

La música y los sonidos de *Solaris*: Tarkovski y Artemiev

0.- Intro.

“Che cos’è un poeta?
È un regista che crea il proprio mondo
e non tenta di riprodurre la realtà che lo circonda”
Andrei Tarkovski

El compositor en el caso de trabajar para Tarkovski trabaja al servicio de un director con una idea muy concreta de la función que la música ha de realizar en el cine. El director ruso da unas directrices al compositor sobre cómo tiene que sonar su película, sin embargo, también le deja libertad a este para poder enriquecer la película. De manera que la música y sonidos de *Solaris* no pertenecen tan solo al compositor, también pertenecen al director, ya que Andrei Tarkovski es un autor que tiene las premisas muy claras en todo lo que concierne a sus películas. Desde el universo visual, es muy pictórico, al sonoro. El director tiene muy claro como ha de sonar su película y porque.

En esta película el uso de la música electrónica es ejemplar, Artemiev la articula a medida de la película, constituye no solo un elemento más de la película sino que es la película en sí misma.

El concepto de música electrónica se suele usar como adjetivo de música con ritmo trepidante¹. En el caso de *Solaris* la música no es así, las piezas utilizadas tienen una función como la de crear ilusión de una situación, como si procediera de algún lugar de la pantalla. Artemiev a través del uso de la música crea sensación de espacio y de un paisaje musical.

La música electrónica posee en su interior un gran poder para poder manipular las propiedades perceptuales de los sonidos y juega con la línea divisoria entre efectos sonoros y música. En el caso de *Solaris* la efectividad del uso de la música electrónica en la banda sonora no es tanto una cuestión de musicalidad sino de efectividad estructural y temática con la película.

Otro elemento importante de la película y que condiciona definitivamente el sonido de la película es el silencio. De hecho la narrativa cinematográfica necesita muy poco para funcionar y mantener el interés del público, por lo que nada o casi nada es imprescindible en el film, incluida la música. Artemiev parte de este elemento para componer la música de la película, para que esta se deslice a través de los silencios de la base espacial.

¹ El uso de la música electrónica por parte de Artemiev está más cerca de *Forbidden Planet* que de películas actuales como *El club de la lucha*.

1.- Solaris, la película.

Solaris esta basada en la novela homónima de Stanislav Lem publicada en 1961. En la novela el protagonista es Kris Kelvin. Llega a la estación Solaris para evaluar la situación de la estación y para sustituir y a uno de sus tres ocupantes y averiguar en qué circunstancias ha muerto. Allí, descubrirá que los dos miembros del equipo que sobreviven se encuentran al borde de la locura, y que en la estación hay otras extrañas presencias, fantasmas convertidos en carne y hueso de los que no se puede huir. Pero el principal protagonista es el propio planeta, Solaris, un mundo cubierto por un inmenso océano de una extraña sustancia, con no menos extrañas propiedades, que parece ser un único organismo vivo y sentiente. El océano será el creador de las presencias no humanas dentro de la base de exploración.

Sin embargo en la película, Tarkovski, aun siguiendo la línea principal de la historia planteada por Lem, la utiliza con otras motivaciones, se desliga de la novela y la utiliza como pretexto, tanto el relato de Lem como el género de ciencia ficción, para ilustrar el viaje interior del hombre. Mientras que la novela trata sobre un posible contacto con la razón cósmica, la película es sobre la Tierra, sobre las cosas terrenales.

Un aspecto importante de la filmografía de Tarkovski, y que vemos en esta película, es la importancia de los recuerdos de los personajes creados por el autor, "casi siempre relacionados con el hogar donde a transcurrido su niñez"². El film explora las maquinaciones mentales de Kelvin y el cómo se enfrenta a visiones provenientes de su pasado. El director recurre a un tiempo futuro como excusa para redescubrir ese pasado y así poder descubrir a través del recuerdo las raíces del personaje que le ayudará a descubrirse a si mismo. De ahí el final de la película en la que aparece la casa de Kelvin, y el arrodillado ante su padre, sobre el Océano:

"Contemplamos esa misma casa al comienzo del filme, tras unos planos iniciales de algas y del estanque próximo a aquella, lo que da cierta estructura circular a la película y al tiempo anticipa las imágenes finales"³

Dicho carácter circular del relato se ve acentuado por el *Preludio en fa menor* de Bach que suena al principio de los títulos de crédito del inicio de la primera parte de la película, y que vuelve a aparecer anunciando el final de la película.

