

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*. México: INBA, Cenidim, 1987, 271 p.



SALVADOR CONTRERAS

VIDA Y OBRA
Aurelio Tello

COLECCION DE ESTUDIOS MUSICOLOGICOS

Salvador Carreras

Vida y obra

Colección de Estudios Musicológicos

CENIDIM
DIFUSION

Secretaría de Educación Pública

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Manuel de la Cera
Director general

Raymundo Figueroa
*Subdirector general de Difusión—
y Administración*

Víctor Sandoval
*Subdirector general de Promoción y
Preservación del Patrimonio
Artístico Nacional*

Jaime Labastida
*Subdirector general de Educación e
Investigación Artísticas*

Esther de la Herrán
*Directora de Investigación y Documentación
de las Artes*

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Leonora Saavedra
Directora del CENIDIM

Colectión de Estudios Musicológicos

CENIDIM
DIFUSIÓN

CENIDIM
DIFUSION
Aurelio Tello

Salvador Contreras: Vida y obra

Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical
Carlos Chávez

CENIDIM
DIFUSION

© Aurelio Tello, 1987.

CENIDIM
Liverpool 16, Col. Juárez.
CP 06600. México, D.F.

ISBN 968-29-0718-7

Impreso y hecho en México

A Manuel Enríquez con mi perenne e
inconfundible gratitud y aprecio.

1

A Model of the World
and the World of Models

Compositor no es aquel que simplemente
escribe una pieza; compositor es aquel
que compone durante toda su vida.

Salvador Contreras

Breve introito

SALVO CASOS EXCEPCIONALES, verdaderamente excepcionales, el conocimiento de la vida y obra de los compositores mexicanos se reduce a una mera información curricular, a menudo incompleta, incoherente en cuanto a fechas, lugares, eventos y absolutamente heterogénea para propiciar un real conocimiento de lo que fueron e hicieron nuestros músicos nacionales. Salvador Contreras es uno de esos casos en los que la falta de información sobre su obra y un aislamiento provocado por el propio compositor se confabularon para dejar en las sombras la obra de quien en sus inicios fue considerado una de las más sólidas promesas del arte musical mexicano junto con Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Daniel Ayala, situados en la etapa inmediata posterior al florecimiento del nacionalismo musical de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, de quienes fueron seguidores y discípulos. Su vida transcurrió entre la composición y la docencia, entre su puesto de atrilista de orquesta y una lucha constante por dar rienda suelta a su vocación creadora. Y si hubiera que ser exactos, entre la dudosa consolidación de unos y la marginación de otros, de los que él formó parte, merced a su renuencia a entrar en el juego político que tan determinante ha sido para el encumbramiento de más de un compositor de segunda fila. No es Salvador Contreras el músico del cual sea imprescindible hacer una rigurosa construcción biográfica para matar las leyendas; tampoco el abanderado de una causa a la que haya que defender ideológicamente. Lo que más me admira de él es la persistencia que sostuvo su voluntad creadora para enfrentarse a la esterilidad, para sobreponerse a los esquemas gratuitos, para desechar el triunfo fácil, y más que nada, su convicción de ser ante todo un creador musical, un compositor, como lo fue toda su vida, y su entrega total y absoluta a la música. Salvador Contreras es el ejemplo mejor de una vida consagrada a una fe artística que se traduce en obras. Y bien puede ser el representante de una vasta comunidad de músicos mexicanos a quienes el reconocimiento sólo les está reservado para

después de muertos, cuando ya no hay oportunidad para el apoyo y el aliento a su obra, sino para el rescate musicológico, que a veces tiene mucho que ver con desempolvar papeles, matar polillas, soportar chismes, vencer resistencias, escuchar impertinencias y todo eso que forma parte de la historia que no se escribe.

Por eso, este trabajo sobre Salvador Contreras es, ante todo, el reencuentro de un músico cuya figura es más que desconocida en su propio país. Es también un pequeño intento de valorar una obra que no ha sido debidamente conocida ni reconocida y que, a medida que pasa el tiempo, corre el peligro de extinguirse, perderse y quedar resumida a un desperdicio de talento y esfuerzo creador.

Este libro está dividido en dos grandes secciones: la vida y la obra, y dentro de cada una de ellas se consideran capítulos que tienen que ver con las diversas facetas y actividades de Contreras. En la primera parte, se intenta una reconstrucción de la biografía del compositor, a partir de los documentos, las fuentes escritas y orales y la bibliografía que se han podido reunir para tal empresa. En la segunda, se intenta un acercamiento más o menos panorámico a la obra de Salvador Contreras, dividida en cuatro etapas; es obvio que esta disección se debe más bien a necesidades de comprensión antes que a una específica delimitación entre ellas, aunque sí es evidente que hay una evolución y tránsito hacia la madurez a lo largo del ejercicio compositivo de Contreras en la que se modifican criterios, recursos, lenguaje, etcétera.

Indudablemente han sido determinantes para la realización de este trabajo ciertas fuentes, como la famosa Galería de Músicos Mexicanos, que durante varios años publicara el Dr. Jesús C. Romero en la revista *Carnet Musical*, los currícula redactados por el compositor y que se hallaban en poder del CENIDIM como parte del Archivo de Compositores, la extraordinaria colección de programas y recortes hemerográficos que durante más de 40 años recopiló don Gerónimo Baqueiro Foster y la colección de partituras y documentos propiedad del compositor, celosamente preservados por su familia.

Quiero expresar mi reconocimiento especial a las siguientes personas: a Eduardo Contreras y Eduardo Contreras hijo, hermano y sobrino respectivamente del compositor; al maestro Jesús Benites Silva; a Nélida Contreras, hija del compositor; a los maestros Armando Montiel Olvera, Virginia Montoya, Franco Corghi, Leonardo Velázquez, Blas Galindo, Uberto Zanolli, Luis Sandi, Miguel Alcázar, Evelia Beristain,

Juan Téllez Oropeza y Micaela Huízar, por los datos proporcionados para la realización de este trabajo. También un agradecimiento especial al personal de la biblioteca del CENIDIM, Beatriz Márquez, Xóchitl Ruiz y Rosa Virginia Sánchez, por las facilidades prestadas para el uso de los materiales de consulta que ellas controlan y sin cuyas concesiones este trabajo habría hallado muchas más dificultades. Mi agradecimiento a Isabel Cortés, quien mecanografió los originales de este trabajo, así como a Rita Buendía por su colaboración. Finalmente, mi eterna y profunda gratitud y estimación a la Sra. Enriqueta Islas de Contreras y su hija Isabel, porque sin ellas simplemente no habría sido posible realizar este trabajo, ya que me permitieron el absoluto acceso a todas las partituras del maestro Salvador Contreras, así como a los manuscritos, documentos, programas y escritos, y, más que eso, por haberme brindado su generosa amistad. Especialmente a ellas, para que tengan en cuenta que si algo positivo tuviera este libro, es que está hecho con el más profundo respeto y reconocimiento hacia tan ilustre compositor.



Primera parte

This is a handwritten musical score for a piece titled "La vida". The score is written on ten systems of five-line staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Performance instructions are written throughout the score, including "arco" (arco), "poco menos" (poco meno), "a tempo", "Tempo", and "Trio". Dynamic markings like "mf" and "p" are also present. The score is divided into sections marked with letters in boxes: A, B, C, D, E, F, G, H, and I. The title "La vida" is printed in large black letters across the middle of the page. The handwriting is in dark ink on aged paper.

La vida

arco. poco menos

a tempo.

poco menos

a tempo

Tempo

G I^o Tempo.

Trio.

I. Los primeros años

1. El Nacimiento. Fecha y lugar.

SALVADOR CONTRERAS nació en Cuerámara, Gto., el 10 de noviembre de 1910. Cuerámara es la cabecera del municipio del mismo nombre, situado a 1765 m. sobre el nivel del mar, en la región del Bajío, sobre la margen derecha de un pequeño afluente del río Turbio que baja de la vertiente noroeste del río Pénjamo. Se encuentra a 62 kilómetros al oeste de Irapuato, sobre una desviación de 19 km. de la carretera Irapuato-La Piedad. Su clima es templado y seco, con pequeñas oscilaciones de la temperatura, y debe su desarrollo a la agricultura y la ganadería. Fue en este lugar donde nació Salvador Contreras, aunque no se han podido precisar las circunstancias que determinaron su nacimiento allí. Tal vez se debió a que su padre, persona dedicada a las actividades del campo, radicaba en esos años en el sitio.

Fueron sus padres el señor José Contreras, hacendado, y doña Memoria Sánchez. Respecto a la fecha de nacimiento, ha sido difundida en todas las notas curriculares y biografías del compositor y sostenida por él mismo, que ocurrió el 10 de noviembre de 1912. No he podido precisar cuál fue la razón por la que el compositor adoptó esta fecha, dos años más tarde de la verdadera. Tanto en sus *Memorias* como en los diversos currícula redactados por él mismo, así como en la reseña que elaboró el Dr. Jesús C. Romero en la revista *Carnet Musical*,¹ se menciona el año de 1912. Del mismo modo, en una entrevista concedida en 1981 a la señorita Claudia Negrete,² Contreras afirmaba haber nacido en 1912. Entre los documentos hallados en poder de la familia y gentilmente cedidos por ella, aparecen, sin embargo, algunos que demuestran contundentemente que Salvador Contreras nació en 1910 y no en 1912. Una copia del acta de bautismo, expedida en 1921, firmada por el párroco de Cuerámara, dice a la letra:

Yo el Pbro. José Dolores Saucedo, encargado de esta parroquia certifico en debida forma que en el Libro de Bautismos núm. 39,

treinta y nueve, de este Archivo Parroquial a fojas 175, ciento setenta y cinco, frente y bajo el número marginal 997, novecientos noventa y siete se encuentra una partida que dice -En el margen-Cuerámara-José Avelino Salvador-En el centro- "En la parroquia de Cuerámara a los diez y siete días del mes de Noviembre de mil novecientos diez, yo, el Presbítero don Catarino Vivanco, exorcisé, puse óleo, sagrados crismas y bauticé solemnemente al infante que nació en Cuerámara el día 10 del presente, púsele por nombre José Avelino Salvador, hijo legítimo de José Contreras y Nemoria Sánchez, fueron sus padrinos Catarino Espinosa y Petra Martínez a quienes advertí su obligación y parentesco espiritual. Y lo firmé". José M. Arredondo y Catarino Vivanco. Rubricados. Cuerámara a 25 de Octubre de 1921. Firma José D. Saucedo.³

Por otra parte, en una libreta de apuntes que perteneció a la señora Nemoria Sánchez de Contreras referente a los datos de sus hijos, escrito de puño y letra aparece lo siguiente acerca del nacimiento del primero de ellos:

Fecha en que nació mi primer hijo.

Salvador nació en Cuerámara, Edo. Gto. el día 10 de noviembre de 1910 a las 10 de la mañana, día jueves [sic] yzo [sic] su primera comunión en la hda. de Tezontlalpa el día 2 de Febrero de 1916.⁴

Un tercer documento comprobatorio del año de nacimiento, es una boleta de salud del Departamento Escolar, expedida en octubre de 1924.⁵ En ella se indica como edad de Salvador Contreras 14 años. Todos estos documentos demuestran claramente, pues, que Salvador Contreras nació en 1910 y no en 1912, como siempre se afirmó.

2. La infancia.

COMO YA DIJIMOS ANTERIORMENTE, Salvador Contreras fue hijo de un rico hacendado que además tenía ciertas aficiones musicales. Salvador fue el mayor de 11 hermanos y el único que se dedicó profesionalmente a la música.

Los azares de la Revolución, que estalló a pocos días de nacido Salvador, obligaron al padre, don José Contreras, a vender la hacienda que poseía en el estado de Hidalgo, y trasladarse con toda la familia a la

capital. La situación económica cambió bruscamente al perder valor el dinero recibido, por lo que la holgura se transformó en absoluta pobreza. En sus *Memorias*, Salvador Contreras escribe:

Nuestra economía había venido a menos y por 1917 la vida era de necesidades mal satisfechas. Eduardo y yo asistíamos a la escuela casi sin calzado y yo me percataba de las carencias de toda la familia a la vez que observaba las angustias y sufrimientos de mi madre. Mi padre logró un empleo en la compañía de tranvías, pero su sueldo era insuficiente... Su afición a la música [tocaba el piano]* y la educación que recibió de algunos sacerdotes, le abrieron una ruta en la vida que aprovechó por largo tiempo, llegando a ser organista de la Parroquia de Santa Ana y después de la de San Pablo. Esta actividad de mi padre me proporcionó la oportunidad de practicar la música que ya me inspiraba y en un armonio pequeño, instrumento que libró a mi padre de algunos peligros en la revolución y del que se deshizo por razones económicas, practicaba yo la música y componía melodías que me parecían hermosas.⁶

Es lógico pensar que fue su padre quien despertó en Salvador Contreras la vocación por la música. Durante su infancia, aprendió a cantar misas y rosarios y tendría unos 8 ó 9 años cuando empezó a desempeñarse en estos oficios. Los pocos conocimientos musicales que asimiló en el colegio los aprendió de las clases que daba una maestra de escasas condiciones pedagógicas y a quien rehuían los alumnos. Contreras fue de los pocos que asistían gustosos a esta clase, por lo que se ganó el mote de "el músico". El propio Salvador Contreras recuerda en sus *Memorias*:

La clase de música y canto coral era impartida por una maestra ya entrada en años, una vez por semana y después del recreo. A esta clase le rehuían los alumnos, menos yo; así que la maestra me vio con buenos ojos. Su poca experiencia ligada a su muy pobre pedagogía, hacía de esta hora de trabajo, una resistencia y un martirio para mis compañeros, quienes fuera de los cantos cívicos no aprendieron jamás lo que eran el pentagrama, la clave de sol, las notas y los silencios. Era yo el único alumno que comprendía esta clase por lo que

* Nota del autor.

mis compañeros me encomendaron el sobrenombre de “el músico”, mote que en lugar de herirme me satisfacía; y así, con ese título otorgado, fui conocido por alumnos y maestros durante los seis años que duró mi educación primaria.⁷

En cuanto a la realización de sus estudios primarios los datos son un poco confusos. En la boleta de inscripción número 118 de la Escuela Primaria No. 17 para niños, correspondiente al año de 1920, Salvador Contreras aparece inscrito en el 4o. año de primaria,⁸ lo que indica que debió haber iniciado sus estudios primarios en 1916 ó 1917. Por otra parte, un certificado de la Escuela Primaria Municipal No. 89, acredita que Salvador Contreras terminó sus estudios de Primaria Elemental en octubre de 1920 y una boleta de salud del año 1924 da cuenta de la asistencia de Contreras a la Escuela Primaria No. 89, la misma que aparece en el certificado de terminación de estudios de primaria elemental. ¿Será esta última la Escuela “José María Pino Suárez” que menciona en sus *Memorias*? ¿Cómo aparece matriculado en dos escuelas distintas el mismo año?

Contreras debió terminar su primaria en 1920 y de allí en adelante continuar los del otro nivel primario, que culminó en 1923 posiblemente, es decir los años equivalentes al 5o. y 6o. de primaria superior. Y decimos en 1923 porque el propio Contreras afirmó en una entrevista⁹ haber repetido el último año de primaria.

Su familia, al tanto de su vocación musical, decidió disuadirlo intentando despertar en él otros intereses. Es así que lo matricularon en una escuela preparatoria y más tarde en una de medicina homeopática que para el futuro compositor sólo resultaron pérdidas de tiempo. El viaje del padre a Guanajuato en busca de recursos económicos que aliviaran la angustiada situación de la familia, determinó que Salvador, al verse libre del impedimento paterno, se decidiera a estudiar música definitivamente.

3. Inicio de los estudios musicales.

SALVADOR CONTRERAS INICIO sus estudios musicales de la manera menos sistemática posible. Aun cuando no es factible precisar una fecha exacta, parece cierto que tomó sus primeras lecciones siendo aún niño. Pero lo que en otros niños es algo que se toma como diversión y sin mayor

seguridad de que se habrá de continuar en ello, para Salvador Contreras fue una determinación rotunda: hacerse músico aun a costa de vencer la clásica oposición paterna. En sus *Memorias* hace mención de la negativa de su padre a apoyar su carrera musical una vez terminada la primaria. Las razones eran las mismas de siempre: inseguridad económica, espíritu bohemio, bajo status social, etcétera.

La primera referencia del inicio de sus estudios musicales la podemos encontrar en la libreta de notas perteneciente a la señora Nemoria Sánchez en la cual consigna datos sobre sus hijos. Dice allí de puño y letra de la madre:

Empezó a estudiar el piano el día 12 de Julio de 1921, ajustando un año el día 12 de Julio de 1922, saliendo un buen pianista. Luego empezó a estudiar violín el día 30 de Mayo de 1922 ajustando un año el día 30 de Mayo de 1922 [sic] saliendo un buen violinista.^{10 *}

Si nos atenemos a estos datos, Salvador Contreras debió de haber iniciado sus estudios de música a la edad de 11 años. Es de suponer que cursaba la primaria cuando empezó las lecciones de piano, pero este apoyo a su vocación musical seguramente tropezó con la inseguridad económica que afectó su infancia, por lo que aquellas se suspendieron al no contar su familia con un instrumento en el cual pudiera el pequeño Salvador practicar sus lecciones.

Tampoco está claro si fue en 1922 ó 1926 cuando inició sus clases de violín, primero por la duda que deja la nota escrita por su madre, y segundo porque en sus *Memorias* señala que esto ocurrió en 1926. Podría ser que realmente sucediera en 1923, si tenemos en cuenta que el año 1922 está repetido en la libreta de la señora Nemoria Sánchez, así como por el hecho de que en esos años se mudó con su familia a la colonia Peralvillo. Allí conoció a un señor Carlos Ríos quien fue su primer maestro de violín. Remitámonos al propio Contreras quien relata este hecho en sus *Memorias*:

Viviendo ahí en la mal planificada y proletaria calle de Coronado de la colonia Peralvillo, me hice de un violín 3/4 que compré con todo y estuche por la cantidad de 15 pesos en el baratillo de Tepito. Un señor Carlos Ríos que vivía en Jesús Carranza fue quien me dio mis primeras clases, a las que acudía dos veces por semana por la

* Lo subrayado aparece en la libreta borroneado y apenas legible.

cantidad de 5 pesos mensuales. Sólo dos meses pude pagar mis estudios y eso, en abonos fáciles, teniendo que fajarme en cambio sendas caminatas desde la colonia hasta la casa de mi profesor, una distancia aproximada de tres kilómetros en despoblado.¹¹

Más adelante conoció a un violinista de origen indio, el señor Pedro Tlatoa. Dice Contreras que:

... de vez en cuando nos visitaba también un violinista, el señor Pedro Tlatoa, a quien mi padre dió mucho trabajo en las funciones religiosas. Viendo mis adelantos me propuso ir a practicar con él a una carpa llamada "El Aventino", en donde trabajaba diariamente. Gustoso acepté la oportunidad y desde esa misma tarde fui a practicar al salón "El Aventino". Mi puntualidad y dedicación fueron premiadas por el empresario quien después de un mes de práctica continua me asignó una gratificación: un peso semanario. Fue este peso el primer dinero que yo obtuve como violinista.¹²

Sin embargo, sus verdaderos estudios de violín los realizó con su tío Francisco Contreras, destacado violinista mexicano que llegó a ser concertino de la Orquesta Sinfónica de México bajo la batuta de Carlos Chávez. Salvador Contreras da testimonio de esta época de la siguiente manera:

Por esta época contaba unos trece años. [¿1923? ¿1925?] La ansiedad, así como las exigencias cada vez mayores, me obligaban a estudiar con más ahínco; pero mi futuro artístico y económico se me presentaba aún más nebuloso. Una oportunidad se me presentó de pronto. Mi tío Francisco Contreras (primo de mi padre) vino a vivir a nuestro lado. Era, y es, un gran violinista, estaba recién llegado de los E.E.U.U. en donde perfeccionó sus estudios. Soltero, y hombre desprendido y bondadoso, tocaba en el cine Mundial, salón de mucha categoría y ganaba un magnífico sueldo. ¡Cómo lo admiraba! Llegó a ser para mí un ejemplo. Al saber mi afición a la música me regaló un violín y desde entonces fue mi maestro. Sus enseñanzas fueron muy sólidas y supe aprovecharlas y puedo afirmar con orgullo y agradecimiento que tales lecciones fueron real y positivamente los cimientos de mi carrera violinística.¹³

Empero, hay un hecho que Salvador Contreras nunca mencionó, ni aparece en los diferentes currícula y biografías que de él se han intenta-

do. En 1925, Contreras aparece matriculado en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional de México. En la boleta 643 figura inscrito en las siguientes materias:

Primer año de Solfeo con Estanislao Mejía.

Primer año de Español con Felipe T. Alonso.

Conjuntos vocales con Carlos del Castillo.

En el acta de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral fechada el 28 de diciembre de 1925 se anotan sus calificaciones:

Primer año de Solfeo, Teoría y Dictado

SUPERIOR

Primer año de lengua castellana

REPROBADO

Es probable que este fuera el único año que cursó en dicha escuela y no existen referencias de qué tan regular fueron estos estudios. Por lo demás, él tampoco los menciona en sus *Memorias*.¹⁴

4. Ingreso al Conservatorio.

LA EDUCACION MUSICAL DE Salvador Contreras continuó informalmente hasta que ingresó al Conservatorio. Entre 1926 y 1930 tocó en carpas, entre ellas en una llamada "La Mariposa", lo que le sirvió de entrenamiento a la vez que de sustento económico. Estudiaba violín por las mañanas y trabajaba por las tardes. Fue en esta época cuando comenzó a enterarse de lo que ocurría en el ambiente musical de la Ciudad de México. Transcribo sus propias palabras que narran la decisión de ingresar al Conservatorio y su determinación de hacerse músico profesional. Me parece pertinente en este punto aclarar que una constante en la elaboración de este trabajo ha sido la aparición de diversas fechas para un mismo suceso, tal vez debido a que el propio compositor confundió su año de nacimiento. Esto también ocurre respecto al año en que ingresó al Conservatorio. He aquí el relato de Salvador Contreras:

Hacia 1927-28, la lucha estudiantil por la autonomía de la Universidad estaba en su apogeo. Alfonso y Fausto, salidos de la primaria estudiaban la secundaria. El movimiento llevó a la huelga a todas las escuelas del país, que se unieron hasta obtener el triunfo de los estudiantes que derrocaron al Rector Lic. Castro Leal. A este movimiento se unió el Conservatorio Nacional de Música, Facultad Universitaria en esa época. Se nombraba con insistencia al maestro

Carlos Chávez como futuro director del plantel. Yo tenía noticias de que el maestro Carlos Chávez era joven, dinámico y trataba de separar al Conservatorio de la Universidad para incorporarlo a la Secretaría de Educación y aunque yo no era alumno, simpatizaba con el movimiento guiado por una simpatía hacia el maestro a quien, repito, sólo conocía de nombre.

La idea de entrar al Conservatorio germinaba desde hacía tiempo en mi cerebro. Deseaba hacerme músico y no estancarme sólo como un ganapán con mi instrumento. La oportunidad se presentó en ese momento por las siguientes razones: Primero, me había decidido a abandonar "La Mariposa", que ya agonizaba... Segundo, por los magníficos conceptos que se externaban en torno al maestro Carlos Chávez, de quien se decía, que al ser director del Conservatorio, exceptuaría de pago a los miembros del Sindicato de Músicos. Y como yo unos meses antes había entrado a formar parte de esa organización, habiendo presentado el riguroso examen, del que salí aprobado, me sentía con el derecho. Se rumoraba también que el maestro renovarían el plan de estudios, que consideraba deficiente y anticuado, prometiendo traer nuevos maestros de reconocida solvencia entre los que figuraban el maestro Silvestre Revueltas para la clase de violín y de quien había escuchado grandes elogios. Y tercera, porque Fernando Jordán, mi condiscípulo y amigo, era ya alumno del Conservatorio y me animaba a inscribirme, ofreciéndome conseguir mi ingreso a la Orquesta de Alumnos.¹⁵

Si nos atenemos a las fechas, para esta época Contreras tenía más o menos 17 ó 18 años y ya había terminado los estudios primarios. Hasta ese momento, había trabajado como violinista en la carpa "La Mariposa" animando las funciones de variedades. Ahora tomaba la decisión de ingresar al Conservatorio y seguir la carrera de violinista. Sobre la fecha de ingreso se han dado varias que han provocado más de una confusión. Como veremos más adelante, en sus *Memorias* él señala el año de 1932 como el de su ingreso al Conservatorio. Francisco Moncada García afirma que en 1931 ingresó a la Orquesta Sinfónica de México, es decir, si nos atenemos a la fecha señalada por Contreras en sus *Memorias*, antes de ingresar al Conservatorio.¹⁶ Por otra parte, en el acta de calificaciones de todas las materias que cursó en el Conservatorio, sus primeras notas datan de 1930.¹⁷ Esta tiene que ser la fecha verdadera, primero

porque la fecha de documentos de este tipo no puede ser alterada; segundo, porque hay una perfecta correlación de materias en los años subsiguientes, y tercero, porque Salvador Contreras debía tener 19 años cuando entró al Conservatorio, pero como él modificó el año de su nacimiento, es lógico pensar que quisiera modificar la fecha en que se hizo alumno del Conservatorio o que lo hiciera considerando la edad que tenía, pero a partir de 1912.¹⁸ Ciertamente tenía 19 años cuando fue aceptado en el Conservatorio y se le matriculó en el 3er. grado de violín, debido, tal vez, a su experiencia como alumno de Francisco Contreras y al hecho de ser ya un músico por la práctica diaria de su trabajo en la carpa. Transcribo los recuerdos de Salvador Contreras vertidos en su *Memorias*:

Era sábado. Por la tarde fui a visitar a Jordán y lo encontré durmiendo la siesta. Le expuse mis planes y prometió ayudarme en la inscripción en el Conservatorio, advirtiéndome que preparara mis documentos, más cuatro retratos y que nos viéramos el lunes a las diez de la mañana. Ese día a la hora indicada, fuimos recibidos en la Secretaría del plantel por el maestro David Saloma, Secretario del Conservatorio. Mi compañero Fernando sugirió a los maestros con quienes debería estudiar y que eran los suyos para quedar juntos en las clases. Al fin... era ya alumno del Conservatorio. Al salir de la Secretaría nos dedicamos a recorrer el edificio. Me enseñó Jordán el salón de la orquesta, espacioso, con sus atriles y el pódium para el director. Admiramos los dos patios coloniales y otros salones, entre los que destacó el aula "Carlos J. Meneses". Me explicó Jordán que en ese salón murió el maestro dando su clase de piano y en recuerdo a su memoria se grabó su nombre en una placa de bronce y colocaron su busto en el centro del salón junto al gran piano de cola. Me presentó a algunos de sus amigos y me condujo a oír el ensayo del Coro, agrupación de la que él formaba parte. Todo era maravilloso y nuevo para mí. El director del Coro, don Luis Sandi, me causó una gran impresión por su severidad y maestría. Al terminar el ensayo que duró dos horas, nos preparábamos a retirarnos cuando Fernando, codeándose en las costillas y casi a media voz, me dijo: —"Ahí viene Carlos Chávez"—. Pasó frente a nosotros muy aprisa otorgándonos un —"Buenos días, jóvenes"—. Yo admiré su figura y su personalidad. Iba sin sombrero con su gran mechón abultado y observé su recia consistencia física. — ¡"Qué gran hombre"!—

pensé para mis adentros... y partimos. Era el año de 1932".¹⁹

Esta fecha, así señalada por Contreras en sus *Memorias*, es la que induce a dudar sobre la época en la cual inició sus estudios en el Conservatorio, pero guiándonos por el acta de estudios convendremos en que fue en 1930 y la dejaremos establecida como definitiva, ya que, además, su ingreso a la Orquesta Sinfónica de México, ocurrió, según el propio Contreras, cuando ya era alumno de violín de la clase de Revueltas en el Conservatorio. Relata el mismo Salvador Contreras su encuentro con Silvestre Revueltas, al iniciar sus clases como alumno de éste en la especialidad de violín:

Cuando me presenté por primera vez ante el maestro Silvestre Revueltas a mi clase de violín, sentí el temor de no ser admitido, pues sus alumnos eran casi todos, violinistas de altos vuelos. Unos verdaderos "picudos" como solía decirse de los buenos. "Qué hacía yo ahí, pobre principiante, al lado de esos panteras"— pensé. Oí tocar en la clase a esos magníficos violinistas, quienes fueron después amigos míos. Yo me sentía fuera de lugar.

—"A ver jovencito"— exclamó el maestro, dirigiéndose a mí. —"Saque su violín y toque algo de lo que ha estudiado"— y se sentó para escucharme. Yo temblaba, estaba nerviosísimo y sudaba. Mientras sacaba mi instrumento, lo observé y su figura me produjo miedo. Ví su gran cabeza que me imponía pavor, con su gran melena hirsuta y me fijé en su penetrante mirada, como la de un león, que no apartaba de mi pobre humanidad. Invadido de nervios comencé a tocar unas escalas y algún fragmento de piezas sencillas para irme reponiendo de la crisis que se había apoderado de mí. Ya medio me reponía, cuando un súbito y estruendoso —"Basta"— del maestro me dejó paralizado. Tocándose el mentón se reía irónicamente y me veía de reojo. Pasado un instante que se me figuró eterno, dijo nuevamente: —"Toque algo de más calidad"—. Lo intenté ejecutando una sonata de Haendel y ya volvía a adquirir confianza cuando el maestro, levantándose súbito de su asiento, exclamó: — ¡"Pendejo... Así no!... Mire, fíjese..."— . Tomó su violín y ejecutó el mismo trozo de la sonata que yo había empezado. —"Trate de hacerlo"—, inquirió. Quise imitarlo y cuando apenas comenzaba, escuché: —"Hijo de la chin..."— . No terminó la frase. Yo estaba deshecho. —"¿Con quién ha estudiado?" —me preguntó. —"Con mi tío Francisco Contreras" —respondí. —"Bueno... cabrón... voy a darle clases; pero

tendrá que tocar muy bien o se larga a la chingada”...— Ahora sí terminó la frase que sonó fuerte en mis oídos, haciéndome el efecto de un baño de agua helada. Abandoné el salón desalentado y me encaminé hacia el baño. En el trayecto me dije: —“Ahorita soy muy malo... pero ya verá este pinche maestro de lo que soy capaz”.²⁰

Pronto Salvador Contreras tomó confianza con su maestro de violín y se convirtió en un excelente alumno del Conservatorio.

Toda la mala impresión que me causó Revueltas, desapareció bien pronto, porque... “no es el león tan fiero como lo pintan” dice un refrán. Revueltas no era el ogro ni el majadero. Todo lo contrario: era humano, decentísimo y sobre todas las cosas, era un gran artista. Había que comprenderlo, porque esas explosivas manifestaciones disonantes eran perfectas consonantes que aplicaba sólo con sus alumnos predilectos, aquellos en quienes tenía confianza que podían llegar. Las usaba con frecuencia cuando alguno de sus discípulos no comprendía la música como él quería que la sintieran. Eran expresiones de aliento. ¡Qué diferencia con quienes no le interesaban! A ellos los trataba con una cortesía tan irónica y tan singular, que quienes ya lo entendíamos, las interpretábamos como insulto. ¡Qué genial ironía la de Revueltas!²¹

También habla Contreras de su situación de alumno al inicio de sus estudios en el Conservatorio.

Me dediqué a estudiar con furia y pronto llegué a ser un alumno distinguido en el Conservatorio. Mi fama de estudioso se extendió y el maestro Chávez, con quien ya estudiaba composición me estimuló proporcionándome un salón pequeño para estudiar, dando la orden por escrito a la Secretaría del Plantel para que se me permitiera el acceso cualquier día y a la hora que quisiera. Con esta concesión, me pasaba casi todo el día estudiando, aprovechando incluso domingos, días festivos y vacaciones.²²

Salvador Contreras no sólo estudió con Silvestre Revueltas, sino que fue discípulo de Candelario Huízar como también lo fue de Carlos Chávez en la clase de creación musical que éste instituyó en el Conservatorio en 1931. Al año siguiente de haber ingresado al Conservatorio, inició sus estudios de armonía con Candelario Huízar, aunque no en forma oficial.

Narra en sus *Memorias*, de una forma muy cálida, su relación con Huízar:

Mi reinscripción en el Conservatorio estaba segura, pues estaba exento de pago y debido a mi asistencia diaria durante las vacaciones fuí de los primeros en inscribirme. Cursaba el cuarto año de violín y el maestro Revueltas me apreciaba mucho, porque en poco tiempo había adelantado doblando años. Dos maestros se interesaban en mí y me conducían en mi carrera con la bondad que los caracterizaba: Silvestre Revueltas y Candelario Huízar. Este último aún no era maestro del Conservatorio, pues era el encargado de la biblioteca y de la discoteca, sin que esa comisión desmereciera en nada su sabiduría y como me veía seguido estudiando o pidiendo libros o discos para escuchar las obras de los grandes maestros, se ofreció a darme clases particulares de armonía ahí mismo en la biblioteca. Yo, como todos mis compañeros, lo tuteaba, aunque con el debido respeto, como empleado al servicio del alumnado. ¡Cuán lejos estaba de comprender, lo que ese hombre rústico y amable sabía de música! Algunos compañeros cuando se enteraron de que don Candelario me daba clases, llegaron a decirme: —“¿Qué le puedes aprender al viejo Huízar? Estudia con Rolón, con Baqueiro o con Barrios y Morales. Ellos sí son maestros y saben armonía”. Grande fue su sorpresa, cuando dos años más tarde, Huízar, ese empleado de segunda y a quien yo tuteaba, fue nombrado maestro del Conservatorio en las clases de Análisis Musical, materia que se cursaba sólo en los años superiores después de haber pasado por la Armonía y el Contrapunto. Yo no quise seguir tuteando a Huízar, pero él tan gentil, no aceptó nunca que yo modificara la forma de tratarlo.²³

Al respecto, el Dr. Jesús C. Romero, en su libro *La Música en Zacatecas y los músicos zacatecanos* menciona que fue en 1934 cuando Huízar fue nombrado profesor de Análisis Musical en el Conservatorio.²⁴

5. Inicios como compositor.

EN DICIEMBRE DE 1928 el maestro Carlos Chávez ocupó la dirección del Conservatorio; deseando modernizar la enseñanza de la composición

e introducir la ideología nacionalista, aspectos que resultaban novedosos en el plantel, estableció, al iniciarse el año lectivo de 1931, la cátedra de Creación Musical que él mismo tomó a su cargo. Para decidir quienes asistirían a esta clase, el director seleccionó entre los jóvenes alumnos a quienes reunieran ciertas condiciones no sólo creativas sino de habilidad, dedicación y responsabilidad. Según el Dr. Jesús C. Romero los seleccionados fueron Daniel Ayala por su fama de compositor incipiente, Salvador Contreras por su habilidad violinística y José Pablo Moncayo, pianista, por su capacidad para leer obras a primera vista.²⁵ Todavía al año siguiente se inscribió Blas Galindo junto con cinco alumnos más, pero el examen final lo sustentaron él y sus tres discípulos fundadores. Para Blas Galindo la clase de Creación Musical fue la única que dio frutos ya que de ella salió una generación de compositores que se mantuvo en el primer plano musical por muchos años.²⁶

Referente a cuál fue la primera obra de Salvador Contreras hay datos diversos que exigen una aclaración. Por un lado el diario *El Nacional* del 18 de octubre de 1933, informa acerca de la primera audición del *Scherzo y Final* de Salvador Contreras, a cargo de la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección de Silvestre Revueltas. De esta partitura el diario comenta lo siguiente:

Es interesante esta obra por ser la primera de un joven músico que ha descollado entre los alumnos de nuestro principal plantel musical. Hay en ella inspiración y destellos de una personalidad que empieza a definirse. Sin estar compuesta sobre ritmos y melodías mexicanas, tiene el sello y espíritu de nuestra música nacional.²⁷

Pero por otro lado, el propio Salvador Contreras escribe en sus *Memorias*:

En el Conservatorio, las cosas se presentaban de manera diferente. Ahí gozaba yo de ser una promesa en la música y era muy estimado y distinguido. Había escrito mi primera obra y se anunciaba en estreno. En todos los diarios de la capital aparecían mi retrato y crónicas muy elogiosas, anunciando la fecha del concierto y el estreno de mi obra *Sonata para violín y violoncello*.²⁸

Por su parte, Blas Galindo, en el artículo que escribió en la revista *Nuestra Música* acerca de sus compañeros de composición, refiere lo siguiente:

A fines de 1933 fueron ejecutados en los conciertos del Conservatorio, que tuvieron lugar en el Teatro Hidalgo, algunos de los trabajos realizados por nosotros en clase. De Moncayo, se tocó la *Sonata para violín y cello*; de Contreras, otra para la misma combinación instrumental y de Ayala sus *Piezas para cuarteto de cuerdas*. Yo no escribí una sonata sino una *Suite para violín y violoncello*.²⁹

Y Salvador Contreras reafirma que esta es su primera composición cuando comentando el concierto al que hace referencia Galindo, escribe en sus *Memorias*:

Oí mi obra, la primera de mi producción y fue bien acogida por el público. Felicitaciones, abrazos, autógrafos y, sobre todo, elogios muy encomiosos relativos a mi juventud. Mis hermanos asistieron al concierto y el retorno a casa lo hicimos a pie comentando el éxito...³⁰

Pero hay un suceso nunca mencionado por el compositor en sus *Memorias* ni en las entrevistas en las que habló sobre sus inicios como creador y es su temprana participación en los conciertos de la Sociedad Musical Renovación, fundada en 1931, es decir, el mismo año en que Salvador Contreras iniciara sus estudios de composición en la clase de Creación Musical de Carlos Chávez en el Conservatorio. El Dr. Jesús C. Romero escribió un importante artículo en la revista *Carnet Musical* con el título "La Sociedad Musical Renovación"³¹ en la que hace un recuento de la breve existencia de esta sociedad fundada a iniciativa de don Gerónimo Baqueiro Foster. Según Romero, la Sociedad se fundó el 5 de julio de 1931 en el estudio de Gerónimo Baqueiro Foster con el fin de impulsar a los compositores jóvenes que anhelaran marchar hacia el nacionalismo musical. El primer concierto, de carácter privado, se llevó a cabo el 22 de agosto de ese año, exclusivamente dedicado a las obras de los nuevos compositores, todos ellos socios de la Sociedad Musical Renovación. El programa fue el siguiente:

1. Palabras del profesor Gerónimo Baqueiro Foster.

2. Obras para piano solo:

Entretenimiento

Francisco Argote

Op. 6

Francisco Argote

Telegrama

Daniel Ayala

Op. 5

Guillermo Argote

Suite en 4 tiempos

Guillermo Argote

<i>Oriental</i>	Salvador Contreras
<i>Pequeño preludio</i>	Salvador Contreras
<i>Impresiones de un bosque</i>	José Pablo Moncayo
<i>Impresión</i>	José Pablo Moncayo
<i>Tres caprichos</i>	Margarita Lagos
<i>La gotera</i>	J. Nava
<i>La lluvia</i>	J. Nava
<i>Carcajadas</i>	Zoila Badillo
<i>Op. 3</i>	Fernando Jordán
3. Dúos:	
<i>Op. 2 para violín y piano</i>	Francisco Argote
<i>Op. 1 para canto y saxofón alto</i>	Francisco Argote
<i>Soledad, abril y otoño</i>	Daniel Ayala
<i>Op. 7, 11 y 12</i>	Guillermo Argote
4. Tríos:	
<i>Trío para violín, saxo alto y cello</i>	Guillermo Argote
<i>Ecós remotos para clarinete, canto y violín</i>	Daniel Ayala

Es probable que Salvador Contreras no considerara estas obras como piezas de catálogo, ya que las estimaba muy incipientes dado que debió de haberlas escrito en sus clases con Chávez. Seguramente este concierto representó más que otra cosa la oportunidad de escuchar lo que había compuesto en forma didáctica, antes que ofrecer un producto acabado que de algún modo reflejara sus proposiciones artísticas, estéticas o de búsqueda de lenguaje. Era demasiado nuevo él para pretender haber escrito ya un opus y creemos que fue sincero consigo mismo al no incluir estas piezas en su catálogo de obras. Las partituras no aparecen y no se sabe qué fue de ellas. Tal vez el compositor las destruyó o las reelaboró más tarde con otro nombre.

El mismo Dr. Jesús C. Romero, en otro artículo, esta vez dedicado a José Pablo Moncayo, también relata la participación de Moncayo, Contreras y Ayala en el concierto inaugural de la Sociedad Musical Renovación.

El artículo escrito en julio de 1958, poco después de la muerte de Moncayo, incluye el siguiente párrafo:

Esta fue la ocasión en que tres del que sería famoso Grupo de los Cuatro, hicieron su presentación pública en calidad de compositores; la crítica les resultó favorable ya que se comprobó que marchaban con paso firme hacia el nacionalismo por el sendero de las tendencias modernas de la música.³²

No deja de ser interesante que se ofreciera un concierto de esta naturaleza, dedicado íntegramente a jóvenes compositores. Después de todo, los objetivos eran lo suficientemente claros en cuanto al apoyo que la Sociedad daría a los nuevos creadores y ése fue el carácter que tuvo este primer concierto. Eran los años en que el nacionalismo musical en México estaba en una línea ascendente y lógicamente había que propiciar la continuidad del movimiento. Sin embargo, es curioso que entre los fundadores se hallaran músicos que más bien, años atrás, creyeran que el nuevo camino de la música estaba en el desarrollo de las teorías de Julián Carrillo: Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza y con ellos Augusto Novaro, Esperanza Alarcón y el Dr. Jesús C. Romero. Y digo que resulta curioso, porque al revisar los objetivos de la Sociedad Musical Renovación, en el punto 3o. se plantea claramente:

3o. Apoyar e impulsar a los compositores que forman parte de la sociedad, procurando orientarlos hacia el nacionalismo.

Esto, lógicamente, significaba algo más que pretender una música mexicana. Con toda claridad era una adherencia al movimiento que impulsaban Carlos Chávez y Silvestre Revueltas y que no se manifiesta precisamente dentro de los lineamientos del Sonido 13. Pero esto es harina de otro costal, y no especularemos con ello.

De todo lo anterior, se deduce que esta fue la primera presentación pública de Contreras como compositor, aunque él no la considerara como tal y esperara dos años para entonces oficialmente, entregar la que él consideraba su primera obra al público: su *Sonata para violín y cello*. En realidad lo que ocurrió fue que en el concierto del 20 de octubre de 1933, en el que actuó la orquesta del Conservatorio dirigida por Silvestre Revueltas, se incluyeron el *Scherzo* y el *Final* de la *Sonata para violín y violoncello*, con Ezequiel Sierra y Teófilo Ariza como intérpre-

tes. El concierto al que se refiere Galindo, también en el Teatro Hidalgo, es posterior.

Contreras y sus compañeros siguieron estudiando en el Conservatorio hasta que en diciembre de 1934, el maestro Chávez dejó esta institución y su clase de Creación Musical desapareció. El grupo de jóvenes estudiantes de composición no se desintegró del todo porque como recuerda Galindo:

Aunque Moncayo y Contreras continuaron los estudios de Contrapunto y Armonía bajo la dirección de Huízar y yo terminé los míos en el Conservatorio, guiado por Rolón, seguimos recibiendo consejos prácticos del maestro Chávez, quien sin darnos clase regular orientó nuestro desarrollo de compositores.³³

II. El Grupo de los Cuatro

1. Orígenes.

DESPUES DE LA SALIDA DE Carlos Chávez del Conservatorio, la clase de Creación Musical desapareció y los cuatro componentes de ella sólo pudieron reunirse con su maestro en forma privada. Sin embargo, quedó en ellos prendida la inquietud por seguir estudiando, trabajando y poder cristalizar sus proyectos personales en el terreno creativo. La idea de seguir trabajando juntos en forma organizada y presentar sus obras al público le correspondió precisamente a Salvador Contreras, quien comunicó este planteamiento a sus compañeros. En el artículo que Blas Galindo escribió acerca de los "Compositores de mi generación" en la revista *Nuestra Música* de abril de 1948, relata lo siguiente:

En Mayo de 1935 me fui a trabajar como maestro de música a la Escuela Normal Rural El Mexe, Hidalgo. Allí recibí la invitación de Salvador Contreras para reunirme, en México, con mis compañeros a fin de organizar un concierto. En el programa figurarían las obras compuestas por nosotros después de la renuncia del maestro Chávez. La idea me pareció magnífica.³⁴

Es así como decidieron organizar un concierto para el mes de noviembre de ese año, el mismo que fue anunciado a través de la prensa local y mereció comentarios y opiniones antes y después de realizarse el evento.

Este concierto marcaría un hito muy importante en la vida musical de México por cuanto señalaba la aparición definitiva de un grupo nuevo de compositores, quienes no sólo surgían como los seguidores de una tendencia entonces en boga como el nacionalismo musical, sino que además demostraban una fuerte voluntad de dominar la técnica de la escritura musical, un deseo de conocer lo último que se estaba haciendo en otros lados y conjugar los avances técnicos con un aporte personal. Tal vez desde el grupo de Los Seis (no los franceses) que integraron Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Felipe Villanue-

va, Ignacio Quezadas y Juan Hernández Acevedo, a fines del siglo pasado, no aparecía otro grupo de compositores que surgieran juntos y mantuvieran ideas afines. Ponce, Chávez, Revueltas, Huízar, etc., fueron más bien casos individuales que coincidieron en un momento histórico, pero nunca integraron algo que pudiera parecerse al grupo que formaron Contreras, Ayala, Galindo y Moncayo. Ellos surgían como fruto de un nuevo concepto en la enseñanza de la composición, modificado por Carlos Chávez y aunque tal vez no se cumplieron todos los objetivos programados en la clase de Creación Musical, sí se articuló un grupo de jóvenes que tuvieron un interés profesional en la composición y se dedicaron a ella toda su vida, independiente de los logros, triunfos y reconocimientos (o frustraciones) que pudieron alcanzar cada uno de ellos.

2. Los primeros conciertos.

EL PRIMER CONCIERTO QUE ofrecieron Contreras, Moncayo, Galindo y Ayala se realizó en el Teatro Orientación de la SEP el 25 de noviembre de 1935 a las 20:30 horas. Se anunció como "Concierto de un grupo de jóvenes compositores" y en la invitación, como en algunas de las crónicas que anunciaron el concierto, se publicó una fotografía con los cuatro jóvenes músicos.

El periódico *El Instante* del lunes 25 de noviembre de 1935, anunció el concierto señalando que

Los compositores Ayala, Contreras, Moncayo y Galindo forman el grupo más fuerte salido recientemente de las aulas, todos ellos son hijos del Conservatorio Nacional de Música y representan la primera generación que sale a la vida del arte, bajo la enseñanza musical de los dos últimos gobiernos de la revolución.³⁵

También esta nota da cuenta que

Entre ellos el más distinguido como compositor es Daniel Ayala, que recientemente triunfó con su obra *Tribu* ejecutada en el último concierto de la Orquesta Sinfónica de México.³⁶

Efectivamente, Ayala acababa de estrenar su obra orquestal con la OSM, bajo la batuta de Carlos Chávez obteniendo el unánime reconocimiento de público y crítica.

Las obras que se presentaron en el “Concierto de un grupo de jóvenes compositores” fueron:

1. *Sonatina* para piano José P. Moncayo
2. *Sonata* para violín y cello Salvador Contreras
violín: Luis Sosa
cello: Juan Manuel Téllez
Oropeza
3. *Danza* para cuarteto de cuerdas Daniel Ayala
violín: Salvador Contreras
violín: Daniel Ayala
viola: Miguel Bautista
cello: Juan Manuel Téllez
Oropeza
4. *Caporal* para coro Blas Galindo
letra de Alfonso del Río
5. *Lagartija* danza para piano Blas Galindo
6. *Pieza* para cuarteto de cuerdas Salvador Contreras
7. *Amatzinac* pieza para flauta y José P. Moncayo
cuarteto de cuerdas
solista: Miguel Preciado
dirección: José P. Moncayo
8. *El grillo* pieza para conjunto y Daniel Ayala
soprano
letra del Ing. Daniel Castañeda
flauta: Miguel Preciado
violín: Daniel Ayala
sonaja: Juan Téllez Oropeza
piano: J. P. Moncayo
soprano: Margarita L. Ayala
dirección de Salvador Contreras

De este concierto se ocuparon la mayor parte de los críticos de entonces. José Barros Sierra, crítico de *El Universal*, en un artículo publicado el 27 de noviembre de 1935, expresaba:

En nuestro medio no es usual que los compositores jóvenes presenten el resultado de su labor y menos aún que cuando se decidan a ello, un público numeroso se congregue para escuchar exclusivamente esas composiciones. Salvador Contreras, Daniel Ayala, J.

Pablo Moncayo y Blas Galindo —la última “promoción” (para emplear el término ya generalmente aceptado) en nuestro medio musical— lograron realizar esta hazaña en el concierto que celebraron anteanoche en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública. Con excepción de Daniel Ayala, cuya obra ha trascendido ya al “público grande” a través de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, los jóvenes compositores eran... casi totalmente desconocidos. No nos fue dado escuchar todo el programa, que se hallaba integrado por dos obras de cada uno de los autores —y si fuéramos dados a la transplatación de términos exóticos, esta sería la ocasión de hablar del “grupo de los cuatro”—... Los cuatro jóvenes compositores provienen, musicalmente hablando, de nuestra “vanguardia” y siguen caminos que, a juzgar por lo escuchado anteanoche, no siempre pueden verse con claridad. El concierto de los cuatro jóvenes llenó plenamente su objeto y tuvo como resultado un contacto con el público que debe alentar a toda la nueva generación de músicos.³⁷

Por su parte, Salomón Kahan, en el *Universal Gráfico* del 29 de noviembre, en su columna “Música”, bajo el título “Una hora experimental” se ocupó *in extenso* del concierto de los jóvenes compositores de quienes decía que se presentaron ante un público “inesperadamente numeroso”. Kahan, con un tono un poco alarmado escribe:

Desde luego se nota que los mencionados cuatro músicos han dicho “adiós” al lenguaje y a las recetas de composición que datan aún del siglo pasado, y que han nutrido sus ejercicios en ejemplos de quienes hacen amar el hoy sobre todas las cosas y hacen alarde de ser iconoclastas. La disonancia no sólo no los asusta, sino, al contrario, les atrae.³⁸

Concretamente, refiriéndose a Salvador Contreras apunta

En la *Pieza* para cuarteto de cuerdas de S. Contreras se nota que este joven músico vive en el siglo de Stravinski. Le gusta la sequedad y la acentuación del elemento puramente rítmico. Pero esto es sólo como un aperitivo; un poco más allá su música se hace algo interesante también desde el punto de vista de la melodía. Lo que hace a su pieza desmerecer en su relativo valor, es lo episódico de su sustancia. Le falta la espina dorsal, que es una idea musical definida.³⁹

El hecho de que críticos como Kahan se ocuparan de este concierto, habla de por sí del interés que despertó la presentación de los jóvenes compositores quienes, además, vieron con simpatía el apelativo de Grupo de los Cuatro al que con un cierto sentido despectivo y/o peyorativo se había referido Barros Sierra. Ellos decidieron adoptarlo y oficialmente se dieron a conocer con este nombre cuando organizaron su segundo concierto, aunque esta vez como intérpretes. El martes 31 de marzo de 1936, en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, Ayala, Contreras, Galindo y Moncayo, bajo los auspicios del Grupo Unitario de Iniciativa y Acción y con el rótulo de El Grupo de los Cuatro además de identificarse como miembros de LEAR,⁴⁰ interpretaron obras de Haendel, Poulenc, Beethoven y Debussy. Pero el concierto realmente significativo de este año lo dieron el jueves 15 de octubre de 1936, también en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, con obras de ellos y todas en calidad de estrenos. El programa fue el siguiente:

- | | |
|--|--------------------|
| 1. <i>Suite No. 2</i>
piano: Eunice Gordillo | Blas Galindo |
| 2. <i>Sonatina</i>
piano: J. Pablo Moncayo
violín: Francisco Contreras | J. P. Moncayo |
| 3. <i>Cuatro canciones</i>
textos de Juan Ramón Jiménez
soprano: Margarita L. Ayala
piano: Carlos Okhuysen | Daniel Ayala |
| 4. <i>Tres poemas</i>
letra de Daniel Castañeda
soprano y pequeña orquesta
solista: Irma González | Salvador Contreras |
| 5. <i>Romanza</i>
violín: Francisco Contreras
cello: Guillermo Argote
piano: J. P. Moncayo | J. Pablo Moncayo |
| 6. <i>Cuarteto No. 2</i>
violines: César Quirarte y
Luis Sosa
viola: Miguel Bautista
cello: Guillermo Argote | Salvador Contreras |

7. *Cuarteto de cellos*

Blas Galindo

Jesús Reyes

Manuel Garnica

Juan Téllez Oropeza

Leopoldo Villaseñor

8. *Cinco piezas infantiles*

Daniel Ayala

para cuarteto de cuerdas

El interés que despertó este nuevo concierto se hizo patente por el espacio que le dedicaron diarios y revistas. Daniel Castañeda escribió en el semanario *Todo*:

Esta es la segunda ocasión que estos cuatro jóvenes ofrecen a nuestro público musical los resultados de sus esfuerzos artísticos. No podemos decir que en la primera vez todas sus obras alcanzaron un éxito completo, pero sí vale afirmar que desde entonces dejó huella de hondura su labor y que el índice de la crítica los puso al margen de la esperanza juvenil y en pleno corazón de la realidad que representan para nuestra vida musical. A reserva de ocuparme de los resultados de este próximo concierto, va esta nota con el fin de señalar al público y a los críticos la importancia que tiene el esfuerzo de estas cuatro juventudes...⁴¹

También José Barros Sierra volvió a referirse a ellos, y él —que tal vez involuntariamente (ya dijimos que lo decía con un tono despectivo)— contribuyó a darles nombre, les censuraba ahora el hecho de llamarse Grupo de los Cuatro:

Cuatro jóvenes que con innecesario espíritu de imitación han dado en llamarse El grupo de los Cuatro ofrecieron en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, un programa integrado exclusivamente con sus propias composiciones. Daniel Ayala, J. Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Blas Galindo, integran este núcleo de artistas que por lo menos tienen el mérito de estar produciendo constantemente y tratando de progresar en su oficio.⁴²

La actitud de Barros Sierra parecía un tanto más escéptica y negativa que cuando el primer concierto, tal vez debido al hecho de que los jóvenes compositores adoptaron el nombre de Grupo de los Cuatro que él comentó y que ahora le disgustaba. Acusaba a los jóvenes de una marcada tendencia orientalista y de asumir una actitud negativa en la

medida que eludían lo trillado, las frases hechas y el caer en fórmulas. En cambio para Luis Sandi el futuro de la música en México estaba en manos de estos jóvenes y expresaba que:

... por eso, cuando no es uno solo, sino son Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, jóvenes de una misma generación, los que cambian la norma y se dedican a trabajar con seriedad, con agudo sentimiento de responsabilidad no sólo su arte, sino también, cosa de enorme importancia los problemas sociales de su país y de su tiempo, y no se agotan en tareas inútiles sino que paralelamente a sus estudios o más bien como el mejor de los estudios, crean una obra artística, sentimos que ya algo nuevo va a venir, que la música en México expresará con corrección artística las inquietudes, los problemas, el pulso íntimo de estas horas de lucha en que nuestro país se coloca a la cabeza de los pueblos de América en la construcción de un mundo mejor. Tenemos derecho a creer que no será ya la música en nuestro país un reflejo retrasado y débil del arte extranjero, tampoco una arma más en manos de los enemigos de la cultura: se convertirá al fin en expresión depurada, en síntesis de nuestra actualidad.⁴³

Si las palabras de Sandi expresaban la visión de un sector del medio musical mexicano, que decididamente apoyó al Grupo de los Cuatro, no faltaron quienes vieron con duda, escepticismo o indiferencia la labor de estos jóvenes. Pero también se alzaron voces y actitudes contrarias que pusieron en duda la veracidad de los propósitos de Contreras y compañía. Salvador Contreras afirma en un artículo escrito en la revista *Armonía* que los integrantes del Grupo de los Cuatro fueron acusados de "chavistas", es decir partidarios no sólo de Carlos Chávez, a la sazón hombre fuerte de la música en México como director de la primera institución sinfónica de entonces, la Orquesta Sinfónica de México, sino también de sus acciones, que no siempre eran aprobadas por todos. De hecho, un sector de la comunidad de músicos se opuso abiertamente a Chávez desde los tiempos de la fundación de la orquesta y de la separación del Conservatorio del ámbito universitario. Y combatir al grupo de jóvenes compositores era combatir a Chávez. Como veremos más adelante, se les pusieron trabas en el propio Conservatorio, donde ejercía la dirección un enemigo de Chávez: Estanislao Mejía.

