



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

Curso **2025-2026**

MATERIA: ANÁLISIS MUSICAL II

INSTRUCCIONES GENERALES Y CALIFICACIÓN

CONTENIDO: La prueba consta de tres partes: (A) desarrollo de cuestiones teóricas, (B) análisis de una obra (solo audición, sin partitura), y (C) análisis de una obra (audición con partitura de apoyo). Cada una de las audiciones tendrá una duración máxima de 5 minutos.

- PARTE A: Responda solo a DOS preguntas, a elegir entre las cuatro propuestas.
- PARTE B: Responda TODAS las preguntas, las cuales están estructuradas en dos subapartados: (a) preguntas tipo test y (b) cuestiones a desarrollar.
- PARTE C: Responda solo a CUATRO preguntas, a elegir entre las seis propuestas. En esta parte se facilitará una partitura de apoyo y, aunque ésta no se adjunta al examen en el momento de su entrega, puede ser utilizada a la hora de justificar algunas respuestas como, por ejemplo, citando los números de los compases o refiriéndose a los textos que pueda haber en ella, etc. Es decir: puede citar determinados elementos que están presentes en la partitura e incluso puede apoyarse en ella para hacer pequeños esquemas, si lo considera oportuno.

SECUENCIACIÓN: Una vez entregado el enunciado de examen, dispondrá de 5 minutos de tiempo para que pueda leer las preguntas atentamente. Después de estos primeros 5 minutos, se escucharán las dos audiciones por primera vez y de manera consecutiva. Tras una pausa de 5 minutos, se volverán a escuchar ambas audiciones por segunda vez.

CALIFICACIÓN: La PARTE A (cuestiones teóricas) se valorará sobre un máximo de 2 puntos (1 punto cada pregunta respondida correctamente). La PARTE B (análisis de una audición sin partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos, ponderados del siguiente modo: 0,5 puntos cada respuesta correcta de las preguntas tipo test del bloque (a), y hasta 1 punto por cada respuesta correcta del bloque (b). La PARTE C (análisis de una obra con audición y partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos (hasta 1 punto cada pregunta respondida correctamente).

TIEMPO TOTAL: 90 minutos.

PARTE A

Responda, en no más de cinco líneas, DOS de las siguientes cuestiones:

1. Describa brevemente la forma concierto de la música barroca, poniendo algún ejemplo de obra representativa.
2. Indique a qué parámetros musicales se refieren los términos *color* y *talea*.
3. Explique qué es la musicoterapia y cuáles son sus objetivos principales.
4. Defina el término «polifonía» y explique los distintos tipos de textura polifónica.

PARTE B

AUDICIÓN 1. Se escuchará dos veces un fragmento de una obra musical.

- a) Señale la respuesta correcta en cada una de las siguientes preguntas tipo test (solo hay una respuesta correcta en cada pregunta).
1. Indique la época en la que se encuadra esta obra:
 - a) Siglo XIX.
 - b) Comienzos del siglo XX.
 - c) Segunda mitad del siglo XX.
 - d) Siglo XXI.
 2. Señale las fuentes sonoras utilizadas:
 - a) Orquesta sinfónica tradicional, sin percusión.
 - b) Únicamente sonidos generados electrónicamente.
 - c) Instrumentos de viento madera junto a sonidos generados electrónicamente.
 - d) Sonidos grabados y posteriormente manipulados electrónicamente.
 3. Atendiendo al fragmento seleccionado, seleccione el par de parámetros musicales que son más relevantes para estructurar la obra:
 - a) Ritmo y altura.
 - b) Timbre y melodía.
 - c) Armonía y ritmo.
 - d) Intensidad y timbre.
 4. Indique la manera en que se encuentran agrupados los sonidos en esta obra:
 - a) Formando los acordes principales de la tonalidad.
 - b) Formando clústeres por familias de instrumentos.
 - c) Por series dodecafónicas.
 - d) A través de la técnica de la melodía de timbres.

b) Responda a las siguientes cuestiones:

5. Explique brevemente las técnicas compositivas empleadas en esta obra.
6. Elabore un pequeño comentario reflexionando acerca de las diferencias y semejanzas que encuentra entre esta obra y otras de periodos musicales anteriores, desde el punto de vista del análisis musical.

