

# **Universidad de Valladolid**

Máster en Música Hispana



## **Los estudios para piano de Teobaldo Power (1848 -1884) en el desarrollo de la escuela pianística en España**

Trabajo Fin de Máster

Autor: KRZYSZTOF STYPULKOWSKI GOLASZEWSKI

Tutores: M<sup>a</sup> VICTORIA CAVIA NAYA y CARLOS VILLAR TABOADA

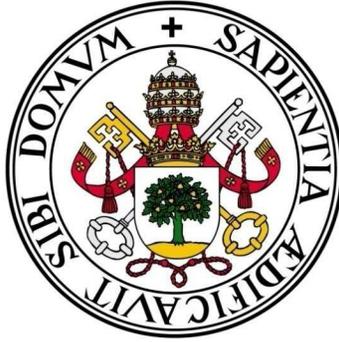
Curso académico 2019-2020

Septiembre de 2020



**Universidad de Valladolid**

Máster en Música Hispana



**Los estudios para piano de Teobaldo Power (1848 -1884)**

**en el desarrollo de la escuela pianística en España**

Trabajo Fin de Máster

Autor: KRZYSZTOF STYPULKOWSKI GOLASZEWSKI

Tutores: M<sup>a</sup> VICTORIA CAVIA NAYA y CARLOS VILLAR TABOADA

Curso académico 2019-2020

Septiembre de 2020



*A Paula*



## LISTA DE ABREVIATURAS

---

<b>Abreviatura</b>	<b>Significado</b>
<b>BNE</b>	Biblioteca Nacional de España
<b>CEDOCAM</b>	Centro de Documentación de Canarias y América
<b>DMEH</b>	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i>
<b>e. u.</b>	elemento unificador
<b>GDJ</b>	Gustavo Díaz Jerez
<b>KS</b>	Krzysztof Stypulkowski
<b>m. d.</b>	mano derecha
<b>m. i.</b>	mano izquierda
<b>Mov.</b>	movimiento
<b>Intro.</b>	introducción
<b>simult.</b>	simultaneo

---

## LISTA DE TABLAS

<b>Tabla 2.1:</b> Formas románticas libres.....	10
<b>Tabla 2.2:</b> Piezas basadas en ritmos de danzas .....	12
<b>Tabla 2.3:</b> Género sonata.....	13
<b>Tabla 2.4:</b> Estudios.....	13
<b>Tabla 2.5:</b> Periodización de la producción pianística.....	14
<b>Tabla 3.1.</b> Los estudios para piano de T. Power .....	18
<b>Tabla 3.2:</b> Descripción del estudio n.º 1 <i>Arpeggios</i> .....	22
<b>Tabla 3.3:</b> Elemento unificador del estudio n.º 1 <i>Arpeggios</i> .....	22
<b>Tabla 3.4:</b> Análisis formal del estudio n.º 1 <i>Arpeggios</i> .....	23
<b>Tabla 3.5:</b> Descripción del estudio n.º 2 <i>Trémolo</i> .....	26
<b>Tabla 3.6:</b> Elemento unificador del estudio n.º 2 <i>Trémolo</i> .....	27
<b>Tabla 3.7:</b> Análisis formal del estudio n.º 2 <i>Trémolo</i> .....	28
<b>Tabla 3.8:</b> Elemento unificador y ritmo de superficie del estudio n.º 2 <i>Trémolo</i> .....	30
<b>Tabla 3.9:</b> Descripción del estudio n.º 3 <i>Staccato</i> .....	32
<b>Tabla 3.10:</b> Elemento unificador del estudio n.º 3 <i>Staccato</i> .....	33
<b>Tabla 3.11:</b> Análisis formal del estudio n.º 3 <i>Staccato</i> .....	34
<b>Tabla 3.12:</b> Descripción del estudio n.º 4 <i>Trino</i> .....	37
<b>Tabla 3.13:</b> Elemento unificador del estudio n.º 4 <i>Trino</i> .....	37
<b>Tabla 3.14:</b> Análisis formal del estudio n.º 4 <i>Trino</i> .....	39
<b>Tabla 3.15:</b> Descripción del estudio n.º 5 <i>Fraseo</i> .....	42
<b>Tabla 3.16:</b> Elemento unificador del estudio n.º 5 <i>Fraseo</i> .....	42
<b>Tabla 3.17:</b> Análisis formal del estudio n.º 5 <i>Fraseo</i> .....	44
<b>Tabla 3.18:</b> Descripción del estudio n.º 6 <i>Sextas</i> .....	46
<b>Tabla 3.19:</b> Elemento unificador del estudio n.º 6 <i>Sextas</i> .....	46

<b>Tabla 3.20:</b> Análisis formal del estudio n.º 6 <i>Sextas</i> .....	47
<b>Tabla 3.21:</b> Descripción del estudio n.º 7 <i>Terceras</i> .....	50
<b>Tabla 3.22:</b> Análisis elemento unificador del estudio n.º 7 <i>Terceras</i> .....	50
<b>Tabla 3.23:</b> Análisis formal del estudio n.º 7 <i>Terceras</i> .....	51
<b>Tabla 3.24:</b> Descripción del estudio n.º 8 <i>Notas tenidas</i> .....	53
<b>Tabla 3.25:</b> Elemento unificador del estudio n.º 8 <i>Notas tenidas</i> .....	54
<b>Tabla 3.26:</b> Análisis formal del estudio n.º 8 <i>Notas tenidas</i> .....	55
<b>Tabla 3.27:</b> Descripción del estudio n.º 9 <i>Octavas</i> .....	57
<b>Tabla 3.28:</b> Elemento unificador del estudio n.º 9 <i>Octavas</i> .....	57
<b>Tabla 3.29:</b> Análisis formal del estudio n.º 9 <i>Octavas</i> .....	58
<b>Tabla 3.30:</b> Descripción del estudio n.º 10 <i>Manos cruzadas</i> .....	62
<b>Tabla 3.31:</b> Elemento unificador del estudio n.º 10 <i>Manos cruzadas</i> .....	62
<b>Tabla 3.32:</b> Análisis formal del estudio n.º 10 <i>Manos cruzadas</i> .....	63
<b>Tabla 3.33:</b> Descripción del estudio n.º 11 <i>Expresión</i> .....	66
<b>Tabla 3.34:</b> Elemento unificador del estudio n.º 11 <i>Expresión</i> .....	67
<b>Tabla 3.35:</b> Análisis formal del estudio n.º 11 <i>Expresión</i> .....	67
<b>Tabla 3.36:</b> Descripción del estudio n.º 12 <i>Saltos y acordes</i> .....	69
<b>Tabla 3.37:</b> Elemento unificador del estudio n.º 12 <i>Saltos y acordes</i> .....	70
<b>Tabla 3.38:</b> Análisis formal del estudio n.º 12 <i>Saltos y acordes</i> .....	72
<b>Tabla 3.39:</b> Descripción del estudio de concierto <i>Tanganillo</i> .....	74
<b>Tabla 3.40:</b> Elemento unificador del estudio de concierto <i>Tanganillo</i> .....	75
<b>Tabla 3.41:</b> Análisis formal del estudio de concierto <i>Tanganillo</i> .....	77
<b>Tabla 3.42:</b> Descripción del estudio de concierto <i>Staccato</i> .....	80
<b>Tabla 3.43:</b> Elemento unificador del estudio de concierto <i>Staccato</i> .....	80
<b>Tabla 3.44:</b> Análisis formal del estudio de concierto <i>Staccato</i> .....	82
<b>Tabla 3.45:</b> Tabla comparativa rasgos musicales .....	85
<b>Tabla 3.46:</b> Tabla de categorías de elementos técnicos.....	89

## LISTA DE EJEMPLOS

<b>Ejemplo 3.1:</b> Motivo de la sección B del estudio n.º 1 <i>Arpeggios</i> .....	24
<b>Ejemplo 3.2:</b> Comparativa del inicio del <i>Estudio n.º 1, op. 10</i> de F. Chopin (izq.) y el Estudio nº1 de T. Power (dcha.) .....	26
<b>Ejemplo 3.3:</b> Fragmentos del Estudio nº 1 en sol menor de los <i>Grandes Études de Paganini, S. 141</i> de F. Liszt .....	32
<b>Ejemplo 3.4:</b> Fragmento del <i>Estudio op. 72 n.º 4</i> de M. Moszkowski.....	36
<b>Ejemplo 3.5:</b> Fragmento del Estudio en Lab Mayor de J. Benedict recogido en el <i>Methodes des Methodes</i> de Moscheles y Fetis .....	36
<b>Ejemplo 3.6:</b> Fragmento del <i>Estudio op. 25 no. 8</i> de F. Chopin .....	49
<b>Ejemplo 3.7:</b> Fragmento del <i>Estudio op. 25 n.º 6</i> de F. Chopin .....	53
<b>Ejemplo 3.8:</b> Fragmento del <i>Estudio op. 10 n.º 6</i> , de F. Chopin .....	56
<b>Ejemplo 3.9:</b> Fragmento transcripción de E. Ocón <i>La flor de la canela</i> , (acentos del texto en amarillo).....	60
<b>Ejemplo 3.10</b> - Estudio <i>Octavas</i> de T. Power, 1ª variación, (notas del tema en azul y acentos del texto en amarillo) ).....	61
<b>Ejemplo 3.11:</b> Fragmentos del estudio «La Campanella» de F. Liszt .....	61
<b>Ejemplo 3.12:</b> Fragmento del Estudio n.º 3, S. 144, <i>Un suspiro</i> de F.Liszt.....	65
<b>Ejemplo 3.13:</b> Fragmento del <i>Estudio op. 25 n.º 4</i> de F. Chopin .....	74
<b>Ejemplo 3.14:</b> Rasgueos y punteo. Fragmento de <i>Tanganillo</i> .....	79
<b>Ejemplo 3.15:</b> Chácaras. Fragmento de <i>Tanganillo</i> .....	79
<b>Ejemplo 3.16:</b> Tambores. Fragmento de <i>Tanganillo</i> .....	79

# ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>XIII</b>
Presentación y justificación del tema.....	XIV
Estado de la cuestión.....	XV
Hipótesis y objetivos.....	XIX
Fuentes.....	XIX
Metodología.....	XXI
<b>1. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA.....</b>	<b>1</b>
1.1. Primeros años de formación.....	2
1.2. Estudios en París y vida profesional.....	3
1.3. Enseñanza.....	7
<b>2. ESTUDIO DEL INVENTARIO RAZONADO DE LAS OBRAS PARA PIANO DE TEOBALDO POWER.....</b>	<b>9</b>
<b>3. LA PRODUCCIÓN PEDAGÓGICA DE T. POWER. ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS.....</b>	<b>17</b>
<b>3.1. La producción pedagógica de Power.....</b>	<b>17</b>
3.1.1. Composiciones pedagógicas: estudios.....	18
3.1.2. Composiciones pedagógicas: ejercicios.....	19
3.1.3. Textos y publicaciones.....	20
<b>3.2. Análisis de los estudios.....</b>	<b>21</b>
3.2.1. Estudio n.º 1, <i>Arpeggios</i> .....	21
3.2.2. Estudio n.º 2 <i>Trémolo</i> .....	26
3.2.3. Estudio n.º 3 <i>Staccato</i> .....	32
3.2.4. Estudio n.º 4 <i>Trino</i> .....	37
3.2.5. Estudio n.º 5 <i>Fraseo</i> .....	41
3.2.6. Estudio n.º 6 <i>Sextas</i> .....	46
3.2.7. Estudio n.º 7, <i>Terceras</i> .....	50

3.2.8. Estudio n.º 8 <i>Notas tenidas</i> .....	53
3.2.9. Estudio n.º 9 <i>Octavas</i> .....	57
3.2.10. Estudio n.º 10 <i>Manos cruzadas</i> .....	62
3.2.11. Estudio n.º 11 <i>Expresión</i> .....	66
3.2.12: Estudio n.º 12 <i>Saltos y acordes</i> .....	69
3.2.13 Tanganillo: estudio de concierto (staccato).....	74
3.2.14: <i>Staccato: 2º estudio de concierto</i> .....	80
<b>3.3. Análisis comparativo de los estudios</b> .....	<b>85</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	<b>91</b>
<b>5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>95</b>
<b>5.1. Fuentes</b> .....	<b>96</b>
5.1.1. Partituras.....	96
5.1.2. Discografía.....	96
5.1.3. Escritos del compositor.....	97
5.1.4. Hemerografía.....	97
<b>5.2. Bibliografía</b> .....	<b>97</b>

## **INTRODUCCIÓN**

## Presentación y justificación del tema

Durante el siglo XIX el piano fue, por antonomasia, el instrumento musical elegido por los compositores más eminentes para sus obras destinadas a los grandes escenarios y para el *salón*. En España, el representante más célebre del Romanticismo, como pianista y compositor, fue Isaac Albéniz. Desde principios del siglo XIX, ya se puede observar una infraestructura que permitiría el desarrollo de una escuela pianística. Como pianista e intérprete, me interesé por encontrar aquellos personajes que, a través de sus obras, fueron la base sobre la que se configuró una escuela que culminaría con la aparición de Albéniz, Granados y Falla en el tránsito entre el siglo XIX y XX. Después de una interesante búsqueda de repertorio para piano de la época y tras la lectura al piano de algunas de las partituras publicadas<sup>1</sup> y de alguna valoración sobre la calidad técnica compositiva de sus autores, decidí centrarme en la obra del tinerfeño Teobaldo Power (1848-1884), concretamente en sus catorce estudios para piano: *12 estudios artísticos*, *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)* y *Staccato: 2º estudio de concierto*.

La historiografía sobre Power subraya su faceta como compositor, situando *Cantos Canarios* (1883) como su obra culmen. Entre toda su producción, los estudios para piano merecen ser objeto de una investigación, ya que nos permiten acercarnos a su vertiente como pedagogo y pianista concertista conocedor del gran repertorio de la época. Esta selección de obras para piano destaca tanto por la calidad de su técnica compositiva, como por los elementos de inspiración folclórica en los que se basa, recurso utilizado también por otros compositores españoles de la época. Esta aproximación nos permitirá tener una visión más completa de su faceta como compositor y de su posible trascendencia en el desarrollo del piano español.

---

<sup>1</sup> Obras para piano de Santiago de Masarnau (1805 -1882), Oscar de la Cinna (1836 -1906), Eduardo Ocón (1833-1901), Pedro Tintorer (1814 -1891), Dámaso Zabalza (1835 -1894), los estudios para piano de Eduardo Compta (1835-1882), Adolfo de Quesada (1830 - 1888).

## Estado de la cuestión

La bibliografía existente sobre Teobaldo Power y su producción artística muestra una visión global sobre el artista, pero está integrada por estudios que adolecen de un trabajo analítico sobre las partituras o de un aparato crítico suficientemente documentado. Se pueden agrupar estas publicaciones en tres bloques según sus contenidos sean relativos al contexto histórico-musical, o consistan en entradas enciclopédicas o bien en monografías.

Respecto al contexto histórico-musical, la musicología española ha realizado en las últimas décadas numerosos estudios sobre el piano del siglo XIX. La mayoría de ellos se han presentado bajo un formato que se podría considerar de catalogación, donde se presentan breves reseñas biográficas, listados de obras y anexos con partituras entre las que se pueden encontrar algunas de Power. Estas publicaciones aportan una información valiosa sobre el campo en que aún queda mucho por descubrir, pero, al tratarse casi de entradas enciclopédicas, sólo mencionan a dicho compositor o su obra de forma tangencial. Algunos de estos trabajos son los realizados por: Benavides, Vega Toscano y Gómez Rodríguez.

Ana Benavides, en *El piano en España*<sup>2</sup>, presenta un contexto detallado del piano en el Romanticismo a través de los diferentes espacios, maestros, editores que marcaron el camino hacia el nacionalismo. La misma autora, en *Piano inédito español del siglo XIX*<sup>3</sup>, a través de tres volúmenes, recopila una selección de partituras y breves reseñas biográficas de compositores entre los clavecinistas españoles y los grandes nacionalistas. Ana Vega Toscano, en *Estudios para piano: antología (siglo XIX)*<sup>4</sup>, presenta una selección crítica de partituras del género *estudio* de compositores españoles del siglo XIX. Entre ellas se encuentran los dos estudios de concierto y de los *12 estudios artísticos* de Power, los números 5, 9, 10 y 11.

En el volumen *El piano en España entre 1830 y 1920*<sup>5</sup>, editado por Gómez Rodríguez, se encuentran diferentes artículos escritos por varios autores cuyo denominador común es el piano romántico español y en los que prevalece una perspectiva geográfica. En esta publicación es de especial interés el capítulo firmado por Rosario Álvarez Martínez, «El piano en Canarias», el cual describe la infraestructura musical de las islas durante el periodo en que

---

<sup>2</sup> Ana Benavides. *El piano en España*. (Madrid: Bassus Ediciones, 2011).

<sup>3</sup> Ana Benavides, *El piano inédito español*. (Valencia: Piles, 2007).

<sup>4</sup> Ana Vega Toscano. *Estudios para piano. Antología*. (Madrid: ICMU, 1997).

<sup>5</sup> José Antonio Gómez Rodríguez, ed., *El piano en España entre 1830 y 1920*. (Madrid: SEDEM, 2015).

vivió Teobaldo Power. Dentro de la bibliografía extranjera, se encuentra una de las primeras publicaciones que hay sobre este contexto: la realizada por L. Powell en *A History of Spanish Piano Music*<sup>6</sup>. Este autor hace ahí hincapié sobre la *Gran sonata*, como ejemplo de esa forma romántica en España.

A estas publicaciones se suman las tesis doctorales de Vázquez Tur, Salas y Chávarri. En la primera<sup>7</sup>, el autor cita los métodos de piano y las principales formas musicales de la época, hay que destacar que en el listado que hace de los estudios en el siglo XIX en España falta *Staccato: 2º estudio de concierto* de Power. Salas profundiza en el contexto histórico musical<sup>8</sup>, aportando información relevante sobre editores, fabricantes de pianos, revistas musicales, las asociaciones musicales y la implantación de conservatorios en España. La tesis de Chávarri<sup>9</sup>, a través de su estudio de la recepción de la música de Chopin en España, aporta información de Power en su faceta como intérprete.

Las aportaciones historiográficas en torno a Teobaldo Power en enciclopedias y diccionarios se reflejan en la entrada que firma C. Cabañas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde aparte de dar una visión global sobre la vida y obra de Power, realiza una valoración sobre el estilo compositivo del autor:

Su obra musical es netamente romántica, y el piano su protagonista esencial. Gran parte de las piezas para piano son de gran virtuosismo y exigen del ejecutante una técnica depurada. El gran despliegue de medios técnicos empleados, sin embargo, no resulta gratuito, antes bien, confirma un estilo fluido y conocimiento total del instrumento y de sus posibilidades. La calidad extraordinaria de su escritura para piano es destacada en obras como el *Scherzo de concierto*, el *Vals brillante* o el estudio *Staccato* [...]. Su inspiración folklórica [...] permite hablar sin duda de un temprano nacionalismo en su música<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Linton E. Powell. *A History of Spanish Piano Music*, (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1980).

<sup>7</sup> Mariano Vázquez Tur, «El piano y su música en el siglo XIX en España», tesis doctoral (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988).

<sup>8</sup> Gemma Salas Villar, «El piano romántico español», tesis doctoral (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997)

<sup>9</sup> Eduardo Chávarri Alonso, «La recepción de Chopin en España en el siglo XIX», tesis doctoral (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019).

<sup>10</sup> Carmen Cabañas. «Power Lugo-Viña, Teobaldo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad general de Autores y Editores, 2000, vol.8, pp. 917-919.

Entre las fuentes historiográficas internacionales se encuentran las entradas de Linton Powell en *Grove Music Online*<sup>11</sup> y la elaborada por Christiane Heine en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>12</sup>.

Las primeras fuentes que hay sobre Teobaldo Power se remontan al año 1883, a los escritos que el periodista tinerfeño Patricio Estévez<sup>13</sup> elaboró para la revista *La Ilustración de Canarias* (revista quincenal literario y científica de la que Estévez era director). Esta publicación ha servido como base para todas las monografías que se han escrito posteriormente. Tres de ellas han sido publicadas durante las últimas décadas, también por autores canarios. La primera, *Teobaldo Power*<sup>14</sup> de Gilberto Alemán, se encuentra dentro de la colección *cronos*, dedicada a recuperar el patrimonio iconográfico de Canarias. En este libro prevalece el contenido biográfico, haciendo especial hincapié en el traslado de sus restos mortales a la isla en 1923. Aporta un listado de obras y algunas fotografías de los lugares canarios que se relacionan con su persona. Este listado es incompleto y no está ordenado cronológicamente. La segunda monografía, escrita por Oliver Curbelo, bajo el título *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*<sup>15</sup>, es la más completa de todas las existentes, ya que nos ofrece un listado ordenado cronológicamente de su producción donde especifica si han sido publicadas y el editor. Además añade una breve descripción de cada pieza. Esta monografía está articulada en tres apartados: biografía, listado de composiciones y textos pedagógicos. Estos textos que conforman el último apartado son *El arte del piano* y la *Memoria*<sup>16</sup> de la oposición que completa con un estudio crítico de ambos escritos. Sin duda, se trata del trabajo más completo publicado hasta la fecha, con rigor científico, el cual completa con una extensa bibliografía. Recientemente, en 2015, se publicó *Teobaldo Power. El genio musical de canarias*<sup>17</sup> de Carlos García, el cual redunda en la misma visión biográfica sobre el autor que

---

<sup>11</sup> Linton Powell, «Power, Teobaldo» en *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044528> .

<sup>12</sup> Christiane Heine. «Power Lugo-Viña, Teobaldo» en *MGG Online*, Bärenreiter y Metzler, 2005 <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27822> .

<sup>13</sup> Patricio Estévez. *La Ilustración de Canarias*, 15 de febrero de 1883, pp.117 y 118.

<sup>14</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003).

<sup>15</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo de piano* (Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo 2012).

<sup>16</sup> *Memoria* de la oposición de Teobaldo Power para la plaza de profesor numerario la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid

<sup>17</sup> Carlos García, *Teobaldo Power. El genio musical de Canarias* (La Laguna: CCPC, 2015).

G. Alemán, a la que incorpora información sobre la obra *Cantos Canarios*<sup>18</sup> y su trascendencia social.

A estas monografías hay que añadir la publicación que auspició la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en el centenario de su muerte, cuando reeditó un número de la revista *La Ilustración de Canarias*<sup>19</sup> dedicado a Teobaldo Power, en el que se recogen fragmentos del escrito pedagógico *El arte del piano* y las notas de prensa que se publicaron en muchos periódicos nacionales tras la noticia de su muerte. A pesar de existir todos estos trabajos monográficos, estos no son suficientes para establecer una periodización del autor.

