

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº16 Diciembre de 2025

Análisis del Estudio I para piano de Héctor Quintanar

Analysis of the Piano Study I by Héctor Quintanar

FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN

Universidad de Guanajuato. Departamento de Música y Artes Escénicas (México)

<https://orcid.org/0000-0002-0737-7172>

gonzalez.fj@ugto.mx

Recibido: 26 de enero de 2025

Aceptado: 18 de mayo de 2025

Publicación online: 26 de diciembre de 2025

RESUMEN:

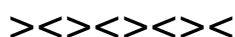
El compositor Héctor Quintanar, principalmente reconocido por su aportación en el ámbito de la música electrónica y electroacústica, tiene una contribución al repertorio de música contemporánea que es probablemente más significativa en el repertorio acústico; dentro de su catálogo, destaca en su obra tardía el grupo de tres estudios para piano compuesto en el año 2000, el cual es mencionado por el compositor como un grupo de piezas con propósitos pedagógicos y con numerosas influencias de compositores de siglos XX y XXI; se abordará un análisis cuyos objetivos sean exponer las influencias mencionadas por el compositor y sus fines en el ámbito de la enseñanza musical de la música contemporánea, así como la estructura empleada por el compositor y su técnica compositiva.

PALABRAS CLAVE: música contemporánea, análisis musical, forma musical.

ABSTRACT:

The composer Héctor Quintanar, mainly recognized for his contribution in the field of electronic and electroacoustic music, has a contribution to the repertoire of contemporary music that is probably more significant in the acoustic repertoire; within his catalogue, stands out his late work of Three Studies for piano composed in 2000, mentioned by the composer as a group of pieces with pedagogical purposes and with numerous influences from composers of the 20th and 21st centuries; an analysis will be addressed whose objectives are to expose the influences mentioned by the composer and his goals in the field of musical teaching of contemporary music as well as to obtain the structure used by the composer and his compositional technique.

KEYWORDS: contemporary music, musical analysis, musical form.



1. Introducción

El compositor mexicano de música contemporánea, Héctor Quintanar (1936-2013), es considerado un referente de importancia en el ámbito académico de la música de concierto, su catálogo de obra es amplio, abarcando diversas combinaciones instrumentales con particular énfasis en la composición orquestal.

Es de resaltar en la trayectoria del compositor que nos ocupa, su etapa de composición electrónica y electroacústica, cuyo inicio puede señalarse de acuerdo a diversas fuentes, al finalizar los estudios en el Conservatorio Nacional bajo la tutela de Carlos Chávez, y emprender “su estancia en el *Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC)*, ... Héctor Quintanar regresó a casa para continuar dirigiendo estudios” (Gluck, 2007, p.31) lo que llevó a la fundación del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música en México. No podemos dejar de mencionar la importancia en el desarrollo de la música en México de dicho laboratorio, el cual significó un impacto internacional al ser mencionada su fundación “con consejos técnicos de Jean-Etienne Marie de la *Office de Radiodiffusion Télévision Française*, y Andrew Levin del CPEMC” (Lange, 1971, p. 48) así como la asesoría del ingeniero Raúl Pavón Sarrelange, convirtiéndose en el primer laboratorio dedicado a la investigación y composición electroacústica de México siendo una iniciativa importante “en los primeros años de desarrollo de la música electroacústica” (Farra, 1994, p. 93).

Héctor Quintanar, formó parte de la generación de compositores posterior a la etapa de creación que conocemos actualmente como nacionalistas en México, habiéndose formado con el compositor Carlos Chávez, fue designado por este como su sucesor al frente del Taller de Composición del Conservatorio Nacional. A pesar de ello, la línea de Quintanar como compositor no puede ser clasificada como parte de dicha estética, fue parte “de una nueva generación de compositores, ajenos ya a la preocupación nacionalista que les parecía agotada” (Manrique et.al., 1976, p. 299) formando parte de dicho grupo compositores como Joaquín Gutiérrez Heras y Leonardo Velázquez.

El catálogo de Quintanar se caracteriza por la búsqueda tímbrica y el uso de la atonalidad libre, claves sobre su pensamiento compositivo las podemos encontrar de manera particular en la entrevista realizada por la musicóloga mexicana Esperanza Pulido realizada en 1971 con motivo de un concierto con obras emanadas del Laboratorio de Música Electrónica, en palabras de Pulido, Quintanar menciona en respuesta sobre el proceso de composición de su obra: “partí de un elemento sonoro básico y después de descomponerlo diversamente regresé al mismo elemento. Se trata de una serie de masas sonoras”; procesos que son propios de técnicas de composición diferentes a la técnica tonal y que nos dan un atisbo sobre su pensamiento como compositor.

De acuerdo con el catálogo de la Sociedad de Autores y Compositores de México, en el apartado de Música de Concierto, Héctor Quintanar compuso cuatro grupos de piezas para piano, excluyendo la obra “Diálogos” para “piano y sonidos electrónicos” (SACM, 2024). De los grupos mencionados, es de los “Tres Estudios para piano” que nos ocupamos, en particular del primer estudio del grupo. Obra tardía, compuesta y estrenada en el año 2000 en el Festival Internacional Callejón del Ruido de la ciudad de Guanajuato, por la pianista cubana Yleana Bautista, están dedicados a “la memoria de Eduardo Mata”, célebre director

de orquesta mexicano, y compositor, con el cual Héctor Quintanar llevó una relación de amistad.

