

Quan destaco la importància de la verticalitat dels sons, ho faig amb la intenció d'insistir que només és possible obtenir determinades sonoritats si es repeteixen unes certes disposicions. És a dir, si per endavant acceptem que determinades sonoritats només són possibles a partir d'una determinada disposició, per obtenir sonoritats iguals haurem d'utilitzar la mateixa disposició de nou. El que suggereixo és de dimensions colossals, ja que demano de conèixer tantes disposicions com sonoritats puguin existir. Els apartats següents estan en la línia del que explico i el seu objectiu no és un altre que l'adquisició de tècniques i hàbits de tipus harmònic orientats en la comprensió i domini de la verticalitat.³

2. TÈCNICA DE LES TRES VEUS

Encara que una harmonització posseeixi un nombre generós de veus, aquestes sempre són reduïbles a tres o quatre. Malgrat que les disposicions utilitzin duplicacions o repeticions dels sons en diferents altures, la síntesi continuarà sent de tres o quatre veus. Aquestes, al seu torn, són de tipus generalista, cosa que significa que poden donar-se en diferents combinacions orquestrals. En essència, la tècnica de les tres veus sintetitza la part més rellevant d'una harmonització.

La tècnica de les tres veus és la més adequada per a acords tríades. Quan l'harmonia és més complexa (amb acords de sèptima, novena o amb més sons afegits), els compositors s'inclinen pels suports harmònics, també anomenats «spread». Aquesta tècnica serà estudiada en el següent apartat.

Les disposicions que utilitza la tècnica de les tres veus són àmplies, obertes, per la qual cosa la seva millor ubicació és en el registre greu. Això no significa que aquesta tècnica no pugui fer-se servir en el mitjà o fins i tot en l'agut, però sens dubte la seva major eficàcia la té en el greu. La seva zona més efectiva és en l'octava u i part de la dos. A vegades es pot utilitzar l'octava menys u. És comú, per exemple, arribar fins a un SI \flat -1, però els sons restants de l'acord sempre es trobaran entre les octaves u i dos. En aquests registres greus els sons hauran d'estar prou separats entre si i, si pot ser, coincidint amb els harmònics naturals. Naturalment, aquesta coincidència serà viable si els acords estan en estat fonamental. Si no és així, les disposicions hauran d'intentar seguir en la mesura del possible l'ordre de la sèrie harmònica.

Límits en la disposició de la tècnica de les tres veus

Totes les disposicions construïdes amb la tècnica de les tres veus han de situar-se en un determinat àmbit. Encara que sembli irrelevant, i més tenint en compte que són simples acords tríades, la seva ubicació en tessitura és d'una importància cabdal. Desplaçar ascendentment i descendentment determinades disposicions pot arruïnar tota l'harmonització. De manera que haurem de tenir en compte els límits establerts.

El baix o tercera veu de cadascuna de les disposicions haurà de situar-se entre un SI \flat -1 i un DO 2. Per sostenir tot l'edifici harmònic d'una realització, especialment en les simfòniques, és essencial que el baix aconsegueixi la màxima efectivitat, la qual cosa aconsegueix estant en el registre greu. La seva sonoritat també seria excel·lent si estigués en el registre agut, però la seva funció, la seva contundència com a baix harmònic, desapareixeria.

La segona veu se situarà entre un FA1 i un SOL2. En realitat aquesta veu és la conseqüència del baix, ja que ha de mantenir-hil una distància d'entre una quinta i una sexta.

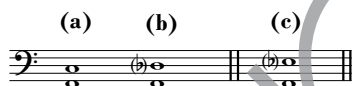
Finalment, el so més agut (la primera veu) estarà entre un RE2 i un MI3, o cosa equivalent, a una distància de desena o onzena respecte al baix. Com és natural, no és convenient excedir els límits assenyalats, encara que tampoc és desitjable demostrar-hi rigidesa en l'aplicació. Només en circumstàncies especials obviarem aquestes premisses. Vegem els límits explicats.

3. Aquest capítol és la continuació de les tècniques harmòniques ja explicades a VERGÉS, Ll. *El lenguaje de la armonía*. Cap. V «La armonía de color». Ed. Boileau, 2007. A més, incideix en aspectes rellevants del capítol, afegint i completant en alguns casos el ja explicat.

Exemple: II.2.1**Límits de la tècnica de les tres veus**

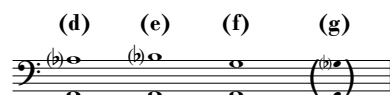
L'aplicació dels límits assenyalats en l'exemple anterior no ha de significar cap problema. És comprensible que en plasmar la tècnica de les tres veus es pugui experimentar una certa imposició. Però no ha de ser així, ja que si som escrupolosos aplicant el límit de la tercera veu (el baix) les veus restants compliran els seus propis límits en relacionar-s'hi intervàl·licament. Tot això es veurà encara més evidentment en l'apartat següent.

