

“PAUTAS PARA EL ESTUDIO DE LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA”**Autor: Dr. Jesús Alcalde de Isla - Universidad Complutense de Madrid**

“PAUTAS PARA EL ESTUDIO DE LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA”

Resumen

Dos de los aspectos fundamentales que enmarcan los orígenes de la música de cine son la música programática y el leitmotiv, conceptos ambos característicos del período del postromanticismo musical. En el primer caso la revalorización de la música instrumental y la motivación extramusical dan lugar a un tipo de música que busca transmitir de manera autónoma contenidos emparentados con los de la literatura y las demás artes. En el caso del leitmotiv, el carácter repetitivo y asociado, propio del leitmotiv wagneriano, supone musicalmente una alternativa a las formas cerradas clásicas y narrativamente un recurso que facilita la representación, por lo que fácilmente se impuso en la retórica musical del cine. Hay, sin embargo, diferencia sustancial entre el leitmotiv wagneriano y el filmico.

Palabras clave: Música cinematográfica, música programática, leitmotiv.

Abstract

In the origins of cinematographic music there is two fundamentals aspects with references from the postromanticisme period of music: the programatic music and the leitmotiv. In the first case the revaluation of instrumental music and the extramusical motivation give rise to a type of related music that it looks for to transmit of independent way contained with those of Literature and the other arts. In the case of leitmotiv, the repetitive character and associate, own of leitmotiv wagneriano, musically suppose an alternative to the closed forms classic and narratively a resource that facilitates the representation, reason why easily it prevailed in the musical rhetoric of the cinema. It has, nevertheless, substantial difference between leitmotiv wagneriano and the filmic one.

Keywords: Cinematographic music, programatic music, leitmotiv.

El cine nace en unas fechas que se corresponden con un periodo de la historia de la música conocido por postromanticismo, que se caracteriza por que en él se produce un debilitamiento del estado de cosas que ha sustentado la música desde hace dos siglos para dar entrada a nuevos conceptos y nuevas formas de expresión. El giro acontecido obedece al cuestionamiento sobre algunos aspectos. ¿Cómo liberar la música de las regularidades de la jerarquía tonal, en una época en que empiezan a fraguarse todas las formas de desintegración en las artes?; ¿cómo esquivar el carácter temático y secuencial de la música del Romanticismo?; ¿cómo dotar de organización a la pieza fuera del recurso a la arquitectura musical, a los estereotipos de forma? En resumen, ¿cómo hacer música después de que la fórmula de la sinfonía romántica hubiera quedado completamente agotada por los grandes compositores románticos?

Eludiremos algunos de los pasos historiográficos, típicos de los manuales de Historia de la Música, como las escuelas nacionales, el problema del sinfonismo, el jazz,...etc., y nos fijamos en otros que, aparte de ser sustantivos en el desarrollo del pensamiento musical moderno, tendrán que ver con el tipo de música que acompañará al cine desde sus comienzos. El arte cinematográfico encontrará en características del postromanticismo musical como la revalorización de la música instrumental, la fusión con otras artes en particular con la literatura, el triunfo de lo extramusical en la música de programa, la fluidez continua, impresiones instantáneas y otras semejantes, su fórmula más idónea para conseguir, desde su nacimiento "mudo", un mejoramiento de la capacidad expresiva que acabará siendo consustancial al cine. La música cinematográfica, que en un principio fuera simple envoltorio o ilustración más o menos paródica de la acción dramática, se acabará convirtiendo en un componente filmico más, lo que le aproxima a la idea de convergencia de las artes, propia del pensamiento postromántico. En esta entrega reflexionaremos sobre la música de programa, basada en la motivación extramusical y sobre el *leitmotiv*.

Música Programática.

Por oposición a la música "pura" o abstracta, cuya significación comienza y termina en la música misma, sin ninguna referencia a algo externo, la música de programa es aquella relacionada con un elemento extramusical, que actúa en principio como guión, contenido, modelo, etc...; puede tratarse de imágenes, ideas, paisajes, acontecimientos o acciones dramáticas. El valor del programa habrá que entenderlo en dos sentidos, como motivación o pauta a seguir en el desarrollo de la composición y también como concepto musical de fusión música-literatura, propio del ideal romántico de encuentro de las artes a la búsqueda de mayor expresión.

