Junta de Castilla y León
Consejería de Educación

GUÍA DE CALIFICACIÓN

MATERIA: **HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA**

- Matriz de especificación
- Estructura del examen
- Criterios de corrección
- Modelo 0

HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA

BLOQUE	SABERES BÁSICOS	CONCRECIONES	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
A. Percepción visual y auditiva	Elementos de la música y de la danza: identificación y análisis.	1. Identifica y sitúa cronológicamente los diferentes periodos de la Historia de la música y de la danza 2. Contextualiza la obra en su momento histórico y/o estilístico 3. Conoce y explica las principales características de los estilos, los géneros o las escuelas, distinguiendo las diferencias existentes entre varias obras 4. Realiza desde una perspectiva personal una valoración estética y crítica de una obra concreta, o de una interpretación de la misma. 5. Domina el vocabulario y la terminología científica aplicados a la música y a la danza. 6. Sigue y analiza las partituras de distintos periodos, reconociendo las características principales del lenguaje musical de la época	1.1. Reconocer los rasgos estilísticos de la música y de la danza en las diferentes épocas históricas, a través de la escucha activa y del visionado de manifestaciones artísticas, así como del análisis de partituras y textos representativos. 1.2. Describir las características estéticas y estilísticas de las obras propuestas de música y danza a través del conocimiento de sus distintos elementos y lenguajes, valorando su relación con el contexto en que se producen. 1.3. Determinar la función de la música y de la danza en los diferentes contextos, estableciendo vínculos entre las características de estas manifestaciones artísticas y los hechos histórico-estéticos quedeterminan el periodo. 2.1 Explicar la relación entre la música, la danza y otras manifestaciones artísticas, identificando loscondicionantes históricos y los fundamentos estéticos que comparten y analizando su carácter interdisciplinar. 2.2. Analizar la importancia del patrimonio musical, escénico y artístico como expresión de una época, valorando la
	Rasgos que definen la música y la danza de diferentes periodos históricos a nivel auditivo y visual.		
	Aspectos socioculturales de la recepción artística. Evolución de los formatos y desarrollo del público.		
	Estrategias de escucha, visionado y análisis de textos y partituras.		
B. Contextos de creación	Factores culturales, sociales, económicos y políticos que inciden en la creación musical. Función social de la música y de la danza.	7. Comprende y explica el papel de la música y de la danzay la manera en que se relaciona con otras artes para configurar junto a ellas una obra artística total 8. Desarrolla las características	
	Características y evolución estética y estilística de la		

	música y de la danza a lo largo de la historia. Principales corrientes, escuelas, autores y autoras, intérpretes y obras representativas de la música y de la danza desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días. El papel del intérprete a lo largo de la historia La música y la danza y su relación con las demás artes. Interés por conocer, respetar y difundir el patrimonio musical y dancístico.	generales, estéticas, rasgos estilísticos más importantes de las obras propuestas 9. Nombra y describe los principales instrumentos musicales del período correspondiente, desde la Edad Media hasta nuestros días. 10. Conoce y explica el nacimiento y evolución de la polifonía, sus formas, países, autores y obras. 11. Conoce los rasgos característicos, formas, autores y obras de la música vocal religiosa. 12. Explica el nacimiento, elementos y tipos de ópera a lolargo de la historia. 13. Explica las principales formas instrumentales, autores y principales obras 14. Conoce el origen y la evolución de la orquesta, formas musicales, autores y obras más importantes 15. Expone las principales manifestaciones de la danza y elballet a lo largo de la historia	responsabilidad sobre su conservación y difusión. 2.3. Expresar con corrección léxica y argumentar de forma razonada acerca de obras musicales y danza, elaborando comentarios críticos fundamentados en el conocimiento del contexto creativo. 3.1. Valorar la riqueza del patrimonio musical y dancístico, especialmente de Castilla y León, a través del reconocimiento de las características de un determinado período en la adaptación de las interpretaciones y el contraste con las muestras originales. 4.1. Analizar las diferentes corrientes interpretativas, comparando distintas versiones musicales de una misma obra e identificando su vinculación con la estética del periodo. 4.2. Concienciarse sobre la importancia de la conservación y la transmisión del patrimonio musical y escénico de cualquier época, especialmente del de Castilla y León. 4.3. Analizar textos relativos a la música y la danza de diferentes culturas y épocas 5.1. Explicar y valorar los principios teórico-estéticos que se manifiestan a lo largo de la evolución histórica de la música y la danza relacionándolos con el resto de las artes y con el contexto social y cultural inmediato. 5.2. Elaborar argumentos críticos, utilizando
C. Investigación, opinión crítica y difusión.	La investigación musical: procesos de búsqueda, selección, tratamiento y difusión de la información. Fuentes de investigación musical: fiabilidad y validez. Uso de las tecnologías digitales en ladifusión de la música y de la danza.	16.Selecciona correctamente los temas objeto de investigación, estableciendo prioridades.	

