

	UNIVERSIDADES PÚBLICAS DE LA COMUNIDAD DE MADRID PRUEBA DE ACCESO A LA UNIVERSIDAD Curso 2026-27 MATERIA: ANÁLISIS MUSICAL II	Modelo orientativo
INSTRUCCIONES GENERALES Y CALIFICACIÓN CONTENIDO: La prueba consta de tres partes: (A) análisis de audiciones sin partitura, (B) desarrollo de cuestiones teóricas, y (C) análisis de una obra (audición + partitura de apoyo). Cada una de las cinco audiciones tendrá una duración aproximada de 2 a 3 minutos: • PARTE A: Elija solo <u>DOS</u> audiciones de entre las 4 disponibles y responda a las preguntas que están estructuradas en dos subapartados: (a) elegir las tres palabras correctas de entre las nueve propuestas, y (b) elaborar un pequeño comentario justificando los tres términos seleccionados. • PARTE B: Responda a solo <u>DOS</u> preguntas, a elegir entre las cuatro propuestas. • PARTE C: Responda a las <u>CUATRO</u> preguntas. 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 entregados los enunciados de examen, el alumno dispondrá de 5 minutos para leer atentamente las preguntas. A continuación, dará comienzo la primera parte del examen (PARTE A), en la que se escucharán las cuatro audiciones por primera vez y de manera consecutiva. Tras una pausa de 5 minutos, se volverán a escuchar las mismas cuatro audiciones de la PARTE A por segunda vez. Después de escuchar por segunda vez las cuatro audiciones de la PARTE A, los alumnos dispondrán de 15 minutos para responder a las cuestiones planteadas antes de continuar con la quinta audición del examen (la correspondiente a la PARTE C). En este caso, se procederá de manera similar: se escuchará la AUDICIÓN 5 (PARTE C) una vez y, tras cinco minutos de pausa, se escuchará la quinta y última audición por segunda vez. CALIFICACIÓN: La PARTE A (análisis de dos audiciones, sin partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos, ponderados del siguiente modo: 0,5 puntos por cada palabra correcta del subapartado (a) y 0,5 puntos por el comentario del subapartado (b). La PARTE B (cuestiones teóricas) se valorará sobre un máximo de 2 puntos (1 punto cada pregunta respondida correctamente). La PARTE C (análisis de una obra con audición + partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos (hasta 1 punto cada pregunta respondida correctamente). TIEMPO TOTAL: 90 minutos		

—PARTE A—

AUDICIONES. Escuche estas CUATRO AUDICIONES y elija DOS de ellas para responder a los apartados (a) y (b) de cada una.

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

- a. Identifique los TRES términos, de entre los nueve propuestos, que mejor describen esta audición desde el punto de vista del análisis musical:

Concierto	<i>Andante</i>	Impresionismo
Aria	<i>Presto</i>	Tenor
Oratorio	Polifonía	Soprano

- b. Elabore un **PEQUEÑO COMENTARIO** de unas cinco líneas incidiendo sobre los aspectos musicales de la audición, justificando los tres términos seleccionados y contextualizando histórica y estilísticamente la obra.

AUDICIÓN 2. Se escuchará dos veces un fragmento significativo de una obra.

- a. Identifique los TRES términos, de entre los nueve propuestos, que mejor describen esta audición desde el punto de vista del análisis musical:

Chicago Blues	Métrica irregular	Sexteto
Free Jazz	Compás de 4/4 con corchea de <i>swing</i>	Big Band
Jazz Modal	Compás ternario de subdivisión ternaria	Compás binario de subdivisión ternaria

- b. Elabore un **PEQUEÑO COMENTARIO** de unas cinco líneas incidiendo sobre los aspectos musicales de la audición, justificando los tres términos seleccionados y contextualizando histórica y estilísticamente la obra.

AUDICIÓN 3. Se escuchará dos veces un fragmento significativo de una obra.