El primer estudio, es obra de dificultad técnica considerable para el pianista, y una pieza de carácter brillante al público, bien puede el grupo de estudios enmarcarse en la tradición de Estudios de Concierto proveniente del siglo XIX, considerando el tipo de obra “en la tradición Lisztiana, el estudio de concierto pasa a ser tanto, o quizás más que, una demostración de virtuosismo triunfal en un concierto público” (Randell, 2009, p.465).

El compositor nos menciona en la nota a la obra numerosas influencias, mencionando: “la Academia no adopta la realidad de nuestro tiempo. Dicho de otra manera, Debussy, Stravinsky, Ravel, Bartók... entre otros, deben formar parte del material que todo estudiante debe abordar como parte de su formación académica” (Quintanar, 2015), tales compositores históricos de siglo XX que fueron interés constante para Quintanar. Podemos observar además la intención, explicitada por el compositor en la misma nota a la obra: “Mis tres estudios para piano tienen una finalidad pedagógica (no olvido la formidable aportación de Bartók con su Mikrokosmos), sin inclinaciones folclóricas o nacionalistas” (2015).

Necesaria mención en el ámbito de la música para piano la cual incluya en su razón de estar relacionado a la enseñanza de la música ya sea en el ámbito de la técnica pianística o compositiva es justamente la figura de Béla Bartók y muy en particular su colección de piezas denominada Mikrokosmos. En opinión de numerosos pedagogos, analistas y músicos en general, el grupo de piezas conocido como Mikrokosmos, en conjunto con “las Catorce Bagatelas y las Diez Piezas Fáciles de 1908... pueden ser consideradas la mejor de las introducciones a la música moderna” (Weissmann, 1949, p.9). Entre los objetivos que el Dr. Benjamin Suchoff (1918-2011), curador y fideicomisario del archivo Bartók, menciona sobre el Mikrokosmos destacan en común: “proveer a pianistas de piezas susceptibles de ser tocadas en público, ...enseñar a pianistas de diversas edades la técnica y musicalidad del instrumento desde sus inicios hasta cierto grado de dificultad... servir como referencia para estudiantes de composición” (Suchoff, 1959, p.1).

Encontramos puntos en común con lo mencionado por Héctor Quintanar en la nota a la obra a los Tres Estudios para piano y los propósitos trazados por Suchoff referentes al Mikrokosmos de Béla Bartók; lo anterior contribuye al establecimiento de los objetivos propios de la presente investigación, a saber:

Realizar mediante un análisis la extracción de la estructura formal del Estudio I de Héctor Quintanar, para la obtención de la estructura nos auxiliaremos del establecimiento de la armonía subyacente en la obra, así como de parámetros de contraste en la idiomática de la obra.

Finalmente, habiendo obtenido el material utilizado, estableceremos por comparativa el cumplimiento de los objetivos trazados por el compositor en su nota a la obra.

2. Materiales y métodos

Para la extracción del modelo de composición utilizado por el compositor Héctor Quintanar, haremos uso como herramienta metodológica del cifrado armónico “basado en notas generadoras” (González, Ortiz, 2024) basado en los siguientes principios:

1. Para uso dentro de texto de notas musicales, la indicación de estas se enmarcará en corchetes “[]” separadas por punto “.”
2. Se hará uso de corchetes para enmarcar conceptos de forma musical referentes a “motivos: una idea musical corta, melódica, armónica, rítmica o cualquier combinación de las tres... la subdivisión más corta de un tema o frase que conserva identidad como una idea” (Drabkin, 2001).
3. En el caso de cifrar una formación armónica, se indicará la nota generadora con letra mayúscula, indicando la interválica en relación con su generadora con números arábigos, todo enmarcado entre corchetes en el caso de estar inserto en cuerpo de texto; por ejemplo [C.3M. 5j] un acorde de Do, con tercera mayor y quinta justa.

Atendiendo a los principios de análisis formal, considerando el tipo de estructura que enmarcamos en música bajo el término de Forma como “el elemento de construcción u organización en la música” (Grove, 2001), se considerará como fundamental el concepto de contraste para la separación de secciones, al determinar el contraste “como el último elemento de una secuencia por una desviación significativa de sus propiedades musicales con respecto al curso actual... con el fin de marcar la organización lógica del discurso” (Bimbot et. al., 2016, p. 656)

En relación con el establecimiento de la estructura formal del Estudio I de Héctor Quintanar, objeto de este análisis, atenderemos lo mencionado por Allen Forte sobre la concepción estructural de Schenker, cuando refiere que:

“...la teoría de Schenker establece dos requerimientos básicos para el análisis los cuales son aplicables a la música moderna: primero: un análisis debería abordar la explicación de las relaciones esenciales dentro de la composición... segundo, como parte del emprendimiento analítico, una forma de representación y vocabulario debe desarrollarse el cual sea acorde con las características únicas de la obra.” (Forte, 1959, p. 27).

Existen múltiples concepciones sobre el abordaje analítico de la música con fines de establecer lo que conocemos como Forma Musical. Para fines de la presente investigación, se parte de una concepción general del concepto de Forma, a saber: “el elemento constructivo u organizador en la música” (Whittall, 2001), sin menoscabo de las posibilidades diversas que el análisis musical como “herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético” (Nagore, 2004, p.8) ofrece para la comprensión significativa de una obra.

La estructura formal, será denominada de la siguiente manera: diferentes secciones, establecidas por contraste, se escriben con letra mayúscula, variaciones del material presentado en la sección serán designadas con una letra minúscula acompañando la letra

mayúscula de sección; de esta manera la primer sección establecida será [sección A], su primer variación: [Aa] y la segunda variación [Ab]; las subsecciones serán nombradas con la letra mayúscula de sección acompañada de un número, como ejemplo la [sección B] y [B2] la segunda sección de [B].

