recuperar el pasado, un intento de anular el paso del tiempo. En este caso recuperaremos la prehistoria de las bestias gigantes. Los dinosaurios.

7. Música: Parque Jurásico (los dinosaurios y el parque) de John Williams

Película: Parque Jurásico

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Los dinosaurios

El mundo jurásico se revivirá en el Auditorio a través de la música sin melodía donde destaca la flauta, subrayada por el cuerpo de la percusión que simbolizan las pisadas de los dinosaurios. Este fragmento será reforzado por sonidos de la película, que hipotéticamente emiten los dinosaurios.

El sueño

Por encima de un tema que insinúa la sección de viento y precedido de un motivo temático cantado por la trompa, el narrador explica el sueño de uno de los personajes de la película: recuperar un pasado de leyenda, cuando los dinosaurios dominaban la Tierra. Acto seguido, un tema de estilo romántico que simboliza este sueño, insinuado por el viento en la introducción, empieza a sonar en la sección de cuerda de la orquesta y se repite cada vez con más instrumentos. El sueño del pasado con la ciencia-ficción se convierte en realidad bajo la forma de un parque.

El parque

El timbre brillante de las trompetas, acompañado de un motivo rítmico persistente en la sección de las cuerdas, da un carácter heroico a este tema, que simboliza la magnitud del parque jurásico habitado por dinosaurios de todo tipo.

8. Entreacto 4

El narrador nos introducirá dentro de otros tipos de futuros, resultantes de la observación de las estrellas; los futuros del espacio. Viajar a través del universo en la búsqueda de nuevos mundos ha llenado el imaginario de la ciencia ficción.

9. Música: Atmospheres (fragmento) de G. Ligeti

Película: 2001, odisea en el espacio

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Un pasaje disonante y cromático que presenta distintos colores de timbres orquestales, sin melodía ni ritmo, ilustrará el viaje al infinito del universo que recrearemos con efectos lumínicos, mientras el narrador guiará a los oyentes a través de las estrellas. De repente, nos encontraremos con una nave extraterrestre.

10. Entreacto 5

El narrador presentará un instrumento mágico que se toca sin tocarlo y que el cine de ciencia ficción ha utilizado para identificar musicalmente seres de otros planetas; el theremin. Uno de los filmes más celebrados donde el theremin juega un papel importante es *Ultimatum a la tierra*, que narra la llegada a la Tierra de una nave extraterrestre que amenaza con destruir el planeta si la humanidad no pone fin a las guerras.

11. Música: *Ultimatum a la Tierra* (fragmento) de B. Herrmann

Película: *Ultimatum a la Tierra*

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un decodificador TIFF (sin copyright).

El solista de theremin, interpretará sin acompañamiento orquestal dos temas de la película; una música que se mueve a través de intervalos pequeños, donde frecuentan los semitonos, y que adornada con el peculiar timbre del theremin contribuye a crear un clima de misterio de naturaleza sobrehumana.

12. Entreacto 6

No todos los extraterrestres que el cine de ciencia ficción ha creado han sido de carácter amenazador. El narrador presentará la película *Encuentros en la tercera fase*, donde seres de otros planetas buscan nuestra amistad y se comunican con nosotros con el lenguaje universal de la música, cuyas notas dibujan con signos según el sistema Kodály. El narrador nos mostrará el motivo de cinco notas (ver apartado 5.7 de las Propuestas Didácticas) con los signos que corresponden a cada una de las notas y pedirá a los alumnos que cuando oigan que la orquesta interpreta el motivo, le acompañe visualmente con los signos. El narrador, con la ayuda de la iluminación, reforzará la acción requerida.

13. Música: *Encuentros en la tercera fase* de J. Williams

Película: *Encuentros en la tercera fase*.

Se trata de una música que alterna pasajes atonales y tonales para acabar siendo presidida por el motivo de cinco notas que en la película se revela como el medio de comunicación entre los seres humanos y los extraterrestres.

14. Entreacto 7

La última etapa de nuestro viaje musical alrededor de la música de ciencia ficción nos lleva a una galaxia muy lejana, donde una princesa se encuentra en peligro. El narrador presentará el tema asignado a cada uno de los personajes de la serie *La guerra de las galaxias*, y nos facilitará el acercamiento al concepto del leitmotiv, que previamente habréis trabajado con vuestros alumnos.

15. Música: La guerra de las galaxias (Princesa Leia, Marcha de Darth Vader, Tema de Yoda y Tema de Luke Skywalker o tema principal, de J. Williams.

Película: La guerra de las galaxias.

Princesa Leia

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Después de una introducción de los oboes, la flauta, con el acompañamiento de las cuerdas, nos describe con un estilo romántico la personalidad de la Princesa Leia.

Marcha de Darth Valder

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

El retrato musical del malo de la película, el lado oscuro de la fuerza-Darth Vader-no podía ser otro que una marcha militar encabezada por la percusión y los metales.

Tema de Yoda

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Yoda, el pequeño jedai que guiará al protagonista de la serie, Luke Skywalker a dominar el lado positivo de la fuerza, es dibujado en un tema de carácter lírico que nos hace evidente la sabiduría ancestral.

Tema de Skywalker (tema principal)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Es el tema que retrata al héroe de la película, instrumentado por toda la orquesta (tutti). Antes de la fanfarria final, el narrador se despedirá de los oyentes deseándoles que la fuerza de la música les acompañe para siempre.

5-. Propuestas didácticas

Las propuestas didácticas siguientes son precisamente eso, propuestas. Cada maestro se mueve dentro de un contexto concreto y se tienen que adaptar de acuerdo a la personalidad de cada centro. Son de carácter abierto, susceptibles de ser enriquecidas con vuestras aportaciones. El material para preparar nuestras sugerencias lo encontrareis en el apartado Vocabulario y glosario.

Estas son algunas de las propuestas que os sugerimos.

5.1 la música de cine. Estilos y autores

Utilizando como punto de partida el material que encontrareis en el apartado 6.1 de Vocabulario y glosario, os proponemos las propuestas siguientes que complementaremos con dos lecturas.

Gracias a una serie de testigos, pioneros del cine, que han sabido ver el papel que jugaba la música en el cine, en la penumbra de las salas, el parpadeo del proyector ha desarrollado la capacidad de soñar de las masas.

Destacamos dos de ellos, que personifican los dos posibles puntos de vista, el del espectador y el del intérprete. El espectador no puede ser otro que Jean Paul Sartre, que nos revela el lado emocional de la aportación de la música al cine: "Nos comunicábamos con los personajes vía la música, que era como el sonido de su vida interior.(...) Esa viuda que lloraba en la pantalla-que por supuesto no era yo-no impidió que ella y yo fuéramos la misma alma, la marcha fúnebre de Chopin era suficiente para que su lloro humedeciera también mis ojos.

El punto de vista del intérprete, que expresa con gran sentido del humor los aspectos técnicos de la ambientación musical de entonces, nos ha llegado de la mano de los hermanos Marx, Harpo, que durante un largo tiempo trabajó como pianista de un cine de barrio: "Aprendí un montón de imaginativas variaciones sobre dos piezas, suficientes para acompañar cualquier tipo de película, sin que la gente se diera cuenta de ello. Para las comedias, "Waltz me around again, Willie", la tocaba dos octavas arriba y muy rápido, para las escenas dramáticas, "Love me and the world is mine", con un trémolo en las notas graves, para las escenas de amor, con un trino en la mano derecha, para las persecuciones, cualquiera de las dos piezas, tocada tan de prisa para no poder ser reconocida".

Propuesta

Pedir a los alumnos que os digan títulos de películas que recuerden especialmente por la música, exceptuando las que pertenezcan estrictamente al género de cine musical. Tomando como base estas partituras, invítalos a reflexionar sobre el papel de la música en el cine a partir de estas preguntas:

¿Qué escena en concreto, va asociada a la música que recuerdan?
¿Podrían indicar la instrumentación?(orquesta, un solo instrumento...)
¿Qué emociones les despierta esa música?¿Coinciden con las de la escena que ilustra?
Pedirles que se imaginen que la escena recordada se desarrolla sin música. ¿Creen que la recordarían con la misma intensidad y la misma emoción?
Si la música que recuerdan no hubiera aparecido en ninguna película,¿Le darían el mismo valor?,¿Por qué?

Lo fundamental es que las primeras partituras, no eran originales, sino que se recopilaban del repertorio clásico y popular. De esta forma, los pianistas especializaron los grandes compositores clásicos según la intencionalidad de las imágenes, como es el caso de F. Chopin en escenas de amor o tragedia; Rossini en cargas de caballerías o Wagner en batallas. Pero a medida que el cine ganaba en popularidad, los creadores sofisticaron la música que le acompañaba invirtiendo más en su presentación y originalidad. Esta creciente inquietud estética desembocó en el año 1908 con la composición de la que se considera oficialmente la primera música original para una película: *El asesinato del Duque de Guisa*, obra de Camille Saint-Saëns. Poco a poco, otros músicos prestigiosos como Jean Sibelius, Arthur Honneger, Paul Hindemith, entre otros, empezaron a engrosar la biblioteca musical con denominación de origen cinematográfica.

Propuesta

-Hacer una audición de obras de compositores clásicos que hayan sido utilizadas en el cine: J. Sibelius, G. Rossini, F. Chopin o R. Strauss y pedir a los alumnos que escriban un breve guión cinematográfico inspirado en la música.

Procurad que las obras que escogáis sean de carácter distinto: el Chopin más nostálgico, la ironía de la Obertura del Barbero de Sevilla, de Rossini o los temas más heroicos de las primeras sinfonías de J. Sibelius.

En el apartado 6.1 de Vocabulario y glosario encontrareis un resumen de la evolución temporal de la música cinematográfica desde entonces hasta ahora, que pone el acento en estilos y autores y que se esquematizan por décadas para facilitar la utilidad práctica. Teniendo como punto de partida este resumen, sugerimos las propuestas pedagógicas siguientes:

Propuesta

-Hacer una audición que represente los distintos conceptos de la música para cine mudo de la década 1920-1930.

