

## *La creación musical de Andréi Tarkovski (IV/IV)*

PACO YÁÑEZ

En la cuarta y última parte de esta serie de artículos sobre la relación de Andréi Tarkovski con la música nos adentraremos en algunos de los trabajos desarrollados por el realizador ruso como director de escena, teatral u operística, así como en ejemplos de partituras musicales que compositores como Luigi Nono, Tōru Takemitsu, György Kurtág, o Pierluigi Billone crearon inspirados o en memoria de Andréi Tarkovski.

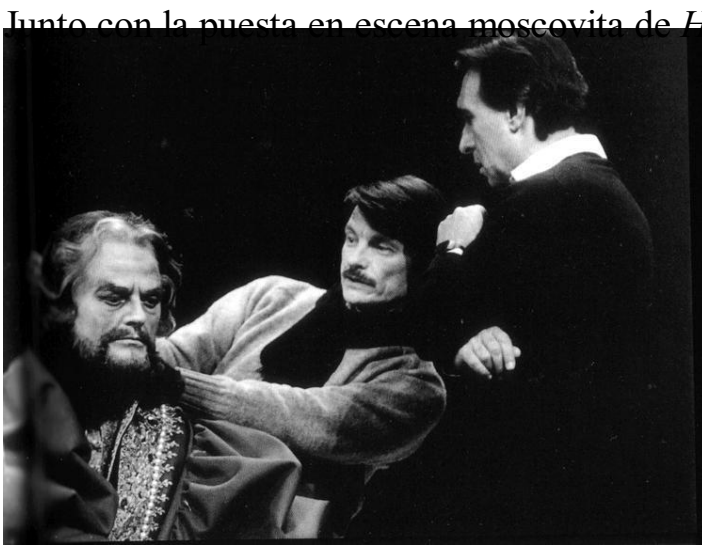
### Obra escénica

Aunque el grueso y lo más significativo de la producción artística tarkovskiana se corresponde con sus siete largometrajes, brevemente haré mención a dos de sus trabajos escénicos en sendas disciplinas que ejemplifican, una vez más, la profunda sensibilidad de Tarkovski para con la música, así como su especial mimo y cuidado en todo lo relacionado con los entornos sonoros aplicados a la imagen.



Andréi Tarkovski  
© 2020 by Creative Commons

En primer lugar, debemos citar su puesta en escena de *Hamlet* (c.1599-1601), en el teatro Lenin Komsomol de Moscú, en el año 1977. En esta representación, que contaba con actores del cine tarkovskiano como Anatoli Solonitsyn o Margarita Terékhova, Andréi Tarkovski recurre, como en las películas coetáneas de los años setenta, a Eduard Artémiev para la composición de la ambientación sonora y musical; un compositor que, de nuevo, creará la escena acústica en base a ruidos electrónicos. Pocos son los documentos de que disponemos sobre los aspectos musicales de aquella representación, y en el monumental trabajo de Rafael Llano no se hace alusión a este aspecto, si bien una lectura de las páginas 542 a 549 de dicho libro puede resultar muy ilustrativa sobre el carácter siempre inquieto de Tarkovski, que al tiempo que desarrollaba este proyecto, iba esbozando su siguiente largometraje.



Claudio Abbado y Andréi Tarkovski preparando el 'Boris Godunov' del Covent Garden en 1983. © 2020 by ROH.

Junto con la puesta en escena moscovita de *Hamlet*, lo más destacable en la dirección escénica de Andréi Tarkovski hemos de ubicarlo en su labor como escenógrafo del *Борис Годунов* (*Boris Godunov*, 1868-73) de Modest Músorgski que dirigió Claudio Abbado en el Covent Garden londinense en 1983.