Pero, además, hubo quienes vieron en las acciones del Grupo de los

Cuatro la ocasión de justificar algunas críticas contra el Conservatorio, del que lógicamente ellos eran un producto. Así, el crítico que firmaba con el seudónimo de "Demóstenes", dentro de una serie de escritos en los que censuraba la gestión de Estanislao Mejía como director del Conservatorio, publicó un comentario en el que comparaba a los Cuatro con los Cinco rusos, aunque precisando una diferencia fundamental: la de una pobre instrucción general. Les halla un parentesco con los rusos en las causas ideológicas que unieron a ambos grupos. Y en un final capcioso, afirma "Demóstenes" (¿Baqueiro Foster?):

Los cuatro, muy en reserva todavía, esperando horas mejores para hacerlo en alta voz, hablan mal de los grandes maestros y de sus pequeños maestros, porque no pudieron darles una orientación estética ni una técnica. Como "Los Cinco", "Los Cuatro" son frenéticos enamorados del folklore de México, pero en particular por Ayala, el indio maya, y Blas Galindo, huichol puro. Hay que considerar, pues, el aparentemente inofensivo grupo de Los Cuatro como un grupo de reacción en contra de la arcaica enseñanza de las instituciones oficiales. Pronto se conocerá el credo, el criterio de grupo, la pública abominación y las burlas a los maestros y a las estéticas gastadas.

No podrá suceder otra cosa. El medio en que actúa presenta las mismas características de aquel en que se movieron los cinco rusos: un folklore que se desborda incitando a "una reintegración a las virtudes de la raza y a la honestidad de la naturaleza" y una enseñanza de la composición en el Conservatorio en la más completa decadencia.⁴⁴

En una posición más ecuánime, el comentarista de la revista *Cultura Musical*, después del concierto de octubre del 36, se refería a ellos en los siguientes términos:

No tenían necesidad los cuatro jóvenes compositores que periódicamente organizan audiciones de sus propias obras, de recurrir a un título que instantáneamente evoca el de cierto grupo de músicos, quienes, por lo demás tampoco lo necesitaron para realizar una obra trascendental... Ayala, Contreras, Galindo y Moncayo son cuatro jóvenes que poseen la gran virtud de la constancia. Trabajan impulsados por el doble deseo de producir obras que de simples ensayos que eran hace tres años, alcanzan ya una categoría más elevada,

debido a una innegable habilidad en el manejo de la materia sonora y a la solidez que puede comprobarse en algunas de sus obras. De los cuatro jóvenes, Ayala es ya ampliamente conocido por sus obras orquestales bien acogidas por el público. Moncayo, como Galindo y Contreras han mostrado predilección por la música de cámara y por ello debemos felicitarlos. No menos loable es el afán de estos nuevos compositores por adquirir una cultura musical de acuerdo a sus aspiraciones.⁴⁵

Respecto a Salvador Contreras, el pianista y crítico Humberto Artime, especificó un comentario en su crónica el lunes 14 de diciembre de 1936 en el diario *Novedades*:

Salvador Contreras hizo ejecutar su *Cuarteto No. 2*, obra bellísima, bien desarrollada y escrita con temas hermosos perfectamente aprovechados; es inspirado y posee dotes para organizar conjuntos y dirigirlos. Su inteligencia, habitual modestia, entusiasmo y voluntad le harán alcanzar en futuro próximo, el lugar que merece como artista.⁴⁶

3. Un concierto frustrado.

LA REVISTA *CULTURA MUSICAL*, patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música, en su número del mes de abril de 1937, insertaba la noticia de un nuevo concierto del Grupo de los Cuatro. La nota decía:

Moncayo, Contreras, Ayala y Galindo, siguiendo la tendencia que se han trazado desde su primera actuación, preparan un concierto que ofrecerán al público, presentando a Paul Bowles, uno de los jóvenes compositores de más talento de Nueva York, que actualmente nos visita y que trata de conocer a fondo nuestro folklore musical.⁴⁷

El concierto estaba programado para el 25 de junio de 1937 y en él se repetirían algunas de las obras de conciertos anteriores. En una nota aparecida en la misma revista *Cultura Musical*, del mes de junio de ese año, firmada por B. G. (que podría ser Blas Galindo), se hacía el siguiente comentario:

La acción organizada de los cuatro jóvenes compositores: Moncayo, Galindo, Contreras y Ayala ha sido siempre constante a pesar de los obstáculos que el medio les ha presentado para la realización

de sus proyectos. El concierto que estos jóvenes habían preparado para el día 25 del mes en curso, en el que se contaba con la presencia del compositor neoyorquino Paul Bowles, fue suspendido en virtud de haber sido cancelado el permiso que se les había otorgado para hacer uso de la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes.

No nos extraña que este grupo de compositores encuentre a cada paso nuevos obstáculos que vencer, pero su carrera es obstinada y constante y les lleva con pasos cada vez más seguros hacia el triunfo que ambicionan.⁴⁸

Parece ser que finalmente este concierto nunca se realizó y tan sólo quedaron los programas impresos y el deseo frustrado de llevarlo a cabo.

4. Los últimos conciertos del Grupo de los Cuatro.

EL GRUPO DE LOS CUATRO realizó como tal dos conciertos más: Uno, el 23 de agosto de 1938, y otro, los días 22 y 24 de noviembre de 1940.

El primero de estos conciertos se llevó a cabo en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. En el programa de mano se insertaron diversas opiniones y comentarios, así como los retratos de los cuatro compositores. El programa fue:

- | | |
|----------------------------|-----------|
| 1. a) <i>Radiograma</i> | Ayala |
| b) <i>Hacia la Villa</i> | |
| piano: Humberto Artime | |
| 2. <i>Trío</i> | Moncayo |
| flauta, violín y piano | |
| 3. <i>Scherzo y Final</i> | Contreras |
| violín y cello | |
| 4. <i>Dos preludios</i> | Galindo |
| oboe, corno inglés y piano | |
| 5. <i>Sonatina</i> | Moncayo |
| violín y piano | |
| solista: César Quirarte | |
| 6. <i>Vidrios rotos</i> | Ayala |
| conjunto de cámara | |

- | | |
|---|-----------|
| 7. <i>Suite</i>
conjunto de cámara | Contreras |
| 8. <i>Concertino</i> para piano
solista: Eunice Gordillo | Galindo |

El programa del concierto realizado los días 22 y 25 de noviembre, en el Palacio de Bellas Artes, dentro de la Temporada Oficial del Departamento de Bellas Artes, comprendía las siguientes obras:

Blas Galindo:

Suite de baile

Preludio

Salvador Contreras:

Música para Orquesta Sinfónica

Daniel Ayala:

Paisaje

El hombre maya

J. P. Moncayo:

Hueyapan

En las notas de prensa se hacía hincapié en el hecho de que cada uno de los compositores dirigiría sus propias obras. En las reseñas publicadas en el programa de mano se especificaba que estas obras fueron compuestas entre 1939 y 1940. A partir de este concierto, que fue el último que ofrecieron como Grupo de los Cuatro, cada uno de ellos siguió sus propias orientaciones; con este concierto conformado enteramente con obras sinfónicas, el grupo alcanzaba un nivel que sólo podía ser continuado individualmente.

Pero, ¿qué fue en esencia el Grupo de los Cuatro? Merece una atención especial, que naturalmente desborda las intenciones de este trabajo que es específico sobre Salvador Contreras, pero en la medida en que él fue una pieza fundamental de este grupo, bien vale la pena hacer algunas reflexiones.

Se ha insistido en que este grupo nació como una consecuencia de las orientaciones nacionalistas de su maestro, Carlos Chávez. Creemos que esta influencia fue sólo parcial al principio, ya que, en la mayor parte de las obras que escribieron entre 1931 y 1938, se evidencia más bien una preocupación por dominar los estilos y las formas musicales antes que por dotar a sus trabajos de un contenido ideológico, emocional o estético. La adhesión al nacionalismo fue posterior, y en todo caso motivada

por las ejecuciones que hizo la Sinfónica de México de arreglos de canciones populares realizadas por Galindo, Contreras y Moncayo y porque las más significativas obras de esta tendencia se escribieron precisamente en la década comprendida entre 1930 y 1940. La cercanía de Contreras a Revueltas y la de Galindo y Moncayo a Chávez dió sus frutos hacia finales de la década, cuando ya estos jóvenes compositores tenían varios años constituidos como grupo.

En segundo lugar, el Grupo de los Cuatro no proyectó las tendencias de Revueltas y Chávez, sino que se agotó en sí mismo. En ese sentido es tal vez Salvador Contreras el que más alcances de lenguaje tuvo en su obra, ya que tardíamente se acercó al dodecafonismo, en tanto que Galindo se sumerge en un cromatismo pantonal y Moncayo sucumbió, como también Contreras, a las influencias de Debussy y Ravel. Esto no descarta en absoluto la presencia de Stravinski en sus obras; más bien esta es una influencia que llega precisamente vía Chávez y Revueltas, quienes tuvieron una marcada predilección por el autor ruso y su estilo neoclasicista.

Creo que el Grupo de los Cuatro cumplió un papel importantísimo en la medida en que se constituye en la bisagra que enlaza la etapa del primer nacionalismo que viene de Manuel M. Ponce hacia adelante y propicia inevitablemente la ruptura de los compositores de la etapa de los 60, que se orientan hacia nuevas formas musicales, nuevos lenguajes y a una concepción distinta del ejercicio compositivo. Quizá el comentario de Nicolás Slonimsky resuma un poco lo que fue, en ese sentido, el desarrollo de la música mexicana:

El folklore mexicano, que hasta entonces había sido considerado como material exótico que debía ser tratado al estilo europeo recibió de manos de Manuel M. Ponce una más íntima interpretación, como una forma natural de arte. Chávez y Revueltas continuaron cultivando el folklore mexicano, con la técnica contrapuntística y armónica de la música ultramoderna. El complejo melorrítmico del folklore mexicano también sirve como base a las obras de un grupo de discípulos de Chávez: Daniel Ayala, Salvador Contreras, Pablo Moncayo y Blas Galindo. Estos cuatro músicos se reunieron y formaron el Grupo de los Cuatro y desde los comienzos dedicaron sus energías al folklore nativo interpretado con técnica contemporánea.⁴⁹

Sólo que hay que tener en cuenta que Slonimsky era un tremendista

y que lo que el Grupo de los Cuatro puso en sus obras fue más el espíritu de México que elementos folklóricos propiamente dichos, exceptuando, claro está, los *Sones de mariachi*, de Blas Galindo; el *Huapango*, de José Pablo Moncayo, y los *Corridos*, de Salvador Contreras, que antes que nada cierran el nacionalismo folklorizante en la música de concierto de nuestro país.

5. Contreras y el Grupo de los Cuatro.

SALVADOR CONTRERAS FUE el iniciador del Grupo de los Cuatro y en ese sentido se puede considerar que su participación fue decisiva para la conformación y proyección del grupo. En cada uno de los conciertos que ofreció este grupo, Contreras participó activamente como compositor, violinista y director. Las obras que presentó en los conciertos oficiales del grupo fueron: la *Sonata* para violín y cello; su *Pieza* para cuarteto de cuerdas; los *Tres poemas* sobre textos de Daniel Castañeda para soprano y pequeña orquesta; el *Cuarteto No. 2*; la *Suite* para conjunto de cámara y la *Música para Orquesta Sinfónica*, que fue seleccionada por el jurado que calificó las obras presentadas al concurso abierto por la Orquesta Sinfónica de México en 1940.

Como violinista, tocó en los diversos cuartetos y conjuntos que se formaron para las presentaciones y como director estuvo al frente de los mismos tanto en obras suyas como de sus compañeros. Los críticos advirtieron en él —como en Moncayo— objetivas cualidades para la dirección. Su actividad con el Grupo de los Cuatro fue de suma importancia para su proyección futura como compositor.

En un artículo titulado “El Grupo de los Cuatro”, Salvador Contreras escribió en la revista *Armonía* de agosto-septiembre de 1967:

En aquella época, el maestro Chávez era director del Conservatorio y director de la Orquesta Sinfónica de México. Al lado de este músico mexicano, luchando por la creación de un nuevo concepto que colocara a nuestro país como representante de su propia cultura musical, militaban formando el grupo de vanguardia los no menos tenaces e incansables músicos: Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada y Candelario Huízar.

Nosotros: Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo (Q.E.P.D.) seguíamos el ejemplo de ese grupo revo-

lucionario. Aunque por entonces no trabajábamos en la composición sí en cambio nos unía el fuerte deseo de ser compositores.

[...]

Con el ánimo dispuesto, nos dirigimos una vez al maestro Carlos Chávez y le expusimos los deseos de que fuera él quien nos guiara en terrenos de la composición. Nos oyó con verdadero entusiasmo; nos propuso que invitáramos a otros alumnos y que se instituiría la clase de Creación Musical.

A la semana siguiente, el grupo era numeroso, pasábamos de veinte y una tarde se llevó a cabo la inauguración de dicha clase. Asistieron a la sesión inaugural los maestros componentes del grupo revolucionario de vanguardia; otros maestros del Conservatorio y por supuesto los alumnos que debíamos formar el cuerpo de aprendices. Las pláticas del maestro Chávez fueron un tónico de aliento y bajo su cuidado y dirección fuimos dando los primeros frutos.

[...]

Hacia 1935, al ocupar la presidencia de la República el General Lázaro Cárdenas la administración de la SEP tuvo que cambiar, volviendo el maestro Chávez al Conservatorio; pero fue por poco tiempo. El entonces Jefe del Departamento de Bellas Artes, Lic. José Muñoz Cota nombró director del Conservatorio al maestro Estanislao Mejía, quien, dicho sea de paso, nunca simpatizó con el movimiento musical de Chávez y sus colaboradores; y por consecuencia, nosotros, los cuatro que ya comenzábamos a figurar, fuimos señalados como "chavistas" y puestos en las listas negras de la nueva administración del Conservatorio, hasta el grado de ponernos obstáculos para nuestra reinscripción...

Mas no desmayamos. Decidimos dar nuestro primer concierto con obras nuestras demostrando con ello la veracidad de la clase de Creación Musical que para entonces había sido suprimida del plan de estudios del Conservatorio. Solicitamos la ayuda del actual director en cuanto a ejecutantes, piano y propaganda, a lo cual teníamos derecho como alumnos del Conservatorio, pero todo nos fue negado por el maestro Mejía. Y pidiendo aquí, rogando allá, logramos obtener una cantidad de dinero para poder pagar los elementos que tomaron parte en el concierto, alquilar el piano e imprimir los programas. Y así el día 25 de noviembre de 1935, a las 20:30 horas, se llevó a cabo el primer concierto en el Teatro Orientación de la SEP...

Deseosos de lograr nuestro objetivo, seguimos unidos unos cuatro años más, dando a conocer nuestros trabajos mediante dos conciertos anuales, en los que siempre se tocaban las obras de reciente creación.

Las circunstancias de trabajo y actividades de cada uno de los miembros del grupo nos hizo marcar un paréntesis en nuestras presentaciones en conjunto; pero nuestros ideales nos mantienen unidos hasta el presente, teniendo que lamentar sensiblemente la desaparición de José Pablo Moncayo.⁵⁰

6. Otros conciertos del Grupo de los Cuatro.

EL GRUPO DE LOS CUATRO realizó otras presentaciones aparte de las que organizó para el estreno de sus obras. Entre ellas está el concierto en el que se ejecutaron obras de Salvador Contreras (*Cuarteto de cuerdas*) y José Pablo Moncayo (*Amatzinac*) en el Boston Flute Player's Club, de la ciudad de Boston, Mass., EUA, el 19 de abril de 1936. En el *Boston Herald* de dicha ciudad, el 20 de abril, se comentó al respecto:

Otra nueva oportunidad se nos ofreció ayer en Boston al oír lo más moderno en música mexicana. Carlos Chávez que recientemente dirigió la Orquesta Sinfónica de Boston nos escribe diciendo que Contreras y Moncayo son los jóvenes compositores mexicanos que más prometen.⁵¹

El *Boston Evening Transcript* del mismo día, dice lo siguiente:

Las obras de Contreras y Moncayo presentaron mayores dificultades de comprensión y podemos decir que escasamente las hemos podido entender en esta primera audición.

Pudimos darnos cuenta de la verdad de esta afirmación en el *Cuarteto de Cuerdas* de Contreras escrito en un sólo movimiento a varias partes sintiendo en los oídos la extraña impresión de una obra escrita en el sistema de doce sonidos. El *Amatzinac* de Moncayo presentó menos dificultades porque es más melodioso de acuerdo con las normas musicales y también, porque el estilo y la gracia del flautista, Mr. Laurent, sacó de dicha obra un enorme partido.⁵²

En el ciclo de conciertos que el Conservatorio Nacional de Música organizó para la celebración del 60 aniversario de esa institución, se

interpretó el *Cuarteto* de Salvador Contreras a cargo del cuarteto "Silvestre Revueltas", integrado por los violinistas César Quirarte y Luis Sosa, el violinista Alfredo Cárdenas y el cellista Guillermo Argote. También se tocó *Amatzinac*, de José Pablo Moncayo y la *Suite No. 1* de Blas Galindo para violín y cello. Este concierto se realizó el 13 de noviembre de 1937.

A partir del 7 de agosto de 1939, se realizaron las transmisiones por Radio Universidad Autónoma de México del ciclo de conciertos que organizó el Conservatorio Nacional de Música con obras de José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Salvador Contreras. En total fueron cinco conciertos con las siguientes obras:

7 de Agosto de 1939

Sonata José Pablo Moncayo

violín: César Quirarte

piano: José Pablo Moncayo

Trío José Pablo Moncayo

flauta: Miguel Preciado

violín: César Quirarte

piano: José Pablo Moncayo

14 de Agosto de 1939

La lagartija Blas Galindo

piano: Blas Galindo

Cuatro canciones Blas Galindo

a) Mi querer pasaba el río

b) La luna está encarcelada

c) Poema de amor

d) Paloma blanca

canto: Luz Subías

Concertino Blas Galindo

piano 1o: Eunice Gordillo

piano 2o: Salvador Ochoa

21 de Agosto de 1939
CUARTETO QUIRARTE

<i>Sonatina</i>	J. P. Moncayo
Piano: José Pablo Moncayo	
<i>Llano alegre</i>	Blas Galindo
<i>Vals</i>	Blas Galindo
piano: Amanda Cuervo	
<i>Cuarteto</i>	Salvador Contreras

28 de Agosto de 1939
CONJUNTO DE CAMARA

<i>Suite</i>	Blas Galindo
Impresión	
Caricatura de vals	
Jalisciense	
piano: Eunice Gordillo	
<i>Dos canciones</i>	Salvador Contreras
canto y piano	
<i>Amatzinac</i>	José P. Moncayo
flauta: Miguel Preciado	
Cuarteto Quirarte	

4 de Septiembre de 1939

<i>Suite</i>	Salvador Contreras
Quinteto de cuerdas, clarinete, trompeta, fagot y piano	
<i>Tres poemas</i>	Salvador Contreras
letra del Ing. Daniel Castañeda	
canto y conjunto de cámara	

Para la temporada de conciertos de 1938 de la Orquesta Sinfónica de México, el maestro Carlos Chávez comisionó a Contreras, Galindo y Moncayo la instrumentación de canciones tradicionales mexicanas. En

el tercer concierto para niños de esa temporada, celebrado el 5 de septiembre de 1938, se presentaron *Las mañanitas*, en versión de Contreras; *I-Coos (El viento alegre)*, en arreglo de Galindo, y *La Adelita*, instrumentada por Moncayo.

En el primero de una serie de conciertos dedicados a la "Música de las Américas" realizado en el Little Theatre, de Nueva York, el 17 de enero de 1940, también se tocaron obras de los compositores del Grupo de los Cuatro. Se presentaron de Daniel Ayala las *Cinco piezas infantiles*, de Moncayo el *Amatzinac* y de Salvador Contreras la *Pieza* para cuarteto de cuerdas.

En resumen, la actividad de estos compositores y en particular la de Contreras, fue bastante intensa en el período que comprendió la duración del Grupo de los Cuatro. La adhesión de estos cuatro compositores, desde que surgieron, al movimiento nacionalista fue paulatina y finalmente se resolvió en el conjunto de obras que escribieron para el concierto que Carlos Chávez ofreció el 15 de Agosto de 1941, bajo el título de "Música tradicional mexicana" en el que se dieron a conocer los *Sones de mariachi*, de Blas Galindo; el *Huapango*, de Moncayo, y los *Corridos* para coro y orquesta, de Salvador Contreras. Para cuando estas obras se estrenaron dentro de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México, el Grupo de los Cuatro ya había dejado de existir como tal.

III. Su actividad profesional

1. Su primer nombramiento.

LA VIDA DE SALVADOR CONTRERAS fue siempre una constante lucha por compatibilizar su actividad como compositor con las otras áreas en las cuales se desempeñó, tanto en el campo pedagógico como en el terreno interpretativo.

Ya hemos visto en páginas anteriores que Contreras ingresó al Conservatorio en 1930 para realizar estudios de violín y, más tarde, de composición dentro de la clase de Creación Musical que impartía el maestro Carlos Chávez. Pero el inicio de sus estudios musicales estuvo asociado a una precaria estabilidad económica, lo que le hizo pensar en la necesidad de conseguir un empleo que no fuera, como años atrás, el de tocar violín en una carpa, sino más bien que le permitiera un contacto estrecho con sus estudios en el Conservatorio. Es así que en 1932, junto con José Pablo Moncayo, se decidió a optar por una plaza de profesor en alguno de los centros dependientes de la Secretaría de Educación Pública. Empero, tuvo que pasar por varios exámenes antes de poder conseguir una plaza para trabajar como maestro. Respecto a su primera prueba, Salvador Contreras recuerda en sus *Memorias*:

José Pablo Moncayo y yo estudiábamos con el firme propósito de llegar a ser alguien. Dedicados por entero al estudio, llegamos a merecer el título de estudiantes distinguidos y de mucho porvenir. No obstante nuestra envidiable posición en el Conservatorio, nuestra pobre economía contrastaba grandemente con aquel concepto de privilegio. Animados por nuestros anhelos y movidos por la necesidad, decidimos presentar un examen en la Sección de Música Escolar para lograr una plaza oficial como profesores de canto coral en las escuelas primarias o secundarias del D.F. y contar así con una entrada de dinero segura que nos permitiera seguir nuestra carrera.

La Sección de Música, dependiente de la Secretaría de Educación, estaba en manos del maestro José Rolón, quien aparte de este

puesto, era maestro del Conservatorio y conocía perfectamente nuestra capacidad, no digamos para un empleo como el que deseábamos, sino para otro de mayores alcances y de mejor categoría.

Una convocatoria de esa dependencia, informando de cinco plazas dispuestas que debían adquirirse por concurso, llegó a nuestras manos. Era la oportunidad que esperábamos, y mi compañero y yo, animados por la seguridad de adquirir una plaza, decidimos concursar ya que los sinodales, entre los que figuraba el propio maestro Rolón, sabían de lo que éramos capaces.

El día fijado para el certamen nos presentamos en la oficina de la Sección de Música Escolar. Eramos, por todos, 15 aspirantes... Fuimos entrando uno a uno según se nos llamaba. Antes de mí pasó Moncayo a quien desee buena suerte. Después de unos diez minutos le oí tocar el piano y en seguida escuché al coro ejecutar un trozo de una obra de Stravinski. Todos los concursantes debían salir por otra puerta, debidamente custodiada y que no era la de acceso; así que Moncayo esperó hasta que tocó mi turno. Fui llamado y penetré al salón de examen. En él se encontraba reunido el Jurado compuesto por cinco profesores entre los que reconocí al maestro Angel Salas, a Julio Baickmaster, José Reinoso Araoz, y claro, en el centro, el maestro Rolón. El otro era para mí desconocido.

Comenzó mi examen con el solfeo a primera vista: un trozo manuscrito y elaborado exprofeso para el caso, conteniendo todas las claves y varios cambios de compases. En seguida, fuí interrogado por los señores del Jurado sobre temas de Historia de la Música. Pasados estos dos requisitos, el maestro Rolón me pidió que tocara algo en el piano. Sabía este señor de antemano que yo no era pianista. No obstante dije al jurado, dirigiéndome especialmente al señor Rolón: "Maestro, mi instrumento es el violín, como usted sabe. Yo toco el piano para lo más indispensable, como acompañar algún coro, himno, etc." y toqué un fragmento de un concierto de Mozart. —"Basta" —dijo el jurado.

—"Pasemos al coro"—. —"*La dama elegida*, de Debussy"— ordenó Rolón. Me puse al frente del conjunto y comencé mi actuación, haciendo las indicaciones que yo juzgaba pertinentes para una correcta ejecución. El coro en su mayoría, entre quienes había amigos, movía su cabeza en señal de aprobación, dándome a entender que yo obtenía sin duda una de las codiciadas plazas. Con la direc-

ción del conjunto terminó mi examen y el Jurado me pidió abandonar la sala, advirtiéndome que volviera a los dos días a saber el resultado. Me encontré con Moncayo y salimos a la calle, comentando el examen y seguros de un resultado favorable.

Al volver, a los dos días, a enterarnos de nuestra calificación, nos recibió en la puerta el maestro Salas, quien nos dijo: —“El maestro Rolón está muy ocupado, pero me comisionó para manifestarles que, por desgracia, en esta ocasión no fue posible concederles una plaza, pero que otro examen se llevará a cabo a mediados de año, teniendo una segunda oportunidad” —.

El maestro Salas era buen amigo. Ya descendíamos la escalera, cuando nos alcanzó y caminando con nosotros, nos invitó a un café para charlar. Aceptamos, y ya en charla de buenos compañeros, le solté de pronto esta pregunta: —“¿Qué tal calificamos? Diga la verdad” —. Comprometido por lo inesperado de la pregunta y movido por la amistad y el aprecio contestó: —“Mejor no hablemos de eso” —. —“¿Tan mal quedamos?” — volví a insistir y ya decidido nos informó: —“Fueron ustedes los mejores, pero las cinco plazas las ganaron (?) cinco personas con muy buenas recomendaciones” —.

Era febrero de 1932. Tuvimos que esperar hasta julio para volver a concursar. Cuatro plazas había que disputarse. Concurramos nuevamente... y otra vez fuimos vencidos.

Una nueva convocatoria para cuatro plazas de profesores llegó a nuestras manos en el mes de abril de 1933. Se ponían a concurso, y firmaba la convocatoria el maestro Sandi. Y ahí vamos nuevamente mi compañero y yo, a presentarnos al concurso. Todo fue muy diferente. A pesar de ser conocidos por el maestro Sandi, quien formaba parte del Jurado, cumpliendo con los requisitos, tuvimos que ser examinados. Salimos de nuestro examen optimistas y con la firme esperanza de haber logrado lo por muchos años anhelado: una categoría y un sueldo seguros, para cubrir las necesidades primordiales y seguir formándonos. Y en espera de ese optimista resultado pasaron quince días. Ya nos invadía la duda cuando en el mes de mayo de 1933, Moncayo y yo recibimos la comunicación de nuestro nombramiento, la que fue enviada por correo al Conservatorio. Decía así: “C. Salvador Contreras. Presente. En relación al examen sustentado por usted en el mes de Abril ppdo. para obtener una plaza de Profesor de Enseñanzas Musicales, comunico a Ud. que el

H. Jurado votó unánimemente por su aprobación. Por lo tanto ruego a usted se sirva pasar a la Sección de Música, en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, a firmar su nombramiento que comenzará a correr a partir del día 16 de mayo del presente. Atentamente, el Jefe de la Sección de Música. Luis Sandi”.

Ni qué decir lo contentos que nos pusimos. Nos felicitamos mutuamente y desde ese día nos nombramos “maestros” decidiendo festejar el triunfo por la tarde, después de llevar la noticia a nuestros familiares.⁵³

Salvador Contreras fue asignado como profesor de violín y director de conjuntos instrumentales en la Escuela de Arte para Trabajadores No. 1. El nombramiento fue de Profesor de Música en escuela primaria con doce horas, aunque en sus *Memorias* él afirma haber ingresado con seis horas:

Yo fui comisionado a la Escuela de Arte para Trabajadores No. 1, cuyo director era el maestro Huízar, aquel hombre rústico que comenzó a darme clases de Armonía; y tuve a mi cargo la clase de violín y de conjuntos instrumentales. Moncayo fue comisionado a la No. 3 a impartir clases de piano y solfeo. Por fin habíamos ingresado al magisterio con un sueldo mensual de 90.00 pesos por seis horas a la semana.⁵⁴

2. Ingreso a la Orquesta Sinfónica de México.

UNO DE LOS ASPECTOS MAS difíciles para la reconstrucción de la vida de Salvador Contreras ha sido, sin ninguna duda, la precisión de las fechas. Es seguro que Salvador Contreras ingresó al magisterio a los pocos años de matricularse como alumno del Conservatorio y que esto ocurrió en 1933, porque así figura en el resumen de su foja de servicios elaborado con motivo de su jubilación.

Pero en lo que se refiere a su ingreso como atrilista de la Orquesta Sinfónica de México, diversas fuentes indican fechas distintas para tal suceso. Según Francisco Moncada García, Contreras ingresó a la Orquesta del maestro Chávez en 1931.⁵⁵ Por otra parte, en el libro *21 años de la Orquesta Sinfónica de México* se consigna la participación de Contreras como violinista II de 1931 a 1933 y de 1935 a 1944, pasando luego a ocupar una plaza de violín I de 1945 a 1948, que es cuando la

orquesta dejó de existir,⁵⁶ mientras que el Dr. Jesús C. Romero en su sección "Galería de Músicos Mexicanos", que publicaba en la revista *Carnet Musical* de la XELA, afirma que este ingreso se produjo en 1934.⁵⁷ Y por último, el propio maestro Contreras afirma que fue en este año cuando solicitó su ingreso a dicha orquesta. Así, anota en sus *Memorias* que antes de dar su examen definitivo para ser miembro de la OSM había rendido dos pruebas en las que no fue aprobado; mientras tanto realizó su práctica orquestal como violinista II de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio, que a la sazón dirigía Silvestre Revueltas. En los programas de la Serie de Conciertos del Conservatorio de 1933 aparece, inclusive, como uno de los últimos violines primeros. También menciona que fue en 1934 cuando solicitó a Chávez una oportunidad para tocar en la orquesta.

Consultando los programas de las distintas temporadas de la OSM, encontré que Salvador Contreras participó ya en la temporada de 1933 y probablemente su ingreso definitivo se produjo al año siguiente en las circunstancias que él mismo narra:

A mediados de 1934, se llevó a cabo, no recuerdo por qué motivo especial, un festival en el Conservatorio. Presidía el acto el maestro Chávez y otras importantes personalidades del Consejo de la Sinfónica y de la Secretaría de Educación... Yo pedí tocar... con el único propósito de que me oyera el maestro Chávez. Al terminar el festival, el maestro Chávez se acercó y me dijo: —"Veo que ha seguido estudiando. Lo felicito Salvador. Preséntese dentro de dos semanas a la orquesta para designarle un lugar, pero antes quiero ver como lee a primera vista. Prepárese y lo espero el día del primer ensayo"—.⁵⁸

Llegado el día, Contreras se presentó al ensayo en que se estudiaría *H.P. Sinfonía de baile*, de Chávez. Al terminar la primera parte del ensayo fue llamado por Chávez para darle la nueva de su aceptación definitiva como miembro de la OSM. Para las aspiraciones de Contreras esto constituía inevitablemente un triunfo. De allí en adelante se mantuvo como violinista II hasta la temporada de 1943, pasando en la de 1944, y hasta la desaparición de la orquesta, a ocupar un lugar entre los violines I. Recuerda Contreras:

Por esa época las temporadas de la gran Orquesta Sinfónica de México duraban seis meses a lo sumo y eran esperadas con gran entusiasmo, tanto por los profesores que formábamos dicho conjun-

to, esmerándonos para obtener un lugar en la nueva temporada, así como por el público ansioso de adquirir su abono a los conciertos para disfrutar de las obras y de los estrenos. Con el fin de progresar e ir ascendiendo de lugar, procuraba cada año pedirle al maestro Chávez que me oyera y de este modo fui escalando, peldaño por peldaño, hasta llegar a ser uno de los ejecutantes distinguidos, llegando después a dirigir la orquesta y a lograr que se tocaran algunas de mis obras.⁵⁹

La dedicación de Salvador Contreras al estudio comenzó a dar sus frutos, pues tras haber conseguido su ingreso a la Orquesta Sinfónica de México empezó a ofrecer recitales dirigido por su maestro Silvestre Revueltas, además de presentar a sus alumnos de la Escuela de Arte para Trabajadores No. 1. Así, en 1935, Contreras ofreció diversas presentaciones, resaltando entre ellas sus recitales del 15 de octubre de ese año en el Teatro Orientación y del 29 de octubre en el Anfiteatro Bolívar, acompañado en ambas ocasiones por José Pablo Moncayo. En ese mismo año es cuando decidieron presentarse como compositores Contreras, Ayala, Galindo y Moncayo en el recital que les abriera las puertas del medio musical mexicano y que hemos expuesto en el capítulo anterior.

3. Un concurso para director de orquesta.

QUIERO RECALCAR QUE UNO de los tropezones fundamentales para la reconstrucción de la vida de Salvador Contreras ha sido la absoluta incoherencia en cuanto a fechas y la poca posibilidad de apelar, en algunos casos, a documentos escritos que puedan ayudar a clarificar ciertos datos. Uno de éstos es que repetidas veces se ha mencionado que Salvador Contreras ganó un concurso para ocupar la plaza de Director de la Orquesta del Conservatorio entre 1935 y 1937 y el Dr. Jesús C. Romero hasta llega a mencionar a los integrantes del jurado calificador.⁶⁰

Lo más probable es que este concurso no se realizara en 1935, sino en 1937, a raíz de la partida de Revueltas a Europa, representando a la LEAR, y del fracaso de Ernest Ansermet con la Orquesta Sinfónica Nacional, que así se llamaba a la sazón la Orquesta del Conservatorio. En la dirección de este centro de estudios se encontraba Estanislao Mejía, cuya gestión, a cincuenta años de distancia se nos antoja indecisa y en

todo caso identificable por una clara animadversión a las reformas emprendidas por Carlos Chávez, quien le antecedió en ese puesto, así como por una suerte de condescendencia con el alumnado, que llegó a conseguir el nombramiento de un alumno como Secretario General de esa institución.

En una recopilación biográfica, realizada por el señor Luis Guzmán,⁶¹ discípulo de Salvador Contreras, se informa que a raíz de los cambios ocurridos en el Conservatorio se trató de separar a Revueltas de su puesto de director de la orquesta, poniendo en su lugar a algunos alumnos favorecidos con el cambio. Según esta biografía, Contreras y Moncayo reclamaron a Mejía esta suerte de favoritismo político, instándolo a convocar a un concurso, ya que ellos se sentían lo suficientemente preparados para tal comisión. El resultado habría sido que Contreras ganó el concurso, aunque no se hizo cargo de la orquesta, cediéndole el mando de la misma a Revueltas.

A la luz de las fuentes consultadas, que no son sino las crónicas de la época y los programas de mano de las actividades del Conservatorio se deduce lo siguiente:

Silvestre Revueltas fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional (ex-Orquesta del Conservatorio que él mismo dirigió con anterioridad) por Estanislao Mejía en 1936, alejándolo de la Subdirección de la Orquesta Sinfónica de México. Revueltas programó una temporada de conciertos durante ese año, pero al año siguiente, a mediados de junio, partió a España, como Secretario General de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Estanislao Mejía llamó entonces a José F. Vázquez como director en funciones, manteniendo a Revueltas en la dirección titular, pero a la vez invitó al notable director suizo Ernest Ansermet a hacerse cargo de la orquesta relegando a Vázquez. Ansermet se encontró con un personal que no respondió a sus expectativas, y luego de los tres conciertos prometidos se fue de México, dejando a la orquesta acéfala. Revueltas no regresó de España sino hasta diciembre. ¿Qué pasó entre la ida de Ansermet y el retorno de Revueltas?

En la sección "La Música en México y el Extranjero" de *El Ilustrado*, el crítico Demóstenes, en una nota aparecida el 8 de enero de 1938⁶² da cuenta de la gestión ineficaz de Mejía al frente del Conservatorio, acusándolo, entre otras cosas, de haberse dejado copar por las pretensiones políticas del alumnado. Uno de los graves cargos que le imputa es el de haber permitido que asumiera la dirección de la orques-

ta un alumno (o más bien tres) que alcanzó dicho puesto por concurso. Aunque Demóstenes (¿Baqueiro Foster?) no menciona nombres insiste en la irregularidad de tal situación por que ello, según él, ahondó la crisis del Conservatorio. Posiblemente sólo quede en interrogantes y suposiciones el hecho que aquí se describe. ¿Fue Salvador Contreras el alumno —para ese entonces cursaba el sexto año de violín— que ganó ese concurso? ¿Pudo ser posible que, como dice el Dr. Romero, Revueltas fuera miembro del Jurado, junto con Miguel C. Meza, cuando era evidente que lo querían separar de la orquesta? ¿Cómo pudo estar Revueltas de Jurado cuando se hizo el concurso, si por esa época se hallaba en España? ¿Fue el concurso en otro año, o correspondió a otra circunstancia más bien académica? Aquí la ausencia de documentos deja un vacío que no ayuda a clarificar este asunto, y tampoco da los suficientes elementos de juicio para tener otra visión de las cosas que no sea sólo la del crítico Demóstenes.

4. Las primeras experiencias orquestales.

LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MEXICO, al margen de sus conciertos de temporada en Bellas Artes, había instituido una serie de audiciones didácticas para niños y para trabajadores, ofreciendo un programa basado en obras de más o menos fácil comprensión y en orquestaciones de canciones populares mexicanas. Fue en esta serie de conciertos donde se tocaron los primeros trabajos orquestales de Salvador Contreras y de sus compañeros del Grupo de los Cuatro.

En los programas para niños de la OSM de 1936, se incluyeron las instrumentaciones de *Las mañanitas* y de *La chinita*, realizadas por Contreras. Estas fueron sus primeras incursiones sinfónicas después de la *Triada en modos griegos*, de 1935, escrita con fines didácticos y que aún permanece sin estreno, y que desembocó más tarde en la *Música para Orquesta Sinfónica*, de 1940.

5. Su experiencia docente.

POR ESTOS AÑOS, SALVADOR CONTRERAS empezó a trabajar intensamente en la docencia como maestro de la Escuela Superior Nocturna de Música.

En 1937 era profesor (no director) de la orquesta de alumnos y en 1938 recibió el nombramiento de maestro de Armonía y Composición en dicha escuela. Más tarde, en 1940, fundó la Orquesta Sinfónica de la Escuela Superior Nocturna de Música, la que adoptó una estructura organizativa similar a la de la Orquesta Sinfónica de México, es decir contando con el apoyo de un patronato que subvencionara sus gastos y un cuerpo directivo que ayudara al director artístico en la organización de las temporadas y los conciertos. El Comité Directivo de la Orquesta Sinfónica de la Escuela Superior Nocturna de Música lo constituyeron Manuel López Tapia, presidente; Dr. Jesús C. Romero, vicepresidente; Esperanza Velasco C., secretaria; Carlos Ezeta, tesorero, y Odón Pérez Álvarez, gerente. Salvador Contreras fue director artístico de esta orquesta hasta el año de 1946, en que, al cambiarse la dirección de la escuela, fue recesada. La orquesta como tal no volvió a actuar sino hasta 1955, en que nuevamente Contreras se hizo cargo de ella. Además, en la misma Escuela Superior Nocturna de Música enseñó la cátedra de Música de Cámara.

Mientras tanto, siguió sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, de donde egresó en 1940. Su certificado de estudios, expedido por el Director del Conservatorio Nacional de Música en ese entonces, Adalberto García de Mendoza, el 2 de diciembre de 1941 da constancia de los cursos hechos por Contreras. Sus primeras calificaciones datan de 1930 y las últimas de 1940. No aparecen calificaciones de 1939, pero hay una continuidad entre 1938 y 1940. Las calificaciones son las siguientes:

Año de 1930:	3o. de Violín	SUPERIOR
	2o. de Solfeo y Teoría	SUPERIOR
Año de 1931:	3o. de Solfeo	OCHO
	2o. de Violín [sic]*	SIETE
Año de 1932:	Conjuntos de cámara	NOVENTA Y TRES
	1o. de Composición	CIEN
Año de 1933:	5o. de Violín	NOVENTA Y CINCO
	2o. de Creación Musical	NOVENTA Y SEIS
	1o. de Conjuntos de Cámara	OCHENTA Y SIETE

* Debe ser 4o. de violín.

Año de 1934:	3o. de Creación Musical	NOVENTA Y CINCO
	2o. de Conjuntos de Cámara	NOVENTA
Año de 1935:	Historia General	SETENTA Y DOS
	Conjuntos de Cámara	NOVENTA
	Violín, audición privada	NOVENTA
	Música de cámara, audición privada	NOVENTA
Año de 1936:	Conjuntos de cámara	CIEN
Año de 1937:	6o. de violín	CIEN
Año de 1938:	7o. de violín	CIEN
	Conjuntos de cámara	CIEN
Año de 1940:	8o. de violín	NOVENTA
	1o. de Análisis Musical	OCHENTA Y DOS
	2o. de Análisis Musical	SETENTA Y NUEVE

6. Los concursos musicales.

FUERON VARIOS LOS CONCURSOS que motivaron la participación y la consecuente creación de obras por parte de Salvador Contreras.

Probablemente el primer concurso en el cual intervino fue el que convocó la Sociedad Internacional de Música de Cámara. Como no hay datos suficientes que permitan aclarar este hecho, sólo dejaré asentado que el concurso debió ocurrir entre 1939 y 1942. Como siempre, los datos son contradictorios y únicamente se sabe que el concurso se realizó en París y que Contreras participó con un cuarteto de cuerdas. El compositor había escrito su primer cuarteto bajo el nombre de *Pieza* para cuarteto de cuerdas en 1934, y luego otro como *Cuarteto No. 2* en 1936, para el concierto del Grupo de los Cuatro. Es muy probable que interviniera con este último, aunque persiste la duda de saber qué lugar ocupó en el concurso mencionado. Según el Dr. Romero, Contreras triunfó en el evento.⁶³ Según Contreras, obtuvo el 2o. ó el 3er. lugar a juzgar por varios currícula redactados por él mismo.

Un concurso que resultó decisivo para el futuro desarrollo de Contreras como compositor fue el que convocó la Orquesta Sinfónica de México en 1940. El objetivo de tal concurso era el de contribuir con

nuevas obras a la producción sinfónica nacional, y para ello se publicaron las bases del concurso en los principales diarios de la capital. El jurado estuvo conformado por tres eminentes maestros: José Rolón, Aurelio Barrios y Morales y Juan D. Tercero. Aunque propiamente Salvador Contreras no ganó el premio, la selección de su obra acrecentó su prestigio y las perspectivas despertadas años antes, al inicio de sus actividades como compositor y su afirmación a través del Grupo de los Cuatro.

El diario *El Universal* del 27 de junio de 1940 publicó a propósito del concurso la siguiente nota:

Resultado del Concurso de Compositores de la OSM

El Jurado recomienda dos composiciones: "Música para Orquesta Sinfónica" y "Poema Cacahuamilpa".

En relación con el concurso para una obra mexicana convocado por la Orquesta Sinfónica de México con la mira de contribuir al estímulo de la producción nacional, dicha organización nos pide la publicación del acta que se transcribe más adelante y que contiene el fallo del Jurado Calificador en dicho certamen. El Jurado estuvo formado por los distinguidos maestros José Rolón, Aurelio Barrios y Morales y Juan D. Tercero. El maestro Manuel M. Ponce que originalmente formaba parte del Jurado, se vió obligado por enfermedad a renunciar a dicha comisión, designando él personalmente al maestro Juan D. Tercero como el músico más capacitado y de su confianza para sustituirlo en la delicada tarea de fallar en el citado concurso.

El acta dice:

"En la ciudad de México, en el domicilio social de la OSM ubicado en la calle de I. la Católica 30, a las 17:30 hrs. del día 15 de junio de 1940 reunido el jurado calificador encargado de dictaminar acerca del CONCURSO que, con fecha 20 de enero del corriente año convocó la OSM procedió desde luego a encauzar las deliberaciones para llegar al fallo respectivo. Las bases para discutir se apoyaron en consideraciones de diversa índole, aunque conexas entre sí como son: la excepcional importancia del concurso, de posibles repercusiones internacionales; el arraigo cada vez más profundo que la OSM tiene en la vida social nuestra, merced al prestigio de su organización y la calidad de su repertorio y, finalmente, el valor intrínseco de las obras presentadas con relación a los requisitos señalados en

el primer inciso de la convocatoria correspondiente que a la letra dice: "Se dará entrada al concurso a juicio del jurado, a las obras que reúnan las condiciones básicas esenciales en el repertorio sinfónico de altura". Todas estas condiciones determinaron que la preocupación sustancial de los suscritos fuese la de encontrar la obra que respondiese a todas estas condiciones. Una vez agotada la discusión, el jurado llegó a los siguientes puntos resolutive: PRIMERO. Después de analizar individual y escrupulosamente las obras presentadas y de discutir las en pleno, una por una, con toda la acuciosidad posible, no se encontró ninguna que llenara los requisitos en todas y cada una de sus partes constitutivas, requisitos que se expresan en la disposición de este dictamen; por lo cual el jurado interpretando el espíritu del inciso 17 de la Convocatoria, declara que no hay lugar a adjudicar el premio ofrecido. SEGUNDO. Como consecuencia del mismo análisis, el jurado descubrió en algunas de las obras páginas que, por sus diversos méritos, hacen honor a la Literatura Musical, por lo que, a falta de premio y como un estímulo a los respectivos autores, los suscritos creen de justicia, y así tienen la honra de sugerirlo, se den a conocer por el organismo de la O.S.M. las obras denominadas *Música para Orquesta Sinfónica* y el poema sinfónico *Cacahuamilpa*, con duración aproximada en conjunto de 22 minutos. Así mismo el jurado estima que —previa enmienda y reconstrucción de algunas de sus páginas por sus respectivos autores— se den también a conocer en tiempo oportuno, y por la misma orquesta, las obras que llevan por título *Cumbres*, *Impresión campestre* y *Alborada, canción y corrido*, las cuales contienen en potencia, elementos suficientes para convertirse en obras de gran aliento. José Rolón, A. Barrios y Morales y Juan D. Tercero."

La dirección de la Orquesta Sinfónica de México está dispuesta a atender en todos sus detalles el dictamen del Jurado Calificador, previo el consentimiento de los autores de las obras mencionadas en el texto preinserto. La Orquesta Sinfónica pagará a los autores de las obras que se ejecuten los "derechos de autor" correspondientes.

La Gerencia de la orquesta ruega a los autores de las obras mencionadas pasen a la mayor brevedad posible a las oficinas de la orquesta en Isabel la Católica 30 para el arreglo de dicho asunto.⁶⁴

Es así como Salvador Contreras pudo ver incluida su obra en la programación de la OSM de 1940. En el concierto del 18 agosto bajo la batuta de Carlos Chávez se estrenó su *Música para Orquesta Sinfónica*. El autor de *Cacahuamilpa* resultó ser Alfonso de Elías y aun cuando no se publicaron los nombres de los demás compositores, es posible que Moncayo sea quien concursó con sus *Cumbres*. Con *Música para Orquesta Sinfónica*, Contreras incursionó más abiertamente en la tendencia nacionalista al estilo de Revueltas y manifestó su adhesión a la estética neoclasicista de Stravinski, como lo señaló acertadamente Adolfo Salazar en su crónica en el diario *Excélsior* del 19 de agosto de 1940.

Diversas fuentes informan que Salvador Contreras ganó un premio en el concurso convocado por la Orquesta de Cámara de la Secretaría de Educación Pública que dirigía Guillermo Orta. Pero las fechas oscilan entre 1938 y 39. Sin embargo, yo me inclino a creer que Salvador Contreras no ganó sino hasta 1941, sin poder precisar si fue primer o segundo puesto, ya que eran dos los premios que solía entregar la SEP en estos concursos. En su *Breve historia de la música de México*, Guillermo Orta afirma que fueron seis los concursos que organizó la Orquesta de Cámara de la SEP entre 1936 y 1941.⁶⁵ La obra con la que Salvador Contreras participó en este concurso fue la *Suite* para orquesta de cámara, que de acuerdo al manuscrito fue compuesta en 1938. En 1936 ganaron Luis Sandi y Alfonso de Elías; en 1937, el ganador fue Jacobo Kostakowsky con su *Suite de ballet*; en 1938, el concurso se declaró desierto; en 1939, ganaron Alfonso de Elías y Eduardo Hernández Moncada, y en 1940, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada. En los programas de la temporada de 1941 se anuncia la interpretación de la *Suite* para orquesta de cámara para el 24 de febrero, aunque sin precisarse si pertenecía al concurso de ese año. Lo que nos lleva a pensar que sí ganó el concurso es el hecho de que el Dr. Jesús C. Romero, en la nota referida a Salvador Contreras que publicó en el *Carnet Musical* de la XELA, menciona el nombre del Jurado que asignó el triunfo a Contreras: Candalaria Huízar, Aurelio Barrios y Morales y Jacobo Kostakowsky.⁶⁶

El siguiente concurso en el cual intervino Salvador Contreras fue el que se convocó a nivel continental bajo el nombre de "Sinfonía de las Américas". El 20 de febrero de 1945 se anunció en *Sucesos*⁶⁷ un concurso convocado por el rico industrial de Detroit Henry H. Reichbold. Los premios eran de 25,000, 5,000 y 2,500 dólares "para las mejores

obras sinfónicas compuestas en el año actual por músicos de América". Ya el 4 de febrero, en su sección "Entre músicos" del semanario *El Redondel*, Saxofón Hernández (José Barros Sierra) había lanzado la primicia:

Compositores de México: He aquí las bases del concurso convocado por el rico industrial Henry H. Reichbold, Presidente de la Orquesta Sinfónica de Detroit y que de su propio peculio ayuda a sostener esa orquesta y ha donado 32,500 dólares para premiar las tres mejores obras sinfónicas que se escriban en América durante el presente año.