El concepto de programa puede asimilarse a:

1. Ilustración, caso de la música incidental.
2. Motivación del compositor desde una idea extramusical.
3. Lenguaje original y autónomo.
4. Música literaria, expresión de autor poeta-músico.

Puesto que en la música programática se diferencian variadas modalidades de referencias externas, conviene poner un poco de orden en su definición. En la Enciclopedia Lavignac se distinguen tres tipos de música de programa:

- imitativa: aquella que toma los fenómenos sonoros como modelos u objetos a imitar: los pájaros de Las Estaciones, el cucú de la Pastoral, los animales del Carnaval de los animales, rebuznos y pasos de la caballería en el Gran Cañón;

- descriptiva: es una traducción o una transposición en equivalencias musicales de fenómenos que no son exclusivamente sonoros: luz o noche en las sinfonías de Mahler (2ª y 7ª) movimiento (de bueyes) en *Cuadros de una exposición*, ondas de agua en Debussy, murmullos del bosque, en Wagner;

- representativa: el dato externo es en realidad la motivación, el tema de inspiración que sirve de apoyo para sugerir una expresión musical del mismo: paisaje (Pastoral de Beethoven), partida (Bach, Capricho sobre la partida de un hermano querido), triunfo (Berlioz, Mahler), ideas filosóficas (Zaratustra) son la puesta en situación o el estado del ánimo para componer

La realización más característica de la música de programa es el **poema sinfónico**, forma típica del s. XIX, cuyos rasgos más característicos serían, a) afirmación de la música instrumental, b) predilección por los efectos de timbre, dinámica y contrastes, para estimular sensaciones asociadas, c) presencia de motivos conductores, que evocan personajes, acontecimientos, ideas, etc., y que construyen un argumento, d) absoluta libertad estructural, lo que no significa ausencia de forma.

Los grandes compositores de poemas sinfónicos son Liszt (13 obras) y Berlioz¹. Posteriormente Sibelius, Smetana, Dvorak, los músicos rusos y muy en particular Richard Strauss (*Así hablaba Zaratustra*, *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Una vida de héroe*, etc.).

Algunos ejemplos de recursos descriptivos:

- movimiento direccional de las alturas tonales: el clarear del día es representado por la oposición registro grave (sombras) y el registro agudo (luz).
- correspondencias agudo = alto, grave = bajo:
- efectos armónicos: *disonancia* = tensión, inestabilidad, angustia... *consonancia* = reposo, descanso, equilibrio
- sentimiento de los modos: *menor* = melancolía, contención... *mayor* = apertura, claridad, júbilo
- oposición de escalas: *diatónica* = claridad, nitidez, simplicidad; *cromática* = indecisión, tormento, seducción, sofisticación
- oposición de dimensiones: *motivos repetidos* = insistencia, transición, meditación, preparación; *temas desarrollados* = realización, descripción, afirmación.
- simbolismo instrumental: *violines*: el ego, el protagonismo, el centro de atención; *metales*: guerra, poder, ceremonia antigua; *maderas*: lo pastoral, amoroso, cálido, elegíaco; *la percusión*: tormenta, amenaza, sabor local.

Se da por sentado que la significación en música carece de referente externo, como el objeto o lo representado por una cadena de signos, por tanto cuando se habla de música de programa, entendiéndolo éste como el contenido de la música ¿nos referimos a una adulteración del discurso musical, introduciendo un filtro literario, pictórico o filosófico? ¿Hay que valorar la música en su capacidad narrativa o descriptiva de algo? ¿Esto confirma la idea de que la mejor manera de oír música es la de dejarse llevar por mundos imaginarios evocados por la música?

En principio la música de programa interesa como emancipación del corsé de las formas preestablecidas. El músico produce por fin un discurso sólo deudor de la propia inspiración, más o menos motivada por un tema externo de la misma manera que el *lied* había comenzado el camino de la libertad formal ateniéndose sólo a la expresión de la emoción íntima; respondiendo así al ideal utópico del romanticismo en el que sería la idea, el tema, el que dictara la forma golpe a golpe, nueva a cada paso. Será esta utopía la que hace del **poema sinfónico** el precursor de la obra prototipo del período contemporáneo y también de la música de cine. No obstante parece claro que la música programática no es generada desde el olvido total de las formas, puesto que éstas se hallan inscritas en el propio lenguaje musical (jerarquías tonales, cadencias, repeticiones...). Pero, en principio, la narración es lo contrario de la forma: la música repite y retoma, mientras que la narración avanza. El poema sinfónico es una especie de compromiso entre ambos aspectos: por ejemplo *Till Eulenspiegel* puede ser oído como un rondó, el *Don Juan* como forma sonata bitemática, el *Don Quijote* como forma "variaciones", además de como "las aventuras de".