El proyecto comenzó a gestarse en 1982, cuando Abbado manifestó su interés por contar con el cineasta ruso como escenógrafo, cuya obra conocía y admiraba desde hacía años. En 1983 se efectuaron los primeros contactos entre cineasta y director musical, en Milán, tras la finalización en Italia de *Nostalghia*, dándose una fuerte

conexión humana y artística entre ambos. Meses después, Tarkovski se desplazaría a Londres, donde supervisa los ensayos y su puesta en escena, que culmina con enorme éxito en otoño de 1983. Según el *Corriere della Sera* del 2 de noviembre de 1983, la representación de *Boris Godunov* fue recibida con dieciocho minutos aplausos, así como con gran entusiasmo por parte de la crítica; especialmente, la escenografía tarkovskiana, muy influida por sus planteamientos como cineasta, pero, a la vez, intuitivamente respetuosa en la dirección teatral y coreográfica con respecto a las necesidades de los cantantes en unos papeles tan complejos, en lo vocal, como los del drama musorgskiano. En este aspecto incidía, asimismo, Claudio Abbado, cuando se refería al talento escénico de Tarkovski, así como a la concepción que éste tenía del alma rusa, tan coincidente con la que el director milanés había desarrollado en su mente; en especial, tras haber visto *Andréi Rubliov*, largometraje que, según Claudio Abbado, lo había marcado notablemente.

Recogiendo apuntes de prensa de la época, Rafael Llano se refiere a diversos aspectos artísticos del *Boris Godunov* tarkovskiano del siguiente modo: «Desde el punto de vista artístico, Andréi había optado por una versión del *Godunov* menos mística y más histórica que la concebida por Ljubímov en la Scala de Milán, cuatro años antes. La versión tarkovskiana no se ocupaba tanto del poder cuanto del drama del hombre aniquilado por asumir, mantener y ejercer la magistratura suprema. *Godunov* es un hombre solitario que habla y se deja aconsejar sólo por el príncipe Sciaski, pero observa al mismo tiempo a este personaje con horror, porque será él quien continúe la tradición del regicidio que él mismo, *Godunov*, ha comenzado. El delito llama al delito, de ahí nace el drama de la versión tarkovskiana del *Boris Godunov*. Esta suerte de discurso sobre la conciencia humana, según la crítica, podía haberse titulado "La voz de Dios" o "La voz de la conciencia"».

Quien desee ver la puesta en escena tarkovskiana del *Boris Godunov* de Modest Músorgski dispone en el mercado de un doble DVD del sello Philips (075 089-9) con la escenografía original del Covent Garden. Se trata de una notable filmación de la versión de *Boris Godunov* (en la edición del año 1872) conducida por Valeri Guérguiev en el año 1990 a la compañía del (entonces llamado) Teatro Kirov, y rodada en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Como en la puesta en escena original, destaca en la versión rusa la intensa

presencia de lo popular, el colorido tan nacional y momentos de una enorme plasticidad, como la escena sobre el mapa de Rusia a modo de alfombra. Frente a lecturas escénicas más políticas y visualmente frías, como las comandadas por el propio Claudio Abbado al frente de la Berliner Philharmoniker en noviembre de 1993, la de Tarkovski destaca por un humanismo conmovedor, así como por una paleta visual propia de la pintura rusa del siglo XIX, sin escatimar las particulares relaciones de orden paterno-filial establecidas entre la aristocracia rusa y un pueblo que Tarkovski hace especialmente presente en escenas como la que abre la ópera.

### Composiciones musicales inspiradas en Andréi Tarkovski

Una figura del calibre humano y artístico de Andréi Tarkovski no podía pasar desapercibida para el mundo de la composición musical; siendo así que desde la muerte del realizador ruso, en 1986, numerosas partituras han sido escritas como recuerdo u homenaje al cineasta; algunas, a modo de elegías; otras, basadas en películas concretas de su catálogo o en algunos de los conceptos artísticos que vertebran la creación tarkovskiana.



Puesta en escena de 'Boris Godunov' en Viena por Andréi Tarkovski. © 2020 by Wiener Staatsoper.

Citaré, en primer lugar, una de las primeras y más importantes de todas ellas; además de ser una de las más profundamente relacionada con el director ruso, ya desde su propio título. Se trata de *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, compuesta por Luigi Nono en 1987. *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* fue escrita como homenaje al realizador ruso, del cual decía Luigi Nono que era «un alma que me ilumina», una afirmación que muchos de los que amamos la obra de Tarkovski podríamos suscribir.