El señor Reichbold ha decidido que cada país celebre su propia eliminatoria y que luego los trabajos que resulten vencedores en cada nación sean sometidos al Jurado Internacional que escogerá la "Sinfonía de las Américas" y las dos obras que le sigan en mérito artístico. Ya se sabe que el primer premio consiste en 25,000 dólares; el segundo en 5,000 y el tercero en 2,500. Pero además cada uno de los vencedores en el concurso nacional preliminar recibirá una medalla de oro que llevará el nombre de "Premio Reichbold". Las obras destinadas al concurso deberán ser sinfonías o poemas sinfónicos con duración de 25 a 30 minutos. "Las preliminares nacionales deberán terminar hacia principio de julio y en septiembre se anunciará el nombre de los triunfadores nacionales. El resultado final del concurso será conocido hacia el 1o. de noviembre y las tres obras premiadas serán ejecutadas por la Sinfónica de Detroit y serán transmitidas por radio.⁶⁸

Los datos referentes al desenvolvimiento del concurso lamentablemente se pierden y salvo las escasas informaciones de principio de año aparecidas en el semanario *El Redondel*, el diario *El Nacional* y los resúmenes de las mismas que aparecieron en la *Revista Musical Mexicana*, de Gerónimo Baqueiro Foster, no se vuelve a hallar nada pertinente a este concurso. Según una reseña aparecida en la columna de Barros Sierra, del 11 de febrero de 1945,

La sección mexicana del concurso Reichbold, cuyo primer premio consiste en 25,000 dólares será organizada por el señor Jorge Cardoza, de la agencia de publicidad "Grant", quien ha sido comisionado para ello no solamente en nuestro país, sino también en Centroamérica.⁶⁹

No se sabe cuantos compositores participaron en este concurso ni quienes integraron el jurado que seleccionó las composiciones. Entre otros Salvador Contreras y Daniel Ayala presentaron obras; el primero, su *Sinfonía No. 1*, que compuso en 1944, y Ayala, su *Sinfonía Op. 18*, que estrenó más tarde con la Orquesta Sinfónica de Yucatán. En diversos currícula, Contreras afirma haber obtenido una Mención Honorífica y el Dr. Romero, indicando el año de 1948, asegura que obtuvo un primer lugar. No he podido confirmar, ni siquiera apelando a la memoria de quienes fueron personajes principales de la vida musical de aquellos años, qué fue lo que pasó realmente con el concurso. Tampoco están claras las razones por las que los resultados de un concurso de esta naturaleza no tuvieron resonancia en México, y la obra con la que participó Contreras, la *Sinfonía No. 1*, permanece aún sin estreno. En forma subsiguiente a la convocatoria del concurso se anunció la visita de la Sinfónica de Detroit, que, según ciertas versiones tendenciosas, nunca se realizó por presiones de Carlos Chávez y su grupo. Si esto tuvo que ver con dar a conocer los resultados, es algo que se presta a especulaciones que finalmente pueden resultar ociosas y desviarnos del centro de nuestro tema. Como quiera que sea, no deja de ser significativo el que un compositor mexicano, y en este caso Salvador Contreras, obtuviera una mención frente a competidores de otros países.

En el año de 1947, la Orquesta Sinfónica de México volvió a convocar a concurso a los compositores nacionales con motivo de realizar su vigésima temporada. Esta vez, sin ninguna duda, el fallo fue unánime en favor de Salvador Contreras, quien concursó con su obra *Suite en tres movimientos*. El jurado estuvo conformado por Manuel M. Ponce, Luis Sandi y Juan D. Tercero. La obra premiada fue compuesta en 1944 y tras resultar ganadora se estrenó en la temporada de la Orquesta Sinfónica de México, en los conciertos del 5 y 7 de septiembre, que estuvieran a cargo de José Pablo Moncayo, concediéndosele a Salvador Contreras el honor de dirigirla.

Hasta esta época, el desarrollo de Salvador Contreras como compositor fue más o menos el siguiente:

A partir de 1931, en que debutó en el Concierto de la Sociedad Musical "Renovación", compuso esencialmente obras de cámara: sus piezas para piano *Oriental* y *Pequeño preludio*; los *Cuartetos I y II*; las canciones para voz y piano y voz y conjunto de cámara; un *Quinteto*; la *Triada en modos griegos* y la *Suite* para orquesta de cámara; obras de corte

didáctico como las *Doce canciones para niños* (para las escuelas primarias) o los *Cantos mágicos* y la *Suite indígena primitiva* (para las escuelas de trabajadores) y una obra de teatro: las *Escenas con música* para la pieza "La muerte de Atila y Rafa". Su primera gran obra sinfónica fue la que presentó al concurso de la OSM, la *Música para Orquesta Sinfónica* que data de 1940, seguida de los *Tres movimientos sinfónicos* de 1941.

7. Los años 1940-1950.

ES A RAIZ DEL ESTRENO DE *Música para Orquesta Sinfónica*, que Salvador Contreras ve afirmada su posición como compositor de corte nacionalista, la que continúa desarrollando en obras subsiguientes. En 1941, Contreras elaboró sus *Corridos* para coro y orquesta, para ser estrenados en el Concierto de Música Mexicana que Carlos Chávez presentó con la Orquesta Sinfónica de México dentro de la temporada de ese año, juntamente con el *Huapango* de José Pablo Moncayo y *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, estrenado un año antes en el Concierto de Música Mexicana que Chávez ofreció en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Contreras se basó en tres corridos de la monografía de Vicente T. Mendoza *Romance y Corrido: La indita, Las dos Marías y Los dorados de Pancho Villa*, además del *Romance de Román Castillo*. Al año siguiente realizó una orquestación del *Himno Nacional Mexicano*, y escribió su *Obertura en tiempo de danza*, una de las obras más cercanas al espíritu de Revueltas. De 1944 es su *Suite en tres movimientos*, con la que ganó el concurso de la OSM de 1947, y su *Sinfonía No. 1*, con la que suponemos participó en el concurso de la "Sinfonía de las Américas". A partir de 1944 Contreras se dedicó a un intenso entrenamiento en la orquestación y prácticamente no produjo ninguna obra original, a excepción de la *2a Sinfonía*, de la cual sólo escribió un movimiento y dejó inconcluso el segundo.

En cambio realizó orquestaciones de tres piezas de *El rincón de los niños*, tres versiones de *Claro de Luna* y de unas *Danzas*, de Claude Debussy; del *lied La Trucha*, de Franz Schubert, para voz y orquesta de cámara, y de la *Jota*, de Manuel de Falla. Lamentablemente, todos estos trabajos permanecen sin estreno. También escribió la música para la película "No te dejaré nunca", que realizó el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

8. El Cuarteto Contreras.

MIENTRAS TANTO, SALVADOR CONTRERAS, aparte de su desempeño como miembro de la Orquesta Sinfónica de México y de desarrollarse como compositor, abordó una nueva faceta en su vida profesional: la de integrante del Cuarteto Contreras. Quiero transcribir la glosa aparecida en un programa de mano de la Temporada de Música de Cámara de 1946, anunciando la presentación del Cuarteto Contreras para el 1o. de octubre de ese año en el Palacio de Bellas Artes:

El Cuarteto "Francisco Contreras", de reciente coordinación, inició sus labores en un desinteresado gesto de autodisciplina técnica y artística.

Luis Sandi le dió el impulso decisivo al comisionarle para colaborar en la intensa labor cultural que la Sección de Música de la SEP lleva a cabo en sus escuelas.

La sistemática práctica musical que presuponen los conciertos regulares presentados por el Cuarteto en el desempeño de su comisión, le han capacitado en breve tiempo para adquirir la disciplina de grupo y unidad de trabajo que requiere un conjunto de esta índole.

Sus integrantes, de bien conocidos antecedentes musicales, conquistados a base de esfuerzo, sostenida labor y deseo de superación, permiten augurar una serie de muy decorosos y merecidos triunfos al nuevo cuarteto, en el cultivo y difusión de la música de cámara. Son ellos: Francisco Contreras, violín 1o.; Salvador Contreras, violín 2o.; Francisco Contreras Rodríguez, viola; J. Manuel Téllez Oropeza, cello.⁷⁰

El cuarteto Contreras actuó bajo los auspicios del INBA a partir de 1947, en que éste se fundó, y así lo informó Carlos Chávez en su largo artículo "Un sexenio musical", en la revista *México en el Arte*:

El INBA mantuvo a los cuartetos González y Contreras y acogió en 1952 al recientemente formado por Daniel de los Santos con el nombre de Cuarteto Arte.

Estos cuartetos han funcionado principalmente en el sistema de conciertos educativos gratuitos, que el Departamento de Música del INBA tiene establecido en las escuelas primarias y secundarias. Pero también han actuado en temporadas especiales y en otros conciertos del Instituto.⁷¹

Al cuarteto se le anunciaba en el Boletín del Departamento de Música de la SEP de septiembre de 1946 como participante en la Temporada de Conciertos para Niños que organizó dicho Departamento y al cual corresponde la glosa que extractamos anteriormente. Parece ser, empero, que el debut del cuarteto no fue muy afortunado, como lo señala el crítico Gerónimo Baqueiro Foster en un comentario en el cual se refiere a las actividades del Conservatorio y otras:

Al mismo tiempo que, por parte del Departamento de Música, el Coro de Madrigalistas va desarrollando —uno cada semana— sus programas con las mejores obras vocales del Renacimiento europeo escritas por alemanes, flamencos, ingleses, franceses, españoles e italianos y sus conciertos de música de cámara con la intervención de los cuartetos “Contreras” y “González”, los pianistas Salvador Ochoa y Miguel García Mora y el tenor Carlos Puig en el Palacio de Bellas Artes, los alumnos del propio Conservatorio van ya en su octava audición.

De estos conciertos de música de cámara, el Cuarteto Contreras fue recibido con frialdad. No satisface Francisco Contreras, el concertino de la Orquesta Sinfónica de México como director de cuarteto. De sus interpretaciones se consideró como correcta y nada más la del *Cuarteto* de Fernando González de la Peña, actual Jefe de la Sección de Música.⁷²

A un año de esta infortunada presentación el conjunto debió haber alcanzado logros más significativos que le hicieron evaluar, al mismo Baqueiro en forma un tanto entusiasta, una presentación realizada por el Cuarteto Contreras y dedicarle una nota que publicó bajo el título de “El Cuarteto Contreras” en el *Diario del Sureste*, de Mérida, Yucatán, del cual era asiduo colaborador. En sus partes más saltantes el artículo decía:

El Instituto Nacional de Bellas Artes ha presentado su segundo conjunto de instrumentos de arco.

Parece, por lo visto y oído, más acabado el trabajo artístico de éste que del Cuarteto González que le precedió.

Son sus componentes los violinistas Francisco y Salvador Contreras, tío y sobrino respectivamente; el violista es otro Francisco Contreras, músico muy inteligente sin parentesco con los anteriores y el cellista es Juan Téllez Oropeza.

[...]

De Haydn, Beethoven y Debussy fueron las obras del programa.

El público muy escaso por la ineficaz propaganda, sin duda, aplaudió con entusiasmo; mas por desgracia el hecho será poco conocido porque el sistema de boletos de que deben recogerse antes de cada función en una inaccesible oficina escondida a 20 metros de la calle, no será nunca del agrado de cronistas y críticos que bien pudieron tener en la cartera sus pases para toda la temporada.⁷³

Es probablemente por las razones que anuncia Baqueiro, por lo que las actuaciones del Cuarteto Contreras no han tenido la trascendencia de otras agrupaciones. Los informes sobre sus actividades son muy escasos y escuetos. En el informe de Carlos Chávez sobre las actividades musicales del INBA, ya mencionado en párrafos atrás, aparte de señalarse el patrocinio al cuarteto, se dice que “en ese mismo sexenio, el Cuarteto Contreras realizó una gira a la ciudad de Mazatlán junto con Oralia Domínguez y el pianista Salvador Ochoa” y nada más.

En la sección de “Actividades Musicales en México” de la revista *Carnet Musical* de diciembre de 1950, se informa que

... durante el mes de noviembre, el Departamento de Música de Bellas Artes dedicó una fiesta musical al Departamento de Señoritas de la Escuela Normal. Integraron el programa artistas de gran categoría terminando la velada con el *Concierto en Mi mayor* de Bach ejecutado por el *Cuarteto Contreras* y el violinista José Rodríguez Frausto.⁷⁴

Esta información es posterior a la que vertió Baqueiro Foster en su columna “El arte y los artistas en la metrópoli”, que apareció en la revista *Rumbo nuevo*, de Villahermosa, Tab., el 2 de febrero de 1949, acerca de la desintegración del Cuarteto Contreras que hubo de convertirse en trío por indisciplina del 2o. violín y del violista.⁷⁵ Este dato, que por el tono de la redacción parece una información de origen un tanto dudoso, presupone una conducta desconocida en Salvador Contreras, de quien sólo he recibido testimonios favorables a su persona. Según el maestro Juan Manuel Téllez Oropeza, entrevistado por el autor de este trabajo, no hubo tal indisciplina, sino que el maestro Francisco Contreras decidió reestructurar su conjunto reemplazando a Salvador Contreras por Luis Sosa y a Francisco Contreras por José Luis Hernández y las razones fueron, según Téllez, exclusivamente de orden técnico.

El cuarteto como tal sobrevivió a 1952, pero parece ser que a la sali-

da del maestro Chávez del Instituto Nacional de Bellas Artes, ya no fue posible seguir subvencionando a los grupos que, como el Cuarteto Contreras, colaboraban con el INBA. Por esos años Francisco Contreras (el tío) se fue a Guanajuato a trabajar con la orquesta de dicha ciudad.

Por su parte, Salvador Contreras pasó a formar parte de la recién creada Orquesta de Cámara de Bellas Artes, a veces llamada Orquesta de Cámara de México, que dirigía Luis Herrera de la Fuente. En esta orquesta fue segundo violín, Jefe de Personal y llegó a actuar como director en diversas ocasiones. Su participación en la Orquesta de Cámara de Bellas duró lo que la orquesta, es decir, entre 1952, en que fue creada, y 1954, en que fue disuelta. La afirmación de que fue subdirector de dicha orquesta de cámara tal vez estuvo referida a una organización de tipo interno o al hecho de que Contreras eventualmente dirigiera la orquesta, pues en los programas de los conciertos que dió este conjunto, así como en la Memoria del INBA correspondiente a los años 1954-58, no aparece ningún indicio de que tal nombramiento haya ocurrido.

9. Salvador Contreras y el ballet.

FUE EN LA DECADA DE LOS 50 cuando Salvador Contreras entró en contacto con la entonces floreciente actividad dancística mexicana, y después de seis años de no haber estrenado ninguna obra, excepto la que ganó el concurso de la OSM en 1947, presentó su primer ballet: *Provincianas*, basado en un poema de Ramón López Velarde y con coreografía de Evelia Beristain, en la temporada de 1950. A éste le sucedieron los ballets *Danza y La paloma*, de 1951, cuyas coreografías correspondieron a Josefina Lavalle, y *Titeresca*, compuesta en 1953 por encargo de la Academia Mexicana de la Danza y estrenada por el Ballet Mexicano, con coreografía de Evelia Beristain.

Paralelamente a la creación de obras para la danza, Salvador Contreras participó activamente, como director titular, de las temporadas de Ballet al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Colaboró tanto con el Ballet Nacional que dirigían Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, para el cual actuó como director de orquesta en la temporada de noviembre de 1951 dirigiendo la Orquesta de Cámara del Ballet Nacional, como con el Ballet Mexicano y el Ballet Contemporáneo, dirigiendo

obras suyas, de autores mexicanos y piezas del repertorio clásico. Las temporadas de éstos dos últimos grupos que Contreras tuvo a su cargo, abarcaron los años 1954 y 1955, ayudando también en este último año, al Ballet Concierto de Sergio Unger y Felipe Segura dentro de la Temporada de las Juventudes Musicales de México. Entre otros ballets, Contreras dirigió: *Romance*, *Titeresca*, *Coro de primavera* y *Zapata*, para el Ballet Contemporáneo, y *Psique*, *Los pájaros*, *Uirapurú*, *El extraño* y *La manda*, para el Ballet Mexicano. En estas temporadas alternó el podio con Blas Galindo, Luis Herrera de la Fuente, Carlos Jiménez Mabarak, José Pablo Moncayo, Salvador Ochoa y Uberto Zanolli.

10. El retiro de la Orquesta Sinfónica Nacional.

SALVADOR CONTRERAS HABÍA INGRESADO a la Orquesta Sinfónica de México en 1933, y luego de la desaparición de ésta continuó formando parte del elenco de la Orquesta Sinfónica Nacional. En diciembre de 1954, se planteó una reorganización de dicha orquesta y se sometió a concurso a todos sus integrantes y a quienes desearan formar parte de la institución. El jurado estuvo conformado por Luis Herrera de la Fuente, Higinio Ruvalcaba, Franco Ferrari, Jesús Durón y José F. Vázquez. Salvador Contreras pasó la prueba, ya que se presentó al concurso como la mayoría de integrantes de la OSN y quedó como miembro de la cuerda de violines segundos, con la categoría de Profesor "A" con 18 horas. Participó en la Temporada de Primavera, pero se dió de baja de la orquesta el 16 de julio de 1955 por renuncia, y sólo siguió manteniendo sus puestos de Profesor de Enseñanzas Artísticas Elementales y Enseñanzas Musicales Post-primaria. En la recopilación que realizó su discípulo Luis Guzmán bajo el título de *Entrevista de Viva Voz* y en el que reunió una serie de datos proporcionados por el propio maestro Contreras, se menciona que el entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Lic. Miguel Alvarez Acosta, y Salvador Contreras tuvieron la idea de crear una orquesta que descargara las intensas labores de la OSN.⁷⁶ El resultado de esta idea fue la creación de la Orquesta de la Opera de Bellas Artes, en agosto de 1955, la que en el futuro se encargó de acompañar las funciones de ópera y ballet que organizaba el INBA.⁷⁷

Después de dejar la Orquesta Sinfónica Nacional, Salvador Contreras recibió entonces el encargo de dirigir la naciente Orquesta de Bellas

Artes, que fue como originalmente se llamó. Sin embargo, no llegó a actuar en la temporada de ópera de ese año, que estuvo en manos de los directores huéspedes Guido Picco, Martin Reich y Humberto Mugnai. Tampoco apareció en la temporada de ballet, la que fue confiada a Salvador Ochoa. En cambio, dirigió a la Orquesta de Bellas Artes en diversos eventos en los cuales colaboró el INBA. El 24 de octubre tocaron en un Festival Cultural; el 5 de noviembre, en un Festival de Maestros Jubilados; el 24 de noviembre, en un Festival Escolar y los días 26 y 29 de noviembre y 1o. de diciembre, en un Homenaje a Silvestre Revueltas en el 15 aniversario de su fallecimiento.

Un testimonio importante de la actuación de Salvador Contreras al frente de la Orquesta de la Opera de Bellas Artes lo da el programa de mano correspondiente al evento realizado el 26 de noviembre de 1955. Este evento fue organizado por el Ballet Nacional en el estudio de dicho grupo, como un homenaje a Silvestre Revueltas. Se pusieron dos coreografías sobre obras de este compositor: el ballet *Juan Calavera* sobre la música de *8 x radio* y el ballet *Danza sin turismo* sobre *Cuauhnáhuac*. Lo remarcable de esta función fue el estreno de una desconocida obra de Revueltas, que motivó un interesante comentario de Gerónimo Baqueiro Foster en *El Nacional* del 4 de diciembre de 1955. Unos días antes había escrito:

La Orquesta de la Opera del INBA, tocó al final del acto el *Homenaje a García Lorca*, terminando con una pequeña pieza, completamente desconocida de Silvestre Revueltas que le obsequió a Salvador Contreras, mismo que la dirigió y de la cual queremos hablar algo después.⁷⁸

En el artículo publicado el 4 de diciembre de 1955 en *El Nacional*, Baqueiro, después de dar una breve semblanza respecto a las obras orquestales de Revueltas, escribió lo siguiente:

Como todos los concurrentes a las audiciones de la Sinfónica de México saben, desde 1931 hasta 1940, año de la muerte del compositor, los estrenos de sus obras se fueron sucediendo y las repeticiones continuaron hasta 1947 en aquel organismo.

Al mismo tiempo, durante la vida de Revueltas lo que componía se había estado oyendo en las orquestas de cámara, en las de cine, con canto y piano, etcétera.

Se quiso entonces saber desde cuándo el compositor durangue-

ño inició sus tareas creativas. Y las discusiones después de muerto agriaban a menudo sin poderse resolver nada.

Revueltas le dió de obsequio a varios amigos manuscritos suyos, originales, aun para orquesta. A ese grado llegaba su generosidad. Nosotros, empeñados en aclarar con exactitud la época en que empezó a producir hemos revisado algunos de esos manuscritos, pero todavía no es tiempo de decir la última palabra. Lo que sí queremos es dejar anotado que la noche del sábado 26 de noviembre, Salvador Contreras, discípulo de violín muy querido de Revueltas, conservó una pequeña pieza para orquesta que el autor le regaló. Guardó el secreto 15 años y un día encontró la oportunidad de hacerla oír a un público bien dispuesto. Lo ejecutó con la Orquesta de la Opera del INBA. Es como el apunte para hacer una composición en grande. Nadie podrá saber por qué Silvestre no la continuó. En sólo unas cuantas palabras queremos decir que es un alegre *tempo* de Sinfonía, sin desarrollo; una especie de bosquejo de un gran *Scherzo* en el que el compositor tomó un tema jalisciense: el conocido tema del *Toro pinto*. Salvador Contreras, el poseedor, que dirigió muy bien dicho trozo, debe recordar la fecha del obsequio, si es que Silvestre no la puso al pie del manuscrito.

Nuestra creencia es que ese apunte pertenece a 1930. Ha sido una suerte oírlo. En otra ocasión nos fijaremos con más atención en esta música y tal vez podamos hacer un estudio especial.⁷⁹

Otras de las actividades de Salvador Contreras con la Orquesta de la Opera de Bellas Artes se dieron el 22 de enero de 1956, con un concierto en las Galerías Chapultepec y el 20 de marzo, en que dirigió una sesión especial para la grabación de su ballet *Provincianas*.

No volvió a dirigir esta orquesta sino hasta fines de 1957, los días 6, 7, 11, 12 y 13 de diciembre, para la temporada de ballet de Magda Montoya. En estos años, de 1956 y 57, actuó como director huésped, ya que el titular era, para entonces, Salvador Ochoa.

También por esos años Salvador Contreras perteneció a la Academia de la Opera, que dirigieron Armando Montiel Olvera y Salvador Ochoa, siendo primero profesor de Solfeo para cantantes y luego secretario ejecutivo. En el primer puesto, fue reemplazado por José Ignacio Avila. Alrededor de 1957 fue nombrado profesor del Instituto Cultural de Ciudad Sahagún, estado de Hidalgo, en el cual estrenó dos de sus ballets.

Contreras no había compuesto en este género desde 1953 en que colaboró con la Academia de la Danza Mexicana. En 1959 estrenó *La pin-güica* y en 1960 *El ángel*, ambas con coreografía de su hija, la bailarina Nélida Contreras.

Del mismo modo, en los años posteriores a su retiro de la Orquesta Sinfónica Nacional, siguió escribiendo obras y orquestando algunas de otros autores o revisando sus propias partituras. De esta época datan las orquestaciones de la *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel; de su Op. 19 *Tres movimientos sinfónicos*, del cual hizo una segunda versión sinfónica; las versiones para orquesta de cámara y voz de seis arias de Vivaldi; compuso su ciclo de *Cuatro canciones* para voz y piano, de las cuales hizo también una segunda versión para voz y orquesta de cámara; así mismo hizo una orquestación del *Aleluya*, de Manuel M. Ponce. Entre los años 1959-63 compuso una serie de obras de cámara como los *Ritmos para danza* para piano; el *Cuarteto de cuerdas No. 3*; la *Sonatina No. 1* para piano; la *Sinfonía No. 3* para orquesta de cuerdas y *Tres movimientos para guitarra* con los que él concursó en el Festival de Guitarra en Durango, en 1963, obteniendo el 2o. premio.

Al realizarse en 1957 el Primer Curso Panamericano de dirección de orquesta, con Igor Markevitch, del 20 de mayo al 25 de junio, Salvador Contreras se inscribió y participó en él. De la misma manera estuvo presente en el 2o. curso, realizado del 16 de junio al 20 de julio de 1958.

En el final de la vida pública de Salvador Contreras se inscribe su actuación al frente de la Secretaría Técnica del Departamento de Música de Bellas Artes, del cual fue Jefe el maestro Luis Sandi. Este cargo lo desempeñó Contreras desde 1959 hasta diciembre de 1964, aun cuando en agosto de ese año presentó su renuncia formal al cargo por motivo de su jubilación. En la "Tribuna de Luis Sandi" que este ocupó por espacio de varios años en la revista *Carnet Musical* y que en mucho le sirvió de vía de expresión para dar cuenta de su gestión al frente del Departamento de Música de Bellas Artes, se consigna uno de los testimonios más elocuentes acerca de Salvador Contreras:

Muy cerca de mí están Salvador Contreras y Rodolfo Halffter. Salvador desde la Secretaría Técnica del Departamento me auxilia con eficacia y entusiasmo en todos los problemas para cuya solución hace falta ser músico. Su adhesión ha llegado a tanto que, ya jubilado, sigue trabajando a mi lado sin estipendio y sin interés alguno.⁸⁰

A estas actividades hay que agregar el desempeño de Salvador Contreras como profesor de violín en el Conservatorio Nacional de Música, profesor de solfeo de la Escuela Superior Nocturna de Música y Técnico General de la misma. Así mismo dirigió en diversas ocasiones la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, después de la muerte del titular José Pablo Moncayo.

El 25 de agosto de 1964, Salvador Contreras dirigió su oficio de renuncia formal al término del trámite de jubilación ante el ISSSTE, al maestro Luis Sandi, quedándose en la Secretaría Técnica del Departamento de Música hasta que finalizara el sexenio del presidente Adolfo López Mateos.

En ese mismo mes, al retirarse de la Escuela Superior de Música, en la que fue maestro tantos años, se le rindió un homenaje a cargo de la Sociedad de Alumnos, correspondiéndole las palabras alusivas a tal acto al director de la escuela, maestro Rodolfo Téllez Oropeza; al secretario general, J. Luis Varela, y al maestro Jesús Reyes. Participaron la pianista Sandra Cortés Rito, la soprano Reina Vázquez, la maestra Martha Sánchez, el Coro de la Escuela, dirigido por Candelario Escobedo y la Orquesta de Cámara del INBA.

11. Salvador Contreras después de su jubilación.

JUBILADO SALVADOR CONTRERAS, DESPUES de 31 años al servicio del Estado como maestro, artista y funcionario, se retiró a la tranquilidad de su hogar para dedicarse enteramente a la composición, aunque eventualmente siguió ligado a las labores docentes. En marzo de 1965 abrió sus puertas la Escuela de Música del Sindicato Unico de Trabajadores de la Música, de Cuernavaca, Mor., y él fue designado profesor y responsable de la parte técnica de dicha escuela. En noviembre de ese año presentó un concierto con el coro y el conjunto instrumental integrado por alumnos de la mencionada escuela en el que se interpretaron tres danzas de su ballet *Provincianas* y sus *Corridos* para coro y orquesta.

También dictó conferencias y charlas de Apreciación Musical invitado por la Sección de Música Escolar de Bellas Artes y Arte y Música, A.C., así como por el Instituto Nacional Indigenista y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Pero lo esencial para él fue disponer de todo su tiempo para la composición y la revisión de casi toda su obra en un constante afán de depuración.

Es de esta época su tránsito al dodecafonismo, que aún no declaradamente se vislumbra en su *Divertimento*, del cual hizo cuatro versiones: una para piano, otra para dos pianos, una tercera para siete instrumentos y una sinfónica. Es con las *Dos piezas dodecafónicas*, de 1966 —de las cuales también hizo tres versiones: para piano, orquesta de cuerdas y quinteto de alientos—, que Contreras da el paso que no dieron ninguno de los compositores del Grupo de los Cuatro y, aunque no se identificó con esta técnica, tal vez porque llegó un poco tarde a ella y ya estaban en boga nuevas tendencias musicales que superaban no sólo el nacionalismo de sus primeros años, sino incluso el dodecafonismo y el serialismo integral, el curso restante de su obra se desarrolló en un estilo libremente atonal que recogió su experiencia nacionalista de corte neoclasicista, su breve paso por el dodecafonismo y su profundo acercamiento al impresionismo. Algunas de sus obras más logradas se dan precisamente en esta época. Aparte del *Divertimento* y las *Dos piezas dodecafónicas* ya anotadas, son importantes su *Cuarteto de cuerdas No. 4*; la *Danza negra* para orquesta sinfónica; su *Cantata a Juárez* para narrador, coro y orquesta, que ganó el concurso convocado por la Secretaría de Educación Pública para la celebración del Primer Centenario del Triunfo de la República; su ballet *Xochipilli*; los *Siete preludios* para piano; el *Poema elegíaco* en homenaje a Silvestre Revueltas; la *Sonatina No. 2* para piano; el *Homenaje a Stravinsky* y el *Homenaje a Carlos Chávez*, compuesto después de la muerte de quien fuera su maestro. También *Símbolos* (orquestación del *Divertimento*), inspirado en las excavaciones del Templo Mayor y que es prácticamente la última obra importante que Contreras terminó.

Hay que destacar, de manera particular, la participación de Salvador Contreras en el Concurso que la SEP convocó para la composición de una obra en homenaje al Primer Centenario del Triunfo de la República. Este es posiblemente el más importante premio, de los varios que obtuvo, que ha ganado Contreras, el que ratificó su importancia en el medio musical mexicano y se manifestó como uno de los logros más significativos de su trayectoria como compositor.

Contreras intervino bajo el seudónimo de "Cóndor" como consta en el documento firmado por el entonces Jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA, Héctor Quintanar:

"México, D.F. a 17 de abril de 1967.

"RECIBI la obra "Cantata a Juárez" para orquesta sinfónica, narrador y coro, del autor cuyo seudónimo es *CONDOR*, con el objeto de entregarlo al Jurado del Concurso para conmemorar el Triunfo de la República.

Firma Héctor Quintanar
JEFE DE LA SECRETARIA TECNICA" ⁸¹

El 16 de junio de 1967 le fue enviado a Salvador Contreras el siguiente oficio del Instituto Nacional de Bellas Artes:

"DIRECCION GENERAL
Of. No. 7416
16 de junio de 1967.

C. Profr. Salvador Contreras
Calle Oriente número 63-215
Col. Iztaccíhuatl
México 13, D.F.

En relación con el concurso convocado por la Secretaría de Educación Pública para la composición de una obra sinfónica conmemorativa del Triunfo de la República, comunico a usted que el Jurado que se integró para calificar las obras presentadas acordó otorgar el premio correspondiente a la obra amparada con el seudónimo "Cóndor".

Esclarecida la identidad del seudónimo, me complace felicitar a usted calurosamente, rogándole se sirva comunicarse con el Departamento de Música del INBA para la ejecución de su obra premiada.

Oportunamente informaré a usted la fecha en que le será entregado el premio al que se hizo acreedor.

Le reitero las seguridades de mi atenta y distinguida consideración.

JOSE LUIS MARTINEZ
Director general" ⁸²

El premio ascendió a la suma de 30,000 pesos que fueron pagados el día del estreno de la obra. El concierto se efectuó el 15 de julio de 1967 en el Palacio de Bellas Artes, acto al cual asistieron el Presidente de la República Lic. Gustavo Díaz Ordaz, así como los miembros de su gabinete, el cuerpo diplomático y funcionarios del gobierno. El programa de este concierto fue anunciado en todos los diarios desde varios días antes. Precisamente, en *El Universal* del 13 de julio apareció lo siguiente:

La pieza musical *Aclamaciones Op. 4*, para narrador, coro, orquesta y cinta magnética, original del compositor mexicano Héctor Quintanar, será estrenada el próximo día 15 del presente, en el concierto extraordinario que para conmemorar el Primer Centenario del Triunfo de la República, tendrá lugar en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes a las 20 horas, con la asistencia del primer magistrado de la Nación Lic. Gustavo Díaz Ordaz y su señora esposa, funcionarios y cuerpo diplomático acreditado en nuestro país.

[...]

Participarán en este concierto conmemorativo de la gesta patriótica de 1867, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro del Departamento de Música del INBA, el Coro de Madrigalistas, los directores Luis Herrera de la Fuente y Carlos Chávez, el poeta Carlos Pellicer que dirá una oda alusiva a este acontecimiento histórico y Claudio Obregón, que será el narrador del programa.

También serán estrenadas otras dos obras: *Elatio*, de Carlos Chávez y *Cantata a Juárez* de Salvador Contreras. Las obras de Chávez y de Quintanar fueron encargadas especialmente para esta ocasión por la SEP a sus autores y la de Contreras resultó triunfadora en el concurso convocado por dicha dependencia gubernamental, para celebrar la conmemoración de tan fausto acontecimiento histórico.⁸³

En este mismo año de 1967, había ocurrido otro hecho significativo para Salvador Contreras. En el local del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana se llevó a cabo, en marzo de ese año, un homenaje al Grupo de los Cuatro, preparado por el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaco con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El diario *Novedades* publicó una nota informativa el día anterior al concierto de la siguiente manera:

Homenaje a cuatro célebres músicos mexicanos en el INJM

Un emotivo homenaje a cuatro de los más eminentes y populares representantes de la música mexicana, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo tendrá lugar el día de mañana a las 20 horas en el Auditorio Maestro Manuel Ignacio Altamirano, del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, en Serapio Rendón 76 organizado por el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaco con la cooperación del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

En este concierto homenaje dedicado al Grupo de los Cuatro, nombre que simboliza una de las épocas más brillantes de la música nacional en que estos geniales compositores elevaron a un nivel difícilmente superable el espíritu creativo del alma mexicana, hará una evocación de dichos compositores José Antonio Alcaraz. Después se presentará un programa musical que incluye la ejecución de cuatro de las principales obras del Grupo de los Cuatro: *Radiograma, un viaje simbólico* de Daniel Ayala a cargo de Sandra Cortés Rito; *Sinfonía breve* de Blas Galindo, interpretada por la Orquesta de Cámara de Bellas Artes; *Muros verdes* de José Pablo Moncayo, interpretado al piano por Oscar Lobato y *Sinfonía No. 3* para cuerdas de Salvador Contreras por la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

Los invitados de honor a este acto son el Dr. Karel Hanus, embajador de Checoslovaquia en México y los maestros Luis Sandi, Miguel García Mora, Héctor Quintanar, Rodolfo Téllez Oropeza, Joaquín Amparán, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente Melo y Raúl Cosío.⁸⁴

En la reseña que publicó el *Boletín* del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaco del mes de mayo de 1967 se escribió:

El Lic. Ramón Gálvez Monroy, Presidente del Instituto Cultural Mexicano-Checoslovaco, fue quien ofreció el homenaje destacando la personalidad creadora del Grupo de los Cuatro y poniendo de manifiesto la aportación que hicieron a la música mexicana y al arte de los sonidos y del tiempo.

Gálvez Monroy dijo que toda actividad con sentido humano forma parte del acervo cultural de los pueblos y la que han desarrollado desde 1935 el Grupo de los Cuatro es digna de elogio. Enten-

diéndose, por supuesto, agregó, que toda tarea humanística tiende invariablemente hacia la paz y el entendimiento internacional desde ese aspecto constructivo.⁸⁵

También en ese año de 1967, Salvador Contreras dictó una serie de conferencias sobre *Apreciación Musical*, patrocinado por Arte y Cultura, A.C., en la Escuela de Iniciación Artística No. 2. Fueron en total seis conferencias que versaron sobre distintos tópicos del arte musical. Dos años más tarde fue llamado a colaborar como supervisor de los programas y trabajos profesionales de las Escuelas de Iniciación Artística del INBA, siendo éste el último cargo que desempeñara para la institución que le albergó por tantos años.

En 1976 fue invitado por el Sindicato Unico de Trabajadores de la Música para dar clases de Armonía tradicional y en 1978 dio una conferencia sobre "El nacionalismo musical" en el foro "El Agora". En dicha conferencia Contreras señaló cuáles son las que considera obras típicamente nacionalistas o representativas del nacionalismo musical mexicano, entre ellas su *Primera sinfonía*, su *Música para Orquesta Sinfónica* y varios ballets. Del mismo modo excluyó de esta lista, en la que figuran obras de sus compañeros Galindo, Ayala y Moncayo, así como otras de Chávez, Revueltas, Huízar, etc., el *Huapango*, de Moncayo y los *Sones de Mariachi*, de Galindo "porque no son propiamente creaciones de estos autores, sino son temas populares que han sido llevados a la orquesta sinfónica y que sólo demuestran la pericia y el profesionalismo de estos compositores". En este año de 1978 vio por primera vez en su vida la publicación de una composición suya: los *Tres movimientos para guitarra*, por la empresa Zen-on Music del Japón.

La última distinción que le cupo recibir a Salvador Contreras fue la "Lira de oro", diploma que el Sindicato Unico de Trabajadores de la Música otorga a sus más destacados elementos. A Contreras se le entregó este premio, esencialmente por sus méritos pedagógicos, el 23 de noviembre de 1980. Todavía en su afán de seguir al servicio de la comunidad de compositores, Salvador Contreras aceptó el desempeño de cargos directivos en la Liga de Compositores de México, de la cual era miembro desde su fundación. Ocupó allí los cargos de tesorero, primero, y vocal, después, en las listas que presidieron Luis Sandi y Miguel Alcázar.

En 1982 en que cumpliría 72 años (o 70 según se considere su año de nacimiento) se hallaba componiendo su *4a. Sinfonía* y un *Homenaje*

a *Diego Rivera* para orquesta y narrador sobre textos de su hermano, el escritor Guillermo Contreras. Tras una penosa y larga enfermedad, tres días antes de su cumpleaños, el 7 de noviembre de 1982, la muerte lo sorprendió, dejando estas dos obras inconclusas. Una participación luctuosa publicada en los diarios por la Liga de Compositores de México, una crónica *in memoriam* por Jaime González Quiñones aparecida en el *Boletín* de la Liga de Compositores⁸⁶ y una semblanza dedicada *A la memoria de Salvador Contreras*, escrita por Luis Sandi⁸⁷ fueron los únicos reconocimientos póstumos a la memoria de este compositor, cuya obra espera, como la de tantos otros anteriores, contemporáneos y posteriores a él, que se le dé el lugar que, por su valor y su significación, se ha ganado en la historia de la música de nuestro país.

NOTAS

- 1 El Dr. Jesús C. Romero solía escribir asiduamente, en la revista *Carnet musical* de la XELA, unas breves semblanzas sobre músicos mexicanos bajo el rubro de "Galería de Músicos Mexicanos". La de Salvador Contreras apareció publicada en el número de agosto de 1955. Parece ser que el Dr. Romero no confirmó la exactitud de todos los datos allí consignados y otras personas han repetido los errores por él anotados.
- 2 Esta entrevista fue realizada en 1981 en el local de la Liga de Compositores de México, en Dolores 2, tercer piso, por la señorita Claudia Negrete, a la sazón trabajadora del CENIDIM, encargada de los recortes de prensa y recopiladora de información para el Archivo de Compositores de la Sección de Musicología, entonces a cargo de la maestra Leonora Saavedra.
- 3 El Acta de bautismo consultada es una copia manuscrita del original, conservada por la familia del compositor.
- 4 Esta es una pequeña libreta que contiene datos sobre Salvador Contreras y sus hermanos Eduardo, Alfonso, Fausto, José (Pepito), María, un séptimo hermano que falleció el mismo día de su nacimiento, Guillermo y un noveno hermano del cual no hay referencias. Todas las anotaciones fueron realizadas por la señora Memoria Sánchez. Al referirse al nacimiento de su quinto hijo, Pepito, la señora Memoria anota que nació en 1916 en la Hacienda de Tezontlalpa y murió en 1917 en la ciudad de México. Debió haber sido en estos años que la familia Contreras se trasladó a la capital.
- 5 La boleta de salud a que se alude había sido expedida por el Departamento Escolar de la Secretaría de Educación Pública. Lleva un sello de la Escuela Primaria No. 89 en la que Salvador Contreras realizó parte de sus estudios primarios. El documento está fechado el 19 de octubre de 1924.
- 6 Contreras, Salvador: *Memorias*. Copia mecanográfica del manuscrito. México, 1970, pág. 3. Salvador Contreras escribió estas memorias más que nada para dejar una narración de tipo familiar a las nuevas generaciones de la familia Contreras, pero en ella hay algunos valiosos testimonios acerca de su vida como músico.
- 7 *Ibid.*, p. 5.
- 8 La escuela estaba ubicada en la Avenida Peralvillo No. 86 y la boleta está fechada el 19 de enero de 1920. Estos estudios corresponden a los de Primaria Elemental, realizados en la Escuela Primaria Municipal No. 17.
- 9 Guzmán, Luis: *Entrevista de viva voz*, México, 1982. El señor Guzmán realizó estudios con Salvador Contreras y escribió esta breve monografía a la muerte del compositor. Es una sucinta biografía a la que se agrega una relación de las obras de Contreras por géneros, y un currículum básico, como él lo llama.

- 10 Sánchez, Nemoria: *Libreta de apuntes con datos sobre sus hijos*, p. 2. La fecha última está equivocada.
- 11 Contreras, Salvador: *Op. cit.* p. 13. Estas caminatas, que alude el compositor, las realizaba desde la colonia Peralvillo, cerca del monumento a La Raza, hasta lo que ahora es la colonia Morelos, cerca al eje 2 Norte, Manuel González.
- 12 Contreras, Salvador: *Op. cit.* p. 15. Según recuerda el hermano del compositor, el señor Eduardo Contreras, este violinista, Pedro Tlatoa, de origen puramente indígena, enseñó durante un corto lapso a Salvador Contreras a tocar el violín.
- 13 Contreras, Salvador: *Op. cit.* p. 16.
- 14 Hay que precisar que por estos años el Conservatorio Nacional de Música estaba anexado a la Universidad Nacional de México, de la que se desprendió en 1928 para incorporarse a la Secretaría de Educación Pública, bajo la dirección de Carlos Chávez. Por lo tanto habría que considerar éste como el primer ingreso de Contreras al Conservatorio. Seguramente a esta fecha se refiere el Dr. Jesús C. Romero cuando menciona un ingreso al Conservatorio en 1926. Como se observa, el año está cambiado.
- 15 Contreras, Salvador: *Op. cit.* pp. 36-37.
- 16 Moncada García, Francisco: *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, México, Ediciones FRAMONG, 1966, p. 84.
- 17 Acta de calificaciones de los estudios realizados por Salvador Contreras en el Conservatorio Nacional de Música, expedido por el director Adalberto García de Mendoza el 2 de diciembre de 1941.
- 18 Decimos que tenía 19 años, porque los 20 los cumpliría en noviembre de ese año.
- 19 Contreras, Salvador: *Op. cit.*, p. 38.
- 20 *Ibid.*, pp. 39-40.
- 21 *Ibid.*, p. 40.
- 22 *Ibid.*, p. 40.
- 23 *Ibid.*, p. 70.
- 24 Romero, Dr. Jesús C.: *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, México, UNAM, 1963, p. 71.
- 25 Romero, Dr. Jesús C.: "José Pablo Moncayo" en *Carnet Musical*, México, julio de 1958, p. 300.
- 26 Galindo, Blas: "Compositores de mi generación" en *Nuestra Música*, Año III, No. 10. México, abril de 1948, p. 74.
- 27 Nota aparecida en *El Nacional* del 18 de octubre de 1933, previa al Concierto de la Orquesta del Conservatorio que dirigía Silvestre Revueltas.
- 28 Contreras, Salvador: *Op. cit.*, p. 81.
- 29 Galindo, Blas: *Op. cit.*, p. 74. Respecto a lo que menciona Galindo conviene precisar que las obras de los jóvenes no se tocaron en un solo concierto, sino dentro de un ciclo que organizó el Conservatorio, llamado Conciertos de Comprobación Educacional.

- 30 Contreras, Salvador: *Op. cit.*, p. 83.
- 31 Romero, Dr. Jesús C.: "La Sociedad Musical Renovación" en *Carnet Musical*, México, agosto de 1957, pp. 383-384. La fundación de esta sociedad se realizó en el estudio de Gerónimo Baqueiro Foster en la calle de Moneda No. 10, próximo al edificio del Conservatorio. Allí mismo se efectuó un concierto en el que hicieron su presentación Contreras, Ayala y Moncayo.
- 32 Romero, Dr. Jesús C.: "José Pablo Moncayo" en *Carnet Musical*, México, julio de 1958, p. 301. En este artículo el Dr. Romero destaca la importancia del concierto por la serie de personalidades que asistieron a él además de los fundadores. Entre los concurrentes estaban: Carlos Chávez, director de Conservatorio; Candelario Huízar, Silvestre Revueltas y Francisco Agea, catedráticos del mencionado plantel; la profesora Luisa Rolón de Sotomayor, y otros.
- 33 Galindo, Blas: *Op. cit.*, p. 76.
- 34 *Ibid.*, p. 75.
- 35 "Vida musical" en *El Instante* del lunes 25 de noviembre de 1935. Esta crónica reprodujo la fotografía que luego se hizo famosa, en la que aparecen los cuatro compositores, y el artículo informaba del concierto con un criterio de estímulo a los cuatro jóvenes compositores.
- 36 *Ibid.*
- 37 Barros Sierra, José: "Conciertos y Recitales" en *El Universal* del 27 de noviembre de 1935. Barros Sierra publicó este comentario un tanto sorprendido de la respuesta del público a la iniciativa de los jóvenes compositores y allí mencionó por primera vez el apelativo Grupo de los Cuatro. Con él se identificaron ellos a partir de su siguiente concierto.
- 38 Kahan, Salomón: "Una hora experimental" en *El Universal Gráfico*, del viernes 29 de noviembre de 1935. A diferencia de Barros Sierra, Kahan sí comentó cada una de las obras de los noveles autores y a excepción de *Lagartija* para piano, de Blas Galindo, de la que dijo que podía tocarse al revés o al derecho, encontró positivos valores en las obras de estos jóvenes compositores.
- 39 *Ibid.*
- 40 Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, de la cual fue presidente Silvestre Revueltas y que cumplió una importante función en el terreno artístico e intelectual durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. La tendencia general era la de una declarada militancia socialista y de apoyo a la Revolución Soviética, a la República Española, etcétera.
- 41 Castañeda, Daniel: "Concierto primaveral en el mes de octubre" en *Todo*, semanario enciclopédico del 20 de octubre de 1936.
- 42 Barros Sierra, José: "Conciertos y Recitales: Cuatro jóvenes Autores" en *El Universal* del domingo 18 de octubre de 1936.
- 43 Sandi, Luis: "El Grupo de los Cuatro" en *El Nacional* del domingo 25 de octubre de 1936.

- 44 Demóstenes: "La música y los músicos entre bastidores" en *El Ilustrado* del 26 de noviembre de 1936.
- 45 Revista *Cultura Musical* No. 1, México, noviembre de 1936, p. 27.
- 46 Artime, Humberto G.: "Fugas musicales" en *Novedades* del 14 de diciembre de 1936.
- 47 Revista *Cultura Musical*, patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música, No. 6, abril de 1937, p. 31.
- 48 Revista *Cultura Musical* No. 8, junio de 1937, p. 27.
- 49 Slonimsky, Nicolás: *La música en América Latina*, Trad. de Eloísa González Kraak, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1947, p. 260.
- 50 Contreras, Salvador: "El Grupo de los Cuatro" en *Armonía*, ago-sep de 1967, México, p. 8-10.
- 51 *Boston Herald* del 20 de abril de 1936. La nota a que se hace referencia apareció reproducida parcialmente en el programa de mano del concierto del Grupo de los Cuatro del 23 de agosto de 1938.
- 52 *Boston Evening Transcript* del 19 de abril de 1936.
- 53 Contreras, Salvador: *Memorias*, pp. 90-92, 94-95.
- 54 *Ibid.*, p. 96.
- 55 Moncada García, Francisco: *Op. cit.*, p. 84.
- 56 *21 años de la Orquesta Sinfónica de México*, México, 1948.
- 57 Romero, Dr. Jesús C.: "Galería de Músicos Mexicanos: Salvador Contreras" en *Carnet Musical*, agosto de 1955, p. 381.
- 58 Contreras, Salvador: *Op. cit.*, pp. 106-107.
- 59 *Ibid.*, p. 109.
- 60 Romero, Dr. Jesús C.: *Op. cit.*
- 61 Guzmán, Luis: *Op. cit.*, pp. 12-13.
- 62 Demóstenes: "La música en México y en el extranjero" en *El Ilustrado* del 8 de enero de 1938.
- 63 Romero, Dr. Jesús C.: *Op. cit.* Parece ser que el Dr. Romero no confirmó ninguno de los datos que anota en esta Galería de Músicos Mexicanos, lo que convierte su información en poco confiable y hasta dudosa.
- 64 "Resultado del concurso de compositores de la O.S.M." en *El Universal* del jueves 27 de junio de 1940.
- 65 Orta Velázquez, Guillermo: *Breve historia de la música en México*, México, Editorial Porrúa, 1970, p. 450.
- 66 Romero, Dr. Jesús C.: *Op. cit.*
- 67 El anuncio sobre el concurso para la "Sinfonía de las Américas" publicado en *Sucesos*, fue reseñado en la *Revista Musical Mexicana*, Tomo IV, No. 4, 7 de abril de 1945.
- 68 Hernández, Saxofón: "Entre músicos" en *El Redondel* del domingo 4 de febrero de 1945.

- 69 Hernández, Saxofón: "Entre músicos" en *El Redondel* del 11 de febrero de 1945.
- 70 Programa general del Ciclo de Conciertos de Música de Cámara de 1946 presentado por el Departamento de Música de la SEP en el Palacio de Bellas Artes. El Cuarteto Contreras se presentó en el primer programa.
- 71 Chávez, Carlos: "Un sexenio musical" en *México en el Arte* No. 12, México, noviembre de 1952, pp. 49-50.
- 72 Baqueiro Foster, Gerónimo: "Conciertos y audiciones del Conservatorio" en *Diario del Sureste*, Mérida, domingo 13 de octubre de 1946, pp. 3-5.
- 73 Baqueiro Foster, Gerónimo: "El Cuarteto Contreras" en *Diario del Sureste*, Mérida, domingo 26 de octubre de 1947.
- 74 Anónimo: "Actividades musicales en México" en *Carnet Musical* Vol. VI, No. 12, México, diciembre de 1950, p. 524.
- 75 Baqueiro Foster, Gerónimo: "El arte y los artistas en la metrópoli" en revista *Rumbo Nuevo*, Villahermosa, 2 de febrero de 1949.
- 76 Guzmán, Luis, *Op. cit.*, p. 15.
- 77 La Orquesta de la Opera de Bellas Artes ha recibido diversos nombres a lo largo de su existencia: Orquesta de Bellas Artes, Orquesta de la Opera de Bellas Artes, Orquesta del Teatro de Bellas Artes, etc. Salvador Contreras pudo encargarse de la orquesta durante la segunda mitad del año de 1955 separándose de ella por enfermedad. Le sucedió Salvador Ochoa al año siguiente y más tarde Abel Eisenberg. Este año de 1985, la orquesta ha celebrado su 30 aniversario con *La condenación de Fausto*, de Berlioz, en versión de ópera-concierto.
- 78 Baqueiro Foster, Gerónimo: "Opera, conciertos, ballet" en *El Nacional*, México, 1o. de diciembre de 1955.
- 79 Baqueiro Foster, Gerónimo: "Estreno de una obra orquestal desconocida de Revueltas" en *El Nacional* del domingo 4 de diciembre de 1955.
- 80 Sandi, Luis: "Tribuna de Luis Sandi" en *Carnet Musical*, México, noviembre de 1964, p. 492.
- 81 Héctor Quintanar fue el sucesor inmediato de Salvador Contreras en la Secretaría Técnica del Departamento de Música.
- 82 Carta dirigida por José Luis Martínez, director del INBA y autor del texto que Contreras usó para su Cantata.
- 83 Boletín de prensa publicado en *El Universal* del 13 de julio de 1967.
- 84 "Homenaje a cuatro célebres músicos mexicanos en el INJM" en *Novedades* del 1o. de marzo de 1967.
- 85 "Homenaje al Grupo de los Cuatro" en *Boletín* del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaco de mayo de 1967.
- 86 González Quiñones, Jaime: "In memoriam Salvador Contreras" en *Boletín de la Liga de Compositores de México*, Año 2, No. 9, México, octubre-noviembre-diciembre de 1982, pp. 5-6.
- 87 Sandi, Luis: "A la memoria de Salvador Contreras" en *Suplemento musical de El Gallo Ilustrado*, México, enero de 1983.



Segunda parte

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. It consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Spanish and include tempo and performance instructions. The score is marked with letters A through G, likely indicating different sections or movements. The handwriting is in black ink on aged paper.

arco
mf
p
pizz
arco
mf
p
pizz
arco
poco menos
a tempo
poco menos
a tempo
tando
a tempo
a tempo
arco
mf
p
pizz
arco
Trio
pizz
rabb.

La obra

G I^o Tempo.

I. Salvador Contreras compositor

1. Un acercamiento general.

EN CAPITULOS ANTERIORES HEMOS visto a grandes rasgos de qué manera se suceden en el tiempo las obras que conforman al catálogo de Salvador Contreras. Desde 1931, en que compuso sus primeras obras, hasta 1982, en que falleció, transcurrieron poco más de 50 años de constante ejercicio creativo que pueden dividirse a *grosso modo* en las siguientes etapas:

Primera etapa: comprendida entre 1931 y 1939. Abarca las obras de su período inicial y formativo. Se caracteriza por el empleo de formas menores, la composición de obras didácticas y una búsqueda de elementos que conformen su lenguaje musical. A esta etapa pertenecen *Oriental* y *Pequeño preludio*, pequeñas piezas para piano no consideradas en catálogo por el compositor y que son anteriores a sus clases de creación musical con Carlos Chávez o, en última instancia, a sus balbuceos en la composición; la *Sonatina* para violín y piano, que es propiamente su primera obra de catálogo; *De noche* para piano; un *Quinteto* para voz, clarinete, dos violines y cello; *Melodía*, para canto y piano; la *Sonata* para violín y cello, que Contreras considera su primera composición verdadera, y las obras que escribió ya dentro del Grupo de los Cuatro: la *Pieza para cuarteto de cuerdas*; los *Tres Poemas* para voz y conjunto de cámara; el *Cuarteto No. 2*; la *Suite*, en su doble versión, para alientos y piano y para orquesta de cámara, y las *Dos piezas* para piano. Además, obras menores, como las *Doce canciones para niños*, escritas para las escuelas primarias; los *Cantos mágicos*, compuestos para sus alumnos de las Escuelas de Arte para Trabajadores; la pequeña canción *Dónde está el Dios grande*, y la *Suite indígena primitiva* para cuerdas y percusión, escritas ambas con los mismos propósitos que los *Cantos mágicos*. Finalmente, las *Escenas con música*, que son pequeñas piezas para la obra de teatro "La Muerte de Atila y Rafa".