Encara que sembli paradoxal un acord tríada, de consonància absoluta, sigui major o menor, perd gran part de la seva eficàcia si supera els límits establerts. Si ho fa pel registre greu la seva sonoritat s'enterboleix, cosa que sembla raonable; mentre que si supera el límit en el registre agut la seva sonoritat, sent acceptable, s'afebleix massa, perd densitat i amb això eficàcia harmònica, especialment en l'univers sonor d'una orquestra simfònica. Això és així perquè en les simfòniques, generalment, aquest tipus de disposicions són encomanades a la secció de metall, essencialment als trombons, habitualment amb l'afegit de la tuba. La secció de metall en el registre greu proporciona una gran densitat. En canvi, si ascendeix perd part de la seva força en el «mezzo forte», a més de prendre massa protagonisme a causa de la seva tímbrica inconfusible. Haig de recordar que aquest tipus de tècnica harmònica té funcions d'acompanyament, per la qual cosa ha d'evitar costi el que costi el protagonisme.⁴

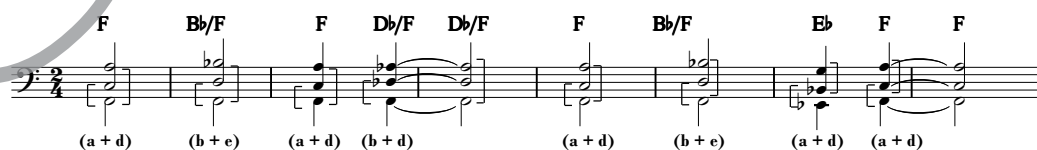
Disposicions en la tècnica de les tres veus**Exemple: II.2.2****Intervals entre 3a i 2a veu**

A partir del baix harmònic triat per a l'harmonització, situarem un segon so per sobre, la segona veu, que sempre haurà d'estar a la distància de quinta justa, sexta major o menor, segons l'acord o la inversió utilitzats. També és possible una distància de sèptima major o menor si l'acord fos de sèptima, però en aquest cas haurem d'aplicar la tècnica dels suports harmònics (o «spread»), que estudiarem aviat.

A més situarem la primera veu per sobre del segon so, que sempre estarà a distància de desena (major o menor), onzena (justa o augmentada) o novena (major o menor) respecte al baix. La diferència intervàl·lica dependrà de si l'acord està en estat fonamental o en inversió. El fet de ser desenes majors o menors, onzenes justes o augmentades i novenes majors o menors dependrà de l'harmonia escollida.

Exemple: II.2.3**Intervals entre 3a i 1a veu**

Si sumem els intervals explicats entre les veus dels dos exemples anteriors (és a dir: els intervals entre el baix i la segona veu, i el baix i la primera veu) observarem que és possible anar construint tota mena d'acords tríades, ja siguin en estat fonamental, en primera i segona inversió. També acords de sèptima, encara que en aquest últim cas la tècnica passarà a ser un «spread». És important assenyalar que si la tècnica de les tres veus és aplicada amb habilitat, possibilita també en seqüència les disposicions.

Exemple: II.2.4

4. La secció de fustes també utilitza la tècnica de les tres veus, així com les cordes amb contrabaixos i cel·los i, a vegades, amb la suma de les violes. Més endavant, en el capítol «III Textures orquestrals» això serà tractat més extensament.

...

The image shows a page of a musical score for a symphony. It includes staves for Woodwinds (Fl.), Brass (B), Percussion (PERC), and Strings (STR). The score is written in a complex, rhythmic style with many triplets and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark is overlaid on the score.

L'harmonia a partir de l'ús de pedals és de gran importància, ja que aconseguir dos resultats: la nota pedal sobre una dominant i la resta d'acords sobre pedal, generant tota mena de sonoritats (algunes sorprenents en una cadència).

És força comú «enganyar» la tonalitat final amb lleugeres i molt breus modulacions, just abans de cadenciar. Això permet, entre altres coses, canvis colorístics, però a més permet acabar amb cadències habituals, que en aquest cas (i a causa del contrast amb les brusques modulacions anteriors) aconseguir emergir com si fos una nova tonalitat, quan en realitat és la principal.

Finals estàtics

Els finals estàtics són aquells que estan en «tempo» lent o mitjà, i amb una gran orquestració. Però la seva característica principal no és només aquesta, sinó que són de caràcter majestuós, solemne i fins i tot èpic. Aquest tipus de final té una instrumentació típica: metall i percussió dominen tota la sonoritat, mentre cordes i fusta construeixen suports a força d'emplenar, amb un gran nombre de notes o «trinos», els espais que les frases de metall deixen lliures. No cal afegir que les seccions de metall i percussió, generalment en «forte», donaran una sonoritat d'una gran contundència.

