

# Contenidos

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

## I. Materiales de composición .....

### 1. Materiales melódicos .....

La melodía .....	17
El motivo .....	19

### 2. La curva melódica .....

Ámbito .....	21
Tesitura .....	22
Contraste melódico .....	23
La nota diferencial .....	24
Finalización melódica .....	25

### 3. Melodía y armonía .....

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 .....

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 .....

Disposiciones .....	45
---------------------	----

### 2. Técnica de las tres voces .....

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») .....

Límites de las notas guía .....	53
---------------------------------	----

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

### **III. Texturas orquestales .....**

<b>1. Texturas .....</b>	<b>81</b>
Propiedades de las texturas .....	84
<b>2. Bloques orquestales .....</b>	<b>84</b>
Bloque melódico .....	85
Bloque armónico .....	88
Bloque rítmico .....	93
Bloque contrapuntístico .....	97
<b>3. «Tutti» .....</b>	<b>100</b>
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
<b>4. Acompañamientos .....</b>	<b>126</b>
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
<b>5. Texturas colorísticas .....</b>	<b>142</b>
Amalgamas rítmicas .....	144
Combinaciones orquestales .....	151
La aleatoriedad .....	158
<b>6. Combinación de texturas .....</b>	<b>163</b>
Gráficos orquestales .....	164
Forma y texturas .....	166
<b>7. Planos orquestales .....</b>	<b>166</b>
Combinación de «planos orquestales» .....	167

<b>8. «Soldaduras»</b> .....	174
«Soldaduras» en unísono .....	174
«Soldaduras» polirrítmicas .....	179
Técnica de las «soldaduras» .....	186
<b>9. Enlaces</b> .....	187
Tipos de enlaces .....	188
<b>10. Finales</b> .....	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
<b>11. Problemas orquestales</b> .....	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
<b>IV. Orquestación por secciones</b> .....	227
<b>1. Cuerdas</b> .....	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
<b>2. Maderas</b> .....	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
<b>3. Metales</b> . . . . .	292
La sección de metal . . . . .	292
Armonización y orquestación del metal . . . . .	319
Asociaciones orquestales . . . . .	322
<b>4. Percusión</b> . . . . .	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
<b>5. Otros instrumentos sinfónicos</b> . . . . .	350
<b>V. Análisis (obras de referencia)</b> . . . . .	363
<b>1. Análisis</b> . . . . .	363
Análisis armónico . . . . .	363
Análisis de texturas (análisis de bloques orquestales) . . . . .	370
Análisis instrumental . . . . .	374
<b>2. Obras de referencia</b> . . . . .	383
<b>VI. Música y drama</b> . . . . .	425
<b>1. Armonía y drama</b> . . . . .	425
Armonía y drama . . . . .	426
Orientación armónica (consonancias) . . . . .	447
Orientación armónica (disonancias) . . . . .	450
Adiatonía y superposiciones . . . . .	454
«Clusters» . . . . .	455
<b>2. Orquestación y drama</b> . . . . .	456
El «sketch» . . . . .	456
Orquestación y drama . . . . .	461
Selección textural . . . . .	475
Recursos texturales . . . . .	480
«Mickey mousing» . . . . .	487
<b>3. Orquestación final</b> . . . . .	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.<sup>3</sup>

## 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.

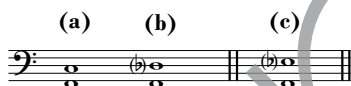
Por último, el sonido más agudo (la primera voz) estará entre un RE2 y un MI3, o lo que es lo mismo, a una distancia de décima u onceava respecto al bajo. Como es natural, no es conveniente exceder los límites señalados, aunque tampoco es deseable demostrar rigidez en su aplicación. Sólo en circunstancias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

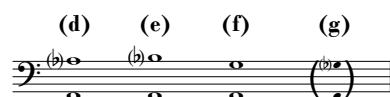
La aplicación de los límites señalados en el ejemplo anterior no debe significar ningún problema. Es comprensible que al plasmar la técnica de las tres voces se pueda experimentar cierta imposición. Pero no debe ser así, ya que si somos escrupulosos aplicando el límite de la tercera voz (el bajo) las 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.<sup>4</sup>