En el fondo del sueño romántico de representar mediante sonidos musicales está la urgencia de comunicación con sus semejantes y, por ese motivo, el afán de acentuar los valores semánticos

del sonido musical. No hay que olvidar que el compositor romántico no es un profesional de oficio, un músico generalista o inculto, sino preocupado por cuestiones filosóficas y literarias, tocado por la duda. Además le afectan los mundos fantásticos, imposibles, míticos. El poema sinfónico viene a ser un intento de contar con el arte de los sonidos, sin libreto operístico y sin armazones de forma, intentando que los sonidos posean significado y que el hacerse de la obra constituya su propia forma. De ahí los dos aspectos fundamentales, la **revalorización de la música instrumental** – como expresión de originalidad y autonomía - y la **motivación extramusical**, que la música fuese un discurso de algo asimilable a temas literarios a pesar de su carácter abstracto.

No hay que entender el “carácter literario” de la música programática como una adulteración del valor musical. Si el compositor se vale de un guión externo, lo hace como un programa en el que se apoya para motivar su creatividad y desde el que hacer avanzar la composición musicalmente. La falsa representación literal está más en el público, al que se le sugiere con el título o con la información de la existencia de una imagen o una historia que está detrás, un tipo de atención adulterada, a la manera del “mikeymousing” cinematográfico, en el que a todo intervalo o paso musical debe corresponder un movimiento, un salto, una caída, etc. La autenticidad de la música, sin embargo, no va a depender de su carácter abstracto o literario, sino de la fidelidad a los valores musicales, como también va a suceder en las otras artes.

En todas las artes ha estado presente la literatura. Y en todas ha habido una cierta sospecha de contaminación o falseamiento literario cuando pesa más o se sobrepone la historia contada a los valores plásticos, coreográficos o filmicos. En el caso de la música cuando el compositor se vale de la motivación literaria no lo hace como una ilustración literal de una historia (el fluir del agua, el fragor de la tormenta, la escoba del aprendiz de brujo, la marcha hacia el patíbulo...), sino recurriendo a figuras o representaciones simbólicas que apelan a un oyente participante en el juego de descubrir en la imagen sonora una **intencionalidad compleja**. De este modo los temas, historias o paisajes, pueden ser vistos como contenidos que movilizan al compositor, quien construye un discurso desde su conocimiento musical y su poética propia. Es ilusorio pensar en una música que fluye desde la nada: son evidentes los casos de la música funcional (danza, liturgia, ceremonias, guerra, ópera...), incluso ¿no cabe hablar del estereotipo de forma como un cierto “programa a seguir”? El oyente interpreta no la imagen de algo, sino una realización musical en la que descubre un valor de **representación simbólica** – sea imitación, descripción o abstracción -, algo como si la música engendrara a su vez literatura; y esta evocación constituye parte del placer de la comunicación auditiva musical.

A esto se refiere Liszt (*Ensayo sobre Berlioz*, 1855) cuando habla de la capacidad de un poema para inspirar música, del mismo modo que la música es capaz de engendrar poesía o literatura. Y en la misma línea Baudelaire: “las artes tienden, si no a complementarse, sí al menos a intercambiarse energías”. Es la vieja idea romántica de fusión música y poesía que para Rousseau era lo natural ya que ambas tenían un mítico origen común en el canto del hombre primitivo. El encuentro música y poesía no es ni un ornamento, como el caso del melodrama, ni una adulteración en cuanto que se dé un cambio de papeles, sino que ambas se unen para conseguir una expresión más completa. El poema sinfónico se sitúa en el ideal posromántico de **convergencia de las artes**, como un intento de eliminar las barreras que las separan, sino reuniéndolas en una fuerza expresiva común que busca una más amplia comunicabilidad. De hecho la unión literatura-música ha dado un repertorio de auténticas cimas de la historia musical. Ni siquiera en el caso de las grandes creaciones de música cinematográfica, donde está presente la escena para la que ha sido compuesta, deja de tener un valor musical en sí misma dentro de la síntesis audiovisual para la que ha sido creada. La complicidad música-literatura dará un paso más allá, afirmando la necesidad de implicación de todas las artes. Será la propuesta wagneriana de la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) en la que se fusionan los componentes literarios, dramáticos, escénicos y musicales en un todo homogéneo, el *drama* wagneriano. Y es en ese contexto donde hará su aparición el *leit-motiv*.