- a. Identifique los TRES términos, de entre los nueve propuestos, que mejor describen esta audición desde el punto de vista del análisis musical:

Polifonía	Orquesta de cuerda	Bajo continuo
Monodia	Música instrumental	Madrigalismo
Melodía acompañada	Música <i>a cappella</i>	Estilo operístico

- b. Elabore un **PEQUEÑO COMENTARIO** de unas cinco líneas incidiendo sobre los aspectos musicales de la audición, justificando los tres términos seleccionados y contextualizando histórica y estilísticamente la obra.

AUDICIÓN 4. Se escuchará dos veces un fragmento significativo de una obra.

- a. Identifique los TRES términos, de entre los nueve propuestos, que mejor describen esta audición desde el punto de vista del análisis musical:

Sonata	Orquesta de cuerda barroca	Música absoluta
Suite	Música incidental	Música programática o descriptiva
Concierto	Banda de música	Orquesta sinfónica clásica

- b. Elabore un **PEQUEÑO COMENTARIO** de unas cinco líneas incidiendo sobre los aspectos musicales de la audición, justificando los tres términos seleccionados y contextualizando histórica y estilísticamente la obra.

—PARTE B—

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

1. Enumere cuatro características de la música barroca, poniendo algún ejemplo de compositor y obra.
2. Explique brevemente el origen y la evolución histórica del violín, indicando los cambios más importantes en su construcción y en su uso musical, y poniendo algún ejemplo de compositores relevantes para este instrumento.
3. Comente alguno de los usos terapéuticos de la música y describa qué rasgos musicales (tempo, dinámica, textura, timbre, etc.) pueden favorecer la relajación o la activación.
4. Defina qué es el contrapunto, poniendo algún ejemplo de obra en la que predomine este recurso.

—PARTE C—

AUDICIÓN 5. Se escuchará dos veces la obra íntegramente y, como apoyo, se adjunta la partitura correspondiente y el texto con la letra. A continuación, responda a las siguientes cuestiones:

- 1) Explique las características melódicas de la pieza escuchada, así como la tesitura y la tipología de voces.
- 2) Describa la textura predominante del fragmento escuchado, así como la relación entre melodía y texto en castellano antiguo.
- 3) Comente brevemente las características rítmicas y armónicas del fragmento escuchado.
- 4) Identifique el género y el estilo de la obra y elabore un pequeño comentario crítico en el que reflexione sobre los aspectos interpretativos más relevantes de la audición, en el que exprese opiniones personales fundamentadas y en el que utilice una terminología adecuada para hablar de la conveniencia de la propuesta interpretativa al contexto histórico-musical.

TIPLE



1a. Tan buen ga - na - di - co y más en tal va - lle, pla -
 1d. Y en bue - na ver - du - ra y más en tal va - lle, pla -
 2c. Ga - na - do sin fa - lla, y más en tal va - lle, pla -
 3c. Ga - na - do de sie - rra tras - pues-to en tal va - lle, pla -
 4c. Que ten - go cui - da - do de nun - ca de - xa - lle, más

CONTRA. I



1a. Tan buen ga - na - di - co y más en tal va - lle, pla -
 1d. Y en bue - na ver - du - ra y más en tal va - lle, pla -
 2c. Ga - na - do sin fa - lla, y más en tal va - lle, pla -
 3c. Ga - na - do de sie - rra tras - pues-to en tal va - lle, pla -
 4c. Que ten - go cui - da - do de nun - ca de - xa - lle, más

TENOR



1a. Tan buen ga - na - di - co y más en tal va - lle, pla -
 1d. Y en bue - na ver - du - ra y más en tal va - lle, pla -
 2c. Ga - na - do sin fa - lla, y más en tal va - lle, pla -
 3c. Ga - na - do de sie - rra tras - pues-to en tal va - lle, pla -
 4c. Que ten - go cui - da - do de nun - ca de - xa - lle, más