En la película se nos comunica un ambiente⁴ que conjuga el sueño con la realidad y este con el recuerdo a través de dos elementos; por un lado, los cambios de tono en la fotografía, la

² Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine / Andrei Tarkovski
Madrid: Rialp, 1991. Pág.16.

³ Ibíd.

utilización del blanco y negro o el color en función de lo que el director quiera expresar; y por otro, el empleo de música electrónica, con la inclusión en la banda sonora de diversos efectos y ruidos⁵. Ambos elementos utilizados para la mostrar la fusión de los sueños y de la realidad.

⁴ En la creación de este ambiente juega una parte importante la puesta en escena que conjuga a partes iguales lo poético y lo fantástico.

⁵ Ambos elementos fundamentales de la estética de Tarkovski.

2.- La música en el cine según Tarkovski.

“En el fondo yo tiendo a pensar
que el mundo ya suena de por si muy bien
y que el cine en realidad no necesita música,
con tal de que aprendamos a oírlo bien”
Andrei Tarkovski – *Esculpir en el tiempo.*

Tarkovski pretende que la música en el cine no tan solo refuerce e ilustre el contenido de la imagen, lo que pretende es que apoyándose en esta, la imagen tenga sobre el espectador una impresión diferente a la que haya podido tener con el mismo material cinematográfico. Para ello lo compara con un estribillo poético:

“A mí lo que más me convence es un método en que la música surja casi como un estribillo poético. Si en una poesía nos encontramos con un estribillo, entonces, enriquecidos por la información que acabamos de leer, retornamos a aquel punto de partida que inspiró al autor a escribir aquellos versos. El estribillo hace que en nosotros renazca aquel estado originario con el que nosotros entramos en ese mundo poético de nuevo. Y a la vez hace que lo revivamos de nuevo, y además de forma inmediata. Podríamos decir que retornamos a las fuentes.”⁶

El estribillo hace referencia a la introducción del elemento musical que modificara al conjunto de la imagen visual. Tarkovski esta interesado en la posibilidad de que esa música, y las resonancias que esta provoca surjan de la experiencia propia del autor⁷.

Hay otro aspecto de la música, y por extensión a los ruidos, al que Tarkovski le da importancia es el del dirigismo emocional, es decir, un determinado sonido, efecto sonoro o música combinada con la imagen puede infundir en el espectador una serie de sentimientos respecto a lo que esta viendo. Dependiendo del sonido aplicado a la imagen cinematográfica se puede aumentar o disminuir la relación del espectador con la imagen. Este aspecto consiste en modificar el sentido del objeto, retrata de añadir un nuevo aspecto a la imagen.

Pero para Tarkovski la música ha de ser un elemento natural del mundo sonoro de la película. Con lo cual se puede dar la paradoja que la película no necesite música y que solo se “defienda”, en términos de sonido, con los elementos sonoros internos a de la propia imagen. Es decir que probablemente haya que prescindir conscientemente de la música y esta sustituida por ruidos:

⁶ Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine / Andrei Tarkovski
Madrid: Rialp, 1991. Pág.186.

⁷ Esto sucede en *El espejo* película autobiográfica de Tarkovski en la que la música y los sonidos están tomados de su propia vida, en este caso servirá como elemento importante a la hora de configurar al personaje.

La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev

“Viendo las cosas desde un punto de vista estricto, el mundo transformado fílmicamente y el musicalmente elaborado son dos mundos paralelos, en conflicto. Un mundo sonoro organizado de forma adecuada es, por esencia, un mundo musical y como tal un mundo profundamente cinematográfico.”⁸

Esto implica una selección sonora en el espacio audiovisual por dos motivos: el primero para evitar lo que sería un conglomerado sonoro que por redundancia en el sonido una película sonora se equipararía a una muda, y dos, para poder desarrollar cualquier expresividad sonora propia.