Finalmente, la edición de los Tres Estudios utilizada es la publicada en 2015 por la editorial PromoMusica International, edición crítica, al ser hoy en día la única edición publicada existente de los tres estudios para piano escritos por el compositor.

3. Resultados

La estructura del estudio para piano que nos ocupa es poco convencional, al presentar un equivalente de exposición, casi a manera de forma *fuga*, en los compases 1 a 4, caracterizada por presentar el material a ser utilizado durante la totalidad del estudio, el conjunto de notas [E#. F#. G#. A] que denominaremos como “motivo 1” [m1] con dos perfiles de uso, cada uno dividido en dos compases claramente diferenciados en su duración a través del uso de *fermata*. Parte de la discusión será el hallazgo referente a dicho conjunto de notas, sobre su posible génesis por presentar similitudes importantes con parte de la estructura modal mencionada por el compositor Olivier Messiaen (1993) como “Segundo modo de transposiciones limitadas”.



Figura 1: Compases 1-2, exposición del motivo 1 [m1]. Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

En el compás 5, inicia la primer sección que denominaremos como Sección A, altamente característica de este estudio, mediante el uso de una técnica del piano que evoca algunas de las influencias mencionadas por el compositor en su nota a la obra, encontramos una relación directa con el preludio VII del primer libro de preludios de Claude A. Debussy, en el cual, la técnica pianística obliga a pasos extremos para que el pianista aborde dos octavas a alta velocidad con una mano, figuración que se nos presenta en los compases 23 y 24, pero particularmente en la sección que inicia en el compás 35. En el caso de Héctor Quintanar el abordaje de la técnica exige el paso entre dos novenas menores, al desagregar la proximidad de notas del [m1].

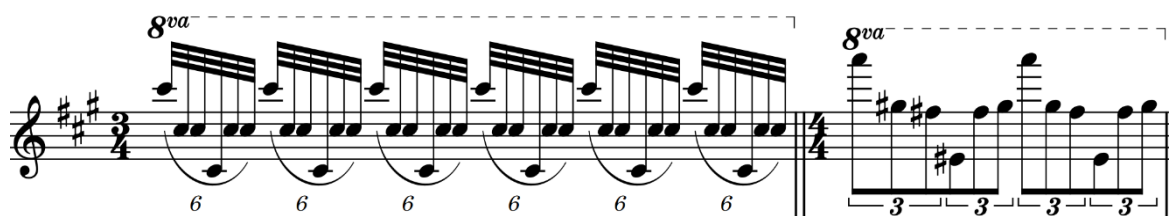


Figura 2: Izquierda: Compás 35 preludio VII de Debussy, Derecha: compás 5 del Estudio I de Héctor Quintanar; similitud en técnica pianística para mano derecha. Fuente: Debussy, C., Sorokin, K.(Ed.) (1989). *Complete preludes, books 1 and 2*. Dover (trabajo original 1910). Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

Dicha sección es confirmada por los claros contrastes no solo en la variación de [m1], sino con el cambio de tempo, en la segunda mitad del compás 9, el compositor nos presenta una expansión de [m1] al añadir notas adyacentes: [D#. E] lo cual deriva en un transporte del mismo al concluir la sección en el compás 13, presentando de forma simultánea un segundo conjunto que denominaremos como [m1a] formado por el conjunto de notas: [B#. C. D#. E], la denominación de [m1a] obedece a la consideración del conjunto como transporte, variación del mismo. Nótese la intervállica que resulta idéntica en ambos conjuntos.

Tabla 1: intervállica de motivos [m1] y [m1a]

Motivo	Notas	Intervalos
[m1]	[E#. F#. G#. A]	[2m. 2M. 2m]
[m1a]	[B#. C#. D#. E]	[2m. 2M. 2m]

Nota de tabla. Se ha evitado el uso de enarmonizaciones, en seguimiento a metodología explicitada se utiliza denominación intervállica tradicional.

En compás 14 marcamos sección B, por contraste en la técnica pianística, hay un cambio en la figuración del [m1] el cual presenta un cambio en su intervállica interna, al pasar en sección A de una distribución por novenas a presentar la siguiente estructura intervállica: [7M. 9m].



Figura 3: Cambio de sección por contraste en técnica pianística, izquierda motivo característico sección A, derecha característica sección B. Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

A lo anterior se añade como elemento de contraste de la nota [G], no utilizada anteriormente, esta se utiliza como expansión del [m1a] al formar parte de la figuración armónico-melódica y de una manera similar a la transformación de [m1] suma la nota [C].

Dicha sección B puede ser dividida en dos subsecciones por contraste menor, compás 23 en que el compositor realiza un cambio de tesitura del [m1] y una *coda* de sección tendiente al reposo que abarca del compás 29 a compás 34.

La sección central de la obra, o sección C, contiene tres subsecciones diferenciadas, contraste importante al abandonar el pedal que por sí mismo era construido por [m1] para realizar una transformación completa de la técnica pianística mediante el uso del mismo material; segunda subsección de C en compás 38 al retomar el uso de [m1] como pedal y retoma el uso de la nota [G] para establecer el final de subsección, retomando el uso, ahora casi simbólico de dicha nota.