Segunda etapa: comprendida entre 1940 y 1945. Es el período en el cual Contreras escribe para orquesta, bajo las características que definen el lenguaje musical del México de esos años: el del nacionalismo,

en el caso suyo mucho más próximo a los procedimientos de Revueltas. En estas obras hay un predominio absoluto del lenguaje orquestal, a excepción de la canción *El corrido del baile de Palacio* para dos voces y piano. De esta época son: *Música para Orquesta Sinfónica*; los *Tres movimientos sinfónicos*; los *Corridos* para coro y orquesta; dos orquestaciones del *Himno Nacional Mexicano*; la *Obertura en tiempo de Danza*; la *Suite en tres movimientos*, y las *Sinfonías No. 1 y No. 2* (inconclusa).

Tercera etapa: que abarca los años entre 1951 y 1963. Es decir, entre su acercamiento al ballet y el abandono de los elementos nacionalistas. Son de esta época sus cuatro ballets importantes: *Provincianas, Danza, La paloma y Titeresca*; el *Andante* para guitarra; sus *Cuatro canciones* para voz y piano; la *Obertura* para orquesta sinfónica y banda; sus otros ballets: *La pingüica y El ángel*; su *Cuarteto No. 3*; la *Sonatina No. 1* para piano y su correspondiente versión orquestal llamada *Introducción, Andante y Final*; la *Sinfonía No. 3* para orquesta de cuerdas, y los *Tres movimientos* para guitarra.

Cuarta etapa: a partir de 1965 hasta la muerte del compositor, en 1982. En ésta, Salvador Contreras aborda la técnica dodecafónica para luego afianzarse en una especie de atonalismo libre. Son de esta época las tres versiones de cámara de su *Divertimento*; las tres versiones de las *Dos piezas dodecafónicas*; el *Cuarteto de Cuerdas No. 4*; la *Cantata a Juárez*; el ballet *Xochipilli*; las dos versiones de los *Siete preludios*; el *Poema elegíaco*, en homenaje a Silvestre Revueltas; la *Sonatina No. 2* para piano; el *Homenaje a Stravinsky*; el *Homenaje a Carlos Chávez*, y *Símbolos* para orquesta. A éstas hay que agregar obras menores, como *No Nantzin* para voz y piano, para voz y guitarra y para voz y cuarteto de cuerdas; unas piezas para niños, que son los *Valses No. 1 y No. 2* y las *Tres pequeñas piezas*, escritas para una antología de carácter didáctico que publicó la Liga de Compositores de México. También corresponde a esta última etapa una obra perdida: las *Piezas* para guitarra y cuarteto de cuerdas, y dos obras inconclusas: la *Sinfonía No. 4* y el *Homenaje a Diego Rivera*.

No es mi intención hacer un exhaustivo análisis de cada una de las obras de Salvador Contreras. Sólo quiero limitarme a esbozar un somero acercamiento a lo que considero lo más importante y significativo de su producción.

2. Las obras de la primera etapa.

A PESAR DE SER UNA OBRA MUY temprana, su *Sonatina* para violín y piano presenta rasgos muy interesantes, que más tarde aparecen en muchas de sus obras, especialmente en cuanto al tratamiento de la interválica y al sentido de la construcción del discurso musical. En el primer movimiento, que por cierto no es estrictamente una forma sonata, el compositor confronta dos secciones, ambas repetidas en una elemental forma A:||-B:||. Cada período consta de doce compases divididos en frases de seis. La primera frase presenta el total de elementos que irán a construir lo esencial de este movimiento:

Un motivo basado en el intervalo sol-mi-sol en el violín, que en el piano es armonizado con un mi-do-mi en la mano derecha y un do-sol-do en la izquierda. Este motivo se modifica en los compases dos y tres y se extiende en los compases cuatro, cinco y seis.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The tempo is marked 'ALLEGRETTO' and the time signature is 3/8. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The first six measures are shown. The Violin part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 1

El motivo constituido por el juego de terceras sol-mi-sol, se modifica en el segundo compás a sol ♯ mi-sol ♯ del segundo al tercer compás a do-mi-do y se resuelve en el cuarto en sib-do ♯ -sib. Por otra parte, este mismo motivo está presentado en el bajo en el compás cuatro con mi-do-mi. En los compases nueve y diez, el motivo planteado armónicamente se constituye en fundamental para marcar el impulso del discurso y resolverse en la cadencia de la frase (*Ver ejemplo 2*).

En el segundo período, este mismo elemento se presenta modificado con la repetición de una de las notas, como ocurre en los compases 13, 14 y 16; con la inclusión de notas de paso, como en el compás 20,

o mediante la contracción rítmica, como en el compás 23. Sin embargo, el motivo generador está siempre presente, formando parte de la armonía. (Ver ejemplo 3).

Handwritten musical score for 'Ejemplo 2'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests, including dynamic markings like *mf* and *mf*. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with chords and arpeggiated figures. The score includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *mf* and *mf*. There are also some handwritten annotations like 'erssc...' and 'b±'.

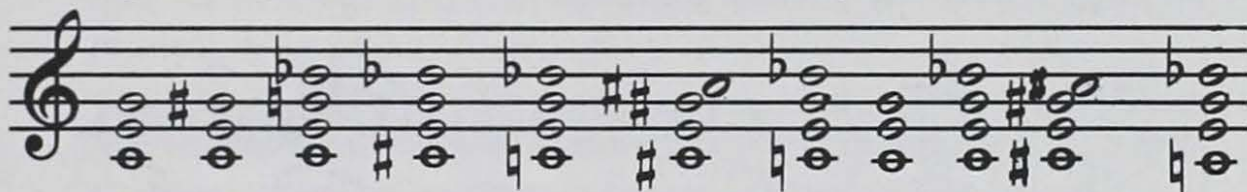
Ejemplo 2.

Handwritten musical score for 'Ejemplo 3'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with notes and rests, including dynamic markings like *pp* and *p*. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with chords and arpeggiated figures. The score includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *p*. There are also some handwritten annotations like 'dolce cant.', 'dolce', and 'p'.

Ejemplo 3.

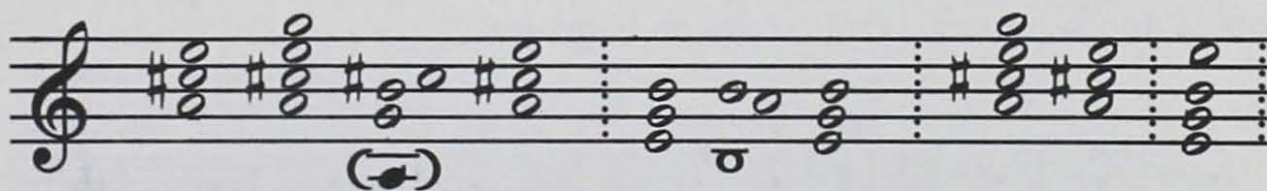
En cuanto al tratamiento armónico, Contreras plantea para cada período, un mínimo de acordes con claras reminiscencias atonales.

El primer período se mueve en base a la siguiente progresión:



que como puede verse, parte de una sola posibilidad acórdica que va mutando, ya sea por alteración de uno o dos de sus componentes o por agregación de terceras. Ese la \sharp debe verse siempre como un $\text{si}\flat$. Si no es posible leer esta pieza bajo criterios de tonalidad, sí es posible pensar que la nota do está funcionando como eje tonal y fundamento de la armonía.

El segundo período se desenvuelve en base a la alternancia de dos acordes que recuerdan las funciones de tónica y dominante menor, aunque, claro está, el período no afirma ninguno de los dos acordes como el principal:

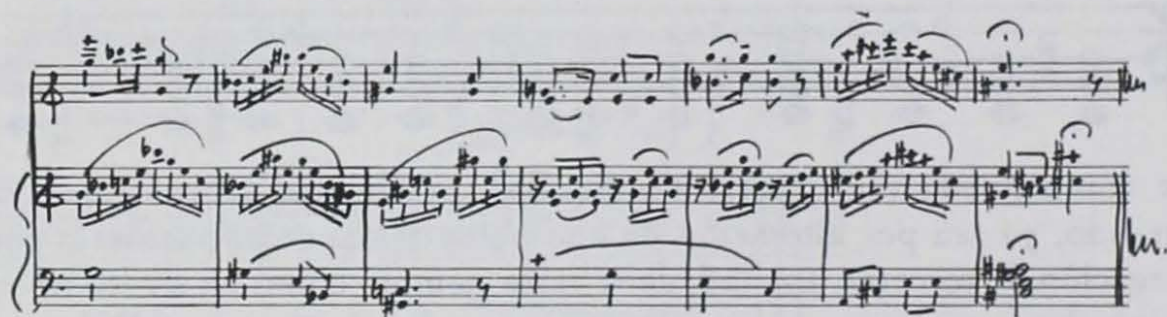


El segundo movimiento se desenvuelve a partir de los mismos acordes empleados en el primero. En la parte de violín, el compositor plantea un juego de sextas que le confiere a este *Andante* una calidez especial.



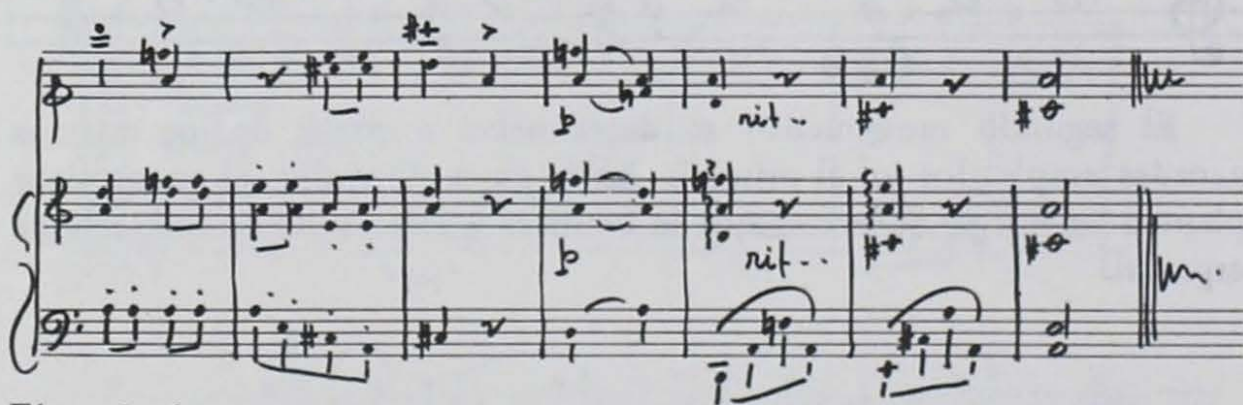
Ejemplo 4

El acompañamiento del piano sostiene a la melodía, a la manera de las canciones románticas, ya sea licuando los acordes o presentándolos de manera quebrada; en la última parte, especialmente, en la cual destaca un juego sencillo de terceras y cuartas:



Ejemplo 5

El tercer movimiento se antoja el más tonal de los tres que conforman esta *Sonatina*. Sobre un pulso constante de corcheas, la armonía parece oscilar entre un primer grado y su subdominante mayor/menor. En los compases finales es evidente la aplicación de una cadencia plagal IV-I. El eje tonal vendría a ser un acorde de la-do \sharp -mi, aunque resulta obvio que la pieza no está escrita en la mayor.



Ejemplo 6

La *Sonata para violín y cello* fue compuesta en 1933 y estrenada en los conciertos del Teatro Hidalgo a finales de ese mismo año. Salvador Contreras considera ésta como su primera obra. Está constituida por cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Andante*, *Scherzo (Vivace)* y *Final (Energico, Allegro)*.

El 20 de octubre de 1933, se tocaron los dos últimos movimientos en el concierto de la Orquesta del Conservatorio, que dirigía Silvestre

Revueltas. El diario *El Nacional* del 18 de octubre de ese año decía lo siguiente:

Es interesante esta obra por ser la primera de un joven músico que ha descollado entre los alumnos de nuestro principal plantel musical. Hay en ella inspiración y destellos de una personalidad que empieza a definirse. Sin estar compuesta sobre ritmos y melodías mexicanas, tiene el sello y espíritu de nuestra música nacional.¹

En la *Sonata para violín y cello*, podemos ver, ya en el primer movimiento, ciertas estructuras rítmicas que luego serían peculiares del estilo de Contreras. De hecho, el inicio de la pieza es sumamente rítmico e incisivo,

Allegro Moderato



en tanto que el segundo tema, de carácter más sereno, es elaborado en una escala mixolidia de re, muy *cantabile*.



El movimiento transcurre en una clara estructura de forma sonata con breves desarrollos de los temas y una literal reexposición de los elementos de la primera sección.

El segundo movimiento, *Andante*, está construido en base a tres secciones que contrastan entre sí, reapareciendo al final la primera de ellas. En general, se mantiene un sentido fuertemente lírico y ambos instrumentos cantan con relativa independencia. El *Scherzo*, en *tempo vivace*, recuerda tal vez los *Scherzi* beethovenianos y hasta pareciera inspirada en el de la *9a. Sinfonía*. Tras una breve introducción construida en segundas inversiones, se inicia un vigoroso tema en el violín primero (*Ver ejemplo 7*), que es mantenido por *pizzicatti* del cello, para luego repetirse el procedimiento en forma inversa. El brillante *Scherzo* es seguido por el *Final, Allegro*, en el que el compositor elabora un intrincado diálogo entre ambos instrumentos. La coda de la obra es una con-

densación de elementos que resuelven brillantemente la pieza: un unísono, al reexponer el tema principal del movimiento, se dirige a un pasaje en cuerdas dobles que a su vez desemboca en otro de tipo ascendente en base a quintas. La *Sonata para violín y cello* no está inspirada en elementos indígenas o mestizos, pero en cambio su fuerza, su vigor y también su sentido lírico, la hacen profundamente mexicana. (Ver ejemplo 8).

Ejemplo 7

Ejemplo 8

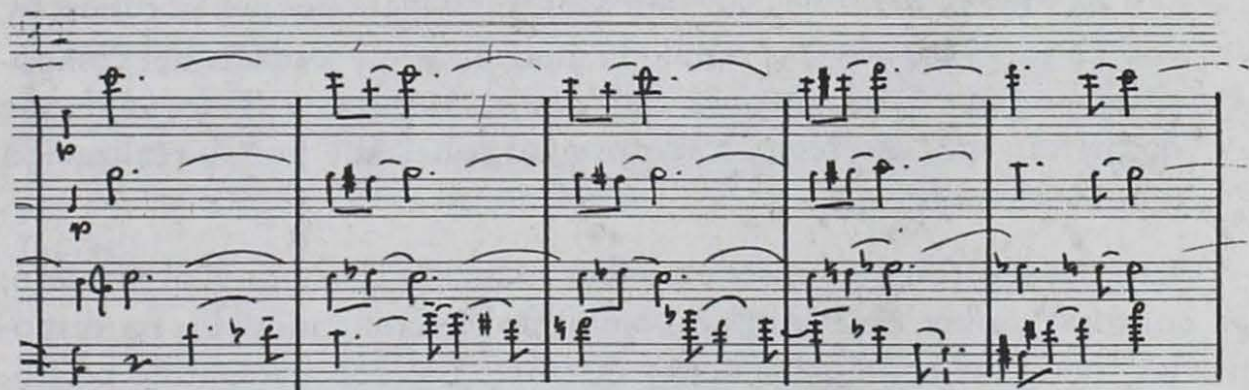
De esta misma época son las *Doce canciones para niños*, escritas sobre textos de Alfonso del Río y Vicente T. Mendoza. Son breves piezas escritas para uso de las escuelas primarias, con rasgos melódicos muy sencillos y de un cierto sabor arcaico por el uso modal de las esca-

las así como por el empleo de acordes ξ que dan la sensación de modos mayor/menor.

A estas canciones les siguieron los *Cantos mágicos*, colección de cinco piezas cortas de tipo pentafónico, escritas para los alumnos de la Escuela de Arte para Trabajadores No. 1. Luego vino su *Pieza* para cuarteto de cuerdas, trazada en un solo movimiento. Esta pieza se estrenó en el concierto que ofrecieron Contreras, Ayala, Galindo y Moncayo en el Teatro Orientación el 26 de noviembre de 1935. Salomón Kahan escribió en esta ocasión que:

Se nota que este joven músico vive en el siglo de Stravinsky. Le gusta la sequedad y la acentuación del elemento puramente rítmico. Pero es sólo como un aperitivo: un poco más allá su música se hace algo interesante también desde el punto de vista de la melodía.²

En la *Pieza* para cuarteto de cuerdas, predomina un fuerte sentido contrapuntístico, e inclusive, llegan a plantearse partes fugadas. Los trinos de los violines, en el inicio del cuarteto, sobre unos acordes de la viola y el cello, crean una impresión dramática, enfatizada por el choque del la^b del segundo violín y el la natural de la viola y el cello, así como por el encuentro del do natural del primer violín contra el re de los instrumentos graves. Más adelante, es también interesante la sección 12 del cuarteto, en la cual un acorde $do-sol-do$ construido en los violines y la viola, es adornado mediante un juego de segundas en espejo, mientras el cello canta la voz principal (*Ver ejemplo 9*).

The image shows a musical score for a string quartet, labeled 'Ejemplo 9'. It consists of four staves, likely representing the Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The notation is dense and complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and rhythmic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a C-clef (viola and cello positions). The fourth staff has a bass clef. The music is written in a style that is highly rhythmic and dissonant, with many notes beamed together and various accidentals throughout.

Ejemplo 9.

Refiriéndose a este cuarteto, el *Boston Evening Transcript* del 19 de abril de 1936, decía que daba

...la extraña impresión de estar escrita en el sistema de doce sonidos.³

y que había costado trabajo entenderla. Esta afirmación resulta absurda si se tiene en cuenta que el período inicial de Contreras se halla lejos de cualquier sistematización serial de los sonidos y, como era propio de los compositores de la época, él también se hallaba interesado en los procedimientos composicionales de Stravinski, cuya influencia en México fue muy anterior a la introducción del dodecafonismo, especialmente a través de la obra de Chávez y Revueltas y por la audición de las obras de Stravinski en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México. El libre manejo de ciertos elementos tonales, la progresión de acordes en forma paralela, un agudo sentido del ritmo, disonancias que resultan del movimiento particular de cada una de las voces, son algunas de las influencias del estilo de Stravinski en la música de Contreras.

En 1935 escribió una canción llamada *Dónde está el Dios grande y la Triada en modos griegos*, cuya versión original para piano fue luego convertida a orquesta de cámara, y más tarde, a orquesta sinfónica, práctica ésta que cultivó Contreras a lo largo de toda su actividad como compositor.

Sucedieron a éstas los *Tres poemas* para voz y conjunto de cámara, sobre textos del ingeniero Daniel Castañeda. La obra está escrita para voz, dos flautas, fagot, trompeta, cello, xilófono, gong y tarola. *Pátzcuaro*, *Maguey* y *Velocidad* son los títulos de los poemas de Castañeda que motivan estas canciones. En *El Ilustrado* del 22 de octubre de 1936, apareció una breve reseña sobre esta obra:

Los *Tres poemas* de Salvador Contreras para pequeña orquesta y voz de soprano; nos sorprendió la imaginación y audacia del compositor por sus concepciones *Pátzcuaro*, *Maguey* y *Velocidad* que despiertan más interés por su novedad tonal que por su realización puramente musical.⁴

La novedad tonal consiste en haber reducido la armonía al mínimo; en construir, sobre esta armonía, melodías de color modal y en disponer las líneas del acompañamiento instrumental con un sentido polifónico más que homofónico, partiendo de la repetición de esquemas melódicos, como un *ostinato* o como las antiguas taleas del *Ars Nova*. En *Pátzcuaro*, la desnudez armónica, que le confiere un primitivismo peculiar a la pieza, se hace visible en el pasaje del *Ejemplo 10*.

Maguey se desarrolla sobre una línea melódica del cello mientras las dos flautas mantienen un *ostinato* de semicorcheas. La voz del cello está

construida en base a pequeñas células, en un claro juego contrapuntístico a la melodía principal. En la cadencia final se puede ver una resolución de tipo modal, dejando en la melodía la 7a. del acorde fundamental, que es lo que seguramente le parecía al crítico de *El Ilustrado*, una novedad tonal. (Ver ejemplo 11).

Musical score for Ejemplo 10. The top staff is a vocal line with lyrics: "bar-ca ha-cia Qui-ro-ga y el al-ma sin ta-". The bottom two staves are piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a rhythmic bass line.

Ejemplo 10.

Musical score for Ejemplo 11. The top staff is a vocal line with lyrics: "hi na é ra muy, quin da y muy ris-ja la be-yen-da...". The bottom two staves are piano accompaniment. The right hand has a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes, and the left hand has a simpler bass line.

Ejemplo 11.

Velocidad es la que observa mayores búsquedas de color con fines expresivos, como puede verse en la breve introducción que precede a la melodía (Ver ejemplo 12).

Este mismo efecto colorístico aparece modificado en el final con la agregación del gong. Contreras plantea en estas piezas una construcción musical dependiente del carácter de los poemas y como estos son directos en su planteamiento formal, la música se presenta en una clara estructura monopartita. Formalmente no son *lieder*, en un estilo orto-

doxo, pero no puede negarse que tienen un concepto propio de la forma y que responden a una obvia intención estética.

The image shows a musical score for a piece titled "Mir-los que char-lan en los a". The score is written for a string quartet, with five staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "i Mir-los que char-lan en los a". The tempo is marked "Allegro moderato". The score includes various dynamics such as *ff*, *mf*, and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

Ejemplo 12.

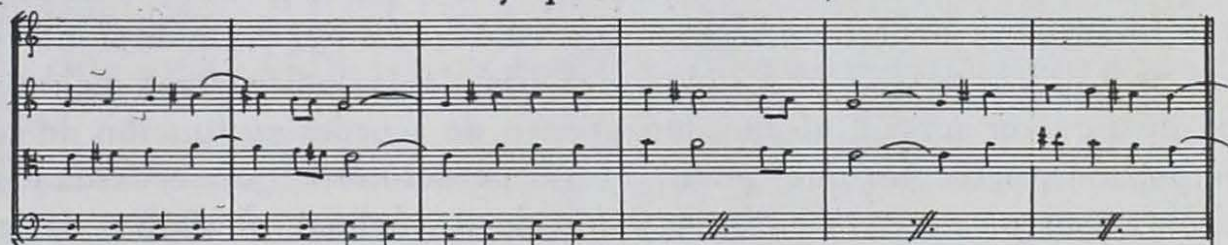
Cuando Carlos Chávez, al frente de la Orquesta Sinfónica de México, programó los ciclos de conciertos para niños y para trabajadores, vio la necesidad de interpretar obras populares mexicanas, para lo cual encargó la realización orquestal de algunas de ellas a los compositores que estaban entonces cerca de él. Es así que José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Salvador Contreras orquestaron conocidas canciones que fueron ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de México. A Contreras le correspondió orquestar *Las mañanitas* y *La chinita*, que fueron interpretadas en los conciertos del 5 y 26 de septiembre de 1936 y repetidos en temporadas posteriores. Lamentablemente, estas partituras no se han vuelto a tocar y quedaron archivadas en la Biblioteca del Conservatorio. El mismo debió de haberlas considerado obras de escasa importancia, porque no figuran en las listas de sus obras que elaboró en diversas ocasiones.

En este mismo año escribió su *Cuarteto de cuerdas No. 2*, presentado en el concierto del 15 de octubre de 1936 en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Sobre este concierto y en especial sobre el *Cuarteto*, el pianista Humberto Artime, a la sazón crítico del diario *Novedades* especificó un comentario en su crónica del 14 de diciembre de 1936:

Salvador Contreras hizo ejecutar su *Cuarteto No. 2*, obra bellísima, bien desarrollada y escrita con temas hermosos perfectamente

aprovechados; es inspirado y posee dotes para organizar conjuntos y dirigirlos.⁵

Este *Cuarteto* es una obra de unos 12 minutos de duración, escrito a la manera del anterior, es decir, en un solo movimiento, aunque ahora se mantiene una perfecta estructura tripartita a la que se adhiere una breve introducción. Desde muchos puntos de vista, esta es una de las mejores obras escritas en esta etapa por Salvador Contreras: la sencillez y nobleza de los temas, la diafanidad de la armonía, la exploración de diferentes registros de los instrumentos, los contrastes de carácter, ciertos pasajes con clara alusión a sonoridades populares mexicanas, como aquél en el cual la viola y el violín segundo cantan en terceras apoyados por unos acordes de cuartas y quintas del cello,



Ejemplo 13

y la coherente ligazón entre las partes de la obra que al final de cuentas determinan la estructura formal. Los *tempi* del *Cuarteto No. 2* son *Moderato-Andante expresivo-Moderato*, precedidos de una breve introducción *Tranquilo*, y ello le asigna a la pieza un tono profundamente lírico, emotivo y melancólico, que se aprecia desde los compases iniciales, cuando la viola presenta el primer tema.



Ejemplo 14.

La insistencia y preferencia de Contreras por el uso melódico de la tercera menor, ya vista desde sus primeras obras, le imprime a su música un cierto toque indígena, aunque esto no es óbice para que se encuentre en ella un marcado sentido de contemporaneidad a través del empleo de intervalos aumentados, séptimas y novenas, que lo relacionan con Ravel y el neoclasicismo stravinskiano. De 1937 es su *Suite indígena primitiva* para orquesta de cuerdas y percusiones. Esta *suite* es propiamente la instrumentación de tres cantos indígenas, los cuales han sido tratados por otros compositores como Luis Sandi, Blas Galindo, Candelario Huízar,

etc. El conjunto de cuerdas está formado por dos violines, cello y contrabajo, con el agregado de guitarras que cumplen una función de acompañamiento rítmico-armónico como se estila en la música popular. En la primera canción, *Los xtoles*, como en la tercera, *Bura-bampo*, se usa un tambor yaqui (que debe ser el tambor de agua) y sonajas de semillas, y para la segunda, *I-Coos*, un platillo suspendido y conchas marinas. Este *I-Coos* es el mismo tema que usó Chávez en su *Sinfonía india*. Por estar concebidas en forma didáctica para las Escuelas de Arte para Trabajadores, las piezas no presentan mayor elaboración y no tienen mayor significación en el catálogo de Contreras.

Al año siguiente compuso su *Suite*, originalmente escrita para alientos y piano y de la cual realizó una segunda versión para orquesta de cámara, que comprende clarinete, fagot, trompeta, piano y cuerdas. En esta *suite* se advierte nítidamente la asimilación por parte de Contreras de los recursos de composición revueltianos: la construcción melódica de carácter modal, el encadenamiento de acordes en función de la impresión psicológica que causan, el uso de *ostinatti* (que recuerda los de las *Tres piezas para violín y piano* de Revueltas), el timbre de la trompeta en sus registros medio y agudo, que abrillantan la sonoridad de conjunto, pasajes de notas articuladas y acentuadas que le dan un tono de aspereza a la música, etc. Esta *Suite*, que Contreras escribió para la Orquesta de Cámara de la SEP, que dirigía Guillermo Orta, se estructura en tres movimientos *Allegro-Andante espressivo-Allegro*. Un ejemplo típico de lo que enunciamos anteriormente lo tenemos en el pasaje, en el que el cello y la voz grave del piano tocan un *ostinato* mientras la trompeta canta una melodía cuyo inicio se da con una tercera menor, tan característica de la música de Contreras (*Ver ejemplo 15*).

La fuerza y aspereza con que Contreras se expresa en ciertos pasajes las podemos ver hacia el final del primer movimiento, de gran persistencia rítmica y en el que el puente que conduce a la coda consiste en una progresión melódica a dos voces en séptimas paralelas (*Ver ejemplo 16*).

En el inicio del tercer movimiento se observa claramente la preferencia del compositor por el énfasis rítmico, esta vez precisado por el cambio de métrica sobre un pulso básico de corcheas, muy a la manera de obras como *Petrouchka* o la *Consagración de la primavera* de Stravinski (*Ver ejemplo 17*).

Example 15 is a musical score for voice and piano. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf.* and includes the instruction *cantado* above the first few notes. The piano accompaniment consists of three staves: the upper two are grand staff notation (treble and bass clefs) and the lower one is a single bass clef staff. The piano part also starts with a dynamic marking of *mf.* and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ejemplo 15.

Example 16 is a musical score for a full orchestra. The score is arranged in two systems. The first system includes the Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), and Horn (Hr.) parts. The second system includes the Piano (P.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts. The score is marked with a tempo of *Allegro* and a metronome marking of (120 o.) . The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *ff*.

Ejemplo 16.

Allegro (III)

The musical score is for a piece titled "Allegro (III)". It is written for a full orchestra and piano. The score consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The instruments are: Clarinet (ob), Fagot, Trompeta (alt), Piano, Violin I, Violin II, Viola, V. Cello, and Contrabajo. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Ejemplo 17.

En la *Suite* de 1938 ya se advierten muchos de los aspectos que Contreras desarrollaría en su música para orquesta y en sus ballets. Es en esta obra, más que en cualquiera de las anteriores, que Contreras manifiesta su peculiar modo de encarar una composición dentro de los lineamientos del nacionalismo, en boga en aquellos años. Como Revueltas, su obra no se basa en melodías estrictamente populares, sino que traduce el sentimiento popular en expresiones auténticamente personales. Especialmente la segunda versión de la *Suite* y su segundo *Cuarteto*, son las aportaciones más notables de Contreras a la música mexicana de aquellos años y hoy en día podrían formar parte del repertorio de los conjuntos nacionales. Menos significativas resultan sus *Escenas con música*, obra incidental para la pieza teatral "La muerte de Atila y Rafa", que es un conjunto de pequeñas danzas con los nombres de las diversas bebidas populares de México y las *Dos piezas* para piano, de 1939.

El predominio de las obras de cámara en esta primera etapa es la preparación lógica del compositor antes de abordar las formas mayores y las conformaciones instrumentales más complejas, y es concretamente la *Suite* la que funciona como nexo entre una etapa y otra. Quién sabe si el compositor fue consciente de esta evolución, y dejando a un lado la composición de obras de cámara, en los años que se suceden a partir

de 1940 hasta 1945, sólo escribió música de corte sinfónico, que es tal vez la más significativa de su producción y en la cual se plasma la continuada asimilación de los elementos y recursos de uso común en el lenguaje universal de la música y su estética nacionalista, que desciende directamente de Chávez y Revueltas.

3. Las obras de la segunda etapa.

1940 RESULTO SER UN AÑO decisivo para Salvador Contreras, por cuanto ese año pudo ver estrenado su primer trabajo sinfónico, y con ello alcanzar la distinción de ser seleccionado para participar en la Temporada de la Orquesta Sinfónica de México. Este hecho permitió que la prensa se ocupara de su persona y su obra, y se ratificara la vigencia que él y sus compañeros del Grupo de los Cuatro habían cobrado desde su aparición, en 1935, en el medio musical mexicano.

Ya hemos visto anteriormente, que en 1940 la Orquesta Sinfónica de México había convocado a un concurso de composiciones de autores mexicanos, y que las partituras de Salvador Contreras y Alfonso de Elías fueron seleccionadas para ser incluidas en la programación de la orquesta. El estreno de la obra de Contreras se llevó a cabo el 16 de agosto de 1940, bajo la batuta de Carlos Chávez. En las notas que Francisco Agea preparó para el programa de mano se consignó lo siguiente:

Contreras ha escrito principalmente música de cámara... En cuanto a música sinfónica ha escrito un tríptico para orquesta y la obra que hoy se ejecuta, compuesta para el concurso de la OSM. El título de esta última, *Música para Orquesta Sinfónica*, demuestra que el compositor no tuvo, al escribirla, ninguna intención descriptiva, sino que quiso hacer una obra puramente musical. Está construida en forma de Rondó y sus temas, siendo originales, tienen mucho del carácter de nuestras danzas populares, aunque por momentos se siente también la influencia de la música de baile norteamericana.⁶

El primero en referirse a la *Música para Orquesta Sinfónica* fue Adolfo Salazar, en su crónica del 14 de agosto de 1940 publicada en el *Excelsior*, en la que hace hincapié en la objetividad que se desprende de tal título:

Contreras en unión de otros tres compañeros, formó un grupo de "avanzada", a semejanza de aquellos europeos de los que apenas queda en pie algún nombre. Contreras siente predilección por la música de cámara y esto significa no poco mérito, entusiasmo y desprendimiento, ya que tal género de música, el preferido por quienes gustan profundamente del arte, es, en México o no importa dónde, la actividad menos remuneradora que pueda concebirse.

[...]

Contreras... se ha dejado llevar del sentimiento abstracto, específicamente musical. Esto no hace sino confirmar los criterios respectivos de ambos músicos, que han dictado, antes de sus obras actuales, los poemas sinfónicos de uno, las obras de cámara del otro. Música subjetiva, dice Elías en la nota que preludia su partitura; música objetiva, podría decir Contreras, según el vocablo que ahora corre para denominar la música donde la forma y la materia predominan sobre cualquier otro punto de vista sentimental o pintoresco.⁷

No deja de ser significativo que Contreras, a pesar de los conceptos que en materia de creación se manejaban entonces, escribiera una obra que, por su título, escapaba a la tónica general de la época y se inscribía, en algún modo, en aquel concepto stravinskiano de la inefabilidad de la música. *Música para Orquesta Sinfónica* es un título que contrasta demasiado con otros como *Xochipilli-Macuilxóchitl*, *Música yaqui*, *Sones de mariachi*, *Obertura republicana*, etc., que remiten inmediatamente a referencias extramusicales y pueden condicionar la audición a la búsqueda de ideas ajenas a la música misma. Estos son títulos de obras de Chávez, Sandi y Galindo, escritas por la misma época en que Contreras escribió la suya.

Respecto a la ejecución, ésta fue recibida cálidamente por el público y mereció el correspondiente comentario por parte de la crítica, que así lo manifestó. Tanto para Salazar como para Jesús Bal y Gay, esta experiencia debía necesariamente redundar en beneficio del compositor, a quien reconocían notables cualidades y un deseo de buscar el desarrollo de su propia personalidad. Adolfo Salazar, en su comentario del *Excelsior* del 19 de agosto de 1940, escribía que

En cuanto a la *Música para Orquesta Sinfónica*, del señor Salvador Contreras, es una obra que no habría sido escrita si la partitura

de *Petrouchka* no hubiese existido. En rigor lo sinfónico no existe en esta composición, que es más bien una rapsodia de temas de cierto color popular y en la que una idea elemental de forma se procura por simples repeticiones de períodos, tan a las claras (por lo que a la preocupación formal del autor se refiere) que podríamos dejarlas por oídas solamente con iniciarlas o con presentarlas “en escorzo” si el trabajo moduladorio ayudase. Las ideas son frescas y bonitas pero no siempre la orquestación corresponde a lo que ellas parecen pedir. En resumen, que tras de haber escuchado en la orquesta sendas obras sus autores, pudiera ser conveniente una revisión en la que se podase lo accesorio y se consolidase lo efectivo. Las dos obras fueron acogidas con gusto por el público y sus autores fueron aplaudidos con cariño y deseo de estímulo.⁸

También refiriéndose a *Música para Orquesta Sinfónica*, el cronista Raúl de Burgos, en sus “Crónicas musicales” de *Jueves de Excelsior* del 22 de agosto de 1940, señalaba que

... la composición de Salvador Contreras tuvo aciertos si bien las influencias americanas de la parte final, menoscabaron su trabajo original por sus temas, con la inspiración orquestal a lo Revueltas, pero sin la calidad de éste. Empero el público aplaudió la obra del talentoso compositor y esperamos que para el futuro nos reservará grandes sorpresas.⁹

Por su parte, Jesús Bal y Gay escribió en *El Universal* del mismo 22 de agosto:

Al principio del programa figuraban las obras mexicanas seleccionadas en el concurso convocado por la O.S.M. y a las cuales dediqué un comentario previo en mi “Crónica” anterior. Mi gusto siente decidida preferencia por la de Contreras, más clara de intención, más directa en los medios empleados que la de Elías. Impresionismo injerto en romanticismo el de éste; en aquél encontramos una intuición grande de lo estrictamente musical. A ninguna de ambas obras podríamos, en conciencia, darles más significación que la de estimables ensayos de sus respectivos autores en busca de sus propias personalidades.¹⁰

Música para Orquesta Sinfónica es, efectivamente, una obra de claro sabor mexicano, en la que es inevitable encontrar dos anteceden-

tes: Revueltas y Stravinski. Del primero, especialmente el sentido de la instrumentación y la elaboración de temas con cierto carácter popular; del segundo, el énfasis en lo puramente rítmico y la elaboración armónica. Sin embargo, también es posible hallar notables influencias de Ravel, especialmente en el uso de ciertos colores orquestales derivados de la disposición de los acordes y la conducción paralela de las voces, como en el *Bolero*, por ejemplo.

La estructura formal de *Música para Orquesta Sinfónica* es la de un rondó en su concepción más simple, como la alternancia de un estribillo y una serie de episodios distintos en ideas y carácter a la primera sección. Esta sección, o estribillo, consta de dos sujetos más el primero repetido. Luego de una corta entrada de las cuerdas y cornos, el primer sujeto es directamente presentado en las maderas en forma brillante y con ligeros acentos ravelianos. El ritmo es vigoroso, incisivo, enriquecido por las síncopas; la agregación del xilófono, que resalta en contra-tiempo los acentos del sujeto, crea un timbre agreste y áspero. El contraste lo da la dulzura de las cuerdas, que cantan el segundo sujeto preparando la repetición del primero, esta vez a cargo de las trompetas, oboes y clarinetes, consiguiéndose un cambio tímbrico interesante. (*Ver ejemplo 20*).

El primer episodio (sección B del rondó) está elaborado sobre un encadenamiento de acordes de 7a y 9a que se enlazan con una melodía tocada en las trompetas y el oboe, muy rítmica, construida en la escala menor antigua (*Ver ejemplo 21*).

El segundo episodio presenta una melodía en el tono de fa mayor de claro sentido popular y con aire de danza, en un típico compás de 6/8 (*Ver ejemplo 18*).

Ejemplo 18.

aunque la armonía se ve modificada por la inclusión de la 3a y 6a menores. Es en esta sección donde Contreras introduce un ambiente que recuerda la música de baile norteamericana, muy de moda por aquellos años. Sobre un fondo rítmico de las cuerdas y las maderas los trombones entonan un aire de fox-trot (*Ver ejemplo 19*).

29

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), First Flute (FP¹), Second Flute (FP²), First Oboe (OP¹), Second Oboe (OP²), First Clarinet (FC¹), Second Clarinet (FC²), Bassoon (FB), First Trumpet (T¹), Second Trumpet (T²), First Trombone (Tb¹), Second Trombone (Tb²), First Bassoon (FB¹), Second Bassoon (FB²), Tuba (Tuba.), and Timpani (Timp¹). The second system includes staves for Violin I (V¹), Violin II (V²), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features a prominent fox-trot melody for the trombones, with dynamic markings such as *f*, *f*, and *f*. The woodwinds and strings provide a rhythmic accompaniment, with the strings playing a steady eighth-note pattern. The woodwinds have various melodic lines, including a clarinet part with a *f* dynamic and a bassoon part with a *f* dynamic. The overall style is characteristic of early 20th-century American dance music.

Ejemplo 19.

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is written on 18 staves. The top four staves are for a woodwind section (flutes, oboes, clarinets, bassoons) with dynamic markings like "ff" and "(a2)". The next four staves are for strings (violins, violas, cellos, double basses). The sixth staff is for a xylophone, labeled "xilofono" and "c. of Bachobis - dura". The bottom four staves are for a percussion section, with "Dir." and "(unís)" markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 20.

Handwritten musical score for Example 20. The score consists of multiple staves. The top section features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with *ff* (fortissimo) and a dynamic marking *(a2)*. Below this, there are several staves with different rhythmic textures, including some with rests and some with sustained notes. A xylophone part is indicated by the text *xilofono* and *cap. Bachob. dina.*. The bottom section of the score includes markings for *(div.)* (divisi) and *(unis)* (unison).

Ejemplo 20.

En este pasaje, el sonido de una banda de música ligera norteamericana está plenamente logrado por el compositor, tanto por el uso exacto de los timbres como por el carácter de las melodías.

El tercer episodio es quizá el más apegado al estilo de Revueltas y claramente recuerda el tema melancólico del segundo movimiento del *Homenaje a García Lorca*, que Revueltas escribió en 1936. Sobre un casi estático acorde de sol mayor, Contreras construye una melodía que discurre por los diversos instrumentos de aliento, plena de acentos dolidos y tristes, casi en tono elegíaco. Un segundo tema que aparece en forma de contrapunto en la trompeta, refuerza todavía más esta intención, por la presencia de las 3as menores tanto en el inicio como en la declinación de la melodía.

The image displays a musical score for Example 22, featuring a full orchestral arrangement. The score is organized into several systems of staves. The top system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cb.). The middle system contains the Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tub.). The bottom system includes the Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a melodic line that moves across the woodwind instruments, with a secondary counterpoint in the trumpet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The page number '114' is visible in the bottom right corner of the score.

Ejemplo 22.

La sección A del rondó es reexpuesta al final con una orquestación modificada, concluyendo brillantemente la pieza con la música de baile que algunos críticos le reprocharon a Contreras. A esta obra se le hicieron las mismas observaciones que en su momento se le hicieron al *Huapango* de Moncayo y a los *Sones de mariachi* de Galindo, la de

demostrar haber asimilado todos los adelantos de la música europea, pero no haber solucionado el problema de la forma. En esta dirección se pronunciaron no sólo Salazar y Bal y Gay, sino también Otto Mayer-Serra. La estructuración demasiado esquemática de esta obra, de aspecto rapsódico según Salazar, podría considerarse, tal vez, el único punto débil de la composición, pero también es cierto que no se ha hecho una evaluación posterior de la obra, ya que ha sido escasamente tocada y el juicio de un crítico sobre una sola y única audición no puede establecer definitivamente el valor de la obra. Personalmente, creo que *Música para Orquesta Sinfónica* reúne los suficientes valores musicales para estar presente en el repertorio de nuestras orquestas.

Después de ésta escribió una pequeña canción titulada *Corrido del baile de Palacio*, sobre texto del ingeniero Daniel Castañeda. Está fechada en abril de 1941, y en ella resalta la armonización elaborada sobre acordes que cumplen la función de apoyaturas del acorde principal y enriquecen la melodía que es estrictamente tonal, en do mayor, y cantada a la manera popular en terceras paralelas. Siguió a este corrido los *Tres movimientos sinfónicos*, partitura de extensa duración cuyo manuscrito aparece fechado en junio de 1941, pero que parece haber sido elaborado desde antes de 1940, porque en él se encuentran elementos que Contreras usó luego en otras obras, ya sea modificando la orquestación o condensando las ideas musicales. Varias de las del primer movimiento, están presentadas con una orquestación distinta en *Música para Orquesta Sinfónica*. También el inicio del segundo movimiento, en su parte melódica, aparece modificado en el último episodio de la misma obra, y el tercer movimiento ha sido reelaborado en *Provincianas*, de 1950, y en la *Obertura* para orquesta sinfónica y banda, de 1960. Esta partitura también fue revisada en 1956, y en ella se anotan, en forma definitiva, las indicaciones rigurosas que señaló Contreras en la partitura original. El manuscrito de 1941 presenta observaciones de todo tipo: de ritmo, de métrica, de alteraciones, de orquestación y pasajes enteros aparecen tachados, lo que significa que el compositor tomó esta obra con un amplio sentido autocrítico y quitó todo lo que no consideró válido o necesario.

De este mismo año de 1941, datan los *Corridos*, que Salvador Contreras escribió por encargo de Carlos Chávez para el concierto de música tradicional mexicana que éste presentó en la Temporada de la Orquesta Sinfónica de México los días 15 y 17 de agosto de ese año. Cabe anotar

que en mayo de 1940, Chávez había presentado un concierto similar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dentro de la exposición de arte mexicano, a través de un lapso de veinte siglos. Algunas de las obras presentadas en Nueva York fueron incluidas en el concierto de 1941, entre ellas los *Sones de mariachi*, de Blas Galindo; la *Misa*, de José Aldana, revisada por Candelario Huízar, y *Los cuatro soles* del propio Chávez. En cambio, reemplazó la versión que hizo Gerónimo Baqueiro Foster del *Huapango*, con temas de Veracruz, por el *Huapango* de José Pablo Moncayo, y el arreglo para coro y orquesta de los *Corridos mexicanos*, hecho por Vicente T. Mendoza, por los *Corridos* para la misma dotación, de Salvador Contreras.

El corrido es uno de los géneros más ricos de la lírica popular mexicana. Principalmente narrativo, el texto del corrido relata, en versos sencillos, algún acontecimiento de los que impresionan fuertemente al pueblo: hechos heroicos, crímenes, catástrofes, hazañas de bandoleros, guerras o bien sencillas coplas de amor o de corte humorístico. En los corridos, los cancioneros comienzan por dar la fecha del suceso o por anticipar algo del acontecimiento que van a relatar.

Los textos y la música de los corridos son generalmente creaciones anónimas, pero algunas veces son de autor conocido. Según algunos estudiosos, como Vicente T. Mendoza, se deriva del romance español que floreció durante los siglos XIV, XV y XVI y su práctica se ha extendido a casi todo el país. Los cancioneros de corridos son generalmente dos hombres o un hombre y una mujer, que entonan las voces a una distancia de terceras o décimas paralelas. Su forma musical depende de su forma literaria, que generalmente es en estrofas de cuatro, seis u ocho versos octosílabos. Pero a veces se intercalan exclamaciones o frases, y en ciertos casos, estribillos de uno, dos o cuatro versos. La forma musical consiste, entonces, en una o dos sencillas frases melódicas que se repiten indefinidamente hasta completar la relación del texto.

Contreras tuvo en cuenta estos aspectos para elaborar sus *Corridos*, intercalando un comentario musical que se presenta como introducción a modo de puente y entre cada uno de los cuatro corridos que empleó. La orquestación por momentos alcanza el mismo grado de colorido que logró Moncayo en su *Huapango*, y la expresión típicamente popular se mantiene de principio a fin. El coro entona los versos a la manera de los cancioneros populares, en terceras, duplicándose en partes la línea de sopranos con tenores y de contraltos con bajos. En cada frase, hay un

doblaje instrumental distinto que le otorga variedad e interés a la partitura.

Para realizarla, Contreras se basó en tres corridos y un romance tomados de la monografía *Romance y corrido*, de Vicente T. Mendoza.¹¹

El primer corrido es el de *La indita*, que forma parte de las *Cana cuas* que se cantan en las sierras de Tingüindín, Michoacán; su origen es puramente indígena y en el estribillo se contienen varias palabras tarascas:

*Una indita en su chinampa
andaba cortando flores
y el indio que las regaba
gozaba de sus amores*

*Tarimbá, de blanca me dió
de blanca me sesa, de sesa manesa,
de entrar y salir, de doministrai
de doministrai, de pípili hui.*

*Yo vide cargar a un indio
con su lacito de a tlaco
yo no me almiro del indio
sino de verlo tan flaco.
Tarimbá, etc.*

El segundo corrido es el de *Las dos Marías*, original del escritor y folklorista michoacano Alfonso del Río, que recogió canciones populares en diversas regiones del país. El texto de este corrido es el siguiente:

*Tuve una María tan fría, tan fría
que parecía de hielo de noche y de día.
Tuve otra María que ardía, que ardía
y hasta mantequita croque le escurría.*

*¡Ay, compadrito, señor!
¡Ay, qué bien va mi labor!
Si se me da temprano, grano por grano
ya sin desgano busco un amor*

*Como soy ranchero de pocas palabras
cuento mentiritas, pero no muy largas:
Una novia engaña, dos hacen tarugo
tres enseñan mañas, cuatro hacen dos yugos.*

Sigue el *Romance de Román Castillo*, que es entonado por una solista. Dentro de la estructura general de la obra, cumple una función de contraste, ya que su tiempo es lento y está escrita en modo menor, a diferencia de las anteriores y de la última, que son rápidas y en modo mayor. Este *Romance de Román Castillo* es la versión mexicana de un antiguo romance español. De su texto se desprende que se trata de un oficial español, atrabiliario y violento, amigo de pependencias y escaramuzas, enamorado y mujeriego; pero en el fondo, como dice el mismo texto, hombre de gran corazón. Es evidente que se trata de un héroe popular que, por sus arrebatos y audacias, por su desprecio al peligro y a la muerte, conquistó la simpatía de la gente:

*¿Dónde vas Román Castillo?,
¿dónde vas? ¡Pobre de tí!
ya no busques más querellas
por nuestras damas de aquí.
Ya está herido tu caballo
ya está roto tu espadín
tus hazañas son extrañas
y tu amor no tiene fin,
¡Ten piedad, Román Castillo!
¡Ten piedad! ¡Pobre de mí!
Si persistes en tu vida
de dolor voy a morir.
Tú eres noble, tú eres bravo
hombre de gran corazón;
tus hazañas son extrañas
y tu amor no tiene fin.*

El cuarto y último corrido es el de *Los dorados de Pancho Villa*, original del coronel José Uribe, de Villa Aldama, Chihuahua.

*Soy de los meros Dorados
d'ese mi general Villa
tengo diez grados ganados
pronto seré cabecilla.*

*El corazón del Dorado
se hizo para padecer,
con su cuete bien fajado
nada tiene que temer*

*Mi carabina y mi yegua
son mis fieles compañeras
tengo que andar veinte leguas
para matar ratas güeras.*

La participación de Contreras en el concierto de música mexicana con esta obra, acrecentó su prestigio de compositor, tanto como el de Moncayo y Galindo, sus compañeros del para entonces desaparecido Grupo de los Cuatro. Los *Corridos*, como el *Huapango* y *Sones de mariachi*, son obras donde el elemento folklórico deviene pintoresco, y tanto Contreras como Moncayo y Galindo debieron sacudirse de este aspecto para crear obras que, sin apelar a la cita folklórica directa, contribuyeran a la definición de un arte nacional mexicano más bien en los términos en que Carlos Chávez planteaba su tesis de una música nacional: el compositor debe captar la esencia del elemento folklórico, previamente asimilado, exponiendo de él sólo sus rasgos más esenciales y representativos: giros melódicos, fórmulas rítmicas, particularidades armónicas o instrumentales, clima sonoro, etc., dando al conjunto la sensación de inconfundible tono nacional. Los *Corridos*, como el *Huapango* y los *Sones de mariachi*, son piezas de fácil audición, muy gustadas y que consiguen el aplauso fácil, pero no por ello son lo mejor o lo más logrado de la producción de estos compositores. Así lo estimaba el propio Salvador Contreras al afirmar que estas obras no pueden ser consideradas expresiones auténticas del nacionalismo musical mexicano, porque son simples arreglos para orquesta que sólo demuestran la pericia de los compositores (*Ver ejemplo 23*).

Al año siguiente al de *Los Corridos*, pertenecen la orquestación del *Himno Nacional Mexicano* y la *Obertura en tiempo de danza* para orquesta sinfónica. Esta última se emparenta directamente con la *Sinfonía No. 1*, de 1944, obra con la que seguramente participó el autor en el ya comentado Concurso para la Sinfonía de las Américas. Entre éstas se sitúa la *Suite en tres movimientos*, con la que Contreras ganó el concurso de la Orquesta Sinfónica de México en 1947.

Dicc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 I.
 Cos.
 II.
 I.
 Tuba
 II.
 Tuba
 II.
 Tuba
 Tuba
 P.
 C.
 Sopr.
 Contr.
 Ten.
 Baj.
 VI.
 VII.
 V.
 VC.
 C.B.

un poco rubato - - - - - *a tempo*
un poco rubato - - - - - *a tempo*
un poco rubato - - - - - *a tempo*
 Piatti *un poco rubato* - - - - - *a tempo*
 Son. Sém.
 Tempo **27**
 ma - ta - re Pa - ras quí - ras - El co - ra - zón del Do - ra - do se hi - zo pa - ra pa - ds - cer,
 (2) ma - ta - re Pa - ras quí - ras - El co - ra - zón del Do - ra - do se hi - zo pa - ra pa - ds - cer,
27
un poco rubato - - - - - *a tempo*

Ejemplo 23.

La *Obertura en tiempo de danza*, como la *Sinfonía No. 1*, son acusadamente cromáticas, de gran riqueza armónica y gran sentido rítmico y contrapuntístico. Especialmente la *Obertura*, en la que un agudo sentido del ritmo, remarcado por los numerosos y constantes cambios de compás, le otorgan un sentido festivo a la pieza. En algunos pasajes alcanza una orquestación brillante y colorística, como en éste, en el que los cornos cantan un tema al que las maderas se superponen contrapuntísticamente mientras las cuerdas y los trombones mantienen una base rítmica de sentido percusivo:

The image shows a handwritten musical score for Example 24, consisting of two systems of staves. The top system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, and clarinets) and strings (violins, violas, cellos, and double basses). The notation is dense and complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *pp*. A measure number '18' is visible in the upper part of the first system. The bottom system continues the score with similar instrumentation and notation, including a section labeled 'patti' and 'pumps'.

Ejemplo 24.

La *Sinfonía No. 1* es acaso una de las partituras más extensas y complejas que haya escrito Salvador Contreras y ninguna de sus sinfonías posteriores alcanza las proporciones de ésta. Desde el punto de vista del lenguaje, señala una exploración que no se volvería a presentar sino hasta la última etapa de su obra, es decir, cuando Contreras abandona la técnica dodecafónica. Estructurada en tres movimientos, la *Sinfonía No. 1* presenta un alto grado de cohesión y unidad por la semejanza entre las ideas temáticas expuestas en cada una de las partes. El primer movimiento, *Allegro*, marcadamente contrapuntístico, contiene también un interesante trabajo tímbrico que se enriquece por la presencia de una armonía cromática (*Ver ejemplo 26*).

El segundo movimiento, *Andante*, se inicia con un melancólico tema en el oboe; un fondo de acordes en las cuerdas y en los cornos domina el movimiento, pero a manera de contraste se imponen pasajes de libre encuentro de dos o más melodías en un alarde de brillo contrapuntístico. El compositor no evita armonizar mediante terceras muchas de las frases melódicas, con lo que remite, sin duda, a referencias sonoras de tipo mestizo. Algunos de los elementos recuerdan aquellos usados en el *Cuarteto de cuerdas No. 2*, como éste que cantan las flautas:



Ejemplo 25.