	Reseñas, comentarios y críticas musicales. Derechos de autor y propiedad intelectual.		el léxico y la terminología específica, sobre diversas obras o fragmentos seleccionados, vinculados con las corrientes estéticas en que se originaron.
D. Experimentación activa	Técnicas sencillas de interpretación de obras adaptadas o fragmentos musicales representativos del repertorio musical.		
	Práctica de danzas sencillas de diferentes períodos históricos.		

HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA

ESTRUCTURA DEL EJERCICIO

La prueba consta de tres apartados: comentario de una audición, definición de terminología técnica y comentario de texto.

En ningún caso serán admitidas respuestas correspondientes a distintas opciones o más respuestas de las permitidas.

La prueba tendrá una duración de 90 minutos.

PRIMERA PARTE: AUDICIÓN (4 puntos).

El alumnado escuchará la audición propuesta tres veces con un lapso de 5 minutos entre cada una.

Deberá responder a las siguientes cuestiones referidas a la obra escuchada:

1. Autor/a y título de la obra
2. Estilo y época (siglo)
3. Espacio geográfico y lugar de ejecución al que estaba destinada
4. Género y timbre (voces, instrumentos, agrupaciones)
5. Textura
6. Melodía
7. Armonía (en su caso)
8. *Tempo*, ritmo
9. Dinámica y agógica
10. Forma

SEGUNDA PARTE: DEFINICION DE TERMINOLOGÍA (2 puntos)

Se propondrán 5 términos con respuestas cerradas de las que se debe elegir una única contestación

TERCERA PARTE: COMENTARIO DE TEXTO (4 puntos)

En esta parte se propondrán dos textos de los que el alumnado deberá elegir UNO.

CRITERIOS DE CORRECCIÓN

Con carácter general, se valorará especialmente la coherencia del discurso escrito, la correcta utilización de la terminología adecuada, la interrelación de contenidos y conceptos, así como la ortografía y sintaxis. Se penalizarán hasta 1 punto las incorrecciones gramaticales, sintácticas y ortográficas.

La prueba consta de tres apartados: comentario de una audición, definición de terminología técnica y comentario de texto.

PRIMERA PARTE: AUDICIÓN (4 puntos).

En primer lugar, el alumno deberá proporcionar un contexto general de la pieza escuchada, señalando la autoría y el título de la misma, identificando el estilo y el período al que pertenece (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo…) para situarla, a continuación, sen el espacio geográfico (país o región) y en el ámbito de interpretación al que fue destinada originalmente (iglesia, teatro, sala de conciertos…).

Una vez contextualizada la pieza, han de describirse sus elementos sonoros utilizando correctamente la terminología adecuada. Con carácter general (y en función de las características de la pieza concreta), el comentario deberá incluir lo siguiente:

-Timbre/sonoridad/plantilla de la pieza: tipo de voces; tamaños y tipos de agrupación instrumental o vocal; instrumentos empleados; recursos tímbricos empleados, etc. En el caso de la música vocal, deberá considerarse la relación entre la música y el texto.

-Texturas empleadas: unísono, monodía, polifonía, homofonía, contrapunto …y relación con el estilo histórico en el que se concreta dicha textura.

-Melodía: principales características: si se desarrolla por grados conjuntos, si emplea arpegios, saltos interválicos; cuál es su registro predominante; si emplea un ámbito amplio o reducido…

-Armonía: modal o tonal, consonante o disonante, si emplea tonalidades mayores o menores…

- Tiempo, metro, ritmo: tiempo binario o ternario; compases irregulares; metro equilibrado, ritmo sincopado…

- Dinámica: matices. Agógica: *Tempo* y sus variaciones.

-Estructura/forma (en función de la obra): binaria, ternaria, simples (canción), compuestas (recitativo, aria, concierto, variación, forma sonata…)

La calificación de la primera parte se distribuye de la siguiente forma:

1. Autor/a y título de la obra (0,4 puntos)
2. Estilo y época (siglo) (0,4 puntos)
3. Espacio geográfico y el lugar de ejecución al que estaba destinada (0,4 puntos)
4. Género y timbre (voces, instrumentos, agrupaciones) (0,4 puntos)
5. Textura (0,4 puntos)
6. Melodía (0,4 puntos)
7. Armonía (en su caso) (0,4 puntos)
8. Tempo, ritmo (0,4 puntos)
9. Dinámica y agógica (0,4 puntos)
10. Forma (0,4 puntos)

SEGUNDA PARTE: DEFINICION DE TERMINOLOGÍA (2 puntos)

Para realizar correctamente esta parte de la prueba será preciso relacionar correctamente la definición con el término definido. Se propondrán 5 términos (0,4 puntos cada uno).