En cuanto a la elección de música electrónica por parte del director se debe a la facilidad que hay de integrarla al mundo sonoro de la película.

“La música electrónica muere desde el momento en que se comprende que es electrónica, desde que se descifra su construcción. Artemiev hubo de pasar por complejísimo procesos para alcanzar el sonido que buscaba. La música electrónica debe desprenderse de sus orígenes <<de laboratorio>>, para que pueda ser percibida como una sonoridad orgánica del mundo. Tiene la capacidad de disolverse dentro del sonido, de esconderse detrás de otros ruidos, de ser la voz indefinida de la naturaleza o la de los sentimientos confusos, de ser como una respiración”⁹

La prefiere a la instrumental, ya que considera a esta como un arte independiente y como consecuencia más difícil de integrar a un texto fílmico. Por eso opta por la música electrónica ya que los procesos a través de los cuales esta se elabora permite hacerla desaparecer cuando se empieza a percibir:

“... la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de los sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o solo el viento”.¹⁰

En la obra de Tarkovski la música se sitúa entre dos extremos. En un lado nos encontramos el préstamo de una pieza musical preconcebida como una cita asumida como tal. En este punto nos encontramos *Preludio Coral en fa menor* de Bach, utilizada en *Solaris*, que suena tres veces en toda su extensión a lo largo de la película. En el otro lado nos encontramos el uso de sonidos de electrónicos de Artemiev, esta música se presenta como fundida en el continuo natural de la película del que, por cierto, apenas brota, sin intervalo, sin fraseado musical, ni puntuaciones ni música de acompañamiento.

⁸ Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine / Andrei Tarkovski
Madrid: Rialp, 1991. Pág.187.

⁹ Ibíd. Pág. 188.

¹⁰ Ibíd. Pág. 189.

3.- Eduard Artemiev.

“El sintetizador es un instrumento psicoanalítico,
es un instrumento freudiano”

Ralf Hütter (Kraftwerk)

Eduard Artemiev está considerado como uno de los padres de la música electrónica rusa, también ha estado ligado a la experimentación sonora. De formación académica clásica, esta la realizó en el conservatorio de Moscú, más en concreto realizó los estudios de composición teniendo como profesor a Yuri Shaporin¹¹. Desarrolla gran parte de su carrera como músico durante los años 60 y principios de los 70, explorando nuevos sonidos con un sintetizador ANS¹². Durante esa época publica *Mosaic* (1967) y *Twelve glimpses on the world of sound* (1969).

Durante este periodo su búsqueda se centra en la creación de un mundo sonoro diferente, otro color del sonido y un timbre nuevo. En definitiva lo que busca es una nueva paleta de sonidos para poder llevar su música a nuevos lugares. El trabajo de Artemiev en ese momento se caracteriza por: acústicas peculiares, duración ilimitada de las piezas y abundancia en el timbre. El uso de sintetizadores supone para él una nueva forma de componer: colorear el sonido, esculpirlo, doblarlo o colorearlo y sobre todo trabajar la duración.

En los 70 su búsqueda se centraba en la simplicidad del discurso musical intentando asimilar nuevos estilos y géneros.

Para el cine trabajó en más de un centenar de películas, tocando todo tipo de temáticas y géneros. Pero no siempre ha trabajado con elementos electrónicos, también ha compuesto piezas para instrumentos acústicos y orquestas. Si bien su primer trabajo importante como compositor de bandas sonoras fue *Solaris*, ya tenía a sus espaldas otros trabajos en el mundo del cine. También ha trabajado con directores como Nikita Mikhalkov en *Siberiada* (1979) o *Urga* (1991) y Andrei Konchalovski en *Homer y Eddie* (1989).

Aunque la primera opción para *Solaris* fue Vyacheslav Ovchinnikov¹³, Tarkovski acabó delegando la labor musical en Artemiev. El músico ya había mostrado parte de su trabajo al director y le había propuesto al realizador que filmara imágenes para poder ilustrar sus piezas musicales. Lo que Tarkovski buscaba en el compositor era un organizador de los sonidos naturales. Su labor consistiría, según el propio Artemiev en:

¹² El único modelo de sintetizador que en los años 70 existía en la antigua URSS. Creado por A. Murzin, amigo de Artemiev y el que lo introdujo en la música electrónica.

