

Contenidos

Prólogo	9
Prefacio	10
Recomendaciones de estudio	11
Sobre los ejemplos musicales	12
Nota	13

I. Materiales de composición

1. Materiales melódicos	17
La melodía	17
El motivo	19
2. La curva melódica	21
Ámbito	21
Tesitura	22
Contraste melódico	23
La nota diferencial	24
Finalización melódica	25
3. Melodía y armonía	27
Melodías tonales	27
Melodías con cromatismos	28
La «nota falsa»	29
Melodías con tensiones armónicas	31
Relaciones interválicas	32
Melodías modulantes	34
Melodías modales	35
4. Materiales armónicos	37
El «problema» de la dominante	37
Estructuras superiores (bajo cambiado) en la dominante	39
Otros tipos de cadencia	41
Ampliación de la armonía tonal	44

II. Técnicas básicas

1. Armónicas	45
Disposiciones	45
2. Técnica de las tres voces	46
Límites en la disposición de la técnica de las tres voces	46
Disposiciones en la técnica de las tres voces	47
Sonidos añadidos en la técnica de las tres voces	48
Omisiones en la técnica en las tres voces	50
Técnica de las tres voces en posición cerrada	51
3. Soportes armónicos («spread»)	53
Límites de las notas guía	53

Añadido de sonidos en los soportes armónicos	54
Clasificación de las tensiones	55
4. Técnica del pulgar	57
5. Omisiones armónicas	59
6. Estructuras superiores	63
7. Acordes adiatónicos	68
8. Armonía paralela	73
Armonía paralela cerrada	74
Armonía paralela abierta	77
9. Técnica del pedal armónico	77

III. Texturas orquestales

1. Texturas	81
Propiedades de las texturas	84
2. Bloques orquestales	84
Bloque melódico	85
Bloque armónico	88
Bloque rítmico	93
Bloque contrapuntístico	97
3. «Tutti»	100
Bloques en el «tutti» orquestal	100
Bloque melódico en el «tutti»	101
Bloque armónico en el «tutti»	105
Bloque rítmico en el «tutti»	108
Bloque contrapuntístico en el «tutti»	111
«Tutti» en «tempo» lento (estáticos)	112
«Tutti» en «tempo» rápido (dinámicos)	113
«Tutti» en «tempo» rápido (rítmicos)	116
«Tutti» con estructura coral	119
«Tutti» rítmico	122
4. Acompañamientos	126
Acompañamientos monódicos	127
Acompañamientos armónicos (2 o más voces)	132
Acompañamiento en el registro agudo	135
El «acorde tonalidad»	136
Acompañamiento en el registro medio	139
Acompañamiento en el registro grave	141
Acompañamientos lentos y rápidos	142
5. Texturas colorísticas	142
Amalgamas rítmicas	144
Combinaciones orquestales	151
La aleatoriedad	158
6. Combinación de texturas	163
Gráficos orquestales	164
Forma y texturas	166
7. Planos orquestales	166
Combinación de «planos orquestales»	167

8. «Soldaduras»	174
«Soldaduras» en unísono	174
«Soldaduras» polirrítmicas	179
Técnica de las «soldaduras»	186
9. Enlaces	187
Tipos de enlaces	188
10. Finales	194
Composición del final	194
La armonía en el final	200
Finales estáticos	202
Finales dinámicos	206
Finales de «forte» a «piano»	207
Finales de «piano» a «forte»	207
Finales «piano»	208
Finales «forte»	210
Finales colorísticos	211
Finales modulantes	214
11. Problemas orquestales	216
Problemas en los doblajes instrumentales	217
Problemas de tesitura	219
Problemas de reiteración (descansos instrumentales)	222
Problemas armónicos	224
Problemas en la combinación de planos orquestales	224
IV. Orquestación por secciones	227
1. Cuerdas	227
La orquesta de cuerda	227
El cuarteto de cuerda	229
Contrabajos de 5 cuerdas	230
El arco (articulaciones)	231
Movimientos del arco	233
Golpes del arco	234
«Pizzicato» y «pizzicato a la Bartók»	234
«Divisi»	238
Sordina	243
Armónicos naturales	244
Armónicos artificiales	245
Cellos en conducción melódica	246
«Solo»	249
Armonización y orquestación de la cuerda	250
Notas extrañas (disonancias absolutas)	251
Notas extrañas (disonancias relativas)	251
Estructura armónica de la cuerda	255
2. Maderas	257
La sección de madera	257
Instrumentos habituales	259
Maderas a 2	270
Maderas a 3 y a 4	273
Instrumentos adicionales	274

Armonización y orquestación de la madera	284
3. Metales	292
La sección de metal	292
Armonización y orquestación del metal	319
Asociaciones orquestales	322
4. Percusión	327
La sección de percusión	327
Instrumentos de sonido determinado	327
Instrumentos de láminas	335
Instrumentos de sonido indeterminado	340
Orquestación de la percusión	345
5. Otros instrumentos sinfónicos	350
V. Análisis (obras de referencia)	363
1. Análisis	363
Análisis armónico	363
Análisis de texturas (análisis de bloques orquestales)	370
Análisis instrumental	374
2. Obras de referencia	383
VI. Música y drama	425
1. Armonía y drama	425
Armonía y drama	426
Orientación armónica (consonancias)	447
Orientación armónica (disonancias)	450
Adiatonía y superposiciones	454
«Clusters»	455
2. Orquestación y drama	456
El «sketch»	456
Orquestación y drama	461
Selección textural	475
Recursos texturales	480
«Mickey mousing»	487
3. Orquestación final	488
Primera orquestación	490
Segunda orquestación	492
Refuerzos orquestales	496
Refuerzos rítmicos	500
Refuerzos «acorde tonalidad»	502
Contrapuntos	503
Revisión final	510
Conclusión	511
Sobre el autor	513
Índice de películas / obras	514
Índice de compositores	523
Abreviaturas instrumentales	533