La función expresiva es característica en la historia de la música de cine y en particular en la música de género: se inventa una figura para ilustrar un carácter, o una expresión

motivada por una atmósfera o un sentimiento, que no puede ser más que arbitraria, como lo era la escena junto al arroyo de la Pastoral, y se convierte en arquetipo, tal como sucede con las músicas de género – oígame para este propósito el disco *El sonido visible* de Ray Martin, auténtico y magistral compendio de estereotipos de música cinematográfica. Posteriormente, por el uso reiterado, banal y descontextualizado, pasa a convertirse en cliché, en un estándar preestablecido. Por eso decimos que lo más importante del sonido y de la música del cine es *autorreferencial*, en cuanto que remite a una expresión inventada por él. Cuando hablamos del sonido de una cripta gótica, del sonido sideral o galáctico, de espacios remotos o mundos fantásticos, el cine ha creado una música arbitraria, empáticamente verosímil, que posteriormente ha pasado a la música de librería.

2. El leitmotiv

Cuando analizamos la música mediática, basta que oigamos un motivo repetido dos o tres veces y asociado a un personaje o un sentimiento para que lo cataloguemos como leit-motiv. Se trata de un término muy utilizado desde la más elemental alfabetización musical y cinematográfica que invariablemente significa repetición e idea asociada. Desde esta noción básica podemos matizar un poco más el carácter complejo del término wagneriano.

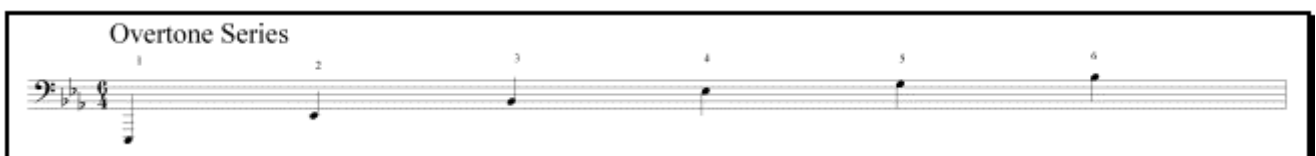
Leit-motiv significa motivo conductor. Se trata de una célula musical investida de un significado particular con el que es presentada cada vez que aparece en el discurso. Su función es sugerir la **evolución de los personajes** y del propio drama: en palabras de su creador, los motivos se constituyen así en guía emocional a lo largo de la estructura laberíntica del drama. Lo normal es que consista en un dibujo melódico, reconocible en cualquiera de sus transformaciones, pero también puede ser un acorde, un ritmo o una simple señal sonora. Estamos ante uno de los modos de disolución de la forma cerrada.

Del mismo modo que las repeticiones de motivos en el *lied* no tenían un carácter formal sino de llamada, de evocación emocional, el leitmotiv es también una evocación de temas y elementos dramáticos, es decir de elementos del programa. En *El anillo del Nibelungo*, los motivos se asocian a:

- personajes (Fafner, las hijas del Rhin, Sigfrido, Wotan, Erda)
- objetos (la espada, el oro, el río, el fresno...)
- hechos (amenaza de violencia de Alberich, acción de los gigantes)
- emociones (cólera de Sigfrido, ternura de Wotan por Brunilda).