*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* es el último trabajo orquestal de Luigi Nono, que moriría tres años después de su realización. En artículos previos he trazado algunos de los vínculos que unen la música y el desarrollo artístico de Luigi Nono con la obra de Tarkovski. Se trata de analogías complejas pero que no dejan de señalar ciertos paralelismos y una cercanía humana y espiritual entre ambos creadores, como muestra esta confluencia a modo de partitura, desgraciadamente tardía y concluida tras la muerte del realizador ruso. Para ambos creadores no dudaría en aplicar ese imperativo moral que, según Heinz-Klaus Metzger, regía en el credo artístico de Luigi Nono: un imperativo de avance, de desarrollo artístico siempre hacia delante, innovando en cada trabajo y rompiendo las fronteras y los límites ya establecidos de la creación artística: ese territorio de límites al que se refería uno de los filósofos que en España más y mejor ha reflexionado sobre las creaciones cinematográficas y musicales contemporáneas, Eugenio Trías. El título *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* se refiere a una frase que Luigi Nono decía haber leído en el claustro de un monasterio toledano, y que rezaba del siguiente modo: «Caminantes, no hay caminos, hay que caminar», palabras que, inevitablemente, nos conducen al poemario de Antonio Machado *Campos de Castilla* (1912), con su

archiconocido «Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar», versos que, muy posiblemente, tuvieran la misma inspiración genesíaca que la partitura de Luigi Nono.

Típica obra de la década de los años ochenta en el catálogo del compositor veneciano, en ella Nono continúa su exploración del espacio físico interactuando con el espacio sonoro, distribuyendo la orquesta en siete coros o grupos de instrumentos que emplaza tanto en el escenario como alrededor del público: disposición que ya había alcanzado cotas magistrales en *Prometeo* (1981-85). En lugar de la electrónica, tan importante en la producción noniana de los años ochenta, se enfatiza aquí la sutileza tímbrica de los grupos orquestales, elaboradísima, en intervalos de orden microtonal, algo que se refuerza por la constante interrelación de los grupos y sus cruces en el espacio acústico del auditorio, que de esta forma adquiere un aura realmente mágica y vibrante, como conocerá cualquiera que haya escuchado la obra en vivo (en este sentido, se trata de una obra, como todas las últimas de Luigi Nono, poco adecuada para una audición en disco).

En *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* Luigi Nono concede una inusual importancia a la percusión, explotada en unos rangos dinámicos que van desde la mayor de las sutilezas a unos fortísimos realmente agresivos y perturbadores. El emplazamiento envolvente de los músicos con respecto al público, unido a tan extremas variaciones de dinámicas, timbres y arquitecturas microtonales, provoca cierta pérdida auditiva en el oyente, privado de parte de los apoyos tradicionales de la escucha en condiciones previamente conocidas. Cada una de las descargas de los metales, cada golpeo de la percusión, cada huida resbaladiza de unas maderas alteradas tímbricamente hasta su desvirtuación, no provocan sino la sensación de que estamos ante una pieza sin salida, sin recorrido, sin trazos..., sin caminos en nuestros imaginarios musicales al uso. Esta sensación de pérdida es inducida de forma totalmente intencional por Luigi Nono, con el objetivo de que el oyente se apropie de sí mismo y sea capaz de reformular no sólo el capital concepto del «*ascoltare*» —eje central en el pensamiento artístico de Nono—, sino su misma existencia, a nivel profundo, como sujeto en relación con el arte, abandonando la pasividad y desarrollando una percepción activa: comenzando a caminar en un páramo de enorme complejidad; discurrir, este, paralelo al del protagonista de *Sacrificio*, Alexander, película en la cual se inspiró directamente Luigi Nono para la escritura de esta partitura orquestal. En esta línea, cita Paolo Petazzi un estudio a cargo de Giovanni Morelli en el cual se trazan precisas conexiones entre la película y la música. Desconozco dicho trabajo, pero no puedo dejar de citarlo para aquellos que pudieran estar interesados en un análisis más pormenorizado de las conexiones filmico-musicales habidas entre estos dos genios del siglo XX.