Cuando destaco la importancia de la verticalidad de los sonidos, lo hago con la intención de insistir en que sólo es posible obtener determinadas sonoridades si se repiten ciertas disposiciones. Es decir, si de antemano aceptamos que determinadas sonoridades sólo son posibles a partir de una determinada disposición, para obtener iguales sonoridades deberemos utilizar de nuevo la misma disposición. La propuesta que sugiero es de dimensiones colosales, puesto que pido conocer tantas disposiciones como sonoridades puedan existir. Los apartados siguientes están en la línea de lo explicado y su objetivo no es otro que la adquisición de técnicas y hábitos de tipo armónico orientados en la comprensión y dominio de la verticalidad.³

2. TÉCNICA DE LAS TRES VOCES

Aunque una armonización posea un número generoso de voces, estas siempre son reducibles a tres o cuatro. A pesar de que las disposiciones utilicen duplicaciones o repeticiones de los sonidos en distintas alturas, la síntesis seguirá siendo de tres o cuatro voces. Estas, a su vez, son de tipo generalista, lo que significa que pueden darse en distintas combinaciones orquestales. En esencia, la técnica de las tres voces sintetiza la parte más relevante de una armonización.

La técnica de las tres voces es la más adecuada para acordes tríadas. Cuando la armonía es más compleja (con acordes de séptima, novena o con más sonidos añadidos), los compositores se inclinan por los soportes armónicos, también llamados «spread». Esta técnica será estudiada en el apartado siguiente.

Las disposiciones que utiliza la técnica de las tres voces son amplias, abiertas, por lo que su mejor ubicación es en el registro grave. Lo explicado no significa que esta técnica no pueda usarse en el medio o incluso en el agudo, pero sin duda su mayor eficacia la tiene en el grave. Su zona más efectiva es en la octava uno y parte de las dos. En ocasiones se puede utilizar la octava menos uno. Es común, por ejemplo, llegar hasta un Si \flat -1, pero los restantes sonidos del acorde siempre se hallarán entre las octavas uno y dos. En estos registros graves los sonidos deberán estar lo suficientemente separados entre sí y, a ser posible, coincidiendo con los armónicos naturales. Naturalmente, esta coincidencia será viable si los acordes están en estado fundamental. Si no es así, las disposiciones deberán intentar seguir en lo posible el orden de la serie armónica.

Límites en la disposición de la técnica de las tres voces

Todas las disposiciones construidas con la técnica de las tres voces deben situarse en un determinado ámbito. Aunque parezca irrelevante, y más teniendo en cuenta que son simples acordes tríadas, su ubicación en tesitura es de suma importancia. Desplazar ascendente y descendente determinadas disposiciones puede arruinar toda la armonización. De manera que deberemos tener en cuenta los límites establecidos.

El bajo o tercera voz de cada una de las disposiciones deberá situarse entre un Si \flat -1 y un DO2. Para sostener todo el edificio armónico de una realización, especialmente en las sinfónicas, es esencial que el bajo consiga la máxima efectividad, lo que logra estando en el registro grave. Su sonoridad también sería excelente si estuviera en el registro agudo, pero su función, su contundencia como bajo armónico, desaparecería.

La segunda voz se situará entre un FA1 y un SOL2. En realidad esta voz es la consecuencia del bajo, ya que debe mantener con él una distancia de entre una quinta y una sexta.

Por último, el sonido más agudo (la primera voz) estará entre un RE2 y un MI3, o lo que es lo mismo, a una distancia de décima u onceava respecto al bajo. Como es natural, no es conveniente exceder los límites señalados, aunque tampoco es deseable demostrar rigidez en su aplicación. Sólo en circunstancias especiales obviaremos estas premisas. Veamos los límites explicados.

3. Este capítulo es la continuación de las técnicas armónicas ya explicadas en VERGÉS, L.I. *El lenguaje de la armonía*. Cap. V «La armonía de color». Ed. Boileau, 2007. Además, incide en aspectos relevantes del capítulo, añadiendo y completando en algunos casos lo ya explicado.

Ejemplo: II.2.1**Límites de la técnica de las tres voces**

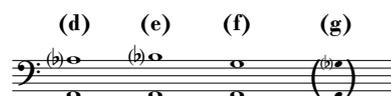
La aplicación de los límites señalados en el ejemplo anterior no debe significar ningún problema. Es comprensible que al plasmar la técnica de las tres voces se pueda experimentar cierta imposición. Pero no debe ser así, ya que si somos escrupulosos aplicando el límite de la tercera voz (el bajo) las restantes voces cumplirán sus propios límites al relacionarse interválicamente con ella. Lo explicado quedará evidenciado en el siguiente apartado.

Aunque parezca paradójico un acorde tríada, de consonancia absoluta, sea mayor o menor, pierde gran parte de su eficacia si supera los límites establecidos. Si lo hace por el registro grave su sonoridad se enturbia, algo que parece razonable; mientras que si supera el límite en el registro agudo su sonoridad, siendo aceptable, se debilita demasiado, pierde densidad y con ello eficacia armónica, especialmente en el universo sonoro de una orquesta sinfónica. Esto es así porque en las sinfónicas, generalmente, este tipo de disposiciones son encomendadas a la sección de metal, esencialmente a los trombones, habitualmente con el añadido de la tuba. La sección de metal en el registro grave proporciona una gran densidad. En cambio, si asciende pierde algo de su fuerza en el «mezzo forte», además de tomar demasiado protagonismo debido a su timbrica inconfundible. Debo recordar que este tipo de técnica armónica tiene funciones de acompañamiento, por lo que debe evitar a toda costa el protagonismo.⁴

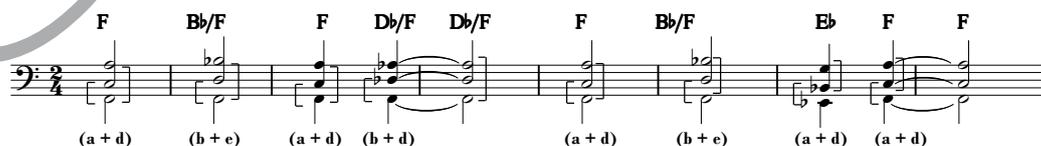
Disposiciones en la técnica de las tres voces**Ejemplo: II.2.2****Intervalos entre 3ª y 2ª voz**

A partir del bajo armónico escogido para la armonización, situaremos un segundo sonido por encima, la segunda voz, que siempre deberá estar a la distancia de quinta justa, sexta mayor o menor, según el acorde o la inversión usada. También es posible una distancia de séptima mayor o menor si el acorde fuera de séptima, pero en este caso deberemos aplicar la técnica de los soportes armónicos (o «spread»), que estudiaremos en breve.