Las publicaciones discográficas y los programas de conciertos son fuentes que evidencian la poca difusión de las obras para piano de Power. En cuanto a la discografía, los dos únicos volúmenes monográficos existentes han sido interpretados por pianistas canarios. En 1980, Guillermo González<sup>20</sup> grabó un disco con obras para piano de Teobaldo Power, entre las que figuran la *Gran sonata* y *Cantos canarios*. Posteriormente, Gustavo Díaz Jerez<sup>21</sup> grabó cinco de los catorce estudios, en concreto, *Staccato: 2º estudio de concierto*, y los estudios *número 5, 9, 10 y 11*. Aparte de estos trabajos monográficos, encontramos algunas obras de Power en colecciones que abarcan el periodo romántico español, como es el caso del álbum grabado por Patrick Cohen<sup>22</sup>, donde interpreta *Barcarola*, o el de Sophia Unsworth<sup>23</sup> con el *Galop de concierto*. A pesar de todas estas aportaciones, hay que destacar que hasta la fecha no existe una grabación integral de los estudios<sup>24</sup>.

En cuanto a la difusión en espacios escénicos, hay que destacar la labor de la Fundación Juan March, que, en varias ocasiones, ha programado otras de las obras para piano de Teobaldo Power dentro de sus ciclos de conciertos, como en el «Ciclo de piano romántico

---

<sup>18</sup> Obra compuesta en 1880 para piano y estrenada en su versión para orquesta en 1883.

<sup>19</sup> Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, *Teobaldo Power 1848-1884. I centenario de su muerte*. (Santa Cruz de Tenerife: 1984).

<sup>20</sup> *Teobaldo Power. Obras para piano*. Guillermo González, piano. [LP]. EMI- Odeon, 1980.

<sup>21</sup> «Obras para piano de Teobaldo Power», perteneciente a la colección *La creación musical en Canarias*, 29. Gustavo Díaz Jerez, pianista. [CD]. SEdeM, 2002.

<sup>22</sup> *Piano Music in Romantic Spain*. Patrick Cohen, pianista. [CD]. Glossa, 2009.

<sup>23</sup> «El piano de salón romántico, I», perteneciente a la colección *La creación musical en Canarias*, 21. Sophia Unsworth, pianista. [CD]. SEdeM, 2001.

<sup>24</sup> Véase la Tabla 3.1: Los estudios para piano de T. Power

español» (1981) o en el que tuvo lugar con la ocasión del 25º aniversario de la Sociedad Española de Musicología, «El patrimonio musical español» (2003). Dichos ciclos siempre vienen acompañados por valiosas notas al programa<sup>25</sup> que también aportan información acerca del compositor. No hay constancia de que los estudios hayan sido jamás interpretados de forma integral en concierto.

### **Hipótesis y objetivos**

La presente investigación quiere demostrar que los estudios para piano de Teobaldo Power son relevantes dentro del desarrollo de la escuela pianística en España. Debido a la trayectoria como pianista y pedagogo lo hacen conocedor del gran repertorio romántico, además de inspirarse en elementos tomados del folklore en sus composiciones. Para alcanzar dicha meta, este trabajo pretende contribuir a la difusión de la figura de Teobaldo Power a través de sus estudios para piano. Para ello, se concretan los siguientes objetivos específicos:

- 1- Elaborar una biografía de Teobaldo Power contextualizada en la vida musical de su tiempo.
- 2- Realizar el inventario razonado de sus obras para piano.
- 3- Analizar los estudios para piano.
- 4- Explicar la aportación pedagógica de Teobaldo Power.

### **Fuentes**

Los documentos consultados para la elaboración de este trabajo proceden en su mayoría de archivos digitales: la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España<sup>26</sup>, la Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia (Gallica)<sup>27</sup>, la Biblioteca

---

<sup>25</sup> Andrés Ruis Tarazona, *Ciclo de piano romántico español*. (Madrid: Fundación Juan March, 1981). Recurso en línea: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc244.pdf?v=96526500>. Rosario Álvarez Martínez, *El patrimonio musical español (En el 25 aniversario de la Sociedad Española de Musicología)*. (Madrid: Fundación Juan March, 2003). Recurso en línea: <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc283.pdf?v=96526467>

<sup>26</sup> <http://www.bne.es/>

<sup>27</sup> <https://gallica.bnf.fr/>

Virtual de Prensa Histórica<sup>28</sup> y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>29</sup>. Debido a las limitaciones del Covid-19, no se ha podido acudir personalmente a consultar los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde se encuentra el fondo donado por Lothar Siemens y del Museo de Canarias de Tenerife, los cuales, podrían contener manuscritos de las obras de Power<sup>30</sup>. Para la selección del repertorio han sido fundamentales las antologías de Benavides y Vega Toscano, además de las consultadas en la BNE.

La entrada de Cabañas en el *DMEH* y la monografía de Curbelo y han sido primordiales para realizar la aproximación biográfica. A ellas se suman las fuentes hemerográficas, del Archivo de Presa Digital *Jable* de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: *La Ilustración de Canarias*, *El Guanche*, *Revista de Canarias*, y el *Fondo Teobaldo Power* del Centro de Documentación de Canarias y América (CEDOCAM)<sup>31</sup>. Este fondo está conformado por algunas fotografías, manuscritos, programas de conciertos y documentos de nombramientos. El documento más relevante que posee es el manuscrito de *El arte del piano. 2ª parte. «Ejercicios y escalas»*.

Ante la inexistencia de un catálogo de la obra de Teobaldo Power, para la elaboración del segundo capítulo, del inventario razonado de las obras para piano, se ha tomado como punto de partida la tabla-resumen que hace Curbelo en su monografía<sup>32</sup>. De este listado la mayoría de composiciones fueron publicadas y se pueden consultar actualmente en la BNE. De las veintiuna, debido al confinamiento, sólo se ha podido acceder a un manuscrito que se encuentra de forma parcial en CEDOCAM<sup>33</sup>. De cuatro de ellas no se ha podido encontrar ninguna otra fuente más que la de Curbelo.

En cuanto a la música impresa, se han obtenido las partituras de las primeras ediciones de los *12 estudios artísticos* (1884) y *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)* (1883) a

---

<sup>28</sup> <https://prensahistorica.mcu.es/>

<sup>29</sup> <https://rcsmm.eu/fondos-digitalizados>

<sup>30</sup> Max Bragado (director de orquesta). Entrevista realizada en junio de 2019.

<sup>31</sup> Muestra virtual sobre Teobaldo Power elaborada por el CEDOCAM con motivo de los 170 años de su nacimiento. <https://www.museosdetenerife.org/swf/index.html>

<sup>32</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo de piano* (Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo 2012), 42-43.

<sup>33</sup> Muestra virtual sobre Teobaldo Power elaborada por el CEDOCAM con motivo de los 170 años de su nacimiento. <https://www.museosdetenerife.org/swf/index.html>

partir de los microfilms consultados en la BNE. La partitura del estudio *Staccato: 2º estudio de concierto* (1884) se ha extraído de la publicación de Ana Vega Toscano *Estudios para piano. Antología* que también contiene los estudios *No. 5, 9, 10 y 11* de los *12 estudios artísticos* editados por la propia autora.

En el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid han sido consultados el «Programa oficial de la enseñanza de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid», los listados de alumnos de la clase de Teobaldo Power y el manuscrito de la *Memoria* de la oposición para la plaza de profesor numerario<sup>34</sup>. Estos documentos han sido fundamentales para la elaboración del capítulo de la producción pedagógica.

Las notas al programa de conciertos han sido obtenidas del archivo digital de la Biblioteca Juan March<sup>35</sup>. También he entrevistado al director de orquesta Max Bragado y a los pianistas Guillermo González<sup>36</sup> y Edward Wolanin<sup>37</sup>.

## **Metodología**

En cuanto a las cuestiones generales, el uso de los términos sobre el lenguaje musical y sus abreviaturas han sido tomadas, en su mayoría, de las utilizadas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. La totalidad de las tablas que se muestran en el trabajo son de elaboración propia, al igual que las traducciones. Respecto al sistema de citas, se ha optado por el sistema Chicago, tanto en las notas al pie, independientemente de su tipología, como para las referencias bibliográficas que se localizan al final del trabajo. Los ejemplos musicales han sido tomados directamente de las partituras.

Para dar respuesta a los objetivos citados anteriormente, he escogido diferentes metodologías. En el primer capítulo he adoptado la perspectiva de la biografía intelectual para

---

<sup>34</sup> No se han encontrado las signaturas de los documentos.

<sup>35</sup> <https://www.march.es/>

<sup>36</sup> Guillermo González (pianista, Premio Nacional de Música en 1991.). Con su disco monográfico de Teobaldo Power obtuvo el Premio Nacional de Disco en 1980. Entrevista realizada en abril de 2017.

<sup>37</sup> Edward Wolanin (pianista). Catedrático de la Universidad F. Chopin de Varsovia y miembro del jurado del Concurso Internacional de Piano Frederic Chopin. Entrevista realizada en febrero de 2020.

comprender la figura de Power a través de su contexto, de las instituciones de las que formaba parte y de su entorno artístico, en sus facetas como intérprete, compositor y maestro.

Para el estudio de su obra musical, específicamente de piano, he realizado un inventario razonado, no un catálogo, ya que el fin que se persigue es aportar información a esta investigación musicológica. Muchas de estas piezas, en su edición, aportan información en cuanto a sus dedicatarios o fechas de publicación. En este inventario he clasificado las obras en cuatro grupos según su articulación discursiva: formas románticas libres, piezas basadas en ritmos de danzas, obras de género sonata y estudios. Para cada grupo he elaborado una tabla que recoge los siguientes campos: título, dedicatoria, año de composición, año de publicación, editor y grabación. Los años de composición, al no haber podido tener acceso a los manuscritos, he tomado los que aporta Curbelo. A partir de los datos obtenidos del estudio de su biografía y del inventario, he propuesto una periodización del autor.

Según las corrientes actuales de la musicología, el análisis musical contempla múltiples enfoques, metodologías y técnicas. Esta pluralidad, según Nicholas Cook<sup>38</sup>, nos permite acercarnos al objeto de estudio combinando varios métodos de análisis, es decir, los podemos usar como herramientas para dar respuesta a los objetivos que uno se plantea. En el caso de este trabajo de investigación se ha realizado el análisis de los *12 estudios artísticos* y los dos estudios de concierto: *Tanganillo* y *Staccato*, de Teobaldo Power. A partir del modelo tripartito de Nattiez<sup>39</sup>, dentro del marco teórico de la semiología, se ha tomado como punto de partida el nivel *neutro*, es decir la partitura.

En este trabajo analítico se ha prestado especial importancia a examinar los elementos que unifican cada uno de los estudios. Se ha tomado como referencia la propuesta que hace S. Paul Weber<sup>40</sup>, en la que plantea la denominación de estos elementos bajo el concepto de «elemento unificador». Según este autor, estos elementos se pueden clasificar según su tipología, la función que ejerzan y el lugar en el que se encuentren. Los tipos de elementos que unifican los estudios pueden ser muy variados: una figuración, un motivo, un ritmo, una técnica pianística específica, un tema, un tempo. Weber divide en cuatro las funciones que pueden desempeñar estos elementos: melódica, armónica (suelen ser patrones de

---

<sup>38</sup> Nicholas Cook, *A guide to musical analysis*. (Nueva York: W. W. Norton & Co, 1992), 5.

<sup>39</sup> Jean-Jaques Nattiez, *Fondaments d'une sémiologie de la musique*. (París: Union générale d'éditions, 1975)

<sup>40</sup> Stephen Paul Weber, «Principles of Organization in Piano Etudes: An Analytical Study with Application through Original Compositions». Tesis doctoral, Texas Tech University, 1993.

acompañamiento), melódica y armónica a la vez, y decorativa (para embellecer la melodía o la armonía). Estos elementos se van desarrollando a lo largo de la composición mediante diferentes procedimientos según su naturaleza.

Partiendo de la idiosincrasia de los estudios y la importancia de estos elementos, he llevado a cabo un análisis paramétrico de los siguientes aspectos: análisis del elemento unificador, forma, melodía, armonía y textura. Aunque el ritmo es un parámetro esencial en la organización musical, en este trabajo, su estudio se ha integrado en los mencionados anteriormente, es decir, como parte del análisis del elemento unificador, de la organización formal, de la melodía, del ritmo armónico y con respecto a la textura, mediante el análisis del ritmo de superficie. Se completa el análisis con una sección donde se recogen observaciones de diversa índole. La mayoría de ellas recoge ideas que pueden servir para un pianista que quiera enfrentarse a la ejecución de los mismos. En algunos, también hago referencia a otros estudios del gran repertorio, puesto que propongo identificar elementos comunes a los estudios de Power y de otros representantes del romanticismo europeo, principalmente Chopin y Liszt.

De la aportación pedagógica de Power se da cuenta en los resultados de los análisis, ya que ambos aspectos se hallan íntimamente ligados. Para poder establecer unos rasgos comunes y unas conclusiones, tras el análisis individual de cada estudio, he realizado una comparativa de todos ellos, siguiendo el mismo orden por parámetros. En el último apartado («otras observaciones»), he elaborado una tabla en la que figuran los elementos técnicos que aparecen en cada uno de los estudios. Esta tabla está basada en las categorías de los elementos técnicos propuesta por Schumann en sus escritos<sup>41</sup>. Schumann propone más de treinta elementos, de ellos, he tomado diecisiete, entre los que figuran: velocidad y ligereza, velocidad y fuerza, *staccato*, *legato*, melodía y acompañamiento en una mano, notas repetidas, trino, octavas, saltos, extensión de mano. Además, he incorporado los elementos de escala, arpeggio y trémolo. Otros, como por ejemplo, notas dobles, los he modificado, en este caso, otorgando un campo independiente según el intervalo: terceras/cuartas y sextas.

---

<sup>41</sup> Robert Schumann «Die pianoforte-etüden, ihren zwecken nach geordnet». *Zeitschrift für Musik*, 1836.

## **1. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA**

Para abordar la figura de Teobaldo Power es imprescindible conocer el contexto en el que desarrolló su actividad pianística, compositiva y pedagógica, el entorno artístico que le rodeaba o las instituciones de las que formó parte. Para la obtención de los datos biográficos ha sido de suma importancia consultar las fuentes historiográficas de Cabañas y Curbelo.

### 1.1. Primeros años de formación

Teobaldo Power y Lugo-Viña nació el 6 de enero de 1848 en Santa Cruz de Tenerife. Su madre Margarita de Lugo-Viña y Oliver era tinerfeña y su padre Bartolomé Power de Strickland y Arroyo de ascendencia irlandesa aunque de familia asentada en Tenerife desde 1747<sup>1</sup>. La ubicación de la casa natal de Teobaldo, en la Plaza de Constitución, actual Plaza de la Candelaria, fue un lugar donde tenían lugar conciertos y veladas musicales. Este emplazamiento permitió a Teobaldo presenciar actuaciones musicales y despertar su interés hacia la música desde muy temprano<sup>2</sup>. Las primeras clases de piano y de solfeo las recibió de su progenitor<sup>3</sup>.

En agosto de 1858, con diez años de edad fue presentado con gran éxito al público canario<sup>4</sup>. Este mismo año su padre fue destinado como Oficial Mayor al Gobierno Civil de Barcelona y toda la familia se trasladó a la ciudad condal. Allí, Power, se dio a conocer como una gran promesa. La prensa canaria se hizo eco de la crítica que escribió Antonio Fargas y Soler en el *Diario de Barcelona* sobre el concierto que ofreció Power el 10 de noviembre de 1858, donde aparte de recoger la euforia que produjo entre el público con la interpretación de obras de Thalberg, describe sus habilidades técnicas:

[...] Parece increíble que en el niño Power se hayan despertado tan prematuramente las cualidades de tan distinguido pianista y de un artista llamado sin duda a adquirir gran nombradía en la especialidad a que probablemente por intuición se inclinará su talento. [...] Pero para el niño Power no hay dificultad que no ceda a su bien melodizado *dedeo* y que no sea vencida por su feliz organización y su constante voluntad en el estudio. Bajo

---

<sup>1</sup> Carlos García, *Teobaldo Power, El genio musical de Canarias* (La Laguna: CCPC, 2015), 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>3</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo de piano* (Roquetas de Mar, 2012), 15.

<sup>4</sup> Carlos García, *op. cit.*, 17-18; *Eco del Comercio*, 28 de Agosto de 1858, p.1.

sus manos brotan del teclado robustos y no mermados los complicados acordes, y sus dedos ya no tiernos sino fuertes, flexibles y elásticos salvan los pasajes rápidos y de fuerza con segura y vigorosa pulsación<sup>5</sup>.

En Barcelona estudió armonía y composición con Gabriel Balart<sup>6</sup> (1825-1893), autor de numerosas zarzuelas. En ese mismo año, 1858, debutó en los escenarios madrileños y ofreció conciertos en el Palacio del Infante Francisco de Paula Antonio de Borbón y para los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación<sup>7</sup>. En enero de 1862 la Diputación provincial de Barcelona le concedió una beca para ampliar sus estudios en el *Conservatoire Nationale de Musique et de Déclamation* de París. Esta beca fue otorgada a petición del padre, para lo que Power tuvo que demostrar sus habilidades dando un concierto en casa del Gobernador Civil de Barcelona ante la diputación provincial y varias autoridades, donde interpretó la *Sinfonía de Marta* de Flotow, *El despertar del león* de Kontski, el *Gran vals* de Chopin y la *Gran fantasía y variaciones sobre motivos del Elixir d'amore* de Thalberg<sup>8</sup>.

De todos estos años de formación, no hay fuentes que aporten datos de si tuvo, aparte de su padre, otro profesor de piano. Pero por la edad y el repertorio que tocaba, debía de tener talento y facilidad extraordinarias. Según el árbol genealógico que expone Benavides<sup>9</sup> del piano español se sitúa a Power como alumno de Compta. Este dato no está reflejado en ninguna de las fuentes historiográficas consultadas, ni en la propia reseña biográfica que la autora hace de Power en esa misma publicación. El único dato que lo vincula a Compta es que ambos fueron estudiantes de Marmontel en París, pero en diferentes años.

## 1.2. Estudios en París y vida profesional

En el mes de febrero de 1862 comenzó su formación en París. Estudió piano en la clase de Antoine Marmontel (1816-1898), quien fue maestro de G. Bizet, C. Debussy, V. d'Indy y I. Albéniz entre otros. Armonía estudió con Antoine Elwart (1807-1877),

---

<sup>5</sup> Antonio Fargas y Soler, *El Guanche*, 10 de diciembre de 1858.

<sup>6</sup> Centro de Documentación de Canarias y América (CEDOCAM) «Documentos destacados del Fondo Teobaldo Power, Muestra virtual sobre Teobaldo Power elaborada por el CEDOCAM con motivo de los 170 años de su nacimiento», <https://www.museosdetenerife.org/swf/index.html>

<sup>7</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo del piano* (Roquetas de Mar: Círculo Rojo, 2012), 17.

<sup>8</sup> *El Guanche*, 14 de febrero de 1862.

<sup>9</sup> Ana Benavides, *El piano inédito español*. Vol. II (Valencia: Piles, 2008), 19.

composición con Ambroise Thomás (1811-1896), reconocido operista, continuador de la tradición de la *grand opéra* francesa, maestro también de J. Massenet o G. Enescu. En música de cámara tuvo como profesor a R. Baillot (1813-1889)<sup>10</sup>. Power obtuvo dos premios en armonía, dos en contrapunto y fuga y el segundo accésit en piano<sup>11</sup>. Amaro Lefranc destaca que este accésit no se corresponde con sus capacidades pianísticas, dejando entrever que podría deberse a las posibilidades que brindaba la noche parisina<sup>12</sup>.

Durante el verano de 1864 regresó a la península y también ofreció varios conciertos en las Islas Canarias<sup>13</sup>. Tras terminar su estancia en la capital francesa en 1866 comenzó la etapa de concertista que le llevó hasta Cuba, donde estableció relaciones con los compositores Adolfo de Quesada (1830-1888), Fernando Aristi (1828-1888) y Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), que eran seguidores de la corriente de Louis Moreau Gottshalk (1829-1869)<sup>14</sup>.

En 1869 regresó a Francia, donde aceptó la plaza de director de orquesta de la Ópera de Poitiers. Durante la gira del 1870 estalló la guerra franco-prusiana y Teobaldo Power se vio obligado a regresar a España, estableciéndose en Madrid, «donde goza de sólida y envidiable reputación, por todos conocida. Ha tocado en todos los círculos de sociedad madrileña, repetidas veces se ha dejado oír en el salón del Conservatorio; en los teatros de Apolo, Rivas, Jovellanos, Alhambra, etc. dando a conocer sus obras de piano solo, piano con acompañamiento de orquesta y orquesta sola»<sup>15</sup>.

En esa época también actúa como pianista de café, en el Café Imperial y en el Café del Prado, donde actuó junto al violinista y luego famoso compositor Tomás Bretón (1850-1923). Allí conoció al joven Isaac Albéniz (1860-1909) y estableció amistad con Gustavo Adolfo Bécquer<sup>16</sup>.

Como se puede observar, sus viajes le proporcionaron numerosos contactos con personalidades destacadas de la época tanto en el campo artístico como en lo social. Todos ellos

---

<sup>10</sup> Carmen C Cabañas. «Power Lugo-Viña, Teobaldo». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). Madrid, Sociedad general de Autores y Editores, 2000, vol.8, pp. 917-919.

<sup>11</sup> *Gallica*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9761960v/f627.image.r=marmontel%20piano%20power>

<sup>12</sup> Amaro Lefranc, «Teobaldo Pówer, Estudiante En París», *Revista de historia* n.º 75 (1946): 249 – 251.

<sup>13</sup> *El Guanche*, 3 de septiembre de 1864, p.4.

<sup>14</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 8.

<sup>15</sup> Elías Zerolo (L. Río Oseleza), *La Revista de Canarias*, 23 de marzo de 1879: 127.

<sup>16</sup> *La Acción*. 10 de mayo de 1923, pág. 5.

son sumamente interesantes, pero no hay correspondencia ni documentos personales que nos aporten datos más precisos que los repetidos por la historiografía.

El periodo entre 1872 y 1878 trajo abundantes éxitos a Teobaldo Power tanto como intérprete como compositor. Durante todo el mes de febrero de 1873 vivió en Córdoba, donde fue contratado por el Real Círculo de la Amistad, Liceo Artístico y Literario de Córdoba. Por esta institución pasaron grandes figuras, como Liszt, en 1844, y Albéniz, en 1872, cuando apenas tenía once años. Allí Power ofreció cuatro exitosos conciertos<sup>17</sup>. En agosto de ese año optó por la plaza de pensionado de mérito de la Academia de Bellas Artes de Roma, entre cuyos aspirantes se encontraban Tomás Bretón (1850 – 1923), Emilio Serrano (1850 – 1939), Tomás Fernández Grajal (1839 – 1914). Al no cumplir los requisitos ninguno de los participantes, otorgaron la plaza a Valentín M<sup>a</sup> de Zubiaurre (1837 – 1914). La plaza numeraria la recibió Ruperto Chapí (1851 – 1909)<sup>18</sup>.