Es remarcable en la última subsección de C el periodo de compás 50 a 62, con una influencia importante por obra del compositor Béla Bartók, con figuración y métrica que nos recuerda a lecciones avanzadas de su colección pedagógica “Mikrokosmos”, mencionada por Héctor Quintanar como influencia en su nota de obra, particular similitud por la variación de ritmos binarios y ternarios en compás irregular.



61

Figura 4: Similitud rítmica Bartók-Quintanar, izquierda ritmo en 7/8 “ritmo búlgaro” con alternancia binaria y ternaria en compás irregular, del “Mikrokosmos” Volumen IV, lección 113, compás 1; derecha compás 55, sección C del Estudio I de Héctor Quintanar. Fuente: Bartók, B. (1987). *Mikrokosmos*. Boosey & Hawkes. (trabajo original publicado en 1940). Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

El compositor nos presenta a partir del compás 63 una sección muy cercana a la idea de una reexposición a la manera de forma Sonata, utilizando [m1] con la misma técnica empleada en el compás 5, diferencias establecidas en la tesitura de la técnica, una octava baja, y el desplazamiento de la figuración armónico-melódica, la cual, ya emplea [m1a],

A manera de variación, denominaremos como [Aa], la cual presenta una subsección, en el compás 68, con una dificultad técnica importante al emplear la misma figuración característica de novenas, ahora en la mano izquierda, utilizando [m1a].

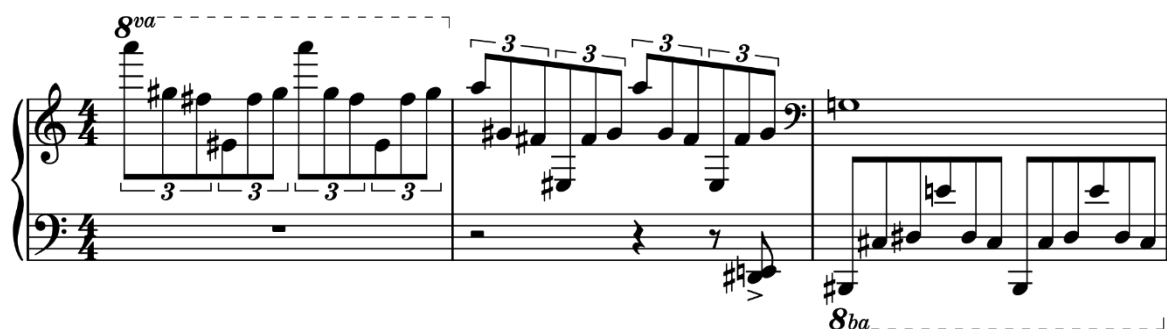


Figura 5: De izquierda a derecha, compás 5, compás 63 (sección Aa) y compás 68 (subsección de Aa) del Estudio I de Héctor Quintanar. Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

Lo que encontramos a continuación, es una serie de secciones que plantean tanto una posible hibridación con la forma Sonata, al presentar de manera escueta una reexposición con variaciones, como lo que solo podemos mencionar como un palíndromo en material temático. En el compás 72 se presenta una variación de la sección C, identitaria del uso de compases de 7/8; en compás 80, usando compases de 5/8 con la interválica característica de la sección B, recordando, una estructura interválica en el motivo de [7M. 9m]. que finaliza con nota larga en el compás 85, para formar una elisión al material de sección A utilizado a manera de Coda de Sección Temática.



Figura 6: De izquierda a derecha, compás 72 (sección Ca), compás 80 (sección Ba), compás 85 (sección Ab), reexposición en palíndromo del Estudio I de Héctor Quintanar. Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

El compositor finaliza la pieza con una Coda de carácter temático que podemos dividir en dos secciones. La primera sección de Coda del compás 96 a 101, y la sección final del compás 101 a 104, en los cuales nos presenta una técnica de producción de armónicos mediante vibración por simpatía, al dejar presionadas sin producir sonido las teclas correspondientes a [E#. F#. G#. A] índice 3, acorde al índice acústico internacional. Dichas notas, que pertenecen a [m1] son atacadas una octava alta en una referencia directa con variación rítmica a los primeros compases de la obra. El efecto que produce es el timbre de armónico audible a un intervalo de quincena alta. Es posible rastrear incluso en esta sección final la influencia de Bela Bartók, técnica de producción de armónicos que encontramos presente en el volumen 4 de Mikrokosmos, se observa en la figura 7 los compases finales del estudio de Héctor Quintanar, y en la figura 8 un fragmento de la pieza número 102 de Mikrokosmos de Bela Bartók con la misma técnica.



Figuras 7 y 8: Arriba, compases 103-104, Coda del Estudio I de Héctor Quintanar. Abajo, fragmento del Mikrokosmos de Bela Bartók con la misma técnica de producción de armónicos.
Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000). Bartók, B. (1987). *Mikrokosmos*. Boosey & Hawkes. (trabajo original publicado en 1940)

Correspondiendo con los resultados mostrados al momento, se presenta en la siguiente tabla la estructura formal completa del Estudio I, recordando los primeros cuatro compases denominados como “exposición” por la característica de presentar el material de alturas utilizado de manera primordial durante la pieza. Se ha optado por presentar la estructura general al final del análisis, con el objetivo de exponer una visión global una vez recopiladas y examinadas en detalle las evidencias.

Como es mencionado en la metodología, la denominación de secciones con letras mayúsculas, acompañadas de un número para indicar subsecciones y en el caso de variaciones, la letra mayúscula es seguida de una letra minúscula en orden alfabético.

Tabla 2: Estructura formal del Estudio I de Héctor Quintanar.