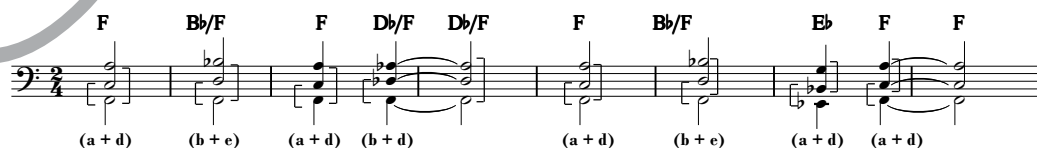
**Disposiciones en la técnica de las tres voces****Ejemplo: II.2.2****Intervalos entre 3ª y 2ª voz**

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,<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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** ( $\text{♩} = 112$ )

WW  
Picc.  
Fl.  
*ff*

B  
G  $A\flat/G$   $D\flat/G$   $A\flat/G$   $A-/G$   $F/G$   $D/G$   $A\flat/D$   
*ff* *pp*

PERC  
Timp.  
Cym.  
*ff* *sf* *sf*

STR  
Vln.  
Vla.  
Vlc.  
Cb.  
*ff* *feroce* *feroce* *feroce*

...

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 has a 'Picc.' instruction. The Bassoon part has a 'Tri' instruction. The Percussion part includes 'S.D.' (Snare Drum) and 'Cymb.' (Cymbals). The Strings part includes 'Cb. pizz.' (Cello/Bass pizzicato) and 'Cb. arco' (Cello/Bass arco). The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, mf, sfz, secco), and performance instructions like 'Picc.' and 'Tri.'. The percussion part includes 'Tri' (Triangle), 'S.D.' (Snare Drum), and 'Cymb.' (Cymbals). The string part includes 'Cb. pizz.' (Cello/Bass pizzicato) and 'Cb. arco' (Cello/Bass arco).

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

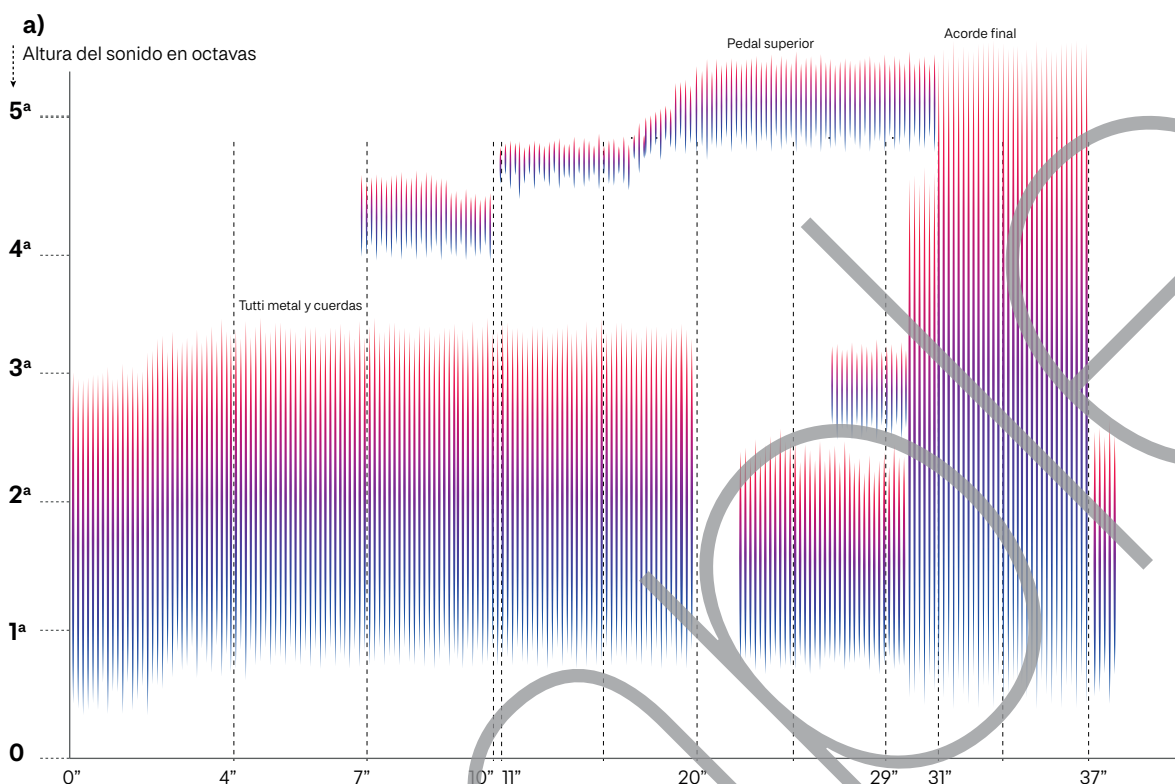


Gráfico 13b: Partitura musical para Andante (♩=86/90). Muestra las partes de WW (Fl., Ob., Ban.), B (Tbn., Tho.), PERC (Sus. cym., Tmp.), Hp. (Vln. (+h)), STR (Vln., Vlc., Ch.) con sus respectivos instrumentos y notación musical.