¹³ Compositor ruso que colaboró con Tarkovski en *La infancia de Iván* (1962) y *Andrei Rublev* (1969).

La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev

“Ordenar los timbres y ritmos en un sintetizador y la “saturación” de algún tema musical para que sus sonidos consiguieran una individualidad llamativa y una expresividad específica y emocional.”¹⁴

Es decir el director no buscaba en el compositor al autor de la música, sino al organizador del espacio audiovisual de la película. De manera que lo que Tarkovski buscaba era una persona que pusiera música en los momentos en que no supiera agilizar el lenguaje interno de la película, para poder conectar con los espectadores.

Artemiev compone a partir de la película montada, de manera que el compositor pueda ver los registros estilísticos del director. En el caso de Tarkovski¹⁵ este le llevaba una copia de la película, y hacía indicaciones al compositor sugiriendo donde tendría que poner música¹⁶, aunque le dejaba al compositor la elección de los momentos y el tipo de música. El único momento en el que el director decidía sobre la música era en el momento de las mezclas, donde este decidía donde iba música (donde empezaba y acababa esta) o si solo iban ruidos. Con lo cual al final, era la película en si misma la que determinaba donde iba cada elemento sonoro.

¹⁴ Del texto “*Permanecerá siempre en mi recuerdo como un creador...*” de Eduard Artemiev. De *Acerca de Andrei Tarkovski* / Erland Josephson ; editor Javier Rodríguez ;Madrid : Ediciones Jaguar, D.L. 2001 Pag. 160.

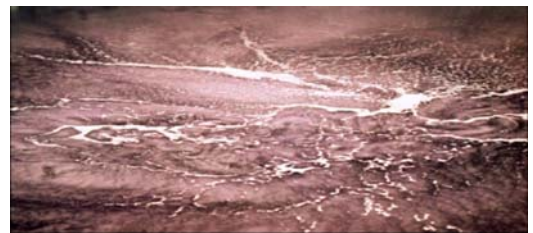
¹⁵ La colaboración entre Artemiev y Tarkovski se prolonga a tres películas. *Solaris* (1972), *El Espejo* (1974) y *Stalker* (1979)

¹⁶ El director ni siquiera iba las grabaciones de las bandas sonoras.

4.-La música y los sonidos de Solaris.

Sonoramente hablando el principal protagonista de *Solaris* es el silencio. Este domina gran parte del metraje de la película. Del silencio surgirán los elementos sonoros necesarios para la película. Esto se debe a la concepción que tiene del sonido el director del film, los sonidos serán aquellos que reclama la misma cinta, utiliza aquellos elementos que son inherentes a la misma. Utiliza tanto el silencio como los ruidos como un elemento narrativo que ayuda a *Solaris* a despojarse del referente del drama.

El ingeniero de sonido de la película es un colaborador habitual de Artemiev. El seleccionaba los sonidos y el músico componía. El trabajo con los sonidos en la película es muy importante, por ejemplo el sonido del agua, por que a diferencia del Océano que carece de sonido natural propio y siempre va acompañado de una pieza de Artemiev o del *Preludio en fa menor* de Bach, el agua que corre tiene su propio sonido, la vemos al principio de la película y al final (en este caso sin sonido propio). Nos ayuda en estos dos casos a introducir una secuencia y a darle circularidad narrativa a la película.



La base espacial se caracteriza por una música neutra, la base es un no lugar, que juega con el silencio y con los ruidos naturales de la misma también juega con los decorados fríos creados por Mijail Romadin.



Aunque el sonido neutro no es el único que caracteriza a la nave. Los pitidos de las máquinas siempre están presentes, también nos encontramos con crepitar de las luces, sonidos hidráulicos o las pisadas metálicas de los personajes.

La música compuesta por Artemiev es la mayoría de la veces inaudible, aparece y desaparece, normalmente desaparece cuando empieza a ser audible. A veces esta se combina de manera sutil con elementos sonoros de la escena. Como en la escena



del ventilador del principio de la segunda parte de la película. En esta escena empiezan a sonar las tiras de papel antes que la música, luego se incorpora la música y a medida que la cámara desciende desaparece el sonido del papel y se queda la música.