PARTE C

AUDICIÓN 2. Se escuchará dos veces un fragmento significativo de una obra musical. Como apoyo, se adjunta la partitura correspondiente a dicho fragmento. A continuación, responda CUATRO de las siguientes cuestiones:

- 1) Explique el tipo de textura empleada y el papel que desempeñan en ella los distintos instrumentos y la voz.
- 2) Describa la melodía vocal en sus primeros ocho compases (cc. 410-417).
- 3) Comente brevemente la estructura musical existente en el fragmento escuchado, justificando adecuadamente la respuesta en función de la tonalidad y de la melodía vocal.
- 4) Explique las distintas indicaciones de tempo utilizadas en el fragmento y su posible relación con el texto y la situación dramática.
- 5) Indique el género musical al que pertenece esta obra y sitúelo en su contexto histórico y estilístico.
- 6) Elabore un pequeño comentario reflexionando acerca de los aspectos interpretativos más relevantes de la audición escuchada, expresando su opinión acerca de su adecuación a la obra y al estilo.

Andante espressivo

404

Violino I

Violino II

Viola

ORFEO
ORPHEUS

(Cembalo)

Violoncello e Basso

spiccato assai

f

f

408

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - zail mio
Ach wo - hin oh - ne Eu - ry - di - ke, was be - ginn' ich oh - ne

413

ben? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - zail mio ben, do - ve an -
sie? Ach wo - hin, ach wo - hin, was be - ginn' ich oh - ne sie, was be -

drò sen - za il mio ben?
ginn' ich oh - ne - sie?

Eu-ri - di - cel *Eu-ri - di - cel* *Oh*
Eu-ry - di - ke! *Eu-ry - di - ke!* *Er -*

Di - o! *Ri - spon-di!*
wa - che, *gib Ant-wort,*

Ri - spon - - - - di! *Io son*
gib Ant - - - - - wort! *Dein Ge -*

pu - re il tuo fe - del, *io son pu - re il tuo fe - del,* *il tuo fe - del!* *Che fa -*
mahl, er ruft nach dir, dein Ge - mahl, er ruft nach dir, er ruft nach dir! *Ach, wo -*

433

rò sen-za Eu-ri - di - ce? Do-vean-drò sen-zail mio ben? Che fa - rò, do - ve an-
hin oh-ne Eu-ry - di - ke, was be - ginn' ich oh - ne sie? Ach wo - hin, ach wo -

(f) (p)

(f) (p)

(f) (p)

438

(f) (p) (f) (p) (Più lento)

drò, che fa - rò sen - zail mio ben? Do - ve an - drò sen - zail mio ben? Eu-ri-
hin, was be - ginn' ich oh - ne sie, was be - ginn' ich oh - ne sie? Eu-ry-

(f) (p) (f) (p)

443

p (p) (f) (f) (p)

di - ce! Eu-ri - di - - ce!
di - kel Eu-ry - di - - ke!

p (f)

continúa...

TEXTO ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

Texto original

*Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?
Che farò? Dove andrò?
Che farò senza il mio ben?
Dove andrò senza il mio ben?*

*Euridice!... Euridice!
Oh Dio! Rispondi! Rispondi!
Io son pur il tuo fedele.*

*Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?
Che farò? Dove andrò?
Che farò senza il mio ben?
Dove andrò senza il mio ben?*

Euridice... Euridice!

Traducción

¿Qué haré sin Eurídice?
¿A dónde iré sin mi amor?
¿Qué haré? ¿A dónde iré?
¿Qué haré sin mi amor?
¿A dónde iré sin mi amor?

¡Eurídice! ¡Eurídice!
¡Oh, Dios! ¡Contéstame!
¡Contéstame!
Pues yo soy tu fiel esposo.

¿Qué haré sin Eurídice?
¿A dónde iré sin mi amor?
¿Qué haré? ¿A dónde iré?
¿Qué haré sin mi amor?
¿A dónde iré sin mi amor?

¡Eurídice! ¡Eurídice!