Además situaremos la primera voz por encima del segundo sonido, que siempre estará a distancia de décima (mayor o menor), onceava (justa o aumentada) o novena (mayor o menor) respecto al bajo. La diferencia interválica dependerá de si el acorde está en posición fundamental o en inversión. El hecho de ser décimas mayores o menores, onceavas justas o aumentadas y novenas mayores o menores dependerá de la armonía escogida.

Ejemplo: II.2.3**Intervalos entre 3ª y 1ª voz**

Si sumamos los intervalos explicados entre las voces de los dos ejemplos anteriores (es decir: los intervalos entre el bajo y la segunda voz, y el bajo y la primera voz) observaremos que es posible ir construyendo todo tipo de acordes tríadas, ya sea en estado fundamental, en primera y segunda inversión. También acordes de séptima, aunque en este último caso la técnica pasará a ser un «spread». Es importante señalar que si la técnica de las tres voces es aplicada con habilidad, posibilita las disposiciones también en secuencia.

Ejemplo: II.2.4

4. La sección de maderas también utiliza la técnica de las tres voces, así como las cuerdas con contrabajos y cellos y, en ocasiones, con la suma de las violas. Más adelante, en el capítulo III del presente libro «Texturas orquestales» esto será tratado más extensamente.

del modo contrario y en especial aquellos que posean la subtónica,³⁹ poniendo en duda la tonalidad misma en ausencia de la sensible.

Todo lo explicado también es decisivo en la transformación, mutación y camuflaje de la función de dominante. Hago hincapié en los acordes de bajo cambiado (o estructuras superiores), así como también en aquellas sonoridades procedentes de la armonía modal. Williams hace una exhibición de las posibilidades armónicas de las estructuras superiores, en este caso sobre un pedal de tónica de SOL mayor en primer lugar y más tarde sobre el de dominante, RE. En el compás 1 utiliza (a partir del pedal de SOL que duplica en toda la orquesta) los acordes de $A\flat/G$ sin la quinta, seguido de $D\flat/G$. En el siguiente compás, el 2, nuevamente utiliza $A\flat/G$, ahora con la quinta, $A-/G$, F/G y D/G .

En el siguiente compás, el 3, lo hace solamente sobre el intervalo RE y DO, mientras las cuerdas frasean sobre la armonía de $A\flat$ contra el RE del bajo, es decir: $A\flat/D$. Este último acorde actúa como dominante de SOL mayor.⁴⁰ Termina con una cadencia sorprendente: un acorde de $E\flat$ en primera inversión con la 11 añadida, a manera de acorde de dominante, resolviendo sobre un unísono de tónica. Todo está explicado en el cifrado del ejemplo.

Pero lo más relevante, en mi opinión, es el efecto rítmico que le da al final, una especie de engaño rítmico. También es destacable el uso de los platos en solitario, sin coincidir con nadie. Una constante en las orquestaciones de Williams.

Ejemplo: III.10.7

Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back | The Imperial March (Darth Vader's Theme) - J. Williams 235

Alla Marcia ($\text{♩} = 112$)

The score is for the piece 'The Imperial March' from Star Wars: Episode V. It is in 4/4 time with a tempo of 112 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several parts: Woodwinds (Piccolo and Flute), Brass (Trumpets and Trombones), Percussion (Timpani and Cymbals), and Strings (Violins, Violas, and Cellos). The woodwind part starts with a forte dynamic. The brass part features a complex harmonic structure with chords like G, $A\flat/G$, $D\flat/G$, $A\flat/G$, $A-/G$, F/G , D/G , and $A\flat/D$. The percussion part includes Timpani and Cymbals. The string part features a driving rhythmic pattern with a 'feroce' marking.

39. Cuando el VII grado de la escala está a la distancia de semitono es llamado sensible. Cuando está a un tono, por razones de cambio cromático, se llama subtónica.

40. Esto está explicado en el cap. I «Materiales de composición», ap. 4 «Materiales armónicos», subap. «Estructuras superiores (bajo cambiado) en la dominante».

...

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features four main staves: Flute (Fl.), Bassoon (B.), Percussion (PERC), and Strings (STR). The Flute part starts with a triplet and a 'Picc.' instruction. The Bassoon part has a 'ff' dynamic. The Percussion part includes Triangles (Tri), Snare Drum (S.D.), and Cymbals (Cymb.), with dynamics like 'mf', 'ff', 'sfz', and 'secco'. The Strings part has a 'ff' dynamic and includes 'Ch. pizzo' and 'Ch. arco' instructions. The score is written in a complex, rhythmic style with many triplets and dynamic markings.

La armonía a partir del uso de pedales es de gran importancia, ya que consigue dos resultados: la nota pedal sobre una dominante y el resto de acordes sobre pedal, generando todo tipo de sonoridades (algunas de ellas sorprendentes en una cadencia).

Es bastante común «engañar» la tonalidad final con ligeras y muy breves modulaciones, justo antes de cadenciar. Eso permite, entre otras cosas, cambios colorísticos, pero además permite terminar con cadencias habituales, que en este caso (y debido al contraste con las bruscas modulaciones anteriores) logra emerger como si fuera una nueva tonalidad, cuando en realidad es la principal.