Como representante de la escuela francesa, podéis escoger cualquier obra de Satie. Como representante de la escuela rusa y su afinidad ideológica imperante, recomendamos *Aleksander Nevsky*, de S.Prokofiev, donde se puede observar las intervenciones del coro como voz del pueblo. Como representante de la escuela americana, el mejor ejemplo es *Lo que el viento se llevó*, de M. Steiner donde se refleja el valor del individuo.

Propuesta

-Audición de las siguientes obras:

Un tranvía cuyo nombre es deseo (jazz, retrato de los marginados sociales) y *Psycho* (música atonal, situaciones extremas, sin comentar el origen y pedir a los alumnos que indiquen el género de la película que estas partituras ilustran y que argumenten las razones.

Propuesta

Proyectar sin sonido la escena de la película *Memorias de África* cuando los protagonistas vuelan observando la inmensidad de la estepa africana.

Pedir a los alumnos que se imaginen un argumento en consonancia con la secuencia (¿Están huyendo de alguien? ¿Cual es la relación entre los dos pasajeros?). Después, volved a ver la escena con sonido, ilustrada con música de John Barry y replantear, si hace falta, los argumentos que os hayan planteado.

Este ejercicio les mostrará la importancia de la música en el discurso narrativo de una película.

Propuesta

-trabajo de búsqueda de canciones de películas de la época e indicar argumentos.

-realizar un mural o una página web que refleje los distintos estilos a lo largo de la historia de la música de cine.

5.2 La música de ciencia ficción

Como queda extensamente explicado en el apartado 6.2 de Vocabulario y glosario, tres estilos dominan las bandas sonoras en el cine de ciencia ficción, y se pueden escuchar en el concierto:

1. **Romántico tardío** de finales del siglo XIX (*Frankenstein*, *Parque Jurásico*, *La Guerra de las Galaxias*, *Fahrenheit 451* y *Encuentros en la tercera fase*).
2. **Atonal** (*2001*, *Odisea en el espacio*)
3. **Música electrónica** (*Ultimatum a la Tierra*)

Propuestas

-Audición que recoja los tres estilos de música dominantes en el género de ciencia ficción: música atonal -*Atmosphères* (el espacio)-, música romántica -*Así habló Zaratrustra* (el hombre)- y música electrónica -*Blade Runner* (máquinas).

Pedir a los alumnos que muestren que simboliza cada uno de ellos, argumentándolo.

Poned énfasis en que familias instrumentales juegan un papel importante en *Parque Jurásico*. Fijaos que las partes melódicas, más cálidas, expresivas y por lo tanto más cerca de los sentimientos propios de ser humano, recaen en las secciones de cuerda. El tema principal, por ejemplo. En cambio, los metales y la percusión son utilizados como sinónimos de la grandiosidad en el tema que describe el parque.

En cuanto a la música atonal, durante la audición de *Atmosphères* fijaos en la instrumentación, que es la que dibuja el elemento esencial de esta música, el

color. Pedid a vuestros alumnos que colores les sugiere y también que ambientes. Seguro que os comentaran que parece música de película de terror, porque refleja dimensiones alejadas de la experiencia consciente del ser humano. Así, la ausencia de melodías y de un pulso rítmico se utiliza como símbolo de paisajes difíciles de asimilar en la consciencia humana, como el universo, en el filme *2001, Odisea en el espacio*.

En cuanto a la música electrónica, igual la que ha dado más identidad al género, destacar el carácter de mundos futuros inventados por el cine, donde las máquinas juegan un papel esencial. La banda sonora de *Blade Runner* (1982) o la de *Matrix* (1999) destacan el poder de las máquinas, que subyugan a los hombres, incluso hasta querer ser como ellos. Podéis remarcar la importancia del timbre instrumental a la hora de crear distintas sensaciones al oyente. Podéis hacer una audición de la obertura del *Barbero de Sevilla*, de Rossini, interpretada por una orquesta sinfónica y después hacer sonar la melodía desde el aparato electrónico más familiarizado con nosotros a día de hoy, el móvil y comparar los timbres y constatar de que manera la ausencia del factor humano en la interpretación de la música se ha utilizado para explicar historias donde la frialdad tecnológica es la verdadera protagonista.

5.3. las formas de la música de cine

Propuesta

-Después de enseñar a vuestros alumnos el significado de los términos, música accidental o diegética y música incidental o extradiegética (ver apartado 6.3 de Vocabulario y glosario) podéis ver los últimos quince minutos de la película *Encuentros en la tercera fase*, clasificad las distintas apariciones del mismo tema de cinco notas según su forma. Comprobaréis que una misma música se puede clasificar en dos formas distintas, accidental e incidental.

5.4. Las funciones de la música cinematográfica. El leitmotiv.

Este es uno de los apartados que abre más posibilidades de interacción con los alumnos. El leitmotiv (6.4 de Vocabulario y glosario), se utiliza como recurso para caracterizar a cada personaje o situación de una película.

Propuesta

-Describir con palabras a vuestros alumnos cada uno de los 4 principales personajes de la *Guerra de las Galaxias* (princesa Leia, Darth Vader, Yoda y Luke Skywalker)-ver apartado Las películas en Vocabulario y glosario- y después poner como audición los temas musicales correspondientes. A continuación, probar a asignar a cada uno de los temas el personaje que les parezca que corresponda con la explicación verbal.

También podéis proponer que busquen en su discografía temas de cualquier estilo que retraten a sus propios compañeros de clase o profesores, argumentándolo.

Propuesta

-Podéis pedir a uno de vuestros alumnos que lean en voz alta un texto corto tres o cuatro veces, extraído de un libro o producto de su propia

creatividad; escoged tres o cuatro músicas que creen distintos ambientes y hacédalas sonar como banda sonora de cada lectura. Pedir después que emociones les ha provocado de forma que puedan afectar el sentido del texto: ¿Una música acentúa la veracidad del contenido del texto? ¿La otra contradice hasta hacernos creer que el lector está mintiendo?

5.5. Ciencia ficción: literatura y cine. Un poco de historia

La ciencia ficción es el género que trata del futuro, de mundos cambiantes que todavía no son una realidad. En este sentido, podríamos reflexionar sobre este futuro.

Propuesta

-pedir a los alumnos una redacción sobre como ven el futuro, planteado desde un punto de vista personal, ¿Como seré? Como de manera colectiva, ¿Como será el mundo? Y en la cual quede reflejado cuales son los retos personales y los retos del conjunto de la humanidad.

Una misma obra del género que estamos examinando se puede manifestar utilizando tres canales de expresión artística distintos: la literatura, el cine y la música. Sigamos este recorrido.

Propuesta

Lectura de una obra de ciencia ficción (*Frankenstein*, *Fahrenheit 451* o *Parque Jurásico*), después, si disponemos de los medios visionar la película y escuchad la música. Trataremos de comprobar si la música expresa cosas y aspectos que el texto original no puede expresar.

La ciencia ficción va más allá de los límites de nuestro planeta, el espacio interestelar y especula sobre la existencia de vida inteligente en el más allá, de perfil amenazador o de perfil amistoso.

Propuesta

Hacer un trabajo de búsqueda en la biblioteca o por internet de los distintos tipos de extraterrestres que han aparecido en el cine. Después, en clase, comprobar que los que presenten un carácter amenazante son descritos utilizando música atonal, sintetizadores o theremin (*Ultimátum a la Tierra*), mientras que la música tonal, de estilo romántico, sirve para presentar los de carácter más amistoso (tema de *Encuentros en la tercera fase* o *ET*). Por cierto, ¿Estamos solos en el universo?

En un apartado hemos propuesto hacer un mural sobre la evolución histórica de la música de cine; también se puede hacer solo uno de ciencia ficción paralela en el de la música, y que destaque los autores, las obras y los temas más representativos de las tres expresiones artísticas.

5.6. Un instrumento insólito: el theremin

En el apartado 6.5. de Vocabulario y glosario encontraréis toda la información relativa al theremin, un instrumento insólito que durante muchos años ha sido sinónimo musical del género de la ciencia-ficción. Es importante que deis esta

información a vuestros alumnos, ya que, vista la dinámica del concierto, se darán muy pocos datos técnicos.

Quizás sólo habría que decir que se trata de uno instrumento que se toca sin tocarlo. Podéis pedir a los alumnos que hagan una búsqueda por internet sobre la historia, los intérpretes más célebres y los rasgos esenciales del theremin.

Propuesta

- Preparad una audición en clase de theremin; en este sentido, podéis recurrir a las bandas sonoras con este instrumento más fáciles de encontrar, vista la época en que se compusieron: *Mars Attacks* y *Hellboy*. Preguntad a los alumnos qué les sugiere el timbre y con qué tipo de personaje de película lo asociarían.

- Comparad el timbre del theremin con el del violín o el de una soprano. Hay que hacer observar que el carácter de instrumento electrónico, mezclado con la capacidad de expresión que, como en el violín, viene dada por la posibilidad de poder hacer vibrar las notas, le aporta una dimensión entre humana y artificial, muy adecuado en el cine de ciencia ficción para describir musicalmente todo tipo de artefactos de origen extraterrestre: robots y naves del espacio, por ejemplo.

Para facilitar la busca de material sobre el theremin, acto seguido os damos unas cuantas direcciones de páginas web:

La única página en castellano que da información detallada del theremin la ha hecho Víctor Estrada, solista de theremin:

a) <http://www.victorestrada.com/theremin.html>

En inglés, entre todas las páginas dedicadas al theremin destacamos las direcciones siguientes:

b) <http://www.thereminworld.com/sounds.asp>

Encontraréis ejemplos sonoros e imágenes del instrumento.