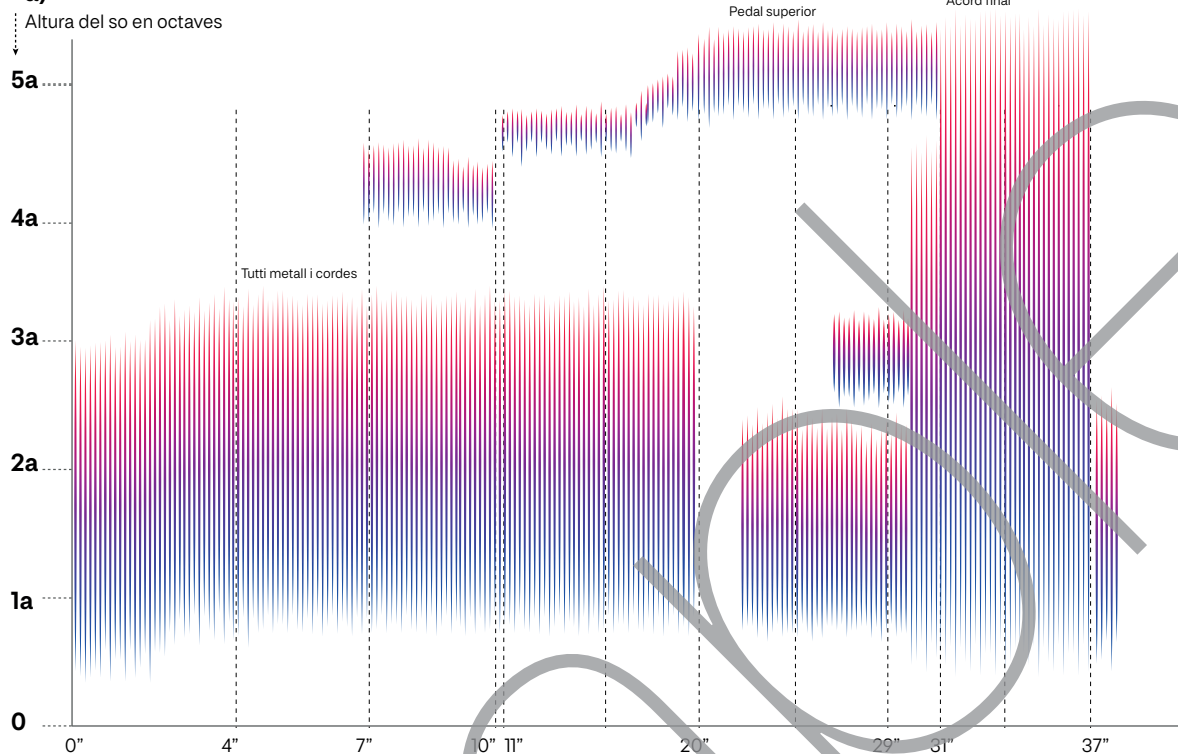
El següent exemple pertany a aquest tipus de finals. En aquest cas és un final que vaig compondre jo ja fa alguns anys. El vaig confeccionar a partir de «gràfics orquestrals», que vaig imaginar sense plasmar-los sobre paper. Així i tot segueix les pautes explicades uns paràgrafs enrere. A la «a» de l'exemple veiem el «gràfic orquestral» d'aquest final, mentre que la «b» és la partitura.

Exemple: III.10.8 - Gràfic 13

Pallars | IV mov. - Ll. Vergés

236

a)



b)

Andante ($\text{♩} = 86/90$)

El tema principal de l'exemple anterior ocupa tota la tessitura orquestral. Seguidament apareix el metall com a protagonista absolut, amb una subtil base de cordes i fustes. Primer són els trombons, amb el posterior afegit de les trompetes per aconseguir cert pla ascendent en tessitura. A més, en el compàs 4 i 5 vaig utilitzar la dominant de la tonalitat, un A7, però per no fer servir una sonoritat massa neta i una mica «antiga», vaig acabar harmonitzant-lo com un Eb/A.

Tot l'explicat acaba desembocant en un solitari pedal superior de la corda, sobre la nota RE. El meu objectiu en aquest final era conduir-lo precisament cap a aquest pedal superior. D'aquesta manera, s'aconsegueix una sonoritat expectant que manté l'auditori absolutament pendent del desenllaç, que intueix imminent i de gran sonoritat. Abans del poderós final només hi ha una petita preparació, executada pel metall greu, les cordes i els fagots. Els acords D, Ab i F (en adiatonia) aconsegueixen evitar un final harmònicament rutinari. A més, el penúltim acord (un C- en primera inversió) actua com a dominant de D, presentant novament un final harmònic menys evident.

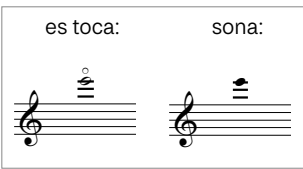

Harmònics naturals

Si es prem un dit de la mà esquerra sobre una corda fins a pressionar-la contra el diapasó, obtindrem un so habitual. Si, per contra, es prem lleugerament sense arribar a pressionar-lo contra el diapasó, deixant-hi un espai buit, obtindrem un so harmònic. Tanmateix, els sons harmònics no s'obtenen en totes les posicions, només en aquelles que per física de l'instrument són possibles. Per això és important recordar la sèrie d'harmònics d'una nota.¹²

Si pressionem sobre la primera corda del violí (que està afinada a la nota MI4) i la dividim en dues parts iguals, pressionant de la forma habitual, obtindrem la nota MI5. Però si en aquest mateix lloc només la pressionem lleugerament, obtindrem un harmònic natural, que en aquest cas també serà la nota MI5 (exemple «a»). Es tracta de l'harmònic 2, la proporció del qual sobre la corda és 1/2. Si seguidament dividim la corda en tres parts iguals i pressionem lleugerament a la primera partició de les tres, sobre la posició SI4, obtindrem l'harmònic 3, la nota SI5, la proporció de la qual és 1/3. Si seguidament dividim la corda en quatre parts iguals i la pressionem lleugerament sobre la primera partició de les quatre, sobre la posició LA4, obtindrem la nota MI6, la proporció de la qual és 1/4. Observem el que s'explica a l'exemple «b».