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♭/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♭ 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.

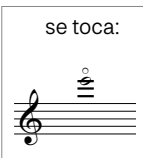
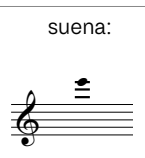
## Armónicos naturales

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.<sup>12</sup>

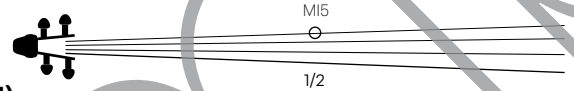
Si presionamos sobre la primera cuerda del violín (que está afinada en la nota MI4) y la dividimos en dos partes iguales, presionando de la forma habitual, obtendremos la nota MI5. Pero si en este mismo sitio la presionamos sólo ligeramente, obtendremos un armónico natural, que en este caso también será 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






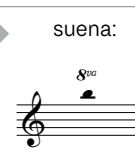
**1ª cuerda (MI)**

a) se toca:  suena: 

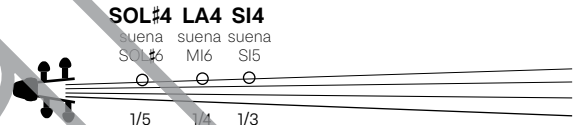
MI5  
suena  
MI5  
1/2

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 desciende 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 three systems. The first system includes Woodwinds (WW), Percussion (Hp. Glock. + Cel.), and Strings (STR). The second system includes Woodwinds (WW), Percussion (Hp.), and Strings (STR). The third system includes Woodwinds (WW), Percussion (Hp.), and Strings (STR). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, and *ppp*, and includes performance instructions like *solo*, *dolce*, *freely*, *con sord.*, and *pp*. The woodwind section includes parts for E.H., Fl. I + Cl. I, Fl. II, Cl. II, and Ob. The percussion section includes Harp (Hp.), Glockenspiel (Glek.), and Celesta (Cel.). The string section includes Violin I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello I and II (Vcl. I, Vcl. II), and Contrabass (Cb.).

## 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

The musical score is divided into two main sections. The first section begins with a tempo of  $\text{♩} = 96$  and a **Picc.** (Piccato) marking. The woodwind section (WW) features a flute (Fl.) with a **Fl.** marking and *mp legg. playfully* dynamics. The percussion (PERC) includes a tam-tam (T.tam) with *pp* dynamics and a finger cymbal (Finger Cym.). The harp and piano (Harp + Pno.) parts feature a harp (Hp.) with *p* dynamics and a piano (Pno.) with *mp* dynamics. The string section (STR) includes Violin I (Vln. I) with *pp* dynamics, Violin II (Vln. II) with *p* dynamics, and Viola (Vla.) with *pp* dynamics. The woodwinds also include Clarinet in C (Cl. Cel.) and Bassoon (Bsn.).

The second section begins with a tempo of **Much faster** ( $\text{♩} = 180$ ). The woodwind section (WW) features a flute (Fl.) with *mf* dynamics and *Cl. Cel. + Vib. (soft yarn mallets)*. The percussion (PERC) includes a triangle (Tri.) with *p* dynamics and a bass drum (B.D.). The harp and piano (Harp + Pno.) parts feature a harp (Hp.) with *mf* dynamics and a piano (Pno.) with *mf* dynamics. The string section (STR) includes Violin I and Viola (Vln. I + Vlc. (unis.)) with *mf* dynamics, Violin II (Vln. II) with *mf* dynamics, and Viola (Vla.) with *mf* dynamics. The woodwinds also include Bassoon (Bsn.) with *mf* dynamics.