Un gran acontecimiento que tuvo lugar dentro de la actividad concertística de Power fue el estreno en España del *Concierto n.º 2*, en fa menor, op. 21 de F. Chopin. Este concierto tuvo lugar el 23 de abril de 1874 en el Conservatorio de Madrid, con la orquesta dirigida por Zubiaurre<sup>19</sup>, citado anteriormente como aspirante al pensionado de Roma. Este concierto, que había sido compuesto en 1829, ya había sido estrenado en otros países, como Francia, en 1836, o Estados Unidos, en 1861. En la primavera de 1878 participó en el concierto inaugural de la Unión Artística Musical, donde interpretó los conciertos de Mendelssohn y Weber<sup>20</sup>. Poco tiempo después actuó en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, invitado por su profesor: «Mr. Marmontel, su maestro de piano, lo presentó a sus discípulos y a los críticos musicales que ocupaban el vasto salón que los primeros pianistas del mundo han llenado con sus armonías y que en aquel momento repercutía las arrancadas al piano por Teobaldo, como discípulo predilecto»<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Jesús Padilla González, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia*, 23 – 24 (2017): 24.

<sup>18</sup> Patricia Sojo, «Libro de viaje del compositor Valentín M<sup>a</sup> de Zubiaurre», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 21 enero –junio 2011, pag.9-10.

<sup>19</sup> *La Correspondencia de España*, 1 abril de 1874, pág. 3.

<sup>20</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 20.

<sup>21</sup> Elías Zerolo (L. Río Oseleza), *La Revista de Canarias*, 23 de marzo de 1879: 128.

Este mismo año «una nueva enfermedad»<sup>22</sup> interrumpió su actividad artística y, por consejos de los médicos, viajó a las Islas Canarias. Allí, al mejorar su estado de salud, continuó con la actividad artística y comenzó a reunir a músicos de Tenerife para formar una orquesta<sup>23</sup>. Viajó a Portugal, primero a Madeira y luego a Lisboa. En la capital lusa tocó en el teatro San Carlos y para el Rey D. Luis de Braganza, el cual le invitó al palacio y le nombró Pianista de Cámara de su Majestad Fidelísima<sup>24</sup>. El estudio de concierto, *Tanganillo*, publicado en 1883, se lo dedicó al monarca portugués. De pronto abandonó Lisboa y se dirigió a Málaga, donde ofreció varios conciertos. Su salud empeoró notablemente y se vio obligado a retornar a Tenerife<sup>25</sup>.

La estancia en Las Mercedes (Tenerife) entre 1880 y 1882 dejó importantes frutos en la obra de Power. En 1880 compuso *Cantos Canarios*, su obra más popular según la historiografía y actualmente el himno de la comunidad autónoma de Canarias<sup>26</sup>. Fue recibida con gran entusiasmo<sup>27</sup>. En este periodo escribió tres textos publicados en la *Revista de Canarias*: «Las Sociedades Filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife»<sup>28</sup>, «La orquesta»<sup>29</sup> y «El arte del piano»<sup>30</sup>. Los dos primeros son textos divulgativos sobre la historia de la orquesta, la importancia del director y el papel de las sociedades filarmónicas. El tercero, «El arte del piano», consiste en un texto pedagógico que iba a formar parte de su método de piano, el cual nunca llegó a publicarse de manera completa.

No se conoce exactamente la cantidad de obras que compuso. En una carta que escribió en 1883 a su amigo Patricio Estévez, director de la revista *La ilustración de*

---

<sup>22</sup> La expresión que utiliza Gilberto Alemán en *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 20, se refiere a la tuberculosis, como recoge de forma directa Carlos García en *Teobaldo Power, El genio musical de Canarias* (La Laguna: CCPC, 2015), 24.

<sup>23</sup> Carlos García, *Teobaldo Power, El genio musical de Canarias* (La Laguna: CCPC, 2015), 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 28.

<sup>25</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 21.

<sup>26</sup> BOE. (2003). Ley 20/2003, de 28 de abril del Himno de Canarias. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2003/BOE-A-2003-13622-consolidado.pdf>

<sup>27</sup> Carlos García, *Teobaldo Power, El genio musical de Canarias* (La Laguna: CCPC, 2015), 39.

<sup>28</sup> Teobaldo Power. «Las Sociedades Filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife». *Revista de Canarias*. 8 de enero 1880: 21.

<sup>29</sup> Teobaldo Power, «La orquesta», *La Revista de Canarias*, 23 de febrero de 1880: 54-55.

<sup>30</sup> Teobaldo Power, «El arte del piano», *La Revista de Canarias*, 23 de febrero de 1882: 53-56.

*Canarias*, relata que tiene más de trescientas obras escritas<sup>31</sup>. Esta cifra dista mucho de los datos que se cotejan en este trabajo. Es probable que la mayoría de obras hayan desaparecido y se tenga constancia sólo de las que fueron publicadas o las que han llegado mediante testimonios indirectos como epistolarios, notas de prensa o programas de concierto. En esa misma carta, Power hace mención a su delicado estado de salud y se aprecia un cierto componente depresivo: «aunque retirado hoy completamente en fuerza de los disgustos que han acibarado mi existencia». En ella se puede observar que era muy crítico con las composiciones de otros, aconsejando a Estévanez, que no publique música «no solo porque piezas como la que acaba de ver la luz no sirven ni para limpiarse el culo con ellas, sino porque, como la ignorancia es tan osada, te vas a ver acosado por tantos mentecatos como por desgracia del arte nos rodean»<sup>32</sup>.

### 1.3. Enseñanza

Después de mejorar su estado de salud viajó a Andalucía, ofreció conciertos en Granada, Córdoba<sup>33</sup> y Málaga. En la última de las tres ciudades ejerció, durante unos meses, como profesor del recientemente creado Conservatorio de Música, por invitación de su amigo el pianista Eduardo Ocón (1833-1901)<sup>34</sup>. En noviembre de 1882 opta con éxito por la plaza en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid y en enero del año siguiente es nombrado profesor numerario de piano. Simultáneamente ganó el concurso para segundo organista de la Capilla Real<sup>35</sup>.

De su labor pedagógica no existe demasiada información. A través de la dedicatoria que hace en el *Gran galop de concierto para piano*<sup>36</sup>: «A mi amigo y discípulo Guillermo Polanco», publicado en 1872, se puede concluir que antes de trabajar en organismos oficiales como el Conservatorio de Málaga o de Madrid, tuvo alumnos particulares. No constan datos

---

<sup>31</sup> Centro de documentación de Canarias y América CEDOCAM: <https://www.museosdetenerife.org/cedocam-centro-de-documentacion-de-canarias-y-america/evento/3436>

<sup>32</sup> *Ídem*.

<sup>33</sup> Jesús Padilla González, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* 23–24 (2017): 31.

<sup>34</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo de piano* (Roquetas de Mar: Ed. Círculo Rojo 2012), 22.

<sup>35</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 11.

<sup>36</sup> Teobaldo Power, *Gran galop de concierto para piano* (Madrid: Ed. Romero, 1872).

detallados de su trabajo en el Conservatorio de Málaga. A lo largo de su breve labor en la capital española sus alumnos recibieron numerosos premios y accésits en los concursos público<sup>37</sup>. Uno de los discípulos, Miguel Capllonch Rotger, destacó como pianista, concertista y pedagogo. Llegó a ser profesor de gran intérprete Artur Rubinstein. El pianista polaco en su libro biográfico *Moje mlode lata* relató<sup>38</sup>:

Drugi mój nauczyciel, Capllonch, okazał się całkiem inny. Młody jeszcze, bo mający około trzydziestki, był typowym przedstawicielem Europy romańskiej: wesoły, o roześmianych niebieskich oczach, miękkich jasnych wąsach i słonecznym podejściu do muzyki. Kiedy grywał klasyków, na jego twarzy nie było ani śladu tak powszechnej wśród Niemców i tak lubianej przez krytyków srogiej miny, mającej świadczyć o „głębi uczuć”. Dla niego muzyka stanowiła najczystsza rozkosz – i rozkosz tę umiał dzielić ze mną. Z zapalem grywaliśmy którąś z symfonii Schumanna w układzie na cztery ręce albo jeden czy dwa kwartety Beethovena, później raczyliśmy się doskonałymi czekoladkami, które zawsze miewał na podorędziu, a wreszcie jako radosne finale Capllonch grał mi coś z ludowej muzyki hiszpańskiej...Uwielbiałem to! [...] Profesor Barth, zauważywszy moją sympatię do Majorkańczyka, poczuł taką zazdrość, że szybko pod pierwszym lepszym pretekstem, zwolnił ukochanego Caplloncha<sup>39</sup>.

Teobaldo Power murió el 16 de mayo de 1884 con tan solo 36 años debido a una hepatitis causada por la tuberculosis que padecía. Fue enterrado en el cementerio de la Sacramental de San Lorenzo y San José, en Madrid. Treinta y nueve años después, el 25 de mayo de 1923, sus restos fueron trasladados a la Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, su ciudad natal<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Listados de alumnos de clase de T. Power, consultado en la Biblioteca del RCSMM el 28 de marzo de 2017.

<sup>38</sup> Artur Rubinstein, *Moje mlode lata*, (Cracovia: PWM, 1973), 39.

<sup>39</sup> *Ídem*: Mi segundo profesor Capllonch fue diferente. Aún joven, alrededor de treinta años, fue típico representante de Europa mediterránea: alegre, con sonrientes ojos azules, suave bigote i lleno de alegría musical. Cuando tocaba clásicos, en su rostro no aparecía tan típico entre alemanes y aclamado por la crítica enfado, que transmitía los «sentimientos profundos». Para el la música era puro placer – y supo compartirlo conmigo. Tocábamos con ganas a cuatro manos alguna de las sinfonías de Schumann o uno o dos cuartetos de Beethoven y luego nos deleitábamos con deliciosas chokolatinas que siempre traía, y por fin como alegre *finale* Capllonch tocaba para mí algo de la música folclórica española. Me encantaba! [...] Al observar mi simpatía hacia el mallorquín Profesor Barth sintió tanto celo, que en seguida con cualquier motivo despidió mi querido Capllonch.

<sup>40</sup> Gilberto Alemán, *Teobaldo Power* (Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003), 11.

**2. ESTUDIO DEL INVENTARIO RAZONADO DE LAS OBRAS  
PARA PIANO DE TEOBALDO POWER**

Para la realización de esta investigación he tomado como base la tabla-resumen elaborada por Curbelo González<sup>1</sup>. En ella, Curbelo, presenta un listado de obras que sigue un orden cronológico según la fecha de publicación en el que figuran el título, la fecha de publicación y el editor. A partir de ella, el objetivo marcado ha sido agrupar las composiciones para piano en cuatro tablas según las tipologías musicales a las que pertenecen: formas románticas libres, piezas basadas en ritmos de danzas, género sonata y estudios. Además, se han añadido a los campos que aportaba Curbelo los de dedicatoria y grabación.

De las veintiún obras para piano que menciona Curbelo, quince se encuentran editadas y disponibles en la BNE. De las otras cinco, el *Concierto en Sib M* se puede consultar el manuscrito de forma parcial en CEDOCAM. El otro concierto, *Polka Mazurka, Tarantella y Preludio*, debido a la situación del Covid no se ha podido acceder a ellas y se ha tomado como única fuente la lista de Curbelo.

#### a) Formas románticas libres:

**Tabla 2.1:** Formas románticas libres

Título		Dedicatoria	Año composición	Año publicación	Editor	Grabación
<i>Scherzo de concierto op. 10</i>				1873	A. Romero	Sí
<i>Colección de melodías para piano:</i>	<i>Leonor: meditación, op. 6<sup>2</sup></i>		1874-1877	1877	A. Vidal	Selección
	<i>Ondina: barcarola op.7</i>					
	<i>Adiós: dúo</i>					

<sup>1</sup> Oliver Curbelo González, *Teobaldo Power, un pedagogo de piano* (Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo 2012), 42-43.

<sup>2</sup> Esta pieza fue publicada de forma aislada en 1874 por A. Romero, con la dedicatoria: «A mi amigo Ventura».

<sup>3</sup> Esta pieza fue publicada anteriormente, en 1874, por A. Romero.

	op.11					
	<i>Tristeza: preludio, op.12</i>					
	<i>Recuerdos del pasado: rêverie, op. 13<sup>3</sup></i>					
	<i>Expansión del alma: canzoneta, op.15</i>					
	<i>En la aldea: capricho op.16</i>					
	<i>Barcarola op.21</i>					
	<i>Caprichosa</i>					
	<i>Inquietud</i>					
	[Sin título]					
	<i>Canción pastoril</i>					
<i>Canción española: para piano</i>	A mi distinguido amigo El Excmo. Sr. Don Juan Guelbenzu		1883	A. Romero	Sí	
<i>Cantos canarios: para piano</i>		1880	1883	B. Zozaya	Sí	
<i>Capricho romántico<sup>4</sup></i>	Isabel Ros de Olano		1885	B. Zozaya	Sí	
<i>Preludio</i>		1883	1990	RCSMM	No	

<sup>3</sup> Esta pieza fue publicada anteriormente, en 1874, por A. Romero.

<sup>4</sup> Titulada en la base de datos de la BNE como *Capricho romántico: obra póstuma*

## b) Piezas basadas en ritmos de danzas

**Tabla 2.2:** Piezas basadas en ritmos de danzas

Título	Dedicatoria	Año composición	Año publicación	Editor	Grabación
<i>Polka mazurca</i>			1858	<i>El Instructor y Recreo de las Damas</i>	Sí
<i>Gran galop de concierto para piano</i>	“A mi amigo y discípulo Guillermo Polanco”		1872	A. Romero	Sí
<i>Polonesa para piano, op. 9</i>	Adelaida de Rovira		1873	A. Romero	No
<i>Vals de bravura: para piano, op. 8</i>	Alejandra Pérez de Fabra		1874	A. Romero	Sí
<i>Valse impromptu: morceaux de salón, op.3</i>		1872	1874	A. Romero	No
<i>Polaca de concierto</i>			1878	B. Zozaya	No
<i>Vals brillante : para piano</i>			1884	A. Romero	Sí
<i>Malagueña. Capricho de concierto</i>	Dedicada por el editor al Excmo. Sr. Conde de Morphi [ <i>sic.</i> ]		1898	Almagro y compañía	Rollo pianola <sup>5</sup>
<i>Tarantella</i>			no publicado		No

<sup>5</sup> Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000196358>

### c) Género sonata

**Tabla 2.3:** Género sonata

Título	Dedicataria	Año composición	Año publicación	Editor	Grabación
<i>Grand sonate</i>	D. Zabalza	1878	1880	Romero y Marzo	Sí
<i>Concierto en Sib M</i>		1879	no publicado		No
<i>Concierto</i>		1879	no publicado		No

### d) Estudios

**Tabla 2.4:** Estudios

Título	Dedicataria	Año composición	Año publicación	Editor	Grabación
<i>Tanganillo: estudio de concierto (staccato)</i> <sup>6</sup>	A su S. M. F. el Rey de Portugal, Luis de Braganza	1882? <sup>7</sup>	1883	B. Zozaya	No <sup>8</sup>
<i>Staccato: 2º estudio de concierto</i>		1884	1884	A. Romero	Sí
<i>12 estudios artísticos</i>	Infanta Isabel de Borbón	1884	1884	A. Romero	Selección <sup>9</sup>

De las obras clasificadas, la mitad contienen una dedicatoria. Los dedicatarios eran, por un lado, colegas músicos (Zabalza, Guelbenzu, Polanco) y por otro, personajes de la realeza y aristócratas de la época (la Infanta Isabel de Borbón, el Rey Luis de Braganza, el Conde Morphy, Isabel Ros de Olano). El principal editor fue Antonio Romero.

<sup>6</sup> Es posible que este estudio lo interpretase en conciertos bajo el nombre de *Danza de guanches*.

<sup>7</sup> No conocemos la fecha de composición, pero fue ejecutada por él mismo el 11 de octubre de 1882 en Granada.

<sup>8</sup> Existe una grabación audiovisual con motivo de la conferencia-concierto realizada en el marco de las jornadas de música española e iberoamericana realizado en la Universidad F. Chopin de Varsovia, departamento de Bialystok el 6 de diciembre de 2017 en <https://www.youtube.com/watch?v=L5PFNolAZQo&feature=youtu.be>

<sup>9</sup> Ampliar información en la Tabla 3.1: Los estudios para piano de T. Power.

La siguiente tabla refleja la productividad en la creación de obras para piano tomando como referencia las estancias del compositor, es decir, lugar y tiempo, y la actividad principal que ejercía a través de los datos obtenidos de su biografía. Para ello, me he basado en las fecha de composición y, en caso de no contar con el dato, he tomado como referencia la fecha de publicación, ya que en los casos en las que se dispone de ambas esta no suele distar más de dos años. Las piezas póstumas no se han tenido en cuenta.

**Tabla 2.5:** Periodización de la producción pianística

Años	Actividad	Lugar	Formas románticas libres	Danzas	Género sonata	Estudios
Hasta 1858		Santa Cruz de Tenerife		1		
1872- 1878		Madrid	13 <sup>10</sup>	5		
1878 - 1880	Conciertos	Tenerife Lisboa Tenerife			3	
1880 – abril 1882	Composición y escritos	Tenerife	1			1
1882 - 1884	Pedagogía composición conciertos	Málaga Madrid	2	1		2

Al analizar esta última tabla se puede llegar a varias conclusiones:

a) La producción pianística de Power está conformada por formas románticas libres, conciertos, una sonata, estudios y obras basadas en ritmos de danzas. Estos tipos de obras se localizan en los catálogos de otros grandes compositores de su tiempo, como Chopin. Valorando el conjunto de su producción compositiva y su perfil polifacético como pianista concertista, compositor y profesor, que le permitió viajar y relacionarse con artistas en Madrid, París o La Habana, sigue el canon de un compositor plenamente romántico.

<sup>10</sup> Estas piezas han sido contabilizadas individualmente, ya que algunas de ellas fueron publicadas anteriormente de forma aislada. No sabemos si esta colección fue agrupada así por el editor o por el propio compositor, concibiéndolas como un ciclo.

b) Vivió treinta y seis años y el periodo de su actividad como compositor abarca sólo doce. Power empieza a publicar, excluyendo sólo una pieza juvenil, ya como un músico formado y con una experiencia amplia como intérprete.

c) Al tener como objeto de estudio solamente una parte de su producción y al no existir un catálogo, no se puede llegar a conclusiones claras en cuanto a los periodos de producción. A través de los datos biográficos referidos a los viajes o el estado de su salud se puede observar una relación en la temporalización, cantidad y tipo de composiciones, al menos en cuanto a la producción pianística se refiere. Teniendo en cuenta estos parámetros, he establecido una división de cuatro periodos creativos:

- Primera etapa, 1872- 1878: Madrid
- Segunda etapa, 1878 – 1880: Tenerife – Lisboa – Tenerife
- Tercera etapa, 1880 – 1882: Tenerife
- Cuarta etapa, 1882- 1884: Málaga – Madrid

Según esta periodización, se puede observar que las formas musicales que emplea en cada etapa son reflejo de su actividad principal y del gusto de la época. En su primera etapa, donde es reconocido sobre todo como pianista y tiene una gran actividad concertística, abunda la música de salón, con formas románticas libres o basadas en danzas. En su segunda etapa, vuelve la mirada hacia las formas clásicas, realizando una sonata de gran formato y dos conciertos para piano y orquesta.

En el tercer periodo, que corresponde al periodo en que Power se estableció en Las Mercedes (Tenerife) para recuperarse de su estado de salud, proliferan sus escritos sobre música y composiciones musicales que se nutren de la música popular canaria, por las que se le puede considerar un precursor del nacionalismo, con *Cantos Canarios* o *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)*.

Los estudios pertenecen a los últimos años de vida de Power. Se pueden comprender como el resultado de años de experiencia de un virtuoso y de la inquietud de aportar nuevos materiales para su labor docente. Esta motivación podría entenderse por la repercusión económica y estatus que daba tener una publicación que forma parte de los planes de estudio de un conservatorio y por su interés de abordar esta forma musical.

### **3. LA PRODUCCIÓN PEDAGÓGICA DE T. POWER.**

#### **ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS**

Este capítulo está dividido en tres partes. En la primera se presentan las diferentes vertientes en las que Power desarrolló su producción pedagógica: las composiciones pedagógicas y los escritos. Una vez contextualizados los estudios, en la segunda parte, se lleva a cabo el análisis paramétrico de todos ellos. En el tercer apartado, se realiza una comparativa de estas obras, con el apoyo de una tabla que ilustra los aspectos técnicos en los que se basa cada uno.

### 3.1. La producción pedagógica de Power

Los estudios y ejercicios para piano representan un *corpus* importante dentro del catálogo de obras de Power. Estas composiciones pedagógicas, junto con los escritos y las publicaciones, revelan el interés del compositor por la enseñanza del piano.

Dentro de las composiciones pedagógicas para piano Power escribió catorce estudios y más de cuatrocientos breves ejercicios<sup>1</sup>. Es de especial importancia destacar la diferencia que existen entre dichas formas. Las que pertenecen al primer grupo, los estudios, están destinadas a ser ejecutadas en el escenario y a desarrollar las capacidades artísticas del intérprete. En el caso de Power, es un aspecto relevante, ya que el propio autor utiliza la palabra «artístico» en el título de la colección que contiene doce de los catorce estudios que compuso: *12 Estudios artísticos*. Además, el autor, cita en la primera página de la edición: «Dejo en libertad al maestro para que según su criterio y gusto artístico aplique detalladamente y en su variedad extrema [*sic*] los medios de expresión [*sic*] y colorido musical»<sup>2</sup>. Algunos de ellos, como, por ejemplo, el estudio n.º 11, *Expresión*, se centra, como su nombre indica, en problemas como la expresión o el fraseo, que suelen ser tratados de forma indirecta en este género. Por otro lado, los ejercicios se pueden definir como piezas compuestas para que el ejecutante, a base de repeticiones, consiga de forma mecánica superar un problema técnico.

---

<sup>1</sup> La cifra de cuatrocientos ejercicios es aproximada, ya que la numeración que hace Power en su manuscrito no es rigurosa.

<sup>2</sup> Teobaldo Power, *12 estudios artísticos* (Madrid: A. Romero editor, 1884), 1.

### 3.1.1. Composiciones pedagógicas: estudios

Power compuso catorce estudios para piano. Doce de ellos están agrupados bajo el título *12 estudios artísticos* y, por otro lado, escribió *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)* y *Staccato: 2º estudio de concierto*. Todos ellos, menos *Tanganillo*, fueron compuestos durante el periodo en que ejercía su labor docente en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (1883 – 1884).

Los *12 estudios artísticos* formaban parte del programa oficial de la enseñanza de piano de dicho centro, concretamente, del séptimo año<sup>3</sup>. Se trata de una colección en la que cada una de piezas se centra en un determinado aspecto de la técnica pianística, el cual suele servir de título del mismo.