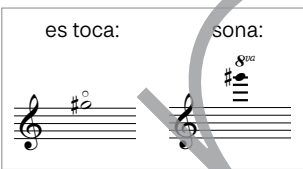

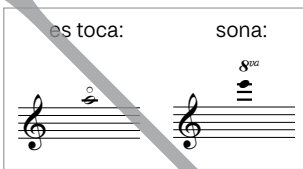

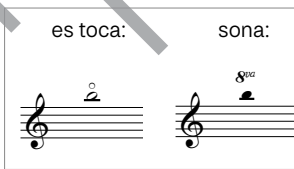

Exemple: IV.1.28

1ª corda (MI)

a) es toca:  sona: 

MI5
sona MI5
1/2

1ª cuerda (MI)

b) es toca:  sona:  es toca:  sona:  es toca:  sona: 

SOL#4 LA4 SI4
suena sona sona
SOL#6 MI6 SI5
1/5 1/4 1/3

Com més baixa la mà per obtenir un harmònic, més puja aquest d'afinació o alçada. Aparentment és un contrasentit, però és així. Això també demostra que els harmònics estan en proporció: 1/1 és el so fonamental de la seqüència d'harmònics; 1/2 és l'octava del so fonamental; 1/3 és la dotzena o quinta també del so fonamental, i així successivament. Això es correspon amb la partició de la longitud de la corda. Però també demostra, com he explicat a les línies anteriors, que no hi ha sons harmònics entre les notes especificades. A més, això també implica una important limitació. Si les cordes d'un violí són: SOL2, RE3, LA3 i MI4, només seran possibles els harmònics naturals sobre cadascuna de les cordes. Vegem-ho en l'exemple.

Exemple: IV.1.29

IV corda III corda II corda I corda



De manera que notes harmòniques com MI♭ o SI♭ no són possibles sobre aquestes cordes, ja que no formen part dels seus harmònics naturals. La problemàtica se soluciona amb els harmònics artificials, que explicaré al següent subapartat. Abans d'abordar-los, però, vegem la manera d'indicar els harmònics naturals en una partitura: assenyalar-ho amb un petit cercle damunt de cada nota. Repassant els exemples anteriors comprovarem que estan indicats així.

12. Estan explicats a VERGÉS, L.I. *El lenguaje de la armonía*. Cap. I «Introducción», ap. 1 «Organización del sonido». Ed. Boileau, 2007..

Exemple: IV.5.15

Peter Pan | Tinkerbell - J. N. Howard

416

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Woodwinds (E.H., Fl. I + Cl. I, Fl. II, Cl. II), Harp/Glockenspiel/Celesta (Hp., Glock., Cel.), and Strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc. I, Vlc. II). The second system includes parts for Woodwinds (Cl. I, Ob.), Harp (Hp.), and Strings (Vla., Vlc., Ch.). The score features various dynamics (p, mp, pp, dolce, solo, con sord.) and articulations (freely).

Piano

El piano és un instrument conegut per tothom, molt habitual en tota classe de plantilles orquestrals i utilitzat en gairebé tots els estils i estètiques. El seu ús és àmpliament acceptat en tasques de tota mena, especialment l'harmònica (ja que serveix de suport a un gran nombre d'estils) i, naturalment, de solista. Però en una orquestra simfònica el seu «roll» és molt diferent, ja que no hi ha necessitat que sintetitzi la part harmònica ni melòdica (perquè se n'ocupa la plantilla orquestral, d'entre setanta i cent músics).

Les plantilles simfòniques, especialment les utilitzades a les bandes sonores, gaudeixen, a més de l'arpa, d'un pianista (que comunament toca també la celesta). Amb anterioritat, els compositors optaven per un instrument o un altre, segons les seves preferències. És comprensible, ja que la funció de cadascun dels instruments és molt diferent. Probablement la seva elecció anava en aquesta línia.

Comunament el piano compleix funcions de tipus rítmic (i d'accentuació de determinats passatges), ja que posseeix un atac excel·lent que li permet assolir una claredat rítmica excepcional. Per tal de realçar l'atac, és comú instrumentar el piano amb una sola línia melòdica, sense harmonia. De vegades, per augmentar la seva presència, ho fa a octaves. En altres ocasions, està harmonitzat de la manera habitual.

El «rol» com a solista del piano en l'orquestra no ha de ser el tradicional dels concerts de piano i orquestra (o peces similars), on el més important és el caràcter virtuosístic del «solo». En tasques de suport harmònic, el piano recolza l'orquestra perquè aquesta missió forma part del seu llenguatge habitual, molt pianístic, però innecessari com ja he comentat. En canvi, és molt comú associar el piano amb altres instruments de l'orquestra a manera de doblatge. S'associa excel·lentment amb l'arpa, la celesta, el vibràfon i la marimba per raó de la seva ressonància. La seva relació amb la celesta és especial. És cert que s'associen molt bé, però a les orquestres simfòniques en general és el mateix músic qui toca els dos instruments, com ja he indicat, per la qual cosa és difícil utilitzar-los conjuntament. Per a això haurem de comptar amb plantilles orquestrals més nombroses.