El tercer movimiento, *Allegro*, al igual que el primero, es fuertemente cromático, como lo evidencian la introducción y presentación del primer tema. Contreras logra acentos un tanto épicos y elocuentes en los vientos de metal, aunque a veces se encuentran marchas al unísono o en octavas que producen colores más opacos. La dosificación de los timbres instrumentales, asigna a los *tutti* un uso excepcional, pero cuando se llega a ellos, la conducción melódica se impone nítidamente en medio de la grandeza orquestal (*Ver ejemplo 27*).

The image displays a complex musical score for Example 27, consisting of two systems of staves. The top system includes five vocal staves at the top, each with lyrics in Spanish: "mu. mu.", "mu. mu.", "o", "o", and "o". Below these are several instrumental staves, including woodwinds and strings. The bottom system consists of four instrumental staves, likely for strings and woodwinds. The score is marked with various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo), and includes numerous musical notations like notes, rests, and articulation marks. A circled number '22' is visible at the beginning of the first system and in the middle of the second system.

Ejemplo 27.

La *Sinfonía No. 1* no ha sido estrenada y no encuentro ninguna razón para ello. A mi juicio, es una de las obras más sólidas del compositor y muy bien podría pertenecer al selecto conjunto de obras que constituyen la *Sinfonía india*, de Chávez, las *Sinfonías*; de Huízar; la *Primera Sinfonía*, de Hernández Moncada o los poemas sinfónicos de Ponce y Rolón.

De esta época es la *Suite en tres movimientos*, cuya partitura está perdida y sólo hay noticias de la existencia de un ejemplar en la Colección Fleisher de Filadelfia, Estados Unidos. Esta pieza participó en el concurso convocado por la Orquesta Sinfónica de México en 1947 y resultó ganadora con el fallo unánime del jurado, integrado por Manuel M. Ponce, Luis Sandi y Juan D. Tercero. De acuerdo a las notas escritas por Francisco Agea para el programa de mano de los conciertos del 5 y 7 de septiembre de 1947 de la OSM, que dirigió José Pablo Moncayo y en la cual actuó, dirigiendo su propia obra, Salvador Contreras, se sabe que

La Suite premiada en el concurso de la OSM, fue compuesta a principios de 1944 y consta de tres movimientos.

El primero es rápido y está escrito en forma de sonata. Sus dos temas principales, uno rítmico y el otro cantable, son bastante contrastados entre sí, pero el ritmo del primero persiste como acompañamiento del segundo, lo que da un efecto de mayor cohesión y unidad a todo el trozo. Después del desarrollo de este material, hay una reexposición y una coda.

El segundo tiempo es un *Andante* cuyo tema principal se inicia en el corno para continuar en las maderas. Después de un segundo tema, ligeramente más rápido, en el clarinete, vuelve la primera parte. El último movimiento es animado y de carácter muy mexicano, aunque tanto aquí como en el resto de la obra, todos los temas son originales. En la parte central de este movimiento hay una reminiscencia del tema inicial de la obra.¹²

La última obra de esta etapa es la *Segunda sinfonía*, de la que Contreras sólo escribió un movimiento y dejó los bosquejos del segundo. La obra está planteada en el mismo estilo que la *Primera sinfonía*, fuertemente cromática, con numerosos cambios de compás, de ritmo vigoroso y con temas muy definidos de carácter lírico. Esta obra data de 1945 y no se saben las razones que tuvo el compositor para no continuar escribiéndola. En los años siguientes, únicamente realizó orquestaciones de diversas obras, probablemente con un propósito de estudio de aspectos de estilo, combinaciones tímbricas, armonía, etc. Entre las varias obras que Salvador Contreras abordó están tres piezas de *El rincón de los niños*, de Debussy, el *lied La trucha*, de Franz Schubert, para orquesta de cámara y voz; el *Claro de luna*, de Debussy, del cual hizo tres ver-

siones: una para cuarteto de cuerdas, otra para orquesta de cuerdas y una última para orquesta sinfónica; la *Jota*, de Manuel de Falla, para orquesta sinfónica, y *Danzas*, de Debussy, también para orquesta. Además, realizó la música para una película, la cinta "No te dejaré nunca".

En esta etapa Contreras mostró una fuerte preocupación por el dominio de la escritura orquestal y las obras de este período son las que más lo acercan a los modelos de composición revueltianos, en las que la influencia de piezas como *Janitzio*, *8 x radio*, *Homenaje a García Lorca*, las *Tres piezas* para violín y piano, *La noche de los mayas*, con sus temas de remembranza popular, sus vigorosos ritmos, sus armonías atrevidas, sus aires de danza mestiza, sus sonoridades pueblerinas y urbanas, sus pedales y *ostinatti*, sus ambigüedades tonales, son marcadamente manifiestas, inclusive en obras como las *Sinfonías 1 y 2*.

4. Las obras de la tercera etapa.

YA ENUNCIAMOS, ANTERIORMENTE, QUE las obras comprendidas en este período son aquéllas que escribió entre 1950 y 1964, es decir, entre sus ballets y su acercamiento a la técnica dodecafónica. Antes de empezar a componer los ballets, Contreras había tenido un lapso en el que prácticamente no produjo ninguna obra original. Su participación como director de orquesta del Ballet Nacional, significó también su acercamiento a este arte como compositor y así escribió cuatro de sus más logradas páginas, en las que sintetizó toda su experiencia anterior, pulió sus recursos y entregó partituras plenas de madurez, cuyo significado más preciso es el de ser la culminación de su estilo nacionalista y neoclásico. Estas cuatro obras constituyen un eslabón entre las piezas sinfónicas y las *Cuatro canciones*, de 1959.

Los ballets todavía se nutren del pintoresquismo colorista y mestizo de su *Música para Orquesta Sinfónica*, con una marcada acentuación del elemento rítmico, cada vez más penetrante, enérgico y vigoroso. Pero en estas obras el sabor popular está trascendido en un sentimiento; su música es mexicana porque Contreras pone en ella lo que ha logrado asimilar al fondo de su inconsciente y lo ha pasado por el tamiz de su técnica. En ellas hay un clima, un matiz, un acento mexicanos, pero el lenguaje se ha hecho más universal, sin perder por ello esencia nacional. Incluso, los temas o argumentos de algunos de ellos (*La paloma*) impli-

can mensajes de tono más general: la fe y la esperanza en la humanidad y el amor hacia ella. Después de su cuarto ballet, *Titeresca*, Salvador Contreras tuvo otro lapso de silencio creativo de casi seis años, hasta que compuso sus *Cuatro canciones* y su *Ave María*, y otras obras en las que progresivamente abandonó "lo mexicano" para abordar una técnica agresivamente atonal que lo llevó al dodecafonismo más ortodoxo, a mediados de la década de los 60.

La primera obra que escribió en su tercera etapa es su ballet *Provincianas*, producto de un trabajo conjunto entre el compositor y la coreógrafa y bailarina Evelia Beristain. La obra fue estrenada por el Ballet Nacional de México en la temporada de 1950, bajo el título de *Domingos en Provincia*, a partir del poema homónimo de Ramón López Velarde:

*En los claros domingos de mi pueblo, es costumbre
que en la plaza descubran las gentiles cabezas
las mozas, y sus ojos reflejan dulcedumbre
y la banda en el kiosco toca lánguidas piezas.*

*Y al caer sobre el pueblo, la noche ensoñadora,
los amantes se miran con la mejor mirada
y la orquesta en sus flautas y violín atesora
mil sonidos románticos en la noche enfiestada.*

*Los días de guardar en pueblos provincianos
regalan al viandante gratos amaneceres
en que frescos los rostros, el Lavalle en las manos*

*camino de la iglesia van las mozas aprisa;
que en los días festivos, entre aquellas mujeres
no hay una cara hermosa que se quede sin misa.¹³*

La partitura no pretende ser una descripción del poema, sino una plasmación musical de su ambiente de provincia, aunque esto no debe entenderse como reducción o restricción y ni siquiera como un equivalente a la sencillez que se suele asociar con la lírica provinciana. Este es un modo de situar la obra y el poema, no de quitarle mérito y reducir sus alcances. *Provincianas* es fresca y a veces ingenua, pero contiene ese frescor y esa ingenuidad que por espontáneas son bellas en sí mismas. Estructurada en cuatro partes, recoge aquel expresivo pasaje del Cuarte-

to No. 2 que también aparece en el segundo movimiento de su *Sinfonía No. 1*, sólo que tratado con diferente sentido y color instrumental:

The image displays a page of musical notation for Example 28. It features nine staves of music. The top staff is for Clarinet (Cl.), followed by Bassoon (Fgt.), Horn (Cora.), and Trumpet (Tpta.). The fifth staff is for Piano (Piano). The bottom three staves are for Violins (Vl. I and Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes measures 24, 26, and 28, with dynamic markings such as 'Dolcissimo' and 'espress.'.

Ejemplo 28.

La dotación instrumental no es grande, pero en cambio es efectiva: un clarinete, un fagot, una trompeta y un corno, piano y orquesta de cuerdas, con los que a veces logra el autor sonoridades de banda pueblerina en clara alusión al poema que inspira su música. Anteriormente, habíamos señalado que Contreras escribió en sus *Tres movimientos sinfónicos*, de 1941, pasajes que luego reelaboró en *Provincianas* y en la *Obertura* para orquesta sinfónica y banda. Efectivamente, la cuarta parte del ballet está ya anunciada en la obra de 1941, pero ahora se presenta condensada, aunque manteniendo lo esencial de sus elementos, como la melodía de carácter popular en compás de 6/8 enriquecida con síncopas que rompen la cuadratura:



Ejemplo 29.

la alternancia de compases de 7/8 y 3/8 para enlazar las distintas frases, constituyéndose el esquema rítmico-armónico del compás de 7/8 en elemento principal y recurrente dentro de la danza

Ejemplo 30.

y una modulación de sol mayor a mi bemol mayor como recurso de contraste. Esta danza es la más claramente tonal, aunque se usan acordes de 7a y 6ª que enriquecen la armonía. *Provincianas* fue representada muchas veces entre 1950 y 1955, y hasta se llegó a hacer una sesión especial con la Orquesta de la Opera para grabarla. Después casi no se ha representado, aunque algunas veces se ha tocado en versión de concierto.

En 1951, Salvador Contreras actuó como director titular de la Orquesta de Cámara del Ballet Nacional, que dirigían Guillermina Bravo y Josefina Lavalle y en la temporada que realizaron dedicada a los trabajadores, en el mes de noviembre de ese año, estrenó sus dos ballets siguientes: *Danza* y *La paloma*, ambos con coreografía de Josefina Lavalle.

Danza se estrenó con el nombre de *Suite Mexicana*, y de acuerdo a las notas del programa "es una Danza en la que se expresa la fuerza creadora, el vigor y el optimismo de la juventud mexicana de nuestra época".¹⁴ La partitura está escrita en un solo movimiento, y de principio a fin se impone un tono luminoso, conseguido por medio de una orquestación aún más sobria que la de *Provincianas*; en *Danza* se han eliminado el fagot y el corno y se han mantenido el clarinete, la trompeta, el piano y las cuerdas. Un aire gozoso, de música para baile, domina

enteramente la obra; un cierto primitivismo está patente a través de la perenne pulsación de corcheas, y muchos de los pasajes son enteramente rítmicos, como si el autor premeditadamente hubiera querido resaltar este elemento antes que cualquier otro. Las ideas melódicas son breves y concisas y el abundante uso de notas acentuadas y *stacatti* les concede un sentido esencialmente rítmico. La armonía es muy simple y se basa en el uso estático, como unidades autónomas, de acordes menores con 7a mayor o menor dispuestos en forma de arpeggios, acordes licuados o acordes quebrados a los que eventualmente se agregan notas extrañas. Alrededor de un acorde de do menor, aparecen los acordes de sol menor y fa menor todos con 7a, pero sin cumplir las funciones de tónica, dominante y subdominante, sino ejerciendo indistintamente cualquiera de ellos como centro tonal. Este criterio estático del uso de los acordes menores puede verse claramente en los siguientes fragmentos:

Ejemplo 31.

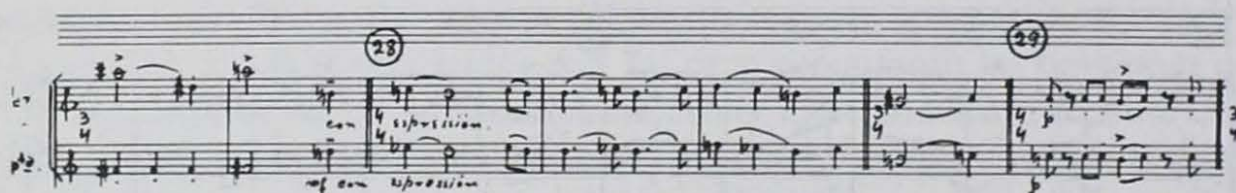
Example 31a is a musical score for piano and string quartet. It consists of four systems of staves. The first system contains measures 41 and 42. The second system contains measures 43 and 44. The piano part is written on the top two staves, and the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) is written on the bottom four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 44 is marked 'arco.'.

Ejemplo 31a.

Example 31b is a musical score for piano and string quartet. It consists of three systems of staves. The first system contains measures 45 and 46. The second system contains measures 47 and 48. The piano part is written on the top two staves, and the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) is written on the bottom four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 31b.

Los cambios de métrica, a diferencia de obras anteriores, no inciden en el uso de compases irregulares de 5/8 ó 7/8. En todo caso, la ruptura está dada por la presencia del compás de 3/4 entre los de 2/4 y 4/4, pero esto es menos evidente que si hubieran compases irregulares por el permanente uso del pulso de corchea a lo largo de toda la obra, como lo señalamos anterioremente. Desde el punto de vista tímbrico, el parentesco con *Provincianas* es muy cercano, especialmente en los momentos en que clarinete y trompeta cantan juntos los consabidos pasajes en tercetas:



Ejemplo 32.

El ballet *La paloma* se estrenó junto a *Danza* con el título de *El niño y la paloma*. De acuerdo al argumento de Roberto Lago, este ballet es un cuento de niños, un mensaje de paz, y en él se trata de expresar, por medio de la danza, la fe y la esperanza en la humanidad y el amor hacia ella. La paloma y el niño son el símbolo de la paz y el optimismo en el futuro del hombre. En cambio, la muerte, los cazadores y las aves de rapiña, son las fuerzas oscuras que quisieran hundir al mundo en las tinieblas. El ballet se presentó con escenografía y diseño de Antonio López Mancera y en los papeles principales estuvieron: como la paloma, Guillermina Bravo, y como el niño, Carlos Gaona. La música de *La paloma* contiene muchos más elementos líricos que *Danza*, pero es similar en su tratamiento, colorido orquestal, planteamiento armónico, etc. A propósito de la temporada del Ballet Nacional, apareció un breve comentario en el "Diorama de la Cultura" de *Excelsior*, escrito por Luis Bruno Ruiz; de éste transcribiremos algunos fragmentos:

Actualmente, México se ha preocupado por el ballet, pues en él se pone de manifiesto todo el avance cultural que hemos tenido. Ya es tiempo que México despierte en la más alta danza, para no seguir permaneciendo mudo, inerte, ante el devenir universal. Por esto mismo aplaudimos a un grupo de artistas, que sin apoyos considerables, trabajan tesoneramente por el cultivo del gusto de la danza en el pueblo. Nos referimos al Ballet Nacional que ha estado actuando en el Teatro de Electricistas. Lo dirigen dos inteligentes bailarinas,

Guillermina Bravo y Josefina Lavallo. Todos los ballets fueron animados por la música original del maestro Salvador Contreras... Es laudable el esfuerzo del maestro Contreras, especialmente su gran cooperación en la creación de la danza mexicana.

[...]

Suite mexicana y *La conquista del agua* son dos pequeñas joyas montadas en oros musicales; pero el ballet *El niño y la paloma* ya es un ballet en toda forma, apto para figurar en los esplendentes escenarios del mundo. Reviste gran sencillez de trama. Espontáneo fue el grupo de niños que encabezó Josefina Lavallo. El fino dramatismo se envolvió en claridades de espíritu. Guillermina Bravo, que en nuestro concepto, es una bailarina esencialmente trágica, representó a la paloma que huye de las aves negras y de rudos cazadores. El decorado se concentró en un árbol, de brazos abiertos, desnudos y desolados. Este árbol fue una recia obra de Antonio López Mancera, Josefina Lavallo tuvo un acierto con la coreografía, una creación en la danza.¹⁵

Como esta temporada coincidió con la presencia en México de José Limón, los comentarios no fueron abundantes, pero esta nota, un tanto árida y seca, resulta un testimonio valioso del trabajo del Ballet Nacional en aquellos años y un reconocimiento a la participación de Salvador Contreras en la actividad dancística mexicana.

Titeresca fue terminada en septiembre de 1953, y estrenada ese mismo año en la Temporada del Ballet de la Academia Mexicana de la Danza. Esta partitura fue propiamente un encargo que la Academia le hizo a Contreras, quien para escribirla se basó en un libreto de Roberto Lago. El ballet consta de siete danzas en el siguiente orden: Danza de la muerte, Danza del pelado y la doncella, Danza en la que la mujerzuela enamora al pelado y el payaso consuela a la doncella, Danza de la doncella reclamando al pelado que la mata, así como al payaso y a la mujerzuela, Danza de los diablos rojos, Danza del ahorcamiento y Danza final, de la muerte del pelado. El argumento es el siguiente: Al anochecer la Muerte cobra vida y se prepara para divertirse tramando una intriga en la que dará vida a los personajes que han de intervenir: el peladito, la doncella, el payaso y la mujerzuela. La trama ideada por la muerte se desarrolla alrededor de los amores del rebelde peladito. Este se enamora de la doncella y ella le corresponde, pero la mujerzuela también enamora al pelado; estos danzan mientras el payaso consuela a la doncella. La

doncella reclama al pelado, quien colérico, la asesina. El payaso llora ante el cadáver de la doncella y reprocha su conducta al pelado. Este mata al payaso mientras la Muerte se divierte en la escena. Cuando el pelado siente arrepentimiento por la muerte de la doncella, mata a la mujerzuela. Unos diablos rojos y verdes tratan de atraparlo, pero él los corre, se queda solo y consternado, y arrepentido se ahorca. Llega el amanecer; la Muerte recoge con precipitación a sus títeres antes de que se haga la luz, pero, inesperadamente, y a pesar de sus esfuerzos, el peladito ahorcado se retarda al enredarse en sus propios hilos y cae destrozado al no poder alcanzar a tiempo su sitio y muere en el centro de la escena.

La obra fue inspirada en los títeres de Oaxaca, pero se advierte en ella una clara influencia de *Petrouchka* de Stravinski. Como en ésta, en *Titeresca* está presente el títere, al que animan sentimientos humanos y rasgos melódicos de vena popular que aportan un aumento de riqueza a las escenas burlescas, en que lo cotidiano es transparencia de lo irreal. De ahí que los ritmos traducen, por su estatismo o su movilidad, la vida humana en todo lo que ésta pueda tener de inquietante, de inesperado, de individual. De ahí también sus líneas claras, sus acentos tan marcados, su tejido a veces polirrítmico, su juego moduladorio, sus precisos contrastes. El melodrama queda desterrado, porque lo que se plantea es el sueño destruido con la trágica muerte de los personajes y al final con la muerte "real" del peladito. Y entonces la música resulta, como en *Provincianas*, conmovedora y mágica, aunque teñida de timidez ante la grandeza del modelo stravinskiano. Pero es una timidez que no va en desmedro de la calidad de la obra, sino en darle un tono, un matiz, una sonoridad. Como en ninguno de sus ballets anteriores, Contreras explora en las variadas combinaciones tímbricas de los instrumentos, antes que en los *tutti* o en los doblajes tradicionales, y en todo caso, éstos aparecen para resolver las situaciones planteadas por el desarrollo escénico (*Ver ejemplos 33 y 33a*).

La aparición del ballet *Titeresca* fue saludado con reconocidos aplausos y la crítica se mostró satisfecha, aunque nadie dejó de advertir la influencia de *Petrouchka*, de Stravinski. El estreno, realizado el 26 de noviembre de 1956 con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Salvador Contreras, motivó el comentario del crítico J. L. en la "Revista de la semana" de *El Universal* del 29 de ese mes:

El jueves y el sábado de esta semana, y para repetirse hoy, el

The image shows a page of a musical score for a ballet. It consists of multiple staves for various instruments: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Horns (Cor.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Percussion (Perc.), Violins (Vl.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score includes dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'dim' (diminuendo), and rehearsal marks like '(10)', '(20)', and '(45)'. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Ejemplo 33

Ballet Mexicano presentó en Bellas Artes su tercer programa, mucho más completo y equilibrado desde este punto de vista, pero muy ausente de las tónicas que en los otros programas se habían ofrecido, con producciones de intentos audaces y visibles.

Este ha sido un programa más bien conservador y se integró con una *Suite italiana*, sobre música de Corelli y Respighi; con *La valse*, de Maurice Ravel; el ballet *Titeresca*, y con *Psique*, coreografía de Ana Mérida sobre música de César Franck. Estas dos últimas producciones ameritan centrar el comentario:

Titeresca abunda en una intención que ya hemos señalado en otros ballets de la misma "familia": el aprovechamiento de expre-

México 24 de Septiembre 1953.

Salvador Contreras

Ejemplo 33a.

siones plásticas populares. Aquí el propósito ha sido muy bien logrado, aunque de primera vista no se comprenda muy bien esta inversión de valores que significa que los bailarines imiten a los títeres, en vez de que estos estimularan la torpeza de sus goznes buscando igualar la agilidad de los que danzan.

Aunque esto no es nuevo, y ha sido ya coyuntura de ballets famosos; así el muy conocido de Stravinsky. Por otra parte, con estas tendencias a contracorriente la danza moderna pone a prueba sus aptitudes de escuela expresiva e imitativa. Y en este caso concreto de la *Titeresca*, el propósito se cumple perfectamente. A ello colaboran la música de Salvador Contreras, la coreografía cuajada

de aciertos de Evelia Beristain —a manera de ejemplos de esta afirmación podrían citarse, en plan de danza, la que bailan “el peladito y la doncella” y en plan de bellas composiciones, la que integran estos dos personajes al prestarse mutuo apoyo para mantenerse en la precaria situación semivertical a que su condición de títeres los obliga—. Luego viene entre los factores de éxito de *Titeresca* la interpretación con la pareja de *Zapata*, Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón, con la propia Evelia Beristain, con Antonio de la Torre y con Alma Rosa Martínez.

La intervención de los dos diablos subraya la intención pantomímica de este ballet.¹⁶

Respecto a la presentación de *Titeresca* en la temporada de 1954, Baqueiro Foster decía:

Evelia Berinstain vale mucho en el campo de la danza mexicana. Su vocación danzaria ha encontrado un camino en la composición. *Titeresca*, versión mexicana de *Petrouchka*, de Stravinsky, es un buen ensayo, atrevido, audaz, con calidad de color principalmente.¹⁷

En los años siguientes a la composición de los ballets Contreras escribió poco, y entre 1953 y 1956 no escribió nada. En este año de 1956 realizó una orquestación de la *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel, y revisó sus *Tres movimientos sinfónicos*, de 1941. También, en 1956, realizó una adaptación para guitarra de la 2a. danza de *Provincianas*, a solicitud del guitarrista Galo Herrera, a quien la dedicó. En 1957 compuso unas pequeñas piezas para piano, que fueron editadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y en 1958 tomó seis arias de Vivaldi: una de una *cantata*, otra de la ópera *L'Olimpiade* y cuatro del oratorio *Juditha triumphans*, para escribir una versión para orquesta de cámara y voz. A esta obra se suma el encargo que le hicieron de un *Ave María* para soprano y cuarteto de cuerdas, escrita dentro de la clásica estructura ternaria de la forma canción, modulando de sol mayor a mi bemol mayor y regresando a la tonalidad original. Cabe advertir que, como rasgo común, Contreras manejó este recurso en diversas obras y pasajes de las mismas, (la modulación de sol a mi bemol mayor) hasta agotarlo en las piezas de su etapa anterior al dodecafonismo. En el *Ave María*, este tránsito modulador se ve enriquecido por la alteración de los grados cuarto y tercero de sol que facilitan la modulación:

Ejemplo 34.

En este mismo año de 1959, Contreras, como en sus inicios, escogió dos textos del ingeniero Daniel Castañeda a los que sumó dos de Juan Manuel Ruiz Esparza, para componer su ciclo de *Cuatro canciones* para voz y piano. La producción vocal de Salvador Contreras no es muy amplia y parece ser que no tuvo mucha preferencia por la música cantada. Sin embargo, éstas tienen muchos elementos lo suficientemente interesantes como para convertirse en piezas de repertorio. Son canciones de breves dimensiones, escritas para timbre de soprano, con numerosos cambios de compases y tentando un terreno atonal que dificulta la ejecución de los cantantes. Ninguna está en una tonalidad definida, aunque el compositor usa acordes enteramente tonales, pero con una gran libertad y aplicando una armonía enteramente cromática.

La primera canción, *Carrizal*, de grandes rasgos impresionistas, combina giros melódicos pentatónicos con acordes de 7a y 9a y ornamentaciones cromáticas. Una breve introducción, en contrapunto entre la línea melódica del bajo y las armonías de la mano derecha del piano crea el clima propicio para el discurso musical. La armonía en quintas, saltando la tan preferida tercera menor, le da un tono de tristeza y melancolía que prevalece a lo largo de toda la canción:

Ejemplo 35.

El texto de *Carrizal* pertenece al ingeniero Daniel Castañeda:

*Se despereza el indio en las tostadas cañas
que al coro de los vientos son dolientes zamponas...
Suena el seco pandero de las hojas trigueñas
Y al andar de los bueyes que labran las campiñas
huyen los cascabeles de las recias pezuñas,
explorando el sonoro laberinto de cañas.*

La segunda canción, *El tecolote*, se basa también en un texto del ingeniero Daniel Castañeda, quien da inicio a su poema con una cita del conocido refrán popular "Cuando el tecolote canta el indio muere, eso no es cierto, pero sucede", lo que motivó a Contreras a componer una canción de fuerte sabor popular. Una breve introducción, en la que la soprano recita el refrán rítmicamente, da inicio a la canción, escrita en una convencional forma ternaria A-B-A. La pieza se desarrolla en el tono de sol mayor con la melodía oscilando entre la tónica y la dominante, aun cuando la armonía no siempre se manifiesta claramente en estos acordes, sino que da lugar a otros, derivados de la agregación ornamental del sexto grado de la escala de sol, en una ambigua función mayor/menor.

El poema dice:

*Quando el tecolote canta, el indio muere
eso no es cierto, pero sucede.
Y estaba late que late,
como quien rasca en el güiro
un corazón de rancharo,
porque de amores discute
su criolla con un jinete
Vuelta y vuelta a la pulsera
de corales y chaquira
estaba jura que jura
amores tras un mezquite
su criolla con un perjuro.
Y mientras late que late
el corazón del rancharo,
recuerda que es indio puro
y solo espera en desquite
que le cante el tecolote.*

El *tecolote* es una de las obras más deliciosamente ingenuas y frescas que ha escrito Salvador Contreras, y su encanto no se pierde en absoluto en la versión que luego realizó para voz y guitarra.

The image shows a musical score for a piece titled 'El tecolote'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and the beginning of the guitar accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'cier-to, pe-ro su-ce-de.' and then continues with 'y es-ta-ba la-te que la-te co-mo quien ras-ca en el mien-tras la-tz que la-te el co-ra-zon del nan-'. The guitar accompaniment includes markings such as 'Allegro', 'f marcato', and various rhythmic patterns like 2/4, 3/8, and 4/4. The second system continues the vocal line and the guitar accompaniment.

Ejemplo 36.

La tercera canción de este ciclo es *Dame creador*, una profunda y sentida melodía, en la cual la libre relación de acordes mayores y menores crea un clima altamente poético. La música se expande a través de diversos cambios de compás y predominantemente en el tono de mi^\flat mayor, a cuyo acorde de tónica se le agrega el sexto grado. La melodía discurre en el registro medio, a modo de una oración íntima y sólo al final alcanza la cumbre melódica. El intervalo sol-si^\flat , que aparece en tantas obras anteriores de Contreras, cumple en esta canción un papel decisivo en la configuración melódica. (Ver ejemplo 37).

El texto de Juan Manuel Ruiz Esparza dice:

*Dame, creador, un átomo
espiritualmente mío.
No pido, a la vez,
la luz del infinito,
sólo una corta vibración,
paralela a la tuya.
Llegar a ser flexible
y más pequeño,
con el alma integral
del átomo perfecto.*

Ejemplo 37.

La cuarta canción, *Avestruz africano*, basado en el poema del mismo nombre de Juan Manuel Ruiz Esparza, es muy colorística y vigorosa, y en ella texto y música alcanzan un alto grado de compenetración. La función del piano, como en los clásicos *lieder* de Schubert, Wolf o Duparc, trasciende la simple función del acompañamiento, para convertirse en parte ínsita del poema. Es manifiesto un acercamiento al espíritu de la Escuela de Viena, tal vez al concepto de las canciones de Schoenberg anteriores al dodecafonismo, como las *Baladas* para voz y piano o las *Canciones* de 1907, en las que los acordes ejercen una explícita función expresiva por su significado de color antes que por su relación tonal, la cual queda en suspenso. También se advierte en esta canción la utilización de ciertos acordes que se acercan a la idea de la altura absoluta de Webern, específicamente aquel formado por las notas la-do-mi \flat , que aparece siempre fijo y cumpliendo dos funciones: una como acorde independiente, con un valor expresivo en sí mismo y otra como apoyatura de un acorde de sol menor, acorde éste que cumple la función de eje tonal en la canción. Esta pequeña pieza es, quizá, la más temprana muestra de la evolución del pensamiento de Contreras y su inevitable proyección al dodecafonismo. La melodía es, desde el punto de vista interválico, un tanto exigente para la voz por los saltos de 7a mayor y menor y los cambios de registro, aunque también Contreras se remite a ciertos giros melódicos ya usados antes en los que, por supuesto, el intervalo de tercera menor guarda una importantísima función. Un claro pensamiento estructural domina la composición y todos

En el mismo año en que las compuso, Salvador Contreras realizó una segunda versión para voz y orquesta de cámara de las *Cuatro canciones*. Lo más notable de esta segunda versión es la realización instrumental de la parte del piano, en la que hay verdaderos aciertos tímbrico que ponen de relieve el texto, especialmente en *Dame creador* y *Avestruz africano*. De este mismo año es *Ritmos para danza* para piano, y el ballet infantil *La pingüica*, estrenado con coreografía de la bailarina Nélide Contreras, hija del compositor.

Al año siguiente corresponde la *Obertura* para orquesta sinfónica y banda, que es propiamente una composición para gran orquesta, en la cual Contreras retoma elementos que había trabajado con anterioridad, pero que ahora se presentan mejor elaborados. La obra es de gran aliento rítmico, con una marcada preferencia por la presentación de los temas en forma de diálogos contrapuntísticos y una persistente variación de acentos derivada del constante cambio de compases dentro de la más ortodoxa escritura stravinskiana.

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fla., Obs., Cls., Fgs., I-II Cors., III-IV, I Trps., II-III, I-II Trbs., III-Tub., Timb., Per., VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. A circled number '2' is visible at the top of the first staff, and a circled number '3' is at the bottom of the last staff.

Ejemplo 39.

Como en sus primeras obras orquestales, Contreras apela a la utilización de las terceras, pero evita, excepto en la parte final, la presencia de giros melódicos de sabor popular; no obstante, un sutil sello nacionalista recorre toda la partitura. El movimiento final es una reorquestación del tercer movimiento de los *Tres movimientos sinfónicos* y del final de *Provincianas*, enriquecido notablemente en su sonoridad por la inclusión de instrumentos de aliento, como saxofones y tubas barítonos. La tonalidad original no se modifica (sol mayor) y se mantiene la modulación a mi bemol mayor. Este movimiento es la conclusión y consecuencia de una dosificada instrumentación de los dos movimientos precedentes, de gran juego tímbrico, que se resuelven en éste, donde el predominio del *tutti* orquestal alcanza niveles de grandiosidad, a los que contribuye la modulación de sol a mi♭ y los cambios de compases de 6/8, 3/8 y 7/8 (*Ver ejemplo 40*), que le imprimen un toque de primitivismo rítmico. El conjunto del movimiento está escrito predominantemente, en compás de 6/8, resaltando a través del uso de la hemiola el carácter popular de las danzas mestizas mexicanas.

También compuso, en 1961, otro ballet para su hija Nélica Contreras. Se llamó *El ángel* y fue estrenado en el Teatro del Ingenio Cultural de Ciudad Sahagún, Hidalgo.

Sus ballets *La pingüica* y *El ángel* están a gran distancia de los que escribió para Evelia Beristain y Josefina Lavalle, como que fueron compuestos seis y siete años después de *Titeresca*. Ambos están concebidos para piano y dedicados a Nélica Contreras. *La pingüica* se basa en el cuento homónimo de Guillermo Contreras, hermano del compositor. Dada su temática infantil, Contreras recurre a la utilización de canciones infantiles tradicionales como *Amo a tó* y melodías de carácter ingenuo y simple. La presentación estuvo a cargo de un grupo de niñas alumnas de Nélica Contreras. La historia es muy sencilla: Una niña, la Pingüica, es convencida por dos pillos de no ir a la escuela. Se les aparece la bruja Ignorancia que, para atraerlos, les ofrece alimentos sin dárselos. Cuando tienen sed, la bruja les da de beber convirtiéndolos en burros. Llegan la madre y la abuela de Pingüica con el príncipe Alfabeto, quien lucha contra la bruja y el dragón logrando vencerlos. En medio de la alegría general, los niños vuelven a ser como antes y se van al son de una marcha triunfal. El ballet termina con un tiempo de vals que es coreado por todos los personajes.

El ballet *El ángel*, también de tono infantil, se basa en un argumen-

Picc.
 Fla.
 Obs.
 C. In G.
 Cl. Requ.
 Cls.
 Cl. Bajo
 Sax. Alto
 Sax. Tenor
 Sax. Bar.
 Fgts.
 I. II.
 Cors.
 II. IV.
 I. II.
 Tpts.
 II. IV.
 Trbs.
 Barítonos
 Tuba
 Timb.
 Perc.
 I.
 Vls.
 II.
 Vlna.
 Vc.
 Cb.

Timbal afinar Mik-Sib
Piafi
cimbali
caja c.c.
Bombo
pizz.

26

Ejemplo 40.

to navideño de Nélica Contreras. Es la historia de una niña pobre que, estando enferma, es arrullada con canciones de cuna por su madre que implora al cielo el alivio para su hija. La niña y la madre se duermen, pero esta última no se da cuenta que la niña muere en sus brazos. Aparece un ángel hermoso que toma a la niña de los brazos de la madre y se la lleva al cielo. Llegan y se encuentran con muchos niños que gozan, juegan y cantan dándole una bienvenida. El ángel muestra a la niña a quienes serán sus compañeros. La niña muy contenta pide al ángel que vaya por su madre. Este sale y va a la casa de la madre que también ha muerto y la lleva al cielo. La niña sale a recibir a su madre y juntos ángel, madre y niña contemplan a los niños que juegan felices. No habrá más sufrimientos. Poco a poco salen de la escena mientras va cayendo el telón. Es un ballet muy corto, enteramente tonal y compuesto con una finalidad muy distinta del resto de su obra. Es, de manera general, de corte diatónico, con escasas modulaciones y con un predominio del compás de 3/4 (Tiempo de vals). Curiosamente, esta obra está situada entre aquellas que representan el alejamiento de Contreras de los lineamientos tonales y que, cada vez más, lo acercaban al dodecafonismo.

El *Cuarteto de cuerdas No. 3* data de 1962, y a partir de esta obra, Salvador Contreras transita por un atonalismo libre, organizando su material a partir de células motívicas que, como en los procedimientos contrapuntísticos del arte flamenco, corren entre todas las voces. Estructurado en tres movimientos *Allegro-Andante molto espressivo-Allegro*, este cuarteto rebasa largamente el lenguaje con el que Contreras había conseguido su reputación de compositor nacionalista. Aunque no abandona del todo algunos de sus más característicos recursos, como el uso de terceras melódicas y armónicas, los ritmos incisivos y agudos, los acordes perfectos con la sexta agregada y las texturas contrapuntísticas, este cuarteto es agresivamente atonal y los intervalos de 7a, 9a, 11a y 13a y sus inversiones, adquieren un amplio sentido expresivo considerados como entidades armónicas independientes. De ello se desprenden acordes como estos:

The image shows a musical score for four staves, likely representing a string quartet. The notation includes various rhythmic values and chordal structures. A 'Rit.' (Ritardando) marking is placed above the final measure of the piece, which is indicated by a double bar line. The music is written in a key signature with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Ejemplo 41.

poco antes de finalizar el primer movimiento. Como en *Avestruz africano*, el compositor apela a la altura absoluta de entidades armónicas que no sólo cumplen una función de acompañamiento, sino de efecto de color, con un carácter de sello expresionista. Es muy ejemplo el fragmento del segundo movimiento, en el que un acorde de do menor es repetido insistentemente mientras el violín primero y el cello tejen un contrapunto a dos voces amplio, expansivo. Contreras no se desprende de introducir en su melodía el salto si \flat -sol al que tanto ha apelado, pero al que cada vez le saca partido distinto (*Ver ejemplo 43*).

El tema del *Pochissimo più mosso* viene a ser una reelaboración de la melodía de *Dame creador* para voz y piano, pero al que Contreras, al modificar el ritmo y agregarle notas de una escala de sol menor, le infunde un definido acento lírico.

A partir del *Cuarteto de cuerdas No. 3*, la música de Contreras se presenta mucho más elaborada, más compleja en sus texturas, más enriquecida por el uso del cromatismo y más radicalmente intelectual. Una condensación de las ideas, una cerrada economía de medios, hacen que estas obras mantengan una más evidente unidad estructural. Pareciera ser que en alguna medida, el pensamiento de Contreras se fue imbuyendo del espíritu de la Escuela de Viena y paulatinamente asumió sus postulados estéticos. Sin embargo, aún no era la hora de adherirse al dodecafonismo. Después del *Cuarteto de cuerdas No. 3* escribió su *Sonatina No. 1*, en la que todavía mantiene sus vínculos con el pasado: una expansión tonal que tiende más hacia el cromatismo; efectos de transición modulante de un acorde de sol a uno de mi \flat , aunque ahora alejado de cualquier relación tonal; *ostinatti* reducidos a un mínimo de elementos interválicos, especialmente en el segundo movimiento; uso de triadas con función armónica propia y hasta reminiscencias de corte nacionalista, como el tema del tercer movimiento. El primer movimiento está escrito en una suerte de do menor expandido, con rasgos politonales que mezclan este tono con el de mi menor. Ajena a la forma sonata tradicional, los temas se presentan lineales y simples.

All.^o, Mod^{to}.

mf grazioso

f

Ejemplo 42.

El segundo movimiento, *Andante comodo e cantabile*, presenta un tema descendente que se mueve sobre un *ostinato* de negras. La idea motívica va modulando y con ello creando tensión. Este ascenso emocional se vierte en un conjunto de triadas repetidas mientras la mano izquierda toca una modificación del tema principal. Es uno de los movimientos más poéticos que Contreras ha compuesto.

Andante comodo e cantabile

The musical score consists of five systems of music, each with a right-hand and left-hand part. The tempo is marked 'Andante comodo e cantabile'. The first system starts with a piano (*P*) dynamic. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system includes a 'poco rall.' (slightly slower) section followed by a 'cresc.' (crescendo) leading to a 'f' (forte) section. The fourth system features a 'poco rall.' section followed by a 'p' (piano) section. The fifth system continues with a 'cresc.' leading to a 'f' section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

5

Ejemplo 44.

El tercer tiempo, con el clásico movimiento de las voces en terceras, presenta un tema con ciertos rezagos nacionalistas, sólo que enriquecido por el cromatismo imperante, los choques de séptimas y segundas y una ruptura de la cuadratura melódica. Estructurado en forma de rondó, sus elementos son muy sencillos, recurrentes y preferentemente rítmicos.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F#4, A4, C5) and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a piano (p.) dynamic marking. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings such as accents and hairpins.

Ejemplo 45

Este tercer movimiento fue luego utilizado por el compositor en su *Tercera sinfonía* para orquesta de cuerdas. En su conjunto, la *Sonatina No. 1* para piano es una pieza de muy claros contornos, transparente en su textura, con temas muy definidos, sin desarrollo y enlazados a través de secciones breves que funcionan como nexos o puentes. Los contrastes entre los movimientos están plenamente logrados y sin ser una pieza de lucimiento pianístico o virtuosístico, ofrece en cambio, al pianista, la posibilidad de adentrarse en el hondo sentimiento que la domina y la convierte en una de las más expresivas que ha compuesto Salvador Contreras.

Bajo el título de *Introducción, Andante y Final*, en el mismo año en que compuso la *Sonatina*, Contreras realizó la versión orquestal corres-

pondiente. Usando maderas y metales a dos, cuerdas y percusión, el resultado que consigue es el de entregar una obra nueva y que suena distinta por los logros tímbricos de corte impresionista, especialmente en el segundo movimiento. La instrumentación, a diferencia de obras anteriores, está ahora al servicio de la forma y en alguna manera ésta se delimita por los contrastes tímbricos. Viendo la partitura de *Introducción, Andante y Final*, nos da la impresión de que la versión pianística hubiera sido concebida como el esbozo de un futuro trabajo sinfónico.

Desde 1945, Salvador Contreras no había abordado la composición de una sinfonía y no podría afirmarse que su experiencia en este terreno había sido del todo feliz —su *Sinfonía No. 1*, uno de sus trabajos más serios y profundos, permanecía guardada y su *Sinfonía No. 2* quedó sin terminar— cuando se decidió a escribir un nuevo trabajo sinfónico, aunque disponiendo sólo de la orquesta de cuerdas. El resultado fue su *Sinfonía No. 3*, de 1963, acaso una de sus obras que mejor recibimiento ha tenido y que ha sido interpretada por diversas orquestas. En esta partitura lo sinfónico propiamente dicho está ausente, en el sentido en que uno o más temas son desarrollados constituyendo este aspecto la sustancia del discurso musical. Pero es que una norma general en el trabajo de Contreras es la ausencia de desarrollos para dar paso a la exposición de materiales cerrados en sus estructuras y que mucho tienen que ver con el lenguaje contemporáneo basado en módulos que se consideran como unidades formales y expresivas en sí mismas. Tal vez no fue Contreras un pionero y a lo mejor él mismo no estuvo consciente de que uno de los factores unitarios de su obra está en la exposición de ideas completas, que se expresan en sí mismas y cobran valor, pero lo que resulta innegable es, especialmente en esta tercera etapa, que su música contiene un pensamiento contemporáneo, una estética contemporánea y —ésto sí, él lo supo— una preocupación por ser una expresión de su tiempo. De ahí que la *Sinfonía No. 3* más que una sinfonía en el sentido clásico es una gran pieza para orquesta de cuerdas. Ciertos principios de construcción, ya aplicados al *Cuarteto No. 3*, vuelven a encontrarse en esta sinfonía: un tema que es expuesto en el violín I, aparece modulado o modificado interválicamente en los demás instrumentos, repitiendo, ya lo anotamos antes, el procedimiento de los contrapuntistas flamencos y renacentistas de “pasar” un sujeto entre todas las voces. También por ello la música de Contreras es altamente contrapuntística y un marcado sentido melódico predomina en la relación entre las voces. Incluso

en el primer movimiento hay una sección enteramente fugada, imitándose los sujetos a una distancia de quinta disminuida.

En el segundo movimiento predomina una escala pentafónica sobre la cual se construye una melodía de evidente sabor indígena: re-do-si \flat sol-fa o sol-si \flat , do-re-fa.

The image shows a musical score for Example 46, consisting of five staves. The top staff is for the Violin (Vn.), with a circled '1' above it. The second staff is for the Viola (Vla.), with a circled '2' above it. The third staff is for the Violoncello (Vcllo.), with a circled '3' above it. The fourth and fifth staves are for the Contrabajo (Cb.). The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *mf ben cant.*, and performance instructions like *Sordina*, *Via Sord.*, and *pizz*. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat).

Ejemplo 46.

El tercer movimiento es una orquestación del tercer movimiento de la *Sonatina No. 1* y el cuarto movimiento es un *Allegro* vigoroso e intensamente rítmico construido en la tonalidad de sol mayor, pero agregando giros pentafónicos en constante modulación e introduciendo apoyaturas sobre las notas principales del acorde, así como retardos que no se resuelven en la tradicional consonancia. Al criterio del acorde ubicado en una altura absoluta, es decir, que se mantiene en una altura constante, se añade la aplicación de un tratamiento heterofónico como elemento contrastante. En cuanto a las disonancias propiamente dichas, éstas dependen de la manera como el compositor dispone los acordes de 7a, 9a, 11a y 13a usándolos en todas las posiciones y estados posibles. A pesar de todo lo atonal que pueda parecer esta sinfonía, vista a fondo, se nos presenta como una pieza que parte de un pensamiento fuertemente enraizado en la tonalidad, pero de la cual se libera a fuerza de independizar las funciones armónicas, eliminar las relaciones de tónica dominante, las modulaciones a grados vecinos e introducir como elemento melódico característico el salto de 7a. Aquí, Contreras llegaba a las últimas consecuencias de un pensamiento musical que había participado de la corriente imperante en el México de los 30, fuertemente influida por el neoclasicismo de Stravinski, y en el caso particular suyo, por el lenguaje de Revueltas. Después de la muerte de éste, Contreras tardaría más de 25 años en buscar un nuevo camino y un nuevo lenguaje: el dodecafonismo.

Después de la *Sinfonía No. 3*, compuso una obra de ocasión: sus *Tres movimientos para guitarra* con los que obtuvo un segundo lugar en el Festival de la Guitarra de Durango en 1963. El primer movimiento, *Allegro moderato*, se desarrolla básicamente en el acorde de la mayor con su sexta agregada y un breve tránsito a la dominante. El segundo, *Andante comodo*, en fa mayor, contiene un tema sereno y tranquilo con una brevísima modulación a la menor, y el tercero, *Allegro brillante*, vuelve otra vez al tono original del primer movimiento. Decimos que esta es una obra de ocasión, porque desde el punto de vista de la evolución del lenguaje de Contreras, ya no corresponde a lo que el planteaba en obras como la *Sonata No. 1* o la *Sinfonía para cuerdas*; ello no desmerece, sin embargo, lo logrado por Contreras en estos movimientos para guitarra. De claros perfiles populares, especialmente el tercer movimiento, la obra rememora un ambiente y un paisaje típicamente mexicanos:

III - Allegro brillante.

Ejemplo 47.

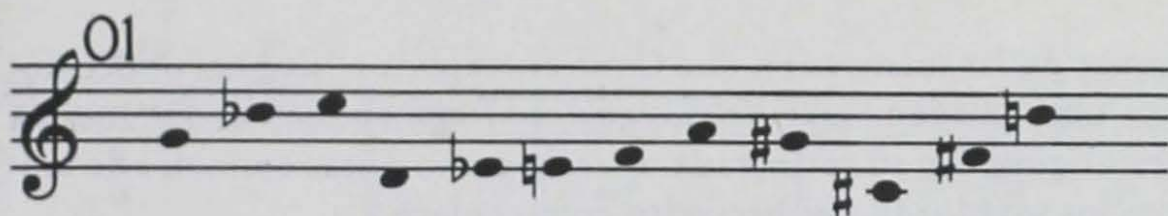
5. Las obras de la cuarta etapa.

DESPUES DE SU RETIRO de la actividad pública, Salvador Contreras se dedicó por entero a la composición, y en un lapso de más o menos 14 años produjo algunas de sus obras más maduras e importantes. Modificó su lenguaje al abordar el dodecafonismo para luego abandonarlo y escribir dentro de una especie de atonalismo libre, concediendo especial importancia a ciertos elementos tonales, de tipo cromático, y generando el discurso a partir de pequeñas células generatrices que recurrentemente se repiten modificadas.

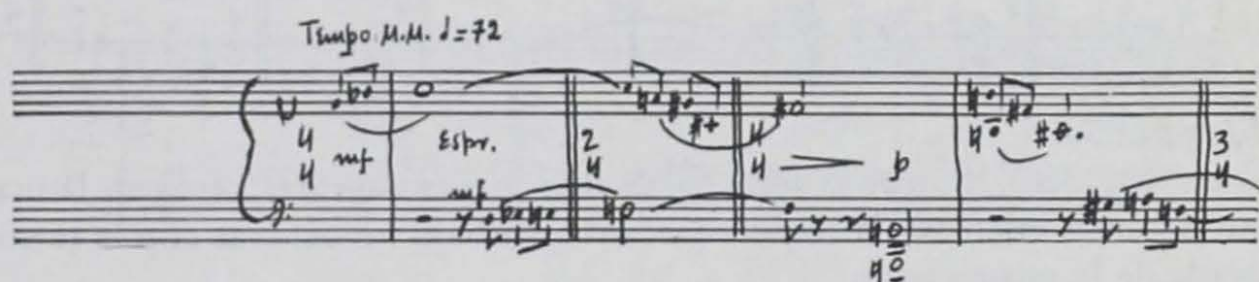
En 1964 había orquestado el *Aleluya*, de Manuel M. Ponce y esto fue lo único que hizo en ese año, que fue el de su retiro del cargo que había desempeñado como Jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA. Ya jubilado, en 1965 escribió su *Divertimento* para piano, del cual hizo luego una transcripción para dos pianos y otra más para siete instrumentos: clarinete, fagot, trompeta, dos violines, cello y contrabajo, estrenado en el Primer Festival de Música de Cámara de las Américas. Este *Divertimento* está construido con una estructura tripartita que se ejecuta sin interrupción. Libremente atonal, aplica un juego interválico basado en saltos de terceras, cuartas y quintas, aunque armónicamente se remite a las tradicionales triadas perfectas enriquecidas con la agregación de 7as, 9as, 11as, 13as y notas de adorno y de paso. Ciertas sonoridades, presentes especialmente en la versión para alientos, evidencian el acercamiento de Contreras, por demás inevitable, al lenguaje dodecafónico. Del mismo modo, la complejidad rítmica y melódica, el intrincado juego contrapuntístico, la presencia expresiva de los silencios, nos presentan las fuertes influencias, especialmente de Schoenberg y Webern, que asimiló el compositor hacia estos años. El *Divertimento*, sin ser una obra dodecafónica, es el más claro anuncio de lo que haría Contreras en el futuro.

Al año siguiente escribió las que serían su incursión definitiva en la técnica creada por Schoenberg: sus *Dos piezas dodecafónicas*, originalmente concebidas para piano y luego instrumentadas para orquesta de cuerdas, primero y quinteto de alientos, después.

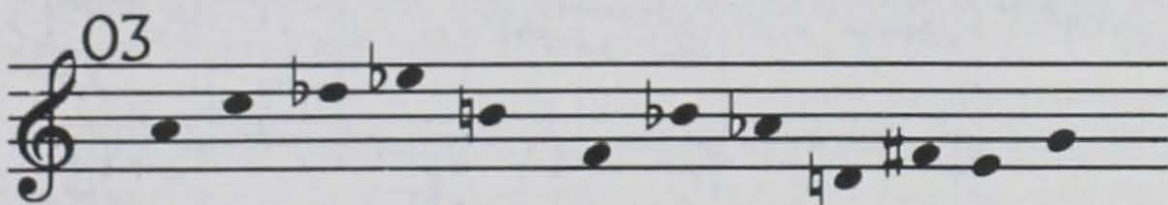
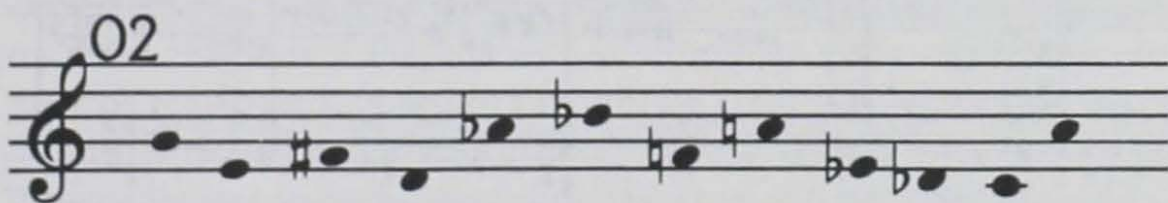
El modo en que Contreras trata la serie dodecafónica resulta del todo ortodoxo y personalmente creo que él no encontró en este sistema un medio de expresión acorde a su sensibilidad. Tal vez por ello se resistió a renunciar al uso de ciertos recursos aplicados en sus obras anteriores, como el giro melódico basado en la tercera menor, los ritmos yámbicos, las texturas puramente lineales, la variedad de acentos debido al constante cambio de compases, etc. En la primera de ellas, Contreras usa tres series básicas disponiéndolas separadamente o juntas, además de usar las posibles inversiones y retrogradaciones de la serie original. La pieza se inicia con la serie original 1, cuya ordenación de sonidos es la del ejemplo 48, seguida de su inmediata serie retrograda. (*Ver ejemplo 49*). Un poco más adelante el compositor introduce las otras dos series originales, que son completamente distintas a la primera. (*Ver ejemplo 50*).



Ejemplo 48.



Ejemplo 49.



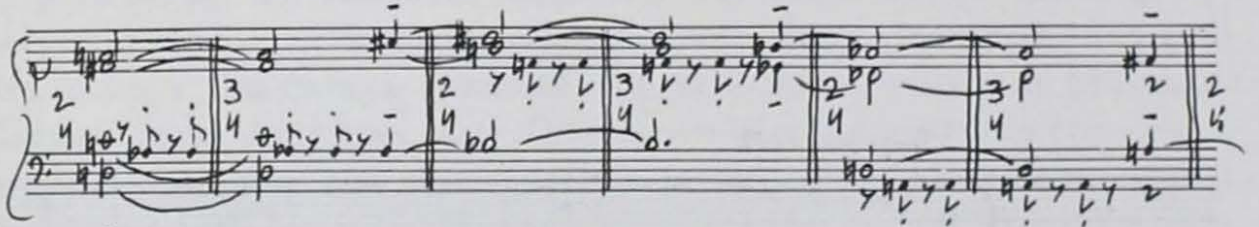
Ejemplo 50.