**Tabla 3.1.** Los estudios para piano de T. Power

Título	Tonalidad	Grabación	
<i>12 estudios artísticos</i>	1. <i>Arpeggios</i>	La M	—
	2. <i>Trémolo</i>	Solb M	—
	3. <i>Staccato</i>	Mi M	—
	4. <i>Trino</i>	Si M	KS <sup>4</sup>
	5. <i>Fraseo</i>	Sol M	GDJ <sup>5</sup>
	6. <i>Sextas</i>	Mib M	—
	7. <i>Terceras</i>	Sol M	—
	8. <i>Notas tenidas</i>	Re M	—
	9. <i>Octavas</i>	re m	GDJ / KS
	10. <i>Manos cruzadas</i>	Si b M	GDJ
	11. <i>Expresión</i>	fa m	GDJ / KS
	12. <i>Saltos y acordes</i>	Lab M	—
<i>Tanganillo: estudio de concierto (staccato)</i>	do m/Do M	KS	
<i>Staccato: 2º estudio de concierto</i>	sol m	GDJ /KS	

<sup>3</sup> «Programa oficial de la enseñanza de piano» de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, 1891». Consultado en la Biblioteca del RCSMM 28 de marzo de 2017

<sup>4</sup> Krzysztof Stypulkowski

<sup>5</sup> Gustavo Díaz Jerez

### 3.1.2. Composiciones pedagógicas: ejercicios

Bajo el título *El arte del piano. 2ª parte. «Ejercicios y escalas»*<sup>6</sup>, Power compuso una serie de ejercicios que, posiblemente, formarían parte de lo que podría haber sido su método de piano. Este manuscrito, inédito, se encuentra entre las colecciones del Museo Arqueológico de Tenerife<sup>7</sup>. En palabras del propio autor, lo describe como «la combinación de los ejercicios de las cinco notas, notas tenidas y sueltas, terceras, ejercicios en toda la extensión del teclado; [...] pase del pulgar; sextas; octavas; comprendiendo todos los acordes; los arpeggios, trinos, notas repetidas, acordes, trémolo, saltos, articulación ligada, picada».<sup>8</sup>

También realizó la adaptación de los *Ejercicios para piano op. 16* de Aloys Schmitt (1788-1866). Las ediciones españolas contenían en la portada de los mismos la siguiente nota: «Obra adoptada en el Real Conservatorio por el profesor Teobaldo Power y en todos los Conservatorios, Academias, Colegios y Escuelas»<sup>9</sup>. El hecho de introducir dicha anotación por parte de los editores justifica la calidad, el reconocimiento y el valor de la enseñanza de Power. Consta la existencia de su nombre en las ediciones hasta el 1914<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> No está datado, pero lo más probable es que lo escribiese después de la primera parte, *El arte del piano*, publicado en 1882.

<sup>7</sup> “Documentos destacados del Fondo Teobaldo Power”; Centro de Documentación de Canarias y América (CEDOCAM) <https://www.museosdetenerife.org/cedocam-centro-de-documentacion-de-canarias-y-america/evento/5004>

<sup>8</sup> «El arte del piano. 2ª parte. Ejercicios y escalas», nota del autor. Manuscrito digitalizado. Documentos destacados del Fondo Teobaldo Power, “Muestra virtual sobre Teobaldo Power elaborada por el CEDOCAM con motivo de los 170 años de su nacimiento”. <https://www.museosdetenerife.org/swf/index.html>

<sup>9</sup> Aloys Schmitt, *Ejercicios para piano*, reformados y ampliados por la Sociedad Didáctico – Musical, Obra adoptada en el Real Conservatorio por el profesor Teobaldo Power y en todos los Conservatorios, Academias, Colegios y Escuelas, (Madrid: Sociedad Didáctico – Musical; 1912)

<sup>10</sup> Dada la situación de excepcionalidad por el estado de alarma e imposibilidad de consulta personal de los fondos de la BNE, la comprobación de existencia posterior de dicha anotación se realizará en futuro. La última edición comprobada es la de Aloys Schmitt, *Ejercicios para piano*, reformados y ampliados por la Sociedad Didáctico – Musical, Obra adoptada en el Real Conservatorio por el profesor Teobaldo Power y en todos los Conservatorios, Academias, Colegios y Escuelas (Madrid: Unión Musical Española; 1914).

### 3.1.3. Textos y publicaciones

De los cuatro textos existentes de Power, dos de ellos tratan sobre la pedagogía. «El arte del piano», publicado el 23 de febrero de 1882 en la *Revista de Canarias*, es un texto teórico donde el compositor plasma sus ideas sobre diferentes aspectos de la interpretación y técnica pianística. Lleva el subtítulo «Fragmentos de una obra inédita» que permite intuir que iba a servir como parte de un posible método de piano, junto con el mencionado en el apartado anterior: *El arte del piano, 2ª parte*.

El texto trata sobre múltiples aspectos de la interpretación musical. Se expresa sobre el género fugado, el género de variaciones de fantasías de ópera, la música de conjunto con instrumentistas o cantantes, el ritmo, la lógica del discurso musical, la expresión y sobre el arte dentro de la enseñanza.

Otro de sus textos pedagógicos lo escribió Power al concursar por la oposición de la Escuela Nacional de Música y Declamación en Madrid, para la cual tuvo que presentar la *Memoria*.<sup>11</sup> En dicho escrito desarrolla las ideas del *Arte del piano* y además expone la historia y mecánica del instrumento y los aspectos básicos de la enseñanza de piano, como la postura correcta. Describe sus ideas sobre la técnica pianística, diferentes tipos de ataque y articulación. También menciona el uso del guía-manos.

Entre las publicaciones existentes sobre el compositor, *Teobaldo Power un pedagogo del piano* de Oliver Curbelo González trae un completo estudio crítico sobre los textos mencionados. Dicho libro expone con mucha atención la faceta pedagógica del compositor tinerfeño y trae valiosa y detallada información sobre el sistema pedagógico de piano a finales del s. XIX en España.

---

<sup>11</sup> *Memoria* de la oposición de Teobaldo Power para la plaza de profesor numerario la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, consultado en la Biblioteca del RCSMM 28 de marzo de 2017

### 3.2. Análisis de los estudios

En este apartado he llevado a cabo el análisis paramétrico de los *12 estudios artísticos* y, seguidamente, de los estudios de concierto: *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)* y *Staccato: 2º estudio de concierto*. Para ello, he seguido las pautas descritas en la metodología del capítulo introductorio.

Las partes que constituyen cada análisis son: elemento unificador, análisis formal, melodía, armonía, textura y otras observaciones. Las dos primeras se exponen mediante tablas. En la primera se muestran los ejemplos musicales del elemento unificador, sus variaciones, la función que desempeñan y una descripción. En la tabla del análisis formal, se han incluido los siguientes campos: sección, subsección, segmento, número de compás, armonía, elemento unificador, mano e. u. y ritmo de superficie. El epígrafe «mano e. u.» indica en qué mano aparece el elemento unificador en determinado fragmento. El ritmo de superficie se ha clasificado en continuo, regular o irregular. En caso de ser continuo se indica la figura que lo genera. En los apartados de melodía, armonía y de la textura, se mencionan aspectos como el ritmo, la articulación o dinámica de forma transversal, ya que suelen formar parte de los apartados anteriores.

Antes de estos apartados, en cada estudio, se presenta una tabla donde se recogen los aspectos básicos como forma, tonalidad, compás, tempo e indicación metronómica y, en determinados casos, una breve introducción.

#### 3.2.1. Estudio n.º 1, *Arpeggios*

El presente estudio contiene dos secciones completamente diferenciadas, separadas por una doble barra y un cambio de *tempo*. Los arpeggios junto a la tonalidad de La mayor van a ser los elementos que van a dar unidad a la obra.

**Tabla 3.2:** Descripción del estudio n.º 1 *Arpeggios*

Forma	A	B
Tempo	<i>Presto</i> ♩ = 88	♩ = 72
Tonalidad	La Mayor	
Compás	4/4	

**a) Elemento unificador**

El arpeggio es el elemento unificador de tipo técnico. Se expone en cada sección bajo una figuración diferente: en la sección A, mediante ocho semicorcheas que configuran arpeggios, escalas y otros diseños melódicos, y en la sección B, mediante la figuración de dos semicorcheas y un tresillo de semicorcheas.

**Tabla 3.3:** Elemento unificador del estudio n.º 1 *Arpeggios*

Elemento unificador: arpeggio		Ejemplo musical	Función y características
Figuración 	<i>e1.1</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica</li> <li>• Arpeggio</li> <li>• Articulación <i>legato</i></li> </ul>
Variaciones de <i>e1.1</i>	<i>e1.2</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica</li> <li>• Escala ascendente o descendente</li> </ul>
	<i>e1.3</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica</li> <li>• Diseño melódico</li> </ul>
	<i>e1.4</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica, como patrón de acompañamiento</li> </ul>

	<i>e1.5</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica y melódica</li> <li>• Polifonía</li> <li>• Acompañado por <i>e1.4</i></li> </ul>
Figuración 	<i>e2</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica, armónica y melódica</li> <li>• Acento al comienzo de cada grupo</li> <li>• Movimiento contrario entre manos</li> </ul>
	<i>e2'</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica, armónica y melódica</li> <li>• Variación en espejo de <i>e2</i></li> </ul>

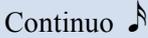
### b) Análisis formal

El estudio comienza con un impulso energético con la presentación del elemento unificador, el arpeggio. Mediante frases breves e irregulares, en las que las figuraciones de semicorcheas aparecen bajo la forma de arpeggios, escalas o diseños melódicos, se configura una melodía en la m. d. (a1). Esta línea se repite en la siguiente sección en la m. i. en la tonalidad del relativo menor y termina con estas figuraciones en las dos manos a la vez.

La sección B podría tratarse de un ejercicio. El e. u. es un arpeggio de cinco notas, que, con el mismo patrón rítmico y misma digitación, va a ir pasando por diferentes grados y acentuando cada uno de los grupos. Esta sección con dinámica *ff* se mantiene hasta que mediante un *crescendo* alcanza el *fff*.

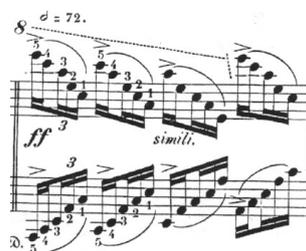
**Tabla 3.4:** Análisis formal del estudio n.º 1 *Arpeggios*

Sección	A				B	
Subsección	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub> '	
Segmento	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>2</sub>	a <sub>2</sub> '	a <sub>1</sub> ''	
N.º compás	1-5	6-9	10-13	14-17	18-23	24-43

Armonía	La M	fa# m	fa# m	fa# m	La M	La M
Elemento unificador	<i>el.1</i> <i>el.2</i> <i>el.3</i>	<i>el.1</i> <i>el.2</i>	<i>el.4</i>	<i>el.5</i> <i>el.2</i>	<i>el.1</i> <i>el.2</i>	<i>e2</i> <i>e2'</i>
Mano e. u.	m. d.	m. i. / 2 manos	m. d.	<i>el.5</i> m. d. <i>el.2</i> m. i.	Alterna mov. paralelo y contrario entre 2 manos	2 manos movimiento contrario
Ritmo de superficie	Continuo 					Regular 

### c) Melodía

La línea melódica surge de las figuraciones de los arpeggios y otras variaciones del elemento unificador. Este aparece tanto en el registro de la mano derecha como en el de la izquierda. Cada comienzo y cada final de sección, en los que el arpeggio aparece como elemento melódico, se realiza en un ámbito de dos octavas con dirección ascendente. En la sección B no hay línea melódica explícita, aunque mediante el uso de acentos en la primera nota de cada célula, surge una especie de línea. Se forman motivos de un compás mediante el cambio de nivel del arpeggio en cada pulso. Cada motivo recorre todo el registro del piano, con movimiento contrario entre las manos y con la dirección que cambia en cada compás.



**Ejemplo 3.1:** Motivo de la sección B del estudio n.º 1 *Arpeggios*

#### **d) Armonía**

Dentro de la Sección A, en La M, cada nueva subsección comienza con el acorde de sexto grado de la sección anterior y coincide con el cambio de mano que ejecuta el motivo de semicorcheas. Esto se refleja también en la inflexión que se produce desde a1' al relativo, fa # menor y que permanece en la sección central de A. Vuelve a la tonalidad principal en A1'. Son frecuentes los acordes arpegiados de séptima disminuida en A1 y A1'. La sección B está compuesta por arpegios que establecen un ritmo armónico regular, cambiando una vez por compás, alejándose en la sección central de la tonalidad principal.

#### **e) Textura**

En la sección A, la melodía está acompañada de dos líneas de relleno armónico con valores largos en la mano izquierda. Estas tres voces, en determinados fragmentos se convierten en dos. En estas ocasiones, el material de relleno armónico también está derivado del elemento unificador. El ritmo de superficie de esta sección es continuo, de semicorchea. Se interrumpe después de la cadencia de la primera frase y al finalizar la sección A. La segunda sección es homorrítmica y contiene un ritmo de superficie regular. El número de voces (dos) permanece constante en toda la sección.

#### **f) Otras observaciones**

La parte B se caracteriza por el constante uso de las posiciones poco comunes en la literatura pianística. La digitación anotada por el compositor: m. d. 1-2-3-4-5, 5-4-3-2-1 y m. i. 5-4-3-2-1, 1-2-3-4-5, requiere una gran atención durante el estudio con el fin de evitar innecesarias tensiones. En cada uno de los arpegios aparece el intervalo de cuarta justa que, en algunas tonalidades, es incómodo, especialmente en posiciones donde dicho intervalo debe ejecutarse con los dedos 3-4 o 4-3. El intérprete, durante el proceso del estudio, debe tener un gran autocontrol de la palma, la muñeca, el antebrazo y el codo. Propongo aplicar las siguientes digitaciones, especialmente en los arpegios que empiezan en teclas negras: 3-2-1-3-2 o 3-2-1-2-1.

El propio compositor permite una cierta relajación a través del cambio del valor metronómico y mediante la ligadura de fraseo en de cada uno de los pasajes, inspirada en la técnica de los instrumentos de cuerda, de tocar con un movimiento del arco. También el acento en cada grupo ayuda a administrar la energía.

Power hace una especie de guiño a Chopin en cuanto a la forma de iniciar la colección de estudios. Esto se manifiesta tanto por la elección del elemento técnico de los arpeggios, como por la forma de impulso con el que comienza el motivo, usando tanto el silencio de semicorchea como la dirección del arpeggio:



**Ejemplo 3.2:** Comparativa del inicio del *Estudio op. 10 n.º 1*, de F. Chopin (izq.) y el *Estudio n.º 1* de T. Power (dcha.)

### 3.2.2. Estudio n.º 2 *Trémolo*

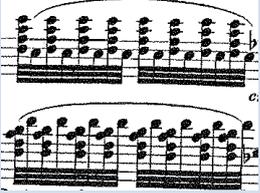
**Tabla 3.5:** Descripción del estudio n.º 2 *Trémolo*

Forma	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>			A <sub>3</sub>
Subsección	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub> '	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>
Tempo	<i>Andante</i> ♩ = 88					
Tonalidad	Solb Mayor					
Compás	4 4					

### a) Elemento unificador

Un trémolo es un efecto que se consigue mediante la repetición rápida de uno o varios sonidos que se alternan. Esta técnica específica constituye el elemento unificador, que se manifiesta bajo dos formas: alternancia o repetición.

**Tabla 3.6:** Elemento unificador del estudio n.º 2 *Trémolo*

Elemento unificador: trémolo	Ejemplo musical	Función y características
Alternancia	e1.1	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Función técnica, armónica y rítmica</li> <li>• Alterna dos notas</li> <li>• El intervalo puede variar entre 2ª y 4ª</li> <li>• Movimiento de las manos en movimiento contrario</li> <li>• Sirve de patrón de acompañamiento de la línea melódica</li> </ul>
	e1.2	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Alterna acorde + 1 nota</li> <li>• Movimiento de las manos en movimiento contrario</li> </ul>
Repetición	e2.1	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica y rítmica</li> <li>• Repetición de una nota o acorde</li> <li>• Figuración de tresillo de semicorcheas</li> </ul>
	e2.2	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes repetidos con ritmos complementarios</li> <li>• Función técnica, armónica y rítmica</li> </ul>

## b) Análisis formal<sup>12</sup>

El estudio comienza con un compás a modo de introducción en el que repite un mismo acorde con ritmo de corcheas. De este modo presenta la tonalidad y el registro en el que se va a desarrollar el tema. Este motivo va a ser relevante en el transcurso del estudio, ya que delimita secciones y sirve como elemento de relajación para el pianista.

Esta pieza está dividida en tres grandes secciones, cada una de ellas subdividida de forma irregular. La sección A tiene carácter temático. Se trata de una frase tipo con antecedente y consecuente, más un compás de prolongación. La sección B es una transición, sin melodía, con una textura armónica que, a través de una sucesión de acordes de séptima, lleva de nuevo al Tema A, cuya melodía se presenta siempre igual, cambiando el tipo de acompañamiento que realiza el elemento unificador.

**Tabla 3.7:** Análisis formal del estudio n.º 2 *Trémolo*

Sección	N.º compás	Armonía	E. u. manos	Características
A <sub>1</sub>	Motivo reposo	1	Solb M	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes repetidos en <i>pp</i></li> </ul>
	Intro A <sub>1</sub>	2-3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción del e. u. de la sección</li> </ul>
	A <sub>1</sub>	4-12		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura: melodía + 4 líneas:               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema en la línea superior</li> <li>- Línea de bajo en redondas</li> <li>- E. u. en dos voces intermedias como relleno armónico</li> </ul> </li> </ul>
	Motivo reposo	13		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solapamiento</li> </ul>
	B <sub>1</sub>	14-18	Serie de séptimas	<ul style="list-style-type: none"> <li>e1.1</li> <li>2 manos</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Transición</li> <li>• Aumenta el ritmo armónico</li> </ul>

<sup>12</sup> La tabla del análisis formal de este estudio tiene otra configuración que permite su mejor visualización debido a la cantidad de divisiones establecidas. Los campos «e. u.» y «manos» se han agrupado en una misma casilla.

				manos	
A <sub>2</sub>	Intro A <sub>2</sub>	19 -20	de V a I Solb M	<i>e2.1</i> m. i.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Introducción del e. u. de la sección</li> </ul>
	A <sub>2</sub>	21-28	Solb M	<i>e2.1</i> 2 manos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura: <ul style="list-style-type: none"> <li>- M. d.: Melodía octavada + 2 ó 3 líneas m. d. con relleno de <i>e2.1</i> entre ellas.</li> <li>- M. i.: 1 línea</li> </ul> </li> </ul>
	A <sub>2</sub> '	29-37		<i>e1.1</i> m. d.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Reparto de número de voces a la inversa que en la sección anterior <ul style="list-style-type: none"> <li>- M. d. el tema aparece en forma de notas repetidas</li> <li>- Contramelodía octavada en bajo</li> </ul> </li> <li>• Polirritmia</li> </ul>
	Motivo reposo	38			
	B <sub>2</sub>	39 - 43	Transición Serie de séptimas	<i>e2.2</i> 2 manos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo de superficie complementario entre manos</li> <li>• Acentuación en la primera de tresillo</li> </ul>
A <sub>3</sub>		44-46	Pedal V	<i>e1.1</i> 2 manos alternas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nexo, no introduce el e. u. de la sección, pero introduce el elemento decorativo de la m. d.</li> </ul>
	A <sub>3</sub>	47-55	Solb M	<i>e2.1</i> m. i.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura: Melodía + 3/4 líneas: <ul style="list-style-type: none"> <li>- M. d.: línea decorativa, con el ritmo de superficie del e. u. <i>e1</i></li> <li>- M. i.: tema octavado + <i>e2.1</i> relleno armónico entre ellas</li> </ul> </li> </ul>
	<i>Codetta</i>	56-59			<ul style="list-style-type: none"> <li>• El elemento decorativo se acaba transformando en <i>e1.1</i>.</li> </ul>
	Motivo reposo		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aparece la cabeza del tema para finalizar con motivo de acordes</li> </ul>		

En la siguiente tabla se puede observar un resumen que muestra el elemento unificador y sus variantes, las secciones principales en las que aparecen y el ritmo de superficie:

**Tabla 3.8:** Elemento unificador y ritmo de superficie del estudio n.º 2 *Trémolo*

Sección	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>			A <sub>3</sub>
Subsección	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>2</sub> '	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>
Elemento unificador: trémolo	Notas alternas	Acorde +1 nota alterna	Notas repetidas 	Notas repetidas 	Acordes repetidos 	Notas repetidas 
Ritmo superficie	Continuo: fusas		Continuo 	Continuo polirritmia 	Continuo 	Continuo fusas

### c) Melodía

La melodía en este estudio tiene lugar solamente en las secciones temáticas. Tiene un ámbito estrecho, donde predominan la repetición de notas largas pertenecientes al acorde y el uso de notas de paso entre ellas. El ámbito utilizado por las diferentes líneas abarca de reb 2 a lab 7, es decir, casi toda la extensión del teclado.

### d) Armonía

Son frecuentes los acordes extendidos, como los de sexta añadida en el acorde de tónica y en los acordes de séptima. El tema comienza con este acorde de tónica con sexta añadida, en un ritmo armónico estable de dos compases, el cual se acelera en el consecuente mediante una progresión de dominantes secundarias que comienza con una séptima de

sensible. En la sección B destaca la secuencia cromática descendente de acordes de séptima de sensible que resuelven en acordes de séptima menor.

El uso del pedal indicado en la partitura potencia la sonoridad de la sexta, que produce un efecto casi impresionista.

#### **e) Textura**

En este estudio se alternan secciones de melodía acompañada con otros pasajes de progresiones armónicas que contrastan principalmente por la densidad en el número de líneas. La melodía del tema se presenta en la voz superior, formando una textura de cuatro voces, en las que las voces intermedias realizan el relleno armónico y una línea del bajo de valores largos. Cada vez que aparece el tema A, lo hace de forma más densa, con cuatro o cinco líneas, excepto en la última exposición donde aparece en un registro más grave y es adornado por unas figuraciones *leggerissimo* a modo de tercera mano en el registro superior. Las secciones de transición contienen acordes de ocho o diez sonidos, potenciados por el pedal de resonancia.

El ritmo de superficie en las secciones primera y tercera es un ritmo continuo de fusa. En la segunda, de tresillo de semicorchea. Estos ritmos se ven interrumpidos con la aparición del motivo *intro*, que facilita la articulación de la obra. En la sección A2', cuando interaccionan los diferentes planos se produce un ritmo de superficie heterorrítmico, o polirritmia.

#### **f) Otras observaciones**

El trémolo como objetivo de este estudio aparece bajo dinámicas muy contrastantes, en *pp*, apoyado por el segundo pedal, o en acordes de cinco notas en *fff*. Lo que pretende el compositor con ello es utilizar el piano no sólo como un instrumento para realizar un ejercicio mecánico, sino para buscar diferentes sonoridades comparables con sonidos orquestales.

Uno de los estudios que trata el trémolo como elemento unificador es el «Estudio n.º 1» de F. Liszt. En él encontramos este elemento sólo bajo la forma de alternancia.