Example: IV.5.17
Rise of the Guardians | Sandy Notices the Moon - A. Desplat

418 <|>

(♩=96)

The musical score is for the piece "Sandy Notices the Moon" from the film "Rise of the Guardians" by Alexandre Desplat. It is marked with a tempo of quarter note = 96. The score is in 4/4 time and consists of 17 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinet in A:** Starts with a piano (*p*) note, followed by rests, and then a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *pp*.
- Bassoon:** Features a "Solo" section with a *legg. p* dynamic.
- PERC:** Includes Snare Drum (*Sm. Tri.*), Bongos (*B.D.*), Marimba, and a Maracas (*Mar.*) part, all marked *pp*.
- Harp:** Plays a melodic line with triplets and a *legg.* dynamic.
- Piano:** Provides harmonic support with chords and triplets, marked *pp*.
- Violin I:** Starts with a *pizz.* (*p*) and *div.* (*pp*) section, followed by *div. arco* (*pp*) and a tremolo section (*1/2 trem., 1/2 ord.*).
- Violin II:** Similar to Violin I, with *pizz.* (*p*) and *div.* (*pp*) sections, followed by *div. arco* (*pp*) and a non-tremolo section (*non trem.*).
- Viola:** Starts with *pizz.* (*p*) and *div.* (*pp*) sections, followed by *arco (al punta)* (*pp*).
- Violoncello:** Features *div. pizz.* (*pp*) and *tutti* sections.
- Contrabass:** Starts with a *pizz.* (*pp*) section and ends with a melodic line.

Una de les opcions més valorades, com també he comentat, és el seu excel·lent atac en passatges rítmics. En aquesta funció és superb en el doblatge, i també sol. El registre del piano quan realitza missions orquestrals sol estar molt allunyat de la seva posició habitual, ja que sol escriure's a zones més greus o agudes.

Example: VI.1.16
Schindler's List | Immolation - J. Williams

502

Encara a la mateixa escena de la pel·lícula, una mica més endavant, podem albirar una cadència final, amb una progressió d'acords més diàfana. Amb tot i això, tot està esquitxat d'appoggiatures que aconseguixen adulterar greument les disposicions dels acords. Aquesta és la pretensió del compositor. A l'exemple he afegit un xifrat bàsic. Observant-lo detectarem fàcilment els sons afegits (normalment appoggiatures) i la intervèl·lica que cerca en funció del color emocional.

Ni el mateix Williams s'atreveix a afegir qualsevol indicatiu de melodia en el següent fragment, perquè seria una bogeria per contraproductiu. En aquest fragment simplement descriptiu, qualsevol idea melòdica jugaria a la contra, ja que resultaria massa càlida, propera (les melodies ben estructurades, amb harmonies raonablement ben elaborades, tendeixen a ser així).

Example: VI.1.17
Jurassic Park | The Coming Storm - J. Williams

503

WW B (Hrn.)
dim. mp

Hp. PERC
Cymbalon with reverb. *ad lib., not too fast*
mf dim. a te. mp
Cel. (synth.)

CHOIR
Female (div.)

STR
Vln. I + II (div. a 3) Vln. I + II (unis.) Fl. (I + II)
mf Vla. (div. a 3) mp

WW B
Ob. + Cl. (cue) Hrn. unis.
mf dim.

Hp. PERC
Hp. I Hp. II Hp. I Hp. II Hp. I
Vibes (in deep reverb) Pno (Pedal) Cel. (synth.)
mf

CHOIR

STR
Vla. (div.) Vlc. (Vlc.) Bass
mp

Williams és un compositor molt experimentat, sobretot en aquest tipus de situacions dramàtiques. El primer acord és simplement un B \flat amb la sèptima major en el baix. Si estigués «ordenat» (és a dir: en estat fonamental, amb la sèptima major a la primera veu) no passaria res especial. És cert que presentaria certa duresa, però res comparat amb la disposició de l'exemple. L'arpa afegeix a més un SOL \flat que ajuda a complicar encara més la sonoritat.

Cal destacar l'acord del compàs 5, un D Δ en una disposició amb la tercera i la novena a semitò a les primeres veus. Seria llarg i feixuc enumerar tota l'harmonia i les subtileses que conté, però no puc defugir l'últim de tots: sembla un B \flat amb la tercera major afegida al baix més dues sorprenents notes a terceres (un MI i un SOL) en l'agut. Però no és així. L'acord té un llarg recorregut en la història de la música. Mozart ja l'havia fet servir. És un C \sharp disminuït amb la sèptima també disminuïda, que actua d'acord de sobretònica de D Δ .¹² La diferència és que Mozart el resol i Williams, no.

No sempre és necessari complicar la realització harmònica. A vegades n'hi ha prou amb saber quins ressorts utilitzar i en quin moment. En el següent exemple de la mateixa pel·lícula, «Jurassic Park», veiem com una simple realització aconsegueix una sonoritat expectant. És un enginyós interval de terceres doblades 2 a 2, unes

12. Consultar a VERGÉS, Ll. *El lenguaje de la armonía*. Cap. II «Los orígenes», ap. 8 «La armonía de dominante», subap. 11 «La armonía tradicional en la práctica magistral» Ed. Boileau, 2007. Allí es descriu aquest tipus d'acord i la seva funció.