La obra de Luigi Nono y el Festival Tarkovski que se celebraría en Viena, en 1991, como homenaje al director ruso y al compositor italiano, fallecido un año antes, dieron la idea a Claudio Abbado de centrar, asimismo, el festival Wien Modern de dicho año en la figura del realizador con el que había trabajado estrechamente en 1983, con su colaboración en *Borís Godunov*. Partiendo de *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, Abbado pide a tres compositores obras que puedan estar inspiradas o dedicadas a Tarkovski: llamada que obtiene una rápida respuesta por parte de tres de los principales compositores europeos de finales del siglo XX: el húngaro György Kurtág, el austríaco de origen suizo Beat Furrer y el alemán Wolfgang Rihm. György Kurtág compone la

extraordinaria *Samuel Beckett: What is the Word* opus 30b (1990-91); Beat Furrer, *Face de la chaleur* (1991); y Wolfgang Rihm, *bildlos/weglos* (1990-91). Claudio Abbado se muestra muy satisfecho con todas las obras presentadas, y éstas se interpretan el 27 de octubre de 1991 en Viena, a cargo del Ensemble Anton Webern, dirigido por el propio Claudio Abbado, en una abarrotada sala de la Musikverein, como parte del festival de música contemporánea de dicha ciudad. El registro del concierto lo publicó, en el año 1996, el sello alemán Deutsche Grammophon (437 840-2). Se trata de un disco compacto no sólo interesante para los que quieran conocer las relaciones entre la música y la figura de Tarkovski, sino de un notabilísimo lanzamiento de partituras, todas ellas, realmente destacables.

Siguiendo con la temática de este artículo, de entre las obras escuchadas en el Wien Modern del año 1991, podemos citar especialmente *bildlos/weglos*, de Wolfgang Rihm, por estar dedicada «A los caminantes Luigi Nono y Andréi Tarkovski». Como señala su título, la partitura se vuelve a adentrar en el concepto de incertidumbre y de ausencia de caminos, a lo que se añade una incerteza aún mayor, de conexiones bíblicas y coránicas, como lo es la privación de las imágenes y de los símbolos, con los apoyos cognoscitivos que estos aportan. *bildlos/weglos*, como *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, juega con la espacialización, dividiendo un conjunto de cuarenta y un músicos en tres grupos a lo largo del auditorio, a los que se suman siete sopranos en los compases finales. De nuevo, el oyente se adentra en un entorno de complejidad extrema, en el que la pérdida de referentes y topologías acústicas tradicionales constituye, paradójicamente, el único camino para encontrar un referente al que subirse, a modo de camino personalmente elaborado en un territorio acústico marcado por la deslocalización. Con ciertas similitudes con la postrera obra orquestal de Luigi Nono, *bildlos/weglos* es, en todo caso, inconfundiblemente rihmniana ya desde su arranque, en cuyas percusiones y uso del viento-madera podemos reconocer técnicas, tímbricas y procedimientos que un año después cristalizarían en la ópera *Die Eroberung von Mexico* (1992). Quienes lleguen a los compases finales de *bildlos/weglos* con sus capacidades perceptivas y memorísticas intactas (o fortalecidas por tan arduo proceso de escucha), reconocerán una breve cita extraída de la partitura noniana para soprano y coro "*Ha venido*". *Canciones para Silvia* (1960): un homenaje que, como sostiene Paolo Petazzi, aporta un final sugestivamente repleto de aperturas a nuevos caminos y ecos del pasado, de forma que los tiempos se interconectan y, de algún modo, suspenden: parte de ese *canto sospeso* que tanto marca la obra del propio Luigi Nono como el extático cinematógrafo tarkovskiano.