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)

The musical score is for the piece "Rise of the Guardians" by A. Desplat, specifically the section "Sandy Notices the Moon". It is marked with a tempo of ♩=96. The score is arranged for a full orchestra with the following parts and markings:

- Clarinet in A:** Starts with a *p* dynamic.
- Bassoon:** Features a *Solo* section with *legg. p* dynamics.
- PERC:** Includes Small Triangle (*pp*), Bells (*pp*), Marimba, and Maracas (*pp*).
- Harp:** Features triplets and a *l.v.* (lute) marking.
- Piano:** Features triplets and a *l.v.* marking.
- Violin I:** Includes *pizz.* (*p*), *div.* (*pp*), *div. arco* (*pp*), and *(1/2 trem., 1/2 ord.)*.
- Violin II:** Includes *pizz.* (*p*), *div.* (*pp*), *div.*, and *(non trem.)*.
- Viola:** Includes *pizz.* (*p*), *div.* (*pp*), and *arco (al punta)* (*pp*).
- Violoncello:** Includes *div. pizz.* (*pp*) and *tutti*.
- Contrabass:** Includes *pizz.* (*pp*).

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 consists of several systems of staves. The first system includes:

- WW B:** Horns (Hrn.) with dynamics *dim.* and *mp*.
- HP. PERC:** Percussion including Cymbal (with reverb, *ad lib., not too fast*), Harp (Hp.), and Celesta (Cel. synth.). Dynamics include *mf*, *dim.*, and *mp*.
- CHOIR:** Female voices (div.) with dynamics *mf* and *mp*.
- STR:** Strings including Violins I & II (div. a 3), Violins I & II (unis.), Flutes (Fl. I & II), and Viola (div. a 3). Dynamics include *mf* and *mp*.

The second system includes:

- WW B:** Woodwinds including Oboe and Clarinet (cue), Horns (unis.), and Piano (Pedal). Dynamics include *mf* and *dim.*.
- HP. PERC:** Percussion including Harp I & II, Vibes (in deep reverb), and Piano (Pedal). Dynamics include *mf* and *mp*.
- CHOIR:** Choir part.
- STR:** Strings including Viola (div.), Violin (Vlc.), and Bass. Dynamics include *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 $^-$ .<sup>12</sup> 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
<b>1941</b> (1979) - <b>J. Williams</b>			
Main Title	III.2.17		136 . . . . . 99
<hr/>			
<b>20TH CENTURY FOX FANFARE</b> (1933) - <b>A. Newman</b>			
	IV.3.46 a)		373 . . . . . 322
<hr/>			
<b>A</b>			
<b>A BEAUTIFUL MIND</b> (2001) - <b>J. Horner</b>			
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/>			
<b>ALADDIN</b> (1992) - <b>A. Menken</b>			
One Jump Ahead	IV.4.31		411 . . . . . 349
<hr/>			
<b>ALIEN</b> (1979) - <b>J. Goldsmith</b>			
Main Title	III.7.5		211 . . . . . 168
Main Title (Gráfico 10)	III.7.5		211 . . . . . 174
The Skeleton	III.5.9		191 . . . . . 150
<hr/>			
<b>ALTERED STATES</b> (1980) - <b>J. Corigliano</b>			
Second Hallucination	III.5.19		201 . . . . . 161
<hr/>			
<b>ALWAYS</b> (1989) - <b>J. Williams</b>			
Among the Clouds	VI.2.2		527 . . . . . 458
<hr/>			
<b>AMARCORD</b> (1973) - <b>N. Rota</b>			
Main Title	I.1.4 c)		006 . . . . . 19
	III.2.5		124 . . . . . 88
<hr/>			
<b>ANGELA'S ASHES</b> (1999) - <b>J. Williams</b>			
Theme	III.2.13		132 . . . . . 95
	IV.4.9		385 . . . . . 332
	VI.2.19 b)		545 . . . . . 477
<hr/>			
<b>ANGELS AND DEMONS</b> (2009) - <b>H. Zimmer</b>			
Earth	III.3.30		164 . . . . . 124
Seal the Doors	VI.2.13		538 . . . . . 471
<hr/>			
<b>APOLLO 13</b> (1995) - <b>J. Horner</b>			
Main Title	II.5.6		087 . . . . . 61
	III.10.14		242 . . . . . 209
	V.1.12		435 . . . . . 374
<hr/>			
<b>ATLANTIS: THE LOST EMPIRE</b> (2001) - <b>J. N. Howard</b>			
The Secret Swim	II.6.5		092 . . . . . 65
	III.3.15		150 . . . . . 113
<hr/>			
<b>AVATAR</b> (2009) - <b>J. Horner</b>			
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>B</b>			
<b>BACK TO THE FUTURE</b> (1985) - <b>A. Silvestri</b>			
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 (Gráfico 14)	III.10.9		237 . . . . . 204
<hr/>			
<b>BASIC INSTINCT</b> (1992) - <b>J. Goldsmith</b>			
Main Title	III.5.1		184 . . . . . 142
<hr/>			
<b>BATMAN</b> (1989) - <b>D. Elfman</b>			
The Final Confrontation	IV.3.49 a)		377 . . . . . 324
Theme	II.7.3		096 . . . . . 69
	III.3.31		165 . . . . . 125
	III.11.1		111 . . . . . 217
<hr/>			
<b>BEAUTY AND THE BEAST</b> (1991) - <b>A. Menken</b>			
Main Title	I.4.3		057 . . . . . 38
<hr/>			
<b>BEN-HUR</b> (1959) - <b>M. Rószka</b>			
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 . . . . . 431
<hr/>			
<b>BLADE II</b> (2002) - <b>M. Beltrami</b>			
House of Paincakes	III.8.9		219 . . . . . 180
	III.8.10		220 . . . . . 181
<hr/>			
<b>BLUE IN GREEN</b> (1959) - <b>B. Evans / M. Davis</b>			
	IV.3.38		365 . . . . . 317
<hr/>			
<b>BORN ON THE 4TH OF JULY</b> (1989) - <b>J. Williams</b>			
End credits	III.10.18		246 . . . . . 213
	V.1.1		425 . . . . . 364
<hr/>			
<b>BREAKFAST AT TIFFANY'S</b> (1961) - <b>H. Mancini</b>			
Moon River	I.3.3		038 . . . . . 28
<hr/>			
<b>BULLIT</b> (1968) - <b>L. Schiffrin</b>			
Main Title	V.1.15		438 . . . . . 376
<hr/>			
<b>C</b>			
<b>CAPE FEAR</b> (1991) - <b>B. Herrmann / E. Bernstein</b>			
The End (Gráfico 1)	III.6.1		202 . . . . . 169