El siguiente pasaje ejemplifica la forma en que Contreras presenta las otras dos series: mientras la mano izquierda canta una melodía basada en la serie original 3, la mano derecha presenta construcciones acórdicas basadas en segundas, es decir premeditadamente disonantes.



Ejemplo 51.

Algunas de las maneras en que Contreras aplica el sistema dodecafónico a su obra pueden verse en el siguiente fragmento en el que mezcla las series original 2 y su retrógrada, usando como notas comunes de ambas series los sonidos fa y si becuadro como enlace.



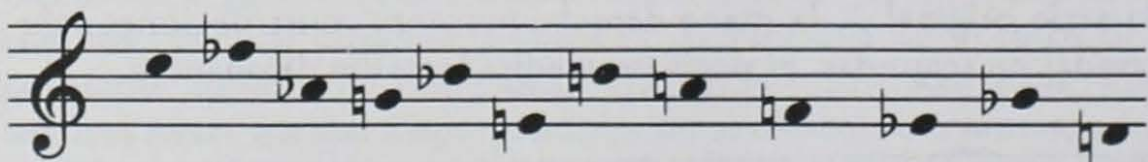
Ejemplo 52.

o en este otro, en que la serie original es presentada tres veces en la mano derecha mientras la izquierda canta un bajo en octavas con la retrógrada de la misma serie.



Ejemplo 53.

La serie de la segunda pieza, construida sobre los siguientes intervalos



es presentada en forma seccionada, en un claro manejo polifónico que contrasta dos líneas melódicas independientes. Contreras no se exime de usar con preferencia las retrogradaciones a las inversiones, pero, además, utiliza los temas como elementos o sujetos de un contrapunto invertible como claramente se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

Mod^{to} M.M. (80=1)

poco rall. ---

Mod^{to} 80=1

Ejemplo 54

Ambas piezas están elaboradas con un sentido un tanto rapsódico, con secciones claramente diferenciables por el *tempo*, la textura o los motivos rítmicos y melódicos que dominan. Sólo algunos de estos elementos reaparecen, más por razones de crear una lógica del discurso que de responder a un cerrado criterio formal. El espíritu de las *Dos piezas dodecafónicas* se emparenta directamente con los *Siete preludios*, tal vez por una cierta sensación misteriosa y extraña que los embarga, y del que ya no se desprenden varias de las últimas obras de Salvador Contreras.

Del mismo año, y bajo la fuerte influencia del *Divertimento* y las *Dos piezas dodecafónicas*, es el *Cuarteto de cuerdas No. 4*. Ya Contreras no aplicó en él la serie dodecafónica, pero en cambio, impregnó a su obra de un fuerte sentido cromático que lo acerca a la música de la Escuela de Viena. Aquí, su cromatismo es todavía más intenso que en obras anteriores y el aspecto rítmico vuelve a ejercer un papel importante. La profusión de síncopas y el compás de 5/8, por ejemplo, son determinantes en el carácter de la obra. Curiosamente, hay veladas referencias tonales, a través de ciertos acordes perfectos o de notas que ejercen una atracción sobre las otras. Este es el más complejo de los cuatro *Cuartetos*, y claramente representa una etapa distinta del pensamiento musical de Salvador Contreras.

También de 1966 es la *Danza negra* para orquesta, otra de las tantas obras de Contreras que permanecen sin estreno. Es acaso una de las más rigurosas obras compuestas por él, de gran riqueza tímbrica, de ideas musicales muy definidas y cuyo primer tema nos remite a las más anti-

guas obras de su producción. El muy empleado intervalo de sol—si^b se presenta al inicio de la obra dando origen al primer tema, tocado por los fagotes, los trombones y los cellos. Este avanza hacia las regiones más agudas de la orquesta en medio de *tutti* instrumentales y a lo largo de la pieza reaparece como un *Leitmotiv* cuya presencia da unidad a toda la composición. Es obvio que un acercamiento real a estas composiciones sólo podrá ser posible en la medida en que pueda facilitarse su audición, por lo que toda referencia a ellas sólo podrá ser aproximada y demasiado subjetiva.

Ya hemos mencionado anteriormente que Salvador Contreras recibió en 1967 acaso el más importante premio de su larga trayectoria como compositor. Esto fue a raíz del Concurso convocado por la Secretaría de Educación Pública para conmemorar el Centenario del Triunfo de la República sobre la intervención francesa y la entrada del presidente don Benito Juárez a la Ciudad de México el 15 de julio de 1867. Para entonces Salvador Contreras escribió su *Cantata a Juárez* para narrador, coro y orquesta, con la que participó en el concurso. El texto de la obra fue escrito por el Lic. José Luis Martínez, a la sazón Director General del INBA, aunque en honor a la verdad, la partitura presenta un texto diferente, que parece el original, el que luego fue suplantado por el propio compositor al decidirse a usar el texto del Lic. Martínez. *La Cantata a Juárez* es una partitura grandiosa, dramática y de acentos épicos, logrados a través de una orquestación brillante que por momentos recuerda aspectos tratados por Stravinski en *La Consagración de la primavera*. Quizá en ninguna obra Contreras alcanzó los niveles dramáticos que en la *Cantata a Juárez*, merced a la nobleza de los temas, a su vigor y fuerza, el énfasis del compositor por conjugar la música con el espíritu del texto. Hay logros tímbricos notables, derivados del manejo independiente de las familias, prescindiendo de los doblajes tradicionales. *La Cantata a Juárez* resulta ser una obra madura, ya que en ella Contreras conjugó toda su experiencia como orquestador, su desarrollo como compositor y se mostró pleno en el dominio de todos sus recursos expresivos y técnicos. No sería exagerado afirmar que ésta es una de sus más acabadas obras y que con toda seguridad le afirmarían un meritorio lugar entre los compositores mexicanos.

El espíritu de sus más recientes obras, desde el *Divertimento*, anima el lenguaje de la *Cantata*. Enteramente atonal, mantiene sin embargo un ambiente vagamente tonal, especialmente en las partes en las que inter-

viene el coro; tan es así que el compositor llega a anotar una armadura de clave que, por supuesto, no precisa una tonalidad para las partes instrumentales, sino únicamente para el coro.

La obra se desarrolla a partir de esquemas melódicos, que a manera de *Leitmotive*, reaparecen más tarde, variados, modificados, condensados, ampliados, modulados, etc. En el siguiente pasaje, el compositor, reúne los principales motivos, sobrepuestos contrapuntísticamente. Estos elementos se habían presentado al inicio de la obra separadamente (*Ver ejemplo 55*).

③

mf *espr.*

③

③

③

NARR. Basta ya! Clara Señalar de inquietar con Petricas extranjeras. La Ley de Justicia, Abrochada!

Para los conservadores	una significaban	los hechos nacionales	del Pueblo Mexicano.	La era extranjera la historia mexicana que.
---------------------------	---------------------	--------------------------	----------------------	--

③

mf *Pizz* *ascs*

Ejemplo 55.

pero más adelante, cuando se prepara la segunda entrada del narrador, los mismos elementos han sido orquestados de una manera distinta, manejando diferentes planos sonoros en cada una de las familias de la orquesta (Ver ejemplo 56).

The image shows a handwritten musical score for Example 56. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and several instrumental staves with musical notation. The lyrics are: "Fislas libezales... Cslas de las destinas de la Nación." and "MEXICO, estaba con Juárez ~~~ y con los Patriotas que lo secundaban." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*. There are also some annotations like "(a2)", "(a1)", "(a3)", "(a4)", "(a5)", "(a6)", "(a7)", "(a8)", "(a9)", "(a10)", "(a11)", "(a12)", "(a13)", "(a14)", "(a15)", "(a16)", "(a17)", "(a18)", "(a19)", "(a20)", "(a21)", "(a22)", "(a23)", "(a24)", "(a25)", "(a26)", "(a27)", "(a28)", "(a29)", "(a30)", "(a31)", "(a32)", "(a33)", "(a34)", "(a35)", "(a36)", "(a37)", "(a38)", "(a39)", "(a40)", "(a41)", "(a42)", "(a43)", "(a44)", "(a45)", "(a46)", "(a47)", "(a48)", "(a49)", "(a50)", "(a51)", "(a52)", "(a53)", "(a54)", "(a55)", "(a56)", "(a57)", "(a58)", "(a59)", "(a60)", "(a61)", "(a62)", "(a63)", "(a64)", "(a65)", "(a66)", "(a67)", "(a68)", "(a69)", "(a70)", "(a71)", "(a72)", "(a73)", "(a74)", "(a75)", "(a76)", "(a77)", "(a78)", "(a79)", "(a80)", "(a81)", "(a82)", "(a83)", "(a84)", "(a85)", "(a86)", "(a87)", "(a88)", "(a89)", "(a90)", "(a91)", "(a92)", "(a93)", "(a94)", "(a95)", "(a96)", "(a97)", "(a98)", "(a99)", "(a100)".

Ejemplo 56.

El coro es apoyado por los aientos de metal que hacen la función de segundo coro, como los trataban los maestros venecianos. En el siguiente fragmento se puede ver con claridad la independendencia con que se desenvuelven los grupos instrumentales y cómo se hace más compleja la armonía a pesar de la armadura de la clave asignada al coro (Ver ejemplo 57).

(28)

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes three staves for woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) and a string section. The middle system features a vocal line with lyrics: "Que no su-cum-ban los li-ber-...", "Que no su-cum-ba la Ley", and "Que no su-cum-ba la Ley de...". Below the vocal line are staves for strings and a basso continuo line. The score is marked with measure numbers 28, 29, and 30. Dynamic markings include "poco rall.", "attempo", and "mf". The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor).

Ejemplo 57.

En el estreno de esta obra, realizado el sábado 15 de julio de 1967 en el Palacio de Bellas Artes, intervinieron la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro del Departamento de Música, el Coro de Madrigalistas y como narrador, Claudio Obregón; todos bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. Sobre la *Cantata a Juárez*, Contreras escribió en el programa de mano del concierto:

Procuré comunicar mis conceptos en forma accesible para el gran público, tratando, sin embargo, de que el lenguaje musical —técnicamente hablando— sin agregarse a las llamadas corrientes de “vanguardia”, tampoco fuese anacrónico, pero sí un lenguaje situado dentro del actual momento histórico.¹⁸

Sobre un argumento de Héctor Correa Zapata, Salvador Contreras compuso en este mismo año su frustrado ballet *Xochipilli*, ya que no pudo estrenarse debido a la muerte del libretista, quien iba a coordinar el espectáculo con Nélida Contreras, coreógrafa de la obra. En forma de concierto se estrenó todavía en 1981, en una audición de la Liga de Compositores de México. La obra toma el nombre del dios azteca de las flores y protector de la danza y los juegos. El libreto de Héctor Correa Zapata es un hermoso poema a este dios:

En el principio fueron el amor y el canto. Y danzaban, en la gran pradera luminosa, coronados de flores y de alegría, bajo la complaciente y serena mirada de la fecundidad.

Danzaban, y en su recorrido, fueron sembrando el fruto que se da a su tiempo, abrazado a los arroyos de aguas completas.

Y cuando las generaciones fueron, sucedió el asombro, llegó una enorme sombra que pintó de oscuro al canto y envejeció el amor, fundiéndolos en uno como un árbol seco y una hiedra marchita. La fecundidad desesperaba.

Y el canto y el amor inusitadamente descubrían antiguas formas y colores y la alegría, con la lucidez de un relámpago, por un momento se quedaba prendida en ellos como la hoja que no cae. Pero la gran sombra era todavía dueña de todo. El aire era azul como el rumor violeta y la pradera ya no era luminosa y sí obstinadamente triste.

La sombra era dueña de todo.

Una luz débil al principio detiene la danza de la sombra y empieza a reanimar a la fecundidad. El que avanza majestuoso es Xochipi-

lli. El brazo derecho levantado, y de la palma de su mano, corre agua cristalina y pura. La mano izquierda cuelga majestuosamente y es de color azul litúrgico de muerte.

En su piel florecen intrincados tatuajes de floresta, su rostro está cubierto por una máscara de granito la cual soporta la ingravidez exacta de una soñada mariposa.

Su paso tiene la sencillez de lo auténtico y majestuosamente irradia la luz que es.

Y la semilla que llevaba el canto y el amor prosperaba con su contacto y el fruto vino y maduró. Y las mariposas, representación de Xochipilli, fueron, y el pájaro se rompió en trinos a través de la pradera nuevamente luminosa y las flores fueron mariposas posadas en el césped.

Entonces el canto y el amor danzaron otra vez, seguidos en su vértigo, por dos pequeñas sombras que se proyectaban en la pradera florecida.

El canto y el amor se encontraron en la antigua piel de Xochipilli y lo siguieron en su danza hacia el sol, dejando a su paso los surcos pletóricos de semillas para un épico futuro.

Xochipilli se caracteriza por la sencillez y un franco carácter lírico anunciado en cada uno de sus temas. Salvador Contreras apela, como en tantas obras anteriores, al intervalo de tercera menor para generar sus ideas musicales. En el inicio del ballet un do ♯ repetido asciende al mi natural para regresar al do ♯, lo que también sugiere una clara connotación tonal ya que el acorde de do ♯ menor implícito en el giro melódico, aparece al final de la obra remarcando su función de eje tonal. (*Ver ejemplo 58*).

Después de la introducción, al aparecer el personaje Amor, se presenta un motivo melódico de corte casi pentafónico en el que las terceras menores resultan decisivas. Claro que esta sensación pentafónica, de sugerencias indígenas, se rompe por la presencia del do ♯ en el bajo, pero el ambiente autóctono resalta necesariamente en el canto del oboe y el fondo percusivo de las cuerdas (*Ver ejemplo 59*).

Xochipilli es el retorno a la sencillez y simplicidad más manifiestas, después de obras como las *Dos piezas dodecafónicas* y la *Danza negra*. Una luminosa transparencia recorre la obra de principio a fin y la música contagia al auditor de ese espíritu bucólico y virgiliano del texto de

Correa Zapata. En algún momento reaparecen los procedimientos usados en *Titeresca*, sólo que con una escritura menos anecdótica, más lineal y colorística. (Ver ejemplo 60).

XOCHIPILLI BALLET. S. CONTRERAS.

Ejemplo 58.

Ejemplo 59.

Ejemplo 60.

Después de *Xochipilli* hubo un paréntesis creativo, sólo llenado por dos encargos de menor importancia: los himnos para los Colegios "Español de México" y "María Ernestina Larraizar", pero de enero a julio de 1971, Contreras escribió los extraños y misteriosos *Siete preludios* para piano, imbuidos de un hálito impresionista que inmediatamente nos remite a Debussy y acaso a Ravel, por un lado, y a Milhaud y Poulenc, por el otro. Las relaciones politonales manejadas con un criterio totalmente emocional (y esto no es dicho en modo despectivo, sino como una cualidad), le dan a estos preludios un toque de poesía y musicalidad muy *sui generis*. Contreras no fue un compositor que pudiéramos decir (y esto ya lo hemos observado antes), pianístico, en el sentido de que pensara el piano como un instrumento de virtuosismo. En su caso, el piano fue un medio para transmitir sus vivencias, sus ideas musicales sin búsquedas aparatosas. Su escritura pianística en los *Siete preludios*, cobra vigencia no por el virtuosismo, sino porque, en esencia, traduce una emoción musical *per se*.

Al terminar de crearlos, el compositor escribió, como no era costumbre en él, un texto altamente revelador de la naturaleza de estas piezas, y lógicamente, de algunos de sus puntos de vista respecto a la creación musical:

Estos preludios, escritos entre los meses de enero a julio de 1971 forman una unidad. Por lo que se refiere a su contenido y expresión, pertenecen para mí, a una etapa en la que, con toda sinceridad, me place reconocer en ellos, una cierta influencia de los maestros del simbolismo, sin faltar, claro está, el sello de nuestra nacionalidad. Esto obedece no tanto a la influencia de que hago mención; sino a la necesidad precisa de manejar los elementos, para dar a estas piezas el ambiente emocional que reclamaban desde su gestación.

Desde el punto de vista de la originalidad, que en materia de arte es cuestión de particularidades personales, lo único que creo puede salvarlos, es que han sido escritos con la mejor buena voluntad, pensando en una orquestación futura y están dedicados a cada uno de mis hijos, nietecitas y a mi esposa.

Como todas las creaciones, tienen estos preludios aciertos y fracasos. Son en verdad una variedad de temas elaborados no a la manera científica, sino sentidos según los imperativos musicales. De ahí su importancia.

Puede considerárseles como retratos de siete personas, en las cua-

les no se advierte la efigie; pero que tratan de exponer el carácter y la personalidad de cada uno. Por esta razón tanto los recursos armónicos como melódicos, a veces parecen trastabillar.

He aquí el proceso que seguí para la creación de estos siete preludios-retratos: el primero está dedicado a mi hija mayor Nélide; el segundo, a mi hija Aurora; el tercero, a Isabel; el cuarto, a mi hijo Andrés; el quinto y el sexto a mis dos nietecitas de tres años Alejandra y Adriana y el séptimo y último a mi esposa Enriqueta.

México, D.F., Julio 7 de 1971.¹⁹

No es en modo alguno una exageración afirmar que estos *Siete preludios* se cuentan entre las mejores y más hermosas obras que ha compuesto Salvador Contreras, no sólo por su profundidad, su aliento poético o su sensibilidad, sino por la rigurosa construcción, el control absoluto de los medios compositivos, los acertados encadenamientos armónicos, la precisión de los motivos y la íntima relación entre cada uno de ellos. El dominio de su oficio le permite entrar y salir de la tonalidad con absoluta libertad y las relaciones politonales están cuidadosamente buscadas a fin de hacer más expresivo el discurso musical, especialmente en los pasajes contrapuntísticos. Así mismo, hay una minuciosa relación de terceras y sextas, disimuladas a veces por la presencia de apoyaturas o notas de paso.

Mención especial merece la orquestación de los *Preludios*, cuyo trabajo es de lo más perfecto de la obra de Contreras. Una rotunda y evidente influencia de la manera de orquestar de Debussy y Ravel, compositores que admiraba Contreras, se halla presente en la partitura para orquesta de los *Siete preludios*. A este respecto, no deja de ser sintomático que alguna vez Contreras hiciera orquestaciones de la *Pavana para una infanta difunta*, de Ravel y del *Claro de Luna* y tres piezas de *El rincón de los niños*, de Debussy. En los *Siete preludios* para Orquesta, el apego a las maneras impresionistas se plasma en una lúcida y colorística instrumentación. En ellas, Contreras logra la misma transparencia, delicadeza y riqueza tímbrica que sus modelos, y no deja de ser lamentable que esta partitura permanezca a la fecha sin estreno. Los *Siete preludios*, tanto por sus valores intrínsecos en cuanto creación, como por su factura técnica, son algunos de los más significativos y valiosos aportes de Contreras a la música de nuestro país.

El primer preludio comienza con un robusto encadenamiento de acordes en el que a uno de si mayor sin la tercera en el bajo, le sigue una

The image shows a musical score for Example 62, consisting of three systems of staves. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The middle system shows a piano accompaniment with various chords and dynamics. The bottom system continues the piano accompaniment with a 'dim.' marking. The score includes tempo markings 'poco rall...' and '(92 = ♩.)', and dynamic markings such as 'sf.', 'dim.', and 'f'. There are also markings '9' and '8' indicating different sections or measures.

Ejemplo 62.

El segundo preludio presenta un sujeto introductorio que parece provenir de la escala de sol menor, resaltando, por la articulación que determina el carácter de la frase, el tan querido por Contreras intervalo de $si\flat$ -sol. A la manera de un contrapunto imitativo este sujeto se repite en el bajo, mientras se completa el consecuente de la proposición inicial del preludio. Inmediatamente, sobre un sonido sol al que adorna una bordadura sobre la quinta del acorde con el sexto grado, se inicia el preludio, visiblemente impresionista. (*Ver ejemplo 63*).

En este preludio, más que relaciones politonales lo que el compositor maneja son disposiciones diversas de los acordes de 7a. $6'$ y 9a, procurando distinguir nítidamente la melodía. (*Ver ejemplo 64*).

El tercer preludio, tal vez el más profundo y meditado de los siete, de una belleza esencial, ínsita, contrasta elementos abierta, transparentemente identificables. Sobre unos acordes pedales, largos, graves y serenos, aparece un breve motivo en la región aguda. Los contrastes/complemento de estos elementos devienen una pieza de tono dolido y patético. Que extraño y misterioso resulta superponer a un acorde de $la\flat$, otro de $re\flat$ y encima, como una resonancia de ambos acordes simultáneos la figura síncopada del motivo principal en do, que algo tiene de eso terrible que también aparece en *Planos*, de Silvestre Revueltas, apenas al inicio. (*Ver ejemplo 65*).

PRELUDIO 2 (A mi hija S. CONTRERAS.
RUSSES)

Andantino
(M.H. 72=♩)

Ejemplo 63.

Ejemplo 64.

PRELUDIO 3 S. CONTRERAS.

Adagio Isajana (A mi hija ISABEL)

(M.H. 50=♩)

Ejemplo 65.

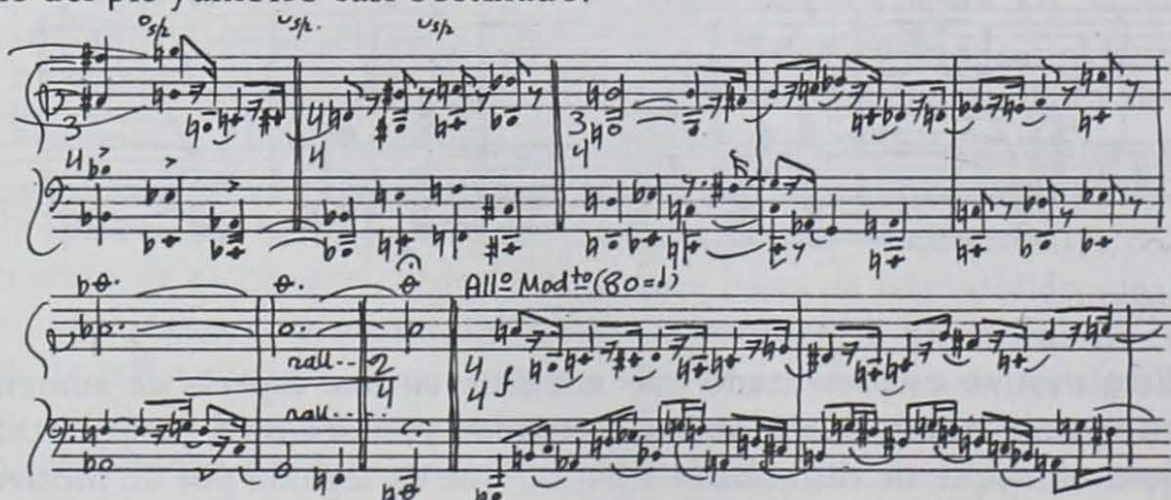
Este motivo es presentado más adelante en una especie de aumen-
tación que combina la armonía por triadas y la armonía por cuartas,
dándole un toque de disimulada tristeza, que es seguida por un motivo
en el registro grave del piano de carácter modal. (Ver ejemplo 66).



Ejemplo 66.

Lo sabio, y bello, de este preludio, está en la manera como interrelaciona Contreras los pocos elementos, dándole siempre una apariencia de novedad, enlazándolos casi en forma intuitiva se diría, pero alcanzando acaso el mejor de sus logros dentro de los *Siete preludios*. Contreras deja adivinar un espíritu romántico que tal vez estuvo latente en muchas de sus obras, pero al que siempre domoñó y aplacó en aras de una música objetiva o ideológica o supeditada al dominio técnico. Oyendo piezas como el preludio tercero es cuando nos podemos dar cuenta de cuán sincero fue el compositor al escribirlas, porque en ellas dejó salir todo aquello que tal vez no dejó fluir en otras obras. Aquí la música se ha vuelto el más pufo de los lenguajes que expresa la más pura de las emociones; es un lenguaje inefable para un sentimiento también inefable. En estos preludios su música alcanza las cimas del arte verdadero, de aquel que es capaz de trascender al creador mismo, al tiempo y a la historia, de aquel que es capaz de mostrar aquello que de más profundo tienen todos los seres humanos.

El preludio cuatro, de rasgos muy definidos, rítmico primordialmente prefiere una textura abierta, desnuda, directa, con un predominio del pie yámbico casi obstinado.



Ejemplo 67.

El preludio quinto da lugar a un juego cromático, que aligera el movimiento interno de las voces y le da una sensación volátil, a pesar del tiempo *Calmato* ($\text{♩} = 60$). El sexto es un *Andante* en 6/8, de aire tranquilo, en el que unos pasajes en terceras en el registro medio reflejan un tono tierno y cálido, directamente emparentado con el preludio séptimo, *Allegretto*, construido en un esquema ternario, de rasgos muy definidos. Las voces superiores moviéndose en terceras no impiden el desenvolvimiento contrapuntístico de las voces internas y graves, que en la versión orquestal se prestan a un lucimiento colorístico de primer orden. Particularmente el final del preludio revela un hondo lirismo, claro y luminoso, con la dulzura típica de las terceras.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for the right and left hands on a grand staff. The first system is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time. The second system is in a key signature of one flat (B-flat) and common time. The third system is in a key signature of one flat (B-flat) and common time. The fourth system is in a key signature of one flat (B-flat) and common time, featuring a tempo change from 'rall.' to 'Allegro.' and a dynamic marking of 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ejemplo 68.

La orquestación de los *Siete preludios* revela un conocimiento de las posibilidades orquestales que se deriva de su práctica como músico de atril, por una parte, pero además, de un estudio concienzudo de obras como *La valse*, *Dafnis y Cloe*, el *Bolero* o *Ma mère l'oye*, de Ravel y los

Nocturnos, Imágenes, o El mar, de Debussy. Un estudio sobre esta partitura alargaría en demasía el espacio dedicado a esta obra de Contreras, pero no creemos incurrir en error si categóricamente afirmamos que ésta se cuenta entre lo mejor que haya salido de su pluma y así como afirmamos que Contreras no es en esencia un compositor pianístico, sí es, y en gran medida, un compositor orquestal con el mismo nivel al que llegaron sus compañeros Blas Galindo y José Pablo Moncayo, con la diferencia de haber tenido éstos más difusión y oportunidades.

Posteriormente, la orquestación de los *Siete preludios* fue rebautizada como *Retratos* para orquesta, en atención al hecho de haber sido escritas bajo la impresión personal que él tenía de cada una de las personas a las cuales dedicó estas piezas. La versión orquestal fue escrita todavía en 1973. Entre tanto, el compositor escribió dos pequeñas obras para la boda de su hija Nélica: un *Ave María* para soprano, cuarteto de cuerdas y órgano, y una *Marcha nupcial* para cuarteto de cuerdas y órgano, estrenadas el día 18 de diciembre de 1971.

Para el concurso de composición musical "Silvestre Revueltas", convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México en el año de 1974, Salvador Contreras escribió su *Poema elegíaco*, dedicado a quien fuera su maestro y amigo. La obra fue concluida en octubre de ese año, al cumplirse el 34 aniversario de la muerte de Revueltas. El *Poema elegíaco* contiene dos secciones que se complementan: una como elemento brillante y grandioso que recuerda el segundo movimiento de la *Sonatina No. 1*, especialmente, el tema que cantan los violines y maderas (*Ver ejemplo 69*) que se resuelve en un motivo tocado al unísono, descarnado, sobre el acorde de do menor 7a finalizando en el sib (*Ver ejemplo 70*).

En la segunda sección, que es una transcripción literal del tercero de los *Siete preludios*, para orquesta, la construcción se presenta asimétrica y los elementos propuestos al principio son apenas reexpuestos después de la parte central, que domina casi por entero a la composición, para finalizar la pieza, dejando una sensación de apresuramiento. La inclusión del preludio tercero dentro de esta obra es la que le da el tono elegíaco a este homenaje a Revueltas. Si bien esto evidencia que la música puede tener el significado (si es que lo puede tener) que se le quiera dar o como decía Stravinski, que sólo se pueda expresar a sí misma, no es menos cierto que aquí el compositor apeló a un material creado con un propósito distinto y lo engarzó con otros elementos, cambiándole

Ejemplo 69.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, Example 70. The score is divided into three systems, each containing multiple staves for different instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, *molto dim.*, and *rit.*. Performance instructions like *a tempo* and *rit.* are also present. The score includes parts for Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Basses, Trombones, Trumpets, Timpani, Percussion (Cymbals, Snare, Triangles), Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is marked with circled numbers 4, 4, and 4 at the beginning of each system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ejemplo 70.

Handwritten musical score for a full orchestra, Example 70. The score is divided into three systems, each starting with a circled number 4. The instruments are listed on the left of each system.

System 1: Picc., Fls., Obs., Cls., C.F.B., Fgts., C.Fg.

System 2: I-V, Cori, III-IV, Tmbrn, II, V-B, Fgts, II, Tuba, Trmblo, Pscg.

System 3: VIs, VIs, Vc, Vc, C.B.

Key markings include *cresc.*, *rit.*, *molto dim.*, *a tempo*, *mf*, *ff*, and *rit.*. Specific performance instructions like *KILÓROND* and *CINNALEX* are noted above the strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 70.

su contexto y, por ende, desvirtuando su naturaleza. Posiblemente las urgencias del concurso lo conminaron a apelar a algo que ya tenía listo y que en sí mismo guarda un carácter patético, tal vez ajustable a los propósitos de la nueva obra, pero que incide en una forma no del todo exitosa en los resultados. El *Poema elegíaco*, se nos ocurre pensar, es una obra a la que faltó desarrollo, menos esquematismo y mayor precisión formal, sin dejar de ser una obra estimable en algunos aspectos. No es nuevo el hecho de incluir en una obra pasajes enteros de otra; por lo menos esto se ha venido haciendo desde Vivaldi, que introdujo elementos de su *Concierto madrigalesco* en obras de todo tipo, profano y religioso, hasta Mario Kuri-Aldana en nuestro país, que firma dos obras iguales con distinto nombre. El asunto es en qué medida funcionan dentro del contexto nuevo en el cual son inscritos. En el caso particular del *Poema elegíaco*, no es demasiado contrastante el carácter de los temas nuevos y el del preludio tercero, pero la obra se debilita porque estos elementos ya dados a *priori*, condicionan la naturaleza formal y expresiva de la obra y en consecuencia su valor intrínseco. Sólo hay un hecho que en alguna medida explica el *Poema elegíaco*: Contreras se encaminaba otra vez hacia la sencillez y simplicidad, dejando como cosa del pasado su tránsito por el atonalismo absoluto del *Divertimento* o el dodecafonismo de las *Dos piezas*. Iba todavía más atrás, y a pesar de la riqueza armónica de los *Siete preludios*, volvía a sus esencias, a sus líneas melódicas claras, a su contrapunto transparente, a sus ritmos de acentos enérgicos; el *Poema elegíaco*, visto así, es más bien el punto de partida hacia el retorno. La evidencia más amplia la ofrece la *Sonatina No. 2* para piano, pariente inmediato de los preludios, pero cuyo primer movimiento es mucho más austero, lineal, claro y simple. El segundo movimiento, *Allegro*, con su sección intermedia, *Lento*, se acerca un poco al modelo de los preludios 5 y 7, tanto en el tratamiento armónico como en el rítmico.

Tras la *Sonatina* se sitúa el *Homenaje a Stravinsky*, para orquesta de cámara, otra de las obras de Contreras que aún permanecen sin estreno. Stravinski había sido, por años, uno de los músicos preferidos de Salvador Contreras y la influencia de obras como *Petrouchka*, *La Consagración de la primavera* y la *Sinfonía de los Salmos* fueron determinantes en su oficio. Un reconocimiento a esta influencia, más que tardío resulta preciso en un momento en el cual Contreras retomaba muchos de sus procedimientos tempranos. Así lo hace patente en esta obra de claros

rasgos stravinskianos, directamente vinculado al espíritu de piezas como la ya anotada *Sinfonía de los Salmos* o el *Octeto* para alientos.

En el extremo de la vuelta a la absoluta sencillez puede inscribirse la canción para voz y piano *No Nantzin* sobre texto del poeta prehispánico Nezahualcóyotl. Decididamente diatónica, la melodía acusa perfiles pentafónicos de definido sabor indígena. La tonalidad primera, de mi menor, modula a través de su relativa, sol mayor, a la de sol menor, para luego finalizar en la de mi menor otra vez. Tras una breve introducción del piano, la voz entona una especie de clamor a la madre, *No Nantzin*, mediante un trágico salto de cuarta:

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. Both are in 4/4 time and marked 'Andante (63=1)'. The voice part begins with a melodic line that includes a tritone interval. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with various dynamics and articulations. The lyrics 'No nant-zin I-wac Tli-' are written below the voice staff.

Ejemplo 71.

La segunda estrofa, entonada como una plegaria es adornada por notas que bordan el sexto grado de la escala de sol, procedimiento usado en otras obras, pero aquí aplicado dentro de una concepción más explícitamente diatónica (Ver ejemplo 72).

Al modular al tono de sol menor, la música se hace especialmente dramática, enfatizada por el uso de la escala menor antigua. La pieza acaba con el clamor a *No Nantzin*, anunciado en el principio, y los comentarios pentafónicos del piano (Ver ejemplo 73).

El texto que sirvió de base a esta canción fue conocido por Contreras a raíz de haber asistido a una presentación del guitarrista Jesús Benites en la cual se cantó una pieza con este poema:

*No Nantzin, ícuac tlimiquis
 motle cuilpan ximestoca
 Icuac aqüin miztla tanis.
 No Nantzin
 Tecatlichoca. ¿Xicolúe?
 Cáctus chochoque
 Cuauhtlahuan pocteme chochocti.*

Ma-dre mí - a Cuam - du yo muE - ra SE -
 - púl - ta - me en el lu - gar don - de ha - ces tus tor -
 - ti - llas. Ma - dre

Ejemplo 72.

Madre mía. Cuando yo muera
 sepúltame en el lugar donde haces
 tus tortillas
 Madre mía. Si te preguntan
 ¿por qué lloras?
 dí que la leña está verde
 y que el humo te hace llorar
 No Nantzin.

De la versión original para piano, realizó luego una segunda versión para voz y guitarra, que ha sido ampliamente difundida por el guitarrista Jesús Benites y su esposa Clelia Benites, a quien fue dedicada, y una tercera versión para voz y cuarteto de cuerdas.

f Poco ascell... *a tempo*

llo - ras? Dí que la le - ña es - ta ver - de y el hu - mo

f Poco ascell... *a tempo.*

te ha - ce llo - rar.

rit... *mf* *rall...*

mf *a tempo* *mf* *p*

No mant - zin No mant - zin

mf *mf* *p* *mf* mo - ren - do -

Ejemplo 73.

En 1978, tras la muerte del maestro Carlos Chávez, de quien fuera discípulo y a quien estuvo ligado en sus primeros años de compositor y violinista de la Orquesta Sinfónica de México, Salvador Contreras escribió el *Homenaje a Carlos Chávez* para orquesta de cuerdas.

Es una pieza de breve duración, con muchos de los elementos que Contreras había venido manejando desde su etapa posterior al dodecafonismo y en alguna medida emparentada con la *Sonatina No. 1* (que es anterior), los *Preludios* y el ballet *Xochipilli*, así como con sus ballets de la década de los 50, especialmente con *Danza* y *Titeresca*. Véase si no cómo el tema introductorio a cargo de los contrabajos está elaborado sobre el arpeggio del acorde de do menor con su 7ª menor y la aparición del cuarto grado alterado:

The image shows a musical score for five instruments: Violins I & II, Viola, Cellos, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante comodo (63=♩)'. The time signature is 4/4. The cellos and contrabass part is the focus, starting with a 'poco liberamente' instruction. The music features a complex arpeggiated line with various accidentals and dynamics like 'f' and 'p'. A circled '1' is placed above the first measure of the cello part.

Ejemplo 74.

La sección inmediata a ésta, en tiempo *Moderato*, está elaborada sobre el mismo material, pero de un modo distinto, resaltando lo rítmico y el color que se derivan del tratamiento armónico y del movimiento de las voces en espejo entre cellos primeros y violines segundos. Esto mismo nos remite al concepto del uso estático de los acordes que habíamos visto en los ballets anteriores como *Danza* y *Titeresca* o en las canciones para voz y piano. (Ver ejemplo 75).

Un segundo tema con claras reminiscencias del segundo movimiento de la *Sonatina No. 1*, es presentado superpuesto a la línea del principio tocado ahora por los cellos. (Ver ejemplo 76).

3 Moderato (♩ = 1)

4 arco
mf
2 arco
mf
(Div.) arco
Pizz.
mf
mf

(Div.) arco
f

4

Ejemplo 75.

7

cresc. poco a poco f

mf f

3 Pizz dim.
4 Pizz dim.
3 dim.
4 dim.

Ejemplo 76.

El *Homenaje a Carlos Chávez* es una pieza austera, excelentemente escrita para la orquesta de cuerdas y con una exacta utilización de los recursos. En ella podemos ver hasta qué punto Contreras había definido y dominado sus medios y elementos compositivos y había encontrado una coherencia a lo largo de su obra. Esta es su penúltima obra importante, por que la enfermedad que padecía le imposibilitaba cada vez más seguir produciendo.

De 1978 y 79 son dos pequeños *Valses* que fueron incluidos en el álbum *44 piezas para piano* que publicó la Liga de Compositores de México y que no revelan mayormente el lenguaje de Contreras. Parece ser que fueron compuestos con una intención didáctica, para ser publicados en el mencionado álbum, que está dirigido a los pequeños pianistas.

Su última obra terminada es *Símbolos*, escrita a raíz de las excavaciones realizadas para la restauración del Templo Mayor, en los que intervino su hermano Eduardo Contreras, antropólogo. Pero hay que aclarar que este hecho lo indujo a pensar en una orquestación de gran virtuosismo, más cerca de los planteamientos tímbricos vanguardistas. En esencia, *Símbolos* es la orquestación del *Divertimento* del cual había escrito, entre 1965 y 1966, tres versiones, pero desde el punto de vista del tratamiento orquestal, *Símbolos*, como la *Introducción, Andante y Final* es una obra nueva respecto al modelo del cual partió. Los elementos musicales son los mismos, pero el planteamiento orquestal lo reviste de un nuevo sentido, color y valor como obra. Y por el virtuosismo con que es tratada la orquesta es que nos atrevemos a pensar que *Símbolos* es una de las obras más importantes de su catálogo, como lo pueden ser las orquestaciones de la *Sonatina No. 1*, su *Primera Sinfonía*, los *Siete preludios* para orquesta o su *Cantata a Juárez*.

Hasta aquí llegó su producción. *Símbolos* está terminada en noviembre de 1979. Después sólo quedan unas pequeñas piezas para piano, de corte infantil, los bosquejos de su *Sinfonía No. 4* y el *Homenaje a Diego Rivera* para narrador y orquesta sinfónica, sobre texto de Guillermo Contreras.

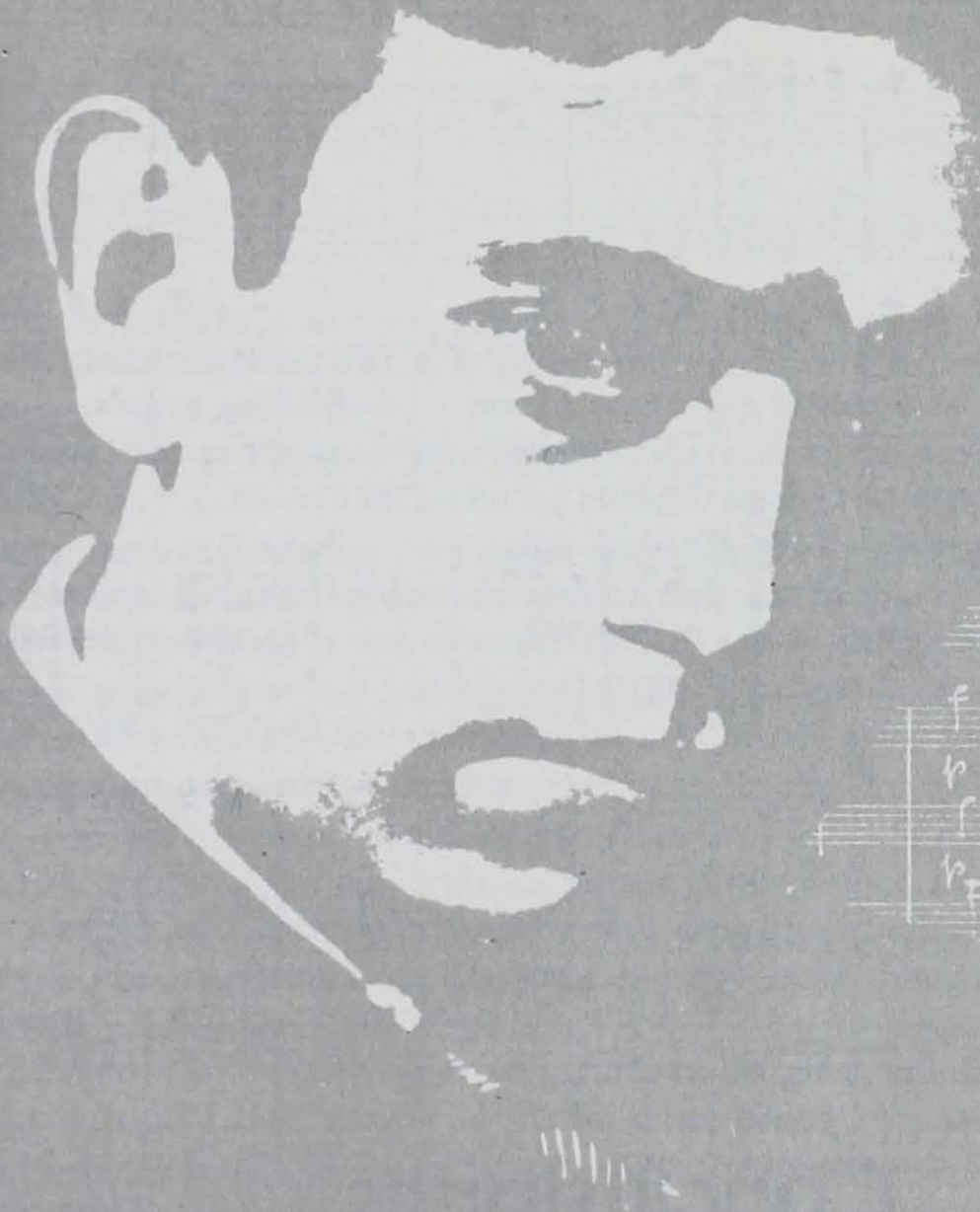
Poco después, en noviembre de 1982, la muerte impidió que estas dos últimas obras quedaran plasmadas en realizaciones. También habían los proyectos de un concierto para violín que nunca pudo desarrollar. Pero dejó una obra hecha y completa a la que ahora es preciso difundir para otorgar a Salvador Contreras un lugar de honor entre los grandes músicos mexicanos.

Su obra, especialmente la orquestal, alcanza verdaderos niveles de excelencia y es de desear que con el tiempo se le estime como uno de nuestros más destacados músicos sinfónicos, al mismo nivel de Ponce, Huízar, Rolón, Chávez y Revueltas, que fueron sus maestros y guías.

Tal vez más adelante, cuando su música se haya tocado lo suficiente, se tenga un juicio más objetivo y racional de ella y se le haya escuchado, que es lo que esencialmente importa, se puedan emprender trabajos que complementen este intento de acercamiento a la obra de este compositor, que como muchos, llegó a destiempo a las oportunidades para la valoración de su obra.

NOTAS

- 1 "Conciertos" en *El Nacional*, México, 18 de octubre de 1933.
- 2 Kahan, Salomón: "Una hora experimental" en *El Universal Gráfico*, México, 29 de noviembre de 1935.
- 3 "Last Concert of the Flute Player's Club" en *Boston Evening Transcript* del 20 de abril de 1936.
- 4 "El concierto del Grupo de los Cuatro" en *El Ilustrado México*, 22 de octubre de 1936.
- 5 Artime, Humberto: "Fugas musicales" en *Novedades*, México, 14 de diciembre de 1936.
- 6 Agea, Francisco: "El concurso de composición de la OSM" en Programa de mano de la OSM del 16 de agosto de 1940.
- 7 Salazar, Adolfo: "La vida musical: dos jóvenes mexicanos" en *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1940.
- 8 Salazar, Adolfo: "La vida musical: músicos mexicanos: Elías y Contreras" en *Excélsior*, México, 19 de agosto de 1940.
- 9 De Burgos, Raúl: "Crónicas musicales" en *Jueves de Excélsior*, México, 22 de agosto de 1940.
- 10 Bal y Gay, Jesús: "Crónica musicales: el noveno concierto de la OSM" en *El Universal*, México, 22 de agosto de 1940.
- 11 Mendoza, Vicente T: *El Romance español y el corrido mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1939.
- 12 Agea, Francisco: "Suite en tres movimientos" en Programa de mano de la OSM del 5 y 7 de septiembre de 1947.
- 13 López Velarde, Ramón: *Obras*, Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- 14 Nota escrita en el Programa de mano del Ballet Nacional. Temporada de 1951, en el Teatro de los Electricistas.
- 15 Ruiz, Luis Bruno: "Temas de ballet: danza moderna mexicana" en *Excélsior*, México, 25 de noviembre de 1951.
- 16 Artículo aparecido a raíz de la actuación de la Compañía del Ballet Mexicano con las iniciales J. L. en la "Revista de la Semana" de *El Universal* del 29 de noviembre de 1956.
- 17 Baqueiro Foster, Gerónimo: "Opera, conciertos, ballet" en *El Nacional*, México, 11 de diciembre de 1954.
- 18 Contreras, Salvador: *Cantata a Juárez* en Programa de mano del concierto extraordinario celebrado el 15 de julio de 1967 en el Palacio de Bellas Artes.
- 19 Este texto aparece precediendo a los *Preludios* en una copia manuscrita del compositor, pero es seguro que lo escribió luego de terminar estas piezas para piano. Este hecho, de explicar una obra, es en verdad inusual en un "músico absoluto" como Contreras.



A handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves. The top staff is the guitar part, and the lower staves are for the voice. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Spanish and include the words "poco menos" and "a tempo". The score is divided into sections by letters A through G. The word "Trio" is written above the bottom staff. The word "Conclusiones" is written in large black letters across the middle of the page.

arco
pp
mf
p
pizz
arco
pizz
arco
mf
p
pizz
arco
poco menos
a tempo
poco menos
a tempo
Trio
arco
pizz
rall.
pizz

Conclusiones

G I^o Tempo.

COMO APUNTABA AL PRINCIPIO, el conocimiento de la vida y obra de nuestros compositores es siempre, o por lo menos en la mayoría de los casos, materia que se reduce a una información curricular, desconectada del medio y de las circunstancias en las cuales inscribieron su producción y realizaron sus actividades. Los datos desperdigados en diarios y revistas; la memoria siempre voluble de quienes fueron compañeros, amigos o simples conocidos de nuestro personaje; la versión de cada quien respecto a un mismo suceso y cosas por el estilo, hacen de trabajos de este tipo, un esfuerzo detectivesco para dar un mínimo de coherencia a toda la información que pudimos recabar.

Ya terminado lo medular de la investigación, ya visto el personaje mucho más de cerca, ya conocida su obra a la que hemos diseccionado nota a nota, ya establecido el tiempo y el espacio en el cual se desenvolvió, surgen algunas reflexiones que creo es importante precisar en tono de pregunta.

Si Salvador Contreras vivió en una pobreza marginal su infancia y su vocación musical chocó con la oposición de su padre, esto, más que ser un hecho que anecdóticamente se ha repetido a lo largo de la historia ¿no pone en evidencia la injusta situación en la que se encuentra la profesión musical, reflejo de una sociedad que mide lo bueno por lo pragmáticamente útil? ¿Por qué dedicarse a la música si ésta no es una profesión compatible con la imagen del buen ciudadano? Pero tampoco Salvador Contreras fue el héroe de la novela que llegó a lo ansiado a pesar de. Simplemente fue el hombre que trazó su destino consciente de su ilusión, el músico que sólo dejó aflorar lo que llevaba por dentro, y buscó su lugar, su mejor lugar, en una sociedad para la cual el artista es, casi siempre, un ser sospechoso.

Salvador Contreras, una vez que ingresó al Conservatorio debió (así, imperativamente) buscar un trabajo que le significara un ingreso seguro para poder continuar sus estudios. Pero ¿no es esta situación la misma

por la que pasan miles de estudiantes quienes pronto suplen los estudios por el trabajito y nunca llegan a la tan ansiada meta? Lo extraordinario de Salvador Contreras está en que él hizo simplemente lo que todos deben hacer como norma moral, como conducta consigo mismos y que, claro, no es precisamente lo genérico. Ya siendo maestro de la Escuela Superior Nocturna de Música, Contreras alcanzó a terminar sus estudios de violín y aunque no recibiera un título por ello, su compromiso profesional (que es lo que importa y al escribir esto pienso en aquella frase de Carlos Chávez, quien dijo alguna vez que México no necesitaba ni doctores ni licenciados en música, sino simplemente músicos, buenos músicos) estaba salvado.

Ya hoy no se discute lo importante que fue la instauración de la clase de Creación Musical por Carlos Chávez en 1931 en el Conservatorio. De esta clase salieron los compositores que formaron el Grupo de los Cuatro. Pero tal cátedra fue suprimida por la nueva dirección del Conservatorio que recayó en la persona de un enemigo de Chávez. Esta situación de improvisación, de poner de manifiesto el complejo de Adán, ¿acaso no se ha venido repitiendo a lo largo de la historia, de nuestra historia para ser precisos, empujándonos a la triste situación de empezar todo con cada nuevo funcionario que comanda alguna institución? ¿Es que no hay un modo de asegurar la continuidad de los procesos, más allá de las querellas personales? A pesar de lo exitosa que fue la primera presentación del Grupo de los Cuatro, el hecho de realizarla por su propia cuenta, sin el amparo de la institución a la cual pertenecían, nos da la impresión de que fue algo así como lanzarse a la piscina sabiendo nadar a medias. Esta afirmación por supuesto no desmerece en nada lo que ellos consiguieron más tarde como compositores, sólo trata de poner en evidencia lo que decía Baqueiro Foster en su citado artículo: este Grupo era la negación de un sistema dominado por diletantes o dicho de otro modo, era la afirmación de la imposibilidad de nuestras instituciones educativas de formar compositores en el más estricto sentido de la palabra. Contreras y sus compañeros fueron más el resultado de la vocación y la autodisciplina que de la sistemática formación.

Salvador Contreras se mantuvo en una línea ascendente como compositor hasta 1947, en que ganó el premio de la OSM. Antes de este premio había obtenido otros reconocimientos y sus obras estuvieron presentes en las programaciones de la OSM desde 1936, en que escribió

las instrumentaciones de *Las mañanitas* y de *La chinita*. Pero entre su *Suite* estrenada en 1947 por la OSM y su *Cantata a Juárez* que ganó el concurso de la SEP en 1967, pasaron 20 años para que una obra de este compositor pudiera ser ejecutada por la OSN. Entre tanto, él había compuesto varias obras sinfónicas, aparte de sus ballets que eventualmente fueron representados para luego quedar archivados. ¿Marginación? ¿Acaso no lo es cuando otros compositores contemporáneos a Contreras sí estrenaban obras? ¿Qué ha hecho finalmente de Salvador Contreras un compositor desconocido por nuestros intérpretes, incluyendo a las agrupaciones oficiales a las cuales Contreras brindó sus servicios por muchos años?

No quisiera agotar al lector con preguntas en todos los sentidos porque pudiera pensarse que detrás de este texto anda escondido un francotirador; sencillamente quiero llamar a la reflexión sobre situaciones que se me vienen a la mente al considerar que la situación de Salvador Contreras no se diferencia en nada de la de muchos de nuestros compositores y músicos, y que al realizar este trabajo se me apareció como un espejo en el cual pude ver reflejada una realidad que día a día todos vivimos *per seculae*. Estoy seguro que en un tiempo futuro, su música, a medida que se vaya haciendo conocida, se irá imponiendo en los repertorios de nuestros intérpretes y se le sacará del olvido en el que actualmente se encuentra.

Ya viendo al compositor, intrínsecamente hablando, encontramos que produjo una obra extensa y sólida, íntima y emotiva, profundamente nacional, con un amplio margen de posibilidades de expresión que van de los cantos simples a la grandilocuencia orquestal que es donde mejor se supo expresar.

Contreras, al igual que sus compañeros del Grupo de los Cuatro, representa el agotamiento de la tendencia nacionalista cuyo apogeo se da entre 1930 y 1960. Como afirmaba en páginas anteriores, este Grupo vendría a ser la bisagra alrededor de la cual se articula el tránsito hacia las nuevas tendencias de la composición en México. Ya Jesús Bal y Gay había advertido que obras como el *Huapango*, de Moncayo, los *Sones de mariachi*, de Galindo y los *Corridos*, de Contreras, son un paso atrás respecto a lo que habían desarrollado Ponce, Huízar, Revueltas y Chávez. La diferencia con otros compositores contemporáneos a ellos, excepto Bernal Jiménez, es que los miembros de este Grupo supieron proyectar su lenguaje hacia horizontes más universales sin renunciar

para nada a sus esencias, evitando sí, y con toda conciencia, el nacionalismo de cliché, o como suele decirse, la música de tarjeta postal en la que es claramente perceptible el sonecito con armonías impresionistas. Contreras asimiló el sentimiento nacional, el folklore de su país, sus impresiones del paisaje y del medio ambiente y los pasó por el tamiz de una cuidada técnica y de un profundo rigor compositivo. Personalmente no creo que los epígonos de este grupo hayan hecho algo más trascendente, musicalmente hablando, que lo que ellos hicieron alrededor de 1940-50.

Desde el punto de vista de los medios de expresión, Salvador Contreras escribió preferentemente para orquesta, luego para cuarteto de cuerdas y por último para piano. La voz tuvo un tratamiento parco, pero, como en las *Cuatro canciones*, lleno de aciertos. No resulta curioso que Contreras no escribiera obras vocales de gran aliento, como cantatas y óperas. En verdad fue un compositor principalmente de música instrumental y esto podría explicarse por una actitud de considerar a la música como un arte autónomo e independiente de cualquier otro medio de expresión. Estoy seguro que Contreras era de los que creían en la música como un arte absoluto, más allá de la palabra, como quería Heine, y esto justifica con toda propiedad su preferencia por componer más que nada música instrumental.