Índex de pel·lícules / obres

#	Exemple	Àudio	Pàgina
1941 (1979) - J. Williams	Main Title	III.2.17	136 ... 99
20TH CENTURY FOX FANFARE (1933) - A. Newman	IV.3.46 a)		373 ... 322
A			
A BEAUTIFUL MIND (2001) - J. Horner	All Love Can Be	VI.1.21	507 ... 447
	Teaching Mathematics Again	VI.2.27 a)	553 ... 485
		VI.2.27 b)	554 ... 485
ALADDIN (1992) - A. Menken	One Jump Ahead	IV.4.31	411 ... 349
ALIEN (1979) - J. Goldsmith	Main Title	III.7.5	211 ... 168
	Main Title (Gràfic 10)	III.7.5	211 ... 174
	The Skeleton	III.5.9	191 ... 150
ALTERED STATES (1980) - J. Corigliano	Second Hallucination	III.5.19	201 ... 161
ALWAYS (1989) - J. Williams	Among the Clouds	VI.2.2	527 ... 458
AMARCORD (1973) - N. Rota	Main Title	I.1.4 c)	006 ... 19
		III.2.5	124 ... 88
ANGELA'S ASHES (1999) - J. Williams	Theme	III.2.13	132 ... 95
		IV.4.9	385 ... 332
		VI.2.19 b)	545 ... 477
ANGELS AND DEMONS (2009) - H. Zimmer	Earth	III.3.30	164 ... 124
	Seal the Doors	VI.2.13	538 ... 471
APOLLO 13 (1995) - J. Horner	Main Title	II.5.6	087 ... 61
		III.10.14	242 ... 209
		V.1.12	435 ... 374
ATLANTIS: THE LOST EMPIRE (2001) - J. N. Howard	The Secret Swim	II.6.5	092 ... 65
		III.3.15	150 ... 113
AVATAR (2009) - J. Horner	A New Beginning	IV.4.12	388 ... 333
	Fight To the Death	III.3.29	163 ... 124
	Thanator Attack	III.5.5	187 ... 146
		III.10.16	244 ... 210
		IV.3.9	342 ... 298

Exemple	Àudio	Pàgina
B		
BACK TO THE FUTURE (1985) - A. Silvestri	Main Title	III.3.8 b) ... 145 ... 107
		III.8.2 a) ... 215a ... 176
		III.8.2 b) ... 215b ... 176
		IV.3.6 ... 339 ... 295
	Main Title (Gràfic 14)	III.10.9 ... 237 ... 204
BASIC INSTINCT (1992) - J. Goldsmith	Main Title	III.5.1 ... 184 ... 142
BATMAN (1989) - D. Elfman	The Final Confrontation	IV.3.49 a) ... 377 ... 324
	Theme	II.7.3 ... 096 ... 69
		III.3.31 ... 165 ... 125
		III.11 ... 217
BEAUTY AND THE BEAST (1991) - A. Menken	Main Title	I.4.3 ... 057 ... 38
BEN-HUR (1959) - M. Rózsa	Love Theme	I.2.2 ... 017 ... 21
		I.4.10 ... 063 ... 42
		III.1.2 a) ... 117 ... 83
	Main Title	I.3.22 ... 052 ... 36
		II.9.2 ... 111 ... 78
	Parade of the Charioteers	IV.4.24 ... 402 ... 343
	Rowing of the Galley Slaves	IV.4.8 b) ... 384 ... 331
	The Mother's Love	VI.1.6 ... 493 ... 430
		VI.1.7 ... 431
BLADE II (2002) - M. Beltrami	House of Paincakes	III.8.9 ... 219 ... 180
		III.8.10 ... 220 ... 181
BLUE IN GREEN (1959) - B. Evans / M. Davis		IV.3.38 ... 365 ... 317
BORN ON THE 4TH OF JULY (1989) - J. Williams	End credits	III.10.18 ... 246 ... 213
		V.1.1 ... 425 ... 364
BREAKFAST AT TIFFANY'S (1961) - H. Mancini	Moon River	I.3.3 ... 038 ... 28
BULLIT (1968) - L. Schifrin	Main Title	V.1.15 ... 438 ... 376
C		
CAPE FEAR (1991) - B. Herrmann / E. Bernstein	The End (Gràfic 1)	III.6.1 ... 202 ... 169

	Exemple...	Àudio...	Pàgina
	III.6.1	202	164
CAPTAIN AMERICA (2011) - A. Silvestri			
Make Way for Tomorrow Today	III.8.3	216	177
CARLA (2014) - D. Bennett Thomas			
	IV.2.30 b)	315	279
CASABLANCA (1942) - M. Steiner			
Main Title	VI.1.1	489	426
	VI.1.2	490	427
	VI.1.3		428
CAST AWAY (2000) - A. Silvestri			
End Credits	IV.1.26	273	243
	IV.1.38 a)	282	252
CATCH ME IF YOU CAN (2002) - J. Williams			
Main Title	IV.2.13	298	265
	V.1.17	440	377
	VI.2.15	540	474
CHICKEN RUN (2000) - H. Gregson Williams / J. Powell			
Main Titles	VI.2.24	550	481
	VI.2.25	551	482
Escape to Paradise	III.6.5	206	166
Escape to Paradise (Gràfic 5)	III.6.5	206	171
CHINATOWN (1974) - J. Goldsmith			
Love Theme	VI.3.23	579	504
CINDERELLA MAN (2005) - T. Newman			
Theme	III.2.7	126	89
	V.1.21	444	381
CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (1997) - J. Williams			
End Titles	III.3.1	137	100
	III.3.8 a)	144	107
CONCERT DE BRANDENBURG NÚM. 2 EN FA MAJOR, BWV 1047 (1721) - J. S. Bach			
	IV.3.33	360	314
CONCERT PER A ORQUESTRA, SZ. 116 (1943) - B. Bartók			
II mov.	I.4.12	064	43
	V.2.34	478	413
CONCERT PER A PIANO EN SOL MAJOR (1931) - M. Ravel			
III mov.	IV.2.35	318	281
CONCERT PER A VIOLÍ EN RE MAJOR, OP. 35 (1939) - E. W. Korngold			
I mov.	I.3.14	048	33
	I.3.17		34
CONTACT (1997) - A. Silvestri			
End Credits	III.9.5	228	191
	III.10.10	238	205