Sección	Compás de inicio	Compás final
Exposición	1	4
A	5	13
B	14	23
B2	23	28
B3	29	34
C	35	38

Sección	Compás de inicio	Compás final
C2	39	49
C3	50	62
Aa	63	68
Aa2	68	72
Ca	72	80
Ba	80	85
Ab	86	95
Coda	96	101
Coda final	101	104

Nota de tabla. La denominación de secciones: con letras mayúsculas y sus variaciones con minúscula acompañando la denominación de sección como es mencionado en la metodología.

4. Discusión

El origen del motivo denominado como [m1], el cual es utilizado de forma recurrente y como generador del material temático-armónico por Héctor Quintanar en este estudio, es el primer punto a discusión, como fue mencionado anteriormente, presenta una estructura que bien puede ser extraída del “Segundo Modo de Transposiciones Limitadas en su Tercer Transposición” (Messiaen, 1993, p.88), en el ejemplo expresado en su libro: *Técnica de mi Lenguaje Musical*, encontramos en el modo mencionado la estructura casi literal del [m1] utilizado por Héctor Quintanar. Es necesario mencionar la común denominación de dicho modo como Escala Octatónica, sin embargo, podemos observar un uso diverso en el Estudio que nos ocupa.



Figura 9: Segundo modo de transposiciones limitadas, tercera transposición. Fuente: Messiaen, O., & Bravo, L. D. (trad.) (1993). *Técnica de mi lenguaje musical: Texto con ejemplos musicales*. Paris: A. Leduc. (trabajo original de 1944).

Es notable la idéntica estructura del [m1] de Quintanar con las notas comprendidas en el ejemplo de Messiaen, tercera a sexta, escritas como [F. F#. G#. A.], mientras que Quintanar hace uso de una enarmonización de la nota [F] como [E#]. Diferencia que encontramos en la construcción del Estudio de Quintanar, en comparación con lo mencionado por Messiaen en la estructura del Modo, es que para Messiaen, el Segundo Modo de Transposiciones Limitadas “se divide en 4 grupos simétricos, de 3 notas cada uno. Estos “tricordios” ... se dividen a su vez en 2 intervalos: un semitono y un tono” (Messiaen 1993, p.87).



Figura 10: Ejemplo de cadencia perteneciente “al segundo modo, tercera transposición” Fuente: Messiaen, O., & Bravo, L. D. (trad.) (1993). *Técnica de mi lenguaje musical: Texto con ejemplos musicales*. Paris: A. Leduc. (trabajo original de 1944).

En el caso del Estudio I de Héctor Quintanar, puede observarse la presentación del [m1] a manera de Tetracordio, conjuntos de cuatro notas, en el cual comparte la idea de una estructura simétrica presentando la siguiente interválica en el grupo: semitono, tono, semitono. Con la presentación del [m1a] es que encontramos una mayor diferencia en la concepción del motivo por parte de Héctor Quintanar. Como fue posible observar, en el compás 9 que comienza la introducción de [m1a] con las notas [D#. E]

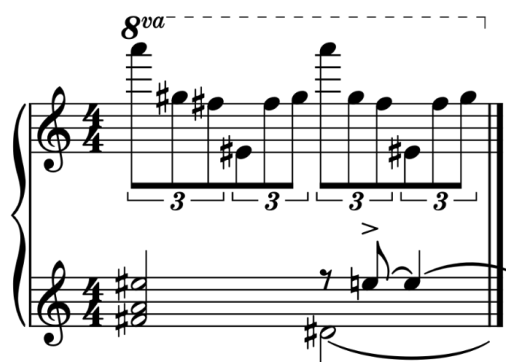


Figura 11: Compás 9 del Estudio I de Héctor Quintanar. Fuente: Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000).

Al término de la sección, en compás 13 nos es presentado la totalidad del material de alturas utilizado en el Estudio I, la cual es distinta al modo mencionado por Messiaen.

Tabla 3: interválica del modo de Héctor Quintanar.

m1a					m1			
Notas	B#	C#	D#	E	E#	F#	G#	A
Intervalos		2m	2M	2m	2m	2m	2M	2m

Nota de tabla. Conjunto de notas presentadas para el final del compás 13 del Estudio I de Héctor Quintanar.

Partiendo de la definición general del término *octatónico* como 'aplicable a cualquier modo o escala que emplea ocho alturas diferentes dentro de una octava' (Wilson, 2001), puede afirmarse que el *Estudio I* para piano de Héctor Quintanar se basa en un modo octatónico particular. Este modo se distingue por la concatenación de dos tetracordios, [m1] y [m1a], separados por un semitono. El uso específico de esta escala octatónica evoca los 'comentarios de Bartók... sobre la tonalidad de los estudios, que a menudo resulta ambigua' (Ogdon, 1963, p. 3), en referencia a las observaciones de Bartók en las notas de su *Mikrokosmos* acerca de las tonalidades o modos empleados.

Es el uso de la simetría en donde encontramos mayor influencia para la construcción de este estudio, y una indicación más que nos provee el compositor sobre su pensamiento compositivo al momento de escribir los Estudios es de nuevo, en su Nota a la Obra en donde nos menciona “Empleo modelos de Stravinsky, Webern y míos” (Quintanar, 2015). La influencia de Stravinsky es clara por el uso de agrupamientos octatónicos, como mencionado por Van Den Toorn “más convencido que nunca de la validez del enfoque octatónico u octatónico-diatónico para grandes fragmentos de la música de Stravinsky” (2003, p. 167), construcción que en Quintanar es diversa, específicamente en este primer Estudio que es el que nos ocupa en la presente investigación.