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) y hasta 4 puntos la parte C (Audición 2).
2. En la PARTE A del examen (desarrollo de cuestiones teóricas) el alumno deberá responder solamente a DOS preguntas, elegidas de entre cuatro propuestas (en caso de haber más de dos preguntas respondidas, sólo se corregirán las primeras dos preguntas contestadas).
3. En la PARTE C del examen (análisis de una obra con audición y partitura) el alumno deberá responder solamente a CUATRO preguntas, elegidas de entre seis propuestas (en caso de haber más de cuatro preguntas respondidas, sólo se corregirán las primeras cuatro preguntas contestadas).
4. El contenido de las respuestas deberá ajustarse a lo establecido en el enunciado de las preguntas y, por ese motivo, se valorará positivamente la claridad y concreción en las respuestas, así como el uso adecuado de los conceptos musicales a la hora de expresarse.
5. Se valorará positivamente el buen uso del lenguaje, la correcta expresión sintáctica y ortográfica, así como la buena presentación y pulcritud.

ANÁLISIS MUSICAL II
SOLUCIONES
(Documento de trabajo orientativo)

NOTA: Este guion 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

Pregunta 1: Describa brevemente la forma concierto de la música barroca, poniendo algún ejemplo de obra representativa.

Forma característica del primero y, con frecuencia, último movimiento de un concierto de finales del Barroco, basada en la alternancia de secciones *tutti* (denominada cada una como *ritornello*) y a solo (episodios). Normalmente cada *ritornello* se presenta en una tonalidad diferente, usando todo o parte del material presentado en el *ritornello* inicial, mientras que los episodios, a cargo del concertino o del solista, suelen incluir las modulaciones y los contrastes de material. Ejemplos de esta forma son los conciertos para violín compuestos por A. Vivaldi, como los que forman el conjunto de *Las cuatro estaciones*.

Pregunta 2: Indique a qué parámetros musicales se refieren los términos *color* y *talea*.

Se trata de dos términos característicos de la música isorrítmica propia del Ars Nova (siglos XIV y comienzos del XV). El término *color* se refiere al componente melódico, es decir, al patrón interválico que se observa en una melodía determinada. El término *talea* hace referencia al componente rítmico de la música, es decir, a la duración de las notas y los distintos patrones que se observan en sus figuras rítmicas. Estos patrones no tienen por qué coincidir, de hecho, no suelen hacerlo, siendo cada uno de ellos de una extensión diferente, por lo que las sucesivas apariciones del patrón rítmico lo harán utilizando distintas alturas.

Pregunta 3: Explique qué es la musicoterapia y cuáles son sus objetivos principales.

La musicoterapia es el uso profesional de la música y sus elementos (sonido, ritmo, melodía y armonía) por un terapeuta cualificado con un paciente o grupo. Su objetivo no es el aprendizaje musical, sino mejorar la salud física, emocional, cognitiva o social del individuo, facilitando la comunicación y el bienestar mediante experiencias musicales activas o receptivas. Se emplea en distintos contextos, como hospitales, escuelas o centros de rehabilitación. Puede ser considerada una disciplina de base científica debido a que se apoya en investigaciones de la psicología, la neurociencia y la medicina. Está demostrado que la música puede influir en el cerebro, las emociones, la memoria y el sistema nervioso.

Pregunta 4: Defina el término «polifonía» y explique los distintos tipos de textura polifónica.

En general, cuando se presentan varias voces tenemos lo que se llama una textura polifónica. Así, la palabra polifonía se refiere a la presencia de muchas voces, lo que se

contrapone directamente con la monofonía, o monodia, en donde existe una sola melodía, una sola voz, aunque esta puede interpretarse por muchos cantantes o instrumentos. Estrictamente, el término polifonía se refiere a música en donde las voces son claramente perceptibles individualmente, teniendo, además, cada una la misma importancia melódica. En una textura polifónica libre, las distintas voces no realizan imitaciones entre sí, sino que cada una utiliza su propio material. En la textura imitativa, las voces se imitan utilizando los mismos diseños melódicos, aunque pueden realizarlos a distintas alturas. Esta textura imitativa puede ser parcial, solamente al comienzo de las secciones de una obra o total, como aparece en los cánones.

Algunas definiciones amplias incluyen la homofonía dentro de polifonía (aunque en un sentido más estricto, se distinguen ambas texturas). En ese caso, la homofonía sería un tipo de textura polifónica en donde las voces avanzan al mismo ritmo (o prácticamente el mismo) percibiéndose una de ellas como principal para destacar el texto, actuando las demás voces como complemento armónico.

