



UNIVERSIDADES PÚBLICAS DE LA COMUNIDAD DE MADRID
PRUEBA DE ACCESO A LA UNIVERSIDAD

Curso **2024-2025**

MATERIA: ANÁLISIS MUSICAL II

INSTRUCCIONES GENERALES Y CALIFICACIÓN

Después de leer atentamente el examen y escuchar atentamente las dos audiciones propuestas para las partes B y C, responda a las preguntas de la siguiente forma:

- Responda a DOS preguntas de la parte A, a elegir entre las cuatro propuestas.
- Responda a TODAS las preguntas de la parte B, eligiendo la opción correcta en las preguntas tipo test y desarrollando las cuestiones planteadas en las demás.
- Responda a CUATRO de las seis preguntas propuestas en la parte C. En esta parte se facilitará la partitura como apoyo.

Se escucharán fragmentos breves pero significativos de las obras propuestas en el programa. Cada una de las audiciones tendrá una duración máxima de 5 minutos. Cinco minutos después de iniciado el examen, se escucharán las dos audiciones de manera consecutiva. Tras una pausa de cinco minutos, se volverán a escuchar ambas audiciones.

TIEMPO Y CALIFICACIÓN: 90 minutos. La parte A podrá obtener una calificación máxima de 2 puntos; la parte B, una calificación máxima de 4 puntos; y la parte C, una calificación máxima de 4 puntos.

PARTE A

Responda a **DOS** de las siguientes cuestiones (puntuación máxima: 1 punto por cada respuesta correcta):

1. Enuncie los efectos negativos del consumo ilegal de música para los creadores y la industria musical.
2. Explique brevemente qué es un programa secuenciador y cuál es su utilidad en la composición. Escriba el nombre de dos de este tipo.
3. Analice el papel de la improvisación en la música, mencionando algunos ejemplos en los que la improvisación sea un elemento fundamental.
4. Explique brevemente el origen y la evolución de la guitarra española.

PARTE B

AUDICIÓN 1. Se escuchará dos veces un fragmento significativo.

Elija y señale la respuesta correcta (sólo una) a cada una de las siguientes cuestiones (0,5 por respuesta correcta):

1. Indique el registro vocal escuchado en la audición:
 - a) Soprano
 - b) Barítono
 - c) Contralto
 - d) Bajo
2. La obra escuchada es:
 - a) Un madrigal
 - b) Una *frottola*
 - c) Un lied
 - d) Un aria

3. Indique la familia del instrumento acompañante:
 - a) Cuerda pulsada
 - b) Viento madera
 - c) Cuerda percutida
 - d) Viento metal
4. Indique la época en la que se encuadra esta obra:
 - a) Siglo XVIII
 - b) Siglo XIX
 - c) Siglo XX

Responda a las siguientes cuestiones (hasta 1 punto por respuesta correcta):

5. Explique el género al que pertenece esta obra, contextualizándolo en el período histórico en el que se encuadra la audición.
6. Defina las características musicales de esta pieza en relación al estilo al que pertenece.

PARTE C

AUDICIÓN 2. Se escuchará dos veces un fragmento significativo. Como apoyo se adjunta la partitura.

Responda a **CUATRO** de las siguientes cuestiones (puntuación máxima: 1 punto por cada respuesta correcta):

1. Explique las características vocales de este fragmento e indique el registro de cada una de las voces (puntuación máxima: 1).
2. Argumente por qué esta obra tiene contrapunto imitativo, qué efectos produce a nivel sonoro y señale un ejemplo indicando los compases (puntuación máxima: 1)
3. Describa las características generales del uso del ritmo en este fragmento e indique algún ejemplo de recurso rítmico, señalando los compases (puntuación máxima: 1).
4. Indique de qué género se trata y explique sus características (puntuación máxima: 1).
5. Sitúe la obra escuchada en el contexto histórico y estilístico en el que se originó (puntuación máxima: 1).
6. Explique la relación entre el texto litúrgico y la música y ponga un ejemplo de recurso musical utilizado para expresar el significado religioso.