En esta otra página, donde podréis ver vídeos de intérpretes de theremin:

c) http://concertsinthecountry.org/video/dcac_rc_ah_2.html

Unos de los virtuosos contemporáneos del theremin, el canadiense Peter Pringle, interpreta en la dirección siguiente un clásico del cine musical de Hollywood. Se trata de Over the rainbow, de la película El mago de Oz, en formato mp3:

d) <http://www.peterpringle.com/music/rainbow.mp3>

5.7. Imagen y música. Fonomimia.

Antes de que los hermanos Lumière crearan la magia del cine, ya existía una relación primaria entre la música y la imagen a través de la fonomimia (ved el apartado 7 del Vocabulario y glosario). Os proponemos repasar en el concierto este sistema de señales manuales, que se ha revelado como muy valioso para reforzar la entonación y la memoria durante el aprendizaje musical en el ciclo de primaria. En la película Encuentros a la tercera fase, la fonomimia es el sistema que utilizan los humanos para comunicarse con los extraterrestres a partir de una tonada de cinco notas: RE4-MI4-DO4-DO3-SOL3. Durante el concierto, los alumnos tendrán que prestar atención a la interpretación de la

banda sonora del film mencionado, ya que les pediremos que acompañen con los signos correspondientes cada aparición del tema en la orquesta. El autor de la música del film, John Williams, empezó la tonada con la nota cuyo signo, no por casualidad, se parece mucho al de la paz, RE:

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Y la acabó con lo que podría ser el de la amistad, la mano extendida:

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

La secuencia completa se desarrolla de la manera siguiente:

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Propuesta

Haced que los alumnos repasen el sistema de signos manuales de la fonomimia, primero a través de canciones populares y después con el tema de la película. Si tenéis la oportunidad, podéis reforzar la práctica mirando los últimos minutos de *Encuentros a la tercera fase*, donde queda evidenciada la comunicación a través de este sistema.

Mediante el recuerdo de la relación más antigua que existe entre la música y la imagen, deseamos que los chicos y las chicas se sientan una parte activa en el concierto.

5.8. El sentido de la memoria. Poesía.

Esta última propuesta didáctica está estrechamente vinculada a una de las bandas sonoras que escucharemos en el concierto: la de la película *Fahrenheit 451*, basada en la novela homónima, escrita en 1953, de uno de los puntales de la literatura de ciencia-ficción, el escritor Ray Bradbury. La obra nos describe una sociedad conformista que vive enganchada a la pantalla de la

televisión y a las drogas, de las cuales depende su felicidad. En el mundo de *Fahrenheit 451* -el título hace referencia a la temperatura en que quema el papel-, los bomberos no apagan incendios, sino que provocan, y reducen a cenizas todo el patrimonio cultural de la humanidad contenido en los libros. Un futuro, al fin y al cabo, que, si nos detenemos un instante a pensar, parece en algunos aspectos muy presentes. En la película, una parte de esta sociedad muestra su rechazo a vivir alienada huyendo de las ciudades para formar una comunidad donde cada uno de los miembros conserva en la memoria el texto entero de un libro, son los hombres libro y las mujeres libro. Así, para que los alumnos empiecen a tomar conciencia de la importancia de no olvidar el patrimonio cultural, que es la base para construir una personalidad individual con opiniones propias, os proponemos que se conviertan en chicos poema y chicas poema y que memoricen unos versos que el escritor Jaume Subirana (ved la biografía en el apartado 6.8. de Vocabulario y glosario) ha escrito expresamente para la ocasión y que les haremos recitar durante la audición de la banda sonora de *Fahrenheit 451*. El texto pretende fijar la mirada del lector en la música.

Propuesta

- Haced que los alumnos memoricen el poema que les ha dedicado Jaume Subirana y que tendrán que recitar en un momento del concierto

**La música refina
el fuego y los destellos:
encienden sin quemar,
atravesan sin cortar.**

Otra actividad puede ser pedir a los alumnos que os digan qué poemas, canciones populares o melodías conservan a la memoria, y hacer que os reciten los poemas o que tarareen las canciones, por que cualquier fragmento de nuestro patrimonio cultural que se conserva en la memoria nos hace más ricos como personas.

En este sentido, en las postrimerías de la banda sonora de *Fahrenheit 451*, el narrador recitará otro poema de Jaume Subirana, que nos habla de la memoria. Al fin y al cabo, es una acción modesta por alejar de nuestro horizonte común el aterrador futuro imaginado por Bradbury.

6. Vocabulario y glosario

6.1. La música de cine. Estilos y autores

Historia: un resumen

El cine hizo su entrada en el escenario del mundo con la vocación de ser la mentira más creída y celebrada de la historia de la humanidad: nació uno 28 de diciembre de 1895. Su primer aliento se aplicó a mostrar la entrada de un tren en la estación francesa de La Ciotat, un breve fragmento del pasado cotidiano que los hermanos Lumière salvaron de la descomposición a la intemperie del tiempo conservándolo dentro de una lata de fotogramas sin fecha de caducidad. El caso es que el público testigo del acontecimiento se levantó de las sillas y corrió horrorizado hacia la salida, porque lo asaltó el convencimiento que aquella gran máquina ferroviaria, que la pantalla revelaba silenciosa y decolorada, los aplastaría. 28 de diciembre, inocentes. ¿He dicho silenciosa? Puntualizamos: el cine ha sido mudo, pero nunca silencioso, porque las

crónicas juran que aquel día histórico un pianista tecleaba pomposas melodías en un rincón de la sala, para subrayar aquella fidelidad que calendario immortalizaba en la primera victoria cinematográfica de la mentira, a pesar de documentar, sobre la verdad o, si lo preferís expresado sin crudeza, de la ficción sobre la realidad.

Los historiadores aseguran que la función de la música en los primeros tiempos del cine era, sobre todo práctica: apaciguar el ruido molesto que hacía el proyector. Pero a esta finalidad tan prosaica, hay que sumar otra de más sutil, tal vez inconsciente: la voluntad de reforzar la expresividad de las imágenes; de convertir aquel artificio, de carácter ilusorio el cual subrayaba la mudez y el blanco y negro, en un espectáculo creíble. De hecho, hacía siglos que la imagen y la música habían firmado un amistoso convenio de colaboración en las ficciones más prestigiosas de la cultura: el teatro y la ópera. Así, ambientar psicológicamente unos fotogramas a través de la música ayudó a crear un clima de familiaridad que ambicionaba, entre otros objetivos, desactivar las reticencias de los intelectuales de la época ante aquella nueva expresión artística andamio sobre la base de imágenes en movimiento.

Tres maneras de entender la música de cine: 1920-29

A lo largo de los jubilosos años veinte del siglo pasado, se perfilaron tres escuelas cinematográficas que encarnaron tres maneras diferentes de entender el cine y la música que lo acompañaba.

Escuelas francesa y alemana

Estilo

El cine se convirtió en un campo fértil de experimentación para los movimientos artísticos deseosos de renovar el panorama cultural de Europa, a saber, el dada y el surrealismo en Francia, a través de cineastas como René Clair y Fernand Léger, o el expresionismo en Alemania, que buscaba, impactar emocionalmente al espectador, con Murnau como máximo representante. La música reflejaba el pretendido carácter subversivo de los cineastas comprometidos con estas nuevas corrientes estéticas.

Compositores

Erik Satie (*Entr'acte*, 1924). George Antheil (*Ballet mecánico*, 1924). Hans Erdman (*Nosferatu*, 1922). Paul Hindemith (*Krazy cat at the cirkus*, 1927).

Escuela rusa

Estilo

Fiel al sistema comunista en el poder, el cine ruso, a través del representante con más talento, Serguei Eisenstein, priorizó temáticas que destacaban el valor del colectivo por encima del individuo. La música subrayó esta estética mediante partituras compuestas en bloques que describían ideas antes que personas y donde el instrumento que mejor representa el colectivo, el coro, jugó un papel predominante.

Compositores

Edmund Meisel (*El acorazado Potemkin*, 1925). Dmitri Xostakóvitx (*Novig Vairlin*, 1929). Walter Rütman (*Octubre*, 1928).

Escuela americana

Estilo

El cine americano, de la mano de David W. Griffith, contrariamente a la escuela rusa, puso el énfasis en el valor del esfuerzo individual por encima del

colectivo. Esta voluntad estilística se tradujo en el uso del leitmotiv en la banda sonora, es decir, un tema melódico que definía cada personaje de la película. Sin embargo, en general, el estilo americano fue muy neutro en la década a examen, sin ninguna otra intención que ambientar las imágenes al fin, sin la intencionalidad más creativa y original de las dos escuelas antes mencionadas.

Compositores

Hugo Riesenfeld (*Los diez mandamientos*, 1923; *Sombras blancas*, 1928). Joseph K. Briel (*El nacimiento de una nación*, 1915; *The dramatic life of Abraham Lincoln*, 1923). William Axt-David Mendoza (*Ben-Hur*, 1926).

La irrupción del sonoro en 1927 con el film *El cantor de jazz* revolucionó la industria del cine y la manera de concebir la música para las películas. Las grandes empresas productoras pusieron enseguida en nómina directores musicales, ya que los nuevos avances técnicos exigían una sincronización exacta de las imágenes con la música que había que preparar con mucho cuidado. Sin embargo, los primeros filmes sonoros, cine musical aparte, sólo llevaban música en los títulos iniciales, dado que los productores consideraban que el público se preguntaría de donde salía la música si no había ninguna orquesta en la sala. En este sentido, las reticencias sobre el papel de la música en el cine se prolongaron durante años, cómo se desprende de la anécdota siguiente: en la década de los cuarenta, el director Alfred Hitchcock no quiso música en su película *Náufragos* (1944), y pidió a un ejecutivo de la productora que informara de su decisión el compositor contratado para hacer la banda sonora, David Raksin. Hitchcock argumentó que, dado que la acción de la película tenía lugar en una barca en medio del mar, de donde saldría la música. Raksin respondió: Diga al Sr. Hitchcock que me explique de donde saldrán las cámaras y yo le diré de dónde saldrá la música." *Náufragos* tuvo banda sonora. Habría que esperar a la próxima década para que la música adquiriera un papel primordial dentro del cine.