	Ejemplo	Audio	Página
	III.6.1	202	164
<b>CAPTAIN AMERICA (2011) - A. Silvestri</b>			
Make Way for Tomorrow Today	III.8.3	216	177
<b>CARLA (2014) - D. Bennett Thomas</b>			
	IV.2.30 b)	315	279
<b>CASABLANCA (1942) - M. Steiner</b>			
Main Title	VI.1.1	489	426
	VI.1.2	490	427
	VI.1.3		428
<b>CAST AWAY (2000) - A. Silvestri</b>			
End Credits	IV.1.26	273	243
	IV.1.38 a)	282	252
<b>CATCH ME IF YOU CAN (2002) - J. Williams</b>			
Main Title	IV.2.13	298	265
	V.1.17	440	377
	VI.2.15	540	474
<b>CHICKEN RUN (2000) - H. Gregson Williams / J. Powell</b>			
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
<b>CHINATOWN (1974) - J. Goldsmith</b>			
Love Theme	VI.3.23	579	504
<b>CINDERELLA MAN (2005) - T. Newman</b>			
Theme	III.2.7	126	89
	VI.1.21	444	381
<b>CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (1997) - J. Williams</b>			
End Titles	III.3.1	137	100
	III.3.8 a)	144	107
<b>CONCIERTO DE BRANDENBURGO Nº 2 EN FA MAYOR, BWV 1047 (1721) - J. S. Bach</b>			
	IV.3.33	360	314
<b>CONCIERTO PARA ORQUESTA, SZ. 116 (1943) - B. Bartók</b>			
II mov.	I.4.12	064	43
	V.2.34	478	413
<b>CONCIERTO PARA PIANO EN SOL MAYOR (1931) - M. Ravel</b>			
III mov.	IV.2.35	318	281
<b>CONCIERTO PARA VIOLÍN EN RE MAYOR, OP. 35 (1939) - E. W. Korngold</b>			
I mov.	I.3.14	048	33
	I.3.17		34
<b>CONTACT (1997) - A. Silvestri</b>			
End Credits	III.9.5	228	191
	III.10.10	238	205
	III.11.12		224