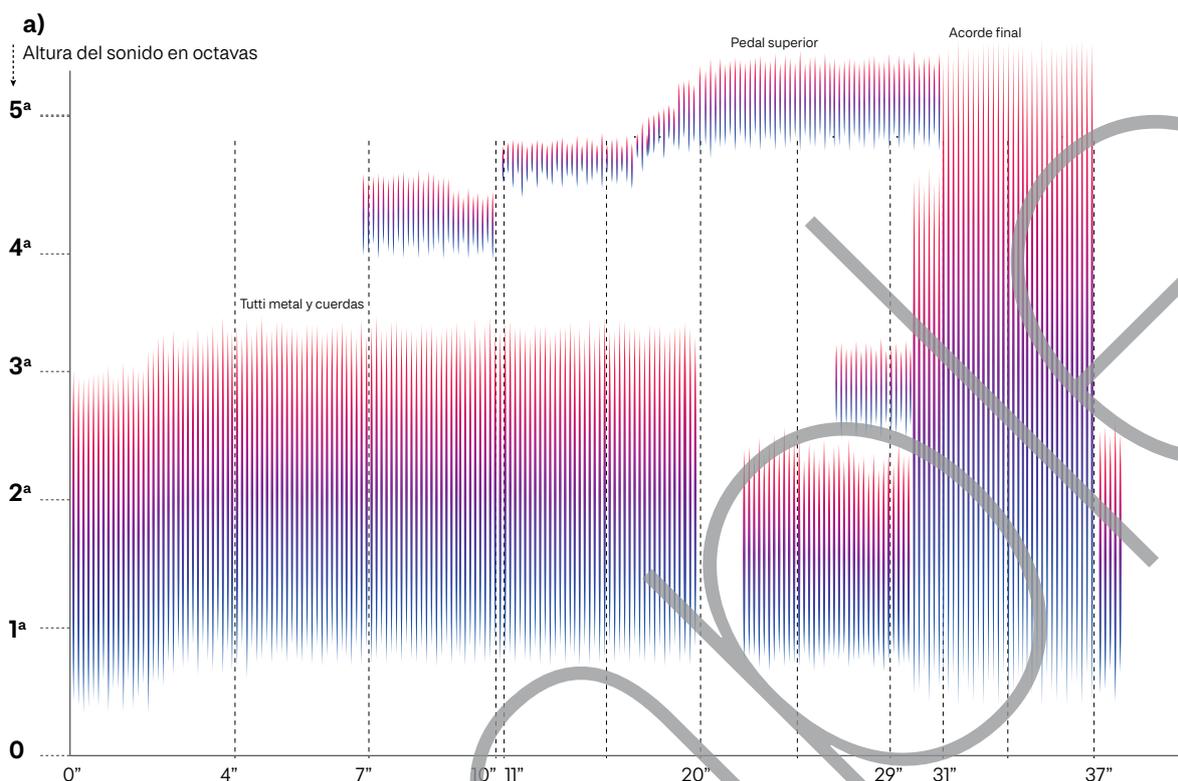
Finales estáticos

Los finales estáticos son aquellos que están en «tempo» lento o medio, y con una gran orquestación. Pero su característica principal no es sólo esa, sino que son de carácter majestuoso, solemne e incluso épico. Este tipo de final tiene una instrumentación típica: metal y percusión dominan toda la sonoridad, mientras cuerdas y madera construyen soportes a base de rellenar, con gran número de notas o trinos, los espacios que las frases de metal dejan libres. No es necesario añadir que las secciones de metal y percusión, generalmente en «forte», darán una sonoridad de una gran contundencia.

El siguiente ejemplo pertenece a este tipo de finales. En este caso es un final que compuse yo ya hace algunos años. Lo confeccioné a partir de «gráficos orquestales», que imaginé sin plasmarlos sobre papel. A pesar de todo sigue las pautas explicadas unos párrafos atrás. En la «a» del ejemplo vemos el «gráfico orquestal» de este final, mientras que la «b» es la partitura.

Ejemplo: III.10.8 - Gráfico 13
Pallars | IV mov. - Ll. Vergés

236



b) **Andante** ($\text{♩} = 86/90$)

WW

B

PERC

Hp.

STR

El tema principal del ejemplo anterior está ocupando toda la tesitura orquestal. Seguidamente aparece el metal como protagonista absoluto, con una sutil base de cuerdas y maderas. Primero son los trombones, con el posterior añadido de las trompetas para conseguir cierto plano ascendente en tesitura. Además, en el compás 4 y 5 utilicé la dominante de la tonalidad, un A7, pero para no usar una sonoridad demasiado limpia y un poco «antigua», acabé armonizándolo como un E \flat /A.

Todo lo explicado acaba desembocando en un solitario pedal superior de la cuerda, sobre la nota RE. Mi objetivo en este final era conducirlo precisamente hacia este pedal superior. De esta forma se consigue una sonoridad expectante que mantiene al auditorio absolutamente pendiente del desenlace, que intuye inminente y de gran sonoridad. Antes del poderoso final sólo existe una pequeña preparación, ejecutada por el metal grave, las cuerdas y los fagots. Los acordes D, A \flat y F (en adiatonía) consiguen evitar un final armónicamente rutinario. Además, el penúltimo acorde (un C- en primera inversión) actúa como dominante de D, presentando de nuevo un final armónico menos evidente.

Armónicos naturales

Si con un dedo de la mano izquierda se aprieta sobre una cuerda hasta presionarla contra el diapasón, obtendremos un sonido habitual. Si por el contrario se aprieta ligeramente sin llegar a presionarlo contra el diapasón, dejando un espacio vacío entre ellos, obtendremos un sonido armónico. No obstante, los sonidos armónicos no se obtienen en todas las posiciones, sólo en aquellas que por física del instrumento son posibles. Para ello es importante recordar la serie de armónicos de una nota.¹²

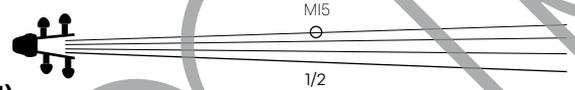
Si presionamos sobre la primera cuerda del violín (que está afinada en la nota MI4) y la dividimos en dos partes iguales, presionando de la forma habitual, obtendremos la nota MI5. Pero si en este mismo sitio la presionamos sólo ligeramente, obtendremos un armónico natural, que en este caso también será la nota MI5 (ejemplo «a»). Se trata del armónico 2, cuya proporción sobre la cuerda es 1/2. Si seguidamente dividimos la cuerda en tres partes iguales y presionamos ligeramente en la primera partición de las tres, sobre la posición SI4, obtendremos el armónico 3, la nota SI5, cuya proporción es 1/3. Si seguidamente dividimos la cuerda en cuatro partes iguales y la presionamos ligeramente sobre la primera partición de las cuatro, sobre la posición LA4, obtendremos la nota MI6, cuya proporción es 1/4. Observemos lo explicado en el ejemplo «b».