La mayoría de edad de la banda sonora: 1930-39

El cambio principal en el cine sonoro tiene que ver con la duración del discurso musical. La posibilidad de poder escuchar los efectos sonoros y los diálogos hizo innecesario que la música estuviera presente durante todo el metraje de la película, como sucedía en el cine mudo. Este hecho, por un lado, limitó la inclusión como banda sonora de la música de concierto y las canciones populares, tan mencionadas hasta entonces, sin embargo, por otro, favoreció que la música alcanzara una identidad más definida como elemento dramático original dentro del discurso narrativo.

Estilo

En los Estados Unidos, principal centro mundial de producción cinematográfica, el estilo fue grandilocuente, inspirado en la escuela germana de la música clásica europea del último Romanticismo, de donde procedían, de hecho, los principales compositores de bandas sonoras de ésta década, que emigraron a América forzados por el ascenso del nazismo a Alemania. Como ejemplo: Max Steiner, que tenía un gran talento, había estudiado con Gustav Mahler. En Francia, centro neurálgico de la vanguardia cultural, y a Rusia, las inquietudes estéticas sobre la función de la música de cine serían más relevantes que en Hollywood. Destacan Maurice Jaubert, que buscó un estilo de música más popular, y Serguei Prokófiev, que expresó musicalmente el contenido ideológico del cine del director Eisenstein.

Compositores

Max Steiner (*King Kong*, 1933; *La patrulla perdida*, 1934; *Aquello que el viento se llevó*, 1939). Erich von Korngold (*El capitán Blood*, 1935; *El príncipe y el mendigo*, 1937; *Roben de los bosques*, 1938). Franz Waxman (*La novia de Frankenstein*, 1935). Dmitri Tiomkin (*Horizontes perdidos*, 1937). Maurice Jaubert (*El muelle de las sombras*, 1938). Serguei Prokófiev (*Aleksandr Nevski*, 1938).

La época dorada: 1940-49

Estilo

Se consolida en Hollywood el estilo centroeuropeo de raíz germánica, de un valor estético más próximo al efecto que al arte, que muchas veces redundaba en lo que expresan las imágenes en vez de aportar elementos nuevos que enriquezcan el discurso cinematográfico. En las postrimerías de la década, el compositor Aaron Copland rompe esta rutina con partituras que beben en las fuentes de la música popular americana. En Rusia, Prokófiev sigue engrosando la magnitud artística de la obra de Eisenstein; en España, el cine propagandístico del régimen de Franco apoya en partituras de buena factura sinfónica de carácter nacionalista.

Compositores

Miklós Rozsa (*El ladrón de Bagdad*, 1940; *El libro de la selva*, 1942). Bernard Herrmann (*Ciudadano Kane*, 1941). Max Steiner (*Casablanca*, 1942). David Raksin (*Laura*, 1944). Aaron Copland (*The red pony*, 1948). Serguei Prokófiev (*Ivan, el Terrible*, 1943-46). Juan Quintero (*Locura de amor*, 1947).

Llegan otros estilos: 1950-59

Estilo

De esta década hay que destacar la incorporación de otros estilos musicales a la banda sonora de una película, cosa que rompía la exclusividad sinfónica en este campo. El jazz, que se estrenará en el cine de la mano del compositor Alex North en *Un tranvía llamado deseo*, se reveló como el estilo más idóneo para describir musicalmente a los personajes marginales que protagonizaron las producciones de entonces en los Estados Unidos. También hay que destacar la ruptura de esquemas que supuso sustituir por una canción la obertura sinfónica de los títulos iniciales de una película, recurso muy utilizado después de ser aparecer con éxito por primera vez en el film *High noon*. Dentro del campo sinfónico, ven la luz partituras que abren el camino a la década anterior de Copland y que beben en las fuentes de la música popular americana, y de otros que tienen en cuenta las corrientes estéticas musicales posteriores al Romanticismo tardío, como la atonalidad. En Europa, Italia recogerá todas las miradas de los amantes del cine neo-realista con directores como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, subrayado musicalmente por Alessandro Cicognini.

Compositores

Alex North (*Un tranvía nombrado deseo*, 1952). Dmitri Tiomkin (*High noon*, 1952). Alessandro Cicognini (*Pan, amor y fantasía*, 1953). Miklós Rozsa (*Ivanhoe*, 1953; *Ben-Hur*, 1959). Elmer Bernstein (*El hombre del brazo de oro*, 1954). Jerome Moross (*Horizontes de grandeza*, 1958). Bernard Herrmann (*Ultimátum a la Tierra*, 1951; *Vértigo*, 1958).

La invasión del pop: 1960-69

Estilo

Nuevas formas de hacer cine, la nouvelle vague francesa o el free cine inglés, llevaron también nuevas formas de entender la banda sonora de un film: las orquestaciones se redujeron drásticamente, y los compositores apostaron por formaciones musicales de cámara. Pero si los años 60 pasaron por alguna cosa a la historia del cine, será por un aligeramiento generalizado de la música, evidenciado a través de una invasión de canciones de música pop (Simon & Garfunkel, Elvis Presley, The Beatles), y especialmente por la consolidación de tres compositores tocados por las musas a la hora de componer melodías que no te puedes sacar de la cabeza una vez oídas, Henry Mancini, Nino Rota y Ennio Morricone. Por otra parte, algunas bandas sonoras sinfónicas se convirtieron en el punto de referencia del público, iniciando, gracias a una merecida popularidad y la enorme difusión del disco de vinilo, un cierto estatuto de independencia de las películas que ambientaban; son los casos de Lawrence de Arabia, Doctor Zhivago o Los siete magníficos.

Compositores

Elmer Bernstein (Los siete magníficos, 1960). Alex North (Espartaco, 1960). Bernard Herrmann (Psycho, 1960; Fahrenheit 451, 1966). Henry Mancini (Breakfast in Tiffany's, 1961; Días de vino y rosas, 1963). Maurice Jarre (Lawrence de Arabia, 1962; Doctor Zhivago, 1965). Nino Rota (Otto e mezzo, 1962; Il gattopardo, 1964). Ennio Morricone (Miedo en un puño de dolari, 1964). Jerry Goldsmith (El planeta de los simios, 1968). Simon & Garfunkel (el graduado, 1968).

La orquesta de las galaxias: 1970-79

Estilo

La ligereza de la música empezaba en la década pasada, bajo la forma de melodías azucaradas -incluso pegajosas-, ejercía el poder absoluto en el territorio de la banda sonora durante una gran parte de esta década, condenando las partituras sinfónicas a un rincón sin luz de las preferencias del público. Los argumentos de este fenómeno los encontramos en la guerra del Vietnam, que provocó la aparición de una gran cantidad de cantautores, muy celebrados por la gente joven, popularidad que no fue ignorada por los productores cinematográficos, que lo explotaron comercialmente. El sonido de la orquesta no recobró un papel esencial dentro del cine hasta el 1977, cuando subrayó de manera majestuosa las numerosas innovaciones que presentó en la pantalla una película de ciencia ficción: *La guerra de las galaxias*, con música de John Williams. Carmelo Bernaola y Antón García Abril se revelaron como los compositores más interesantes del panorama cinematográfico español de esta década.

Compositores

Francis Lay (Love story, 1970). Nino Rota (El padrino, 1972; Amarcord, 1974). Jerry Goldsmith (La profecía, 1977; Alien, 1979). John Williams (Jaws, 1975; La guerra de las galaxias, 1977; Encuentros a la tercera fase, 1977). Bernard Herrmann (Taxi driver, 1976).

Una nueva generación sintetizada: 1980-89

Estilo

Los años 80 se caracterizarán por la aparición de una nueva generación de jóvenes compositores (James Horner, Michael Kamen, Alan Silvestri y Basil Poledouris, entre los más destacados) que seguirán la tradición sinfónica del

cine clásico, reavivada la pasada década por John Williams. Al lado de estos nombres, un instrumento obtendrá un papel protagonista en el reparto de la banda sonora de todos los géneros, hasta entonces reservado a la ciencia ficción, gracias al compositor Vangelis: el sintetizador, que mantendrá una relación amistosa con los instrumentos acústicos. De hecho, se consolida un estilo de música para cine muy ecléctico, ya que cada vez más a menudo se podrán oír en un mismo film elementos sinfónicos, música popular y electrónica. En España, la banda sonora adquirirá una deuda de calidad con el compositor José Nieto, a través de películas como Truhanes (1985) y El caballero del dragón (1987).

Compositores

Vangelis (Carros de fuego, 1981; Blade Runner, 1982). Basil Poledouris (Coenano, el bárbaro, 1981). Michael Nyman (El contrato del dibujante, 1981). Michael Kamen (La zona muerta, 1983). John Barry (Memorias de África, 1985). Alan Silvestri (Back to the future, 1985). Ennio Morricone (La misión, 1986; Los intocables, 1987). Maurice Jarre (Pasaje en la India, 1984). James Horner (Ajenos, 1986; Willow, 1989).

Una década comercial: 1990-2004

Estilo

El eclecticismo de la música hecha para el cine se refuerza. Por otra parte, la apuesta cada vez más exagerada de las grandes productoras por la comercialización provocará que muchas bandas sonoras aparezcan adornadas con un lazo en forma de canción a los títulos de crédito, que interpreta un nombre sinónimo de numerosas ventas. En España se consolida una nueva generación de músicos (Ángel Illarramendi, Alberto Iglesias o Joan Vives, entre otros) que crean partituras que se ajustan al progreso cualitativo que experimenta el cine español durante estos años.

Compositores

Michael Kamen (Roben Hood, 1991). Alan Menken (La bella y la bestia, 1991). Wojcieh Kilar (Drácula, 1992). John Williams (La lista de Schindler, 1993; Parque jurásico, 1993). Michael Nyman (El piano, 1993). James Horner (Braveheart, 1994; Leyendas de pasión, 1994; Titánico, 1997). José Nieto (La pasión turca, 1994). Patrick Doyle (Frankenstein, 1994). Ángel Illarramendi (El último viaje de Robert Rylands, 1996). Joan Vives (¿De qué se ríen las mujeres?, 1996). Hans Zimmer (Gladiator, 2000). Howard Shore (El señor de los anillos, 2001).