CONTRA. II



1a. Tan buen ga - na - di - co y más en tal va - lle, pla -
 1d. Y en bue - na ver - du - ra y más en tal va - lle, pla -
 2c. Ga - na - do sin fa - lla, y más en tal va - lle, pla -
 3c. Ga - na - do de sie - rra tras - pues-to en tal va - lle, pla -
 4c. Que ten - go cui - da - do de nun - ca de - xa - lle, más

6

Ti.

cer es guar - da - lle. 1b. Ga - na - do dal - tu - ra y más de tal cas - ta.
 cer es guar - da - lle. 1c. muy pres - to se gas - ta su ma - la pas - tu - ra.
 cer es guar - da - lle. 2a. Con - vie - ne guar - da - lla la co - sa pre - cio - sa,
 cer es guar - da - lle. 2b. Qu'en ser co - di - cio - sa pro - cu - ran hur - ta - lla.
 siem - pre guar - da - lle. 3a. Pas - tor que s'en - cie - rra en va - lle se - gu - ro,
 3b. Los lo - bos te ju - ro que no le den gue - rra.
 4a. Pas - tor de buen gra - do yo siem - pre se - rí - a
 4b. Pues tan - ta a - le - grí - a me da es - te ga - na - do.

C.I.

cer es guar - da - lle. 1b. Ga - na - do dal - tu - ra y más de tal cas - ta.
 cer es guar - da - lle. 1c. muy pres - to se gas - ta su ma - la pas - tu - ra.
 cer es guar - da - lle. 2a. Con - vie - ne guar - da - lla la co - sa pre - cio - sa,
 cer es guar - da - lle. 2b. Qu'en ser co - di - cio - sa pro - cu - ran hur - ta - lla.
 siem - pre guar - da - lle. 3a. Pas - tor que s'en - cie - rra en va - lle se - gu - ro,
 3b. Los lo - bos te ju - ro que no le den gue - rra.
 4a. Pas - tor de buen gra - do yo siem - pre se - rí - a,
 4b. Pues tan - ta a - le - grí - a me da es - te ga - na - do.

T.

cer es guar - da - lle. 1b. Ga - na - do dal - tu - ra y más de tal cas - ta.
 cer es guar - da - lle. 1c. muy pres - to se gas - ta su ma - la pas - tu - ra.
 cer es guar - da - lle. 2a. Con - vie - ne guar - da - lla la co - sa pre - cio - sa,
 cer es guar - da - lle. 2b. Qu'en ser co - di - cio - sa pro - cu - ran hur - ta - lla.
 siem - pre guar - da - lle. 3a. Pas - tor que s'en - cie - rra en va - lle se - gu - ro,
 3b. Los lo - bos te ju - ro que no le den gue - rra.
 4a. Pas - tor de buen gra - do yo siem - pre se - rí - a,
 4b. Pues tan - ta a - le - grí - a me da es - te ga - na - do.

C.II

cer es guar - da - lle. 1b. Ga - na - do dal - tu - ra y más de tal cas - ta.
 cer es guar - da - lle. 1c. muy pres - to se gas - ta su ma - la pas - tu - ra.
 cer es guar - da - lle. 2a. Con - vie - ne guar - da - lla la co - sa pre - cio - sa,
 cer es guar - da - lle. 2b. Qu'en ser co - di - cio - sa pro - cu - ran hur - ta - lla.
 siem - pre guar - da - lle. 3a. Pas - tor que s'en - cie - rra en va - lle se - gu - ro,
 3b. Los lo - bos te ju - ro que no le den gue - rra.
 4a. Pas - tor de buen gra - do yo siem - pre se - rí - a,
 4b. Pues tan - ta a - le - grí - a me da es - te ga - na - do.