TERCERA PARTE: COMENTARIO DE TEXTO (4 puntos)

El estudiante deberá analizar y comentar UN texto propuesto de entre dos, de manera ordenada y coherente, identificando los principales conceptos e ideas. (2 puntos).

A continuación, el alumnado deberá relacionarlo con su contexto histórico-musical, y con la creación musical de su propio tiempo (incidencia del texto en la praxis musical de la época y viceversa, posicionamiento del/de la autor/a del texto con respecto a la realidad musical de su época, relación con corrientes de pensamiento del momento, etc.) (1 punto)

Finalmente, se relacionará el texto con sus antecedentes históricos (si se inserta en una cierta corriente de pensamiento, si se plantea problemas ya observados por otros/as autores/as, etc.) y se explicará cuál es su trascendencia coetánea y posterior. (1 punto)

ANEXO I: LISTADO DE AUDICIONES

Nº	TÍTULO	AUTOR	SIGLO	VERSIÓN SUGERIDA
1	*Puer natus est nobis,* introito de la Misa de Navidad	(Anónimo)	s. IX	Schola Antiqua, Schola Gregoriana Hispana (2010). *Gregoriano popular.* SSP.
2	*Santa María estrela do dia*, cantiga 100	Alfonso X el Sabio	s. XIII	Joel Cohen, Boston Camerata, (1999). *Alfonso X of Castille: Cantigas de Santa María.* Apex.
3	*Ay triste que vengo*	Juan del Enzina	s. XV	Jordi Savall, Hespèrion XX, (1988). *Juan del Enzina: Romances & Villancicos. Salamanca – 1496.* Aliavox.
4	Motete *O magnum mysterium*	Tomás Luis deVictoria	s. XVI	John Rutter, The Cambridge Singers (2003). *The Cambridge Singers Christmas Album.* Collegium Records
5	«Toccata» y «Prólogo» de *L'Orfeo*	Claudio Monteverdi	s. XVII	Rinaldo Alessandrini, Concerto italiano. (2007). *L'Orfeo.* Naïve.
6	«E pazzo il mio core», de *Arie a voce sola op. 8*	Barbara Strozzi	s. XVII	Emanuela Galli, Fabio Bonizzoni, La Risonanza (2014). Barbara Strozzi: Arias and Cantatas. Glossa.
7	«Allegro», del *Concierto n.º 1 en mi mayor op. 8, RV 269, «La primavera»*	Antonio Vivaldi	s. XVIII	Adrian Chandler, Peter Whelan, La Serenissima (2015). *Vivaldi: The Four Seasons & Concertosfor bassoon and violin 'in tromba marina'.* Avie
8	Coro inicial «Kommt, ihr Töchter», de *La Pasión según san Mateo, BWV 244*	Johann Sebastian Bach	s. XVIII	Philippe Herreweghe, Collegium Vocale Gent (2007). *Matthäus Passion.* Harmonia Mundi
9	«Andante», de la *Sinfonía n.º 94, «La sorpresa»*	Franz Joseph Haydn	s. XVIII	Leonard Bernstein, Wiener Philharmoniker (1995). *Haydn:Symphonies.* Deutsche Grammophon.
10	«Der Vogelfänger», aria de Papageno, de *La flauta mágica*	Wolfgang Amadeus Mozart	s. XVIII	Bernard Haitink, Bavarian Radio Symphony Orchestra (1981). *Mozart – Die Zauberflöte. Warner Classics.*