PARTE B

AUDICIÓN 1. [György Ligeti: *Atmosphères*]

Subapartado a)

Pregunta 1: Indique la época en la que se encuadra esta obra:

Respuesta correcta: **c) Segunda mitad del siglo XX**

Pregunta 2: Señale las fuentes sonoras utilizadas:

Respuesta correcta: **a) Orquesta sinfónica tradicional, sin percusión**

Pregunta 3: Atendiendo al fragmento seleccionado, seleccione el par de parámetros musicales que son más relevantes para estructurar la obra:

Respuesta correcta: **d) Intensidad y timbre**

Pregunta 4: Indique la manera en que se encuentran agrupados los sonidos en esta obra:

Respuesta correcta: **b) Formando clústeres por familias de instrumentos**

Subapartado b)

Pregunta 5: Explique brevemente las técnicas compositivas empleadas en esta obra.

La obra *Atmosphères*, compuesta en 1961 por György Ligeti, es paradigmática de la música textural surgida en la posguerra, especialmente en los años 60. Son años de experimentación en nuevas maneras de composición, así como en la búsqueda de una escucha basada en efectos globales en lugar de en eventos más aislados o independientes. Los sonidos se agrupan en clústeres muy densos y por timbres, creando masas de sonidos estáticas, pero con sensación de movimiento interno, generado por las líneas melódicas individuales de cada uno de los instrumentos de la orquesta. A menudo estas líneas están relacionadas entre sí, creando cánones melódicos y rítmicos, pero con un mínimo desfase entre cada línea, de manera que no se percibe la individualidad de cada voz, lo que se denomina micropolifonía, técnica

característica en el estilo del compositor. Así, la música carece de un pulso perceptible, siendo las transformaciones que estas masas sonoras experimentan a lo largo de la composición, en timbre, registro e intensidad, las que permiten estructurar la obra.

Pregunta 6: Elabore un pequeño comentario reflexionando acerca de las diferencias y semejanzas que encuentra entre esta obra y otras de periodos musicales anteriores, desde el punto de vista del análisis musical.

Ligeti sustituye la composición (y también la escucha) basada en el sistema motivico-temático que había dominado la composición musical entre los siglos XVII y XIX, fundamentalmente, por sonoridades muy densas compuestas por multitud de voces instrumentales que al estar tan cerca las unas de las otras, tanto en el tiempo como en la altura, pierden su individualidad generando masas sonoras vibrantes y que se transforman mediante los cambios de timbre, intensidad y registro, fundamentalmente. Así, estos parámetros son los que ahora rigen en la estructura de la obra. Aun así, no es una técnica totalmente novedosa, ya que la creación de masas sonoras estáticas, pero con vibración interna, es ya utilizada por la música medieval polifónica, especialmente la de los siglos XII y XIII, como en los *organa* para varias voces de este periodo compuestos por Perotin, que usan voces cantando en las mismas alturas, intercambiando sonidos y sin cambios importantes en el conjunto de notas utilizado por cada una, lo cual hace que, sobre largas notas que hacen desaparecer la percepción de un pulso, se percibe un conjunto vibrante pero estático de sonidos cuya transformación a lo largo de la obra se realiza por cambios de registro y de textura vocal según el número de voces empleado.

En cuanto a los aspectos armónicos, Ligeti no utiliza armonías basadas en determinados modos, bien sea dentro de la tonalidad o del neomodalismo que surge a finales del siglo XIX, ni construye armonías según los principios dodecafónicos. Los clústeres que utiliza buscan una densidad sonora extrema al utilizar todas las notas disponibles en un determinado registro, siendo este, junto con el timbre de los distintos instrumentos utilizados, los principales parámetros para los cambios armónicos. Así, la armonía pierde su carácter funcional, característico de la tonalidad de los siglos XVIII y XIX, para concentrarse en la sonoridad transmitida según estos parámetros de registro y timbre, junto a la intensidad. Por otra parte, esta armonía cuya cualidad fundamental es solamente su sonoridad individual, ya aparece en la música francesa impresionista, como muestran las obras de Debussy o Satie.