Poco más de un siglo, pues, en qué la música ha sido la cómplice más fiel de las imágenes en movimiento a la hora de hacernos creer que, como el primer día, siempre es 28 de diciembre cuando nos adentramos en la penumbra de una sala de cine. Y felices. Por muchos años más.

6.2. La música de ciencia-ficción

Le voyage dans la Lune

Ignoramos cuál fue la música que acompañó el estreno de *Le voyage dans la Lune* (1902), un cortometraje de Georges Méliès inspirado en *De la Tierra en la Luna* (1865) de Julio Verne y considerado el primer film importante de ciencia ficción. Quizás un pianista tecleaba fragmentos de los clásicos, quien sabe si tal vez de la opereta *Voyage dans la lune* que Jacques Offenbach, compuesta en 1865 e también inspirada en Verne. No lo sabemos. El caso es que para encontrar la primera partitura lograda del cine sonoro destinada a una película de ciencia ficción nos tenemos que trasladar hasta 1931, cuando|cuándo Bernhard Kaun firma la parte de música original de *Frankenstein* de James Whale. Cuatro años después, el músico Franz Waxman compondrá una excelente banda sonora para *La novia de Frankenstein* (1935). La obra de Kaun abre el primero de los tres estilos que han dado identidad al género.

La música tonal

En los años 30 del siglo pasado, está inspirada en el estilo romántico tardío de origen germano de finales del siglo XIX. Los rasgos de identidad de este estilo, que presidió la producción musical para el cine hasta la década de los 50, son una instrumentación con toda la orquesta que desgrana melodías anchas de exacerbada expresividad. Este estilo será evocado, pasado convenientemente por el filtro de la modernidad, por el compositor británico Patrick Doyle en una nueva versión cinematográfica de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein*, dirigida por Kenneth Branagh. El éxito de la música de *La guerra de las galaxias* provocó el nacimiento de un puñado de partituras que seguían el mismo estilo, algunas lo bastante logradas, como *Star Trek* (1979) de Jerry Goldsmith; *Galáctica* de Stu Phillipps y *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.TE, el extraterrestre* (1982), ambas de John Williams. Podríamos decir que, para su adscripción melódica, la música de las películas de ciencia ficción tomaron el punto de vista del hombre, acercándola más al género de aventuras que al propiamente futurista de la ciencia ficción. Hasta nuestros tiempos, fieles al eclecticismo que se ha ido apoderando de la creatividad de los compositores cinematográficos, los tres estilos -atonal, romántico y electrónico- conviven más que nunca de manera armónica dentro de las partituras del género. Un ejemplo de lo que decimos sería *Parque jurásico*, de John Williams.

La música electrónica

Tendremos que esperar hasta la década de los 50 del siglo pasado, cuando los historiadores del cine consideran que nace, de hecho, el género de la ciencia ficción como tal, para que las nuevas formas de entender la música, bajo la forma de nuevos estilos (ved el apartado 6.1. de Vocabulario y glosario: La música de cine. Estilos y autores), cambien el paisaje de fondo de las bandas sonoras. Las partituras se enriquecen con la incorporación de un nuevo instrumento electrónico, el peculiar timbre del cual lo convertirá en signo de identidad del género: lo theremin, al cual dedicamos un apartado especial en

este material didáctico. La primera película de ciencia ficción que se beneficia de su sonoridad será *Ultimátum a la Tierra* (1951), con música de Bernard Herrmann. El timbre de los instrumentos electrónicos contribuirá a crear un ambiente inhumano, muy adecuado para describir musicalmente todo lo que es ajeno a la experiencia del ser humano, a saber, el extenso catálogo de monstruos y extraterrestres que ha producido el género de la ciencia ficción, y los paisajes alejados de nuestro planeta. *Ultimátum a la Tierra* ha ido seguido, hasta hoy, de un puñado de filmes la música de los cuales se ha construido a través de instrumentos electrónicos cada vez más sofisticados, que, en algunos casos, han aportado la credibilidad narrativa que faltaba en las imágenes: *Planeta prohibido* (1956), *La naranja mecánica* (1971), *La amenaza de Andròmeda* (1975), *Solarios* (1972), *Blade runner* (1982) y *Matrix* (1999).

La música atonal

Si la banda sonora casi siempre había ido tres pasos atrás -es decir, tres décadas- de las nuevas tendencias de la música de concierto, podríamos decir que a partir de los años 50 del siglo XX, a través de la ciencia ficción, conseguirá ponerse casi al mismo nivel de las inquietudes creativas de los compositores clásicos. En el campo sinfónico, el ambiente futurista que da soporte al género a examen es alcanzado mediante partituras también muy próximas a la estética contemporánea imperante en la música clásica. El vacío de los escenarios que evocan el espacio o mundos imaginados donde los hombres no constituyen la especie dominante quedan reflejados a través de armonías atonales o politonales con orquestaciones dominadas por la sección rítmica de la orquesta, y donde los instrumentos melódicos sacrifican la tonada en beneficio de motivos breves en registros muy extremos, o muy agudos o muy graves, como, pongo por caso, la partitura de Jerry Goldsmith para *El planeta de los simios* (1968). El cierto paralelismo estético entre banda sonora y música de concierto, que provocó el subrayado musical de los argumentos de la ciencia ficción, está en parte ejemplarizado en una de las películas míticas del género: *2001, una odisea en el espacio* (1968), donde la inmensidad del universo que presentan las imágenes queda acentuada por diversas obras de concierto de un mismo compositor contemporáneo, György Ligeti: *Atmosphères* (1961), *Lux Aeterna* (1966), *Adventures* (1962) y *Réquiem* (1965).

6.3. Las formas de la música de cine

Música accidental o diegética

Con esta denominación queda clasificada la música que proviene de dentro de la película a través de cualquier fuente emisora presente en el guión: un aparato de radio, la televisión, una orquesta en una sala, la música de una escena que tiene lugar en una discoteca, una tonada silbada por un actor, etc. Ésta música se divide en dos tipos:

- Música no original compuesta para la película: Ejemplo: la canción *As times goes by*, emblemática del film *Casablanca*, fue compuesta años antes de la realización de la película.
- Música original compuesta para la película: Ejemplo: la música que interpreta un conjunto de jazz integrado por extraterrestres en un bar en *La guerra de las galaxias*, compuesta por John Williams.

Música incidental o extradiegética

En este apartado queda englobada toda la música en que proviene de fuera de la película. También se divide en los mismos apartados que el tipo anterior.

- Música no original compuesta para la película: casi muy acaparado por la música clásica de concierto, como las obras de Ligeti que suenan en *2001, una odisea en el espacio*.

- Música original compuesta para la película: toda la música compuesta, incluyendo todos los estilos, desde el sinfónico hasta la canción moderna, relacionada con el guión del film. La mayor parte de la música para cine está clasificada según este apartado; en el concierto, las bandas sonoras de *Frankenstein*, *Fahrenheit 451*, *Ultimátum a la Tierra*, *Parque jurásico*, una parte de *Encuentros en la tercera fase* y *La guerra de las galaxias*, excepto el fragmento mencionado.

La música de cine tiene un vocabulario propio para designar diferentes técnicas que afectan a la manera de componer. Entre los muchos términos, en destacamos los principales:

Click track

Una especie de click que suena cuando la película se proyecta a los intérpretes para que registren la banda sonora y que los permite, como uno metrónomo, ajustar el tiempo de la música.

Corte

Cada una de las entradas de música en una película.

Mickeymousing

Técnica que utilizaban los compositores de música para dibujos animados -de uno de los principales mitos de este género, Mickey Mouse, de donde viene el nombre-, en qué cada movimiento o diálogo del personaje se subraya con una música de tipo onomatopéyico.

Acorde agudo

Un acorde estridente que se utiliza para provocar un susto al espectador y centrar su atención en lo que sucede a la pantalla.

6.4. Las funciones de la música de cine. El leitmotiv

Función narrativa

Entre las funciones de la música de cine que afectan al discurso narrativo de una película, destacan las siguientes: estar capacitado para sustituir diálogos, acelerar o retrasar la acción; aportar cohesión llenando los espacios vacíos en el cambio de escenarios como resultado del montaje del film, y finalmente recordar acciones ya pasadas o elementos ya vistos anteriormente, que son evocados por la música, para evitar repetirlos, aportando un sentido de continuidad a la narración.

Función expresiva

La función expresiva es la que dirige las emociones del espectador para implicarlo en la historia que narra la película. En este sentido, hay que señalar el contexto histórico (medieval, imperio romano, el futuro) y el género (western,

comedia, drama). Lo más importante de la función expresiva es su capacidad para mostrar la verdadera psicología de los personajes, objetivo que se alcanza generalmente cuando se les dedica un tema melódico específico para cada uno, recurso más conocido con el nombre de leitmotiv.

Leitmotiv

Recurso ideado por el compositor alemán Richard Wagner que consiste en un tema que describe cada uno de los personajes, ideas o conceptos que van apareciendo en sus monumentales óperas con un disfraz instrumental o armónica diferente según las necesidades de los argumentos. El compositor que utilizó por primera vez de manera lograda este recurso en el cine fue Max Steiner, en la película *King Kong* (1933), donde compuso dos temas que retratan los dos personajes principales en torno a los cuales gira el argumento del film, el de la protagonista y el de la bestia, King Kong.