TEXTO ORIGINAL

1.- Tan buen ganadico y más en tal valle, placer es guardalle
Ganado daltura y mas de tal casta
Muy presto se gasta en mala pastura
Y en buena verdura y más en tal valle, placer es guardalle

2.- Conviene guardalla la cosa preciosa
Qu'en ser codiciosa procuran hurtalla
Ganado sin falla, y más en tal valle, placer es guardalle

3.- Pastor que s'encierra en valle seguro
Los lobos te juro que no le den guerra
Ganado de sierra traspuesto en tal valle, placer es guardalle

4.- Pastor de buen grado yo siempre sería
Pues tanta alegría me da este ganado
Que tengo cuidado de nunca dexalla, más siempre guardalle

—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 del siguiente modo: la PARTE A (análisis de dos audiciones, sin partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos, ponderados del siguiente modo: 0,5 puntos por cada palabra correcta del subapartado (a) y hasta 0,5 puntos por el comentario del subapartado (b). La PARTE B (cuestiones teóricas) se valorará sobre un máximo de 2 puntos (hasta 1 punto cada pregunta respondida correctamente). La PARTE C (análisis de una obra con audición + partitura) se valorará sobre un máximo de 4 puntos (hasta 1 punto cada pregunta respondida correctamente).
2. En la PARTE B 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, solo se corregirán las primeras dos preguntas contestadas).
3. 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.
4. 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 es orientativo y en ningún caso exhaustivo. Se deja a criterio del corrector valorar otras posibles respuestas correctas. Asimismo, no será necesario incluir todas las respuestas señaladas aquí para obtener la máxima calificación.

—PARTE A—

AUDICIÓN 1. [Vincenzo Bellini: «Casta Diva», aria perteneciente a la ópera *Norma*]

a) **Aria; Andante; Soprano**

b) Se trata de un fragmento de «Casta Diva», la célebre aria de la ópera *Norma* de Bellini, considerada una obra cumbre del *Bel canto* en el Romanticismo musical. La audición destaca por su textura de melodía acompañada, donde la voz de soprano lírica interpreta una línea melódica caracterizada por su gran expresividad, ornamentación y un marcado *legato*. El acompañamiento orquestal genera una atmósfera flotante e íntima que se corresponde con el tempo *andante* del inicio, en sintonía con el carácter de oración y ruego de la escena.

AUDICIÓN 2. [Miles Davis: *So What*]

a) **Jazz Modal; Compás de 4/4 con corchea en swing; Sexteto**

b) Se trata de un fragmento de «So What» de Miles Davis, obra emblemática del jazz modal, caracterizada por el desarrollo en la improvisación sobre modos (dórico) en lugar de hacerlo sobre las sucesiones armónicas tradicionales. La pieza es interpretada por un sexteto que establece un diálogo de «llamada y respuesta» entre el contrabajo y los vientos. El tejido rítmico se asienta sobre un compás de 4/4 con corchea en swing, donde el pulso constante del *walking bass* de la sección rítmica sostiene el fraseo elástico y sincopado característico del género.

AUDICIÓN 3. [Claudio Monteverdi: *Zefiro torna*, madrigal perteneciente al *Sexto libro de madrigales a 5 voces*]

a) **Polifonía; Música a cappella; Madrigalismo**

b) Se trata de un fragmento de *Zefiro torna* de Monteverdi (perteneciente al *Sexto libro de madrigales*), obra que ilustra la transición del Renacimiento al Barroco. La audición presenta una rica textura de polifonía imitativa interpretada como música *a cappella*, prescindiendo de cualquier acompañamiento instrumental. El aspecto musical más destacado es el uso del madrigalismo, recurso formal que puede ser entendido como una «pintura de palabras» a través del cual la voz describe plásticamente los afectos, así como los elementos de la naturaleza presentes en el texto.