	Ejemplo	Audio	Página
	IV.1.36	280	250
<b>CUANDO VUELVE A SER NAVIDAD - Pop. Americana</b>			
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
<b>CUARTETO DE CUERDA EN SOL MENOR, OP. 10 (1893) - C. Debussy</b>			
I mov.	V.2.2	448	384
<b>CUARTETO DE CUERDA Nº 19, K465 (1785) - W. A. Mozart</b>			
IV mov.	V.2.1 a)	446	383
	V.2.1 b)	447	384
<b>CUARTETO DE CUERDA Nº 3, OP. 76 (1798) - J. Haydn</b>			
III mov.	I.3.18 a)		34
<b>CUARTETO DE CUERDA Nº 4, OP. 76 (1798) - J. Haydn</b>			
I mov.	IV.1.2	257	228
<b>DANCES WITH WOLVES (1990) - J. Barry</b>			
Journey to Fort Sedgewick	II.2.19	077	52
<b>DINOSAUR (2000) - J. N. Howard</b>			
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
<b>DIVERTIMENTO FOR ORCHESTRA (1980) - L. Bernstein</b>			
Sennets and Tuckets	V.2.40	485	417
Waltz	V.2.41	486	419
<b>DOCTOR ZHIVAGO (1965) - M. Jarre</b>			
Lara's Theme	I.1.2	002	18
	I.1.4 d)	007	19
<b>DRACULA (1979) - J. Williams</b>			
Meeting in the Cave	VI.1.33	522	453
	VI.1.35	523	455
<b>DRACULA (1992) - W. Kilar</b>			
Mina	I.3.9	044	30
	III.11.7	252	220
	IV.2.31	316	279
<b>E.T. (1982) - J. Williams</b>			
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 . . . .	<b>503</b>
	VI.3.22 b) . . . 578 . . . .	<b>503</b>
Titles (partitura en Do)	V.1.6 b) . . . . . - . . . .	<b>369</b>
Titles (partitura transportada)	V.1.6 a) . . . . . - . . . .	<b>369</b>
<b>Sleepy Hollow (1999)</b>		
Introduction	IV.5.12 . . . . . 414 . . . .	<b>355</b>
<b>The Simpsons (1989)</b>		
Theme	IV.3.40 . . . . . 367 . . . .	<b>318</b>
	IV.4.21 b) . . . 399 . . . .	<b>340</b>
<b>EVANS, Bill (1929-1980)</b>		
<b>Blue in Green (1959)</b>	IV.3.38 . . . . . 365 . . . .	<b>317</b>
<b>F</b>		
<b>FALLA, Manuel de (1876-1946)</b>		
<b>La vida breve (1913)</b>		
Acto II, 1 <sup>er</sup> Cuadro.		
Escena 1: Danza	I.3.21 . . . . . 051 . . . .	<b>35</b>
<b>G</b>		
<b>GIACCHINO, Michael (1967)</b>		
<b>Mission: Impossible - Ghost Protocol (2011)</b>		
From Russia with Shove	VI.1.36 . . . . . 525 . . . .	<b>455</b>
Mission Impersonatable	VI.1.34 . . . . . 523 . . . .	<b>454</b>
Railcar Rundown	VI.2.26 . . . . . 552 . . . .	<b>484</b>
<b>The Incredibles (2004)</b>		
Rush Hour	V.1.7 . . . . . 430 . . . .	<b>370</b>
Logo Music	V.1.10 . . . . . 433 . . . .	<b>372</b>
<b>GOLDSMITH, Jerry (1929-2004)</b>		
<b>Alien (1979)</b>		
Main Title	III.7.5 . . . . . 211 . . . .	<b>168</b>
Main Title (Gráfico 10)	III.7.5 . . . . . 211 . . . .	<b>174</b>
The Skeleton	III.5.9 . . . . . 191 . . . .	<b>150</b>
<b>Basic Instinct (1992)</b>		
Main Title	III.5.1 . . . . . 184 . . . .	<b>142</b>
<b>Chinatown (1974)</b>		
Love Theme	VI.3.23 . . . . . 579 . . . .	<b>504</b>
<b>Planet of the Apes (1968)</b>		
The Hunt	IV.5.18 . . . . . 419 . . . .	<b>360</b>
	V.1.18 . . . . . 441 . . . .	<b>378</b>
	VI.1.12 . . . . . 498 . . . .	<b>436</b>
<b>Universal Studios Fanfare (1997)</b>		
	IV.3.46 b) . . . 374 . . . .	<b>323</b>
<b>GREGSON-WILLIAMS, Harry (1961)</b>		
<b>Chicken Run (2000)</b>		
Main Titles	VI.2.24 . . . . . 550 . . . .	<b>481</b>