**Ejemplo 3.3:** Fragmentos del Estudio n° 1 en sol menor de los *Grandes Études de Paganini, S. 141* de F. Liszt

### 3.2.3. Estudio n.º 3 *Staccato*

La articulación *staccato* tiene relevancia en los estudios de Power, ya que de los catorce que compuso tres contienen en sus títulos dicho término y en otros cuatro también utiliza esta articulación<sup>13</sup>.

**Tabla 3.9:** Descripción del estudio n.º 3 *Staccato*

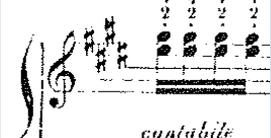
Forma	A	B	A
Tempo	<i>Presto Scherzando</i> ♩ = 116		
Tonalidad	Mi Mayor		
Compás	4 4		

#### a) Elemento unificador

Este estudio está construido a través del desarrollo de un elemento unificador de tipo figuración, formado por cuatro semicorcheas de notas dobles (como mínimo) en cada mano.

<sup>13</sup> Véase la tabla 3.39 de categorías de elemento técnicos

**Tabla 3.10:** Elemento unificador del estudio n.º 3 *Staccato*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
<p>Figuración <i>staccato</i></p> 	<p><i>e1</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Perfil melódico tres notas repetidas + intervalo de 2ª diatónica descendente</li> <li>• <i>Staccato</i></li> <li>• Homofónico</li> <li>• Al repetirse con un cambio de nivel, forma el motivo <i>a</i>, de un compás:</li> </ul> 
<p>Variaciones e. u.</p>	<p><i>e2</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acordes de dos a cuatro voces</li> <li>• Función armónica, como patrón de acompañamiento</li> <li>• Aparece en la m. i. como acompañamiento de <i>e1</i></li> </ul>
	<p><i>e3</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Intervalos armónicos entre 2ª y 6ª</li> <li>• M. d. como acompañamiento del motivo <i>b</i>, de dos compases, polifónico y <i>legato</i>:</li> </ul> 

## b) Análisis formal

El estudio está articulado en tres secciones, perfectamente diferenciadas. Esto se manifiesta de tres formas: mediante el cambio de textura, el cambio de articulación en la melodía de cada sección, y mediante la interrupción del ritmo de superficie en el último pulso o fracción de cada una de las tres partes. La sección A, que se reexpone sin ninguna variación, está delimitada por una doble barra al final de la misma.

**Tabla 3.11:** Análisis formal del estudio n.º 3 *Staccato*

Sección	A	B		A
N.º compás	1-16	17-35		36-51
			32-35 transición	
Armonía	Mi M	Do # m		Mi M
E. u. Mano	<i>e1</i> m. d. <i>e2</i> m. i.	<i>e3</i> m. d.		<i>e1</i> m. d. <i>e2</i> m. i.
Ritmo de superficie	Continuo 	Continuo 		Continuo 

## c) Melodía

En la sección A la línea melódica se encuentra en la voz superior del elemento unificador. Tiene un perfil ondulante, como resultado de cambio de nivel del elemento y su posterior enlace armónico. En la segunda parte de esta sección destacan los contrastes dinámicos abruptos entre *f* y *p*. La articulación staccato aparece ininterrumpidamente a lo largo de toda la pieza en las semicorcheas. Bajo esta articulación, en la sección B surge en la

mano izquierda un nuevo material melódico, que contrasta principalmente por la articulación *legato*. Esta melodía se basa en un motivo *cantabile*, de dos compases de duración, construido por la figura rítmica de blanca ligada a una corchea y tres corcheas. En la segunda parte de B, esta melodía cambia de registro, dos octavas más agudo, situándose en la línea superior.

#### **d) Armonía**

En la sección A, las notas de paso y las apoyaturas enriquecen la construcción armónica basada en acordes de I, II, V y VI grado. Para desarrollar el motivo *a* Power utiliza una secuencia descendente diatónica del acorde disminuido y su resolución. El ritmo armónico en la primera mitad de la sección dura un compás y lo acelera a medio compás en la segunda parte, reforzado por acentos en la primera de cada grupo que contribuyen al *crescendo* final. La sección finaliza con una cadencia perfecta.

En la sección B, en la tonalidad del relativo, do sostenido menor, el ritmo armónico varía entre uno y dos compases. Predominan los acordes tonales. La sección concluye con cuatro compases de transición, en *crescendo*, donde después del acorde de tónica (do#) utiliza el acorde de V grado de la tonalidad principal para volver a Si Mayor en la reexposición de A.

#### **e) Textura**

En la primera sección la textura es homorrítmica, formada por repeticiones *staccato* de acordes de hasta cinco notas en ambas manos. La segunda sección es polifónica, con cuatro voces repartidas en: melodía principal, una segunda línea a modo de contrapunto, más las dos líneas del elemento unificador realizando casi un *ostinato*. La función de cada elemento cambia de registro en la segunda parte de la sección central. La pieza se caracteriza por un ritmo de superficie de semicorcheas. Solamente se interrumpe en el final de cada una de las secciones subrayando los elementos cadenciales. En el puente de la segunda sección las semicorcheas están sustituidas por los tresillos de corchea con el fin de fortalecer el *crescendo* y producir la sensación de *ritenuto*.

## f) Otras observaciones

Las repeticiones *staccato* de acordes amplios requieren el control del sonido, especialmente en dinámica *piano* y en los momentos contrastantes. Para evitar el sonido «golpeado» se recomienda estudiarlo por grupos de cuatro semicorcheas con impulso energético en la primera de ellas en dinámica *piano* y evitando exagerados movimientos verticales de la muñeca.

El uso del *staccato* puede estar sujeto al interés del compositor por recrear la forma de tocar y el sonido de los instrumentos típicos canarios de cuerda pulsada.

En la mayoría de los estudios de la literatura pianística el *staccato* no suele ser el objetivo principal, aunque sea un aspecto que dé unidad a la obra. Aún así, encontramos ejemplos en los que aparece esta articulación con el mismo tipo de figuración que en Power, como es en el caso de M. Moszkowski, o con otro tipo de figuración, como el de J. Benedict:



**Ejemplo 3.4:** Fragmento del *Estudio op. 72 n.º 4* de M. Moszkowski



**Ejemplo 3.5:** Fragmento del Estudio en Lab Mayor de J. Benedict recogido en el *Methode des Methodes* de Moscheles y Fetis

### 3.2.4. Estudio n.º 4 *Trino*

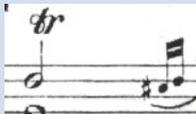
**Tabla 3.12:** Descripción del estudio n.º 4 *Trino*

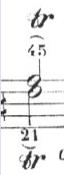
Forma	A		B	A'	Coda
Subsección	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	Transición	A <sub>1</sub> '	
Tempo	<i>Andantino espressivo</i> ♩ = 80				
Tonalidad	Si Mayor				
Compás	$\frac{4}{4}$ con intercalación de un compás de $\frac{2}{4}$ al final A1 y A2				

#### a) Elemento unificador

El trino, es un e. u. de tipo técnico. En las secciones temáticas aparece de forma regular como parte de un motivo. En las más inestables armónicamente su uso es más recurrente como elemento para añadir tensión.

**Tabla 3.13:** Elemento unificador del estudio n.º 4 *Trino*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
Trino	<i>el</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función decorativa sobre la cabeza del motivo principal.</li> <li>• Incluye la resolución</li> <li>• Aparece de tres formas: <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>el.1</i> Sobre otra línea mantenida en la misma mano</li> <li>- <i>el.2</i> Sólo en la línea melódica en una mano</li> <li>- <i>el.3</i> como parte de un acorde de tres notas en la misma mano.</li> </ul> </li> </ul>

Variaciones del e. u.	e2		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trino doble</li> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Aparece sobre blancas o negras</li> </ul>
	e3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trémolo, a distancia de segunda</li> <li>• Registro grave del piano</li> <li>• Dura tres compases</li> </ul>

### b) Análisis formal

Este estudio se articula en tres secciones. La primera consta de un tema de ocho compases ( $A_1$ ) que se repite intercambiando los roles de acompañamiento y melodía en las manos ( $A_2$ ). Este tema está organizado como antecedente y consecuente. El antecedente está conformado por un motivo que se repite a modo de secuencia por diferentes grados y es modificado en la sección cadencial. Concluye con una semicadencia de dominante. A través de un nexo, conformado por notas de paso cromáticas, enlaza con el consecuente, que comienza con el mismo motivo, pero esta vez no lo repite por enlace sino que lo sustituye por un proceso cadencial más extenso. El cambio de compás que hace sólo en el compás octavo del tema (en dos por cuatro) produce que la frase no sea totalmente cuadrada y favorece un fluir constante del estudio.

La segunda sección B, más densa en cuanto la textura, es una transición en la que utiliza el material motivico del tema principal, pero con inflexiones a otras tonalidades mediante el uso de dominantes secundarias. Finaliza, al igual que todas las secciones anteriores con una semicadencia de dominante que enlaza con la sección reexpositiva ( $A'$ ). Esta sección es muy breve. El tema aparece sólo una vez, con menos extensión, y concluye por primera vez con una cadencia perfecta. Mediante la repetición del último compás, a modo de nexo, conecta con la sección de la coda, donde plantea nuevos materiales motivicos, sobre pedales de tónica y dominante.

**Tabla 3.14:** Análisis formal del estudio n.º 4 *Trino*

Sección	A				B	A'	Coda		
Subsección	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>		Transición				
Segmento	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>2</sub> '	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	c <sub>3</sub>
N.º compás	1-4	5-8	9-12	13-16	17-22	23-29	29-31	32-34	35-41
E. u.	<i>el.1</i>	<i>el.1</i>	<i>el.2</i> <i>el.3</i>	<i>el.1</i> <i>e.2</i> <i>el.3</i>	<i>el.2</i> <i>e2</i> <i>el.3</i>	<i>el.1</i> <i>el.2</i>	<i>el.2</i>	<i>el.2</i>	<i>e3</i> <i>el.3</i>
E. u. mano	m. i.	m. i.	m. d.	m. d.	m. d.	m. i.	m. d.	2 m alterna	2 m simult.
Armonía	Si M		Si M / Fa# M		sol# m / Fa# M	Si M	Pedal I	Pedal V	Pedal I
Ritmo superficie	Continuo 								

### c) Melodía

La melodía del tema principal está construida sobre un motivo con perfil melódico en forma de arco. El motivo tiene un ámbito estrecho, comenzando siempre por un pequeño salto entre 3ª y 5ª para descender posteriormente por grados conjuntos. El tema, al repetir el motivo por enlace, dibuja un perfil ondulante. La línea melódica se encuentra en cada sección en un registro diferente. El registro medio predomina en todas las secciones del estudio expandiéndose a la región más grave sólo en la coda.

#### **d) Armonía**

El uso de dominantes secundarias en el consecuente del tema hace fluctuar entre la tonalidad principal Si M y Fa# M. A través del empleo de semicadencias de dominante se produce un solapamiento entre secciones, sin que exista un reposo. Esto, junto al empleo de notas de paso o figuraciones como nexos, favorece el constante fluir de la obra.

La sección B presenta la cabeza del tema en la tonalidad del relativo menor. A través de dominantes secundarias desemboca en un trino sobre el V grado que va a resolver con la reexposición del tema A. La única cadencia perfecta que aparece en la pieza es la que tiene lugar al final del tema en esta sección reexpositiva. En la coda los pedales sobre I y V se realizan en diferentes registros entre los cuales figuran los trinos.

#### **e) Textura**

Existe un entramado mínimo de cinco líneas en este estudio. La melodía en la sección A<sub>1</sub> se encuentra en la voz superior de la mano izquierda, sobre una línea de bajo. Por encima de ella, en la mano derecha, se halla un acompañamiento en forma de acordes de tres voces repetidos, con un patrón rítmico regular de corchea. En la sección A<sub>2</sub>, la línea melódica ocupa ahora la línea superior, con un patrón de acompañamiento en la mano izquierda de acordes arpegiados. Esta sección que comienza con una textura de tres voces se alterna de forma regular con la textura de cinco voces en la segunda parte de compás, aumentando la densidad en los últimos compases. Este crecimiento viene acompañado de una aceleración del ritmo armónico. La coda presenta una textura constante de cuatro voces.

El ritmo de superficie de corchea se produce de forma complementaria entre ambas manos. Este se genera con el ritmo de los patrones de acompañamiento y con las corcheas que conforman la segunda parte del motivo. Sólo se interrumpe en los dos compases de trino antes de A' y en el nexo entre las dos secciones de la coda.

### **f) Otros aspectos para el intérprete**

Este estudio es el primero de la colección con una indicación metronómica no tan común dentro del género estudio, *andantino espressivo*. La escritura del trino en diferentes planos y configuraciones requiere del intérprete un control cuidadoso del sonido. La textura en muchos momentos recuerda a las obras polifónicas, las cuales Teobaldo Power consideraba de gran importancia para el desarrollo de la técnica de un pianista:

El estudio de las fugas es conveniente para dar gran independencia a los dedos puesto que, en una misma mano, existen varias partes que deben diferenciarse y distinguirse: También lo es para poder ligar bien: desarrolla el mecanismo en ambas manos por igual: pero su principal objeto es acostumbrar al pianista a matizar varios cantos a la vez, de diverso modo y como si cada uno fuera dicho por individuos distintos<sup>14</sup>.

Existen numerosos estudios dedicados al trino, como por ejemplo el *Estudio op. 97 n.º 3* de M. Moszkowski. No obstante, en el estudio de Power, la ejecución mecánica del trino no es el objetivo en sí sino el medio de conseguir un efecto dentro del carácter de la pieza.

#### **3.2.5. Estudio n.º 5 Fraseo**

El fraseo puede ser entendido a pequeña escala, mediante el *legato* de dos o tres notas, o a gran escala, como la unión de los elementos que constituyen secciones más amplias como las frases. Este estudio se centra en la primera acepción del término.

---

<sup>14</sup> Teobaldo Power, «El arte del piano», *La Revista de Canarias*, (23 de febrero de 1882): 53

**Tabla 3.15:** Descripción del estudio n.º 5 *Fraseo*

Forma	A		B		A'
Subsección	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	A <sub>3</sub> + <i>codetta</i>
Tempo	<i>Allegro non troppo</i> ♩ = 96				
Tonalidad	Sol Mayor				
Compás	$\frac{2}{4}$				

**a) Elemento unificador**

Es de tipo técnico. Power lo representa mediante dos notas ligadas por grados conjuntos. A través de este elemento se trabaja el movimiento de entrada y salida del teclado.

**Tabla 3.16:** Elemento unificador del estudio n.º 5 *Fraseo*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
<i>Legato</i> de 2 notas	<i>e1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y rítmica</li> <li>• Grados conjuntos</li> <li>• Forma un motivo escalístico al repetirse</li> <li>• Digitación 2- 3</li> </ul>
Variaciones del e. u.	<i>e2</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y rítmica</li> <li>• Construido mediante la variación rítmica y dirección melódica de <i>e1</i></li> <li>• Acentuación al comienzo de cada célula</li> </ul>

	e3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y rítmica</li> <li>• Simultáneo en las dos manos con dirección contraria</li> <li>• Variación melódica, intervalo disjunto de 3ª o 4ª</li> </ul>
	e4		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica y melódica</li> <li>• Simultáneo en las dos manos con dirección contraria</li> <li>• Elemento técnico nuevo: tercetas</li> </ul>
	e5		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y rítmica</li> <li>• Variación rítmica de <i>a</i></li> <li>• Simultáneo en las dos manos con dirección contraria</li> </ul>

### b) Análisis formal

ABA'. En este estudio predominan las frases cuadradas de ocho compases articuladas de forma diferente. La sección A consta de dos frases de ocho compases, cada una de ellas divididas en dos semifrases, la primera presenta la melodía en la m. d. y la segunda en la m. i. La sección B es una frase de dieciséis compases articulada en dos semifrases de ocho cada una. La sección A' vuelve a la misma estructura de A, pero sólo plantea una frase de ocho compases ampliada, a través de la repetición del compás octavo, con efecto eco, para enlazar con la *codetta*. Esta sección es una síntesis de todo lo planteado anteriormente, pero sin inflexiones a la tonalidad menor.

**Tabla 3.17:** Análisis formal del estudio n.º 5 *Fraseo*

Sección	A				B		A'		
Subsección	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>		B <sub>1</sub>	B <sub>1</sub> '	A <sub>3</sub>		<i>codetta</i>
Segmento	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>2</sub> '			a <sub>3</sub>	a <sub>3</sub> ampli- ado	
N.º compás	1-4	5-8	9-12	13-16	17-24	25-32	33-36	37-42	43-46
E. u.	<i>e1</i>	<i>e1</i>	<i>e2</i>	<i>e2</i>			<i>e3, e4, e5</i>	<i>e3, e4, e5</i>	
Mano e. u.	m. d.	m. i.	m. d.	m. i.			2 manos	2 manos	
Armonía	Sol M		mi m		Sol M/ mi m	Sol M/ mi m / Sol M	Sol M		
Ritmo de superficie	Irregular				Continuo 		Irregular		

### c) Melodía

Cada semifrase de A tiene forma de arco, con un movimiento ascendente por grados conjuntos y figuras breves que contrastan con los dos compases siguientes más reposados debido al uso de figuras más largas. El ámbito en la subida es de novena, mientras que en la bajada es de quinta. Esta forma de arco aparece en sentido contrario en la frase A<sub>2</sub>. En A<sub>3</sub>, al ser una imitación por movimiento contrario en ambas manos, plantea ambos diseños, siendo uno cóncavo y otro convexo. La melodía de la sección B contrasta por el entramado en el que se desarrolla entre cinco voces, con un perfil más ondulante.

#### **d) Armonía**

Las secciones A y A' tienen un ritmo armónico por compás, basado en I y V. A<sub>1</sub> en Sol Mayor, contrasta con A<sub>2</sub> en la tonalidad relativa, donde utiliza la escala melódica en la melodía. La sección B, más inestable armónicamente, comienza en Sol Mayor. Con el uso de notas de adorno produce armonías que nos llevan a una inflexión al relativo, siendo más expresivo. Las cadencias entre antecedentes y consecuentes son imperfectas en A o semicadencias de V en la sección B. Las cadencias perfectas aparecen siempre al final de frase.

#### **e) Textura**

Melodía acompañada. En la sección A y A' el acompañamiento está diseñado con acordes partidos, uno por compás, de forma tética en los antecedentes y a contratiempo en los consecuentes. La densidad de la sección B contrasta al plantear un acompañamiento de tres voces en la mano derecha. La melodía y una línea del bajo se sitúa en la izquierda contrastando en cuanto a la articulación (*legato*), carácter y siendo armónicamente más inestable. La sección A' es homofónica, con movimiento contrario a dos voces. Se incrementan a cuatro voces al aparecer los motivos en forma de tercetas. En la *codetta*, utiliza la misma textura de cinco voces que en la sección B.

#### **f) Otras observaciones**

La principal dificultad del estudio consiste en la realización precisa de las ligaduras, concretamente en el control del sonido en las salidas del teclado. La elevación de la muñeca no debe causar el acento. Se recomienda evitar movimientos excesivos de las muñecas e intentar tocar cerca del teclado, con actividad en las yemas de los dedos, es decir, con una técnica parecida a la de los instrumentos de tecla del barroco.

### 3.2.6. Estudio n.º 6 *Sextas*

**Tabla 3.18:** Descripción del estudio n.º 6 *Sextas*

Forma	A	B	A'
Tempo	<i>Allegro</i> ♩ = 80		
Tonalidad	Mib Mayor		
Compás	$\frac{6}{8}$		

#### a) Elemento unificador

Elemento de tipo técnico, sextas. Se manifiesta sobre una figuración de corcheas.

**Tabla 3.19:** Elemento unificador del estudio n.º 6 *Sextas*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
Figuración	<i>e1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Figuración de seis corcheas</li> <li>• Perfil ondulante, grados conjuntos menos la última, salto de 3ª</li> <li>• M. d. o m. i.</li> </ul>
Variaciones del e. u.	<i>e2</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Articulación <i>legato</i>, con acento y agrupada de tres en tres</li> </ul>

	e3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• <i>Staccato</i></li> <li>• Dirección ascendente o descendente por grados conjuntos cambiando cada compás</li> <li>• M. d. o m. i.</li> <li>• Siempre acompañado por el mismo patrón que en el tema (acordes partidos)</li> </ul>
	e4		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Intervalos disjuntos de 3ª o 4ª</li> </ul>

### b) Análisis formal

Este estudio se articula en tres secciones. La primera, comienza con una frase de catorce compases ( $a_1$ ) que se repite modificando el registro al cambiar el elemento unificador de mano ( $a_2$ ). A continuación, una sección de transición ( $a_3$ ), que contrasta en la dirección de las sextas, nos lleva de nuevo al tema ( $a_1'$ ). Este finaliza con una dominante secundaria que enlaza con el tema B, en modo menor, con la melodía en la mano izquierda. Mediante cuatro compases de nexos, estando los dos últimos sobre la dominante de la tonalidad principal, enlaza con la sección A' de nuevo, ampliada por una sección de *codetta*.

**Tabla 3.20:** Análisis formal del estudio n.º 6 *Sextas*

Sección	A				B	A'				
Subsección	A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>			A <sub>1</sub>		A <sub>2</sub>		
Segmento	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub> '	Tema B + nexo	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>1</sub> '	a <sub>4</sub> <i>codetta</i>

N.º compás	1-14	15-28	29-36	37-44	45-63	64-77	78-91	92-97	98-108	109-114
E. u.	<i>e1 e2</i>	<i>e1 e2</i>	<i>e3</i>	<i>e1</i>	<i>e4</i>	<i>e1</i>	<i>e1</i>	<i>e3</i>	<i>e1</i>	<i>e1</i>
E. u. mano	m. d.	m. i.	m. d. /m. i.	m. d.	m. d.	m. d.	m. i.	m. d. m. i.	m. d.	m. d.
Armonía	Mib M			do m	Mib M					
Ritmo de superficie	Continuo 									

### c) Melodía

La línea melódica de la sección A se forma como resultado del enlace del motivo de sextas por diferentes grados. Esta línea se repite en un registro más grave debido al intercambio de elementos entre las manos. El tema B, en do menor, plantea un tema más expresivo. Consta de una línea formada por una secuencia de dos notas ligadas por grados conjuntos, que se repite intercalando silencios. La dirección de este tema es descendente, aunque enlaza con la repetición del mismo mediante un arpeggio ascendente de cuatrillo. La segunda vez sólo tiene dirección descendente, prescindiendo del cuatrillo.

### d) Armonía

La sección A se articula mediante el enlace de un motivo que se repite por diferentes grados. En el centro de la sección se incorpora una progresión de dominantes secundarias. Todas las subsecciones están enlazadas mediante el uso de dominantes, que hacen que la música fluya constantemente. La sección B en la tonalidad del relativo menor continúa con ese fluir. Esta sección, mediante un nexo con unos bajos largos de dos compases de duración, enlaza con la sección A'. La última sección (a<sub>4</sub>) tiene una función cadencial, constituida por la alternancia de acordes de dominante y tónica.