11	«Allegro con brio», de la *Sinfonía n.º 5 en do menor*	Ludwig van Beethoven	s. XIX	Christopher Hogwood, The Academy of Ancient Music (1997). *Beethoven: The Symphonies.* L'Oisseau - Lyre
12	*Gretchen am Spinnrade* Op. 2, D 118	Franz Schubert	s. XIX	Elizabeth Schwarzkopf, Edwin Fischer (1953). *Schubert: Song Recital.* Warner Classics
13	«Adagio ma non troppo», del *Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor H. 277*	Fanny Mendelssohn	s. XIX	Quatuor Ébène (2013). *Mendelssohn, Felix & Fanny: String Quartets.* Erato
14	«Von Fremden Länder und Menschen», de *Kinderscenen op. 15*	Robert Schumann	s. XIX	Maria *João Pires (1984). Schumann: Kinderszenen, Waldszenen & Bunte Blätter. Apex*
15	«Va, pensiero», de *Nabucco*	Giuseppe Verdi	s. XIX	Giuseppe Sinopoli, Orchester der Deutschen Oper Berlin (1983). *Verdi: Nabucco.* Deutsche Grammophon.
16	*El Moldava*	Bedřich Smetana	s. XIX	Ferenc Fricsay, Berliner Philharmoniker (2001). *Dvořák: Symphony No. 9 / Smetana: The Moldau / Liszt: Les Préludes. Deutsche Grammophon Gesellschaft*
17	«Andante», escena final delActo I, de *El lago de los cisnes op. 20*	Piotr Ilich Tchaikovsky	s. XIX	Valery Gergiev, Orchestra of the Mariinsky Theatre (2007). *Tchaikovsky: Swan Lake (highlights).* Decca.
18	«¿Dónde vas con mantón de Manila?», de *La verbena de la paloma*	Tomás Bretón	s. XIX	Ataúlfo Argenta - *24 Grandes Exitos de Zarzuela.(1994)*
19	«Introducción» y «Danza de las adolescentes", de *La consagración de la primavera*	Igor Stravinsky	s. XX	Simon Rattle, City of Birmingham Symphony Orchestra (2018). *Stravinsky: The Rite of Spring*. Warner Music Group
20	«Danza del molinero», de *Elsombrero de tres picos*	Manuel de Falla	s. XX	Pablo Heras-Casado,Mahler Chamber Orchestra (2019). *Manuel de Falla: El sombrero de tres picos. El amor brujo*. Harmonia Mundi
21	*Lux Aeterna*	György Ligeti	s. XX	Walter Nussbaum, Schola Heidelberg (2001). *Nuits – Weiss wie Lilien*. Bis

ANEXO II: LISTADO DE TÉRMINOS

Acorde	**Adagio**	**Andante**
Allegro	**Aria**	**Arpegio**
Atonalidad	**Bajo continuo**	**Ballet**
Cantata	**Concierto (género musical)**	**Contrapunto**
Coral (luterano)	**Fuga**	**Homofonía**
Homorritmia	**Leitmotiv**	**Lied (canción)**
Melisma	**Melodía**	**Minué**
Misa	**Modos gregorianos**	**Monodía**
Motete	**Música programática**	**Obertura**
Ópera	**Opus**	**Oratorio**
Órganum	**Pasión (género)**	**Polifonía**
Polirritmia	**Recitativo**	**Ritmo**
Rondó	**Serialismo**	**Síncopa**
Sinfonía	**Sonata (forma sonata)**	**Suite**
Tesituras vocales	**Textura**	**Timbre**
Toccata	**Tonalidad**	**Unísono**
Villancico	**Tema y variaciones**	**Zarzuela**

En las definiciones puede seguirse el modelo de Alberto González Lapuente, *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza, 2005.

ANEXO III: LISTADO DE TEXTOS

TEXTO Nº 1.

Aquel que escribe de música debe saber exponer en primer lugar las partes en que los estudiosos han subdividido tal materia. Estas son tres: la primera está formada por la música del universo (mundana); la segunda, por la música humana (humana), y la tercera, por la música instrumental (in quibusdam constituta instrumentis), como la de la cítara (cithara), de las flautas (tibiae) y de los demás instrumentos con los que se puede obtener una melodía.

La música del universo, que hay que estudiar sobre todo en los cielos, es el resultado de la unión de los elementos o de la variación de las estaciones […].

Todos pueden comprender lo que significa la música humana examinándose a sí mismos. En efecto, ¿qué une al cuerpo la incorpórea a vitalidad de la mente, sino una relación ordenada (coaptio) como si se tratase de una justa combinación de sonidos graves y agudos para producir una única consonancia? […]

La tercera parte de la música es la que se considera propia de algunos instrumentos. Es producida por la tensión […]; por el aire […]; por la percusión.

Severino Boecio, *De institutione musica*, c. 510

TEXTO Nº 2.

Todo debe estar regulado de tal manera que […] pronunciándose todo de una forma clara y oportuna, llegue suavemente a los oídos y a los corazones de los fieles. Las composiciones que se suelan tocar con música polifónica o con órgano no deben denotar nada de profano si se trata solamente de himnos y loas divinas […]

Por lo tanto, toda forma de salmear en música no debe componerse para el deleite frívolo del oído, sino que debe hacerse de una forma tal que las palabras sean comprendidas por todos (ut verba ab omnibus percipi possint) a fin de que los corazones de los oyentes se vean atraídos por el deseo de escuchar las armonías celestes y por la felicidad de la contemplación de los bienaventurados […] y expulsen de la iglesia aquella

música, transmitida por órgano o por canto, que de alguna manera esté mezclada con algo lascivo o impuro […] de modo que la casa de Dios parezca y pueda ser considerada como la casa de la oración.

Documento del Concilio de Trento sobre la música, 1562

TEXTO Nº 3.