6.5. Ciencia-ficción: literatura y cine. Un poco de historia.

Literatura

La ciencia ficción recibió el nombre y apellido por el cual la conocemos en el s. XX, pero una literatura que relataba mundos diferentes que todavía no se habían hecho reales ya existía mucho antes. La semilla del género fue plantada a finales del s. XVII, justo cuando la ciencia y la técnica abrieron los ojos de la civilización occidental a nuevas e insospechadas perspectivas de futuro. Futuro: el corazón palpitante que da vida a la ciencia ficción, la llave que abrió las puertas de la imaginación de los artesanos de la palabra. Mientras la Revolución Industrial aceleraba en el s. XIX el motor del progreso técnico, Mary Shelley (1797-1851) creó en 1816 una historia en que, como el mito de Prometeu, científico que robaba a los dioses el secreto del conocimiento y lo entregaba a la humanidad, ésta desagradaecida, lo condenó al exilio. Frankenstein o el moderno Prometéis son los cimientos sobre los cuales se construye la ciencia ficción. Pocos años después, las reflexiones filosóficas de Shelley se transforman en aventuras en la mente visionaria del escritor francés Julio Verne (1828-1905), quien con libros como *Viaje al centro de la Tierra* (1864) y *De la Tierra en la Luna* (1865) empieza a explotar el filón inagotable de las posibilidades futuras. Pero en esta época la ciencia ficción no tiene tarjeta de identidad, H. G. Wells (1866-1946) se revelará como el escritor más comprometido con el futuro a través de obras tan destacadas como *La máquina del tiempo* (1895), *El hombre invisible* (1897) y *La guerra de los monos* (1898), que encajarán como anillo al dedo con la esencia del género.

Wells nos deja en las puertas del s. XX. Hugo Gernsback edita en 1926 en Estados Unidos la revista *Amazing stories*. Será esta publicación la que dará finalmente el nombre y apellido al género y su identidad: ciencia ficción. Gernsback empezó publicando los relatos de Wells, pero el mundo literario de entonces, trastornado todavía por el recuerdo de la primera gran guerra global, y amenazado por la gran depresión económica que abría la perspectiva de una nueva y más terrible confrontación bélica, mostró más interés por las antiutopías del *Castillo* (1922) de Franz Kafka (1893-1924) y *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley (1894-1963) que por las utopías de Wells.

El 1941 Wilson Tucker bautiza con el nombre de *space opera* (ópera del espacio) un subgénero de la ciencia ficción que trasladaba argumentos de la

novela de aventuras a escenarios de ciencia ficción. El cómic *Flash Gordon*, las series de televisión *Buck Rogers* y *Star Trek*, y la cinematográfica *La guerra de las galaxias* son las obras más representativas de esta corriente.

Después de atravesar con admiración el relato de una maquinaria estatal totalitaria, al Gran Hermano, en *1984* (1949) de George Orwell (1907-1963), nos sumergimos en la década de los 50 del siglo pasado, cuándo el género alcanzará la mayoría de edad gracias a la obra de tres autores que dejaron en estos años las huellas más profundas en el nuevo camino que abrió la ciencia ficción dentro de la literatura: Ray Bradbury (1920): *Crónicas marcianas* (1950) y *Fahrenheit 451*, (1953); Isaac Asimov (1920-1992): *Yo, robot* (1950) y *Fundación* (1951), y Arthur C. Clarke (1917): *Las arenas de Marte* (1951) y *2001, una odisea en el espacio* (1968).

Desde entonces hasta nuestros días, la ciencia ficción ha experimentado uno proceso de cambio, con la aparición de más subgéneros dentro del género. Así, en la década de los 80 del s. XX, el escritor William Gibson inaugura con la novela *Neuromante* (1983) el ciberpunk, una corriente que define relatos en qué los humanos conviven con robots cibernéticos, los ciborgs, dentro de un entorno hostil dominado por empresas multinacionales. En los 90, la conciencia social sobre la sobreexplotación del planeta provoca que la literatura de ciencia ficción ya no considere los viajes interestelares una aventura, sino una necesidad, como cómo queda escrito en *Marte rojo* (1992), del escritor americano Kim Stanley Robinson (1952) o, cuando menos, nos invita a que el constante progreso científico sirva para revivir especies extinguidas del planeta: *Parque jurásico* (1990) de Michael Crichton (1942).

No podemos dejar de lado en este resumen de la historia de la literatura de ciencia ficción dos elementos importantes:

1. el **pulps**, un tipo de revistas imprimidas con papel de baja calidad extraído de la pulpa de la madera, de donde deriva el nombre. Precisamente, es este tipo de literatura de aventuras, nacida en 1920 sin muchas pretensiones de pasar a la posteridad, la que dará nombre al género de la ciencia ficción.
2. Los **cómics**, literatura ilustrada dirigida al público más joven, se especializaron en uno de los temas recurrentes del género: los superhombres. *Flash Gordon* (1934) de Alex Raymond, y *Superman* (1938), obra de Jerri Siegel i Joe Schuster.

Cine

En los primeros años del cine, los cineastas explotaron todas las precarias posibilidades del nuevo medio para engañar visualmente al público, para lo cual la ciencia ficción se convirtió en una temática recurrente. Sólo hay que dar una ojeada a los títulos de uno de los autores más prolíficos de esta época, el francés Georges Méliès, para darse cuenta de ello: *Las rayons roentgen* (1897), *Le voyage dans la Lune* (1902) y *A la conquista del polo* (1912). Pero más allá del entretenimiento espectacular buscado por Méliès en la mudez del cine, las obras más logradas del género las encontraremos en el movimiento expresionista alemán, surgidas del genio invertido por Fritz Lang al doctor *Mabuse* (1922) y *Metrópolis* (1926).

Con la llegada del cine sonoro, la palabra exigió un marco narrativo más sólido, y el cine encontró en la literatura las excusas suficientes para hacer soñar al espectador y, todo sea dicho, asustarle. Y es que había llegado la hora de los monstruos imaginados por los escritores más célebres. *Frankenstein* (1932), basado en el libro homónimo de Mary Shelley; *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, basado en el libro de R. L. Stevenson, o *El hombre invisible* (1933), basado en el texto homónimo de H. G. Wells. Al fin, todo un panorama de ciencia ficción de terror que se prolongó, con contadas excepciones, durante la década del 40 del siglo pasado con segundas partes menos afortunadas, como *El fantasma de Frankenstein* (1942) y *Frankenstein y el hombre lobo* (1943).

El subrayado en rojo del final nuclear de la Segunda Guerra Mundial provocó en el cine una mirada hacia los miedos interiores del ser humano ante el peligro de holocausto en que el uso bélico de la energía atómica había colocado al planeta. La ciencia se convierte en un peligro, y la ciencia ficción lo expresa sin tapujos en el cine con títulos como *Ultimátum a la Tierra* (1951), *La humanidad en peligro* (1954) y *La mosca* (1958). Incluso, el miedo de una invasión del nuevo enemigo de los Estados Unidos y países simpatizantes, el comunismo, se ve metafóricamente reflejada en filmes como *El enigma de otro mundo* (1951) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956). Aun así, las cada vez más escasas referencias a los grandes escritores del género siguen inspirando productos dignos de las mejores alabanzas, cómo es el caso de *La guerra de los mundos* (1953), basada en la novela de H. G. Wells.

A los años 60 del s. XX, la ciencia ficción se dignifica con películas que tratan de problemas reales, como la naturaleza como amenaza y la guerra, sin la ayuda de monstruos ni extraterrestres; filmes que, incluso, se permiten el lujo de acabar con finales nada felices: *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock y, especialmente, *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964), una comedia satírica de Stanley Kubrick que detrás de un humor corrosivo presenta una posibilidad de una aterradora realidad. Precisamente será el mismo Kubrick quien nos muestre por primera vez el universo de manera realista en *2001, una odisea en el espacio* (1968), película realizada el mismo año que otro clásico del género, *El planeta de los simios* (1968), y que abrirá las puertas a producciones donde el espectáculo llega de la mano de una nueva era controlada por los efectos especiales: *La guerra de las galaxias* (1977), *Encuentros a la tercera fase* (1977), *Superman* (1978), *Capricorn U* (1978) y *Star Trek, la conquista del espacio* (1979), con la brillante excepción de *La naranja mecánica* (1971).

Los 80 se obran con esperanzas de escribir una década de calidad cinematográfica, *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982), que se ven enseguida defraudadas por segundas y terceras partes, confirmando el dicho de que nunca serían buenas: *Superman III* (1983), *2010, odisea dos* (1984), *Star Trek III* (1984), con las excepciones de la serie de *La guerra de las galaxias -El imperio contraataca* (1980) y *El retorno del Jedi* (1983). Las producciones más logradas, sin embargo, llegan dominadas por dos elementos que desde entonces hasta hoy han ejercido un poder absoluto en el género: los efectos especiales *ETE, el extraterrestre* (1982)- y el músculo -*Terminator* (1984).

El problema principal que ha tenido el cine contemporáneo de ciencia ficción ha

sido encontrar buenas historias que destacaran por encima de la vacía pirotecnia del dúo antes mencionado, es decir, los efectos especiales -*Parque jurásico* (1993)- y la violencia del músculo -*Terminator II* (1991). De los años 90 sólo destacamos dos filmes que revisan el carácter maléfico de los monstruos: *Eduard Manostijeras* (1990) y *Frankenstein* (1994); otra revisión, con mucho de humor añadido, de los clásicos de los años 50 es *Mars attacks* (1996), y otra es *Matrix* (1999), la muy celebrada reflexión sobre la conciencia humana de la realidad.

Entrando en el nuevo siglo, la ciencia ficción acaparada versiones cinematográficas de los superhombres procedentes del cómic: *Spider Man* (2002), *Hulk* (2003) y sus secuelas, *Spider-Man II* (2004), entre muchos otros seres de poderes extraordinarios que tienen que compartir espacio y taquilla con argumentos policíacos, como *Solaris* (2003); otras segundas partes, *Matrix*, *The reloaded* (2002), la serie de *La guerra de las galaxias: La amenaza fantasma* (2000), *El ataque de los clones* (2002), y siguientes, y adaptaciones de escritor abanderados del género: *Yo, robot* (2004), basada en el libro homónimo de Isaac Asimov.

6.6. Un instrumento insólito: el theremin

Theremin

Perteneciente a la familia de los electròfonos (sonido generado mediante circuitos eléctricos), el theremin consiste en un transformador con dos antenas que producen ondas sonoras cuyas frecuencias son superiores a las que el oído humana puede percibir; al interferirse, estas ondas provocan otras nuevas y audibles, cuyo tono y dinámica se controla moviendo las manos al girar y recorrer las antenas, sin llegar a tocarlas. La mano y el brazo derechos del músico se acercan o se alejan de la antena vertical para conseguir las diferentes alturas de las notas -más cerca, más agudo-, mientras que la mano izquierda se coloca encima de la antena horizontal para controlar el fraseo y la dinámica de la música. El theremin lleva el nombre de su inventor, el ingeniero y violoncelista León Thérémin (1896-1993), que lo creó en 1920, por lo que podemos decir que es uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos de la historia que ha llegado hasta nuestros días.