### e) Textura

Los tipos de acompañamiento van a delimitar cada subsección del estudio. La melodía de sextas de la sección A está acompañada por un patrón de acordes partidos en el bajo. Cuando las sextas cambian de registro, en la mano izquierda, el acompañamiento son notas largas octavadas. La densidad de las líneas es bastante constante en todas las secciones. El ritmo de superficie de corchea permanece continuo en todo el estudio.

### f) Otras observaciones

Entre los estudios románticos que tratan el mismo problema técnico destaca el *Estudio op. 25 no. 8* de F. Chopin, que además desarrolla el elemento unificador muy similar<sup>15</sup>.



**Ejemplo 3.6:** Fragmento del *Estudio op. 25 n.º 8* de F. Chopin

---

<sup>15</sup> En una de las entrevistas realizadas, el pianista Edward Wolanin, mencionó la posible inspiración de Power en el compositor polaco. Además, destacó que en la elección de la tonalidad de Power las posiciones de sextas son más exigentes para el pianista.

### 3.2.7. Estudio n.º 7, *Terceras*

**Tabla 3.21:** Descripción del estudio n.º 7 *Terceras*

Forma	A	B	A'	Coda
Tempo	<i>Vivacissimo</i> $\text{♩} = 76$			
Tonalidad	Sol M			
Compás	$\frac{2}{4}$			

#### a) Elemento unificador

Power construye el estudio a través de un elemento unificador de cuatro semicorcheas, basado en el intervalo armónico de tercera con una apoyatura, que se repite. Este elemento aparece en todas las secciones de forma variada.

**Tabla 3.22:** Análisis elemento unificador del estudio n.º 7 *Terceras*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
Terceras	<i>e1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Cuatro semicorcheas</li> <li>• Apoyatura</li> <li>• Intervalo armónico de 3ª, (con intervalo de 4ª al enlazarlo)</li> <li>• M. d o m. i. (En m. i. sólo con función de acompañamiento)</li> </ul>
Variaciones e.u.	<i>e2</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función de adorno</li> <li>• Escala cromática</li> </ul>
	<i>e3</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Espejo de <i>e1</i></li> </ul>

## b) Análisis formal

Forma ABA' + coda. La sección A es una frase de dieciséis compases, articulados en dos semifrases de ocho compases. La primera termina con una semicadencia y la segunda con cadencia perfecta. La sección B, consta de una frase de ocho compases en forma de pregunta y respuesta que se repite. Enlaza con la reexposición mediante un nexa, en el que utiliza el elemento de terceras de forma alterna entre mano derecha e izquierda, primero cambiando una vez por compas y después al doble. En la sección A' el tema aparece con una armonización diferente. En lugar de acordes, ahora realiza un contrapunto a dos voces como acompañamiento con valores más largos de corchea y negra. El estudio finaliza con una sección de coda con el material utilizado en el nexa incorporando una figura de negra mediante un salto, solapándose los elementos.

**Tabla 3.23:** Análisis formal del estudio n.º 7 *Terceras*

Sección	A		B			A'		Coda
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	nexo	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	
N.º compás	1-16		17-39			40-55		56-75
E. u.	<i>e1</i>		<i>e1 e2</i>	<i>e3</i>		<i>e1</i>		<i>e3</i>
Mano e. u	m. d.		m. i.	alterna		m. d.		alterna
Armonía	Sol Mayor		Re Mayor			Sol Mayor		Sol Mayor
Ritmo superficie								

## c) Melodía

En la sección A, la melodía se forma mediante el cambio de nivel o enlace del elemento unificador por diferentes grados. En la sección B, la línea melódica está formada por notas reales y tiene un perfil muy quebrado, al cambiar de registro abruptamente. En la coda,

las terceras se mantienen en un registro medio. La figura añadida, mediante un salto, a este motivo de terceras, amplía el ámbito abarcando la totalidad del teclado.

#### **d) Armonía**

La apoyatura como parte integrante del elemento generador de la obra juega un importante papel en la sonoridad de la misma. La sección A, en tonalidad Sol Mayor, está basada en acordes de I, II, IV y V grado. Aparece una dominante secundaria del quinto grado en la sección cadencial de la primera semifrase. Esta sección concluye con una cadencia perfecta.

En la sección B, en tonalidad Re Mayor, aparecen acordes de tónica, napolitano y quinto grado. Power enlaza esta sección con A' a través del acorde de primer grado con novena, que a la vez es la dominante de la tonalidad principal del estudio Sol Mayor. La culminación de esta sección se caracteriza por la aceleración del ritmo armónico y *stretto* rítmico de los elementos dialogantes. La sección A' es armónicamente similar a A.

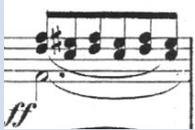
La coda, en la tonalidad principal, contiene acordes de primero, segundo y quinto grado. La resolución al primer grado dura cinco compases acompañados de un *crescendo* y de una ampliación del ámbito de los saltos para llegar a la tónica en los extremos del teclado.

#### **e) Textura**

Melodía acompañada. En cada una de las secciones varía la distribución de elementos entre manos y registros. En la sección A la melodía está realizada por la mano derecha con un acompañamiento de acordes partidos en la mano izquierda. En la sección A' la textura cambia al diseñar un acompañamiento de dos líneas de notas largas, una de las cuales hace de pedal de tónica durante cuatro compases. La pieza se caracteriza por un ritmo de superficie de semicorcheas, interrumpido solamente en las cadencias de la sección A y de la coda. El constante pulso rítmico con acentos métricos influye al carácter del estudio.



**Tabla 3.25:** Elemento unificador del estudio n.º 8 *Notas tenidas*

Elemento unificador: Notas tenidas	Ejemplo musical	Función y características
Nota tenida en voz superior + patrón acompañamiento en la misma mano	<p><i>e1</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica</li> <li>• 2 líneas en la misma mano: <ul style="list-style-type: none"> <li>- voz superior melodía</li> <li>- voz inferior patrón de acompañamiento de 6 ♩ con forma de arco</li> </ul> </li> <li>• Aparece: <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>e1</i> en las dos manos, con la melodía doblada a la octava y el acompañamiento a distancia de décima</li> <li>- <i>e1</i> m. d. + <i>e1'</i> m. i.</li> </ul> </li> </ul>
Nota tenida en voz inferior + patrón acompañamiento en misma mano	<p><i>e1'</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• 2 líneas: <ul style="list-style-type: none"> <li>• voz superior relleno armónico</li> <li>• voz inferior línea bajo</li> </ul> </li> </ul>
Nota tenida + patrón en terceras en misma mano	<p><i>e2</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Patrón acompañamiento: en terceras y con floreos nuevo</li> <li>• M. d. o m. i.</li> </ul>
Terceras tenidas + corcheas	<p><i>e3</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• patrón acompañamiento</li> </ul>
Octavas tenidas + terceras	<p><i>e4</i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Textura: 4 líneas</li> </ul>

## b) Análisis formal

**Tabla 3.26:** Análisis formal del estudio n.º 8 *Notas tenidas*

Sección	A		B				A	
Subsección	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>3</sub>	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>
N.º compás	1-33		34-45	46-77	78-89	90-104	105-120	121-138
Elemento unificador	<i>el</i> <i>el'</i>		<i>e2</i> <i>e3</i> <i>e4</i>				<i>el</i> <i>el'</i>	
E. u. mano	m. d. m. i.		m. d. m. i.				m. d. m. i.	
Armonía	Re M		si m				Re M	
Ritmo superficie	Continuo 		Regular				Continuo 	

## c) Melodía

Las notas tenidas en la sección A forman una melodía de ámbito estrecho, de una octava. Estas notas están señaladas con un acento. La sección B carece de una línea melódica explícita, excepto en la última sección b<sub>3</sub>, donde aparece una melodía doblada a la octava con valores de negra.

## d) Armonía

Los pedales de tónica y dominante son un elemento recurrente en el estudio. Estos tienen una función armónica y sirven como elemento técnico del estudio: las notas tenidas. En la sección A, predominan los acordes tonales. La sección B está en la tonalidad del relativo, si menor. La subsección b<sub>1</sub> tiene un ritmo armónico de tres compases. En b<sub>2</sub>, sobre un pedal de tónica y dominante de cuatro compases cada uno, desarrolla un motivo que va pasando por

diferentes grados mediante enlace armónico. Este mismo planteamiento Power lo repite con cambio de registro al intercambiar los elementos entre las manos. A través de una subdominante menor con sexta, en el compás 101, enlaza con la dominante de Re M para volver a reexponer la sección A.

#### e) Textura

La sección A posee una textura de cuatro voces. Las notas tenidas se manifiestan en la línea melódica y en otra línea más grave, a veces a distancia de octava. Entre ellas el patrón melódico está doblado a distancia de décima o de tercera. Este motivo de relleno Power lo indica con el término *mezzo*. La sección B contrasta en densidad y dinámica, en *ff* y con el empleo de acentos. El número de líneas llega hasta siete en b<sub>1</sub>. El registro se amplía mediante la realización de un patrón de octavas, con un salto de octavas entre ellas.

#### f) Otras observaciones

El *Estudio op.10 n.º 6* de F. Chopin muestra una similitud en cuanto al tempo, carácter, notas tenidas y tipo de textura.



**Ejemplo 3.8:** Fragmento del *Estudio op. 10 n.º 6*, de F. Chopin

### 3.2.9. Estudio n.º 9 *Octavas*

**Tabla 3.27:** Descripción del estudio n.º 9 *Octavas*

Forma	Tema con variaciones
Tempo	Allegro $\downarrow$ = 69
Tonalidad	re menor
Compás	$\frac{3}{8}$

#### a) Elemento unificador

Este estudio toma como base el tema de una canción popular andaluza, «La flor de la Canela», recopilada en el cancionero *Cantos Españoles; Colección de aires populares y nacionales* de Eduardo Ocón<sup>16</sup>. Este tema configura el elemento unificador del estudio. El objetivo técnico principal, al que el título del estudio hace referencia (las octavas), aparece en las variaciones.

**Tabla 3.28:** Elemento unificador del estudio n.º 9 *Octavas*

Elemento unificador		Ejemplo musical	Función y características
Tema	<i>el</i>	Tema	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica</li> <li>• Articulación predominante staccato</li> <li>• M. d.</li> </ul>

<sup>16</sup> Eduardo Ocón, *Spanische Lieder, Sammlung von National-und Volksliedern* (Leipzig: ed. Breitkopf und Härtel, 1874).

Variaciones	e2	<p>Tema en octavas: m. d.</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica, armónica</li> <li>• Elemento técnico: octavas</li> <li>• Patrón que acompaña e1 y e2: acorde partido:            </li> </ul>
	e2'	<p>Tema en octavas: m. i.</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Patrón de acompañamiento: sextas:            </li> </ul>
	e3	<p>Tema en octavas quebradas + floreo</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica, armónica y decorativa</li> <li>• M. d.</li> <li>• Acompañamiento: Octava + sextas:            </li> </ul>

### b) Análisis formal

El tema consiste en una simple armonización de la canción andaluza *La flor de la Canela*. Este tema está dividido en dos partes. La primera es una frase regular de ocho compases que se repite. La segunda, más expresiva, no es simétrica. Esta contrasta en la articulación (*legato*) e incorpora un *ritardando* antes de continuar con una sección cadencial que se repite tres veces. Esta última contiene características motivicas similares a las de la primera parte.

**Tabla 3.29:** Análisis formal del estudio n.º 9 *Octavas*

Sección	Tema	Variación 1	Variación 2	Variación 3 + Codetta
N.º compás	1-35	36-68	69-101	102 - 139

Armonía	re menor			
Elemento unificador	e1	e2	e2'	e3
Mano e. u.	m. d.	m. d.	m. i.	m. d.
Ritmo superficie	Irregular 	Continuo 	Continuo 	Continuo fusas <i>Codetta</i> irregular

### c) Melodía

La melodía del tema tiene forma de arco y apenas sobrepasa el ámbito de octava. Mediante las octavas y cambios de registro, el ámbito se va ampliando en el transcurso de la pieza. El uso de floreos, situados al final de los motivos que conforman el tema, refleja uno de los rasgos típicos del folclore andaluz.

### d) Armonía

Power presenta el tema con una armonización muy básica sobre acordes tonales. En la segunda parte del tema utiliza una dominante secundaria del tercer grado, que establece una relación entre relativos. En la sección cadencial, la línea del bajo hace un movimiento por grados conjuntos descendentes, en movimiento paralelo a la melodía del tema. Se trata de una cadencia andaluza que se repite modificando ese movimiento descendente debido al empleo de otras inversiones.

### e) Textura

Melodía acompañada. Las dos primeras variaciones consisten en la ejecución del tema en octavas con un ritmo de superficie de semicorcheas, sustituyendo los valores largos que conforman el tema por otros más breves de octavas repetidas (por ejemplo, en vez de una negra, cuatro semicorcheas). En la primera variación, el tema aparece en la mano derecha, en

la segunda, en la mano izquierda, con un patrón de acompañamiento que contrasta por la articulación *legato*. En la tercera variación *con bravura*, el tema aparece en la mano derecha, con las octavas partidas y adornadas con floreos en las notas inferiores con ritmo de fusas. A través del aumento de la textura y con un ritmo de superficie de fusas, Power consigue en esta variación un efecto verdaderamente virtuosístico, con diferentes colores de planos sonoros. La variación cierra con una cadencia *fff* de acordes acentuados imitando el estilo de los finales de música folclórica.

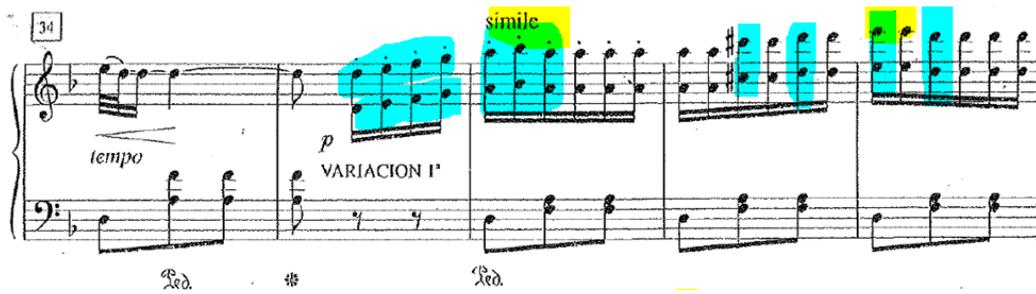
#### f) Otras observaciones

La ejecución de las octavas repetidas y en otras de sus configuraciones, presenta un gran desafío para el intérprete. Las dificultades pueden estar resueltas empleando no sólo un estudio técnico instrumental sino también el análisis del material temático. Precisamente, analizando la letra de la canción *La flor de la canela* a través del estudio de la acentuación dentro de las frases del texto y ubicando dicha acentuación en las notas concretas de la frase musical se logra la lógica y simbiosis entre el texto y la música. Enfocando la atención y dando más importancia a unas notas que a otras el pianista puede gestionar su energía y permitirse una relajación muscular en determinados momentos sin perder la lógica de su ejecución, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

The image shows a musical score for the song 'La flor de la canela'. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Several words in the lyrics are highlighted in yellow to indicate accents: 'pier-do', 'bus', 'quen', 'hácia', 'sol', 'del', 'medio', 'Sü-den', 'wenn', 'ver', 'schol-len', 'wo', 'die', 'Sonne', 'goldig'. The musical notes corresponding to these words are also highlighted in yellow. There is a triplet of notes over the word 'schol-len'.

**Ejemplo 3.9:** Fragmento transcripción de E. Ocón *La flor de la canela*,

(acentos del texto en amarillo)



**Ejemplo 3.10** - Estudio *Octavas* de T. Power, 1ª variación,  
(notas del tema en azul y acentos del texto en amarillo)

En relación con la canción editada por Ocón, Power modifica varios elementos que cambian el carácter del estudio: el tempo metronómico y el compás. En consecuencia, varía la sensación de pulso enfatizado por el diseño del patrón de acompañamiento, que remarca el comienzo de cada compás. Además, modifica el final del tema, siendo descendente en la canción y con un giro ascendente hacia el registro de la octava superior en el estudio.

En el estudio Power podemos encontrar similitudes al Estudio n.º 3 «La Campanella» de los *Grandes Études de Paganini, S.141*, de F. Liszt:



**Ejemplo 3.11:** Fragmentos del estudio «La Campanella» de F. Liszt

### 3.2.10. Estudio n.º 10 *Manos cruzadas*

**Tabla 3.30:** Descripción del estudio n.º 10 *Manos cruzadas*

Forma	A		B	A'	B'
Subsección	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	Transición	A <sub>1</sub>	Transición + <i>codetta</i>
Tempo	<i>Allegretto</i> ♩ = 69		<i>Poco piú mosso</i>	<i>Allegretto</i> ♩ = 69	<i>Poco piú mosso</i>
Tonalidad	Si b Mayor				
Compás	2/4				

#### a) Elemento unificador

El cruce de manos es un elemento de tipo técnico. Este va a influir especialmente a la textura de la obra.

**Tabla 3.31:** Elemento unificador del estudio n.º 10 *Manos cruzadas*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
Cruce y salto 1+3	<i>el</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica y decorativa</li> <li>• M. i. Cuatro corcheas que forman 2 líneas: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bajo</li> <li>- Voz superior relleno armónico</li> </ul> </li> <li>• Cruce con salto de cuatro octavas</li> <li>• Notas diatónicas</li> </ul>



Mano e. u.	m. i.	m. d.		m. i.	
Armonía	Sib M	Fa M	Fa M + secuencia	Sib M	Sib M
Ritmo superficie	Continuo 				

### c) Melodía

La sección A<sub>1</sub> tiene una melodía de ámbito estrecho, por grados disjuntos. Cada semifrase comienza con figuras largas que contrastan con las líneas de relleno. En el transcurso de la misma, estas figuras van cambiando a otras cada vez más breves. La sección A<sub>2</sub>, tiene un ámbito que abarca la sección media-grave del teclado. En ella, la melodía está en la voz superior de la mano izquierda, siendo la línea más aguda de todas las que conforman esta sección. El perfil es ondulante y contiene más cromatismos.

### d) Armonía

El tema de la sección A<sub>1</sub> permanece estable sobre la tonalidad principal, Si bemol Mayor. Las cadencias entre antecedente y consecuente están articuladas mediante una semicadencia de dominante y una cadencia perfecta al final de la sección. A<sub>2</sub> comienza con un tema similar directamente en Fa Mayor, es decir, en la tonalidad de la dominante. En el antecedente de A<sub>2</sub>, destaca una progresión con acordes disminuidos para llegar a la dominante. El consecuente está reducido a siete compases y concluye con una cadencia perfecta que enlaza con el material de B.

La sección B es una transición con función exclusivamente armónica. Sobre un pedal de tónica (*fa*), presente en toda la sección, realiza un ritmo repetido de semicorcheas. Con un ritmo armónico de un acorde por compás, coloreado por la presencia de las apoyaturas, alterna el acorde de tónica con un acorde napolitano. Este giro armónico a distancia de medio tono, recuerda a las armonías presentes en la música andalucista. Posteriormente realiza una progresión descendente de acordes por grados conjuntos hasta llegar a la dominante de la

tonalidad principal y enlaza con A'. La sección B' está en la tonalidad principal y mantiene la estabilidad armónica hasta el final.

### e) Textura

En la sección A desarrolla una textura de melodía acompañada. La melodía se presenta envuelta por tres líneas: el bajo, la línea decorativa en la voz superior y las semicorcheas que con un ritmo continuo conforman un patrón de acompañamiento en el registro medio. La mano izquierda, a través del objetivo técnico del estudio (el cruce de manos), asume las líneas extremas: bajo y línea decorativa. En la sección A<sub>1</sub>, cada línea cambia de registro, excepto el bajo que desaparece. Las secciones B y B' poseen una textura homorrítmica de tres líneas, enriquecida por una nota de pedal.

### f) Otras observaciones

El mismo problema técnico es abordado por Liszt en el Estudio n.º 3, *Un sospiro*:



**Ejemplo 3.12:** Fragmento del Estudio n.º 3, S. 144, *Un sospiro* de F. Liszt

### 3.2.11. Estudio n.º 11 *Expresión*

Esta pieza fue reconocida por «las bellas y sentidas melodías que contiene<sup>17</sup>» por la comisión de profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid cuando establecieron estos estudios dentro del programa de enseñanza.

El presente estudio tiene como objetivo la *expresión*. Bajo este término se abarcan aspectos como la calidad del sonido, precisión en la igualdad de toque, control del balance entre melodía y acompañamiento, dominio del pedal. El tempo lento, es un aspecto que lo hace especial dentro del género estudio.

**Tabla 3.33:** Descripción del estudio n.º 11 *Expresión*

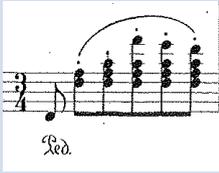
Forma	A	B	A'
Tempo	<i>Andante</i> ♩ = 80		
Tonalidad	Fa menor		
Compás	$\frac{3}{4}$		

#### a) Elemento unificador

En este estudio, existen dos elementos unificadores. En la sección A y A' el elemento una figuración de seis corcheas, con función de patrón de acompañamiento, que permite el desarrollo de frases melódicas largas e irregulares. En la sección B, el elemento es un motivo rítmico.

<sup>17</sup> Teobaldo Power, *12 Estudios artísticos* (Madrid: A. Romero editor, 1884).

**Tabla 3.34:** Elemento unificador del estudio n.º 11 *Expresión*

Elemento unificador		Ejemplo musical	Función y características
Figuración	e1		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica, como patrón de acompañamiento</li> <li>• Expresividad mediante notas eje del bajo</li> <li>• Ámbito amplio, superior a dos octavas</li> </ul>
Motivo rítmico	e2		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica y melódica</li> <li>• Motivo rítmico</li> <li>• Crea textura homorrítmica</li> </ul>

### b) Análisis formal

Forma ternaria, con una sección central que contrasta en dinámica, densidad, carácter y tonalidad. La irregularidad de las frases y el contraste dinámico predominan en toda la pieza.

La sección A comienza con una introducción en la que se expone el elemento unificador. Consta (A) de un tema dividido en dos semifrases que se diferencian únicamente en la cadencia, siendo más conclusiva la segunda. La sección B delimitada por dobles barras, presenta un patrón rítmico articulado por el cambio de armonía. La sección finaliza con un nexo que nos conduce a la sección A'. El tema A aparece sólo en ocho compases, es decir como el consecuente. A continuación, sobre el perfil melódico del elemento unificador, elabora una amplia sección de Coda.

**Tabla 3.35:** Análisis formal del estudio n.º 11 *Expresión*

Sección	A	B	A'	Coda	
N.º compás	1-26	27-44	44-46 Cadencia	47- 58	58 -97

Elemento unificador	<i>e1</i>	<i>e2</i>	<i>e1</i>
Mano e.u.	m. i.	2 manos	m. i.
Armonía	fa menor	Lab Mayor	fa menor
Ritmo superficie	Continuo 	Regular 	Continuo 

### c) Melodía

El tema A está formado por figuras de larga duración. Tiene forma de arco. El tema comienza con un *crescendo* que llega rápidamente a un *fff* en el centro de la frase coincidiendo con la cumbre melódica, para bajar de forma abrupta a *p* en la segunda parte.