	Ejemplo . . . . Audio . . .	Página
	VI.2.25 . . . . . 551 . . . .	<b>482</b>
Escape to Paradise	III.6.5 . . . . . 206 . . . .	<b>166</b>
Escape to Paradise (Gráfico 5)	III.6.5 . . . . . 206 . . . .	<b>171</b>
<b>H</b>		
<b>HAYDN, Joseph (1732-1809)</b>		
<b>Cuarteto de cuerda nº 3, op. 76 (1798)</b>		
III mov.	I.3.18 a) . . . . . - . . . .	<b>34</b>
<b>Cuarteto de cuerda nº 4, op. 76 (1798)</b>		
I mov.	IV.1.2 . . . . . 257 . . . .	<b>228</b>
<b>HEFTI, Neal (1922-2008)</b>		
<b>Li'I Darlin' (1975)</b>		
	IV.3.41 . . . . . 368 . . . .	<b>319</b>
Solo «fill» Snooky Young	IV.3.37 . . . . . 364 . . . .	<b>317</b>
<b>HERRMANN, Bernard (1911-1975)</b>		
<b>Cape Fear (1991)</b>		
The End	III.6.1 . . . . . 202 . . . .	<b>164</b>
The End (Gráfico 1)	III.6.1 . . . . . 202 . . . .	<b>174</b>
<b>Marnie (1964)</b>		
Main Title	I.3.20 . . . . . 050 . . . .	<b>35</b>
<b>Mysterious Island (1961)</b>		
Prelude	I.2.4 b) . . . . . 020 . . . .	<b>22</b>
The Balloon	III.5.12 . . . . . 194 . . . .	<b>152</b>
	IV.3.32 . . . . . 359 . . . .	<b>313</b>
The Giant Crab	IV.2.43 . . . . . 327 . . . .	<b>287</b>
<b>North by Northwest (1959)</b>		
Main Title	IV.4.1 . . . . . 380 . . . .	<b>328</b>
	VI.2.7 . . . . . 532 . . . .	<b>465</b>
The Match Book	IV.4.16 . . . . . 391 . . . .	<b>335</b>
<b>On Dangerous Ground (1951)</b>		
Pastorale	VI.1.5 . . . . . 492 . . . .	<b>427</b>
<b>Psycho (1960)</b>		
Prelude	III.3.28 . . . . . 162 . . . .	<b>123</b>
	VI.1.10 . . . . . 496 . . . .	<b>433</b>
The Murder	VI.1.11 . . . . . 497 . . . .	<b>435</b>
<b>Taxi Driver (1976)</b>		
Main Title	IV.5.23 a) . . . 422 . . . .	<b>361</b>
<b>Vertigo (1958)</b>		
Scene d'Amour	I.3.13 . . . . . 047 . . . .	<b>32</b>
	III.9.3 . . . . . 226 . . . .	<b>190</b>
	III.9.4 . . . . . 227 . . . .	<b>190</b>
	IV.1.37 . . . . . 281 . . . .	<b>251</b>
<b>HOLKENBORG, Tom (1967)</b>		
<b>Mad Max (2015)</b>		
Many mothers	IV.1.38 b) . . . 283 . . . .	<b>252</b>