Preludio coral en fa menor.-

Bach era el músico favorito de Tarkovski. Para él el músico alemán pertenecía a otro mundo. La obra escogida para la película está hecha de sonidos que no son de este mundo que viven en lo absoluto.

“El sereno misterio de los sonidos del órgano de Bach reaparecerá cuando las experiencias que aguardan a los cosmonautas en el entorno de Solaris les impulsen a pensar en la Tierra. En los espacios habitados por aparatos, maquinas y computadoras, esos sonidos tan abstractos y lejanos lograran evocarles el misterio y la solemne sencillez de la vida de los hombres sobre la tierra. El espectador siente muy fácilmente la nostalgia de la tierra, al revivir, simpatizando con los astronautas. Aquellas impresiones familiares humildes y bellas que le produjo la observación de un rinconcito cualquiera de tierra al comienzo del film”¹⁷.

Cuando Tarkovski encargo a Artemiev la música para *Solaris*, el director ya tenía en mente insertar unas piezas de Bach en la banda sonora. Bach era el compositor favorito del director¹⁸. La utilización del *Preludio coral en fa menor* es la elegida para



asumir el rol de crear una atmósfera mágica y solemne. Esta composición es utilizada en bastantes momentos de la película: En los títulos de crédito, en algunos fragmentos de imágenes



del Océano, la escena titulada hoguera¹⁹(una escena documental sobre el pasado de Kris), la escena de la ingravidez (de la segunda parte de la película), o el preludio al final de la película con las secuencias de las algas. (igual a la del principio de la película).

¹⁷ *Andrei Tarkovski: vida y obra/* Rafael Llano. Institut valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2003. Pág. 317.

¹⁸ Del texto “*Permanecerá siempre en mi recuerdo como un creador...*” de Eduard Artemiev. De *Acerca de Andrei Tarkovski /* Erland Josephson ; editor Javier Rodríguez ;Madrid : Ediciones Jaguar, D.L. 2001 Pág. 163.

¹⁹ Tal y como se titula en la edición en DVD editada por Trackmedia. Barcelona, 2006.

El sonido del agua.-

Hay una secuencia en la que el agua tanto a nivel visual como sonoro nos ayuda a hacer una transición, desde el delirio de Kelvin al momento en que Snaut le va a hacer una visita y a comunicarle que Hary se ha ido. Esta secuencia pertenece a la segunda parte de la película. (De 1:10:09 a 1:11:36). La mostración visual del agua vuelve a dar circularidad a la película el sonido aparece con esta y vuelve a desaparecer tras su aparición.



Durante el delirio la madre de Kelvin le limpia la suciedad del antebrazo. En ese momento empieza el sonido del agua fluyendo.



En este momento mientras Kelvin observa a su madre mientras esta se va, el agua ha dejado de fluir pero el sonido de esta sigue.



Este no es tan solo en un momento de transición visual, el sonido del agua pasa de ser “natural” a ser “industrial” (hervida). Aunque el agua que fluye sigue estando presente (sonido).



En el momento en el que Kelvin pronuncia el nombre de Hary la transición sonora se completa y solo oímos el sonido del agua hirviendo.



A partir del momento en que vuelve a aparecer el agua en dos recipientes, cerrada, al igual que Kelvin el sonido del agua empieza a desaparecer.

Túnel infinito de la carretera del futuro.-

En esta escena de la primera parte de la película vemos como Berton realiza un viaje del b/n al color, o lo que es lo mismo abandona el estado de pesadilla que le produce el asunto Solaris a los asuntos terrenales. En este fragmento vemos como la música surge del murmullo que produce el tráfico rodado en la autopista. La música aparece y desaparece se hace presente por momentos en una secuencia que dura poco menos de 5 minutos (del 31:49 al 36:31). La música se va haciendo más presente a medida que se acerca el final de la secuencia.



La voz de Berton se confunde con el ruido del tráfico rodado.



Una vez en el túnel se acaba la conversación y solo oiremos el tráfico.



La música empieza a ser perceptible por momentos el ruido del tráfico sigue predominando.