	Exemple...	Àudio...	Pàgina
	III.11.12		224
	IV.1.36	280	250
CUANDO VUELVE A SER NAVIDAD - Pop. Americana			
Harmonització funcional	III.4.13 a)		136
Harmonització unifuncional	III.4.13 b)		136
Melodia inferior	III.4.16 b)		137
Melodia superior	III.4.16 a)		137
D			
DANCES WITH WOLVES (1990) - J. Barry			
Journey to Fort Sedgewick	II.2.19	077	52
DINOSAUR (2000) - J. N. Howard			
The End of Our Island	II.7.7	097	70
	III.3.23	158	119
	III.5.4	186	145
	III.5.15	195	154
	III.11.9	254	222
	IV.2.7	292	261
	IV.3.15	348	302
DIVERTIMENTO FOR ORCHESTRA (1980) - L. Bernstein			
Sennets and Tuckets	V.2.40	485	417
Waltz	V.2.41	486	419
DOCTOR ZHIVAGO (1965) - M. Jarre			
Lara's Theme	I.1.2	002	18
	I.1.4 d)	007	19
DRACULA (1979) - J. Williams			
Meeting in the Cave	VI.1.33	522	453
	VI.1.35	523	455
DRACULA (1992) - W. Kilar			
Mina	I.3.9	044	30
	III.11.7	252	220
	IV.2.31	316	279
E			
E.T. (1982) - J. Williams			
Adventures on Earth	III.11.13	256	225
	IV.3.13	346	301
	IV.3.26 a)	353	307
	IV.4.13 a)	389	334
Far from Home	VI.3.13	568	496
Flying Theme	III.2.2	120	85
Keyes arrives	III.4.3	168	129
Main Title	I.1.4 f)	009	19
	I.1.5 c)	013	20
	III.11.6	251	219
Suite	III.7.2	208	167
	III.10.1	231	195
	III.10.2	232	197
	III.10.3	233	198
	III.10.4	234	198
Suite (Gràfic 7)	III.7.2	208	172

	Exemple . . .	Àudio . . .	Pàgina
Gee, Officer Krupke	III.3.16 151 113
I Have a Love	I.4.6 059 40
	I.4.7 060 40
Maria	I.3.15 049 33
One Hand, One Heart	I.2.15 035 26
The Rumble	II.6.3 090 64
	IV.4.11 387 333

BRAHMS, Johannes (1833-1897)**Simfonia núm. 3 en Fa major, op. 90 (1883)**

III mov. (Poco allegretto)	IV.1.32 276 247
----------------------------	---------	---------------	----------------------

BURTON, Gary (1943)**Waltz for a Lovely Wife (2005)**

	IV.4.17 392 336
--	---------	---------------	----------------------

C**CANARO, Francisco (1888-1964)****Il postino (1994)**

In Bicicletta	V.1.13 436 374
---------------	--------	---------------	----------------------

CHOPIN, Frédéric (1810-1849)**Polonesa núm. 2 en Do menor, op. 40 (1838)**

	III.1.1 b) 115 82
--	------------	---------------	---------------------

COLEMAN, Ornette (1930-2015)**Naked Lunch (1991)**

Main Title	V.1.16 439 376
------------	--------	---------------	----------------------

CORIGLIANO, John (1938)**Altered States (1980)**

Second Hallucination	III.5.19 201 161
----------------------	----------	---------------	----------------------

D**DAVIS, Miles (1926-1991)****Blue in Green (1959)**

	IV.3.38 365 317
--	---------	---------------	----------------------

DEBUSSY, Claude (1862-1918)**La mer (1905)**

De l'aube à midi sur la mer	V.2.7 453 387
	IV.1.45 - 256

Quartet de corda en Sol menor, op. 10 (1893)

I mov.	V.2.2 448 384
--------	-------	---------------	----------------------

Sonata núm. 2 per a flauta, viola i arpa (1915)

I mov. (Pastorale)	IV.2.2 288 258
--------------------	--------	---------------	----------------------

DESPLAT, Alexandre (1961)**Godzilla (2014)**

Inside the Mines. Janjira City	III.5.14 196 156
	VI.1.20 506 445
Joe's Apartament	IV.1.27 274 243
Last Shot	III.10.21 249 216
	IV.2.39 322 284

Julie & Julia (2009)

Julia's Theme	V.1.19 442 379
	VI.2.5 530 463

Rise of the Guardians (2012)

Alone in the World	IV.4.25 403 344
	IV.5.14 415 356
	IV.5.16 417 358
Jamie's Bedroom	IV.2.26 a) 309 275
	IV.2.46 330 288
	IV.3.14 347 301
Sandy Killed	IV.3.49 b) 378 325
Sandy Notices the Moon	IV.3.31 358 312
	IV.5.17 418 359
The Center	III.2.12 131 94
	IV.2.36 319 282
Tooth Collection	IV.3.36 363 316
Tooth Palace	III.5.15 197 157
	IV.2.50 334 291
	IV.3.26 b) 354 308
Wind Take Me Home!	IV.4.21 a) 398 339
You Were Chosen	III.8.13 223 186
	IV.1.17 b) 265 237

The Curious Case of Benjamin Button (2008)

Mr. Button	IV.5.23 b) 416 362
------------	------------	---------------	----------------------

The Tree of Life (2011)