AUDICIÓN 4. [Antonio Vivaldi: «La primavera», primer ciclo de Las cuatro estaciones]

a) **Concierto; Orquesta de cuerda barroca; Música descriptiva o programática**

b) Se trata de un fragmento de «La primavera» de Vivaldi, obra cumbre del Barroco instrumental. La pieza adopta la forma de concierto de cuerda barroca para

solista y orquesta, articulada formalmente mediante la alternancia entre los *tutti* del grupo y los episodios del solista. Destaca analíticamente por ser un referente de la música programática o descriptiva, donde la música se pone al servicio de una idea narrativa, utilizando distintos recursos tímbricos y dinámicos para imitar elementos de la naturaleza.

—PARTE B—

Pregunta 1: Enumere cuatro características de la música barroca, poniendo algún ejemplo de compositor y obra.

La música del Barroco (c. 1600–1750) se caracteriza por:

1. El bajo continuo como base armónica (por ejemplo, en los conciertos y sonatas de A. Vivaldi, como *Las cuatro estaciones*)
2. El contraste y la teatralidad a través de la dinámica por bloques y la alternancia de masas sonoras (muy visible en el *Concierto de Brandeburgo n.º 3* de J. S. Bach)
3. El desarrollo de la tonalidad mayor-menor y la búsqueda de tensión–reposo mediante progresiones armónicas claras (presente en *El Mesías* de G. F. Händel)
4. El uso frecuente de formas y géneros como el concierto, la fuga o la ópera, con gusto por el virtuosismo y la ornamentación (por ejemplo, la ópera *Dido y Eneas* de H. Purcell)

Pregunta 2: Explique brevemente el origen y la evolución histórica del violín, indicando los cambios más importantes en su construcción y en su uso musical y poniendo algún ejemplo de compositores relevantes para este instrumento.

El violín nace en el norte de Italia, especialmente en Cremona, a comienzos del siglo XVI, como resultado de la evolución de diversos instrumentos de arco medievales y renacentistas (*rebec*, *rabab*, *vielle*, familia de las violas). Desde los talleres de *luthiers* como la familia Amati se fija la forma básica que conocemos hoy: caja en forma de ocho, aberturas en «f», cuatro cuerdas afinadas por quintas. Esa forma externa apenas ha cambiado, pero sí lo han hecho la construcción interna y el montaje. El violín barroco tenía mástil más corto y menos inclinado, puente más bajo y cuerdas de tripa con menor tensión, lo que daba un sonido más suave y menos potente, adecuado para salas pequeñas y plantillas reducidas. Entre los siglos XVIII y XIX se refuerza la estructura interna, se alarga e inclina el mástil hacia atrás, se eleva el puente, se perfecciona el arco y se generalizan las cuerdas entorchadas metálicas, buscando mayor proyección sonora para orquestas y salas cada vez mayores. En cuanto a su uso musical, pasa de formar parte de conjuntos de danza y música cortesana al protagonismo en el concierto barroco (Vivaldi), la música de cámara clásica (cuarteto de cuerda) y el gran virtuosismo romántico, representado de manera paradigmática por Niccolò Paganini, cuyos *Caprichos* y conciertos llevan al límite las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento.

Pregunta 3: Comente alguno de los usos terapéuticos de la música y describa qué rasgos musicales (tempo, dinámica, textura, timbre, etc.) pueden favorecer la relajación o la activación.

La música se emplea terapéuticamente para modular el estado emocional y fisiológico:

ayuda a reducir ansiedad y estrés, a disminuir la percepción del dolor en contextos hospitalarios, a mejorar la comunicación y la interacción en trastornos del espectro autista o demencias, y a apoyar procesos de rehabilitación motora (movimiento guiado por el ritmo) y cognitiva.

Desde el punto de vista analítico, ciertos rasgos favorecen la relajación: *tempi* lentos o moderados (alrededor de 60–80 bpm), dinámicas suaves y estables, ausencia de cambios bruscos, texturas claras con pocas voces, movimientos conjuntos y armonía consonante, además de timbres sedosos (cuerdas, flautas, piano con pedal, sonidos ambientales). Por otro lado, la música también puede favorecer la activación y el estímulo. En este caso, se emplean tempos más rápidos (por encima de 100 bpm), dinámicas más contrastadas, ritmos marcados y timbres brillantes como metales o percusión, que ayudan a aumentar la energía, la concentración y la motivación.