Los *leit-motiv* actúan como generadores de forma por su condición de figura de repetición, pero más que desde el principio de repetición la reaparición del motivo deriva del principio de variación, puesto que su función es participar en la evolución dramática y psicológica de los personajes y en la correlación de ideas o de conceptos extramusicales. Si acudimos de nuevo al "*Anillo*", paradigma del leitmotiv wagneriano, basándonos en el magnífico estudio-disco de Deryck Cooke², encontraremos la mejor colección de ejemplos:

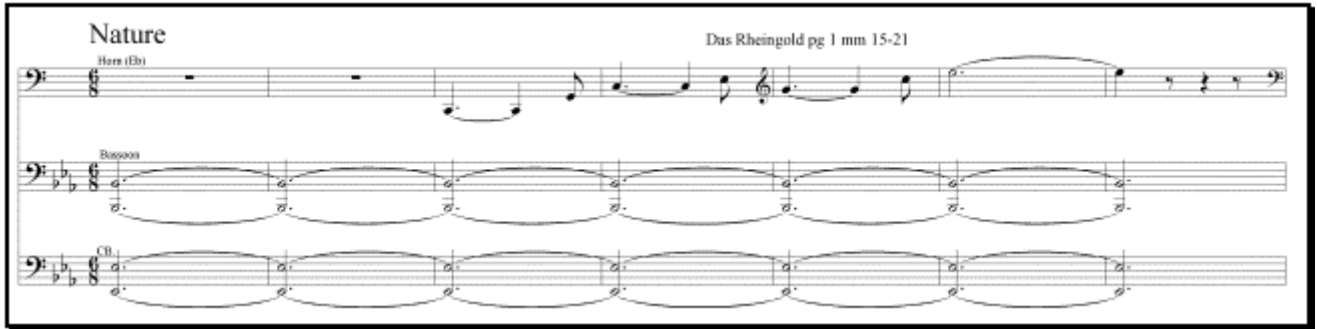
- en el comienzo de *El oro del Rhin*, primera obra de la tetralogía, aparece el símbolo fundamental de **la Naturaleza** primigenia derivado de un concepto básico de la acústica, la **serie armónica**,



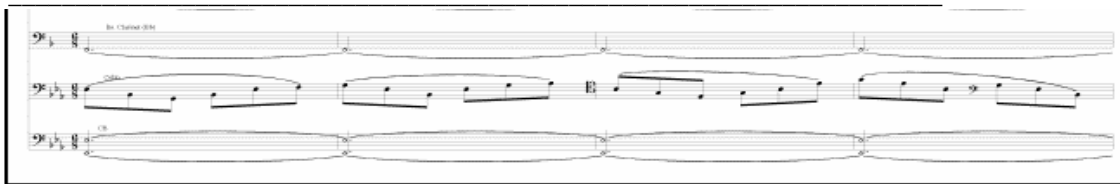
cuyos sobretonos vemos aparecer a partir de la nota 2 de la serie de manera sucesiva y repetidos una octava más alta,



Es el motivo musical en su forma básica: el acorde perfecto en *mi bemol mayor* tocado melódicamente por las trompas,



La Naturaleza presenta un poco más adelante otro tema en forma de arpeggio en los cellos, que añade el factor de vida y movimiento.



Ambos aparecerán a lo largo de la obra como alusión a alguna emoción o concepto y como descriptivos de varias actividades.

A continuación se cambia de timbre en las cuerdas, que será la forma definitiva, tal como aparecerá a lo largo de la obra. Lo encontraremos enseguida transformado, sonando a doble velocidad, como el "**motivo del Rhin**". Constituido por los dos componentes, el de la escala de sobretonos y el de los arpeggios, que acelerado, conformará la representación de "**la magnificencia del Rhin**". Una nueva transformación de modo mayor a menor y de un fluido compás de 6/8 a uno más lento 4/4, se convierte en el sombrío **motivo de Erda**, la diosa de la Tierra. Es fácil ver la correlación temática naturaleza, río, diosa de la tierra. Pero las correlaciones entre motivos musicales y pasos dramáticos es una constante en la obra: el mismo motivo pasa a ser una línea descendente para simbolizar el **final de los dioses**, que es el retorno a la pureza original; el motivo fluido de los cellos suena en el **viaje de Sigfrido** por el Rhin, las **manzanas de oro de Freia**, el movimiento de **las Hijas del Rhin** por el agua, las Nornas tejiendo **el hilo del destino**. El **motivo del anillo** se convierte en el motivo del **Wallhalla**



y el de *la maldición del anillo* por Alberich es una combinación de las dos líneas anteriores, ascendente y descendente, conectando la necesidad de la caída y la pureza original³,