Otro compositor profundamente impresionado por la obra fílmica de Andréi Tarkovski fue el japonés Tōru Takemitsu, quien recoge, de este modo, el testigo que Tarkovski había lanzado a Oriente a través de las bandas sonoras de sus últimas películas. Tras la muerte del realizador ruso, Takemitsu compone *Nostalghia: In Memory of Andrei Tarkovskij* (1987), partitura para violín y orquesta de cuerda en un solo movimiento que evoca el misterio y, de nuevo, la suspensión temporal en el penúltimo largometraje tarkovskiano; aunque, según Kunio Hara (2016), sin referencia explícita alguna a la dramaturgia de la película ni a las piezas de la tradición clásica europea presentes en su fonograma: la *Messa da Requiem*, de Giuseppe Verdi, y *Novena sinfonía*, de Ludwig van Beethoven. En su artículo del año 2016, publicado por la revista especializada *Music and the Moving Image*, Kunio Hara analiza, por tanto, las similitudes entre música y película no en lo referido a la narratividad,





Claudio Abbado y Andréi Tarkovski. © 2020 by Creative Commons.

sino en cuanto a suspensión temporal de ambas obras, así como el carácter elegíaco de la partitura de Takemitsu con respecto al realizador fallecido unos meses antes.

Desde la Italia de *Nostalghia*, el compositor trasalpino Pierluigi Billone nos plantea una de las más profundas, ambiciosas y bellas partituras escritas sobre la obra del director ruso; confirmando, una vez más, aquello que Domenico afirmaba a Andréi Gorchakov de que «Una goccia più una goccia, fanno una goccia più grande, non due!». En su visita a la casa de Domenico,

Andréi Gorchakov observa escrita en la pared una gran cuenta aparentemente errónea de acuerdo con la lógica matemática, pero que el visionario italiano se empeña en verificar desde un punto de vista espiritual y filosófico: « $1+1=1$ »; la suma de las partes, por tanto, entendida como un todo en el que no existen divisiones internas sino una realidad superior que comprende, en la misma esencia, a las anteriores. No es éste un planteamiento filosófico-matemático nuevo en la historia del cinematógrafo, pues ya habíamos visto exponer la misma operación, también con dos gotas de agua, al niño burgués de la película *Il deserto rosso* (1964), de Michelangelo Antonioni, un director muy apreciado por Tarkovski, por lo que la suma efectuada en *Nostalghia* por Domenico podría comportar, asimismo, un homenaje al realizador de *L'avventura* (1960).

Con estas bases filmicas, matemáticas y espirituales, la partitura de Pierluigi Billone *1+1=1* (2006) es una de las obras más importantes para clarinetes en la literatura camerística de las últimas décadas: tal es su calado musical, su monumentalidad, su valor artístico y el *tour de force* técnico y expresivo que propone a los dos clarinetistas que se enfrentan a esta pieza, de más de 70 minutos de duración. En su recorrido, los intérpretes deben ahondar en todas las posibilidades sonoras imaginables de sus instrumentos, con una exploración profundísima de los registros, ya autónomamente, ya como síntesis: aspecto capital en lo técnico y en lo conceptual, por cuanto la dinámica que propone Billone, como la cuenta filosófica de Domenico en *Nostalghia*, es la de la creación de una suerte de unidad clarinetística superior (o metainstrumento) que se muestra como un sonido de fusión, llegando a desdibujar los límites internos del elemento productor de sonido, absorbidos por una amalgama que los supera como individualidades: ese uno que son dos. Desde el uso de las llaves como elemento rítmico y desestabilizador hasta las proyecciones en *flatterzunge*, pasando por los trémolos o un sutil juego de dinámicas y de aproximaciones armónicas recorridas en continuidad a través de un sinuoso *legatissimo*, todo el cuerpo del clarinete se convierte en un agente productor de sonido, aspecto en el que Billone se muestra deudor de uno de sus maestros, Helmut Lachenmann (a su vez, alumno de Luigi Nono), al tiempo que la voz entra a formar parte de la escena acústica, con recitados, *parlato*, o silabeado soplado al tubo del instrumento. Todo ello crea un universo marcado por una continua exploración tímbrica, en el que Billone se mueve con absoluta libertad, originalidad y falta de prejuicios estéticos.