Pregunta 4: Defina qué es el contrapunto, poniendo algún ejemplo de obra en la que predomine este recurso.

El contrapunto puede definirse como la técnica de combinar dos o más líneas melódicas independientes que suenan simultáneamente, de modo que cada voz posee su propia lógica rítmica y melódica, pero todas juntas forman una unidad armónica coherente. Se trata, por tanto, de una forma específica de textura polifónica, en la que el interés no recae en una sola melodía acompañada (textura homofónica), sino en el entretendido de varias voces de importancia similar. Por lo tanto, el contrapunto no es toda la polifonía, sino una técnica específica dentro de ella.

Históricamente, el contrapunto se desarrolla en la polifonía vocal renacentista (motetes y misas de Palestrina o Victoria), donde el llamado “contrapunto imitativo” hace que las voces entren sucesivamente repitiendo o variando un mismo motivo. En el Barroco, el contrapunto alcanza una gran sofisticación en formas como el canon y, sobre todo, la fuga, cuyo procedimiento consiste en la exposición de un “sujeto” que aparece y reaparece en distintas voces y tonalidades, combinado con respuestas, contrasujetos y episodios modulantes. Un ejemplo paradigmático para el análisis es *El clave bien temperado* de J. S. Bach, colección de preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores, donde predominan la textura contrapuntística y los procedimientos imitativos.

—PARTE C—

AUDICIÓN 5. [Juan del Encina: «Tan buen ganadico»]

Pregunta 1: Explique las características melódicas de la pieza escuchada, así como la tesitura y tipología de las voces.

En *Tan buen ganadico* la melodía principal se sitúa en la voz superior y se caracteriza por un discurrir mayoritariamente por grados conjuntos, con pocos saltos y de pequeño intervalo (sobre todo 3^{as} y alguna 4^a), lo que refuerza su carácter cantable y de aire popular. Las frases son breves, regulares y suelen dibujar contornos arqueados (ascenso y posterior descenso), rematando con cadencias claras al final de cada verso del texto.

La tesitura de cada línea vocal es cómoda y se mueve aproximadamente en el ámbito de

una octava: la soprano en zona media-aguda, la contralto en un registro medio, el tenor en zona media-grave y el bajo en el registro grave, pero sin extremos muy profundos. Esta escritura evita el virtuosismo y favorece la claridad del texto, subrayando el carácter de “canción” más que de pieza de lucimiento. La edición moderna la presenta como obra a cuatro voces mixtas (SATB), aunque el original del Cancionero está pensado para cuatro voces sin especificar, probablemente una plantilla masculina de capilla (dos voces más agudas y dos más graves), coherente con la práctica vocal cortesana de la época.

Pregunta 2: Describa la textura predominante del fragmento escuchado, así como la relación entre melodía y texto.

La textura predominante en *Tan buen ganadico* es homofónica u homorrítmica: las cuatro voces avanzan casi siempre con un ritmo similar, generando acordes verticales muy nítidos y una percepción clara del texto. No se desarrolla un contrapunto imitativo complejo al estilo franco-flamenco; cuando aparece un breve adorno (por ejemplo, Contra I, c. 2), este no llega a configurar una imitación sistemática, sino pequeños ornamentos dentro de una concepción general sobria y declamativa, muy propia de Encina.