Ejemplo: IV.1.28

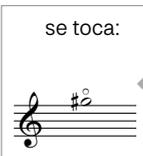
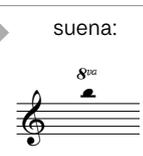
1ª cuerda (MI)

a) se toca:  suena: 

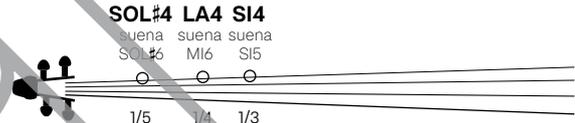
MI5
suena
MI5
1/2

cuerda MI 

1ª cuerda (MI)

b) se toca:  suena:  se toca:  suena:  se toca:  suena: 

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

cuerda MI 

Cuanto más descende la mano para obtener un armónico, más asciende este de afinación o altura. En apariencia es un contrasentido, pero es así. Lo que también demuestra que los armónicos están en proporción: 1/1 es el sonido fundamental de la secuencia de armónicos; 1/2 es la octava del sonido fundamental; 1/3 es la doceava o quinta también del sonido fundamental, y así sucesivamente. Esto se corresponde con la partición de la longitud de la cuerda. Pero también demuestra, como he explicado en las líneas anteriores, que no existen sonidos armónicos entre las notas especificadas. Además, lo explicado también implica una importante limitación. Si las cuerdas de un violín son: SOL2, RE3, LA3 y MI4, sólo serán posibles los armónicos naturales sobre cada una de las cuerdas. Veámoslo en el ejemplo.

Ejemplo: IV.1.29

IV cuerda III cuerda II cuerda I cuerda



De manera que notas armónicas como MI \flat o SI \flat no son posibles sobre estas cuerdas, ya que no forman parte de sus armónicos naturales. La problemática se soluciona con los armónicos artificiales, que explicaré en el siguiente subapartado. Pero antes de abordarlos, veamos la manera de indicar los armónicos naturales en una partitura: posicionar un pequeño círculo encima de cada nota. Repasando los ejemplos anteriores comprobaremos que están indicados de esta manera.

12. Están explicados en VERGÉS, LI. *El lenguaje de la armonía*. Cap. I «Introducción», ap. 1 «Organización del sonido». Ed. Boileau, 2007.

Ejemplo: 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 (WW), Harp (Hp.), Glockenspiel and Celesta (Glock. + Cel.), and Strings (STR). The second system includes parts for Woodwinds (WW), Harp (Hp.), and Strings (STR). The score features various dynamics such as *p*, *mp*, *pp*, and *pp dolce*, and includes performance instructions like *solo*, *dolce*, *freely*, *con sord.*, and *solo*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Piano

El piano es un instrumento por todos conocido, muy habitual en todo tipo de plantillas orquestales y utilizado en casi todos los estilos y estéticas. Su uso es ampliamente aceptado en tareas de todo tipo, especialmente la armónica (ya que sirve de sustento a un gran número de estilos) y, naturalmente, de solista. Pero en una orquesta sinfónica su «rol» es muy distinto, ya que no hay necesidad que sintetice la parte armónica ni melódica (pues de ello se ocupa la plantilla orquestal, de entre setenta y cien músicos).

Las plantillas sinfónicas, especialmente las utilizadas en las bandas sonoras, poseen, además del arpa, un pianista (que comúnmente toca también la celesta). Con anterioridad, los compositores optaban por uno u otro instrumento, según sus preferencias. Es comprensible, puesto que la función de cada uno de los instrumentos es muy distinta. Probablemente su elección iba en esta línea.

Comúnmente el piano cumple funciones de tipo rítmico (y de acentuación de determinados pasajes), ya que posee un ataque excelente que le permite alcanzar una claridad rítmica excepcional. Para realzar el ataque, es común instrumentar el piano con una sola línea melódica, sin armonía. En ocasiones, para aumentar su presencia, lo hace a octavas. En otras, está armonizado de la forma habitual.

Ejemplo: IV.5.16

Rise of the Guardians | Alone in the World - A. Desplat

417

Section 1: $\text{♩} = 96$

Section 2: Much faster ($\text{♩} = 180$)

Section 1 Instruments: WW (Fl.), PERC (T. tam (l.v.), Finger Cym., T. tam, Cel., Orch. bells), Harp + Pno. (Hp. (harm.), Pno.), STR (Vln. I (non sord.), Vln. I (div.), Vln. II (div.), Vln. I (div.), Vla. (div.), Vlc. (pizz.)), Cb. arco + Cbsn. (pp), (Cb. + Cbsn.) (pp)

Section 2 Instruments: WW (Fl.), Cl. Cel. + Vib. (soft yarn mallets), Bsn., Hrn. (via sord.), PERC (Tri., B.D.), Hp., Pno., STR (Vln. I + Vlc. (unis.) ord., Vln. II (spicc.), Vla., Vlc. (altri) pizz., Cb. pizz.)

El «rol» como solista del piano en la orquesta no tiene por qué ser el tradicional de los conciertos de piano y orquesta (o piezas similares), donde lo más importante es el carácter virtuosístico del «solo». En labores de soporte armónico el piano apoya a la orquesta, porque esta misión forma parte de su lenguaje habitual, muy pianístico, pero innecesario como ya he comentado. En cambio, es muy común asociar el piano con otros instrumentos de la orquesta, a manera de doblaje. Se asocia excelentemente con el arpa, la celesta, el vibráfono y la marimba en razón de su resonancia. Su relación con la celesta es especial. Es cierto que se asocian muy bien, pero en las orquestas sinfónicas por lo general es el mismo músico que toca los dos instrumentos, como ya he indicado, por lo que es difícil utilizarlos conjuntamente. Para ello deberemos contar con plantillas orquestales más numerosas.

Ejemplo: IV.5.17

Rise of the Guardians | Sandy Notices the Moon - A. Desplat

418

(♩=96)

Clarinet in A

Bassoon

PERC

Harp

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Una de sus opciones más valoradas, como también he comentado, es su excelente ataque en pasajes rítmicos. En esta función es soberbio en el doblaje, así como también solo. El registro del piano cuando realiza misiones orquestales suele estar muy alejado de su posición habitual, pues suele escribirse en zonas más graves o agudas.