Su obra pianística no es de grandes vuelos y hasta podría considerarse como no pianística si se toma en cuenta que no está hecha para el lucimiento virtuosístico de los solistas. El piano es simplemente un medio a través del cual el compositor expresa sus ideas musicales en abstracto y si estas obras tienen un valor es precisamente por eso: por la claridad de las ideas, por su tratamiento compositivo, pero lejos, muy lejos, de cualquier artificio. La obra para piano es más bien sobria, austera, carente de oropel.

La música de cámara guarda los mismos principios que la obra para piano: lo que importa al compositor es esencialmente transmitir una idea musical, enriquecida por el juego de timbres, evidente desde piezas tempranas como la *Sonatina* para violín y piano hasta el *Divertimento* para siete instrumentos. Es el rigor con que Contreras trata sus materiales musicales y la manera como les da coherencia lo que les da valor como obras artísticas.

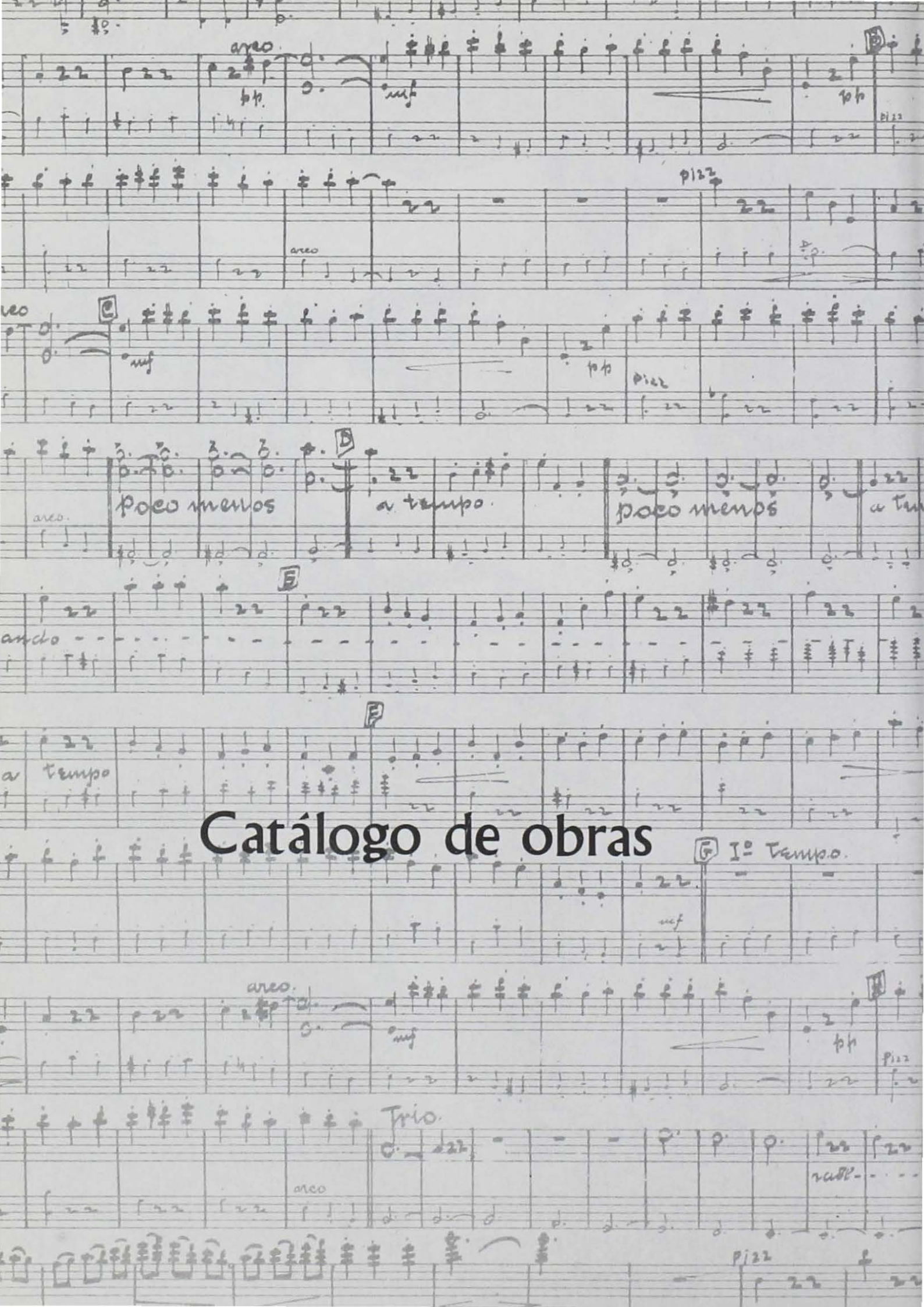
Su producción orquestal, desde *Música para Orquesta Sinfónica* hasta *Símbolos*, es un verdadero recorrido por todas las posibilidades que

brinda este difícil instrumento. Y es aquí donde está lo mejor y más logrado de Salvador Contreras como compositor. Algunas de sus partituras son verdaderas obras maestras y deberían contarse dentro de lo más notable que ha producido nuestro país en cuanto música sinfónica.

Dentro de esta música orquestal se cuentan por supuesto los ballets, que contienen muchos aciertos y son representativos de un momento histórico para la actividad dancística mexicana.

Finalmente, sólo espero que este libro, escrito sin mayores pretensiones, contribuya, aunque sea en una mínima proporción, a rescatar la obra de uno de nuestros más significativos músicos y se convierte en una iniciativa y estímulo a los investigadores mexicanos para profundizar en la obra de nuestros creadores, quienes con su música y su ejemplar dedicación a la creación artística, aseguran la continuidad y vigencia de nuestra cultura.





Catálogo de obras

arco. poco meno

a tempo.

poco meno

a tempo

arco

a tempo

G I^o Tempo.

Trio

arco

rall.

Pizz

CATALOGO DE OBRAS DE SALVADOR CONTRERAS

	AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES	
195	1.	1931	<i>Oriental</i>	piano		22-ago-1931. Sociedad Musical Renovación	
	2.	1931	<i>Pequeño Preludio</i>	piano		22-ago-1931. Sociedad Musical Renovación	
	3.	1931	<i>Sonatina</i>	violín y piano	3'		
	4.	1931	<i>De noche</i>	piano	1'30"		
	5.	1931	<i>Quinteto</i> -Moderato -Allegro moderato -Vivo y final	voz, cl, 2 vl y vc.	4'		
	6.	1932	<i>Melodía</i>	canto y piano	1'		Texto: Daniel Castañeda
	7.	1933	<i>Sonata</i>	violín y violoncello	8'	20-oct-1933. Teatro Hidalgo Ezequiel Sierra (vl) Teófilo Ariza (vc) 25-nov-1935. Teatro Orientación SEP Luis Sosa (vl) Juan Manuel Téllez Oropeza (vc)	Sólo se estrenaron los dos últimos movimientos Concierto Grupo de Jóvenes Compositores. Se tocó la <i>Sonata</i> completa
	8.	1934	<i>Once canciones para niños</i> 1. La luna 2. Las cercas 3. Las máscaras	canto y piano			Para las escuelas primarias. Textos: Alfonso del Río Alfonso del Río Vicente T. Mendoza

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
	4. El semáforo				Vicente T. Mendoza
	5. El cilindro				Alfonso del Río
	6. El camello				Alfonso del Río
	7. La jirafa				Alfonso del Río
	8. Los plátanos				Alfonso del Río
	9. La lámpara				Alfonso del Río
	10. La viola				Alfonso del Río
	11. La caña				Alfonso del Río
					En una ficha hecha por el compositor se agrega como No. 12 "Manos de niño". En un catálogo aparece como No. 12 (letra L) "Melodía" que es anterior
9.	1934	<i>Cantos Mágicos</i>		1934. Conciertos de las Escuelas de Arte para Trabajadores	
		1. Canto mágico para provocar el buen tiempo	Requinto y tambor		
		2. Canción para la ceremonia de la piel del bisonte	Requinto y tambor		
		3. Canto mágico	Soprano, clarinete, requinto y tambor		
		4. Danza mágica	flauta y tambor		
		5. Danza mágica	Tenor, clarinete, requinto, tambor y sonaja de semillas		
10.	1934	<i>Pieza para Cuarteto de Cuerdas</i>	Cuarteto de cuerdas	13'	25-nov-1935. Teatro Orientación SEP Salvador Contreras (vl) Daniel Ayala (vl)
					Publicación facsimilar hecha por la Liga de Compositores, México, 1984

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
15. 1936	<i>Tres Poemas</i> 1. Pátzcuaro (despacio) 2. Maguey (un poco aprisa) 3. Velocidad (alegremente)	voz, trp, ob, fg y gong. voz, 2fl, vc. voz, fl, ob, fg, xilf y tarola	6'	15-oct-1936. Sala de Conferencias Palacio de Bellas Artes. Soprano: Irma González	Textos: Daniel Castañeda
16. 1936	<i>Las mañanitas</i> (orquestración)	orquesta sinfónica		5-sept-1936. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México. Dir. Carlos Chávez.	Tercer concierto para niños de la OSM
17. 1936	<i>La chinita</i> (orquestración)	orquesta sinfónica		26-sept-1936. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México. Dir. Carlos Chávez.	Cuarto concierto para niños de la OSM
18. 1936	<i>Cuarteto No. 2</i> -Tranquilo -Moderato -Andante expresivo -Moderato	cuarteto de cuerdas		15-oct-1936. Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. César Quirarte (vl) Luis Sosa (vl) Miguel Bautista (vla) Guillermo Argote (vc)	
19. 1937	<i>Suite indígena primitiva</i> 1. Los xtoles (canto al sol) Mov. regular 1 = 60 2. I-Coos (el viento alegre) poco despacio 3. Bura-bampo (canción del venado) Aprisa	orquesta de cuerdas y percusión, guit/c	6'		

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
18. 1936	<i>Cuarteto No. 2</i> -Tranquilo -Moderato -Andante expresivo -Moderato	cuarteto de cuerdas		15-oct-1936. Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. César Quirarte (vl) Luis Sosa (vl) Miguel Bautista (vla) Guillermo Argote (vc)	
19. 1937	<i>Suite indígena primitiva</i> 1. Los xtoles (canto al sol) Mov. regular $\downarrow = 60$ 2. I-Coos (el viento alegre) poco despacio 3. Bura-bampo (canción del venado) Aprisa	orquesta de cuerdas y percusión, guit/c	6'		
20. 1938	<i>Suite</i> -Allegro -Andante espressivo -Allegro	ob, cl, fg, trp, cor, pno	15'	23-ago-1938. Sala de Conferencias. Palacio de Bellas Artes. Pedro Moncada (ob) Guillermo Cabrera (cl) Alfredo Bonilla (fg) Liborio Blanco (cor) Guillermo Estrella (trp) Salvador Ochoa (pno)	
21. 1938	<i>Suite</i> (2a. Versión)	orquesta de cámara		24-feb-1941. Radio XEDP y XEXA. Orquesta de Cámara de la SEP. Dir. Guillermo Orta Velázquez	Premio concurso Orquesta Cámara SEP 1941 (?)

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
22. 1938	<i>Escenas con música</i> 1. Introducción (Moderato) 2. Danza del tequila (allegro moderato) 3. Danza del pulque (Tempo di Vals) 4. Danza del mezcal (Aprisa) 5. Danza de las bebidas (Presto) 6. S. M. el alcohol (Tempo di Marcha) 7. El tequila (Allegro moderato) 8. El mezcal (Aprisa) 9. Pulque (Tempo di vals) 10. Pelea (Aprisa y con fuerza) 11. Danza de las bebidas (Misterioso) 12. Otra danza de las bebidas (Misterioso) 13. Funeral (despacio)	piano	7'	Teatro del Pueblo. Olga Wallizer (pno)	Música para la obra "La muerte de Atila y Rafa"
23. 1939	<i>Dos piezas</i>	piano		Sin estreno	
24. 1940	<i>Música para Orquesta Sinfónica</i>	orquesta sinfónica 2222/4231/timp/ perc/c	12'	16-ago-1940. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México. Dir: Carlos Chávez	Seleccionada en el Concurso de la OSM de 1940
25. 1941	<i>Corrido del baile</i>	dos voces y piano	1'5"	Sin estreno	Texto: Daniel Castañeda

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
26.	1941 <i>Tres movimientos sinfónicos</i> I - 144 II - 69 III - 84	orquesta sinfónica 3222/4231/timp/perc/c			
27.	1941 <i>Corridos</i> I La indita II Las dos Marías III Romance de Román Castillo IV Los dorados	coro y orquesta sinfónica 3222/4221/ timp/perc/c/coro SATB	12'	15-ago-1941. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México. Dir: Carlos Chávez	Encargo de la OSM para el Concierto de Música tradicional mexicana. Existe una transcripción para banda de Estanislao Mejía
28.	1942 <i>Himno Nacional Mexicano</i> (orquestación)	orquesta sinfónica			
29.	1942 <i>Obertura en tiempo de danza</i>	orquesta sinfónica 3222/4301/timp/perc/c	8'	11-dic-1983. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Francisco Savín. Concierto de la Liga de Compositores	
30.	1944 <i>Suite en tres movimientos</i>	orquesta sinfónica		5/7-sep-1947. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México. Dir: Salvador Contreras	1er. Premio en el Concurso de la OSM. La partitura está extraviada pero existe un ejemplar en la colección Fleisher de Filadelfia, EUA
31.	1944 <i>Sinfonía No. 1</i> I Allegro II Andante III Allegro	orquesta sinfónica 3332/4331/perc/c timp	16'	Sin estreno	Mención honorífica en el concurso "Sinfonía de las Américas". 1945 (?)

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
32. 1944	"El rincón de los niños" de Debussy (orquestación) I Serenade for the doll II The little shepherd III Golliwogg's cake walk	orquesta sinfónica		Sin estreno	
33. 1945	Sinfonía No. 2 (inconclusa) I Allegro II Allegro (incom- pleto)	orquesta sinfónica 2222/2220/timp./ perc/c		Sin estreno	
34. 1945	"La Trucha" de Franz Schubert (orquestación)	orquesta de cámara y voz		Sin estreno	
35. 1946	"Claro de Luna" de Claude Debussy (instrumentación)	cuarteto de cuerdas		Sin estreno	
36. 1947	"Claro de Luna" de Claude Debussy (orquestación)	orquesta de cuerdas		Sin estreno	
37. 1947	"Claro de Luna" de Claude Debussy (orquestación)	orquesta sinfónica		Sin estreno	
38. 1947	"Jota", de Manuel de Falla (orquestación)	orquesta sinfónica		Sin estreno	

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
39.	1948	"Danzas" de Claude Debussy (orquestación)	orquesta sinfónica		Sin estreno
40.	1948	Música para la película "No te dejaré nunca" STIC			Partitura extraviada
41.	1948	Himno Nacional Mexicano (orquestación)	orquesta de cuerdas		Sin estreno
42.	1950	Provincianas (ballet) I Danza (Andante comodo) II Danza (Andante cuasi adagietto) III Danza (Moderato) IV Danza (Allegro non troppo)	orquesta de cámara 0011/1100/pno/c		1950. Teatro del Ballet Nacional de México. Grupo Ballet Nacional. Coreografía: Evelia Beristain. Orquesta de Cámara del Ballet Nacional. Dir: Salvador Contreras
43.	1951	Danza (ballet)	orquesta de cámara	12'	16-nov-1951. Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas. Grupo Ballet Nacional Coreografía: Josefina Lavalle. Orquesta de Cámara del Ballet Nacional. Dir: Salvador Contreras
					Nombre de la coreografía: Suite mexicana

	AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
44.	1951	<i>La Paloma</i> (ballet) I Danza del viejo (♩ = 72) (allegro) II Danza de los niños Ronda (allegro) III Danza de los ca- zadores y la muerte (lento) IV Danza de la palo- ma (andante) V Danza (allegro energico) VI Danza final (an- dante cantabile)	orquesta de cámara 0011/0100/pno/c	16'	16-nov-1951. Teatro del Sin- dicato Mexicano de Electri- cistas. Grupo Ballet Nacio- nal. Coreografía: Josefina Lavalle. Orquesta de Cámara del Ballet Nacional. Dir: Salvador Contreras	Nombre de la coreografía "El niño y la paloma"
45.	1953	<i>Titeresca</i> (ballet)	orquesta sinfónica 2222/2211/perc/c/ timp	15'	26-nov-1953. Palacio de Be- llas Artes. Ballet de la Aca- demia de la Danza Mexicana Coreografía: Evelia Beristain. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir: Salvador Contreras	Libreto de Roberto Lago Encargo de la Academia Mexicana de la Danza
46.	1956	"Pavana para una Infanta Difunta" de Ravel (orquestación)	orquesta sinfónica		Sin estreno	
47.	1956	<i>Tres movimientos sinfónicos</i> (2a. versión del de 1941)	orquesta sinfónica	12'	Sin estreno	
48.	1956	<i>Andante</i>	guitarra	3'		Transcripción de la 2a. Dan- za del Ballet "Provincianas" Encargo de Galo Herrera

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
49. 1957	<i>Tres piezas infantiles</i> I Una chinita baila II Niña durmiendo a su muñeca III Relojito musical	piano	5'		Publicada por el INBA
50. 1958	<i>Seis arias de Antonio Vivaldi</i> I Vieni, vieni, o mio diletto (de una cantata) II Aria di Megaele: se cerca, se dice (de la ópera <i>L'Olimpiade</i>) III Aria di Giuditta: Quo cum patrie (del oratorio " <i>Juditha triumphans</i> ") IV Aria del Vagante: O servi volate (del oratorio " <i>Juditha Triumphans</i> ") V Aria di Abra: si fulgida per te (del oratorio " <i>Juditha triumphans</i> ") VI Armatae face et anquibus (del oratorio " <i>Juditha triumphans</i> ")	voz y orquesta de cámara		Sin estreno	
51. 1959	<i>Ave María</i>	cuarteto de cuerdas y soprano	6'		Encargo particular

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
52. 1959	<i>Cuatro canciones</i> I El carrizal II El tecolote III Dame creador IV Avestruz africano	voz y piano		1959. Sala Ponce soprano: Reyna Vázquez	Texto: Daniel Castañeda Daniel Castañeda Juan Manuel Ruiz E. Juan Manuel Ruiz E. La 2a. canción ha sido editada por Edic. Agora, México, 1978
53. 1959	<i>Cuatro canciones</i> (2a. versión)	voz y orquesta de cámara 1111/1110/ perc/c/soprano so- lista			
54. 1959	<i>Cuatro canciones</i> (3a. versión)	voz y guitarra			
55. 1959	<i>Ritmos para danza</i>	piano		Sin estreno	
56. 1959	<i>La pingüica</i> (ballet infantil) 1. Introducción (Allegro moderato) 2. Danza de Pin- güica 3. Sueño (Andante) 4. Danza de los bu- rritos 5. Tempo de mar- cha 6. Danza y canción del príncipe 7. Marcha triunfal 8. Canción (Tempo di vals)	piano	12'	15-dic-1959. Teatro del In- genio Cultural de Ciudad Sahagún, Edo de Hidalgo. Coreografía: Nélida Con- treras	

	AÑO DE COMPOSICION	TÍTULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES
57.	1960	<i>Obertura</i>	orquesta sinfónica y banda, 3222/2331 2 sax/3 barítonos/ timp/perc/c	10'	Sin estreno	Encargo del Departamento de Música del INBA
58.	1960	<i>El ángel</i> (ballet infantil)	piano	15'	13-dic-1960. Teatro del In- genio Cultural de Ciudad Sahagún, Edo. de Hidalgo. piano: Isabel Salem Coreografía: Nélida Con- treras	
59.	1962	<i>Cuarteto No. 3</i> I Allegro moderato II Andante molto espressivo III Allegro	cuarteto de cuerdas	15'		
60.	1962	<i>Sonatina No. 1</i> I Allegro moderato II Andante cómodo e cantabile III Allegro	piano	8'	Sala Chopin. Sandra Cortez Rito (pno)	Publicada por la Liga de Compositores de México. LCM-11, México, 1980
61.	1962	<i>Introducción, Andan- te y Final</i> (orquestación de la <i>Sonatina No. 1</i>) I Allegro moderato II Andante sostenido e cantabile III Allegro	orquesta sinfónica 2222/2220/perc/c timp	8'	Sin estreno	
62.	1963	<i>Sinfonía No. 3</i> I Allegro moderato	orquesta de cuerdas	15'	30-nov-1964. Teatro de OPIC Orquesta Yolopatli	

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURA- CION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES	
	II Andante non tro- ppo III Allegro IV Allegro					
63.	1963	<i>Tres Movimientos</i> I Allegro moderato II Andante comodo III Allegro brillante	guitarra	8'	22-abr-1964. Sala Silvestre Revueltas. Escuela Superior Nocturna de Música. Guitarra: Jesús Benites Reyes	2o. Premio "Festival de la Guitarra en Durango, 1963 Publicada por ZEN-ON MUSIC ZG-18, Japón, 1978 El III Movimiento ha sido publicado por Jesús Benites Reyes, México, 1972
64.	1964	"Aleluya" de Manuel M. Ponce (orquestación)	voz y orquesta		Sin estreno	
65.	1965	<i>Divertimento</i>	piano	10'	Sin estreno	
66.	1965	<i>Divertimento</i> (2a. versión)	dos pianos	10'		
67.	1965	<i>Divertimento</i> (para siete instrumen- tos 3a. versión)	cl, fg, trp, vl I, vl II, vc, cb	10'	3-nov-1965. Teatro de los Compositores. Guadalupe Mojica (cl) Tomás Hernández (trp) Joaquín Palencia (fg) Ignacio Safier Klieger (vl) Emmanuel Arias (vl) Apolonio Arias (vc) Klaus Edling (cb) Dir: Armando Montiel Olvera	
68.	1965	<i>Himno del SNTE</i> (orquestación)	orquesta sinfónica			Encargo del SNTE

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES	
69.	1966	<i>Dos piezas dodecáfónicas</i> I M.M. 72 II Moderato	piano	8'	30-sep-1976. Sala Wagner. piano: Alberto Barrañón Cedillo	
70.	1966	<i>Dos piezas dodecáfónicas</i> (2a versión)	orquesta de cuerdas	8'		
71.	1966	<i>Dos piezas dodecáfónicas</i> (3a. versión)	quinteto de alientos fl, ob, cl, fg, cor	8'	10-oct-1981. Casa del Lago. UNAM. Quinteto de Alientos OFUNAM	
72.	1966	<i>Cuarteto No. 4</i> I Allegro II M. M. = 200 III Calmato espressivo IV Allegro	cuarteto de cuerdas	17'	Sin estreno	
73.	1966	<i>Danza negra</i>	orquesta sinfónica 3232/4331/timp/perc/c	14'	Sin estreno	
74.	1967	<i>Cantata a Juárez</i>	narrador, coro y orquesta 3222/4331/perc/timp/ c/narrador coro SATB	18'	15-jul-1967. Palacio de Bellas Artes. OSN. Coro Madrigalistas. Coro de la Opera. Narrador: Claudio Obregón Dir: Luis Herrera de la Fuente	1er. Premio Concurso SEP. 1967 por el Centenario del Triunfo de la República
75.	1967	<i>Xochipilli</i> (ballet)	orquesta de cámara 0111/1100/perc/c	15'	14-nov-1981. Orquesta de Cámara ENP. Dir: Uberto Zanolli	Libreto: Héctor Correa Zapata. Coreografía (no estrenada): Nélida Contreras
76.	1968	<i>Himno para el Colegio Español de México</i>	voz y piano			

AÑO DE COMPOSICION	TITULO	DOTACION	DURACION	FECHA, LUGAR E INTERPRETE DEL ESTRENO	OTRAS ESPECIFICACIONES	
77.	1970	<i>Himno para el Colegio María Ernestina Larraizar</i>	voz y piano			
78.	1971	<i>Siete preludios</i> I Allegro II Andantino III Adagio IV Grave V Calmado VI Andante VII Allegretto	piano	21'	Canal 11. Preludios 1, 3, 4. Preludio I publicado por Jesús Benites Reyes, México, 1972. Preludios I, II, III y IV, publicados por la Liga de Compositores LCM-36, México, 1982	
79.	1971	<i>Ave María</i>	soprano, cuarteto de cuerdas y órgano	2'	8-dic-1971. Cuarteto de Bellas Artes	Para la boda de Nélida Contreras, hija del compositor
80.	1971	<i>Marcha nupcial</i>	Cuarteto de cuerdas y órgano	2'	18-dic-1971 Cuarteto de Bellas Artes	Para la boda de Nélida Contreras, hija del compositor
81.	1973	<i>Retratos</i> (orquestación de los <i>Siete preludios</i>)	orquesta sinfónica	21'	Sin estreno	
82.	1974	<i>Poema Elegíaco</i>	orquesta sinfónica 2242/4331/perc/c	12'	23-feb-1979. Jalapa, Orquesta Sinfónica de Jalapa. Dir. Armando Zayas	Homenaje a Silvestre Revueltas para el concurso convocado por la UNAM. Sin premio
83.	1975	<i>Sonatina No. 2</i> I Allegro II Andante III Allegro	piano		18-nov-1978. Casa del Lago, UNAM. piano: Martha García Renart	
84.	1976	<i>Pieza para guitarra y cuarteto de cuerdas</i>	guitarra y cuarteto de cuerdas			Partitura extraviada

85.	1976	<i>Homenaje a Stravinsky</i>	orquesta de cámara		Sin estreno	
86.	1977	<i>No Nantzin</i>	voz y piano			Texto: Nezahualcóyotl
87.	1977	<i>No Nantzin</i> (2a. versión)	voz y guitarra		14-dic-1978. Pinacoteca Virreinal voz: Clelia Benites guitarra: Jesús Benites	Dedicado a Clelia Benites
88.	1978	<i>No Nantzin</i> (3a. versión)	voz y cuarteto de cuerdas		Sin estreno	
89.	1978	<i>Homenaje a Carlos Chávez</i>	orquesta de cuerdas	6'	Sin estreno	
90.	1978	<i>Vals No. 1</i>	piano			Incluida en el álbum: 44 Piezas para piano, editado por la Liga de Compositores LCM-33, México, 1982
91.	1979	<i>Vals No. 2</i>	piano			Incluida en el álbum: 44 Piezas para piano, editado por la Liga de Compositores LCM-33, México, 1982
92.	1979	<i>Símbolos</i> (orquestación del <i>Divertimento</i>)	orquesta sinfónica 3222/4221/timp/perc/c	10'	11-oct-1981. Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Sergio Ortiz	
93.	1980	<i>Tres pequeñísimas piezas</i> I A marchar II Arrullo III Cajita con música	piano			Incluidas en el álbum: 44 Piezas para piano, editado por la Liga de Compositores LCM-33, México, 1982

-
- | | | | | |
|-----|-----|---|-------------------------------|--|
| 94. | s/f | <i>Cuatro ejercicios para niños</i> | piano | Incluidos en el álbum: 44 Piezas para piano, editadas por la Liga de Compositores LCM-33, México, 1982 |
| 95. | s/f | <i>Sinfonía No. 4 (inconclusa)</i> | orquesta sinfónica | |
| 96. | s/f | <i>Homenaje a Diego Rivera (inconclusa)</i> | orquesta sinfónica y narrador | Texto: Guillermo Contreras |

CATALOGO POR GENEROS

MUSICA INSTRUMENTAL

INSTRUMENTOS SOLOS

Guitarra

- Andante (1956)
- Tres movimientos (1963)

Piano

- Oriental (1931)
- Pequeño preludio (1931)
- De noche (1931)
- Dos piezas (1939)
- Tres piezas infantiles (1957)
- Ritmos para danza (1959)
- Sonatina No. 1 (1962)
- Divertimento (1965)
- Dos piezas dodecafónicas (1966)
- Siete preludios (1971)
- Sonatina No. 2 (1975)
- Vals No. 1 (1978)
- Vals No. 2 (1979)
- Tres pequeñísimas piezas (1980)
- 4 ejercicios para niños (s/f)

DUOS

Dos pianos

- Divertimento (1965)

Violín y piano

- Sonatina (1931)
- Triada en modos griegos (1935)

Violín y cello

- Sonata (1933)

CUARTETOS

Arcos

- Pieza para cuarteto de cuerdas (1934)
- Cuarteto No. 2 (1936)
- Cuarteto No. 3 (1962)
- Cuarteto No. 4 (1966)
- "Claro de Luna" de Debussy (Instrumentación)

QUINTETOS

Alientos

- Dos piezas dodecafónicas para quinteto de alientos 1966)

Arcos y órgano

- Marcha Nupcial (1971)

Guitarra y Arcos

- Pieza para guitarra y cuarteto de cuerdas (1976)

SEXTETOS

Alientos y piano

- Suite para oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno y piano (1938)

CONJUNTOS DIVERSOS

- Divertimento para 7 instrumentos (1965)

clarinete, fagot, trompeta, violín I, violín II, violoncello y contrabajo

BANDA

- Corridos (Transcripción de Estanislao Mejía)

ORQUESTA DE CUERDAS

- "Claro de Luna" de Claude Debussy (1947)
- Himno Nacional Mexicano (Orquestación) (1948)
- Sinfonía No. 3 (1963)
- Dos piezas dodecafónicas (1966)
- Homenaje a Carlos Chávez (1978)

ORQUESTA DE CAMARA

- Triada en modos griegos (1935)
- Suite indígena primitiva (1937)
- Suite (1938)
- Homenaje a Stravinsky (1976)

ORQUESTA SINFONICA

- Triada en modos griegos (1935)

Las mañanitas (1936)
 La chinita (1936)
 Música para Orquesta Sinfónica (1940)
 Tres movimientos sinfónicos (1941)
 Himno Nacional Mexicano (1942)
 Obertura en tiempo de danza (1952)
 Suite en 3 movimientos (1944)
 Sinfonía No. 1 (1944)
 "El rincón de los niños" de Claude Debussy (3 piezas) (1944)
 Sinfonía No. 2 (inconclusa) (1945)
 "Claro de Luna" de Claude Debussy (1947)
 "Jota" de Manuel de Falla (1947)
 "Danzas de Claude Debussy (1948)
 "Pavana para una infanta ditunta" de Maurice Ravel (1956)
 Tres movimientos sinfónicos (2a. version 1956)
 Obertura, para orquesta sinfónica y banda (1960)
 Introducción, Andante y Final (1962)
 Himno del SNTE (1965)
 Danza negra (1966)
 Retratos (1973)
 Poema elegíaco (1974)
 Símbolos (1979)
 Sinfonía No. 4 (inconclusa) (s/f)

MUSICA VOCAL

VOZ Y PIANO

Melodía (1932)
 Once canciones para niños (1934)
 Donde está el Dios grande (1935)
 Corrido del baile de Palacio (1941)
 2 voces y piano
 Cuatro canciones (1959)
 Himno para el Colegio Español de México (1968)
 Himno para el Colegio María Ernestina Larraizar (1980)
 No Nantzin (1977)

VOZ Y CONJUNTO INSTRUMENTAL

Quinteto (1931)
 voz, clarinete, dos violines y cello
 Cantos mágicos (1934)
 soprano, tenor, flauta, clarinete, requinto, tambor y sonaja

Tres poemas (1936)
voz, trompeta, oboe, fagot, 2 flautas, violoncello, xilófono, tarola y gong
Ave María (1959)
soprano y cuarteto de cuerdas
No Nantzin (1978)
voz y cuarteto de cuerdas

VOZ Y GUITARRA

Cuatro canciones (1959)
No Nantzin (1977)

VOZ Y ORQUESTA

“La trucha” de Franz Schubert (1945)
soprano y orquesta de cámara
Seis arias de Antonio Vivaldi (1958)
soprano y orquesta de cámara
Cuatro canciones (1959)
voz y orquesta de cámara
“Aleluya” de Manuel M. Ponce (Orq.) (1964)
voz y orquesta

CORO Y ORQUESTA

Corridos (1941)
coro SATB

CANTATAS

Cantata a Juárez (1967)
orquesta, narrador y coro SATB
Homenaje a Diego Rivera (inconcluso) (s/f)
orquesta y narrador

OBRAS ESCENICAS

BALLETS

Provincianas (1950)
orquesta de cámara
Danza (1951)
orquesta de cámara
La paloma (1951)
orquesta de cámara
Titeresca (1953)
orquesta sinfónica

La pingüica (1959)
piano
El ángel (1960)
piano
Xochipilli (1967)
orquesta de cámara

CINE

“No te dejaré nunca” (1948)

TEATRO

“Escenas con música” (1938)
piano

INDICE DE OBRAS POR ORDEN ALFABETICO

A

Aleluya, voz y orquesta (1964)
Andante, para guitarra (1956)
Ave María, soprano y cuarteto de cuerdas (1959)
Ave María, soprano, cuarteto de cuerdas y órgano (1971)

C

Cantata a Juárez, narrador, coro y orquesta (1967)
Cantos mágicos, soprano, tenor y conjunto (1934)
Claro de Luna, cuarteto de cuerdas (1947)
Claro de Luna, orquesta de cuerdas (1947)
Claro de Luna, orquesta sinfónica (1947)
Corridos, banda (s/f)
Corridos, coro y orquesta (1941)
Corrido del baile de Palacio, dos voces y piano (1941)
Cuarteto de cuerdas No. 2 (1936)
Cuarteto de cuerdas No. 3 (1962)
Cuarteto de cuerdas No. 4 (1966)
Cuatro canciones, voz y guitarra (1959)
Cuatro canciones, voz y piano (1959)
Cuatro canciones, voz y orquesta de cámara (1959)
Cuatro ejercicios para niños, piano (s/f)

D

- Danza, orquesta de cámara (1951)
- Danzas, orquesta (1948)
- Danza negra, orquesta (1966)
- De noche, piano (1931)
- Divertimento, piano (1965)
- Divertimento, dos pianos (1965)
- Dónde está el Dios grande, voz y piano (1935)
- Dos piezas, piano (1939)
- Dos piezas dodecafónicas, orquesta de cuerdas (1966)
- Dos piezas dodecafónicas, piano (1966)
- Dos piezas dodecafónicas, quinteto de alientos (1966)

E

- El ángel, piano (1960)
- El rincón de los niños, orquesta (1944)
- Escenas con música, piano (1938)

H

- Himno del SNTE, orquesta sinfónica (1965)
- Himno Nacional Mexicano, orquesta de cuerdas (1948)
- Himno Nacional Mexicano, orquesta sinfónica (1942)
- Himno para el Colegio Español de México, voz y piano (1968)
- Himno para el Colegio María Ernestina Larraizar, voz y piano (1970)
- Homenaje a Carlos Chávez, orquesta de cuerdas (1978)
- Homenaje a Diego Rivera, narrador y orquesta (s/f)
- Homenaje a Stravinsky, orquesta de cámara (1976)

I

- Introducción, Andante y Final, orquesta sinfónica (1962)

J

- Jota, orquesta sinfónica (1947)

L

- La chinita, orquesta sinfónica (1936)
- Las mañanitas, orquesta sinfónica (1936)
- La paloma, orquesta de cámara (1951)
- La pingüica, piano (1959)
- La trucha, soprano y orquesta de cámara (1945)

M

- Marcha Nupcial, cuerdas y órgano (1971)
- Melodía, voz y piano (1932)
- Música para Orquesta Sinfónica (1940)

N

- No Nantzin, voz y cuarteto de cuerdas (1978)
- No Nantzin, voz y guitarra (1978)
- No Nantzin, voz y piano (1977)
- No te dejaré nunca (1948)

O

- Obertura en tiempo de danza, orquesta sinfónica (1942)
- Obertura, para orquesta sinfónica y banda (1960)
- Once canciones para niños, voz y piano (1934)
- Oriental, piano (1931)

P

- Pavana para una infanta difunta, orquesta sinfónica (1956)
- Pequeño preludio, piano (1931)
- Pieza, para cuarteto de cuerdas (1934)
- Pieza, para guitarra y cuarteto de cuerdas (1976)
- Poema elegíaco, orquesta sinfónica (1974)
- Provincianas, orquesta de cámara (1950)

R

- Retratos, orquesta sinfónica (1973)
- Ritmos para danza, piano (1959)

S

- Seis arias de Antonio Vivaldi, soprano y orquesta de cámara (1959)
- Siete preludios, piano (1971)
- Símbolos, orquesta sinfónica (1979)
- Sinfonía No. 1, orquesta sinfónica (1944)
- Sinfonía No. 2, orquesta sinfónica (1945)
- Sinfonía No. 3, orquesta de cuerdas (1963)
- Sinfonía No. 4, orquesta sinfónica (s/f)
- Sonata, violín y cello (1933)
- Sonatina No. 1, piano (1962)
- Sonatina No. 2, piano (1975)
- Sonatina, violín y piano (1931)
- Suite, alientos y piano (1938)

Suite, orquesta de cámara (1938)
Suite en tres movimientos, orquesta sinfónica (1944)
Suite indígena primitiva, orquesta de cámara (1937)

T

Titeresca, orquesta sinfónica (1953)
Tres movimientos, guitarra (1963)
Tres movimientos sinfónicos (1941)
Tres movimientos sinfónicos (1956)
Tres pequeñísimas piezas, piano (1980)
Tres piezas infantiles, piano (1957)
Tres poemas, voz y conjunto instrumental (1936)
Triada en modos griegos, orquesta de cámara (1935)
Triada en modos griegos, orquesta sinfónica (1935)
Triada en modos griegos, violín y piano (1935)

V

Vals No. 1, piano (1978)
Vals No. 2, piano (1979)

X

Xochipilli, orquesta de cámara (1967)



arco
pp
mf
pizz
arco
mf
pp
pizz
arco
poco menos
a tempo
poco menos
a tempo

Anexos:

- I. Suplemento gráfico
- II. Suplemento fotográfico
- III. Fuentes

arco
mf
pp
pizz
arco
Trio
rall
pizz

I. Suplemento gráfico

CONCIERTOS "RENOVACION"

SOCIEDAD CUYO OBJETO ES PROCURAR POR TODOS LOS MEDIOS
EL DESARROLLO Y CONOCIMIENTO DE LA MUSICA
CONTEMPORANEA DE MEXICO.

1er. CONCIERTO PRIVADO DEDICADO EXCLUSIVAMENTE A LAS OBRAS
DE LOS NUEVOS COMPOSITORES

SABADO 22 DE AGOSTO DE 1931.

A LAS 18 HORAS

MONEDA 10. - ENTRESUELO.

PROGRAMA

I

Piano Solo

- I.- Entretenimiento Francisco Argote
- II.- Op. 6 Francisco Argote
- III.- Telegrama Daniel Ayala
- IV.- Op. 5 Guillermo Argote
- V.- Suite en cuatro tiempos Guillermo Argote
- VI.- Oriental Salvador Contreras
- VII.- Pequeño Preludio Salvador Contreras
- VIII.- Impresiones en un Bosque J. P. Moncayo
- IX.- Impresión J. P. Moncayo
- X.- Tres Caprichos Margarita M. Lagos
- XI.- La Gotera y la lluvia J. Nava
- XII.- Carcajadas Zoila Vadillo
- XIII.- Op. 3 Fernando Jordán

II

Duos

- I.- Op. 2 Francisco Argote
Violín y Piano
- II.- Op. 1 Francisco Argote
Canto y Saxofón Alto
- III.- Soledad Daniel Ayala
Canto y Piano
- IV.- Abril Daniel Ayala
Canto y Piano
- V.- Otoño último Daniel Ayala
Canto y Piano
- VI.- Op. 7 Guillermo Argote
Violín y Violoncello
- VII.- Op. 12 Guillermo Argote
Clarinete y Piano
- VIII.- Op. 11 Guillermo Argote
Saxofón sop. y Piano

III

Tríos

- I.- Trío Guillermo Argote
Violín, Saxofón alto y Violoncello
- II.- Ecos Remotos Daniel Ayala
Clarinete, Canto y Violín.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

Director: SILVESTRE REVUELTAS

VIOLINES PRIMEROS

Ezequiel Sierra
Francisco Contreras
Miguel Bautista
Gregorio Oseguera
Josefina Schreurs
Samuel Maynes Prince
Tula Meyer
Luis Sosa
Salvador Contreras
Daniel Ayala

VIOLINES SEGUNDOS

Rodrigo Pineda
Alfredo Cárdenas
Ricardo Andrade
Horacio G. Meza
Juan Díaz Santana
Inocencio Cervantes
Jesús Ruvalcaba
Andrés Alva
Marcelino Ponce
Raquel Andrade

VIOLAS

David Elizarrarás
J. Jesús Mendoza
Justino Camacho Vega
Manuel Torres
Rebeca Cerda
Delfino Ornelas
Rebeca Andrade
Pedro Andrade

CELLOS

Teófilo Ariza
Luis Galindo
Horacio Avila
Jesús Reyes
Armando Rivas
Francisco Blum
Guillermo Argote

CONTRABAJOS

Cruz Garnica
Isaías Mejía
Federico Vélez
Martín Cuevas

Programa

CONCERTO

La popliniere - La timide - Rondó - Tambourin

CANTATA N° 51, para Soprano y Orquesta

Aria - Recitativo - Aria - Coral - Aleluya

Solista: LUPE MEDINA DE ORTEGA

SCHERZO Y FINAL

Violín: Ezequiel Sierra

Cello: Teófilo Ariza

9 HAIKAIS, para Soprano y Pequeña Orquesta

La abeja - El saúz - Caballo del diablo

Pavo real - La mariposa nocturna - Las toninas

El bambú - El caimán - Peces voladores

Solista: FELIPA RODRIGUEZ

"SOLI", para cuatro instrumentos de aliento

Oboe: Julio Avila

Clarinete: Guillermo Robles

Trompeta: Isaac Calderón

Fagot: Alfredo Bonillas

SUITE N° 2, para Pequeña Orquesta

Marcha - Valse - Polka Galops

RAMEAU

BACH

CONTRERAS

SANDI

CHAVEZ

STRAWINSKY

FLAUTAS

Agustín Oropeza
Noé Fajardo
Miguel Preciado
Constancio López

OBOES

Julio Avila
Pedro Moncada
Florentino Acosta

CLARINETES

Nabor Vázquez
Manuel Aragón
Guillermo Robles

CLARINETE BAJO

Guillermo Cabrera

FAGOTES

Alfredo Bonilla
Gregorio Vargas
Pablo González

CORNOS

Valentin García
Candelario Huizar
Liborio Blanco
Agustín Martínez

TROMPETAS

Fidel G. Rodríguez
Isaac Calderón
Guillermo Estrella
Raúl Villegas

TROMBONES

Fernando Rivas
Felipe Escorcía
Humberto M. Campos

TUBA

Ramón Castro

PERCUSIONES

Carlos Luyando
Felipe Luyando
Alfonso Alvarez
Salvador Velasco
José Pablo Moncayo

PIANO

Eduardo H. Moncada

PIANO STEINWAY

A. Wagner y Levizn, Sucs., S. en C.

TEATRO ORIENTACION (S. E. P.)

Luis González Obregón

25 de Noviembre de 1935 a las 20.30 Hs

CONCIERTO DE UN



GRUPO
de JOVENES
- COMPOSITORES -

Salvador Contreras -
Daniel Ayala - - -
J. Pablo Moncayo
Blas Galindo

Invitación

GRUPO DE LOS CUATRO

SALVADOR CONTRERAS
DANIEL AYALA

JOSE PABLO MONCAYO
BLAS GALINDO

JUEVES 15 DE OCTUBRE DE 1936 A LAS 21 HS.

Palacio de Bellas Artes



SALA
• DE •
CONFERENCIAS

INDITACION

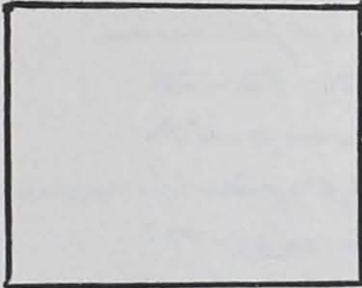
GRUPO DE LOS CUATRO



MARTES 23 DE AGOSTO
DE 1938 A LAS 21 HS. (HORA EXACTA)

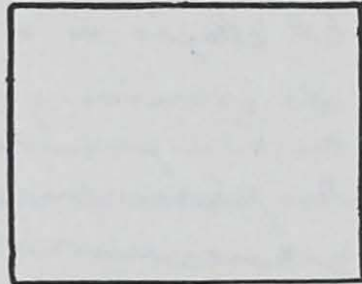
SALA DE CONFERENCIAS DEL
PALACIO DE BELLAS ARTES

INVITACION



RECITAL

MARZO 26 - 1936
a las 20.30 hs.

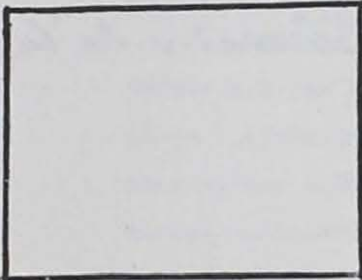


SALVADOR CONTRERAS

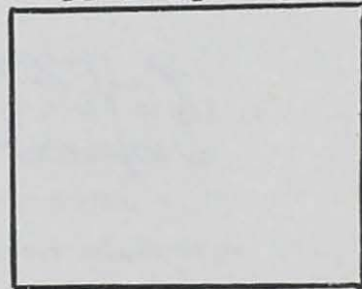
DANIEL AYALA

TEATRO DE ORIENTACION

(S. E. P.)
LUIS GONZALEZ OBREGON



INVITACION.



J. PABLO MONCAYO

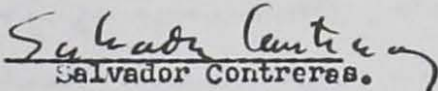
BLAS GALINDO

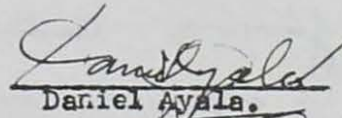
C. Mauricio Muñoz.
Jefe de la Oficina de Divulgación
de Alta Cultura.
Presente.

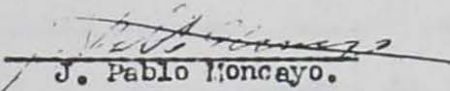
El Grupo de los Cuatro: Salvador Contreras, Daniel Ayala, J. Pablo Moncayo y Blas Galindo, solicitan de Ud., les sea concedida la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, para actuar en un recital, el próximo 26 de marzo, según el programa adjunto.

Agradeciendo la atención que nos dispensa, quedamos S.S.S.

México 4 de febrero de 1936.


Salvador Contreras.


Daniel Ayala.


J. Pablo Moncayo.


Blas Galindo.

El elogio es a veces, casi todas, una forma de ironía que sólo el interesado tarda en comprender. Estos cuatro compositores jóvenes son jóvenes y aptos. ~~Además de limpieza y sinceridad~~ (No necesitan de elogios: Trabajan sincera y limpiamente. Lo otro es suficiente).

José Antonio Revuelta
Prof del Conservatorio y Director de la Orquesta Sinfónica. (Val).

Los jóvenes comp. Contreras, Ayala, Moncayo y Galindo cuyas obras de, en un conjunto, de M. C. poseen un talento extraordinario dentro de un sentido moderno. Añaden sinceridad a un trabajo continuo.

José Ben Macías
Prof de Composición en el Conservatorio Nacional.
México, febrero 3 - 1936.

Considero muy interesantes los trabajos de los jóvenes Contreras, Ayala, Moncayo y Galindo, quienes - especialmente Ayala - ya han realizado obras de cierta importancia que prometen frutos más abundantes para el porvenir.

Manuel de Falla
Prof del Conservatorio N. de Música

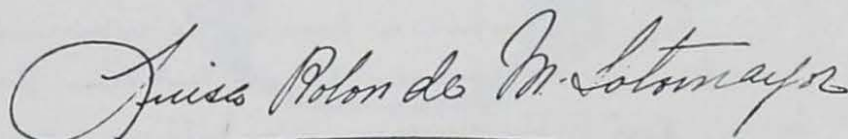
José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras,
Laniel Ayala

Cuatro jóvenes músicos. Cuatro promesas en vías de
cristalización

Camino nuevos. Horizontes sin limitación: he aquí
lo que ellos buscan.

Dialécticas distintas, procedimientos musicales di-
versos son los que éstos cuatro jóvenes ponen en juego en sus
obras respectivas, pero los une un lazo común: el miedo al es-
tancamiento artístico. Jóvenes al fin son el movimiento, el
dinamismo interiores sus características. No tienen más bandera
que su respeto por la calidad de la obra artística.

México espera mucho de ellos.



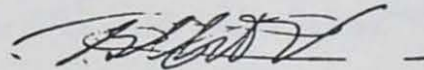
Presidenta del grupo GUIA.

Luisa Rolón de M. Sotomayor.

La labor que están realizando los jóvenes compositores mexicanos Pablo Moncayo, Daniel Ayala, Salvador Contreras y Blas Galindo, encomiable por todos conceptos, especialmente por el esfuerzo sincero y noble que representa, significa un paso adelante en la evolución musical de México en lucha contra todos los prejuicios y dogmatismos que tanto han perjudicado a nuestro medio artístico. -- Considero que la labor de estos jóvenes, será benéfica y fructífera encauzada por la ruta que se han trazado.

México, febrero de 1936.

Director de la Orquesta
Raíofónica de la Secretaría de Educación Pública de México:



Guillermo Orta V.

Fue una sorpresa para mí la expresión artística de los jóvenes Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Blas Galindo - este último ex-alumno mío - en la audición que presentaron en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública. Vigor, colorido juvenil y caprichoso y entusiasmos encauzados la labor de dichos jóvenes, cuyas primicias anuncian promesas efectivas para nuestro arte ~~mexicano~~ nacional que alguna vez llegará a tenerse en obra de alta cumbre, cuando maduren sus conocimientos y su personalidad "labor omnia vincit"

Prof. Pedro Quechua
Prof. del Conservatorio del

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

CONCIERTOS ORGANIZADOS POR EL
CONSERVATORIO NACIONAL DE
MUSICA Y TRANSMITIDOS POR LA RADIO-
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

SEGUNDA SERIE



TRANSMISIONES DE OBRAS ORIGINALES

M U S I C A D E

B L A S G A L I N D O

S A L V A D O R C O N T R E R A S

J. P A B L O M O N C A Y O

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

TEMPORADA OFICIAL DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

Del 15 al 29 de Noviembre de 1940

CELESTINO GOROSTIZA

Jefe del Departamento

ARMANDO DE MARIA Y CAMPOS
Sección de Teatro

LUIS SANDI
Sección de Música

WALDEEN

Directora del Ballet de Bellas Artes

21 Y 24 Presentación de
EL GRUPO DE LOS CUATRO

BLAS GALINDO:

Suite de Baile
Preludio

DANIEL AYALA:

Paisaje
El Hombre Maya

SALVADOR CONTRERAS:

Música para Orquesta Sinfónica

J. P. MONCAYO:

Hueyapan

EL CORO DE MADRIGALISTAS

LAS BODAS

Igor Stravinsky

Solistas: DOLORES CARDENAS, CONCEPCION DE LOS SANTOS,
CARLOS MEJIA, FRANCISCO ALONSO.

Pianistas: FRANCISCO AGEA, IGNACIO RODRIGUEZ, EDUARDO HER-
NANDEZ MONCADA, ROBERTO TELLEZ GIRON.

Texto castellano adaptado por ALFONSO DEL RIO.

Director: LUIS SANDI.

VIDA Musical

Cuatro Compositores Jóvenes de México



Los jóvenes compositores: Salvador Contreras, Daniel Ayala, J. Pablo Moncayo y Blas Galindo

Hoy lunes, a las 20.30 horas, en el Teatro Orientación, de la Secretaría de Educación Pública, los cuatro compositores Daniel Ayala, Salvador Contreras, J. Pablo Moncayo y Blas Galindo, ofrecen un concierto, de esfuerzo juvenil y perfectamente orientado, con el siguiente programa:

I.—Sonatina, moderado, tiempo de danza, aprisa y ligero, para piano, de J. P. Moncayo.

II.—Sonata para violín y cello de S. Contreras.

III.—Danza, para cuarteto de cuerda, Daniel Ayala.

IV.—Caporal, para coros, de Blas Galindo, con letra de Alfonso del Río.

V.—Lagartija, danza para piano, de Blas Galindo.

VI.—Pieza, para cuarteto de cuerda, de S. Contreras.

VII.—Amatzinac, pieza para flauta y cuarteto de cuerda, de J. P. Moncayo.

VIII.—El Grillo, pieza para conjunto y soprano, de Daniel Ayala, con letra de Daniel Castañeda.

Los compositores Ayala, Con-

treras, Moncayo y Galindo forman el grupo más fuerte salido recientemente de las aulas, todos ellos son hijos del Conservatorio Nacional de Música y representan la primera generación que sale a la vida del arte, bajo la enseñanza musical de los dos últimos Gobiernos de la Revolución. Se trata de compositores que tienen una preparación sólida y fuerte y que, a semejanza de otros de sus compañeros, Del Río, Téllez Oropeza, etc., están perfectamente orientados por lo que toca a los nuevos caminos del folklore musical y de la música con tendencia social. Entre ellos el más distinguido, como compositor, es Daniel Ayala, que recientemente triunfó con su obra "Tribu", ejecutada en el último Concierto de la Orquesta Sinfónica de México.

Esperamos que el resultado de este concierto sea tomado en consideración por los críticos y el público de nuestra ciudad y que el esfuerzo de estos jóvenes sea como una clarinada para las generaciones que actualmente se educan en nuestras aulas.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

DEPENDENCIA	CONSERVATORIO NACIONAL
SECCION	SECRETARIA
MESA	COMUNICACION
NUMERO DEL OFICIO	
EXPEDIENTE	VII-17

ASUNTO: CERTIFICADO DE ESTUDIOS.