La relación entre melodía y texto se apoya en una escritura mayoritariamente silábica, con una nota por sílaba, lo que garantiza una excelente inteligibilidad de la letra pastoril. El compás de 5/8 en la transcripción moderna se adapta bien a los acentos del castellano antiguo y a la métrica de los versos de arte menor, de modo que las sílabas tónicas suelen coincidir con los tiempos fuertes del compás. Además, ciertas repeticiones de palabras o frases, como “placer es guardalle”, refuerzan el efecto de estribillo y contribuyen a fijar en la memoria los elementos clave del texto, integrando así estructura poética y diseño musical en una unidad muy coherente.

Pregunta 3: Comente brevemente las características rítmicas y armónicas del fragmento escuchado.

En el plano rítmico, uno de los rasgos más llamativos de *Tan buen ganadico* es el uso del compás de 5/8 en la transcripción actual, que refleja un pulso de cinco tiempos poco frecuente en la polifonía culta renacentista. Este compás se organiza habitualmente en patrones asimétricos de 3+2 o 2+3, generando un balanceo ligero, casi “cojeante”, que remite a danzas de raíz popular. Predominan valores sencillos como negras y corcheas, con pocas síncopas y apenas subdivisiones complejas, de manera que, pese a la asimetría del 5, la sensación de pulso se mantiene clara y estable.

En el plano armónico, la pieza se inscribe en un lenguaje plenamente modal, con final en Re y color dórico o de modo I, sin funcionalidad tonal en el sentido moderno. Las sucesiones de acordes derivan sobre todo del movimiento por grados conjuntos de las voces, privilegiando las consonancias de 3ª y 6ª, muy frecuentes entre las voces superiores. Las disonancias aparecen únicamente como notas de paso o apoyaturas breves en tiempos débiles. Los apoyos más frecuentes se dan sobre el final (Re), el quinto grado (La), el séptimo grado (Do) y el cuarto grado (Sol), configurando cadencias auténticas y plagales típicas del Renacimiento.

Pregunta 4: Identifique el género y el estilo de la obra y elabore un pequeño comentario crítico en el que reflexione sobre los aspectos interpretativos más relevantes de la audición, en el que exprese opiniones personales fundamentadas y en el que utilice una terminología adecuada para hablar de la conveniencia de la propuesta interpretativa al contexto histórico-musical.

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. Para una respuesta excelente, el alumno debe integrar la definición del género/estilo con la valoración de la versión escuchada:

- **Contextualización de género y estilo:** *Tan buen ganadico* es un villancico profano de temática pastoril compuesto por Juan del Encina (c. 1468–1529) hacia 1496 y conservado en el *Cancionero Musical de Palacio*. Como figura clave de la primera polifonía renacentista hispana vinculada a los Reyes Católicos, la obra ilustra la síntesis de la época: la estructura formal típica del villancico (estribillo y coplas con mudanza y vuelta con el esquema métrico/musical AbcD / abC / abC) de raíz popular y pastoril, combinada con el rigor de la polifonía europea a cuatro voces.
- **Aspectos interpretativos y conveniencia:** Se valorará la capacidad del estudiante para argumentar críticamente la adecuación de la versión escuchada a dicho contexto. Por ejemplo:

La interpretación escuchada tiene un tempo *moderato*, lo que permite percibir con claridad la asimetría del 5/8 y conservar un cierto carácter danzable, sin volverse ni excesivamente rápido (lo que difuminaría los acentos del texto) ni demasiado lento (lo que haría perder ligereza al patrón rítmico). La articulación es clara y no excesivamente picada, con un *legato* flexible y consonantes bien marcadas para asegurar la inteligibilidad de la letra. En cuanto al equilibrio sonoro, la melodía de soprano destaca ligeramente sin tapar las demás voces, logrando un acorde compacto que haga evidente la homofonía. La afinación cuidada de las 3^{as} y 6^{as} con voces planas sin vibrato contribuye decisivamente a una sonoridad renacentista convincente. En el plano dinámico, se perciben matices suaves y contrastes moderados, evitando un enfoque «romántico» de grandes oleadas dinámicas.