Yo, realmente, cuando estaba en su apogeo en Florencia la virtuosísima Camerata del ilustrísimo señor Giovanni Bardi […] y puesto que la he frecuentado yo también, puedo decir que he aprendido más de sus sabios racionalistas que durante más de treinta años en el contrapunto. Pues estos entendidísimos caballeros me han animado siempre y convencido con razones clarísimas para que no alabe ese tipo de música que, al no permitir que se entiendan bien las palabras, estropea los conceptos y el verso […]. Puesto que […] esa música y esos músicos no ofrecían otro deleite aparte del que podía ofrecer la armonía al oído solo, ya que no podían activar la mente sin la inteligencia de las palabras, se me ocurrió introducir un tipo de música a través del cual otra persona pudiese hablar casi musicalmente, utilizando en él (como otras veces lo he dicho) una cierta y noble soltura en el canto, pasando a veces por algunas falsas [=disonancias] y manteniendo, sin embargo, la cuerda del bajo fija […]. Así di principio en aquellos tiempos a aquellos cantos para una voz sola.

(Giulio Caccini, «Prólogo» a *Le nuove musiche*, 1602)

TEXTO Nº 4

Cuando me dispuse a elaborar la música a la ópera Alceste, me propuse evitar todos los excesos que una malentendida vanidad de los cantantes, o bien por la excesiva complacencia de los compositores, hace tiempo que desfiguran la ópera italiana […]. Pensé restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía […]. Así pues, no he querido detener a un actor en el calor del diálogo con el fin de esperar un aburrido estribillo, ni detenerlo con la palabra a medias sobre una vocal favorable, ni hacer pompa en un largo pasaje de la agilidad de su bella voz, ni esperar que la orquesta le dé tiempo de tomar aliento para una cadencia. No he creído oportuno desarrollar rápidamente la segunda parte de un

aria […] puesto que había posibilidad de repetir regularmente cuatro veces la letra de la primera, y terminar el aria donde quizá no termina el sentido, para dar la posibilidad al cantante de hacer ver que puede variar un pasaje de muchas maneras, caprichosamente; resumiendo, he tratado de dejar a un lado todos esos abusos […].

He estimado oportuno, además, que mi mayor tarea debía reducirse a alcanzar una hermosa sencillez; y he evitado resaltar dificultades en perjuicio de la claridad

Christoph Willibald Gluck, «Prólogo» a la ópera *Alceste*, 1769

TEXTO Nº 5

El gusto romántico es raro; más raro aún es el genio romántico. Muy pocos saben tocar la lira, cuya voz abre de par en par el fabuloso reino del romanticismo.

Haydn siente románticamente los efectos humanos de la vida humana. Es más conmensurable, más comprensible para el gran público.

Mozart exige ya en mayor medida el elemento sobrehumano, maravilloso, latente en nosotros.

La música de Beethoven mueve en cambio las palancas del terror, del escalofrío, del dolor, y precisamente por esto provoca ese palpitar de infinita nostalgia que es la esencia misma del romanticismo. Él es, pues, un compositor netamente romántico. ¿Y no podría depender de esto su no tan feliz éxito en la música vocal? La vocalidad, en efecto, no permite el abandonarse a sensaciones indefinidas, sino que expresa por medio de palabras afectos concretos, aunque trasladados y vividos de nuevo en el reino de lo infinito.

El genio poderoso de Beethoven oprime a las plebes musicales, y éstas tratan, en vano, de revolverse contra él.

—Creedlo a pies juntillas —dicen los críticos eruditos mirando a su alrededor con aires de importancia—. Creed en nosotros que somos personas inteligentes y de profundos puntos de vista: el buen Beethoven no carece en absoluto de rica y viva fantasía; pero ¡no sabe ponerle freno!… Y en lo que respecta a la elección, a la estructura de las ideas, no hay nada que decir… Pero él las echa abajo, tal como se le van presentando en el fervor de la inspiración, según el método llamado «genial»…

[…] El verdadero artista vive solamente para la obra como la concibió el autor y del mismo modo la ejecuta. Se cuida muy mucho de anteponerle su propia personalidad, y tiende con todas sus fuerzas a hacer revivir en su brillante policromía los cuadros magníficos, las fascinantes imágenes

encerradas en la obra por la mágica fuerza del maestro, para que envuelvan al oyente en haces de luz, para que le inflamen el corazón y la fantasía y lo arrastren en un rápido vuelo hacia el lejano y mágico mundo de los sonidos.

E.T.A. Hoffman, *La música instrumental de Beethoven* (1813)

TEXTO Nº 6

La sinfonía programática es, para Liszt, la música del futuro: la única mediante la cual pueda realizarse aquella fusión íntima y completa entre las grandes obras maestras de la literatura y la música, como ya había sucedido, por otros derroteros, con el teatro griego y también, de modo imperfecto, con el oratorio y la cantata, aunque en estos géneros la cuestión se hubiera planteado, no como unión sino como combinación de un arte con otro. La música instrumental pura -la sinfonía clásica- no nos comunica más que la "abstracta expresión del sentimiento humano universal" de una forma del todo impersonal, mientras que la música programática -el poema sinfónico- nos puede comunicar la universalidad concreta de los caracteres.