Por otra parte, al igual que Ligeti, la música renacentista hizo uso del contrapunto imitativo, aunque en ella las voces sí se perciben individualmente al estar adecuadamente separadas en altura y tiempo para ello, no como en la música de Ligeti. Hay también que destacar el hecho de que Ligeti no hace uso de sonidos generados electrónicamente, sino de una formación orquestal tradicional. Aunque los instrumentos utilizados no suponen una ruptura con la música anterior, sí lo es la búsqueda de creación de distintos efectos con todos ellos, como el uso del *col legno*, *sul ponticello* o de registros inusuales.

PARTE C

Audición 2 [C. W. Gluck: «Che farò senza Euridice», aria perteneciente a la ópera *Orfeo y Euridice*]

Pregunta 1: Explique el tipo de textura empleada y el papel que desempeñan en ella los distintos instrumentos y la voz.

La textura empleada en el aria es melodía acompañada en todo momento. En los seis primeros compases, antes de la entrada de la voz, el violín primero realiza la melodía, mientras que las cuerdas graves (violonchelo y contrabajo) realizan el bajo del acompañamiento y el violín segundo y la viola completan dicho acompañamiento repartiendo las notas de los acordes y utilizando un diseño característico de corcheas alternando dos notas de cada armonía. La mano derecha del clave realiza de forma libre las armonías de la pieza, aunque en esta partitura están ya escritas por el editor, usando un diseño de acordes verticales homofónicos. Al entrar la voz, esta realiza nuevamente la melodía doblada prácticamente en todo momento por el violín primero, de lo que no resulta una textura a dos voces sino de una sola doblada a la octava con el mismo reparto para el acompañamiento en los demás instrumentos. La aparición de una segunda voz por el violín se limita a unos pocos compases, como en los compases 424 y 426.

Pregunta 2: Describa la melodía vocal en sus primeros ocho compases (cc. 410-417).

La melodía vocal solista comienza su primera idea musical de dos compases desde el tercer grado de la escala, en armonía de tónica, ascendiendo por grados conjuntos y con un salto de cuarta ascendente hasta llegar al primer grado descendiendo a continuación por grado hasta la sensible en donde reposa brevemente. La siguiente idea, con el mismo ritmo, realiza el camino inverso, comenzando en el primer grado superior y descendiendo primero con un intervalo de cuarta y después por movimiento de grados conjuntos hasta detenerse en el tercer grado de la escala. La continuación de estas dos ideas presentadas, en el segundo tiempo del compás 413, contrasta utilizando un amplio arpeggio ascendente cubriendo una octava entre los primeros grados de la escala, descendiendo inmediatamente un grado hasta la sensible y repitiendo nuevamente el mismo gesto. A continuación, alcanza el punto más alto del pasaje, el tercer grado agudo de la escala y realiza un descenso hasta el punto de reposo, el mismo tercer grado grave con el que comenzó la melodía, realizando el siguiente diseño interválico: tercera descendente, segunda descendente, tercera ascendente, segunda descendente, cuarta descendente, segunda descendente, tercera ascendente, segunda descendente, tercera descendente, segunda descendente, tercera ascendente y segunda descendente.

Pregunta 3: Comente brevemente la estructura musical existente en el fragmento escuchado, justificando adecuadamente la respuesta en función de la tonalidad y de la melodía vocal.

Los primeros seis compases forman una introducción instrumental en la que el violín primero presenta la misma melodía que realizará a continuación la voz, pero en una versión corta que concluye en una semicadencia en el compás 409. A continuación, los compases 410 a 419 forman la sección A de la pieza, también denominada estribillo al tratarse de un aria con forma de rondó. En esta sección A se presenta el tema de diez compases de la voz, claro y reconocible y siempre en la tonalidad de do mayor. En los compases 420 a 432 se presenta una sección B, la primera copla o episodio, en donde el compositor utiliza directamente la tonalidad de sol mayor. Aquí los motivos utilizados son diferentes, presentando primero cortos motivos de cuatro o cinco notas sobre el nombre de Euridice que son repetidos a continuación en los compases 423 y 424, para continuar con un largo re agudo que solicita la respuesta de la amada. Una segunda sección dentro de B abarca los compases 427 a 432, con un cambio de tempo y la búsqueda de una cadencia auténtica perfecta para concluir la sección. Con su característico comienzo anacrúsico, vuelve el estribillo A en el compás 433 repitiéndose de manera idéntica a la anterior presentación hasta el compás 442. En el compás 443 comienza la segunda copla o episodio C, con un nuevo cambio de tempo y un perfil melódico más amplio y agitado según aumenta la emoción del personaje.