### d) Armonía

La sección A comienza con un ritmo armónico de tres compases que se acelera en la segunda parte de cada semifrase. Destaca el acorde bII (napolitano). La parte B consiste en una tormentosa cascada de acordes. El primer acorde *forte* nos sitúa directamente en la tonalidad relativa La bemol Mayor. Sobre una línea de bajo que suele tener una dirección descendente por grados conjuntos, Power mediante notas de paso y progresiones secuenciales culmina en un acorde en la dominante de fa menor.

### e) Textura

Melodía acompañada en las secciones A y A'. El ritmo de superficie de corchea tiene una función de colchón en toda la sección. Es un ritmo continuo que complementa en ocasiones la melodía (cuando la m. i. presenta valores largos). La sección B es homorrítmica con acordes densos, de cuatro o cinco notas. El ritmo de superficie es un patrón regular de semicorchea con puntillo y fusa. En el final de la coda la densidad se incrementa a través de la pedalización indicada por el compositor que abarca varios compases.

### f) Otras observaciones

Este estudio requiere del interprete un constante control del balance entre melodía y notas del bajo. Power sugiere una particular digitación en la melodía para realizar la acentuación requerida que explica en la propia partitura. Para conseguir un *diminuendo* y evitar la innecesaria mezcla de armonías (en los compases 7-8 o 15-16), se recomienda utilizar un pedal *vibrato* o medio pedal.

### 3.2.12: Estudio n.º 12 *Salto y acordes*

Estudio dividido en dos secciones totalmente diferentes en cuanto a escritura. La primera, se centra en los saltos de notas e intervalos y la segunda en saltos de acordes. En la primera parte hay que destacar la polimetría vertical, en compás de  $\frac{3}{4}$  en la mano derecha y  $\frac{6}{8}$  en la izquierda, que se intercambian en la segunda frase.

**Tabla 3.36:** Descripción del estudio n.º 12 *Salto y acordes*

Sección	A			B
Subsección	A <sub>1</sub>	A <sub>1</sub> '	A <sub>2</sub>	
Compás	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$
	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$
Tempo	<i>Allegro</i> ♩ = 112			<i>Piú Mosso</i> ♩ = 138 <i>Prestissimo</i> ♩ = 160
Tonalidad	Lab Mayor			

### a) Elemento unificador

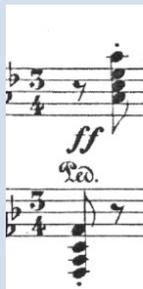
Cada sección tiene su propio elemento. En la primera sección se trata de un elemento tipo figuración, donde se trabaja el objetivo técnico del salto. En la segunda sección el elemento es el acorde, aunque el salto como elemento técnico permanece. El ritmo de superficie de corchea unifica toda la pieza.

**Tabla 3.37:** Elemento unificador del estudio n.º 12 *Salto y acordes*

Elemento unificador	Ejemplo musical	Función y características
Elemento 1: <i>figuración</i>	<i>el</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Figuración de tres corcheas <i>staccato</i>, una de las cuales, con una 3ª, siempre de forma alterna. Con un salto que oscila entre 7ª y 13ª</li> <li>• Se alternan siempre <i>el</i> y <i>el'</i></li> <li>• Aparece de tres formas:               <ul style="list-style-type: none"> <li>- En la mano izquierda</li> <li>- El intervalo de tercera, a veces cambia a intervalo de 2ª, 4ª</li> <li>- Cuando esta figuración está en la m. d. llega a intervalos armónicos de 6ª</li> </ul> </li> </ul>
	<i>el'</i> 	
Variaciones del e. u.	<i>el.l</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función melódica y armónica</li> <li>• Sin intervalo armónico</li> <li>• M. d.</li> <li>• Saltos más amplios</li> <li>• Siempre acompañado de <i>el</i> en la m. i.</li> </ul>

E. u. 2:  
Acorde

e2



- Los acordes, crean diseños diferentes en cada mano:



- M. d.:
  - Acordes a contra tiempo
  - Motivo de dos compases en forma de arco
  - Cada compás una armonía
  - Cambio de inversión y dirección en cada uno
- M. i.:
  - Tético
  - Perfil arco de un compás
  - Misma posición de acorde con cambio de registro, a través de salto de octava

## b) Análisis formal

Este estudio se articula en dos secciones. La primera sección se subdivide en tres frases. La primera de ellas presenta un tema de 15 compases. La segunda sección presenta un tema B, en el relativo menor, con más cromatismos y con los roles de las manos de forma invertida. La textura es menos densa ya que en la mano izquierda sólo aparecen octavas. La tercera sección vuelve al tema A, presentado con la figuración del elemento generador, transformando las notas largas en notas repetidas. Esta es la frase más breve ya que prescinde de la ampliación en la sección cadencial. La segunda sección del estudio, está construida como unidad, la primera parte de ocho compases está formada por un motivo de dos compases que se repite en modo modelo secuencia por diferentes grados. La segunda sección bajo la indicación *poco a poco affretando*, es una progresión que pasa por todas las

tonalidades, hasta llegar a la tónica, bajo la indicación *prestissimo*, donde realiza un proceso cadencial completo.

**Tabla 3.38:** Análisis formal del estudio n.º 12 *Saltos y acordes*

Sección	Sección 1				Sección 2
Subsección	A	B	A'		C
Nº compás	1-15	16-30	31-43		44-88
E. u.	<i>el el'</i>	<i>el el'</i>	<i>el.l</i>	<i>el el'</i>	<i>e2</i>
E. u. mano	m. i.	m. d.	m. d.	m. i.	Alternado en cada mano
Armonía	Lab M	fa m	Lab M		Progresiones armónica cromática por todas las tonalidades - Lab M
Ritmo de superficie	Continuo 				

### c) Melodía

La melodía del tema A comienza duplicada a la octava. Este intervalo se va modificando en el transcurso de la misma y forma parte del relleno armónico. El perfil melódico es ondulante. La melodía está formada por notas diatónicas por grados conjuntos o por salto de tercera o cuarta. Esta melodía se repite en la sección A' bajo la figuración del elemento generador, sustituyendo los valores largos por notas repetidas.

**d) Armonía:**

El plan armónico de la sección A se articula con una relación entre relativos, esto es, presentando la subsección B en fa menor. En la sección cadencial del tema A, Power emplea un pedal de V, que produce una inflexión a la tonalidad de la dominante. Destaca el uso de cromatismos mediante notas de paso. La sección B tiene un ritmo armónico cada dos compases. Mediante el uso de los cromatismos se generan armonías de adorno en cada pulso. La sección A' es más estable ya que no realiza la inflexión a la tonalidad de la dominante y finaliza con una cadencia perfecta. En la segunda sección del estudio hay que destacar la progresión secuencial, en relación I-V, que de forma cromática pasa por las doce tonalidades.

**e) Textura:**

El contraste en las articulaciones de las diferentes líneas y el diseño del elemento generador hacen que la textura sea un parámetro de gran riqueza en esta sección. La sección A tiene una textura de melodía acompañada. El patrón de acompañamiento, mediante el cambio de registro producido por los saltos, dibuja dos líneas diferenciadas: la del bajo y la del intervalo armónico en la parte superior. Este elemento está acompañado en la voz superior por una melodía doblada cada vez con un intervalo del acorde. A estas líneas se incorporan otras como relleno armónico o como contramelodía, confiriendo una mayor densidad a esta sección. Mediante saltos cada vez más amplios desemboca en la sección B, que es más uniforme en cuanto a la textura. La sección A' es homorrítmica y tiene la misma articulación staccato en las dos manos.

La segunda sección contiene acordes de cuatro notas en cada mano, que se alternan. El uso del pedal indicado va a producir una mayor densidad debido a la resonancia de todos los elementos que están distribuidos por todos los registros del piano. Esto va a ayudar a conseguir la dinámica *ff* y *fff*.

## f) Otras observaciones

En este estudio se observa cierta similitud del elemento unificador con los estudios *op. 25 no 4* y *op.25 no. 9* de F. Chopin, concretamente en el diseño con saltos de la mano izquierda.



**Ejemplo 3.13:** Fragmento del *Estudio op. 25 n.º 4* de F. Chopin

### 3.2.13 Tanganillo: estudio de concierto (staccato)

*Tanganillo* alude a un tipo de seguidillas<sup>18</sup> propio de la isla de Tenerife. Se suele ejecutar tradicionalmente junto a otros dos bailes: el *santodomingo* y el *tajaraste*. El *santodomingo*, contrasta en *tempo* y carácter, siendo más pausado. El *tajaraste* es un baile «de tambor», de hecho, el término también hace referencia a un tipo de tambor de origen bereber. Power toma de estas piezas del folclore la esencia del ritmo, la armonía y la instrumentación.

**Tabla 3.39:** Descripción del estudio de concierto *Tanganillo*

Sección	Sección 1	Sección 2	Sección 3
Compás		3 4	

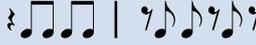
<sup>18</sup> Lothar Siemens, *La música en Canarias*. (1977: El Museo Canario. Incorporado al CSIC. Las Palmas de Gran Canaria), 52.

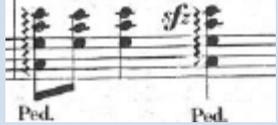
Tempo	<i>Molto allegro</i> ♩ = 76
Tonalidad	do menor

### a) Elemento unificador

El elemento unificador es la articulación *staccato*. Debido a la naturaleza de este elemento, se ha analizado su presencia por un lado en los motivos rítmicos principales y por otro lado como parte de un efecto tímbrico, denominado rasgueo, por su similitud con la técnica de los instrumentos de cuerda pulsada.

**Tabla 3.40:** Elemento unificador del estudio de concierto *Tanganillo*

Elemento unificador: <i>Staccato</i>	Ejemplo musical	Función y características
E. u: ritmo	<i>e1.1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica, armónica y melódica</li> <li>• Patrón de acompañamiento</li> <li>• Articulación <i>staccato</i></li> </ul>
	<i>e1.2</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica, armónica</li> <li>• Patrón de acompañamiento</li> <li>• Articulación <i>staccato</i></li> </ul>
	<i>e1.2'</i> 	
	<i>e1.3</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica, armónica y melódica</li> <li>• M. d.</li> <li>• Pedal de I</li> </ul>
E. u.: Rasgueo	<i>e2.1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función: adornos de la melodía</li> <li>• 2 o 3 notas en por grados conjuntos</li> <li>• Dirección ascendente</li> <li>• Adorna las notas de la melodía de B</li> </ul>

	e2.2		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Salto de séptima</li> <li>• Como acompañamiento del Tema A</li> </ul>
	e2.3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Acorde partido</li> <li>• Como acompañamiento del tema de la coda</li> </ul>
	e2.4		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función armónica</li> <li>• Arpegiado</li> <li>• Como acompañamiento del Tema B</li> </ul>

## b) Análisis formal

Se articula en tres secciones. La primera plantea un Tema A, dividido en dos semifrases. Sobre el patrón rítmico de dos compases se crea un motivo que por enlace configura una frase de ocho compases. Esta, mediante una soldadura (que evoca el redoble de un tambor), vuelve a repetirse. La transición comienza con una secuencia basada en el motivo inicial y sobre las notas eje de la melodía de esta secuencia presenta el elemento de rasgueo. Este va a permanecer con función de acompañamiento en la siguiente sección, que comienza con el inicio del Tema A en la mano izquierda y, al cambiar de registro, transforma la segunda semifrase. La sección de coda, sobre un pedal de tónica, está basada en un motivo que se repite tres veces, la última de ellas con una modificación cadencial para cerrar la sección con una cadencia perfecta.

La segunda sección cambia de carácter y en la tonalidad homónima (Do Mayor) presenta el Tema B. Este tema se repite cambiando algunas de las líneas de la textura, al sustituir el relleno armónico en forma de acordes por arpeggios de tresillos de semicorchea. Amplía el tema con una sección con pedal de tónica.

La tercera sección comienza con el Tema A, que en esta ocasión sólo aparece una vez en *pp* con un cambio de articulación (*legato*) y con un *ritenuto* que marca el comienzo de una gran coda. La coda se articula con un juego constante entre las tonalidades de Do Mayor y do menor, y, además, se muestran todos los elementos expuestos en la primera sección.

**Tabla 3.41:** Análisis formal del estudio de concierto *Tanganillo*

Sección	A				B			A'	Coda
Subsección	Tema A	transición	Tema A'	Coda	Tema B	Variación Tema B	Pedal I	Tema A''	
N.º compás	1-17	17-35	36-43	43 - 58	59-74	75-90	91 - 106	107 - 113	114- 187
E. u.	<i>e1.1</i>	<i>e1.1</i> <i>e2.1</i>	<i>e1.1</i> <i>e2.2</i>	<i>e1.1</i>	<i>e1.2</i> <i>e2.4</i>	<i>e1.2</i> <i>e2.4</i>	<i>e1.2</i> <i>e2.4</i>	<i>e1.1</i>	<i>e1.1</i> <i>e2.3</i> <i>e1.3</i>
E. u. mano	m. d. m. i.	m. d.	m. d.	m. d.	m. i.	m. i.	m. i.	m. i.	m. d. m. i.
Armonía	do m				Do M			do m	do m/ do frigio/ Do M
Ritmo superficie	Irregular, aunque en cada sección predomina un determinado ritmo								

### c) Melodía

La melodía del Tema A está formada por la repetición de un motivo con articulación *staccato* cuyo perfil ondulado se debe al movimiento por grados conjuntos de las notas. Este se adapta armónicamente por enlace y está intercalado por un elemento rítmico (repetición de nota *sol*). Tiene una dirección descendente con un ámbito de octava. En la segunda sección, la melodía del Tema B posee figuras más largas y está doblada a la octava. Esta describe una forma de arco.

### d) Armonía

La sonoridad ambigua entre tonal y modal caracteriza este estudio. En el Tema A, se observa cierta inestabilidad, ya que la primera semifrase está en la tonalidad principal (do

menor), sobre un pedal de tónica, y la segunda, debido al uso del quinto grado menor y una dominante secundaria se percibe en sol menor. En la coda de la primera parte, el motivo que la conforma recuerda a una cadencia andaluza, esto lo consigue mediante el descenso *mib - reb - do - si* en la línea principal y con el empleo del acorde napolitano bII (c.44).

La segunda sección está en la tonalidad del homónimo (Do Mayor) y finaliza con una amplia sección de pedal de tónica. La sección de coda de la tercera parte destaca el juego que hace entre Do Mayor y do menor, intercalando secciones en do frigio (c.146).

#### **e) Textura**

El Tema A es homorrítmico, con una textura de seis voces que permanece constante hasta la transición. El elemento de rasgueo aparece por primera vez con un cambio de dinámica que se ve favorecido por el registro más agudo del acompañamiento y la reducción de la densidad de líneas a la mitad. El Tema B, con un ritmo de superficie regular (dos corcheas – negra - negra) tiene una textura de seis líneas, dos para la melodía y cuatro para el relleno armónico. La incorporación de una línea de tresillos arpegiada sobre la base rítmica enriquece la sección mediante la polirrítmica resultante entre los planos. La coda de la tercera sección comienza en un registro medio-grave, con un motivo rítmico que se enriquece con la superposición de líneas que evocan instrumentos de percusión. Mediante el cambio de registro y sobre el patrón rítmico del Tema A va incrementando la textura, a la vez que el tempo para finalizar de forma virtuosística con saltos de acordes de ocho sonidos en registros extremos. El ritmo de superficie es irregular pero existe cierta uniformidad en cada sección o subsección mediante el uso de patrones rítmicos determinados.

#### **f) Otras observaciones**

Las indicaciones tímbricas que hace Power en la partitura («como Tromb.», «como Timpano») demuestran una vez más su interés por evocar otros timbres y ayudan al intérprete a buscar una sonoridad determinada. Aparte de los instrumentos orquestales a los que hace alusión mediante estas anotaciones, se pueden encontrar referencias a instrumentos típicos del

folclore canario, tales como el timple, la bandurria, el tambor o las chácaras<sup>19</sup>. En los siguientes ejemplos se puede observar de qué forma Power traslada aspectos tanto tímbricos como de la escritura característica de estos instrumentos, a la escritura pianística:

- a) Guitarra, timple<sup>20</sup> o instrumentos de cuerda pulsada: *rasgueos* en la mano izquierda y *punteo* en la mano derecha.



**Ejemplo 3.14:** Rasgueos y punteo. Fragmento de *Tanganillo*

- b) Chácaras: acentos musicales y *marcatissimo il ritmo* (mano izquierda).



**Ejemplo 3.15:** Chácaras. Fragmento de *Tanganillo*

- c) Timbal o tambores: repetición de notas en registro grave con un ritmo constante (mano izquierda).



**Ejemplo 3.16:** Tambores. Fragmento de *Tanganillo*

<sup>19</sup> Tipo de castañuelas canarias.

<sup>20</sup> Instrumento tradicional canario de cuerda pulsada.

### 3.2.14: *Staccato*: 2º estudio de concierto

Es el único estudio que no tiene indicación metronómica.

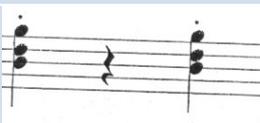
**Tabla 3.42:** Descripción del estudio de concierto *Staccato*

Sección	A	B	A	Coda
Compás	3 4			
Tempo	<i>Allegro scherzando</i>			
Tonalidad	sol menor			

#### a) Elemento unificador

El elemento unificador es la articulación *staccato*.

**Tabla 3.43:** Elemento unificador del estudio de concierto *Staccato*

Elemento unificador: <i>Staccato</i>	Ejemplo musical	Función y características
Variaciones del e. u.	<i>e1</i> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica y melódica</li> <li>• Patrón rítmico</li> <li>• Función rítmica y armónica</li> <li>• Patrón de acompañamiento</li> <li>• M. d. o m. i.</li> </ul>
	<i>e2</i> 	
	<i>e2'</i> 	

e3		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica y armónica</li> <li>• Patrón acompañamiento</li> </ul>
e4		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Función rítmica y melódica</li> <li>• Puede aparecer: <ul style="list-style-type: none"> <li>- con mov. paralelo o contrario en ambas manos</li> <li>- como <i>ostinato</i></li> </ul> </li> </ul>

### b) Análisis formal

Se articula en tres secciones. La sección A, comienza con una introducción (cc. 1-16) basada en un motivo de cuatro compases con claros rasgos cadenciales por su construcción armónica. A continuación, presenta el Tema A en la tónica, *cantabile* y *legato* en la primera semifrase y *staccato* en la segunda. Este tema se repite con una cadencia conclusiva. La siguiente sección es una transición, donde mediante secuencias y con una textura más contrapuntística y ambigua en cuanto a tonalidad desemboca en la reaparición del Tema A. Esta vez aparece con cambios en cuanto a tesitura, dinámica y textura. Mediante un *crescendo* y una densidad cada vez mayor, se repite en *ff* para finalizar.

La segunda sección, B, comienza directamente con un cambio de armadura en la tonalidad de mi bemol mayor. Tras una introducción de cuatro compases da inicio al Tema B, cuya textura y carácter recuerda al de la introducción de la primera sección. Este tema consiste en una idea base de cuatro compases que se repite sin una cadencia conclusiva y se desarrolla mediante dos progresiones secuenciales, la primera por segundas descendentes y la siguiente por quintas. De esta forma enlaza, mediante un *fluir* constante, con la repetición de este Tema B, transportado cromáticamente, en la tonalidad de Mi Mayor. Con el mismo tipo de progresión secuencial desciende cromáticamente y enlaza con la reexposición de la sección A.

La sección A se reexpone sin ninguna modificación. La coda comienza con el tema de la introducción reducido, la primera frase en la mano derecha y la segunda en la mano izquierda sobre un pedal de tónica. Continúa con nuevo motivo melódico con articulación *legato*. Sobre un pedal de dominante aparece el motivo de la introducción alternando su presencia entre las manos. Este pedal sube cromáticamente a *mi bemol* en *fff* y finaliza con el motivo inicial de forma conclusiva sustituyendo el *staccato* por acentos.

**Tabla 3.44:** Análisis formal del estudio de concierto *Staccato*

Sección	A				B			A	Coda	
Subsección	Intro A	Tema A	Desarrollo	Tema A'	Intro B	Tema B	Tema B'	(= A)	Intro A'	
Nº compás	1-16	17-32	33-72	73 - 88	89 - 92	92 - 114	115 - 136	137 - 224	225 - 232	333 - 259
Armonía	sol m				Mib M		Mi M	sol m	sol m	
E. u.	<i>e1e2</i> <i>e2'</i>	<i>e3</i>	<i>e1 e4</i>	<i>e3</i>	<i>e1 e4</i>	<i>e1 e4</i>	<i>e1 e4</i>	(=A)	<i>e1 e2 e2'</i>	
E. u. mano	m. d. m. i.	m. d.	m. d.	m. d.	m. d. m. i.	m. d.	m. d.	(= A)	m. d. m. i.	
Ritmo superficie	Irregular, aunque en cada sección predomina un determinado ritmo									

### c) Melodía

La introducción presenta una melodía con articulación *staccato*. Está formada por un motivo que se adapta por enlace con dirección descendente, en la primera semifrase. Se repite

con una modificación cadencial en la segunda semifrase, modificando la dirección de la línea al volver al punto inicial. Esta misma melodía se repite una octava más grave en la mano izquierda. Tiene un cierto color modal debido al empleo del *fa* natural.

La melodía del Tema A contrasta en la articulación (*legato*), con un perfil ondulado que gira en torno a una nota eje (*re*) en los primeros compases. Estos contrastan con los cuatro siguientes en *staccato* y con una dirección descendente. Al final de la sección reaparece el Tema A con un cambio de registro y articulación, doblado en octavas.

En las secciones de desarrollo predominan los movimientos por grados conjuntos desarrollados mediante progresiones secuenciales. La melodía de Tema B, más rítmico y con articulación *staccato*, tiene un ámbito estrecho. En la coda aparece un nuevo motivo melódico en el registro grave, con un componente más expresivo debido al uso de la nota *lab* (frigio de *sol*).

#### **d) Armonía**

La sección A, en sol menor, comienza con una dominante secundaria. Esto junto al uso reiterado del *fa* natural hacen que hasta la cadencia imperfecta del cuarto compás no se establezca la tonalidad. En la sección de desarrollo las progresiones están realizadas por transporte. Esto produce más inestabilidad armónica. Además, realiza un juego constante con el floreo armónico entre Re Mayor (V) y Mib Mayor (VI) hasta finalizar la sección con un *ostinato* de esas dos notas. Este juego cromático se repite en la coda con el empleo del bII – I y de nuevo entre el pedal de *re* y posteriormente el pedal de *mi bemol*. Enfatiza la importancia de estas dos notas pedales con *rfz* o la dinámica *fff* que contrasta con el resto de líneas en *pp*. Este juego del cromatismo se puede apreciar en la sección B, siendo Mi bemol Mayor la tonalidad del Tema B que al repetirse sube cromáticamente a Mi Mayor. Mediante la elección de estas tonalidades se hace patente ese interés en resaltar el *mi bemol* a lo largo del estudio, tanto como acorde, como tonalidad o como nota.