Para su ejecución, Pierluigi Billone, un compositor que fue alumno del ya citado Helmut Lachenmann, así como del también italiano Salvatore Sciarrino, emplaza a los dos clarinetistas separados a 15 metros el uno del otro, con lo cual el espacio se convierte en un elemento primordial en la configuración del paisaje acústico, con sus ecos y construcciones reverberantes. Esta gran sensibilidad para con la contextualización de la música como realidad física supone el uso del espacio como un verdadero instrumento musical en sí mismo (en una línea que nos recordará al Luigi Nono de *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*), así como la implicación del oyente en una situación nueva de escucha, significativa y exigente. Estrenada por los clarinetistas Petra Stump y Heinz-Peter Linshalm, de *1+1=1* existe una excelente grabación del sello austriaco Kairos (0012602KAI), registrada en octubre de 2006, a pocos meses de cumplirse el vigésimo aniversario de la muerte de Andréi Tarkovski; aunque, como en el caso de la partitura orquestal de Luigi Nono, el disco compacto no es el medio más adecuado para un mejor conocimiento de la espacialización acústica de esta obra.

Más brevemente, podemos citar, dentro de las partituras compuestas sobre el cine y/o la figura de Andréi Tarkovski, la pieza para viola *Klagendes Lied*, de György Kurtág, parte del ciclo *Jelek, játékok és üzenetek* (1961-2005), que encontraremos en una soberbia grabación a cargo de Ken Hakii en el sello ECM New Series (1730). El propio Kurtág dice haberse inspirado para esta música en la escena de la vela de la película *Nostalghia*; en concreto, en los gemidos y lamentos de Andréi Gorchakov, cada vez más largos y profundos a medida que su corazón se debilita al llegar a la otra orilla de las termas de Santa Caterina para cumplir, así, los deseos del filántropo Domenico. En sus indicaciones a los músicos, György Kurtág pide a los violistas que asocien su estado de ánimo durante la interpretación con dicha escena fílmica para sentir la dificultad de enlazar cada sonido, el escollo que supone avanzar cada paso cuando las fuerzas flaquean y sólo resta el deseo de cumplir los anhelos más profundos y altruistas. De nuevo, y como en Nono y Rihm: el caminar.

No podía faltar en esta nómina Eduard Artémiev, autor de una breve pieza electrónica (de apenas nueve minutos de duración) en memoria de Andréi Tarkovski, que podemos encontrar en el DVD de *El espejo* editado por Artificial Eye, asociada a un montaje de imágenes de dicho largometraje y de *Solaris*. Se trata de una obra muy característica del estilo Artémiev; si bien, lejos de la influencia de Tarkovski su trabajo se acerca más a estéticas de tipo New Age, con insistencia en sonidos atmosféricos creados por medio de sintetizadores, así como en presencias de masas corales también creadas en la mesa de mezclas (reminiscencias, en todo caso, de sus trabajos para el propio Tarkovski en la década de los setenta).

En el sello discográfico del hijo de Eduard Artémiev, el ruso Electroschock Records (ELCD 032), el sintetista italiano Victor Cerullo publicó, en el año 2003, el álbum *Visions - A Homage to Andrei Tarkovsky*. Se trata de un homenaje que recoge parte del espíritu de las bandas sonoras del propio Artémiev, utilizando instrumentos de época, como sintetizadores del tipo ARP 2600, Mellotron, Synclavier, Chamberlin, o el Hammond B3. *El espejo*, *Solaris* y *Sacrificio* son algunos de los largometrajes que sirven de inspiración a Victor Cerullo, que crea ambientes sonoros por medio de la electrónica, en los que introduce evocaciones de la naturaleza y coros ortodoxos sintetizados, buscando una música de orden

contemplativo y extático.