River	III.4.9 a) 173 133
	III.4.9 b) 174 133

E**EDELMAN, Randy (1947)****The Last of the Mohicans (1992)**

Fort Battle	III.3.20 155 117
Main Title	II.5.2 084 59

EDWARDS, Ross (1943)**Marimba Dances (1982)**

	IV.4.18 b) 393 336
--	------------	---------------	----------------------

ELFMAN, Danny (1953)**Batman (1989)**

The Final Confrontation	IV.3.49 a) 377 324
Theme	II.7.3 096 69
	III.11.1 - 217
	III.3.31 165 125

Edward Scissorhands (1990)

Titles	VI.3.22 a) 577 503
	VI.3.22 b) 578 503
Titles (partitura en Do)	V.1.6 b) - 369
Titles (partitura transportada)	V.1.6 a) - 369

Sleepy Hollow (1999)

Introduction	IV.5.12 414 355
--------------	---------	---------------	----------------------

The Simpsons (1989)

Theme	IV.3.40 367 318
-------	---------	---------------	----------------------

	Exemple . . .	Àudio . . .	Pàgina
	IV.4.21 b)	.. 399	.. 340

EVANS, Bill (1929-1980)**Blue in Green (1959)**

IV.3.38	.. 365	.. 317
---------	--------	--------

F**FALLA, Manuel de (1876-1946)****La vida breve (1913)**Acto II, 1^{er} Cuadro.

Escena 1: Danza

I.3.21	.. 051	.. 35
--------	--------	-------

G**GIACCHINO, Michael (1967)****Mission: Impossible - Ghost Protocol (2011)**

From Russia with Shove VI.1.36 .. 525 .. 455

Mission Impersonatable VI.1.34 .. 523 .. 454

Railcar Rundown VI.2.26 .. 552 .. 484

The Incredibles (2004)

Rush Hour V.1.7 .. 430 .. 370

Logo Music V.1.10 .. 433 .. 372

GOLDSMITH, Jerry (1929-2004)**Alien (1979)**

Main Title III.7.5 .. 211 .. 168

Main Title (Gràfic 10) III.7.5 .. 211 .. 174

The Skeleton III.5.9 .. 191 .. 150

Basic Instinct (1992)

Main Title III.5.1 .. 184 .. 142

Chinatown (1974)

Love Theme VI.3.23 .. 579 .. 504

Planet of the Apes (1968)

The Hunt IV.5.18 .. 419 .. 360

V.1.18 .. 441 .. 378

VI.1.12 .. 498 .. 436

Universal Studios Fanfare (1997)

IV.3.46 b)	.. 374	.. 323
------------	--------	--------

GREGSON-WILLIAMS, Harry (1961)**Chicken Run (2000)**

Main Titles VI.2.24 .. 550 .. 481

VI.2.25	.. 551	.. 482
---------	--------	--------

Escape to Paradise III.6.5 .. 206 .. 166

Escape to Paradise

(Gràfic 5) III.6.5 .. 206 .. 171

H**HAYDN, Joseph (1732-1809)****Quartet de corda núm. 3, op. 76 (1798)**

III mov. I.3.18 a) .. - .. 34

Quartet de corda núm. 4, op. 76 (1798)

I mov. IV.1.2 .. 257 .. 228

HEFTI, Neal (1922-2008)**Li'l Darlin' (1975)**

IV.3.41 .. 368 .. 319

Solo «fill» Snooky Young IV.3.37 .. 364 .. 317

HERRMANN, Bernard (1911-1975)**Cape Fear (1991)**

The End III.6.1 .. 202 .. 164

The End (Gràfic 1) III.6.1 .. 202 .. 174

Marnie (1964)

Main Title I.3.20 .. 050 .. 35

Mysterious Island (1961)

Prelude I.2.4 b) .. 020 .. 22

The Balloon III.5.12 .. 194 .. 152

IV.3.32 .. 359 .. 313

The Giant Crab IV.2.43 .. 327 .. 287

North by Northwest (1959)

Main Title IV.4.1 .. 380 .. 328

VI.2.7 .. 532 .. 465

The Match Book IV.4.16 .. 391 .. 335

On Dangerous Ground (1951)

Pastorale VI.1.5 .. 492 .. 427

Psycho (1960)

Prelude III.3.28 .. 162 .. 123

VI.1.10 .. 496 .. 433

The Murder VI.1.11 .. 497 .. 435

Taxi Driver (1976)

Main Title IV.5.23 a) .. 422 .. 361

Vertigo (1958)

Scene d'Amour I.3.13 .. 047 .. 32

III.9.3 .. 226 .. 190

III.9.4 .. 227 .. 190

IV.1.37 .. 281 .. 251

HOLKENBORG, Tom (1967)**Mad Max (2015)**

Many mothers IV.1.38 b) .. 283 .. 252

HOLST, Gustav (1874-1934)**The Planets, op. 32 (1917)**

Jupiter, the Bringer of Jollity IV.4.5 .. 381 .. 329

V.2.29 .. 473 .. 409

Mars, the Bringer of War IV.3.17 .. 350 .. 303

V.2.25 .. 469 .. 406

V.2.26 .. 470 .. 407

V.2.31 .. 475 .. 410

Mercury, the Winged

Messenger I.4.13 .. 065 .. 43

V.2.28 .. 472 .. 408

Neptune, the Mystic V.2.32 .. 476 .. 411

V.2.33 .. 477 .. 411