66

Figura 12: Uso de modo octatónico por Stravinsky, melodía inicial del segundo movimiento de su “Octeto” para instrumentos de aliento. Fuente: Stravinsky, I. (1952) *Octet*. Hawkes & Son

La influencia de Webern en el uso de simetría formal se vuelve patente en la segunda sección del estudio, a partir del compás 63, el equivalente a una Reexposición en la que establece un palíndromo mediante el armado motivico de las tres secciones temáticas, uso del concepto de palíndromo que es posible encontrar en el análisis del segundo movimiento de las variaciones Op. 27 de Anton Webern, el cual es utilizado “con el efecto de demarcar de manera clara el inicio y cierre del paso de los compases 7-11” (Nolan, 1995, p. 65) final de la primera mitad de la variación mencionada, fragmento que podemos observar en la figura 13, en el caso del Estudio I de Héctor Quintanar, la estructura de tipo palíndromo puede observarse en la tabla 4:

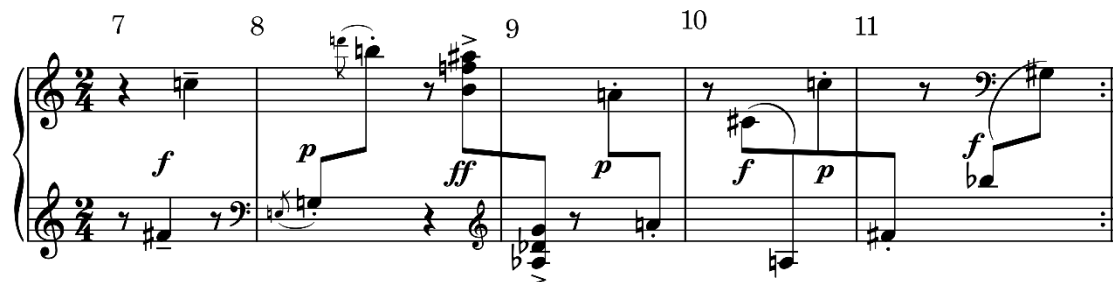


Figura 13: Compases 7 a 11 de la segunda variación Op. 27 de Anton Webern. Fuente: Webern, A. (1937) *Variationen Für Klavier OP.27* Universal Edition.

Tabla 4: Estructura formal del palíndromo en el Estudio I de Héctor Quintanar.

Sección	Compás de inicio	Compás final
A	5	13
B	14	34
C	35	62
Aa	63	72
Ca	72	80
Ba	80	85
Ab	86	95

Nota de tabla. Se han suprimido de la tabla las secciones denominadas como: exposición y coda; y se han englobado las subsecciones en las mismas filas de indicación de sección para mejor visualización del palíndromo formal.

El armado del motivo principal en Quintanar es además simétrico, como fue mencionado con la estructura interválica del motivo [m1] que además da paso a la construcción del modo octatónico el cual, presenta similitudes y hace patente la influencia mencionada por el compositor hacia la obra de Webern en la cual la “simetría como una característica estructural es un tópico común en la investigación académica sobre Webern, la investigación es abundante y generalmente centrada en sus trabajos seriales, en simetrías basadas en conjuntos de alturas”(Clifford, 2002, p. 198).al hacer referencia a los conjuntos de clases de alturas que conlleva el material utilizado para la construcción de la pieza, es necesario explicitar que el uso por Quintanar de parámetros simétricos no es serialista, atañe a la forma musical y la construcción motivica.

Consecuencia de los resultados obtenidos al realizar el análisis del Estudio I de Héctor Quintanar, es la necesidad de observar la relación encontrada con Debussy, en particular con su séptimo preludio denominado *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest*. El propio Debussy es un compositor de interés fundamental en la escritura para piano desde la técnica misma, su escritura pianística “se compara con la de sus contemporáneos en términos de estructura, juegos rítmicos, tempo y humor” (Pasler, 2012, p. 207) y continúa vigente hoy en día. También mencionado por Quintanar en su nota a la obra, Debussy es un compositor cuyo análisis continúa siendo un reto, en palabras de Tymoczko “El desafío analítico al abordar la música de Debussy siempre ha sido decir algo sobre la manera en que equilibra la tonalidad de la práctica común y la atonalidad radical.” (2004, p. 271). En el caso del preludio mencionado, en el cual encontramos referencia primaria por el uso de la técnica pianística, con Quintanar es la técnica característica de su Estudio I con el encadenamiento de dos novenas para la mano derecha.

Un factor más que plantea la relación del Estudio I de Quintanar con el preludio VII de Debussy lo encontramos en la construcción misma de la obra, al contemplar la organización de alturas en ambas obras, recordamos lo mencionado por Wile: “He sugerido

que la estructura de nivel más profundo en la música de Debussy a menudo se organiza a lo largo de patrones lineales que se observan fácilmente, como la proyección de un ciclo de intervalos” (2001, p. 51). Técnica que encontramos en la organización interválica con Quintanar. En el caso de Quintanar, posterior a la presentación de lo que hemos denominado como [m1] con una organización simétrica en la presentación de intervalos, observamos la forma en que construye el siguiente grupo denominado como [m1a] en la cual, a una distancia de semitono replica el conjunto de alturas.

Referente al análisis que Wile realiza a diversos preludios de Debussy, hace mención particular al preludio VII en la construcción de alturas por medio de conjuntos octatónicos.