Por último, nuevamente el sello ECM New Series (1979) presenta en su exquisito catálogo un disco compacto con música del pianista de jazz y compositor francés François Couturier, titulado *Nostalghia - Song for Tarkovski* (2005). Se trata de un conjunto de piezas para distintas formaciones de cámara, todas ellas de evocador sonido, dispuestas como homenaje y recuerdo a la figura del director ruso, profundizando en las relaciones entre música y color en el cinematógrafo tarkovskiano, así como en la presencia en sus fonogramas de partituras clásicas. No tienen estas piezas el calado musical de obras como las anteriormente citadas, pero presentan un sentido y sincero recuerdo a modo de elegía; algo que, sin duda, se prolongará en el tiempo con más composiciones musicales basadas o inspiradas en la obra fílmica de un realizador, Andréi Tarkovski, cuyo valor artístico se antoja intemporal.

\*\*\*

Como en 2007 apunté, no puedo dejar de hacer una importantísima recomendación a todos los que se acerquen a la obra de Andréi Tarkovski en formato Blu-ray o DVD, como es la de escuchar el sonido de estas películas en su edición original, aunque en muchos casos se trate de un sonido monoaural de peor calidad que el de un formato digital 5.1 que, sin embargo, añade nuevos sonidos que alteran el material original de las cintas tal y como Tarkovski y sus colaboradores las concibieron.

Creo que esta puntualización es fundamental para comprender mejor todo lo hasta aquí descrito, así como la pureza y la originalidad de los planteamientos sonoros y musicales del cinematógrafo tarkovskiano: los de un director que, a través de la música, encontró un peldaño más con el que acercarse a su verdad, así como un elemento de diálogo histórico con el que asentar un lenguaje artístico joven que tanto debe al realizador ruso —aunque, curiosamente, siempre recurrió a música clásica occidental en sus películas, aún cuando la música rusa no sólo presenta extraordinarios compositores, sino compositores que colaboraban activamente en el cine soviético, con bandas sonoras muy destacables, como las de Serguéi Prokófiev o Dmitri Shostakóvich, por citar dos ejemplos destacados; si bien, ambos, de generaciones anteriores a la del propio Tarkovski, cuya carrera artística sólo se desarrolló en paralelo a parte de la de Shostakóvich—. No es ello más que otro ejemplo de la independencia y de la personalidad de Andréi Tarkovski como un creador único e irrepetible: un cineasta que dialogaba en un tiempo que se extendía a través de toda la historia con creadores que hablaban directamente a su pensamiento artístico, un espacio en el que la música ocupa un lugar privilegiado, como hemos visto a lo largo de esta serie de cuatro artículos.

## Referencias bibliográficas

ABBADO, Claudio (2002): *Homage to Andrei Tarkovsky*. Notas al CD *Wien Modern II. Hommage à Andrei Tarkovsky*. Deutsche Grammophon 437 840-2.

ARTÉMIEV, Eduard (2005): *Entrevista con Eduard Artémiev*. Extras del DVD *Zerkalo*. RUSCICO; editado en España por Track Media.



BEER, David (2006): *Solaris and the ANS Synthesizer: on the relations between Tarkovsky, Artemiev, and music technology*; en JONSSON, G. A. y OTTARSSON, T. A. (Eds.). *Through the Mirror. Reflections on the films of Andrei Tarkovsky*. Cambridge Scholars Press, Newcastle.

HARA, Kunio (2016): *1+1=1: Measuring Time's Distance in Tōru Takemitsu's Nostalghia: In Memory of Andrei Tarkovskij*. *Music and the Moving Image*, Vol. 9, No. 3. University of Illinois Press.

LLANO, Rafael (2002): *Andréi Tarkovski. Vida y obra*. Valencia. Ediciones de la Filmoteca de Valencia.

LLANO, Rafael (2005): *Biografía de Andréi Tarkovski*. Libreto del DVD *Sacrificio*; editado en España por Cameo.

MENGS, Antonio (2004): *Stalker, de Andréi Tarkovski*. Madrid, Rialp.

OVCHÍNNIKOV, Vyacheslav (2005): Entrevista con el compositor Vyacheslav Ovchínnikov. Extras del DVD *Ivanovo Detsvo*. RUSCICO; editada en España por Track Media.

TARKOVSKI, Andréi (2000): *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

TARKOVSKI, Andréi (2011): *Martirologio*. Salamanca, Ediciones Sígueme.