Pregunta 4: Explique las distintas indicaciones de tempo utilizadas en el fragmento y su posible relación con el texto y la situación dramática.

La pieza comienza con una indicación de tempo de *Andante espressivo*, lo cual sitúa a los intérpretes ante una velocidad media, no lenta, pero con una atención especial a la expresividad que el texto requiere, lo que puede condicionar la elección de un tempo más o menos rápido, aunque siempre dentro de una velocidad contenida. En una clara relación con la estructura del aria, y, por tanto, con el texto de cada momento, la sección B, tras una detención provocada por el calderón del compás 427 en donde Orfeo queda esperando la imposible respuesta de Euridice, incluye un cambio de tempo con la indicación *un poco lento* para expresar la mayor intensidad emocional en la reflexión del protagonista en su condición de amante de Euridice. El regreso al tempo inicial se produce de nuevo en la repetición de la sección A, en la que el personaje retoma el primer texto en el que se pregunta por su situación desesperada al no estar su amada. De nuevo, un cambio de emoción cuando Orfeo pronuncia el nombre de ella en la sección C, compás 442, conlleva un tempo más lento, con la indicación *Piú lento*, a la vez que detenciones en el movimiento creadas por tres calderones para resaltar la llamada que realiza, libre ahora de cualquier sensación temporal, como un grito desesperado con el que acaba el fragmento seleccionado.

Pregunta 5: Indique el género musical al que pertenece esta obra y sitúelo en su contexto histórico y estilístico.

Se trata de un aria de ópera con forma de rondó para un personaje masculino, pero con tesitura de soprano, cantado en su momento por un castrado y hoy en día por un contratenor o falsetista o por una mujer. Es una de las piezas más conocidas de Gluck, perteneciente a la ópera seria *Orfeo ed Euridice*, compuesta en 1762 para la corte

imperial de Viena, con libreto en italiano de Ranieri de' Calzabigi que narra el viaje de Orfeo al inframundo para rescatar a su amada Euridice y traerla de nuevo a la vida. Es una de las óperas más importantes para reflejar las propuestas de cambios en el género de la ópera seria a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo fundamental en la configuración de la ópera del Clasicismo, al incluir nuevos tipos formales para las arias, recitativos acompañados, coros y ballets y una mayor continuidad musical y dramática.

Pregunta 6: Elabore un pequeño comentario reflexionando acerca de los aspectos interpretativos más relevantes de la audición escuchada, expresando su opinión acerca de su adecuación a la obra y al estilo.

Se valorará la capacidad del estudiante para explicar y comentar, de manera crítica, los aspectos interpretativos de la audición escuchada, aportando argumentos objetivos y fundamentados. Por ejemplo:

El tempo elegido en esta interpretación no es excesivamente lento, como es bastante habitual en esta pieza, de manera que permite expresar una mayor intensidad emocional al marcar más claramente los cambios de tempo. La melodía vocal es cantada por un contratenor, Derek Lee Ragin, ajustándose así más a la concepción original de la obra. El cantante realiza variaciones en la melodía no escritas en las distintas presentaciones del tema principal, aumentando la expresividad del mismo. El cantante destaca por las breves disonancias creadas en las apoyaturas de la melodía, que suelen coincidir con los acentos del texto, lo que genera aún más expresividad. De acuerdo con las técnicas vocales de la época, el cantante ataca la nota larga del compás 426 en matiz *piano*, para crecer a continuación y aumentar la vibración del sonido, creando un rico efecto expresivo muy adecuado para la llamada desesperada del protagonista, manteniendo siempre un timbre vocal de gran belleza y ligero, aunque discreto, según el estilo de canto de la época. En la instrumentación destacan especialmente las agrupaciones de dos corcheas, incidiendo en la primera de cada dos, donde comienza cada ligadura, lo que produce una sensación de movimiento interno similar a un sollozo muy adecuado para incrementar el efecto de desesperación y tristeza del personaje, en lugar de una línea instrumental más plana.