“la colección octatónica que subyace al plano medio autodefinido del preludio se divide en tetracordios recurrentes (0 2 6 8) ... modelo de sucesión basada en sucesiones de colecciones de tonos enteros [1 3 7 9] (0 2 6 8): [0 4 6 1] 0 2 6 8)” (Wile, 2001, p. 73)

Es posible observar que lo mencionado por Wile primordialmente atañe a formaciones de tonos enteros, la similitud en técnica la encontramos en la construcción de conjuntos simétricos que pueden ser englobados como octatónicos, en el caso de Quintanar los conjuntos son elaborados mediante el uso de semitonos intercalados con tonos, cuando se encadenan los dos conjuntos de notas, recordando [m1] = [E#. F#. G#. A] con [m1a] = [B#. C#. D#. E].

La influencia que se percibe de los preludios de Debussy se extiende, al encontrar aún más puntos en común con el Estudio I de Quintanar que nos ocupa, los primeros cuatro compases de Quintanar con función formal de exposición del material armónico-melódico, comparable a “Los siete compases iniciales de “Ondine” representan la primer idea principal preludio y contienen los hilos iniciales” (McFarland, 2004, p. 308), así como el armado subsecuente de un modo octatónico, el cual es referido en el mismo análisis realizado por McFarland del preludio *Ondine* de Debussy.

Necesario mencionar que el uso de escalas o formaciones armónicas que pueden clasificarse como octatónicas pueden ser trazadas en diferentes trabajos aun desde siglo XIX, en la investigación de Peter Toth sobre construcción simétrica en la música de piano de Liszt ya menciona “La presencia de la escala octatónica en los trabajos de piano de Liszt desde 1837, cuando publicó sus *Donze Grandes Etudes*” (2016, p. 155).

Lo anterior nos remite principalmente a posibles moldes que Quintanar también habría podido tomar en consideración al nombrar su colección como Estudios para piano, la influencia Lisztiana es inevitable en la composición de música etiquetada como parte de la línea de Estudios para el piano, así como la escuela pianística de compositores rusos, al hacer referencia a características que pueden encontrarse en común en los Estudios de Quintanar con las consideradas por Mirzayeva en la escuela rusa podemos encontrar las siguientes: “el uso de varias texturas dentro de una miniatura, el uso de métodos de desarrollo técnico, las obras que exceden los límites del género de la miniatura” (2022, p. 178), mientras que una diferenciación notable en el Estudio I con el listado de Mirzayeva es cuando menciona en los Estudios de compositores rusos “la superioridad del contenido de imagen emocional

sobre el lado instructivo-técnico” lo cual no encontramos en el caso del Estudio que nos ocupa.

5. Conclusiones

El análisis formal-armónico del Estudio I de Héctor Quintanar nos revela una obra con estructura y contenidos claros, no solo a través de la indicación que el compositor hace explícita en su “nota a la obra” a los Tres Estudios para piano, sino en la música por sí misma.

A pesar de ser escrito mediante técnicas compositivas y demandar técnica pianística que en palabras del compositor no son comunes para el estudiante, recordando su nota a la obra, observamos que los compositores mencionados son elementos e influencias que Quintanar ha plasmado de manera plenamente consciente y con claridad para el pianista o compositor que se ocupe de la obra.

En el caso del Estudio I de Quintanar consideramos que el aspecto técnico-pedagógico es el que subyace como principal motivo de la composición, la claridad en el uso de los conjuntos de alturas los cuales son extremadamente explícitos, la técnica pianística y la dificultad a ser dominada por el ejecutante permean el contenido de la obra sobre posibles imágenes extra musicales. Es música altamente abstracta, en el sentido de que no se ocupa de elementos poéticos en la misma, lo que se percibe es música pura.

Los hallazgos encontrados conducen a futuras líneas de investigación, el análisis del primer estudio para piano en la serie de tres escrita por Quintanar, en la cual el estudiante o profesional de música que se interese por dicho grupo puede encontrar maneras de aplicación de técnicas utilizadas por Stravinsky, Liszt, Bartók y Debussy; lleva a la pregunta: ¿Qué otras técnicas de composición e influencias mencionadas son utilizadas por Héctor Quintanar en los dos estudios restantes?

Al considerar el análisis como herramienta se desprende que, como actividad fundamental conlleva la posibilidad de dotar de objetividad un esquema formal de la estructura de una obra musical, lo anterior requiere “investigación basada en evidencia” (Pople, 2002), evidencia que solo puede ser suministrada por la obra misma.

Partiendo de dicha concepción estructural es que, en una segunda capa, se posibilita lo mencionado con el concepto de Forma por Schoenberg: “utilizada en sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está *organizada*, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un *organismo* vivo.” (1967/1994, p. 11).

La mayor parte de la literatura que ha sido escrita sobre la figura de Héctor Quintanar pertenece a mediados y finales del siglo XX, manifestando un interés primordial a nivel internacional por su actividad como compositor y como fundador del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional; como un compositor ocupado primordialmente por la música electrónica y electroacústica; mediante la revisión del catálogo y trayectoria de Héctor Quintanar, ha sido posible visualizar en lo que podríamos calificar como su “etapa tardía” fue un compositor con un importante *corpus* de obra acústica y cumpliendo una labor fundamental en el ámbito de la enseñanza musical.

6. Agradecimientos

El autor desea agradecer el acceso irrestricto que la familia y herederos de los derechos de la obra de Héctor Quintanar han otorgado a su archivo y obra, con particular gratitud a su hija, Eréndira Quintanar.

7. Conflictos de interés

No tenemos conflictos de interés que revelar.