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

502

Todavía en la misma escena de la película, un poco más adelante, podemos vislumbrar una cadencia final, con una progresión de acordes más diáfana. Aun así, todo está salpicado de apoyaturas que consiguen adular gravemente las disposiciones de los acordes. Esa es la pretensión del compositor. Al ejemplo le he añadido un cifrado básico. Observándolo detectaremos fácilmente los sonidos añadidos (normalmente apoyaturas) y la interválica que busca en función del color emocional.

Ni el propio Williams se atreve a añadir cualquier atisbo de melodía en el siguiente fragmento, porque sería una locura por contraproducente. En este fragmento simplemente descriptivo, cualquier idea melódica jugaría a la contra, pues resultaría demasiado cálida, cercana (las melodías bien estructuradas, con armonías razonablemente bien elaboradas, tienden a ser así).

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

503

The musical score is divided into two systems. The first system includes:

- WW B:** Horns (Hrn.) with dynamics *dim.* and *mp*.
- HP. PERC:** Cymbal with reverb (*ad lib., not too fast*), Celesta (Cel. synth.), and other percussion with dynamics *mf* and *mp*.
- CHOIR:** Female voices (div.) with dynamics *mf* and *mp*.
- STR:** Violins I & II (div. a 3), Violins I & II (unis.), Flutes I & II, Viola (div. a 3), and other strings with dynamics *mf* and *mp*.

The second system includes:

- WW:** Oboe and Clarinet (cue), Horns unison (Hrn. unis.), and Piano (Pno) with dynamics *mf* and *dim.*.
- HP. PERC:** Harp I and II (Hp. I, Hp. II), Vibes in deep reverb, and Piano (Pedal) with dynamics *mf* and *mp*.
- CHOIR:** Choir part with dynamics *mf* and *mp*.
- STR:** Viola (div.), Violoncello (Vlc.), and Bass with dynamics *mp*.

Williams es un compositor muy experimentado, sobre todo en este tipo de situaciones dramáticas. El primer acorde es simplemente un B \flat con la séptima mayor en el bajo. Si estuviera «ordenado» (es decir: en estado fundamental, con la séptima mayor en la primera voz) no ocurriría nada especial. Es cierto que presenta cierta dureza, pero nada comparado con la disposición del ejemplo. El arpa añade además un SOL \flat que ayuda a complicar aún más la sonoridad.

Cabe destacar el acorde del compás 5, un D $^{\Delta}$ en una disposición con la tercera y la novena a semitono en las primeras voces. Sería largo y farragoso enumerar toda la armonía y las sutilezas que contiene, pero no puedo soslayar el último de todos: parece un B \flat con la tercera mayor añadida en el bajo más dos sorprendentes notas a terceras (un MI y un SOL) en el agudo. Pero no es así. El acorde tiene un largo recorrido en la historia de la música. Ya lo había utilizado Mozart. Es un C \sharp disminuido con la séptima también disminuida, que actúa de acorde de sobretónica de D $^{-}$.¹² La diferencia está en que Mozart lo resolvía y Williams, no.

No siempre es necesario complicar la realización armónica. A veces basta con saber qué resortes utilizar y en qué momento. En el siguiente ejemplo de la misma película, «Jurassic Park», vemos como una simple realización logra una sonoridad expectante. Es un ingenioso intervalo de terceras dobladas 2 a 2, unas se mantienen mientras las

12. Consultar en 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 se describe este tipo de acorde y su función.

Índice de películas / obras

#	Ejemplo	Audio	Página
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 (Gráfico 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

Ejemplo	Audio	Página
B		
BACK TO THE FUTURE (1985) - A. Silvestri		
Main Title	III.3.8 b)	145
	III.8.2 a)	215a
	III.8.2 b)	215b
	IV.3.6	339
Main Title (Gráfico 14)	III.10.9	237
BASIC INSTINCT (1992) - J. Goldsmith		
Main Title	III.5.1	184
BATMAN (1989) - D. Elfman		
The Final Confrontation	IV.3.49 a)	377
Theme	II.7.3	096
	III.3.31	165
	III.11.1	217
BEAUTY AND THE BEAST (1991) - A. Menken		
Main Title	I.4.3	057
BEN-HUR (1959) - M. Rószka		
Love Theme	I.2.2	017
	I.4.10	063
	III.1.2 a)	117
Main Title	I.3.22	052
	II.9.2	111
Parade of the Charioteers	IV.4.24	402
Rowing of the Galley Slaves	IV.4.8 b)	384
The Mother's Love	VI.1.6	493
	VI.1.7	431
BLADE II (2002) - M. Beltrami		
House of Paincakes	III.8.9	219
	III.8.10	220
BLUE IN GREEN (1959) - B. Evans / M. Davis		
	IV.3.38	365
BORN ON THE 4TH OF JULY (1989) - J. Williams		
End credits	III.10.18	246
	V.1.1	425
BREAKFAST AT TIFFANY'S (1961) - H. Mancini		
Moon River	I.3.3	038
BULLIT (1968) - L. Schiffrin		
Main Title	V.1.15	438
C		
CAPE FEAR (1991) - B. Herrmann / E. Bernstein		
The End (Gráfico 1)	III.6.1	202

	Ejemplo	Audio	Página
	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 (Gráfico 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
	VI.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
CONCIERTO DE BRANDENBURGO Nº 2 EN FA MAYOR, BWV 1047 (1721) - J. S. Bach			
	IV.3.33	360	314
CONCIERTO PARA ORQUESTA, SZ. 116 (1943) - B. Bartók			
II mov.	I.4.12	064	43
	V.2.34	478	413
CONCIERTO PARA PIANO EN SOL MAYOR (1931) - M. Ravel			
III mov.	IV.2.35	318	281
CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MAYOR, 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
	III.11.12		224