### **e) Textura**

Con la nota *sol* más grave del teclado comienza el motivo de la introducción de este estudio, a modo de llamada de atención. La textura de melodía acompañada predomina en la pieza. En la sección de introducción el patrón de acompañamiento lo conforman acordes en la mano izquierda o acordes arpegiados amplios y rápidos (de tipo rasgueo) cuando la melodía se repite en el registro grave con la mano izquierda. El Tema A contrasta en articulación al alternar fragmentos ligados con otros picados tanto en la melodía como en el diseño del patrón de acompañamiento. En la sección de desarrollo destaca una textura polifónica de dos voces con pasajes en movimiento paralelo, contrario y algún fragmento imitativo (c. 41). El Tema A reaparece con una textura mucho más densa, con un entramado de cinco líneas donde la melodía se transfiere entre manos, con elementos contrapuntísticos que contribuyen al crecimiento del final de la sección. La segunda parte del estudio continúa con una textura similar, pero en *pp*, en la que el bajo doblado a la octava hace una especie de *ostinato* sobre el cual se desarrolla una línea melódica armonizada y homorrítmica. Al final de la sección B se produce una hemiolia debido al diseño de la mano derecha (cc. 127-133). En la coda las líneas están muy diferenciadas debido al empleo de registros extremos.

### **f) Otras observaciones**

El desarrollo que hace Power de los motivos de esta pieza puede considerarse más propia de una forma romántica libre que de un estudio. La inspiración en la música popular se refleja en este estudio en muchos de los parámetros descritos anteriormente. Evoca la esencia de la música de algunos bailes populares españoles de ritmo ternario. La sección de introducción, articulada con un motivo armónico de cuatro compases, presenta características similares a las de la introducción de estos bailes. Algunos de los procedimientos que consiguen evocar esa inspiración son: el empleo de patrones rítmicos que potencian la sensación ternaria del compás, la creación de modelos con floreos a distancia de semitono, que repite secuencialmente, la alternancia de armonías de quinto y sexto grado. A estos se añade el tipo de escritura que imita los rasgueos de instrumentos tradicionales y los cierres de secciones muy conclusivos.

### 3.3. Análisis comparativo de los estudios

Con los datos obtenidos con el análisis y con el apoyo de dos nuevas tablas, en esta sección he efectuado una comparativa de los *12 estudios artísticos* y los dos estudios de concierto. Para ello he seguido el mismo orden por parámetros utilizado anteriormente. Antes de exponer los rasgos comunes extraídos de cada uno de los apartados, se muestra la primera tabla, que aporta un resumen de los principales rasgos musicales de cada pieza: título, tonalidad, compás, estructura, tipo de elemento unificador y rango dinámico. En este último campo también he señalado el uso del pedal *una corda* como efecto tímbrico que Power explicita en la partitura.

La segunda tabla, ubicada dentro del último apartado (otras observaciones) muestra las principales categorías de elementos de la técnica pianística y su presencia en los estudios de Teobaldo Power. Esta tabla está basada en las categorías que establece Schumann en sus escritos<sup>21</sup>, explicada en la metodología de este trabajo.

**Tabla 3.45:** Tabla comparativa rasgos musicales

Título	Tonalidad	Compás	Estructura	Tipo elemento unificador	Rango dinámico
<i>1. Arpeggios</i>	La M	$\frac{4}{4}$	AB	Técnico	<i>p</i> <i>fff</i>
<i>2. Trémolo</i>	Solb M	$\frac{4}{4}$	A <sub>1</sub> A <sub>2</sub> A <sub>3</sub>	Técnico	<i>pp</i> <i>*una corda</i> <i>fff</i>
<i>3. Staccato</i>	Mi M	$\frac{2}{4}$	ABA	Figuración	<i>p</i> <i>ff</i>

<sup>21</sup> Robert Schumann «Die pianoforte-etüden, ihren zwecken nach geordnet». *Zeitschrift für Musik*, 1836.

4. Trino	Si M	$\frac{4}{4}$	ABA' + Coda	Técnico	<i>pp</i> <i>f</i>
6. Sextas	Mib M	$\frac{6}{8}$	ABA'	Técnico	<i>f</i> <i>ff</i>
7. Terceras	Sol M	$\frac{2}{4}$	ABA' + Coda	Figuración	<i>p</i> <i>*una corda</i> <i>fff</i>
8. Notas tenidas	Re M	$\frac{3}{4}$	ABA'	Técnico	<i>p</i> <i>ff</i>
9. Octavas	re m	$\frac{3}{8}$	Tema con variaciones	Tema	<i>p</i> <i>fff</i>
10. Manos cruzadas	Si b M	$\frac{2}{4}$	ABA'B'	Técnico	<i>ppp</i> <i>*una corda</i> <i>p</i>
11. Expresión	fa m	$\frac{3}{4}$	ABA' + Coda	Figuración/ Ritmo	<i>ppp</i> <i>fff</i>
12. Saltos y acordes	Lab M	$\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$	AB	Figuración/ Técnico	<i>mf</i> <i>fff</i>
Tanganillo: estudio de concierto (staccato)	do m/ Do M	$\frac{3}{4}$	ABA' + Coda	Articulación	<i>pp</i> <i>fff</i>
Staccato: 2º estudio de concierto	sol m	$\frac{3}{4}$	ABA' + Coda	Articulación	<i>ppp</i> <i>fff</i>

Como se puede observar, predominan los compases de tres y cuatro por cuatro y apenas utiliza los de subdivisión ternaria. Otra de las características generales, es la indicación metronómica, presente en todos los estudios excepto en *Staccato: 2º estudio de concierto*.

#### **a) Elemento unificador**

- Suele coincidir tanto con el título del estudio como con el problema técnico objeto del mismo.
- Todos los estudios comienzan presentando el elemento unificador.
- Los más frecuentes son los de tipo técnico y de figuración.

#### **b) Análisis formal**

- El modelo formal más utilizado es el ternario, seguido, en muchos de los casos, por una sección de coda (ABA'+ Coda).
- Las frases son regulares, por cuanto se repiten casi siempre sin procedimientos de ampliación o reducción. La mayoría de ellas están articuladas en antecedente y consecuente.
- En los estudios de concierto las secciones de desarrollo adquieren más peso en la estructura.

#### **c) Melodía**

- El perfil melódico más utilizado es el ondulado ya que muchas veces su diseño lo configura el motivo base que se adapta por enlace o transporte.
- Suele tener una amplitud entre una y dos octavas.
- Las melodías en la mayoría de los casos se repiten en diferentes registros.
- El rango dinámico suele ser muy amplio, buscando un crecimiento hacia el final de las secciones y de las obras.

#### **d) Armonía**

- No hay un plan en cuanto a tonalidades en la colección de los doce estudios.

- Todos tienen alteraciones en su armadura, correspondientes a seis tonalidades con bemoles y seis con sostenidos.
- Excepto dos, están todos en tonalidades mayores.
- El plan armónico de cada estudio suele coincidir con la articulación formal, con una sección central que modula al relativo de la tonalidad principal.
- Uso del pedal de dominante como elemento estructural al final de las secciones.
- Las semicadencias están precedidas en muchas ocasiones por una dominante secundaria, reservando las cadencias perfectas para los finales de secciones.
- Estabilidad en cuanto a estructuras armónicas poco arriesgadas, enriquecidas por algunos acordes alterados (napolitano).
- Los estudios de concierto tienen más riqueza armónica que los artísticos. Esto produce más inestabilidad tonal. Además presentan influencia del folclore, en cuanto a la armonía, con el empleo de floreos cromáticos o la alternancia de acordes cromáticos entre la tónica y el napolitano bII y entre la dominante y el sexto grado.

#### **e) Textura**

- Predominan texturas de melodía acompañada con mucha variedad en cuanto a la densidad en cada uno de ellos.
- La mayoría tienen un ritmo de superficie continuo de una figura.
- Desplazamientos por el teclado, abarcando todos los registros.
- Los estudios de concierto muestran influencia del folclore mediante imitaciones del estilo de escritura propio de otros instrumentos, como por ejemplo, el rasgueo (que apela la guitarra) o el tambor.

#### **f) Otras observaciones**

La siguiente tabla expone las principales categorías de elementos de la técnica pianística y su presencia en los estudios de Teobaldo Power. En ella se ha señalado en gris oscuro cuando el elemento técnico y el título del estudio son coincidentes.

**Tabla 3.46:** Tabla de categorías de elementos técnicos

Elementos técnicos	Estudios													
	<i>12 estudios artísticos</i>								Estudios de concierto					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	C1	C2
Escalas	*	*												
Arpeggios	*													
Staccato			*		*	*			*	*		*	*	*
Legato	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Repeticiones: nota, intervalo armónico o acorde		*	*	*					*		*		*	*
Terceras/cuartas			*		*		*	*		*		*	*	*
Sextas						*			*					*
Octavas	*	*	*			*		*	*			*	*	*
Polifonía en una mano	*	*	*	*	*		*	*	*	*		*	*	*
Ligereza y velocidad	*	*	*		*	*	*		*			*	*	*
Ligereza y fuerza	*	*						*	*		*	*	*	*
Melodía	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Saltos	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*
Manos cruzadas									*					
Trinos				*										
Trémolo		*		*										
Extensión mano	*	*	*	*		*		*	*	*	*	*	*	*

Tras examinar los elementos técnicos mostrados en la tabla se deduce:

- El elemento técnico principal coincide con el título del estudio y, en la mayoría de los casos, con el elemento unificador.
- Aunque cada estudio tenga un determinado objetivo técnico principal, integra múltiples elementos de la técnica pianística.
- Cada elemento técnico es trabajado en cada estudio por ambas manos, normalmente de forma alterna.
- El empleo de la articulación *staccato* es una herramienta recurrente en los estudios de Power. Esta relevancia se refleja en su empleo como título en dos de ellos (estudio n.º 3, *Staccato* y *Staccato: 2º estudio de concierto*) y como subtítulo en *Tanganillo: Estudio de concierto (staccato)*.
- Los elementos técnicos que tienen que ver exclusivamente con el desarrollo de la técnica de dedos, como el uso de escalas y arpeggios, apenas son utilizados.
- El elemento de la extensión de la mano se encuentra en la mayoría de los estudios. Este se manifiesta bajo dos formas, mediante la amplitud de apertura de la mano y la extensión interdigital.

## **4. CONCLUSIONES**

La investigación llevada a cabo ha servido para poder confirmar que los estudios para piano de Teobaldo Power son relevantes dentro del desarrollo de la escuela pianística en España. Esto se atestigua por el hecho de que estas obras formaban parte del *Programa oficial de la enseñanza de piano*<sup>22</sup> en el conservatorio de Madrid<sup>23</sup>, al menos hasta 1891, es decir, siete años más después de su muerte. No obstante, esa relevancia podría haber sido mucho mayor de no haberse producido la muerte prematura del compositor.

La aproximación biográfica al autor ratifica la solidez de su formación y permite equipararla a la de otros grandes pianistas del Romanticismo. Su estado de salud le condicionó en diversos momentos de su vida. Algunos episodios, como el de Portugal, en el que el rey le otorga la plaza de pianista de cámara y él renuncia, o el contrato que tuvo en Córdoba, donde supuestamente fue contratado con un sueldo anual y sólo permaneció un mes<sup>24</sup>, podrían entenderse debido a ese estado de salud variable o a tener algún tipo de personalidad compleja. Para entender mejor al personaje sería fundamental encontrar documentos personales o indagar en los círculos de los que el compositor tinerfeño formaba parte o en las relaciones que pudo establecer con los dedicatarios de sus obras.

El estudio del inventario razonado de su producción pianista junto con los datos obtenidos de su biografía me ha posibilitado establecer una temporalización de sus periodos creativos. Esta propuesta requiere de estudios posteriores, ya que sólo he tenido en cuenta la producción pianística. A esto se suma la imposibilidad de consultar los manuscritos, por las razones aducidas en su momento, y el problema sobre la datación de algunas obras, también explicado.

La colección de *12 estudios artísticos*, contiene, como indica el título, el número canónico que se encuentra en colecciones de estudios de compositores románticos como Liszt (*Douze études d'execution transcendante*, S.139; *Douze grandes études*, S.137), Chopin (*op. 10* y *op. 25*) o Schumann (*Études Symphoniques*, *op. 13*). Esto constata que Power era conocedor del repertorio de su época y se refleja en el estilo y en la calidad compositiva que

---

<sup>22</sup> «Programa oficial de la enseñanza de piano» de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, 1891. Consultado en la Biblioteca del RCSMM 28 de marzo de 2017.

<sup>23</sup> Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.

<sup>24</sup> Power se conformaba en recibir 8000 reales anuales pagaderos por mensualidades vencidas y con la obligación de tocar en las noches que la junta designará y dirigir los conciertos que se programasen. En: Jesús Padilla González, «Teobaldo Power en Córdoba», *Arte, Arqueología e Historia* 23 – 24 (2017): 27.

dan lugar a obras de gran exigencia para el pianista. No obstante, el análisis de los estudios ha revelado que la cantidad de elementos técnicos y su dificultad no siempre van acompañados por el efecto musical. Esto viene motivado principalmente por el uso poco arriesgado de estructuras armónicas o planes armónicos globales previsibles, que miran más al pasado reciente que al futuro.

El análisis musical también me ha permitido encontrar aspectos que hacen de estos estudios unas piezas relevantes no sólo en cuanto a su aportación pedagógica, sino como composiciones en las que se vislumbra una estética vinculada al pensamiento nacionalista. Su forma de aportación a esta corriente fue mediante la adaptación de ciertos elementos del folclore a la música académica. Esto se manifiesta en su producción sinfónica (*Cantos Canarios*) y en muchas de sus obras para piano, entre las que se encuentran tres de los estudios analizados (Estudio n.º 9, *Octavas*, *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)* y *Staccato: 2º estudio de concierto*). El hecho de introducir estos elementos en los estudios le convierte en pionero, puesto que este un género menos proclive a influencias de esa orientación.

Los logros pedagógicos se hacen patentes también a través del éxito de algunos de sus alumnos, entre los que destacó Miguel Capllonch (1861 – 1935), que desarrolló su carrera como pianista y compositor en Alemania y fue profesor de Artur Schnabel. También figura entre sus alumnas una de las pocas mujeres pianistas españolas de las que se tiene constancia de ese periodo, Matilde Torregrosa y Jordá (1867 – 1939), que, tras la muerte de Power, pasó a ser alumna de José Tragó (1857 – 1934).

Dada la situación del Covid-19, la posibilidad para acceder a las fuentes primarias ha quedado limitada. Por este motivo, su investigación en profundidad constituye uno de los puntos mejorables de este trabajo. La consulta de fondos de archivos, como los del Museo de Canarias, es una tarea pendiente, ya que podría revelar información nueva, en caso de que cuente, como sospecho, con documentos personales, epistolarios y manuscritos de sus obras.

Para poder determinar la vigencia que tuvieron los estudios como parte del programa oficial del conservatorio habría que ampliar la búsqueda a los programas oficiales de años posteriores, también en otras bibliotecas o archivos, ya que en el de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid sólo pude consultar los de 1891 y 1968.

En cuanto a la metodología empleada, la perspectiva de biografía intelectual ha sido fundamental para conocer el contexto que rodeaba a Power, pero precisa de un desarrollo más

amplio. En cuanto al inventario razonado, fundamenta su «razonamiento» en el acopio de información sobre las fuentes. Este puede ser un primer paso hacia la elaboración en el futuro de un catálogo de la obra de Teobaldo Power, aunque, de nuevo, esto requiere de un acceso a las fuentes manuscritas, en la medida en que estas se puedan encontrar.

El trabajo analítico realizado es uno de los puntos fuertes del trabajo. El concepto de elemento unificador ha sido de gran utilidad debido al tipo de repertorio estudiado. Los ejemplos musicales, que predominan en el capítulo de análisis, trataré de elaborarlos en futuras investigaciones utilizando programas informáticos específicos para la edición de partituras, como Finale o Sibelius.

Se podrían desarrollar futuras investigaciones que profundicen en el resto de la producción pianística de Teobaldo Power. De este repertorio, se podría realizar el estudio de la *Grand Sonate* para piano como ejemplo de forma sonata en el piano romántico español. Otro tema interesante, sería comparar sus estudios con los de Liszt y Chopin, aspecto que se ha planteado en este trabajo de forma sucinta. También se podría ampliar la búsqueda de elementos de la música popular en toda su producción musical.

Otra forma de ampliar esta investigación sería mediante la edición crítica del método de piano que escribió Power pero que nunca fue publicado de forma completa: *El arte del piano*. Este comprendería la primera parte, ya publicada, y la segunda parte, inédita, «Ejercicios y escalas».

Puesto que me considero más un pianista que un investigador, pienso que la grabación discográfica integral de los estudios<sup>25</sup> sea quizás la manera más eficaz en la que puedo contribuir a la difusión de la figura de Teobaldo Power. Esta labor de recuperación patrimonial y difusión también se puede desarrollar fomentando la programación de estas obras entre los alumnos de piano de grado superior e incluyendo estas obras en futuros recitales.

---

<sup>25</sup> La duración aproximada de todos los estudios sería de cuarenta y cinco minutos.

## **5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA**

## 5.1. FUENTES

### 5.1.1. Partituras

CHOPIN, Frederic. *Estudios*. Varsovia: PWM, 2000.

FÉTIS, François-Joseph, Ignaz Moscheles. *Méthode des méthodes de piano* Paris: Maurice Schlesinger, 1840.

LISZT, Franz. *Grandes Études de Paganini*, S.141. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

————— *Trois études de concert*, S.144. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

MOSZKOWSKI, Moritz. *Quinze études de virtuosité* op.72. París: Enoch & Cie, 1903.

————— *Esquisses techniques* op. 97. Londres: Augener, 1920.

OCÓN, Eduardo. *Spanische Lieder, Sammlung von National-und Volksliedern*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1874.

POWER, Teobaldo – *Tanganillo: estudio de concierto (staccato)*. Madrid: Zozaya, 1883.

————— *12 estudios artísticos*. Madrid: A. Romero, 1884.

————— *Staccato: 2º estudio de concierto*. Madrid: A. Romero, 1884.

SCHMITT, Aloys – *Ejercicios y escalas para piano*. Madrid: Unión Musical Española, 1914.

### 5.1.2. Discografía

POWER, Teobaldo – *Obras para piano*. Con Guillermo González (piano). LP. EMI – Odeon, 1980.

POWER, Teobaldo – *Obras para piano. La creación musical en Canarias, 29*. Con Gustavo Díaz Jerez (piano). CD. SEdeM, 2002.

*Piano Music in Romantic Spain*. Con Patrick Cohen (piano). CD. Glossa, 2009.

*El piano se saló romántico I. La creación musical en Canarias, 21.* Con Sophia Unsworth (piano). CD. SEdeM, 2001.

### **5.1.3. Escritos del compositor**

POWER, Teobaldo. «Las Sociedades Filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife». *La Revista de Canarias*, 8 de enero de 1880.

————— «La orquesta». *La Revista de Canarias*. 23 de febrero de 1880.

————— «El arte del piano». *La Revista de Canarias*. 23 de febrero de 1882.

————— «El arte del piano, 2ª parte». Manuscrito digitalizado. Documentos destacados del Fondo Teobaldo Power. CEDOCAM,  
<https://www.museosdetenerife.org/swf/index.html>

### **5.1.4. Hemerografía**

*Eco de Comercio* (1858)

*El Guancho* (1858 – 1864)

*El Instructor y Recreo de las Damas* (1858)

*La Ilustración de Canarias* (1883)

*La Revista de Canarias* (1879 - 1882)

*La Acción* (1916 – 1924)

## **5.2. BIBLIOGRAFÍA**

ALEMÁN, Gilberto. *Teobaldo Power*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones IDEA, 2003.

BENAVIDES, Ana. *El piano en España*. Madrid: Bassus Ediciones, 2011.

————— *El piano inédito español*. Valencia: Piles, 2007.

- *El piano inédito español. Vol. II.* Valencia: Piles, 2008.
- CHÁVARRI Alonso, Eduardo. «La recepción de Chopin en España en el siglo XIX». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- CABAÑAS, Carmen. «Power Lugo-Viña, Teobaldo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (Emilio Casares, ed.). Madrid: Sociedad general de Autores y Editores, vol.8, pp. 917-919.
- Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. *Teobaldo Power 1848-1884. I centenario de su muerte.* Santa Cruz de Tenerife, 1984.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis.* Nueva York: W. W. Norton & Co, 1992.
- CURBELO González, Oliver. *Teobaldo Power, un pedagogo de piano.* Roquetas de Mar: Editorial Círculo Rojo, 2012.
- FINLOW, Simon Robert. «The piano study from 1800 to 1850: Style and technique in didactic and virtuoso piano music from Cramer to Liszt». Tesis doctoral, Univeristy of Cambridge, 1985.
- GARCÍA, Carlos. *Teobaldo Power. El genio musical de Canarias.* La Laguna: CCPC, 2015.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio, ed. *El piano en España entre 1830 y 1920.* Madrid: SEDEM, 2015.
- LEFRANC, Amaro. «Teobaldo Pówer, Estudiante En París». *Revista de historia* n.º 75 (1946): 249 – 251.
- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Fondaments d'une sémiologie de la musique.* París: Union générale d'éditions, 1975.
- PADILLA GONZÁLEZ, Jesús. «Teobaldo Power en Córdoba». *Arte, Arqueología e Historia*, n.º 23 – 24 (2017): 24.
- POWER, Teobaldo. «El arte del piano». *La Revista de Canarias.* (23 de febrero de 1882): 53 - 56.
- «Las Sociedades Filarmónicas en Santa Cruz de Tenerife». *Revista de Canarias.* (8 de enero 1880): 21.

- «La orquesta». *La Revista de Canarias*. (23 de febrero de 1880): 54 - 55.
- POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1980.
- RUBINSTEIN, Artur. *Moje młode lata*. Cracovia: PWM, 1973.
- SALAS VILLAR, Gemma. «El piano romántico español». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1997.
- SCHUMANN, Robert. «Die pianoforte-etüden, ihren zwecken nach geordnet». *Zeitschrift für Musik*, n.º 11 (1836): 43-46.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *La música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1977.
- SMENDZIANKA, Regina. *Jak grać Chopina - próba odpowiedzi*. Varsovia: Międzynarodowa Fundacja im. F. Chopina, 2000.
- SOJO, Patricia. «Libro de viaje del compositor Valentín M<sup>a</sup> de Zubiaurre». *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 21 (2011): 9-10.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano. «El piano y su música en el siglo XIX en España». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- «Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX». *Revista De Musicología* 14, n.º 1/2 (1991): 225-48.
- VEGA TOSCANO, Ana. *Estudios para piano. Antología*. Madrid: ICMU, 1997.
- WEBER, Stephen Paul «Principles of Organization in Piano Etudes: An Analytical Study with Application through Original Compositions». Tesis doctoral, Texas Tech University, 1993.