A partir de este momento la música se empieza a hacer más presente, pero el ruido del tráfico sigue presente.



Es en los momentos en que aparece Berton en los que la música se hace audible, unos centelleos electrónicos, pero sin perder nunca de vista, o mejor dicho de oído, el ruido del tráfico.



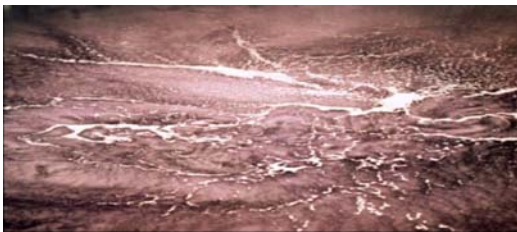
En el momento en que aparece el color los sonidos son cada vez más presentes sobre todo al final donde los centelleos electrónicos coinciden con la más de coches conduciendo en carreteras, algunas que surgen de la nada.

Este fragmento de película que he titulado “Túnel infinito de la carretera del futuro” :

“...el compositor y el director consiguen que los sonidos surjan como un eco de la Tierra, algo parecido a un rumor a los suspiros emitidos por el planeta.... Para este viaje en coche, filmado en Japón y tratado de manera abstracta, como un verdadero trayecto por el espacio interestelar, Artemiev supo crear un vasto sonido de movimiento, indistinto en principio, como el fragor de una circulación idéntica e ininterrumpida. Después de este sonido total emergen vagos embriones sonoros flotantes, seres diferenciados y formados atrapados en el continuo de una rotación infinita, seres que vuelan ante los límites de lo informe, en un campo fascinante.”²⁰

Resurrección de Hary.-

En esta secuencia de la segunda parte de la película (del minuto 52:49 al 59:51). Esta secuencia vemos como Hary se ha suicidado con oxígeno líquido. En esta secuencia cambia el sonido de la base espacial, hasta ahora puramente neutro, ha una música cortante, fría (como el oxígeno líquido) y por momentos metálica. Este es momento especial de la película, el de las certezas, todas ellas muy dolorosas para el protagonista, Hary se va humanizando y, paradójicamente comprende que no es humana (por eso se suicida), Kris Kelvin ratifica su enamoramiento a pesar de saber que ella no es humana y Snaut le dice que las “apariciones” no pueden vivir fuera de la estación. La música como una parte más del relato.



Mientras vemos al Océano con el *Preludio coral en fa menor* Bach, oímos como algo ha caído y se ha roto (la secuencia anterior es la de la ingravidez. A continuación vemos un recipiente roto acompañado de un sonido metálico.



Silencio, solo se oyen los ruidos de la estación. Mientras Kris le da la vuelta la ropa congelada crepita.

²⁰ *La música en el cine*/ Michel Chion. Paidós. Barcelona, 1997. Pág. 394



En el momento en que Kris empieza ve a Hary muerta empieza a sonar la música, metálica, fría y cortante. Sobre la estampa de Hary muerta Snaut le dice a Kris que ella no podrá salir de la estación.



El sonido metálico se hace más intenso a medida que Kris a revivido por completo este sonido solo se vera interrumpido por los pasos metálicos de Snaut.



La escena acaba con el sonido metálico presidiendo la imagen y con una imagen (potenciada por la música) de Hary como ser artificial.

El cuadro de Brueghel.-

La escena de “El cuadro de Brueghel”, perteneciente a la segunda parte de la película (del minuto 47:43 al 50:12), Tarkovski no tenía en mente poner nada de música²¹. La compuso Artemiev por su cuenta, luego el director agregó algo por su cuenta, en principio tenía que haber sido una secuencia silenciosa. En ella a la vez que la cámara navega a través del cuadro vamos oyendo los sonidos naturales del pueblo retratado (ladrillos, murmullo de personas, el río, etc.).



Kris se acerca a Hary a través de una biblioteca silenciosa.



En el momento en que la cámara se fija en Hary empieza a sonar un murmullo.

²¹ Del texto “Permanecerá siempre en mi recuerdo como un creador...” de Eduard Artemiev. De *Acerca de Andrei Tarkovski* / Erland Josephson ; editor Javier Rodríguez ; Madrid : Ediciones Jaguar, D.L. 2001 Pág. 164.