Es evidente la clara actitud romántica de todo el pensamiento de Liszt. Esta exaltación suya de la música programática encaja perfectamente con la aspiración romántica a la convergencia de las artes bajo la égida de la música, cuyo máximo teorizador es, justamente por esa época, Wagner. […]

Ya Schumann y Mendelssohn habían alabado la nitidez y la precisión de la expresión musical; Liszt, en cambio, no se contenta con la música como sonido puro; para él, la música debe pintar, describir, y esto podrá hacerlo siempre que busque la inspiración en un campo ajeno al suyo, es decir, en la poesía, pues, de otro modo, se reduciría pura técnica; en otras palabras: la técnica, la forma, debe llenarse con un contenido, con ideas que expresen algo, y no actuar como un fin en sí misma

E. FUBINI (1999). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid (Alianza Editorial), 305- 306.

TEXTO Nº 7

¿Cuál es pues, el arte de Debussy? Nadie mejor que Luis Laloy, tan ligado a él, puede contestarnos. El principio de la nueva música, dice Laloy, reside en que las notas se atraen directamente, sin buscar el apoyo de una escala determinada; que los acordes se atraen sin necesidad de cadencias; que las ideas se atraen, sin necesidad de modulaciones, y que todo se encadena sin obedecer a ninguna ley, sino simplemente a las reglas de la sensación auditiva. Si Jean Marnold ha demostrado que a cada época aumenta el número de acordes que se aceptan como

consonantes, al llegar a Debussy, todos ellos deben considerarse como consonancias, de cuyo empleo procederá su justificación, y de cuya yuxtaposición resultará un tono, nuevo de color, que se fundirá con los demás en la masa sonora. Estos acordes formarán la verdadera unidad de la obra, describirán el ambiente y rodearán las ideas melódicas, impidiéndolas luchar unas con otras, como en las obras clásicas o como en los procedimientos wagnerianos, limitando su acción a una relación de fraternidad entre ellas y dándoles al mismo tiempo el valor de un símbolo.

Joaquín Turina, *Comentario sobre Debussy.*

TEXTO Nº 8

Una cierta parte del auditorio se sintió ofendida por lo que le parecía un intento blasfematorio encaminado a destruir la música como una de las bellas artes y, movida por su furor, al poco rato de levantarse el telón, empezó a lanzar maullidos y a vociferar para que se suspendiera el espectáculo. La orquesta, entre tanto barullo, no se podía escuchar más que de vez en cuando, en alguno de los raros sosiegos que se producían. Un hombre joven que estaba en un palco detrás de mí estuvo de pie todo el rato que duró el ballet, a fin de poderlo ver mejor; para dar una idea de la exaltación de que estaba poseído, basta con decir que en un determinado momento marcó el ritmo con sus puños sobre mi cabeza.

El escándalo iba en aumento. Una señora se levantó de la silla de su palco para pegar un bofetón a un caballero que silbaba. Saint-Saëns denunciaba al compositor como un farsante, y lo mismo André Capu, el conocido crítico. Ravel, en el lado opuesto, proclamaba a gritos que el ballet era obra de un genio. El embajador de Austria se reía de una manera ostensible, y Floren Schmitt lo insultaba llamándolo estúpido. La princesa de Portualés se puso de pie exclamando: “Tengo sesenta años, pero es la primera vez que alguien se ha atrevido a burlarse de mí”. En medio del barullo, Claude Debussy suplicaba vehemente al auditorio que guardase silencio para que se pudiese oír aquella música maravillosa.

Relato de un testigo presencial del estreno en París de *La Consagración de la Primavera*, de I. Stravinsky el 29 de mayo de 1913

TEXTO Nº 9

“El método de composición con el empleo de los doce sonidos emana de una necesidad. En el curso de los últimos cien años el concepto de la Armonía ha cambiado radicalmente, debido al desarrollo del cromatismo. La idea de que un sonido-base (el fundamental) dominaba la constitución de los acordes y regulaba su sucesión, se transformó primeramente en el concepto de la tonalidad extendida; pero muy pronto resultó dudoso que tal fundamental fuese realmente el centro al que cada armonía y sucesión armónica hubieran de referirse. Asimismo, pareció poco convincente el que una tónica, porque apareciese al comienzo, al final, o en cualquier otro momento, tuviese realmente una significación constructiva: la armonía de Wagner había causado una verdadera revolución, en este sentido. Una de las consecuencias de tal estado fue el empleo, llamado impresionista, de las armonías, uso debido especialmente a Debussy. Desprovistas de significación constructiva, sus armonías tienen con frecuencia una finalidad colorista e intentan reflejar una atmósfera y unas imágenes…. Pero esta atmósfera y estas imágenes, pese a ser de origen extramusical, se convirtieron en elementos constructivos y se incorporaron, finalmente, a las funciones musicales. Esto produjo