AUDICIÓN 2. PARTITURA Y TEXTO

Texto en latín
Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Texto traducido
Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.

Cantus I

Cantus II

Altus I
Ky - ri - e

Altus II
Ky - ri - e

Tenor
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e -

Bassus
Ky - ri - e e - le - i - son

6

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le -

e - le - i - son Ky - ri - e

e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

le - i - son Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

13

son, Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

- i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

e - le - i - son Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le -

- i - son Ky - ri - e e -

son Ky - ri - e e - lei - son Ky -

19

lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

son Ky - ri - e e - le - i - son.

e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son.

i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son.

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

ri - e e - lei - son.

26

Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son
 Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son
 Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son
 Chri - ste e - le - i - son

34

le - i - son Chri - ste e - lei - son
 son, Chri - ste e - le - i - son Chri - ste
 e - le - i - son Chri - ste
 - i - son Chri - ste e - le - i - son
 son Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son
 Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e -

ANÁLISIS MUSICAL II

CRITERIOS ESPECÍFICOS DE CORRECCIÓN Y CALIFICACIÓN

1. La puntuación máxima será de 10 puntos. Cada una de las partes será evaluada de forma independiente y se calificará: hasta 2 puntos la parte A; hasta 4 puntos la parte B (audición 1); hasta 4 puntos la parte C (audición 2).
2. El alumno deberá marcar con claridad solamente el número de opciones solicitadas. En caso contrario quedará invalidada la respuesta.
3. El contenido de las respuestas, así como la forma de expresarlo, deberá ajustarse estrictamente al texto formulado. Por este motivo, se valorará positivamente el uso correcto del lenguaje, la claridad y concreción en las respuestas así como la presentación y pulcritud del ejercicio.
4. Se valorará positivamente la expresión correcta sintáctica y ortográfica de los contenidos en general y de los conceptos musicales en particular.

ANÁLISIS MUSICAL II

SOLUCIONES

NOTA: Este guión pretende ser orientativo y en ningún caso exhaustivo. Se deja a criterio del corrector el valorar otras posibles respuestas correctas. Asimismo, no será necesario incluir todas las respuestas posibles aquí señaladas para otorgar la máxima calificación.

PARTE A

1. Los efectos del consumo ilegal de música y la piratería son numerosos y suponen una de las mayores amenazas a nivel mundial. Las empresas que producen música dejan de ingresar cantidades millonarias, perdiéndose empleos directos e indirectos en la industria. Los músicos, compositores, productores, técnicos de sonido, distribuidores, etc. ven peligrar sus puestos de trabajo y la remuneración por su labor. Se generan pérdidas para las arcas públicas. La variedad en la oferta musical se empobrece, y al mismo tiempo se refuerzan los productos musicales de moda, sacrificándose la calidad por una mayor seguridad de inversión económica. La descarga desde portales ilegales de música gratuita supone el riesgo de virus informáticos, amenazas cibernéticas, robo de datos personales y beneficios económicos para organizaciones delictivas.

2. Un programa secuenciador es el que permite grabar cada uno de los instrumentos en pistas separadas para editarlos y aplicarles efectos de manera individual para posteriormente mezclarlos y exportarlos en un fichero estéreo. Los diferentes canales pueden ser de instrumentos MIDI y muestras de sonidos o bucles en formato wave o mp3. Es uno de los programas más usados entre los compositores y productores musicales. Entre los más populares destacan Pro-Tools, Cubase, Ableton, Logic y GarageBand (estos últimos exclusivos para iOS). También existen secuenciadores online como BandLab.