La música y los sonidos de Solaris: Tarkovski y Artemiev



La cámara empieza a moverse por el cuadro, y los sonidos coinciden con lo representado.



Con la imagen del campanario suena una campanada que llenara el espacio sonoro con la música de Artemiev, los sonidos del cuadro seguirán llenando la imagen, la campana repicará con la imagen real de la infancia de Kris.

De vuelta a la realidad, las campanas irán repicando con menos intensidad. La música cesará cuando Kris llame a Hary por segunda vez.



5.- Conclusión.

A la hora de abordar una película como *Solaris* uno se encuentra ante una película excepcional a todos los niveles. La historia, la forma de dirigir y sobre todo el sonido. El espectador no es consciente del momento que entra la música en juego y tampoco en que momento preciso “sale de escena”.

Solaris es un ejemplo sobre la concepción sonora de Andrei Tarkovski para el cine. Para el la música y los sonidos han de estar cuando son necesarios, cuando lo que se nos muestra a través de la pantalla reclama un sonido para expresarse.

Lo mismo pasa con el silencio, la película en su mayoría silenciosa da paso al sonido, pero nunca se está seguro a qué nivel operan los sonidos creados por el compositor. Juegan en muchos momentos de la película a nivel subliminal, condicionando emocionalmente al espectador.

Artemiev trabaja no solo a las órdenes del director, lo cual parece raro en un director que tiene tan clara la concepción de la música en el cine, el pone parte de su trabajo en la película. Su trabajo consiste en hacer presente el silencio, el vacío y la insoportable asepsia de la base espacial.

El resultado final de la música de la película es rotundo responde totalmente a las imágenes propuestas por el director. Todas las piezas compuestas por Artemiev brillan por no brillar, por no ponerse por encima de las imágenes y taparlas, sino por lo contrario, resaltarlas.

6.-Bibliografía.-

- *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* / Andrei Tarkovski. Madrid: Rialp, 1991
- *Loops, un historia de la música electrónica*. Javier Blanquez y Omar Morera. Reservoir books. Mondadori Barcelona, 2005.
- *Acercas de Andrei Tarkovski* / Erland Josephson, [et. al.] ; [editor Javier Rodríguez ; prólogo Quim Casas] Madrid : Ediciones Jaguar, D.L. 2001
- *Il fuoco, l'acqua, l'ombra : Andrei Tarkovskij, il cinema fra poesia e profezia* / A cura di Paolo Zamperini. Firenze La Casa Usher, 1989
- *La música en el cine/* Michel Chion. Paidós. Barcelona, 1997.
- *Andrei Tarkovski: vida y obra/* Rafael Llano. Institut valencià de cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2003.

Filmografía.-

- *Solaris* (Película : 1972) *Solaris* [Vídeo] / Andrei Tarkovski. Barcelona: TrackMedia, 2006
- *El espejo* (Película: 1975) *El espejo* [Vídeo] = *Zerkalo* / Andrei Tarkovski. Madrid : Trackmedia, 2006
- *Stalker* (Película: 1979) *Stalker* [Vídeo] / Andrei Tarkovski. Barcelona: TrackMedia, 2006

Discografía.-

- *Solaris, The mirror, Stalker*. Eduard Artemiev. Electroshock Records ELCD 012. 1989.

Se incorpora una copia del CD al trabajo como anexo del mismo. No son las grabaciones originales. Es una regrabación de los temas realizada en los 80.

Listado de temas del CD: 1. Stalker - Them; 2. Stalker - Train;3. Solaris - Ill; 4. Solaris - Station; 5. Solaris - Listen To Bach (The Earth); 6. Mirror - Exodus;7. Stalker - They Go Long; 8. Solaris - Dream; 9. Stalker - Meditation; 10. Solaris - Ocean; 11. Solaris - Picture P. Brueghel "Winter"; 12. Solaris - Return; 13. Dedication To Andrei Tarkovsky.

Web.-

- <http://www.electroshock.ru/eng/edward/>.
- <http://www.andreitarkovski.org/vita/artemiev.html>