A QUIEN CORRESPONDA:

El que suscribe, Director del Conservatorio Nacional de Música, CERTIFICA que el SR. SALVADOR CONTRERAS SANCHEZ, cuyo retrato aparece al margen, hizo en este Plantel en los años que se especifican, los siguientes estudios: - - - - -



Año de 1930:	3o. de Violín, 2o. de Solfeo y Teoría,	SUPERIOR, SUPERIOR.
Año de 1931:	3o. de Solfeo, 2o. de Violín,	OCHO, SIETE.
Año de 1932:	Conjuntos de Cámara, 1o. de Composición,	NOVENTA Y TRES, CIEN.
Año de 1933:	5o. de Violín, 2o. Creación Musical, 1o. de Conjuntos de Cámara,	NOVENTA Y CINCO, NOVENTA Y SEIS, OCHENTA Y SIETE.
Año de 1934:	3o. de Creación Musical, 2o. de Conjuntos de Cámara,	NOVENTA Y CINCO, NOVENTA.
Año de 1935:	Historia General, Conjuntos de Cámara, Violín, Audición Privada, Música de Cámara, Audición Priv.	SETENTA Y DOS, NOVENTA, NOVENTA, NOVENTA.
Año de 1936:	Conjuntos de Cámara,	CIEN.
Año de 1937:	6o. de Violín,	CIEN.
Año de 1938:	7o. de Violín, Conjuntos de Cámara,	CIEN. CIEN.
Año de 1940:	8o. de Violín, 1o. Análisis Musical, 2o. Análisis Musical,	NOVENTA, OCHENTA Y DOS, SETENTA Y NUEVE.

A petición del interesado se extiende el presente CERTIFICADO, a los dos días del mes de diciembre de mil novecientos cuarenta y uno.

EL DIRECTOR.

Adelberto García de Mendoza

Dr. Adelberto García de Mendoza.



CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

AL CONTESTAR ESTE OFICIO, CITENSE LOS DATOS CONTENIDOS EN EL CUADRO DEL ANGLULO SUPERIOR DERECHO

BJP/vbs.

33 School Street,
Williamstown, Mass.

4 de enero de 1941.


Sr. D. Salvador Contreras
Calle Nacional , 5
México, D. F.

Mi estimado amigo: Dos líneas para anunciarle oficialmente que el Jurado Internacional de la S. I. M. C. ha decidido incluir su Pieza para Cuarteto de cuerda en los programas del próximo festival que ha de celebrarse en Nueva York en Mayo del año en curso.

De acuerdo con lo que me decía V. en su carta de hace unos meses, hubiera deseado presentar una obra suya más reciente, pero, desgraciadamente, no fué posible, ya que lo único que tenía a mano era la obra antes mencionada. No es enteramente culpa mía. En mi carta anterior había rogado a V. me enviase composiciones suyas más recientes. De todos modos, estoy seguro y el Jurado ha estado de acuerdo conmigo - que su Pieza para cuarteto representará debidamente el elemento joven de la música contemporánea de su país.

Espero haya recibido V. mi Sonata para piano.

Suyo affmo. y buen amigo,



Joaquín Nin-Culmell

JNC/D

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

236

DECIMO PROGRAMA **1941**
TEMPORADA
Viernes 15 de Agosto a las 21 - Domingo 17 de Agosto a las 11
PALACIO DE BELLAS ARTES

EL ORDEN DE ESTE PROGRAMA SE MODIFICA EN LA SIGUIENTE FORMA

Sones Mariachi Blas Galindo

"Norte", Tres movimientos sinfónicos
con temas indígenas Sandi

Huapango J. Pablo Moncayo

INTERMEDIO

Corridos, para orquesta y coro S. Contreras

Plegaria P. Hernando Franco (Siglo XVI)
Arreglo de Candelario Huizar, para coro a capella.

Misa en Re mayor (Fragmentos) José Ma. Aldana
(Siglo XVIII)
Arreglo de Candelario Huizar, para orquesta y coro.

"Los Cuatro Soles": Chávez
Preludio.
Danza de Adoración, para orquesta y coro.



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

DEPENDENCIA	IRCO. TRAL. DE CAGO.
	SECRETARIA DE EDUCACION
	SECRETARIA DE CULTURA
SECCION	de Música
MESA	de Correspondencia
NUMERO DEL OFICIO	2809
EXPEDIENTE	J/331.1/2

ASUNTO:- Transcribe solicitud del señor Theodore Norman.

México, D.F., a 26 de junio de 1942

C. Salvador Contreras
Nacional No. 8,
C i u d a d .

El señor Theodore Norman, con domicilio en 451 -
estmount Drive, Hollywood, Calif., en carta de fecha 28
de abril del presente año, dice en su parte relativa:

"He sido contratado para tocar una serie de concier-
tos en la Universidad de California, con mi cuarteto
de cuerdas y el Dr. Arnold Schoenberg, Jefe del Depar-
tamento de Música, ha sugerido la idea de hacer pro-
gramas de música contemporánea.- Planeamos denominar
a los conciertos "Conciertos de Serie Pan-Americanos
y quisiéramos conseguir cuartetos de cuerda de compo-
sitores mexicanos."

Lo comunico a usted para que, si no tiene inconve-
niente, se sirva dirigirse al señor Norman, pues es de -
sumo interés el que se dé a conocer en otros países la -
música de México.

Atentamente,

EL JEFE DE LA SECCION

Luis Sandi.

AL CONTESTAR ESTE OFICIO, CITAR LOS
DATOS CONTENIDOS EN EL CUADRO DEL ANGLULO
SUPERIOR DERECHO

23.-

The Free Library of Philadelphia

Logan Square
Philadelphia

THE EDWIN A. FLEISHER MUSIC COLLECTION

October 9, 1942

Sr. Salvador Contreras
Calle Nacional #8
Mexico City, Mexico, D. F.

Dear Sr. Contreras:

This Library is now preparing a Supplement to the Catalogue of The Edwin A. Fleisher Music Collection, and in order to make this Supplement as complete as possible, it is necessary to ask your cooperation.

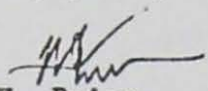
While I realize that you are quite busy, I sincerely hope that it will be possible for you to furnish the requested information promptly. Time is a vital element, owing to the large amount of editorial work to be accomplished.

Will you personally check the enclosed "COPY FOR PROOF", which contains all of the information the Library has relating to your work, and also answer the attached "QUESTIONNAIRE". To expedite your reply, a self-addressed, return envelope is attached.

I feel that it will be to your advantage to supply this information, as the Supplement will be used by most of the leading conductors and by many of the largest orchestras throughout the world. The fact that this publication will list more than eighteen hundred (1800) works by leading composers will make this book an outstanding source of information concerning contemporary orchestral literature.

A complimentary copy of this Supplement, when issued, will be sent to you, and I shall be greatly obliged if, when you return the "COPY FOR PROOF" and the "QUESTIONNAIRE", you will include a memorandum indicating the address to which you wish the Supplement sent.

Very truly yours,


F. H. Price
Librarian

FHP/er

OCTober 28 1942

Edwin A. Fleisher Music Collection
The Free Library of Philadelphia
Logan Square
Philadelphia Pa.

Dear ~~Sir~~ Sirs.

I am very pleased, you are in-
~~cluding~~ cluding my work in your
Supplement to the Catalogue of The
Edwin A. Fleisher Music Collection.

I thank you for the compli-
mentary copy of this Supplement, that
you will send ~~to~~ me

For any correspondence you can
write me to ~~at~~ this ~~and~~ address:

Salvador Contreras.
c/o. Fausto Garcia Medeles. Studio.
Donceles 26-103. Mexico, D.K.

Very truly yours.

The Free Library of Philadelphia

Logan Square

Philadelphia

THE EDWIN A. FLEISHER MUSIC COLLECTION

March 27, 1942

Sr. Salvador Contreras
Calle Nacional #8
Mexico City
Mexico, D. F.

Dear Senor Contreras:

The Library wishes to acknowledge
with thanks the safe receipt of your following scores:

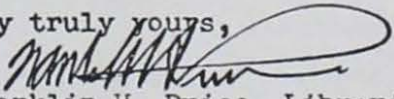
Tres Movimientos Sinfonicos
Music for Symphony Orchestra.

It is indeed a privilege to be given the opportunity of
copying these works and adding them upon completion, to
The Edwin A. Fleisher Music Collection.

No doubt you are a bit worried con-
cerning your scores, in view of the war risk. Permit me
to assure you that the Library building is one of the
safest in the country, being made of stone, steel and
concrete and is completely and thoroughly fire-proof.
In order that you might better visualize the extent of
this Library's Music Department and The Fleisher Collection,
I am enclosing herewith a set of photographs for your own
use.

With thanks and deep appreciation
for your splendid cooperation with this Library, I am

Very truly yours,


Franklin H. Price, Librarian
The Free Library of Philadelphia
Edwin A. Fleisher Music Collection
Logan Square, Philadelphia, Pa.
U. S. A.

AC-h
Enclosures

Diríjase a la
correspondencia al
APARTADO No 102
México, D. F.



EDITORIAL ATLANTE, S.A.

CALLE DE ALFARERO No 127
MEXICO D.F.

18 JUN 1943

Muy distinguido Sr.:

Me permito dirigirme a Ud. para rogarle que preste su cooperación en la ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA HISPANOAMERICANA, cuya confección me ha confiado Editorial Atlante, S.A.

Después del éxito extraordinario que en todos los países del Continente ha tenido la "ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA" recientemente publicada, dicha Editorial ha decidido preparar una nueva Enciclopedia, dedicada exclusivamente a la música hispanoamericana. Pretendemos con ese magno propósito presentar por primera vez un panorama completo de la cultura musical americana, sus formas típicas de folklore indígena y criollo, su organización musical, la historia de sus institutos de enseñanza y de sus orquestas, la vida y obra de sus compositores más destacados, etc.

La feliz realización de esa nueva obra, nunca intentada hasta la fecha, sólo puede ser el resultado del esfuerzo común de todos los interesados en ella. Por este motivo me permito enviarle la ficha adjunta con el ruego de que me la devuelva, después de llenarla. Sólo en esta forma será posible que las páginas dedicadas a la personalidad y obra artística de Ud. tengan un valor documental y de estricta autenticidad. Al mismo tiempo le ruego añada una reciente fotografía y todo el material gráfico cuya publicación pueda ofrecer algún interés.

Mucha importancia tendría, igualmente, para nosotros, el envío de sus composiciones más importantes (en caso de enviarse copias manuscritas se le garantiza la pronta devolución). Ello nos permitiría recoger una impresión viva de su estilo musical, analizar detalladamente sus obras y publicar, en su caso, algunos ejemplos musicales significativos que permitan al lector formarse una idea exacta de la obra reseñada.

Por último le ruego una corta nota autobiográfica, con una reseña sintetizada sobre el estado de la música en su país y su opinión sobre el problema del nacionalismo musical. En caso de reunir suficiente material, me comprometo a publicar esta nota -que puede ser de dos a seis páginas escritas a máquina- total o parcialmente, destacándola como opinión autorizada de Ud.

Aprovecho esta oportunidad para notificarle que este mismo requerimiento se dirige a los más eminentes compositores y musicógrafos de todos los países hispanoamericanos, y que oportunamente iremos poniendo en conocimiento de Ud. el progreso de nuestras recopilaciones. Celebraría mucho que sus datos vinieran con la mayor rapidez posible para tenerlos en cuenta, desde pronto, en la redacción de los oportunos capítulos.

Esperando merecer de Ud. el honor de una pronta respuesta, y de recibir los materiales solicitados, para que, en el conjunto de la Enciclopedia, su país esté representado como merece, atentamente le saluda su S.S.q.s.m.,

Dr. O. Mayer-Serra

Director de la "Enciclopedia de la
Música hispanoamericana".

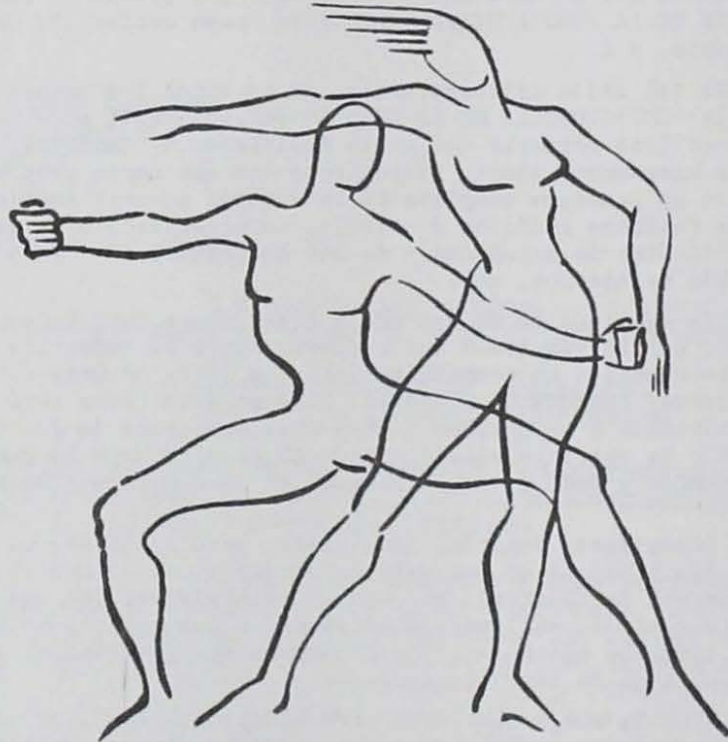
TEMPORADA DE
DANZA MODERNA MEXICANA

EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS PRESENTA AL

BALLET NACIONAL

DIRIGIDO POR GUILLERMINA BRAVO Y JOSEFINA LAVALLE

EN OCHO FUNCIONES PARA TRABAJADORES



CON LA ORQUESTA DE CAMARA DEL BALLET
NACIONAL DIRIGIDA POR SALVADOR CONTRERAS

NOVIEMBRE 16, 18, 20, 23, 25, 27, Y 30 A LAS
20 HORAS Y DICIEMBRE 2 A LAS 11 HORAS

AVENIDA PIRINEOS 775, LOMAS DE CHAPULTEPEC, MEXICO, D. F.

29 de mayo de 1945.

Sr. Salvador Contreras,
Peña y Peña No.44,
C i u d a d .

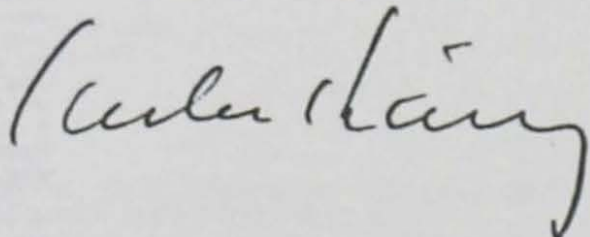
Querido Salvador :-

Recibí el pase y los programas que me hizo usted el favor de enviarme para el concierto que dirigió en el Anfiteatro Bolívar con la Orquesta de la Escuela Nocturna de Música.

Mucho se lo agradezco a usted y lamento de veras que por haber estado ausente de la ciudad en esos días no haya yo podido asistir. No deje usted de avisarme en la próxima ocasión.

Con afectuosos saludos soy de usted,
atento, amigo y seguro servidor,

Carlos Chávez.



c.

Homenaje a Cuatro Célebres Músicos Mexicanos, en el INJM

Un emotivo homenaje a cuatro de los más eminentes y populares representantes de la música mexicana, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo tendrá lugar el día de mañana a las 20 horas en el auditorio Maestro Ignacio Manuel Altamirano, del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, en Serapio Rendón 76, organizado por el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Checoslovaco con la cooperación del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

En este concierto homenaje dedicado al Grupo de los Cuatro, nombre que simboliza una de las épocas más brillantes de la música nacional

en que estos geniales compositores elevaron a un nivel difícilmente superable el espíritu creativo del alma mexicana, hará una evocación de dichos compositores José Antonio Alcaraz. Después se presentará un programa musical que incluye la ejecución de cuatro de las principales obras del Grupo de los Cuatro: Radiograma, Un Viaje Simbólico, de Daniel Ayala, a cargo de Sandra Cortés Rito; Sinfonía Breve de Blas Galindo, interpretada por la Orquesta de Cámara de Bellas Artes; Muros Verdes, de Juan Pablo Moncayo, interpretada al piano por Oscar Lobato y Sinfonía No. 3 para cuerdas de Salvador Contreras, por la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

Los invitados de honor a este acto son el doctor Karel Hanus, embajador de Checoslovaquia en México, y los maestros Luis Sandi, Miguel García Mora, Héctor Quintanar, Rodolfo Reyes Oropeza, Joaquín Amparán, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente Melo y Raúl Cosip.



PLENOS DE CREATIVOS impulsos juveniles aparecen en esta fotografia histórica, tomada hace treinta años, los grandes compositores mexicanos Salvador Contreras, Daniel Ayala, Pablo Moncayo y Blas Galindo, conocidos como El Grupo de los Cuatro y a quienes se rendirá merecido homenaje el día de mañana.

EL UNIVERSAL

Concierto-Homenaje al Grupo "Los Cuatro"

Gran concierto de homenaje a los integrantes del grupo musical "Los Cuatro" se efectuará hoy, a las 20 horas, en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, bajo el patrocinio del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Checoslovaco.

La Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por José Smilovits e Imre Hartman, interpretará obras de los compositores del grupo: José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Blas Galindo y Daniel Ayala, importantes figuras de nuestro arte musical.

Lo anterior informó ayer el licenciado y poeta Ramón Gálvez, director del mencionado Instituto, quien informó que serán invitados de honor el doctor Karel Hanus, embajador de Checoslovaquia en México, el musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster y los maestros Miguel García Mora, Joaquín Amparán y Hector Quintanar.

También asistirán los de-

más dirigentes del Instituto citado: licenciado Daniel González Bustamante, doctor Juan Bautista Villaseca y Jesús Álvarez Amaya.

El compositor Salvador Contreras hará una explicación previa sobre las tareas de creación realizadas por el grupo de "Los Cuatro".



Maestro Salvador
Contreras

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
PALACIO DE BELLAS ARTES - MEXICO, D. F. - MEXICO

DIRECCION GENERAL
Of. No. 7416

16 junio de 1967.

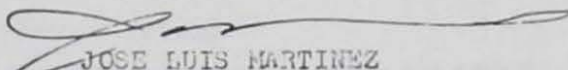
C. Prof. Salvador Contreras
Calle Oriente número 63-215.
Colonia Iztaccihuatl
México 13, D.F.

En relación con el concurso convocado -
por la Secretaría de Educación Pública para la -
composición de una obra sinfónica conmemorativa -
del Triunfo de la República, comunico a usted que
el Jurado que se integró para calificar las obras
presentadas acordó otorgar el premio correspondien-
te a la obra amparada con el seudónimo "Cóndor".

Esclarecida la identidad del seudónimo,
me complace felicitar a usted calurosamente, ro-
fándole se sirva comunicarse con el Departamento
de Música del INBA para la ejecución de su obra -
premiada.

Oportunamente informaré a usted la fe-
cha en que le será entregado el premio a que se -
hizo acreedor.

Le reitero las seguridades de mi atenta
y distinguida consideración.


JOSE LUIS MARTINEZ
Director General

ccp. el C.Lic. Agustín Yáñez, Srio. Educación Pública, Cd.
ccp. el C. Prof. Miguel García Mora, Jefe del De-
partamento de Música.-Ciudad.
ccp. la Sra. Catalina Sierra, Jefe Depto. Difusión, Edificio.
JLM/mlt

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA

CONCIERTO DE GALA

EN CONMEMORACION SOLEMNE DEL

CENTENARIO DEL TRIUNFO DE LA REPUBLICA

CON ASISTENCIA DEL C. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA
LIC. GUSTAVO DIAZ ORDAZ

SABADO 15 DE JULIO A LAS 20.15 HS.

PALACIO DE BELLAS ARTES

SALA DE ESPECTACULOS

MEXICO - 1967



El INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA y la SOCIEDAD MEXICANA DE GEOGRAFIA Y ESTADISTICA, se complacen en invitar a usted a la MESA REDONDA que sobre el tema:

"LA MUSICA DEL MUNDO INDIGENA"

se efectuará en el Auditorio del Museo Nacional de Antropología e Historia, en Paseo de la Reforma y Czada. Gandhi, el miércoles 6 de diciembre de 1972, a partir de las 18.00 horas de acuerdo con el siguiente:

P R O G R A M A

1.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL MUNDO INDIGENA.

Ponentes: Mtros. Samuel Martí y
Guillermo Villegas.

2.- LAS PRACTICAS MUSICALES DE LOS INDIGENAS A LA LLEGADA DE HERNAN CORTES.

Ponentes: Mtros. Leonardo Velázquez,
Mario Curi Aldana y
Raúl Cossío Villegas.

3.- LAS PRACTICAS MUSICALES DE LOS INDIGENAS - ACTUALES.

Ponentes: Mtros. Carmen Sordo Sodi y
Pablo Castellanos.

4.- LA PROYECCION DE LA MUSICA INDIGENA EN LA MUSICA CONTEMPORANEA.

Ponentes: Mtros. Salvador Contreras y
Blas Galindo.

Coordinador: Mtro. Luis Sandi Meneses.

MEXICO, D. F.

DICIEMBRE 1972

PRIMER FESTIVAL DE MUSICA MEXICANA
ABONO A SEIS CONCIERTOS

MIERCOLES 2 DE SEPTIEMBRE A LAS 21 HORAS	VIERNES 4 DE SEPTIEMBRE A LAS 21 HORAS	DOMINGO 6 DE SEPTIEMBRE A LAS 11.15 HS.
PROGRAMA I	PROGRAMA II	PROGRAMA III
<p>ORQUESTA SINFONICA NACIONAL Director: CARLOS CHAVEZ</p> <p>I</p> <p>EL FESTIN DE LOS ENANOS J. BOLON J. CARRILLO</p> <p>CONCIERTO para piano y orquesta Solista: Hermilo Novelo</p> <p>SINFONIA No. 1 E. HERNANDEZ MONCADA</p>	<p>CUARTETO DE BELLAS ARTES Violin 1ro: Hermilo Novelo Violin 2o: Luis Antonio Martinez Viola: Ivo Valenti Violoncelo: Dante Barzanó</p> <p>I</p> <p>CUARTETO VIRREINAL M. BERNAL JIMENEZ</p> <p>CUARTETO EN RE C. JIMENEZ MARABAK (Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz)</p> <p>II</p> <p>CUARTETO L. SANDI</p> <p>CUARTETO R. HALFFTER</p>	<p>ORQUESTA SINFONICA NACIONAL Director: FRANCISCO SAVIN</p> <p>I</p> <p>CACAHUAMILPA poema sinfónico A. DE ELIAS</p> <p>MUSICA PARA ORQUESTA SINFONICA S. CONTRERAS M. M. PONCE</p> <p>II</p> <p>SUITE DE BALLETT J. M. ANZALDUA</p> <p>CUAUIHAHUAC S. REVUELTAS</p>
PROGRAMA IV	PROGRAMA V	PROGRAMA VI
<p>ORQUESTA SINFONICA NACIONAL Director: ADEL EISENBERG</p> <p>I</p> <p>SINFONIETA J. P. MONCAYO</p> <p>CONCIERTO para piano y orquesta Solista: Stella Lechuga</p> <p>II</p> <p>IRIS, bailable sinfónico A. MIRAMONTES</p> <p>THES CARTAS DE MEXICO M. BERNAL JIMENEZ</p>	<p>AZULEJOS Cuatro movimientos para pequeña orquesta Director: Armando Zayas</p> <p>SONATA "EL AFILADOR" S. TAPIA COLMAN Violin: Franco Ferrer Piano: Salvador Ochoa</p> <p>II</p> <p>INTRODUCCION Y DANZA para trio de viento Oboe: Sally van den Berg Clarinete: Augustino Flores Fagot: Luis Salomon</p> <p>SONATINA para violoncelo y piano C. CHAVEZ</p> <p>SONATA para violoncelo y piano Violoncelo: Adolfo Olinoposoff Piano: Salvador Ochoa</p> <p>B. GALINDO</p>	<p>ORQUESTA SINFONICA NACIONAL Director: CARLOS CHAVEZ</p> <p>I</p> <p>PUEBLERINAS C. HUIZAR</p> <p>CINCO ESTANCIAS DEL BALLETT BONAMPAK L. SANDI</p> <p>II</p> <p>SINFONIA DE ANTIGONA C. CHAVEZ</p> <p>CANTATA EN HOMENAJE A JUAREZ Solistas: Itoa Ilinoch, soprano José Sosa, tenor Humberto Pazos, bajo Angel Salas, reitor Coro de la Opera de Bellas Artes</p>
MIERCOLES 9 DE SEPTIEMBRE A LAS 21 HORAS	VIERNES 11 DE SEPTIEMBRE A LAS 21 HORAS	DOMINGO 13 DE SEPTIEMBRE A LAS 11.15 HS.



XX
ANIVERSARIO

CASA DEL LAGO

FESTIVAL DE OTOÑO 1978

LIGA DE COMPOSITORES

Música para piano y música
para guitarra

Sábado 18 de noviembre de 1978

SEGUNDO PROGRAMA

SONATINA No. 2** — <i>Allegro</i> — <i>Andante</i> — <i>Allegro</i>	SALVADOR CONTRERAS
"RINCÓN MEXICANO" **	GONZALO CARRILLO VILLARREAL
VARIACIONES ** "ONDAS"	ENRIQUE SANTOS ROBERTO TÉLLEZ OROPEZA
9 MICROPIEZAS **	LEONARDO VELÁZQUEZ

MARTA GARCÍA RENART, piano

INTERMEDIO

NOCTURNO (1949)	GUILLERMO FLORES MÉNDEZ
3 MOVIMIENTOS (1970) — <i>Allegro moderato</i> — <i>Andante comodo</i> — <i>Allegro brillante</i>	SALVADOR CONTRERAS
PRELUDIO A UN VALS (1922)	ROBERTO TÉLLEZ OROPEZA
"ALDEBARAN" (1967)* "REFLEXIONES" (1965)* SUITE "FÁTIMA" (1948) — <i>Preludio</i> — <i>Aire tierno</i> — <i>Pasacalle</i> — <i>Serenata</i>	JESÚS VILLASEÑOR MIGUEL ALCÁZAR LUIS SANDI
"IMPRESIONES" (1960) — <i>Surcos</i> — <i>Visiones</i> — <i>Danza</i>	JUAN HELGUERA

MIGUEL ALCÁZAR, guitarra

** Estreno mundial.
* Estreno en México.



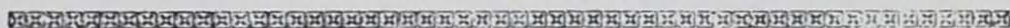
CASA DEL LAGO

Festival de Otoño 1979

Liga de Compositores de México

Sala Principal, a las 17:00 horas

Sábado 27 de octubre de 1979



PROGRAMA

Variaciones	MARIO STERN
Cuarteto No. 3	SALVADOR CONTRERAS
<i>Allegro moderato</i>	
<i>Andante molto espressivo</i>	
<i>Allegro</i>	

INTERMEDIO

"Paisaje II"	GONZALO CARRILLO
Cuarteto No. 10	ROBERTO TELLEZ OROPEZA
<i>Moderato</i>	
<i>Lento</i>	
<i>Allegretto</i>	
<i>Moderato</i>	
*Cuarteto No. 3	JAIME GONZÁLEZ QUIÑONES
(en un movimiento)	
*Estreno	

HÉCTOR OLVERA, violín I
LORENZO GONZÁLEZ, violín II
GILBERTO GARCÍA, viola
ALBERTO GONZÁLEZ, cello

ENTRADA LIBRE

UNAM / DIFUSIÓN CULTURAL

ESCUELA SUPERIOR NOCTURNA DE MUSICA

Sociedad de Alumnos
63 - 64

INISA
ESCUELA SUPERIOR DE
MUSICA
PRESENTA

**EL INSTITUTO DE INTERCAMBIO CULTURAL MEXICANO
CHECOSLOVACO**

Con la cooperación del

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
y el
INSTITUTO NACIONAL DE LA INVENCIÓN MECÁNICA
invita al

Concierto homenaje dedicado al "Grupo de los Cuatro",

Daniel Ayala,

Blaž Galindo,

Salvador Contreras,

José Pablo Monsaño.

HOMENAJE

AL

MAESTRO

SALVADOR CONTRERAS

HOMENAJE
AL

MTRO. SALVADOR CONTRERAS

1er. ANIVERSARIO LUCTUOSO

LUNES 7 DE NOVIEMBRE DE 1983 12.00 HRS.
MARTES 8 DE NOVIEMBRE DE 1983 18.00 HRS.

INVITACION

Que se efectuará el jueves 2 de marzo próximo a las 20 hrs. en el Auditorium
Maestro Ignacio Manuel Altamirano, del Instituto Nacional de la
Juventud Mexicana, sito en las calles de Serrano Roldán No. 70

AUDITORIO
ANGÉLICA MORALES

SALA "SILVESTRE REVUELTAS"
República de Cuba No. 92

México, D. F., febrero de 1987.

PROMOCION Y DIFUSION

II. Suplemento fotográfico

253



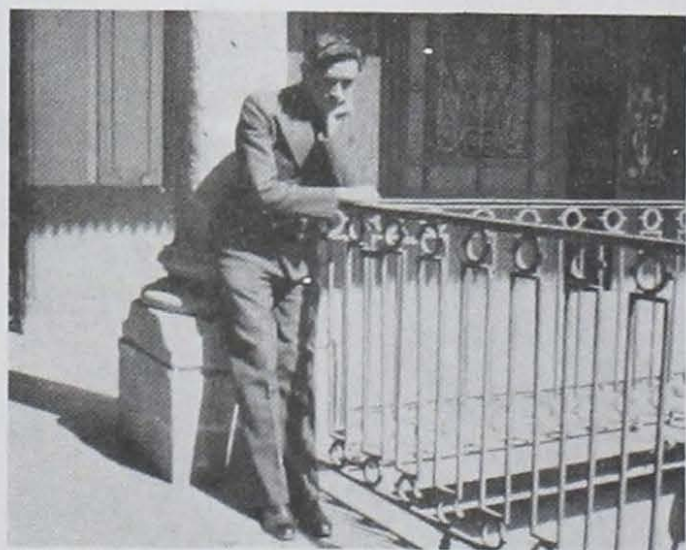
Salvador Contreras a los 9 meses.



Salvador Contreras a los 3 años.



Salvador Contreras a los 22 años.



Salvador Contreras en el antiguo local del Conservatorio.



Salvador Contreras con Paul Bowles.



Salvador Contreras con Virgil Thomson.



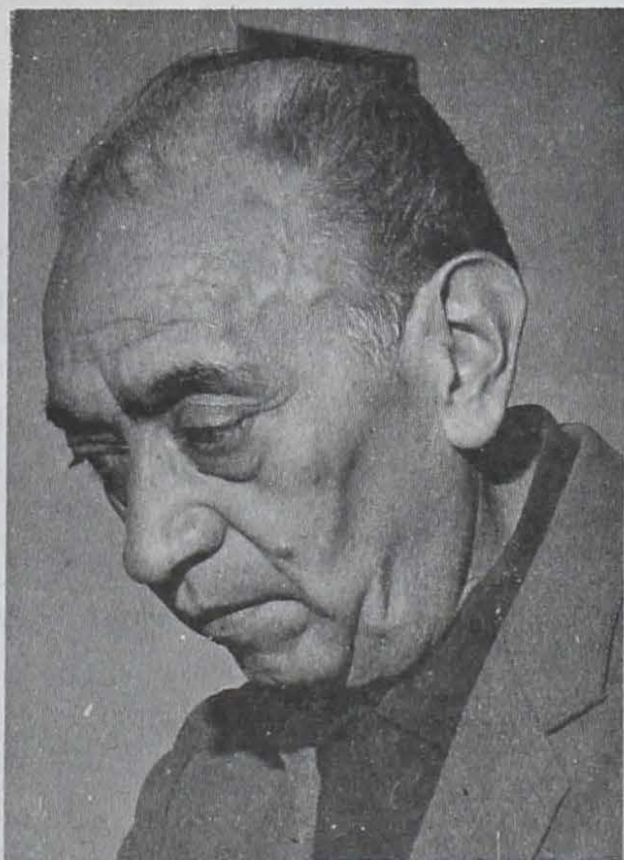
El Grupo de los Cuatro: Salvador Contreras, Daniel Ayala, J. P. Moncayo y Blas Galindo.



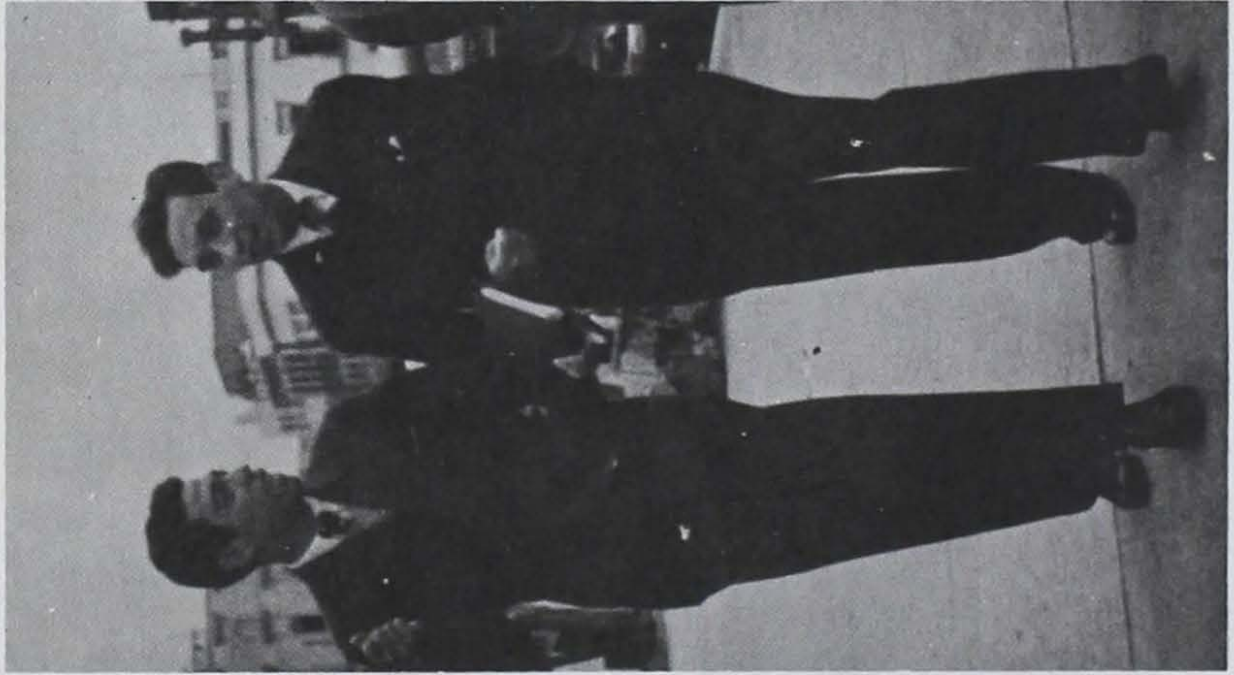
Salvador Contreras en 1945



Salvador Contreras en 1945



Salvador Contreras en 1976.



Con su hermano Fausto.



Con el Sr. Hekel, discípulo suyo.



El Cuarteto Contreras. De izquierda a derecha: Juan Manuel Téllez Oropeza (vc), Francisco Contreras (vla), Francisco Contreras (vl I) y Salvador Contreras (vl II).

*En un ensayo con la Orquesta
de la Opera de Bellas Artes.*



Como director de orquesta en 1953.





Salvador Contreras en 1960.



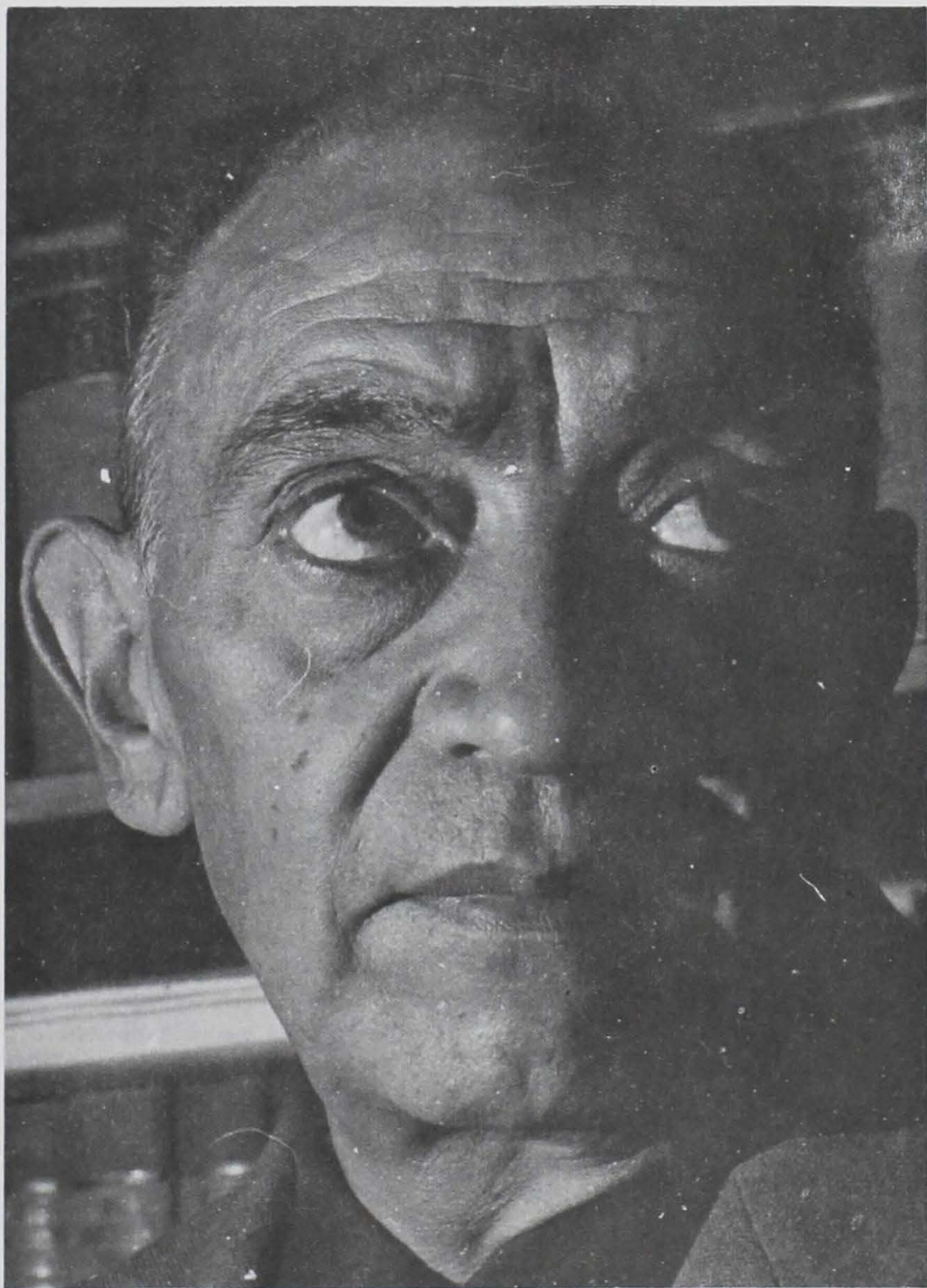
Ayala, Galindo y Contreras durante el homenaje al Grupo de los Cuatro en la Embajada de Checoslovaquia.



Con Silvestre Revueltas.



Salvador Contreras en 1976.



Salvador Contreras en 1977.

III. Fuentes

- Acta de bautismo de Salvador Contreras. Cuerámara, octubre de 1921. Copia manuscrita del original.
- AGEA, Francisco: "Blas Galindo", en *México en el Arte* No. 5. México, noviembre de 1948.
- "Corridos de Salvador Contreras", en Notas al programa de los conciertos de la OSM. 15 y 17 de agosto de 1941.
 - "El concurso de obras Mexicanas", en Programa de la Temporada 1940 de la OSM. Concierto del 18 de agosto de 1940.
 - *Suite en tres movimientos* de Salvador Contreras, en Notas al programa de los conciertos de la OSM. 5 y 7 de septiembre de 1947.
- Anónimo: "Actividades del Grupo de los Cuatro", en *Cultura Musical* No. 6, revista patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música. México, abril de 1937.
- "Actividades musicales en México", en la Revista *Carnet Musical* Vol. VI, No. 12. México, diciembre de 1950.
 - Comentario sobre *Música para Orquesta Sinfónica*, en la revista *Clasidiscos* No. 18. México, octubre de 1959.
 - Concierto de los jóvenes compositores, en *El Instante*. México, 25 de noviembre de 1936.
 - Crónica sobre el 2o. concierto del Grupo de los Cuatro, en *El Ilustrado*. México, 22 de noviembre de 1936.
 - "El Grupo de los Cuatro", en la revista *Cultura Musical* No. 1. México, noviembre de 1936.
 - "Glosas sobre nuestra vida musical", en *Revista SACM* Año I. México, agosto de 1951.
 - "Salvador Contreras", en Revista *Armonía* Nos. 8-9. Organó de Difusión de los Maestros de la Sección de Música Escolar del INBA. Editado por Arte y Cultura Musical A.C. México, agosto-septiembre 1966.
 - 21 Años de la Orquesta Sinfónica de México. México, 1948.
- ARTIME, Humberto: "Crónica sobre el 2o. concierto del Grupo de los Cuatro", en *Novedades*. México, 15 de octubre de 1936.
- BAL Y GAY, Jesús: "Crónicas musicales: El Noveno Concierto de la OSM", en *El*

- Universal*. México, 22 de agosto de 1940.
- BARROS SIERRA, José: "Crítica musical", en el *Universal*. México, 27 de noviembre 1935.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo: "Conciertos y audiciones del Conservatorio", en *Diario del Sureste*. Mérida, domingo 13 de octubre de 1946.
- "El Cuarteto Contreras", en *Diario del Sureste*. Mérida, domingo 28 de octubre de 1947.
- "El Arte y los artistas en la metrópoli", en *Rumbo Nuevo*, Villahermosa, miércoles 2 de febrero de 1949.
- "Opera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, 16 de noviembre de 1954.
- "Opera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México 11 de diciembre de 1954.
- "Opera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, 26 de noviembre de 1955.
- "Opera, conciertos, ballet", en *El Nacional*. México, 2 de diciembre de 1955.
- "Estreno de una obra orquestal desconocida de Revueltas", en *El Nacional*. México, 4 de diciembre de 1955.
- "Opera, conciertos, ballet" en *El Nacional* del jueves 23 de febrero de 1956.
- BEHAGUE, Gerard: *La música en América Latina. Una introducción*, traductor Miguel Castillo Didier. Monte Avila Editores. Caracas, 1983.
- BUENO, Miguel: "La música mexicana. VI. Galindo y Moncayo", en la revista *Carnet Musical*. México, noviembre de 1963.
- DE BURGOS, Raúl: "Crónicas musicales", en *Jueves de Excelsior* No. 947. México, 22 de agosto de 1940.
- CASTELLANOS, G.: "Nuestra orquesta", en la revista *Partitura* No. 2. Editada por alumnos de la Escuela Superior Nocturna de Música. México, octubre de 1953.
- Conciertos de la Sociedad Musical Renovación*. Programa del concierto efectuado el sábado 22 de agosto de 1931. Biblioteca del CENIDIM, Colección Baqueiro.
- Concierto de cuatro jóvenes compositores*. Programa del concierto realizado en el Teatro Orientación. México, 25 de noviembre de 1935.
- Concierto del Grupo de los Cuatro*. Programa de mano del concierto en la Sala de Conferencias de Bellas Artes. México, 31 de marzo de 1936.
- Concierto del Grupo de los Cuatro dedicado a las Escuelas de Arte para Trabajadores*. Programa de mano, 17 de junio de 1936. Biblioteca del CENIDIM, Colección Baqueiro.
- Concierto del Grupo de los Cuatro*. Programa de mano del concierto en la Sala de Conferencias de Bellas Artes. México, 15 de octubre de 1936.
- Concierto del Grupo de los Cuatro*. Programa de mano del concierto en la Sala de Conferencias de Bellas Artes. México, 23 de agosto de 1938.
- Concierto del Grupo de los Cuatro*. Programa de mano del concierto en el Palacio de Bellas Artes. México, 22 y 24 de noviembre de 1940.
- CONTRERAS, Salvador: "Charlas sobre Apreciación Musical" en la revista *Armonía* Año III, Nos. 3-4. México, marzo-abril de 1968.

- “El grupo de los Cuatro”, en la revista *Armonía* Año II, Nos. 7-8. México, Agosto-septiembre de 1967.
- *Memorias*. Copia mecanográfica del manuscrito. México, 1970.
- “Mística Musical” en la revista *Armonía* Nos. 6-7. México, junio-julio de 1966.
- Estreno del Scherzo y Final de Salvador Contreras*, en *El Nacional* del 18 de octubre de 1933.
- “Convocatoria para la Sinfonía de las Américas”, en *El Nacional* del 4 de marzo de 1945, citado en *Revista Musical Mexicana* Tomo V, No. 5. México, mayo de 1945.
- El Cuarteto Contreras*. Programa de Música de Cámara de la Temporada 1946 del Palacio de Bellas Artes. Conciertos presentados por el Departamento de Música del INBA. octubre de 1946.
- CHASE, Gilbert: *Introducciones a la música americana contemporánea*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1958.
- CHAVEZ, Carlos: “Momento musical”, en *El Universal*. México, 1 de septiembre de 1944.
- “Un sexenio musical”, en la revista *México en el Arte* No. 12. México, noviembre de 1952.
- Diccionario Enciclopédico Quillet: Artículo sobre Salvador Contreras. Tomo III, p. 42.
- Diccionario Porrúa: Historia Biografía y Geografía de México. Tercera Edición. Tomo I. México, 1970.
- Directores de la Orquesta Sinfónica Nacional. Temporada de ballet 1954*. en la revista *Conservatorio* No. 3. México, noviembre de 1954.
- G. B.: “La acción del grupo de los cuatro . . .” en la revista *Cultura Musical* No. 8. México, junio de 1937.
- GALINDO, Blas: “Nacionalismo musical mexicano”, en *Boletín de Música* No. 3 Organo del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública. México, septiembre de 1946.
- “Compositores de mi generación”, en *Nuestra Música* Año. III, No. 10. México, abril de 1948.
- GARCIA MORRILLO, Roberto: *Carlos Chávez. Vida y obra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- GONZALEZ QUIÑONES, Jaime “*In Memoriam Salvador Contreras (1912-1982)*”, en *Boletín de la Liga de Compositores de México* Año 2, No. 9, México, octubre-noviembre-diciembre de 1982.
- GUZMAN Z., Luis: *Salvador Contreras Sánchez. Entrevista de viva voz*. México, 1983.
- HERNANDEZ, Saxofón: Concurso de las Américas en la sección “Entre músicos”, en *El Redondel*. México, domingo 4 de febrero de 1945.
- “Entre músicos”, en *El Redondel*. México, domingo 11 de febrero de 1945.

- Instituto Nacional de Bellas Artes: *Dos años y medio del INBA* Vol. II. Departamento de Música, México, 1950.
- *Memoria de Labores 1954-1958*. INBA México, 1958.
 - *Memoria 1964-1970*. INBA. México, 1970.
- KAHAN, Salomón: “Crónica sobre el primer concierto del Grupo de los Cuatro”, en *El Universal Gráfico*. México, 29 de noviembre de 1935.
- LOPEZ ALONSO, David: *Manuel M. Ponce. Ensayo biográfico*. Cooperativa de los Talleres Gráficos de la Nación. México, 1950.
- LOPEZ VELARDE, Ramón: *Obras*. Edición de José Luis Martínez, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión. México, 1979.
- MALMSTROM, Dan: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Traductor: Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1977.
- MAYER-SERRA, Otto: “Carlos Chávez, una monografía crítica” en *Revista Musical Mexicana* No. 4. México, febrero de 1942.
- *Música y músicos de Latinoamérica*. Editorial Atlante, S.A. México, 1947.
 - *Panorama de la música mexicana*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. México, 1941.
- MENDOZA, Vicente T.: *El romance español y el corrido mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, 1939.
- MONCADA GARCIA, Francisco: *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. Ediciones FRAMONG. México, 1966.
- OEA: *Boletín de Música y Artes Visuales* No. 41. Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana. Washington, julio de 1953.
- *Boletín de Música y Artes Visuales* Nos. 57-58. Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, Washington, noviembre-diciembre de 1954.
 - *Boletín de Música y Artes Visuales* Nos. 63-64. Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana. Washington, mayo-junio de 1955.
- ORTA VELAZQUEZ, Guillermo: *Breve historia de la Música en México*. Manuel Porrúa. México, 1970.
- PAZ, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1971.
- Resultado del concurso de compositores de la O.S.M.* en *El Universal*. México, 27 de junio de 1940.
- Revista Musical Mexicana* Tomo IV, No. 4. México, 7 de abril de 1945.
- ROMERO, Dr. Jesús C.: “José Pablo Moncayo”, en la revista *Carnet Musical*. México, julio de 1958.
- *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*. UNAM. México, 1963.
 - “Galería de músicos mexicanos: Salvador Contreras”, en *Carnet Musical*. México, agosto de 1955.
 - “La sociedad musical Renovación”: en *Carnet Musical*. México, agosto de 1957.

- RUIZ, Luis Bruno: "Temas de Ballet. Danza Moderna Mexicana" en "Diorama de la Cultura", de *Excélsior*. México, 25 de noviembre de 1951.
- SALAZAR, Adolfo: "La vida musical", en *Excélsior*. México, 14 de agosto de 1940.
- "La vida musical" en *Excélsior*. México, 19 de agosto de 1940.
- Salvador Contreras. *Danza*. Programa de la Temporada de Danza Moderna Mexicana del Ballet Nacional. Biblioteca CENIDIM, Colección Baqueiro. México, noviembre-diciembre de 1951.
- *El niño y la paloma*. Programa de la Temporada de Danza Moderna Mexicana del Ballet Nacional. Biblioteca del CENIDIM, Colección Baqueiro. México, noviembre-diciembre de 1951.
- *Provincianas*. Programa del Ballet Moderno de México. Palacio de Bellas Artes. Biblioteca del CENIDIM, Colección Baqueiro. México, 22 de marzo de 1952.
- SANCHEZ, Nemoria: Libreta de apuntes familiares con datos sobre sus hijos.
- SANDI, Luis: "Tribuna de Luis Sandi" en la revista *Carnet Musical*. México, noviembre de 1964.
- "A la memoria de Salvador Contreras" en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*.
- SEP: *Boletín del Departamento de Música* No. 3. México, septiembre de 1946.
- Conservatorio Nacional de Música: *Acta de estudios de Salvador Contreras*. México, diciembre de 1941.
- SLONIMSKY, Nicolás: *La música de América Latina*. Traductora: Eloísa González Kraak. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, s/f.
- STEVENSON, Robert: "Salvador Contreras" en *Diccionario Grove* Tomo IV. Stanley Sandie, Editor. MacMillan Publishers Limited. Londres, 1980.
- *Music in Mexico*. Thomas Y. Crowell Co. Apollo Edition. Nueva York, 1971.

INDICE

Breve introito	9
PRIMERA PARTE	
La vida	
I. Los primeros años	
1. Nacimiento. Fecha y lugar.	15
2. La infancia.	16
3. Inicio de los estudios musicales.	18
4. Ingreso al Conservatorio.	21
5. Inicios como compositor.	26
II. El Grupo de los Cuatro	
1. Orígenes.	33
2. Los primeros conciertos.	34
3. Un concierto frustrado.	41
4. Los últimos conciertos del Grupo de los Cuatro.	42
5. Contreras y el Grupo de los Cuatro.	45
6. Otros conciertos del Grupo de los Cuatro.	47
III. Su actividad profesional	
1. Primer nombramiento.	51
2. Ingreso a la Orquesta Sinfónica de México.	54
3. Un concurso para director de orquesta.	56
4. Las primeras experiencias orquestales.	58
5. Su experiencia docente.	58
6. Los concursos musicales.	60
7. Los años 1940-50.	66
8. El Cuarteto Contreras.	67
9. Salvador Contreras y el ballet.	70
10. El retiro de la Orquesta Sinfónica Nacional.	71
11. Salvador Contreras después de su jubilación.	75

SEGUNDA PARTE

La obra

I. Salvador Contreras compositor	
1. Un acercamiento general.	91
2. Las obras de la primera etapa.	93
3. Las obras de la segunda etapa.	107
4. Las obras de la tercera etapa.	126
5. Las obras de la cuarta etapa.	153

CONCLUSIONES	187
--------------	-----

CATALOGO DE OBRAS	195
-------------------	-----

ANEXOS

I. Suplemento gráfico.	219
II. Suplemento fotográfico	249
III. Fuentes.	263

SALVADOR CONTRERAS: VIDA Y OBRA
Se terminó de imprimir el día 7 de mayo de 1987.

Se tiraron 1000 ejemplares.



SALVADOR CONTRERAS

“Nacido en Cuerámara, Guanajuato, el 10 de noviembre de 1910... es, ante todo, una figura para el rescate, un compositor cuya obra permanece mayoritariamente archivada, un creador que espera, como muchos, el paso del tiempo y de la historia para que su música sea debidamente valorada...”.

Con estas palabras se refiere Aurelio Tello, autor de este libro, a Salvador Contreras, discípulo de Revueltas, Huízar y Chávez, y autor de “una obra amplia y sólida, íntima y emotiva, profundamente nacional, con un enorme margen de posibilidades expresivas que van de los cantos simples a la grandilocuencia orquestal”. Violinista del Cuarteto Contreras y de la Orquesta Sinfónica Nacional, Contreras ocupó además diversos cargos administrativos y artísticos dentro del INBA y fue miembro fundador del Grupo de los Cuatro. Hasta la publicación de *Salvador Contreras. Vida y obra*, lo que se sabe y se ha escrito sobre este compositor va poco más allá de su asociación con Galindo, Moncayo y Ayala. Aurelio Tello reconstruye aquí la vida profesional y creativa de Contreras, recreando y puntualizando asimismo una importante etapa de la vida musical nacional. En la segunda parte, un análisis claro, ameno y profundo de la obra musical de Contreras nos ofrece un panorama completo, a la vez que una prueba convincente de la gran calidad de la música de este compositor. Con este libro se inicia la Colección de Estudios Musicológicos.