3. La improvisación ha jugado un papel esencial en la música a lo largo de la historia. Desde el Renacimiento hasta el siglo XX, esta práctica ha evolucionado adaptándose a las exigencias estilísticas y formales de cada época. Durante el Renacimiento, la improvisación se reflejaba en formas como el *ricercare*, donde los intérpretes exploraban libremente motivos melódicos que servían de base para el desarrollo de la obra. Este género instrumental, precursor de la fuga barroca, permitía a los músicos mostrar su destreza técnica y creatividad sobre estructuras armónicas predefinidas. En el Barroco, la improvisación alcanzó gran importancia en la ornamentación vocal e instrumental. Las *arias da capo*, por ejemplo, daban a los cantantes la libertad de añadir adornos y variaciones durante la repetición de la sección inicial, adaptándose al carácter emotivo del texto. Del mismo modo, los concertistas solían improvisar cadencias al final de los movimientos, exhibiendo su virtuosismo sin intervención directa del compositor. A partir del siglo XIX, aunque la música clásica adoptó formas más estructuradas, la práctica de la improvisación no desapareció. En el siglo XX, la improvisación resurgió con fuerza en géneros populares como el jazz, el blues o el flamenco. En estos estilos, los músicos improvisan sobre progresiones armónicas preestablecidas, dando lugar a solos que, aunque basados en estructuras rítmicas concretas, ofrecen un espacio de gran libertad creativa.

4. Las primeras representaciones de la guitarra española se sitúan en el siglo XIV, cuando este instrumento empezó a ser utilizado por las clases populares en todo tipo de festejos. En contrapartida, las clases altas utilizaban la vihuela. En el siglo XVI, la guitarra española adquiere un nuevo elemento: una quinta cuerda. El éxito de esta nueva guitarra desplazó a la vihuela, que terminó por desaparecer. Ya en el siglo XVII surgieron tratados y guías sobre la guitarra española, para que cualquier persona tuviera la posibilidad de aprender a tocarla, con el fin de amenizar sus propias fiestas. En el siglo XVIII, se incorpora una sexta cuerda a la guitarra española, y se transforma el modo de tocarla en cuanto a su colocación y a la pulsación. La música de cámara acepta la guitarra española, que se convierte en música de concierto en el siglo XIX. Es en este siglo cuando Antonio Torres refina el instrumento y le añade mejoras, como las varas armónicas debajo de la tapa, el mástil más ancho y una caja de resonancia más grande. No es hasta el siglo XX cuando la guitarra española empieza a ser reconocida y goza del prestigio que buscaba.

PARTE B

Audición 1 (Schubert: lied „Gretchen am Spinnrade“ o „Margarita en la rueca“ sobre texto de Goethe)

1. a) Soprano
2. c) Un lied
3. c) Cuerda percutida
4. b) Siglo XIX
5. El lied *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca), compuesto por Schubert en 1814 sobre un texto del *Fausto* de Goethe, pertenece al lied romántico alemán, una forma musical que combina poesía y música para expresar emociones profundas. Se trata de un lied para soprano y piano encuadrado en el período temprano del Romanticismo, época en la que los compositores buscaban la expresión, en este caso a través de la unión entre música y poesía. El lied se desarrolla en este momento de la mano de compositores como Schubert o Schumann, que convierten este género en un punto de unión de la intimidad lírica y la música de cámara. La popularidad del lied fue favorecida por el asentamiento del piano como instrumento doméstico.
6. El texto del poema relata cómo Margarita, hilando con la rueca, piensa en Fausto ausente, de cuyo amor le ha arrebatado la tranquilidad hasta el punto de la locura. El piano presenta un patrón de acompañamiento repetitivo que imita el movimiento constante de la rueca y las notas graves en ostinato, el mecanismo del pedal que pone en movimiento la rueca, representando el obsesivo pensamiento por el amado ausente. Conjuntamente, voz y piano ponen de manifiesto, con constantes cambios de dinámica y agógica, la desesperación o el deseo de Margarita.