que la tonalidad se encontrase ya destronada en la práctica. Y un cambio radical se hizo necesario cuando, simultáneamente, se produjo una evolución que dio lugar a lo que yo llamo la emancipación de la disonancia. Lo que distingue la disonancia de la consonancia es solamente su mayor o menor grado de comprensibilidad. En mi Harmonielehre avancé la teoría según la cual los sonidos disonantes que aparecen los últimos en la serie de los armónicos, son, por este motivo, de más difícil comprensión para un oído que no los haya asimilado; pero esto no autoriza términos tan contradictorios como consonancia y disonancia."

Conferencia de A. Schönberg en 1939 en la universidad de Los Ángeles (California)

TEXTO Nº 10

John Cage, el hombre que «compuso» el silencio

El 29 de agosto de 1952, el compositor David Tudor se acercó al piano instalado sobre el escenario del Maverick Concert Hall, en Woodstock (Nueva York). La audiencia siguió con los ojos al joven intérprete, que gozaba ya de cierta reputación en la vanguardia musical de Estados Unidos. Se sentó y, cuando todo el mundo esperaba la primera nota, cerró la tapa del piano y permaneció en silencio durante 30 segundos . Después volvió a abrir y cerrar la tapa, como señal de inicio del segundo movimiento, y volvió a quedarse inmóvil otros 2 minutos y 23 segundos , ante el asombro de los asistentes, muchos de los cuales comenzaron a abandonar la sala. Y repitió el gesto por última vez, permaneciendo en silencio 1 minuto y 20 segundos más, mientras leía la partitura en blanco que había frente a él. El «shock» que provocó en los oyentes aquel concierto carente de todo sonido provocado por el pianista, y que muchos consideraron una tomadura de pelo, era el estreno de «4'33"» de John Cage (Los Ángeles, 1912 – Nueva York, 1992). Una obra conocida también como la «pieza silenciosa» y que, con el paso del tiempo, ha alcanzado un estatus legendario no solo en la carrera musical del compositor estadounidense, sino también en el arte del siglo XX. La extraña creación se ha convertido, durante décadas, en fuente de inspiración para músicos tan dispares como Frank Zappa , Brian Eno , Aphex Twin o Sonic Youth , así como para diferentes bandas de rock basado en el ruido, algunas de las cuales han llegado a afirmar que el origen de su tipo de música estaba en «4'33"». Pero para la mayoría de críticos musicales la «pieza silenciosa» no fue más que el centro de sus críticas y chistes .

«Absolutamente ridícula» La calificaron de «absolutamente ridícula», «una broma que debe disfrutarse como tal», «una obra para probar quien era lo suficientemente estúpido como para caer en el garlito» o como dijo el autor David Tame, una pieza que «debía ser considerada tan solo como una broma fácil, innecesaria y, quizá también, egocéntrica».

Israel Viana, *ABC*, 8-2-2012

Deducciones

Se aplicará lo recogido en el documento Criterios de corrección generales, así como lo dispuesto en el anexo V del documento Tratamiento del alumnado con necesidad específica de apoyo educativo de la GUÍA Prueba de acceso a la Universidad del curso **2026-2027**.

	Prueba de Acceso a la Universidad **Castilla y León**	**HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA**	**MODELO 0** **Nº Páginas: 5**

ESPECIFICACIONES GENERALES

- Duración de la prueba: 90 minutos
- La audición se escuchará tres veces con un lapso de 5 minutos entre cada audición.
- La primera pregunta se valorará hasta 4 puntos, la segunda hasta 2 puntos y la tercera hasta 4 puntos.

PRIMERA PARTE: AUDICIÓN

Tomás Luis de Victoria. Motete *O magnum mysterium.*

Estamos en la Semana Cultural del instituto y tienes que impartir una clase para el alumnado de 3º ESO realizando un comentario de la pieza que acabas de escuchar, describiendo sus principales rasgos musicales (género al que pertenece, características estructurales, melódicas, armónicas, rítmicas, tímbricas, relación texto-música) y contextualizando la obra en su marco histórico, estético y cultural (autor/a, título, función original, espacio geográfico, espacio interpretativo al que estaba destinada). ¿Cómo lo harías?