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Leo Theremin

El timbre del theremin es semejante al que emite una soprano o un violín, pero su tipología eléctrica lo dota con unos rasgos expresivos muy personales que evocan la inmaterialidad de lo etéreo. De hecho, el primer nombre que recibió de su inventor, León Thérémin, fue precisamente el de eteròfon.

El compositor ruso Dmitri Shostakovich fue uno de los primeros músicos en escribir partituras para ser interpretadas por el theremin, en concreto, la banda sonora de la primera película con sonido de la entonces Unión Soviética, *Sol* (1930), donde la peculiar sonoridad del theremin rodeaba el misterio de la escena de una tormenta. En el cine americano, fue Miklós Rozsa quien incorporó por primera vez el theremin en una banda sonora, la del film *Días sin huella* (1945), donde situaba los delirios del actor Ray Milland en el papel de un escritor alcohólico. Lo mismo Rozsa se sirvió del theremin en *Recuerda* (1945), película de Alfred Hitchcock, con la cual ganó el Óscar a la mejor banda sonora del año 1945.

Pero serían las partituras de Herman Stein para el film *It came from outer space* (1953) y, especialmente, de Bernard Herrmann para *Ultimátum a la Tierra* (1951) las que permitieron asociar el theremin al género de la ciencia ficción. Son estos compositores de los años 50 y 60 del siglo pasado los que explotaron -e incluso abusaron- las especiales cualidades del instrumento en las bandas sonoras.

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Theremin

Arrinconado por la aparición de otros instrumentos electrónicos más sofisticados, el theremin desapareció prácticamente del panorama musical del cine durante las dos décadas siguientes, hasta que Howard Shore lo rescató para ambientar musicalmente la película que narraba la vida de quién se considera el peor director de cine de películas de ciencia ficción y terror de serie B, *Ed Wood* (1994). El mismo Shore recurriría otra vez al theremin para componer la música del homenaje del director Tim Burton a los clásicos de la ciencia ficción de serie B: el film *Mark Attacks* (1996). Actualmente, el theremin ha vuelto a recuperar un cierto prestigio al ser incorporado en las bandas sonoras de las últimas películas de temática sobrenatural -como *Hellboy* (2004) con música de Marco Beltrani- ya que lo insólito es el hábitat natural de este instrumento tan mágico que se toca sin tocarlo. La rusa Lydia Kavina y el canadiense Peter Pringle destacan como los intérpretes actuales de theremin más reconocidos.

6.7. Imagen y música. Fonomimia.

Fonomimia

El pedagogo inglés del s. XVIII John Spencer Curwin ideó un sistema que reforzaba visualmente la abstracción del sonido, la fonomimia, creando una señal y una ubicación física para cada tono tonal. A partir del do, que se identifica con un signo en la parte media del cuerpo, los signos de las notas siguientes se realizan en sentido ascendente cuando sube el tono, hasta el límite del do superior, que esta a la altura de los ojos. Zoltán Kodály, pedagogo

húngaro, integró el sistema de Curwin dentro de sus métodos de enseñanza musical.

Los signos

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

6.8. El valor de la memoria. Poesía.

Jaume Subirana

Nació en Barcelona en 1963. Escritor y doctor en filología catalana, ha publicado poesía, narrativa y ensayo. Algunos de sus libros están En otras cosas, Toda la verdad sobre los catalanes, Suomelinna (apriete Fundación Enciclopedia ¿Catalana), Para qué sirve un escritor? o Final de fiesta (premio Carles Riba 1988). Ha traducido del francés y del inglés, y ha editado unas cuantas antologías de poesía y una serie de volúmenes dedicados a Josep Carner o Mariano Manent, además del manual Literatura catalana contemporánea (1999), coordinado junto con Glòria Bordons. En 1999 obtuvo el premio Ferran Soldevila para|por Josep Carner: el exilio del mito (1945-1970). Desde el año 2000 coordina LETRA, el espacio virtual de literatura catalana de la UOC. Podréis encontrar más información en la siguiente página web: <http://www.jaumesubirana.com/>

6.9. Biografías de los compositores Richard Strauss

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Compositor alemán nacido en Munich en 1864 y muere en 1949 en Garmisch, inició los estudios de música bajo la maestría de su padre, primer trompa del Teatro de la Cort de Munich. A los diecisiete años compone sus primeras obras. En 1885, sucede a el mítico director de orquesta Hans von Bülow al frente de la Orquesta de Meiningen. Poco después asumirá la titularidad de la Orquesta de la Ópera de Munich. La vertiente creadora de Strauss se divide en dos etapas: la primera, la más ambiciosa en cuanto al estilo, corresponde al

último tercio del s. XIX e incluye la mayor parte de su obra sinfónica, de la cual destacan los poemas sinfónicos *Don Juan* (1889), *Muerte y transfiguración* (1890), *Till Eulenspiegel* (1895), *Así habló Zaratustra* (1896) y *Don Quijote* (1898). La ópera de estilo romántico ocupa la atención del compositor en la segunda etapa, ya entrando el s. XX, con títulos como *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *El caballero de la rosa* (1912), *Ariadna en Naxos* (1916), *La mujer silenciosa* (1933) y *Capricho* (1942). Durante la época nazi, Strauss ocupó lugares de responsabilidad hasta que su ópera *La mujer silenciosa* fue condenada porque el libreto había sido escrito por un judío, el escritor Stefan Zweig. A raíz de este incidente, Strauss abandonó toda actividad política. En las últimas obras se hace patente la nostalgia del pasado y el dolor por la destrucción que la guerra causó en Alemania: *Metamorfosis* (1942) y *Los cuatro últimos lieder* (1948).

Patrick Doyle

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Nace en Glasgow (Escocia) en 1953 y estudió piano y canto en la Royal Scottish Academy of Music and Drama. Después de graduarse en 1973, Doyle empezó a trabajar de actor en teatro, televisión y cine, donde hizo pequeños papeles en diversas producciones, como *Carros de fuego*, un film muy galardonado. La carrera profesional de Doyle está estrechamente relacionada con la del actor Kenneth Branagh, a quien conoció en 1987 cuando entró a formar parte del Renaissance Theatre Comedy como actor, compositor y director musical. Así, compuso la música de todas las producciones del Renaissance, principalmente de obras de Shakespeare. El 1989 Branagh le pidió componer la banda sonora del film *Enric V*, con el cual inició su trayectoria como compositor de música de cine. Entre toda su producción cinematográfica, en destacamos: *Carlito's way* (1993), *Frankenstein* (1994), *Sin and sensibility* (1995), *En little princess* (1995), *Hamlet* (1996), *El diario de Bridget Jones* (2001) y *Seconhand lions* (2003).

Bernard Herrmann

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Nacido en Nueva York en 1911 y muere en la misma ciudad en 1975, Bernard Herrmann fue alumno de uno de los mitos de la música clásica de los Estados Unidos, Aaron Copland. Al graduarse, entró a trabajar como director musical y compositor en la emisora de radio CBS, donde conoció a Orson Wells y para quien compuso la música del programa radiofónico *La guerra de los mundos*, adaptación de la obra homónima de H. G. Wells, que causó un gran impacto en la sociedad americana. Fue precisamente a través del film *Ciudadano Kane* (1941) de Welles que Herrmann empezó su carrera como compositor de cine. Poco después entró a formar parte de la plantilla de compositores de la 20th Century Fox, y fue el autor, entre otros, de las partituras de *Jane Eyre* (1943), *The ghost and Mrs. Muir* (1947) y *Las nieves del Kilimanjaro* (1952). Sin embargo por lo que pasará a la historia de la música de cine será por la prolongada colaboración con el director Alfred Hitchcock -entre las películas más destacadas están *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960), *Los pájaros* (1963) y *Marnie* (1964)-, y también por haber renovado el estilo musical de las películas del género fantástico y de la ciencia ficción, a través de filmes como *Ultimátum a la Tierra* (1951), *Viaje al centro de la Tierra* (1959) y *Jaisón y los argonautas* (1963). A las finales de los años sesenta del siglo pasado, trabajó componiendo la música de dos filmes de François Truffaut, *Fahrenheit 451* (1966) y *La novia vestía de negro* (1967), y en los años setenta trabajó en dos filmes más de Brian de Palma - *Hermanas* (1972) y *Obsesión* (1975). Herrmann nunca se consideró como uno músico de cine. Decía: "Soy un compositor que, a veces, hace música para películas." De hecho, de su obra para salas de concierto, hay que destacar el *Concierto para violín* (1937), la *Cantata Moby Dick* (1938) y la *Sinfonía* (1941). Su última partitura fue la de *Taxi driver* (1975) de Martin Scorsese.

John Williams

Compositor americano nacido en Nueva York en 1932. Su familia emigró a Los Ángeles, donde John Williams estudió en la universidad y recibió clases particulares del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco. Después de servir en el ejército, Williams vuelve a Nueva York e ingresa en la Julliard Scholl, donde estudia piano con Rosina Levhinne. Cuando vuelve a Los Ángeles, empieza a trabajar para el cine al lado de compositores tan célebres como Alfred Newman y Bernard Herrmann. Después de componer numerosas partituras para películas de desastres, tan de moda en los años 70 del siglo pasado, como *El coloso en llamas* (1974) y *Terremoto* (1974), el éxito le llegó de la mano de George Lucas con *La guerra de las galaxias* (1977). Williams ha sido el compositor predilecto de Steven Spielberg, para quien ha compuesto la música de sus grande éxitos de taquilla: *Jaws* (1975), *Encuentros a la tercera fase* (1977), en *Busca del arca perdida* (1981), *E.T., el extraterrestre* (1982), *El*

imperio del sol (1987), *Hook* (1991), *La lista de Schindler* (1993), *Parque jurásico* (1993), *Salvad al soldado Ryan* (1998) y *La terminal* (2004). También ha sido el compositor de la serie de filmes sobre *Harry Potter*, y ha sido galardonado en cinco ocasiones con el Óscar a la mejor banda sonora.