ORIENTACIONES AL PROGRAMA

ANÁLISIS MUSICAL II - CURSO 2026-27

En la parte A (bloque teórico) se plantearán cuestiones pertenecientes a los bloques A y B del currículo de la materia: Técnicas de análisis musical y Géneros musicales:

- Recursos digitales para la investigación, composición y difusión musical
- Derechos de autor y propiedad intelectual
- Uso de la música con fines terapéuticos
- Géneros y estilos musicales

En las partes B y C (audiciones) se pondrán en práctica las siguientes cuestiones analíticas:

- Características sonoras y estilísticas de la música (género, textura, texto, tonalidad/modalidad, relación música-texto, dinámicas, ornamentación, agrupaciones tímbricas...)
- Evolución organológica (aspectos relacionados con los instrumentos utilizados)
- Formas y géneros musicales (según la instrumentación, temática, culta/popular, función...)

Además, se desarrollarán aspectos competenciales relacionados con las siguientes cuestiones:

- Comparación entre obras de distintas épocas y estilos
- Técnicas de análisis de audición y de partituras
- Análisis del contexto de creación (contexto histórico-artístico del creador)
- Aspectos de la interpretación; comentarios y críticas musicales

PROPUESTA DE OBRAS MUSICALES PARA EL ANÁLISIS

1. Música medieval. Gregoriano: Misa del día de Navidad (*Introito*); Hildegard von Bingen: secuencia "O eucharisti in laeta vita" (*Symphonia*, 53); Cantigas de Santa María (nº 166, "Como poden per sas culpas"); Perotin: organum *Sederunt*.

2. Música del Renacimiento. Josquin des Pres: chanson *Mille regretz*; Juan del Encina: villancico *Tan buen ganadico*; John Dowland: *Flow, my tears*; Morales: *Misa "Mille regretz"* ("Kyrie"); Monteverdi: madrigal *Zefiro torna* (del Sexto libro de madrigales, a 5 voces).

3. Música del Barroco. Purcell: *Dido and Aeneas* (recitativo "Thy hand, Belinda" y lamento de Dido "When I am laid"); Haendel: *Giulio Cesare* (aria "Empio, dirò, tu sei!"); Vivaldi: *Las cuatro estaciones* (*La primavera*); Bach: *Pasión según San Mateo* (aria de contralto "Erbarme dich").

4. Música del Clasicismo. Mozart: *Sonata para piano KV545* (1er movimiento); Boccherini: *Quinteto para cuerdas en Mi mayor G275* (3er movimiento, "Minuetto"); Haydn: *Sinfonía nº 94 "la sorpresa"* (2º movimiento, "Andante", tema con variaciones); Gluck: *Orfeo y Euridice* (aria de Orfeo "Chè farò senza Euridice").

5. Música del siglo XIX. Beethoven: *Quinta sinfonía* (1er movimiento); Rossini: *El barbero de Sevilla* (aria de Fígaro); Schubert: lied *Gretchen am Spinnrade*; Bellini: *Norma* (aria "Casta diva"); Chopin: *Nocturno en Mi bemol mayor op. 9 nº 2*; Berlioz: *Sinfonía fantástica* (4º movimiento: "Marcha hacia la ejecución"); Clara Schumann: *Trío con piano op. 17* (1er movimiento); Wagner: *La Valkiria* ("cabalgata de las valquirias"); Bizet: *Carmen* ("habanera").

6. Música del siglo XX. Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno*; Stravinsky: *La consagración de la primavera* (primera parte: "Danza de las adolescentes"); Schoenberg: *Pierrot lunaire* ("Nacht"); Falla: *El amor brujo* ("Canción del fuego fatuo"); Messiaen: *Cuarteto para el fin de los tiempos* (I. "Liturgia de cristal"); Stockhausen: *El canto de los adolescentes*; Ligeti: *Atmosphères*.

7. Músicas populares. Miles Davis: *So what*; Beatles: *Let it be*.