	Ejemplo	Audio	Página
	IV.1.36	280	250
CUANDO VUELVE A SER NAVIDAD - Pop. Americana			
Armonización funcional	III.4.13 a)		136
Armonización unifuncional	III.4.13 b)		136
Melodía inferior	III.4.16 b)		137
Melodía superior	III.4.16 a)		137
CUARTETO DE CUERDA EN SOL MENOR, OP. 10 (1893) - C. Debussy			
I mov.	V.2.2	448	384
CUARTETO DE CUERDA Nº 19, K465 (1785) - W. A. Mozart			
IV mov.	V.2.1 a)	446	383
	V.2.1 b)	447	384
CUARTETO DE CUERDA Nº 3, OP. 76 (1798) - J. Haydn			
III mov.	I.3.18 a)		34
CUARTETO DE CUERDA Nº 4, OP. 76 (1798) - J. Haydn			
I mov.	IV.1.2	257	228
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.5.13	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.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

	Ejemplo	Audio	Página
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
	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 (Gráfico 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

	Ejemplo	Audio	Página
	VI.2.25	551	482
Escape to Paradise	III.6.5	206	166
Escape to Paradise (Gráfico 5)	III.6.5	206	171
H			
HAYDN, Joseph (1732-1809)			
Cuarteto de cuerda nº 3, op. 76 (1798)			
III mov.	I.3.18 a)	-	34
Cuarteto de cuerda nº 4, op. 76 (1798)			
I mov.	IV.1.2	257	228
HEFTI, Neal (1922-2008)			
Li'I 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 (Gráfico 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

	Ejemplo . . . Audio . . .	Página
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
Uranus, the Magician	V.2.30 474	409
Venus, the Bringer of Peace	V.2.27 471	408
<hr/>		
HORNER, James (1953-2015)		
A Beautiful Mind (2001)		
All Love Can Be	VI.1.21 507	447
Teaching Mathematics Again	VI.2.27 a) 553	485
	VI.2.27 b) 554	485
<hr/>		
Apollo 13 (1995)		
Main Title	II.5.6 087	61
	III.10.14 242	209
	V.1.12 435	374
<hr/>		
Avatar (2009)		
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
<hr/>		
Flightplan (2005)		
So Vulnerable	VI.3.24 580	504
<hr/>		
Star Trek II. The Wrath of Khan (1982)		
Main Title	II.9.3 112	79
<hr/>		
The Missing (2003)		
Profound Loss	VI.3.5 562	491
	VI.3.6 563	491
	VI.3.26 582	506
<hr/>		
HOWARD, James Newton (1951)		
Atlantis: The Lost Empire (2001)		
The Secret Swim	II.6.5 092	65
	III.3.15 150	113
<hr/>		
Dinosaur (2000)		
The End of Our Island	II.7.7 097	70
	III.3.23 158	119
	III.5.4 186	145
	III.5.13 195	154
	III.11.9 254	222
	IV.2.7 292	261
	IV.3.15 348	302

	Ejemplo . . . Audio . . .	Página
Peter Pan (2003)		
Build A House Around Her	III.2.10 129	92
Come Meet Father	IV.2.1 287	257
Fairy Dance	IV.3.28 a) 357a	310
	IV.3.28 b) 357b	310
	IV.5.20 420	360
Fetch Long Tom	III.5.2 185	143
	III.5.3 -	144
Flying Ship	III.3.5 141	104
	III.10.9 247	213
	IV.2.47 331	289
Learning to Fly	III.11.10 255	223
Main Title	II.5.5 086	61
Tink Drinks Poison	IV.1.17 a) 264	236
	IV.1.19 267	238
Tinkerbelle	IV.2.25 308	274
	IV.2.29 313	278
	IV.5.15 416	357
<hr/>		
Signs (2002)		
Main Title	VI.3.16 571	498
<hr/>		
The Dark Knight (2008)		
Bank Warrants	VI.3.15 570	497
Dirty Cash	VI.2.22 548	479
<hr/>		
The Last Airbender (2010)		
Aang's Ballet Fight	VI.3.20 575	501
<hr/>		
The Prince of Tide (1991)		
Places That Belong to You	I.4.2 056	38
<hr/>		
The Sixth Sense (1999)		
De Profundis	III.6.3 204	165
De Profundis (Gráfico 3)	III.6.3 204	170
Malcolm is Dead	II.9.4 113	80
Mind Reading	VI.1.29 518	450
Run to the Church	VI.2.19 a) 544	476
Upset Words	VI.2.18 543	476
Vincent Gray	VI.1.37 526	456
<hr/>		
J		
JARRE, Maurice (1924-2009)		
Doctor Zhivago (1965)		
Lara's Theme	I.1.2 002	18
	I.1.4 d) 007	19
<hr/>		
Lawrence of Arabia (1962)		
Main Title	III.3.2 138	101
	III.3.6 142	105
	VI.1.4 491	428
<hr/>		
JONES, Quincy (1933)		
Ironside (1967)		
Theme	IV.3.39 366	318
<hr/>		
JONES, Trevor (1949)		
The Last of the Mohicans (1992)		
Fort Battle	III.3.20 155	117

	Ejemplo . . .	Audio . . .	Página
III mov.	IV.1.22	269	240
Pallars (2003)			
I mov.	IV.2.18	302	268
	IV.2.20	305	270
	IV.3.5	338	294
	VI.3.8	560	493
	VI.3.10	567	494
	VI.3.11	-	495
	VI.3.12	-	495
	IV.4.22	400	341
III mov.	VI.3.9	566	494
IV mov. (Gráfico 13)	III.10.8	236	203
Suite Centenari Màrius Torres (2010)			
	IV.2.49	333	291
Suite de la Diversidad (2003)			
	III.3.12	-	110
	III.3.13	-	111
VINARÓS, Josep (1937-2019)			
Oda (2000)			
III mov.	IV.1.22	269	240
Pallars (2003)			
I mov.	IV.2.18	302	268
	IV.2.20	305	270
	IV.3.5	338	294
	IV.4.22	400	341
W			
WILLIAMS, John (1932)			
1941 (1979)			
Main Title	III.2.17	136	99
Always (1989)			
Among the Clouds	VI.2.2	527	458
Angela's Ashes (1999)			
Theme	III.2.13	132	95
	IV.4.9	385	332
	VI.2.19 b)	545	477
Born on the 4th of July (1989)			
End credits	III.10.18	246	213
	V.1.1	425	364
Catch Me If You Can (2002)			
Main Title	IV.2.13	298	265
	V.1.17	440	377
	VI.2.15	540	474
Close Encounters of the Third Kind (1997)			
End Titles	III.3.1	137	100
	III.3.8 a)	144	107
Dracula (1979)			
Meeting in the Cave	VI.1.33	522	453