Podemos considerar los *leit-motiv nudos embrionarios* que a base de transformación y desarrollo acaban constituyendo el material temático y forman la totalidad del tejido discursivo de la obra musical. Formalmente supone la desaparición del esquema arquitectónico cerrado y una estructura abierta en una **constelación de motivos** que se relacionan con la totalidad dramática y la unidad de la acción escénica. En cuanto a la significación, el *l-m* tomado aisladamente posee un **sentido designativo**, analógico, por la vía del figurativismo sonoro o no, (espada, fresno, anillo... amenaza, fuerza, resentimiento,), al modo como lo vemos en los repertorios-guía de las grabaciones discográficas o de las representaciones de Bayreuth; pero incorporado al desenvolvimiento de la obra, al tejido conjunto del que forma parte, adquiere un **significado segundo**, connotativo, que hay que interpretar como una "estructura de reenvío" (Imberty), en cuanto que se produce una interdependencia o alusión de unos motivos a otros, dando lugar a vastas cadenas de significado denso: agua, Erda, anillo, caída de los dioses; Alberich, anillo, poder, Wotan: el *leitmotiv* trabaja evocando toda la cadena paradigmática a la que pertenece el propio motivo. De este modo la partitura wagneriana se acaba convirtiendo en un desarrollo de estos motivos-memoria que refleja el continuo crecimiento psicológico, dramático o conceptual de la acción escénica y que estará a cargo de la parte instrumental, la orquesta actuando como **coro o voz narrativa** que se ocupa de conectar momentos. El propio Wagner lo explicaba, "apenas hay un solo compás en la parte orquestal que no se haya desarrollado a partir de motivos precedentes".

Como se ha dicho, Wagner utiliza la música para llegar al drama, a diferencia de la ópera italiana que se valdrá del teatro para llegar a la música. E. Fubini⁴ destaca en esta disyuntiva una evocación de los dos trayectos de salida de la concepción romántica: a) la fusión música-poesía del drama wagneriano como el **arte auténtico y global** que devuelve a la expresión artística su unidad y total comunicabilidad y b) la **orientación de todas las artes hacia la música** como aliento primordial que impregna todo lo artístico, típico de pensadores en la línea de Nietzsche. A pesar de que ambos comparten la idea romántica de Schopenhauer, de la música como una categoría del espíritu humano, como un fermento presente en toda obra artística, Wagner lo entenderá más como realización del hombre artista completo, el músico-poeta-dramaturgo único capaz de devolver a música y palabra su esencia original y plena, y Nietzsche en cuanto que todo auténtico arte (lo plástico, figurativo, poético, de *inspiración apolínea*) y el propio placer estético son de naturaleza musical (de *inspiración dionisiaca*). Como reflexión añadida cabría pensar que la idea de arte completo y la de pulso musical que vivifica todo arte se cumplen en el cinematográfico, que como ningún otro incorpora cualquier tipo de formas de expresión para llegar al extremo de la comunicabilidad y que en su condición de arte del tiempo y de la luz puede asimilar muchas de las claves típicamente musicales a su propio concepto.

3. Modelo de elección para la música de cine.

El *leitmotiv*, más como síntesis de programa y variación que como simple figura recurrente, va a tener un desarrollo importante en la música moderna y va a convertirse en la práctica de elección para los compositores de música cinematográfica. Podemos observar algunas cualidades que explican su idoneidad "fílmica". 1) Por un lado tenemos temas **fijos**, que aportan unidad y coherencia al conjunto y que se convierten en puntos de anclaje que ahorman el discurso, mientras que el resto del material se frasea en torno a ellos. Particularmente en el cine clásico, que favorece la vuelta a los mismos puntos de vista y al mismo tema musical. 2) Se trata de motivos plásticos, flexibles, formas abiertas susceptibles de tratamientos tonales, tímbricos y rítmicos, que permiten componer desde un principio de **economía temática**: pocos temas y su variación. 3) La motivación o fuente⁵ es "extramusical", es decir posee un carácter **programático**, lo cual es

sustancial en la música de cine que se compone con destino a una historia determinada. 4) Es **repetitivo**, lo que abunda en su cualidad de unificador y económico. 5) En términos de teoría del discurso diríamos que es **indicial**, está ahí como un factor de atmósfera o de sentimiento, de calificación (como el vestuario o el decorado).