8. Referencias bibliográficas

- Bartók, B. (1987). *Mikrokosmos*. Boosey & Hawkes. (trabajo original publicado en 1940)
- Bimbot, F., Deruty, E., Sargent, G., & Vincent, E. (2016). System & Contrast: A Polymorphous Model of the Inner Organization of Structural Segments within Music Pieces. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 33(5), 631–661. <https://www.jstor.org/stable/26417339>
- Clifford, R. (2002). Multi-Level Symmetries in Webern's Op. 11, No. 1. *Perspectives of New Music*, 40(1), 198–215. <http://www.jstor.org/stable/833554>
- Debussy, C., Sorokin, K.(Ed.) (1989). *Complete preludes, books 1 and 2*. Dover (trabajo original 1910)
- Drabkin, W. (2001). Motif. en *Grove Music Online*. Recuperado: 19 Dic. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>
- Farra, R. D. (1994). Some Comments about Electroacoustic Music and Life in Latin America. *Leonardo Music Journal*, 4, 93–94. <https://doi.org/10.2307/1513187>
- Forte, A. (1959). Shenker's conception of musical structure. *Journal of Music Theory* 3(1), 1-30. <https://www.jstor.com/stable/842996>
- Gluck, R. J. (2007). The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers. *Computer Music Journal*, 31(2), 20–38. <http://www.jstor.org/stable/40072574>

- González-Compeán, F., & Ortiz-Sánchez, J. (2024). La construcción de un cifrado armónico basado en notas generadoras. *La Colmena*, (124), 101-123. doi:10.36677/lacolmena.v0i124.24313
- Lange, K. (1971). Information. *The World of Music*, 13(1), 41–52. <http://www.jstor.org/stable/43615600>
- Manrique, J. A., Ulloa, B., Meyer, L., & Monsiváis, C. (1976). El proceso de las artes, 1910-1970. *Historia general de México: volumen IV* (2a, edición corregida ed., pp. 285–302). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt1shx5.6>
- McFarland, M. (2004). Debussy: The Origins of a Method. *Journal of Music Theory*, 48(2), 295–324. <http://www.jstor.org/stable/27639384>
- Messiaen, O., & Bravo, L. D. (trad.) (1993). *Técnica de mi lenguaje musical: Texto con ejemplos musicales*. Paris: A. Leduc. (trabajo original de 1944).
- Mirzayeva, G. (2022). Examination of the developmental aspects of the piano etude genre of Russian composers. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 3(4), 167-179.
- Nagore, M- (2004). El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*. 1. 1-12. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Nolan, C. (1995). Structural Levels and Twelve-Tone Music: A Revisionist Analysis of the Second Movement of Webern's "Piano Variations" Op. 27. *Journal of Music Theory*, 39(1), 47–76. <https://doi.org/10.2307/843898>
- Ogdon, J. (1963). Bartók's "Mikrokosmos." *Tempo*, 65, 2–4. <http://www.jstor.org/stable/944149>
- Pasler, J. (2012). Debussy the man, his music, and his legacy: an overview of current research. *Notes*, 69(2), 197–216. <http://www.jstor.org/stable/23358736>
- Pople, A. (2002). Analysis: Past, Present and Future. *Music Analysis*, 21: 17-21. <https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2002.00163.x>
- Pulido, Esperanza. (1971) Conversación con Héctor Quintanar: director del laboratorio de música electrónica del Conservatorio. *Heterofonía* 18 p.21-22, 40.
- Quintanar, H., González, F. (Ed.) (2015). *Tres Estudios para piano*. Promomusica International. (trabajo original inédito en 2000)
- Randell, D.M. (2009) Estudio en *Diccionario Harvard de Música*. (4ª ed. p.465)
- Schoenberg, A., Santos, A. (trad.) (1994) *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical. (trabajo original publicado en 1967)
- Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM). (2024). *Héctor Quintanar, catálogo*. Música mexicana de concierto, compositores. <https://www.sacm.org.mx/mmc/compocamarahoy.asp?id=1&tipo=boxMicrositio>
- Stravinsky, I. (1952) *Octet* Hawkes & Son
- Suchoff, B. (1959). History of Bela Bartok's "Mikrokosmos." *Journal of Research in Music Education*, 7(2), 185–196. <https://doi.org/10.2307/3344214>
- Toth, P. (2016). Symmetrical Pitch Constructions in Liszt's Piano Music. *International Journal of Musicology*, 2, 149–164. <http://www.jstor.org/stable/43858437>
- Tymoczko, D. (2004). Scale Networks and Debussy. *Journal of Music Theory*, 48(2), 219–294. <http://www.jstor.org/stable/27639383>
- Van Den Toorn, P. C., & Tymoczko, D. (2003). Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, 25(1), 167–202. <https://doi.org/10.1525/mts.2003.25.1.167>
- Webern, A. (1937) *Variationen Für Klavier OP.27* Universal Edition.
- Weissmann, J. (1949). Bartók's Piano Music. *Tempo*, 14, 8–19. <http://www.jstor.org/stable/943851>
- Whittall, A. (2001). Form. *Grove Music Online*. Recuperado: 23 Dec. 2024, de: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009981>.
- Wile, K. (2001). Recurrence, Level Organization and Collection Interaction in Three Piano Preludes by Debussy. *Indiana Theory Review*, 22(2), 51–82. <http://www.jstor.org/stable/24045196>
- Wilson, C. (2001). Octatonic. *Grove Music Online*. Recuperado 30 Dic. 2024, de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050590>.