	Ejemplo . . .	Audio . . .	Página
	VI.1.35	524	455
E.T. (1982)			
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
Keys 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
The Forest	II.6.4	091	65
	III.5.7	189	148
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
	III.7.2	208	172
Suite (Gráfico 7)			
Suite / «Gráficos orquestales» parciales (Gráfico 11)	III.10.5	-	199
Suite / Gráfico orquestal global (Gráfico 12)	III.10.6	-	200
The Magic of Halloween	III.4.7	171	132
The Rescue and Bike Chase	III.1.2 b)	118	83
	III.4.17	179	138
	IV.3.4	337	294
	IV.3.8	341	296
Far and Away (1992)			
End Credits	III.9.1	224	188
	VI.3.7	564	492
Harry Potter and the Chamber of Secrets (2002)			
Dobby the House Elf	IV.2.38	321	283
Fawkes the Phoenix	I.2.6	022	23
	III.3.4	140	103
	III.9.2	225	189
	III.10.20	248	214
Harry Potter and the Philosopher's Stone (2001)			
Harry's Wondrous World	I.2.14	034	26
	III.3.7	143	106
	III.11.8	253	221
	IV.2.3	289	258
	IV.2.6	291	261
	IV.2.17	301	268
Hedwig's Theme	II.7.10	099	71
	II.8.4	104	75
	II.8.5 b)	106	76
	III.2.8	127	90
	III.5.6	188	146
	III.8.8	218	179
	IV.2.4	290	260
	IV.5.21	421	361
Hogwarts Forever! and the Moving Stairs	IV.3.7	340	295

	Ejemplo	Audio	Página
Main Title	IV.1.15	262	235
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)			
Aunt Marge's Waltz	I.4.15	067	44
	II.8.1 b)	103	74
	IV.2.45	329	288
	VI.3.27	583	507
Witches, Wands and Wizards	III.8.7	217	178
	IV.1.16	263	235
	IV.2.21	306	271
Hook (1991)			
Prologue	II.5.8	089	62
	III.4.8	172	132
	III.4.18	180	139
	III.4.19	181	140
	III.4.20	182	140
	III.7.4	210	168
	IV.2.10	295	263
Prologue (Gráfico 9)	III.7.4	210	173
The Arrival of Tink and the Flight to Neverland	II.8.6	107	76
	III.9.6	229	192
	IV.1.18	266	237
	IV.1.25 b)	272	242
	V.1.11	434	373
	VI.2.12	537	470
	VI.3.25	581	505
Indiana Jones and the Last Crusade (1989)			
End Credits	IV.2.41 a)	324	285
	IV.2.41 b)	325	285
	V.1.4	421	367
Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark (1981)			
Desert Chase	III.7.6	212	168
Marion's Theme	I.4.8	061	41
Raiders March	I.1.3	003	19
	I.1.5 d)	014	20
Indiana Jones and the Temple of Doom (1984)			
End Credits	II.2.14	075	51
	III.2.16	135	98
	III.3.9	147	108
	III.3.14	149	112
Jaws (1975)			
Main Title	VI.2.9	534	467
Out to Sea / The Shark			
Cage Fugue	VI.2.20	546	478
	VI.3.28	584	509
Jurassic Park (1993)			
Hatching Baby Raptor	IV.2.15	299	266
High-Wire Stunts	IV.2.27	311	277
	IV.2.37	320	283
Journey to the Island	III.2.14	133	96
	III.8.1 a)	213	175
My Friend the Brachiosaurus	III.11.5	250	219
	IV.2.44	328	287
	VI.3.2	561	490

	Ejemplo	Audio	Página
	VI.3.3	-	490
	VI.3.4	-	491
Opening Titles	VI.3.19	574	500
Raptors in the Kitchen	V.1.20	443	380
The Coming Storm	VI.1.17	503	440
	VI.1.18	504	442
The Falling Car	VI.2.10	535	469
	VI.2.11	536	470
The Raptor Attack	III.5.18	200	160
Theme	IV.2.40	323	284
	IV.3.3 a)	335	293
Welcome to Jurassic Park	II.4.4 a)	082	58
	II.5.7	088	62
	IV.1.33	277	248
	IV.4.20 a)	395	337
Memoirs of a Geisha (2005)			
Becoming a Geisha	IV.3.10	343	299
Sayuri's Theme	VI.2.17	542	475
Sayuri's Theme and End Credits	V.1.8	431	370
Presumed Innocent (1990)			
The Boat Scene	VI.3.21	576	502
Saving Private Ryan (1998)			
Hymn to the Fallen	III.3.24	159	120
	IV.4.23	401	343
Hymn to the Fallen (reducción)	III.3.25	-	121
Hymn to the Fallen (coro y cuerda)	III.3.26	160	121
Hymn to the Fallen (tutti)	III.3.27	161	122
Schindler's List (1993)			
I Could Have Done More	IV.1.41 a)	286	254
	V.1.41 b)	-	254
Immolation	IV.4.8 a)	383	331
	VI.1.15	501	439
	VI.1.16	502	440
Jewish Town	IV.4.26 a)	404	344
Remembrances	III.2.4 a)	122	87
	IV.1.34	278	248
	IV.5.7	412	353
Remembrances.			
Violin «solo»	III.2.4 b)	123	87
The Journey of Crakow	IV.2.19 a)	303	269
Theme	I.2.8	026, 027, 028	24
	IV.1.35	279	249
	IV.2.32 b)	310	280
Seven Years in Tibet (1997)			
End Titles	II.2.20	078	53
Star Wars. Episode I: The Phantom Menace (1999)			
Anakin's Theme	I.2.11	031	25
	I.2.9	029	24
	I.3.23	053	36
	IV.1.20	268	239
	IV.1.39	281	252