En lo que se diferencia el *leit-motiv* puro del tema musical de película es en el carácter **evolutivo**, ya que el papel de vehículo transformador de contenido y de forma en el primero es constitutivo de su definición como figura musical, mientras que en una película la función de reforzamiento constructivo, de cohesión psicológica o de puntuación, es siempre con carácter complementario. El leitmotiv wagneriano tiene así funciones **nodales**, se pone en relación con otros motivos como nudos del tejido musical que sirven para hacer avanzar el discurso sonoro. Pertenece a la lógica del "hacer" puesto que su papel no es de integración, sino de distribución, cumpliendo funciones de memoria (Alberich está representado por símbolos vinculados a él, anillo, poder, resentimiento, asesinato), de motor argumental (en torno a la espada está el cumplimiento de la palabra, la defensa del Walhalla o personajes que se interponen en los planes de Wotan), de relación (los motivos de los enanos Mime y Alberich aparecen como versiones distorsionadas del motivo de la misión de Sigfrido, vigoroso y en modo mayor). El leitmotiv orquestal puede aparecer invertido, resumido en sus notas principales, como cadencia de otros motivos, cantado por un personaje, etc., justamente porque su papel es el de construcción del tejido musical. El leitmotiv wagneriano no es un repliegue del discurso sobre sí mismo o un remanso en la marcha musical, mientras que en el cine suele ser un factor de información redundante, porque no se hace mirando a la historia sino a la memoria del espectador, y en ese sentido cumple más la función de etiqueta identificativa emocional a la que no se resisten incluso las producciones más exigentes. Como ilustración de *leitmotiv* en una película de la máxima exigencia musical y cinematográfica podemos señalar la elección hecha por Stanley Kubrick en *Barry Lindon*: duelo: *Zarabanda* de Haëndel, amor juvenil: *Women of Ireland* de O' Riad, desengaño *Concierto violoncelo en mi menor* de Vivaldi, ejército inglés: *British Grenadiers*, ejército prusiano: *Hohenfriedberger March* de Federico el Grande.

Aprovechemos para decir que las soluciones puras desde el punto de vista musical nunca han funcionado en la música de cine, que es siempre material de apoyo, subsidiaria de la imagen o de la historia contada. De hecho grandes músicos como Ravel, Bartok, Strawinsky, Hindemith, Schoenberg... que han escrito *scores* de películas, resultaron bastante mediocres como músicos de cine. En cambio los grandes músicos de cine, (Newman, Goldsmith, Rózsa, Williams, Shore...) han sabido resolver el aspecto funcional al margen de formalidades musicales.

Bibliografía:

- Alcalde J. *El sonido una pauta comunicativa*. 1988. Madrid. Ed. UCM.
- Chion, M. *Le poème symphonique et la musique à programme*. 1993. Fayard.
- Fubini E. *Estética de la música*. 2001 Madrid, A. Machado Libros
- Imberty M. *Entendre la musique (Semantique psychologique de la musique, tome 1)* 1980. Paris. Dunod
- Meyer Leonard B. *Emoción y significación en la música*. 2001 Madrid. Alianza Ed.
- El estilo en la música*. El estilo musical, historia e ideología. 2000. Madrid. Pirámide.
- Painter J. *Sonido y estructura* 1999. Madrid. Akal.
- Rowell L. *Filosofía de la música*. 1987. Barcelona. Gedisa
- Sloboda J. *The Musical Mind, (1985)* Oxford, Clarendon Press
- Stefani G. *Comprender la música*. 1987. Barcelona. Paidós
- Storr A. *La música y la mente* 2002 Barcelona. Paidós.

¹ Sus dos obras programáticas más célebres son respectivamente *La Sinfonía Fantástica* (“Episodio en la vida de un artista”) y *Los Preludios*.

² Disco “El Anillo del Nibelungo” DECCA, editado y distribuido en España por Universal Music Spain S.L., con 193 ejemplos musicales sobre los leitmotiv.

³ Para un estudio de buen nivel pedagógico y rigor técnico, podemos dirigirnos a la muy recomendable página presentada por Allen B. Dunning, M.D: <http://allenbdunningmd.com/RingThemes.htm>

⁴ 2001, 122 ss.

⁵ El término *source scoring* es típico de Earl Hagen.