György Ligeti

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Nace en Transilvania (Hungría) en 1923, desde donde emigra en Viena. Colaboró en el estudio de música electrónica en Colonia (Alemania). Desde 1961 es profesor del Conservatorio de Estocolmo (Suecia), y en 1964 es escogido miembro de la Real Academia Sueca de Música. Heredero del legado de Béla Bartók, Ligeti practica una técnica serial basada en la escucha estadística. Entre todo su corpus artístico para orquesta, destacamos *Atmosphères* (1961) y *Réquiem* (1965), obras mayúsculas en la producción musical del s. XX.

6.10. Las películas del concierto

1) 2001, una odisea en el espacio (1968)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Keir Dulea, Gary Lockwood, Williams Sylvester y Daniel Richter.

Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke.

Música: Aram Khatxaturian, Richard Strauss, Johann Strauss y György Ligeti.

Director: Stanley Kubrick.

Sinopsis

La película narra la evolución de la inteligencia, de la del animal al hombre y la del hombre a la máquina, y especula sobre cuál será el próximo paso de la conciencia. Un monolito actúa como elemento desencadenante de la mencionada evolución.

Fragmentos musicales

Tema 1: Así habló Zarathustra de Richard Strauss (La alborada)

Escucharemos el tema heroico que acompaña el momento en el film en qué el simio adquiere la inteligencia, cosa que le permitirá sobrevivir y evolucionar como especie hasta llegar al hombre.

Tema 2: Atmosphères de György Ligeti

Se trata de un pasaje disonante y cromático que presenta diferentes colores de timbre orquestal, sin melodía ni ritmo, y que acompaña las imágenes del viaje del protagonista a través de la inmensidad del universo.

2) Frankenstein (1994)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Kenneth Branagh, Robert de Niro, Tom Hulce y Helena Bonham Carter.

Guión: Basado en la novela de Mary Shelley, adaptada por Steph Lady.

Música: Patrick Doyle.

Director: Kenneth Branagh

Sinopsis

Fiel al texto original de Mary Shelley, Branagh nos narra la creación de una criatura (Robert de Niro) que se vuelve loca cuando su padre, el doctor Frankenstein (Kenneth Branagh), lo rechaza.

Fragmento musical

La creación

Con un ritmo trepidante de carácter sincopado, donde destacan la sección de metales y la percusión, la orquesta expresa musicalmente el momento de la película en qué el Dr. Frankenstein crea a su criatura una noche de tormenta.

3) Parque jurásico (1993)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Sam Neil, Laura Dern, Jeff Goldblum i Richard Attenborough.

Guión: Michael Crichton.

Música: John Williams.

Director: Steven Spielberg.

Sinopsis

Unos científicos, apadrinados por el millonario John Hammond, encuentran la manera de hacer revivir en una isla los dinosaurios a partir del ADN extraído de un ámbar. Pero mientras el Sr. Hammond enseña el parque que ha construido

con bestias prehistóricas, estos animales huyen.

Fragmentos musicales

Tema 1: Los dinosaurios

Se trata de un pasaje atonal donde por encima de un ritmo persistente, que imita las pisadas de los dinosaurios, los instrumentos de viento dibujan musicalmente un paisaje ancestral dominado por las bestias gigantescas.

Tema 2: El sueño

Es un tema nostálgico que describe el deseo de Hammond de recuperar una época perdida en el fondo del cajón de la historia del planeta.

Tema 3: El parque

Es un tema heroico que presenta las insospechadas atracciones animales del parque y que refleja la grandiosidad de los dinosaurios.

4) Fahrenheit 451 (1966)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusak i Anton Diffring.

Guión: Ray Bradbury.

Música: Bernard Herrmann.

Director: François Truffaut.

Sinopsis

En un mundo conformista vendido a la televisión y al consumo de drogas enajenantes, un bombero que se dedica a quemar libros empieza a cuestionarse su trabajo. El título hace referencia a la temperatura en que empieza a quemar el papel.

Fragmentos musicales

Tema 1: Coche de bomberos

Los violines, sobre un fondo de acompañamiento en pizzicato de los violonchelos y contrabajos, interpretan un motivo temático con un perfil muy rítmico. La desazón que este motivo crea en el oyente queda reforzada con la combinación de compases binarios y ternarios (4/4-3/4), en los que está estructurada la pieza. Los glissandi (notas que se arrastran cambiando de tesitura) de las arpas y el timbre del xilofono acentúan el clima de desasosiego de la partitura.

Tema 2: Flores de fuego

Es un tema de estilo romántico donde la cuerda canta un tema de carácter exacerbado acompañado en todo momento por dos arpas, cuyos sonidos se erigen en símbolos de la crepitación que nace de las llamas.

Tema 3: La esperanza

Es un tema lírico que empiezan los violines en un registro agudo y que destaca

por encima de las chispas del fuego que dibujan las arpas con sus sonidos.

5) Ultimátum a la Tierra (1951)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe i Lock Martin.

Guión: Harry Bates y Edmund H. North.

Música: Bernard Herrmann.

Director: Robert Wise.

Sinopsis

Uno extraterrestre llega a la Tierra acompañado de un robot y exige al mundo que viva en paz, sin guerras, si no será destruido dado que representa un peligro para el equilibrio del universo.

Fragmento: Dos temas

Escucharemos dos temas interpretados por el theremin sin acompañamiento orquestal. Una música que se mueve a través de intervalos pequeños, donde resuenan los semitonos, y que escuchando con el peculiar timbre del theremin contribuye a crear un clima de misterio de naturaleza sobrehumana.

7) Encuentros a la tercera fase (1977)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Richard Dreyffus, François Truffaut, Teri Garr i Melida Dillon.

Guión: Steven Spielberg.

Música: John Williams.

Director: Steven Spielberg.

Sinopsis

Dos familias se ven trastornadas por fenómenos extraños de naturaleza extraterrestre. Seres de otros planetas se comunicarán con los humanos a través de la música en una montaña de Wyoming.

Fragmento musical

Se trata de una música que alterna pasajes atonales y tonales para acabar siendo presidida por el motivo de cinco notas que sirve a la película como

medio de comunicación entre los seres humanos y los extraterrestres.

8) La guerra de las galaxias (1977)

Para ver esta película, debe disponer de QuickTime™ y de un descompresor TIFF (sin comprimir).

Ficha técnica

Intérpretes: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Alec Guinness i Peter Cushing.

Guión: George Lucas.

Música: John Williams.

Director: George Lucas.

Sinopsis

Luke Skywalker se une a Obi Wan-Kenobi, que simboliza el lado luminoso de la Fuerza, para salvar a la princesa Leia, secuestrada por el lado oscuro de la Fuerza, representada por el enmascarado Darth Vader. En la aventura Luke estará acompañado por Hans Solo, Chewbacca y los robots C-3PO y R2-D2.

Fragmentos

Tema 1: Princesa Leia

Es un tema melódico cantado por la flauta y que simboliza el carácter de la princesa y su nostalgia de un mundo mejor que se ha perdido en manos del Imperio.

Tema 2: Marcha de Darth Vader

Se trata de una marcha militar de la cual sobresale un tema en la sección de metal que describe el ansia de guerra y conquista de Darth Vader.

Tema 3: Yoda

La cuerda presenta el tema de Yoda, el pequeño Jedi, que ayudará a Skywalker a encontrar su Fuerza. (El tema aparece en el *Imperio contraataca*.)

Tema 4: Tema principal

El tema principal en toda la orquesta que retrata el carácter del héroe, Luke Skywalker.

7. Bibliografía

DE CANDÉ, ROLAND

Diccionari de la música

Barcelona: Edicions 62, 1980

CLUTE, JOHN

Enciclopedia ilustrada de la ciencia ficción

Barcelona: Ediciones B, 1996

CUETO, ROBERTO

Cien bandas sonoras en la historia del cine
Madrid: Nuer Ediciones, 1996

RODRÍGUEZ FRAILE, JAVIER
Ennio Morricone. Música, cine e historia
Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación, 2001

VALLS, MANUEL; PADROL, JOAN
Música y cine
Barcelona: Ultramar Editores, SA, 1990

XALABARDER, CONRADO
Enciclopedia de las bandas sonoras
Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 1997

8. Páginas web

Página con mucha información sobre ciencia ficción
<http://www.ciencia-ficcion.com/>

Una base de datos sobre películas y bandas sonoras de ciencia ficción
<http://www.scifilmmusic.com/inicio.htm>

Una lista de películas de ciencia ficción
<http://www.geocities.com/Area51/Dimension/8657/cf.htm>

La base de datos en internet más completa de cine (en inglés)
<http://www.imdb.com/>

Una pagina sobre bandas sonoras y sus compositores
<http://www.mundobso.com/>

Un artículo de historia sobre bandas sonoras
<http://www.labutaca.net/reportaje/bandassonoras/>

Página oficial de John Williams (en inglés).
<http://www.johnwilliams.org/>

Página sobre Patrick Doyle.
<http://web.syr.edu/~ebedgert/pd/espanol.html>

Página oficial de Bernard Herrmann (en inglés).
<http://www.uib.no/herrmann/>

Página sobre Richard Strauss (en inglés)
<http://www.richard-strauss.com/>

Página sobre G. Ligety (en inglés)
<http://www.sonyclassical.com/artists/ligeti/bio.html>

Página de Parque Jurásico

http://www.jurassicpark.com/maingate_flash.html

Página oficial de La Guerra de las galaxias (en inglés)

<http://www.starwars.com>

Trailers de todas la películas del concierto

<http://www.videodetective.com>

Información sobre el theremin

<http://www.pisotones.com/Theremin/Theremini.htm>