PARTE C

Audición 2 (Cristóbal de Morales: “Kyrie” de la *Missa Mille Regretz*)

1. La *Missa “Mille regretz”* de Cristóbal de Morales está escrita a seis voces: Bajo, Tenor, Altus I y II y Cantus I y II. El Tenor es el encargado de introducir el material “Mille regretz” al inicio de cada una de las tres secciones del Kyrie (en el Kyrie I y el Christe introduce el primer verso completo), como vestigio del antiguo rol de esta voz como portadora del *cantus firmus*. El Cantus I es la voz encargada de llevar el hilo conductor de la melodía, siendo la única voz en entonarla completa y de forma continua, tanto en el Kyrie I/Christe como en el Kyrie II. Finalmente, las voces graves (especialmente el bajo) parafrasean algunos segmentos característicos de las voces graves de la canción original, así como algunas progresiones armónicas características. El ámbito de las voces es bastante extenso, excediendo la 8ª en todas las voces. Las seis voces las interpretaban cantores de la capilla polifónica: dos voces blancas, de castrados o falsetistas para Cantus I y II (tesitura de contratenor), una voz de tenor agudo-contratenor para Altus I, voces de tenor para Altus II y Tenor y una voz de bajo para Bassus. Se trata de voces no ornamentadas que producían improvisaciones sobre el canto escrito en la fuente.
2. El estilo de esta obra es imitativo debido a que, a lo largo del Kyrie I y el Christe, Morales introduce numerosas imitaciones entre voces, o contrapunto imitativo. La primera de ellas se puede ver entre las voces del Bassus (c. 1), Altus I (c. 3), Altus II (c. 5) con esas entradas periódicas al contrasujeto. El sujeto, que sería el tema *Mille regretz*, se ejecuta en imitación en el Tenor (c. 1), y las voces agudas del Cantus II (c. 7) y Cantus I (c. 9), produciendo entradas de cada voz cada dos compases. Este efecto de la imitación produce una textura contrapuntística y promueve la resonancia del famoso tema de Josquin para el oyente en todas sus voces.

3. En el *Kyrie* de la *Missa Mille regretz*, Morales utiliza un ritmo pausado y estable que contribuye a la solemnidad y contemplación del texto litúrgico. Los valores rítmicos largos y las entradas suaves de las voces crean una atmósfera serena y reverente, permitiendo que cada frase y motivo melódico de la canción sea escuchada con profundidad. Además, Morales intensifica el ritmo previo a las cadencias, resaltando las palabras clave del *Kyrie*, lo que intensifica la expresión devocional y la espiritualidad de la obra. Morales escoge un ritmo binario (*tempus imperfectum*). Utiliza la síncopa y algunos ennegrecimientos en ternario (cc. 28-29) para dotar de mayor diversidad rítmica a la obra.
4. La *Missa Mille regretz* es una misa “parodia” o de imitación, es decir, que se basa en una obra previamente compuesta. En este caso, Morales escoge la canción *Mille regretz* a 4 voces del compositor franco-flamenco Josquin Després, como tema profano para su misa. El movimiento escuchado es el *Kyrie*, que es una pieza tripartita propia del Ordinario de la misa. Se divide siempre, según el texto litúrgico en griego, en las tres partes “Kyrie eleison / Christe eleison / Kyrie eleison”, que significa “Señor, ten piedad / Cristo, ten piedad / Señor, ten piedad”. El significado habla de la misericordia de Dios y se trata del primer movimiento del ordinario de la misa, después del Introito, que forma parte del propio de la misa.
5. La *Missa Mille regretz* es una misa parodia compuesta sobre la textura polifónica de la canción homónima, armonizada a 4 voces por Josquin Després. Fue publicada en Roma como parte del *Primer Libro de Misas* [1544] de Morales, junto a un total de ocho misas completas. Se popularizó bastante dentro del estilo de polifonía sacra del Renacimiento hispano de mediados del siglo XVI. Morales pudo haber compuesto esta misa en homenaje Carlos V, ya que *Mille regretz* era la canción del emperador.
6. Morales remarca claramente la expresión de la palabra “Kyrie” (cc. 1-3), de manera silábica y a través de valores largos, para que el texto sea más claro y directo. Sin embargo, introduce melismas en la palabra “eleyson” (cc. 10-13), variándolo musicalmente para concederle mayor dinamismo y actividad rítmica. Esto hace que se resalte la palabra “Kyrie” (“Señor”) en griego en dichos valores largos, para que el oyente los pueda percibir y para que genere una sensación de súplica prolongada a través de esos melismas en la palabra “eleyson” (“ten piedad”) en el oyente.