1. Autor/a y título de la obra (0,4 puntos)
2. Estilo y época (siglo) (0,4 puntos)
3. Espacio geográfico y el lugar de ejecución al que estaba destinada (0,4 puntos)
4. Género y timbre (voces, instrumentos, agrupaciones) (0,4 puntos)
5. Textura (0,4 puntos)
6. Melodía (0,4 puntos)
7. Armonía (en su caso) (0,4 puntos)
8. Tempo, ritmo (0,4 puntos)
9. Dinámica y agógica (0,4 puntos)
10. Forma (0,4 puntos)

SEGUNDA PARTE: DEFINICION DE TERMINOLOGÍA

En otro momento de la Semana Cultural del centro, se realiza una competición de definición de términos por equipos y tú resultas elegido como portavoz. Selecciona el término correcto para cada una de las definiciones [0,4 puntos cada término]

1. Estrategia compositiva que rompe de alguna manera la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.
   A) Síncopa
   B) Intervalo
   C) Armonía
   D) Homofonía

2. Género musical de música sacra vocal e instrumental primitiva, destinado a mejorar la interpretación de un pasaje añadiendo una segunda voz paralela.
   A) Recitativo
   B) Poema sinfónico
   C) Órganum
   D) Lied

3. Técnica de composición polifónica en la que un tema principal se desarrolla a través de variaciones y se repite en diferentes tonalidades.
   A) Opus
   B) Fuga
   C) Música programática
   D) Recitativo

4. Forma de relacionarse de las diversas voces que intervienen en una pieza musical.
   A) Timbre
   B) Obertura
   C) Tempo
   D) Textura

5. Una letra o sílaba cantada con muchas notas sucesivas que adornan una frase determinada.
   A) Oratorio
   B) Melisma
   C) Orquesta
   D) Minué

TERCERA PARTE: COMENTARIO DE TEXTO

En uno de los talleres de la Semana Cultural en el que participas, tienes que realizar un artículo para la revista del centro: te proponen dos textos de los que tendrás que elegir UNO. Realiza ese artículo explicando su contenido de manera ordenada y coherente (2 puntos); vincúlalo con su contexto histórico-musical y con la creación musical de su época (1 punto) y expón sus antecedentes históricos y trascendencia posterior (1 punto)

TEXTO Nº 1

Yo, realmente, cuando estaba en su apogeo en Florencia la virtuosísima Camerata del ilustrísimo señor Giovanni Bardi […] y puesto que la he frecuentado yo también, puedo decir que he aprendido más de sus sabios racionalistas que durante más de treinta años en el contrapunto. Pues estos entendidísimos caballeros me han animado siempre y convencido con razones clarísimas para que no alabe ese tipo de música que, al no permitir que se entiendan bien las palabras, estropea los conceptos y el verso […]. Puesto que […] esa música y esos músicos no ofrecían otro deleite aparte del que podía ofrecer la armonía al oído solo, ya que no podían activar la mente sin la inteligencia de las palabras, se me ocurrió introducir un tipo de música a través del cual otra persona pudiese hablar casi musicalmente, utilizando en él (como otras veces lo he dicho) una cierta y noble soltura en el canto, pasando a veces por algunas falsas [=disonancias] y manteniendo, sin embargo, la cuerda del bajo fija […]. Así di principio en aquellos tiempos a aquellos cantos para una voz sola.

(Giulio Caccini, «Prólogo» a *Le nuove musiche,* 1602)

TEXTO Nº 2

Una cierta parte del auditorio se sintió ofendida por lo que le parecía un intento blasfematorio encaminado a destruir la música como una de las bellas artes y, movida por su furor, al poco rato de levantarse el telón, empezó a lanzar maullidos y a vociferar para que se suspendiera el espectáculo. La orquesta, entre tanto barullo, no se podía escuchar más que de vez en cuando, en alguno de los raros sosiegos que se producían. Un hombre joven que estaba en un palco detrás de mí estuvo de pie todo el rato que duró el ballet, a fin de poderlo ver mejor; para dar una idea de la exaltación de que estaba poseído, basta con decir que en un determinado momento marcó el ritmo con sus puños sobre mi cabeza. El escándalo iba en aumento. Una señora se levantó de la silla de su palco para pegar un bofetón a un caballero que silbaba. Saint-Saëns denunciaba al compositor como un farsante, y lo mismo André Capu, el conocido crítico.

Ravel, en el lado opuesto, proclamaba a gritos que el ballet era obra de un genio. El embajador de Austria se reía de una manera ostensible, y Floren Schmitt lo insultaba llamándolo estúpido. La princesa de Portualés se puso de pie exclamando: "Tengo sesenta años, pero es la primera vez que alguien se ha atrevido a burlarse de mí". En medio del barullo, Claude Debussy suplicaba vehemente al auditorio que guardase silencio para que se pudiese oír aquella música maravillosa.

(Relato de un testigo presencial del estreno en París de *La Consagración de la Primavera*, de I. Stravinsky el 29 de mayo de 1913)