	Ejemplo . . . . Audio . . . .	Página
<b>HOLST, Gustav (1874-1934)</b>		
<b>The Planets, op. 32 (1917)</b>		
Jupiter, the Bringer of Jollity	IV.4.5 . . . . . 381 . . . . .	<b>329</b>
	V.2.29 . . . . . 473 . . . . .	<b>409</b>
Mars, the Bringer of War	IV.3.17 . . . . . 350 . . . . .	<b>303</b>
	V.2.25 . . . . . 469 . . . . .	<b>406</b>
	V.2.26 . . . . . 470 . . . . .	<b>407</b>
	V.2.31 . . . . . 475 . . . . .	<b>410</b>
Mercury, the Winged Messenger	I.4.13 . . . . . 065 . . . . .	<b>43</b>
	V.2.28 . . . . . 472 . . . . .	<b>408</b>
Neptune, the Mystic	V.2.32 . . . . . 476 . . . . .	<b>411</b>
	V.2.33 . . . . . 477 . . . . .	<b>411</b>
Uranus, the Magician	V.2.30 . . . . . 474 . . . . .	<b>409</b>
Venus, the Bringer of Peace	V.2.27 . . . . . 471 . . . . .	<b>408</b>
<hr/>		
<b>HORNER, James (1953-2015)</b>		
<b>A Beautiful Mind (2001)</b>		
All Love Can Be	VI.1.21 . . . . . 507 . . . . .	<b>447</b>
Teaching Mathematics Again	VI.2.27 a) . . . . . 553 . . . . .	<b>485</b>
	VI.2.27 b) . . . . . 554 . . . . .	<b>485</b>
<hr/>		
<b>Apollo 13 (1995)</b>		
Main Title	II.5.6 . . . . . 087 . . . . .	<b>61</b>
	III.10.14 . . . . . 242 . . . . .	<b>209</b>
	V.1.12 . . . . . 435 . . . . .	<b>374</b>
<hr/>		
<b>Avatar (2009)</b>		
A New Beginning	IV.4.12 . . . . . 388 . . . . .	<b>333</b>
Fight To the Death	III.3.29 . . . . . 163 . . . . .	<b>124</b>
Thanator Attack	III.5.5 . . . . . 187 . . . . .	<b>146</b>
	III.10.16 . . . . . 244 . . . . .	<b>210</b>
	IV.3.9 . . . . . 342 . . . . .	<b>298</b>
<hr/>		
<b>Flightplan (2005)</b>		
So Vulnerable	VI.3.24 . . . . . 580 . . . . .	<b>504</b>
<hr/>		
<b>Star Trek II. The Wrath of Khan (1982)</b>		
Main Title	II.9.3 . . . . . 112 . . . . .	<b>79</b>
<hr/>		
<b>The Missing (2003)</b>		
Profound Loss	VI.3.5 . . . . . 562 . . . . .	<b>491</b>
	VI.3.6 . . . . . 563 . . . . .	<b>491</b>
	VI.3.26 . . . . . 582 . . . . .	<b>506</b>
<hr/>		
<b>HOWARD, James Newton (1951)</b>		
<b>Atlantis: The Lost Empire (2001)</b>		
The Secret Swim	II.6.5 . . . . . 092 . . . . .	<b>65</b>
	III.3.15 . . . . . 150 . . . . .	<b>113</b>
<hr/>		
<b>Dinosaur (2000)</b>		
The End of Our Island	II.7.7 . . . . . 097 . . . . .	<b>70</b>
	III.3.23 . . . . . 158 . . . . .	<b>119</b>
	III.5.4 . . . . . 186 . . . . .	<b>145</b>
	III.5.13 . . . . . 195 . . . . .	<b>154</b>
	III.11.9 . . . . . 254 . . . . .	<b>222</b>
	IV.2.7 . . . . . 292 . . . . .	<b>261</b>
	IV.3.15 . . . . . 348 . . . . .	<b>302</b>

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

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

	Ejemplo . . .	Audio . . .	Página
	VI.1.35 . . . . .	524 . . . . .	455
<b>E.T. (1982)</b>			
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
<b>Far and Away (1992)</b>			
End Credits	III.9.1 . . . . .	224 . . . . .	188
	VI.3.7 . . . . .	564 . . . . .	492
<b>Harry Potter and the Chamber of Secrets (2002)</b>			
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
<b>Harry Potter and the Philosopher's Stone (2001)</b>			
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
<b>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)</b>			
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
<b>Hook (1991)</b>			
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
<b>Indiana Jones and the Last Crusade (1989)</b>			
End Credits	IV.2.41 a)	324	285
	IV.2.41 b)	325	285
	V.1.4	421	367
<b>Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark (1981)</b>			
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
<b>Indiana Jones and the Temple of Doom (1984)</b>			
End Credits	II.2.14	075	51
	III.2.16	135	98
	III.3.9	147	108
	III.3.14	149	112
<b>Jaws (1975)</b>			
Main Title	VI.2.9	534	467
Out to Sea / The Shark			
Cage Fugue	VI.2.20	546	478
	VI.3.28	584	509
<b>Jurassic Park (1993)</b>			
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
<b>Memoirs of a Geisha (2005)</b>			
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
<b>Presumed Innocent (1990)</b>			
The Boat Scene	VI.3.21	576	502
<b>Saving Private Ryan (1998)</b>			
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
<b>Schindler's List (1993)</b>			
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
<b>Seven Years in Tibet (1997)</b>			
End Titles	II.2.20	078	53
<b>Star Wars. Episode I: The Phantom Menace (1999)</b>			
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