

Francisco J. García Ledesma

# Los cuartetos de cuerdas de Salvador Contreras

UN ESTUDIO COMPARATIVO



ARTE Y LITERATURA  
AKADEMIA

*Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras* constituyen un corpus de música de cámara que contribuye a ilustrar el panorama musical de México en la primera mitad del siglo XX. A partir de su estudio, se logra una mayor comprensión de su obra general, y a su vez se aportan puntos de referencia para nuevas investigaciones analiticomusicológicas sobre la evolución de su estilo, su forma, el lenguaje compositivo y sus aportaciones estéticas, en el contexto de una época de grandes cambios. Este acercamiento a la obra de cámara de Contreras, concretamente a sus cuartetos de cuerda, demuestra que estas cuatro obras, que en la actualidad son poco conocidas, por su importancia y sus contribuciones a la escuela mexicana de composición, se pueden y se deben integrar al repertorio de la música de arte universal.

Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras.  
Un estudio comparativo



ARTE Y LITERATURA  
AKADEMIA



LOS CUARTETOS DE CUERDA  
DE SALVADOR CONTRERAS.  
UN ESTUDIO COMPARATIVO

Francisco J. García Ledesma

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



*Fides*

*Los cuartetos de Salvador Contreras. Un estudio comparativo*

D. R. © Universidad de Guanajuato  
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro  
Guanajuato, Gto., México  
C. P. 36000

Primera edición digital: 2021.

D. R. © Fides Ediciones  
Seris 33 B, Col. CTM Culhuacán, Coyoacán, CDMX,  
México C. P. 04440  
[www.fidesediciones.com.mx](http://www.fidesediciones.com.mx)  
[fides.ediciones@gmail.com](mailto:fides.ediciones@gmail.com)

Edición y producción: Fides Ediciones  
Coordinación editorial: Mónica Gabriela Ortega  
Coordinación UG: Ezra Guzmán

Los estudios del presente libro fueron dictaminados por expertos en el área mediante la modalidad de doble ciego.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN DIGITAL UG: 978-607-441-893-4  
ISBN DIGITAL FIDES: 978-607-99567-4-5

Hecho en México / *Made in Mexico*

*A mi esposa, Ma. Luisa*  
*A mis hijos, Mariana y Pablo*  
*A mis padres, Consuelo y Atanasio.*





## ÍNDICE

Agradecimientos . . . . .	13
Introducción . . . . .	15
CAPÍTULO I. La música mexicana en el contexto nacionalista posrevolucionario . . . . .	29
Antecedentes históricos, instituciones y vida musical . . . . .	29
Compositores nacionalistas precursores . . . . .	48
Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: dos corrientes renovadoras del nacionalismo musical en México . . . . .	55
Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras: el Grupo de los Cuatro en su periodo formativo . . . . .	60
CAPÍTULO II. Salvador Contreras: una aproximación biográfica . . . . .	79
Origen, infancia y formación musical inicial . . . . .	79
El contexto familiar . . . . .	85
Los años en el Conservatorio Nacional de Música y la amistad con Silvestre Revueltas . . . . .	94

Intérprete de cuartetos de cuerda. . . . .	104
Inicios del compositor . . . . .	108
Docencia, colaboración en orquestas, composición, dirección musical y jubilación . . . . .	112
Últimos años de vida . . . . .	130
 CAPÍTULO III. Salvador Contreras y su relación con el cuarteto de cuerda. . . . .	 133
 Antecedentes históricos del cuarteto de cuerda en México . . . . .	 133
Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: un panorama comparativo . . . . .	141
Historia de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras. . . . .	151
 CAPÍTULO IV. Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: un estudio comparativo . . . . .	 167
 Cuarteto de cuerda nº. 1 . . . . .	169
Cuarteto de cuerda nº. 2 . . . . .	180
Cuarteto de cuerda nº. 3 . . . . .	193
Cuarteto de cuerda nº. 4 . . . . .	205
Evolución del lenguaje compositivo de Salvador Contreras en sus cuartetos de cuerda. . . . .	223
La recepción de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras. . . . .	225
 Consideraciones finales . . . . .	229
 Referencias . . . . .	241

Bibliografía .....	247
Apéndice documental .....	253
Imágenes de Salvador Contreras .....	265



## AGRADECIMIENTOS

DEDICO ESTE LIBRO A la memoria de mis padres, doña Consuelo Ledesma Trujillo, mi madre y don Atanasio García Mireles, mi padre, quienes fallecieron en el transcurso de la realización del presente trabajo y guardo en lo más profundo de mi corazón. Ambos, por medio de la educación familiar que siempre me procuraron, provocaron de alguna manera la realización de este estudio, por ello les agradezco infinitamente.

Quiero agradecer de manera muy particular y profunda a mi familia, quienes han sido motor y fuerza de mi ser. Agradezco con todo mi amor a mi esposa Ma. Luisa Piña Rivera y a mis hijos Mariana y Pablo quienes, al momento de escribir estas líneas como durante todas las horas, días y meses que dediqué a la realización del presente estudio, me aguardaron con amor y paciencia y me brindaron su incondicional apoyo.

Esta investigación ha partido de una gran cantidad de documentación encontrada principalmente en el Archivo Salvador Contreras, gracias al apoyo desinteresado de doña Enriqueta Islas de Contreras e Isabel Contreras Islas, viuda e hija del músico, respectivamente, personas amables quienes me abrieron su casa y depositaron en mí su confianza, otorgándome todas las facilidades para la búsqueda de la información requerida en el archivo personal del Maestro. Les expreso mi especial gratitud y espero, con este trabajo, haber contribuido al mejor conocimiento y apreciación de la música de Salvador Contreras.

Por último, quiero agradecer a mi maestro Yvan Nommick su apoyo y su confianza en mi trabajo, gracias a sus profundos conocimientos musicales, sus observaciones metodológicas, su seguimiento en el desarrollo del estudio y sus atinadas correcciones, se obtuvieron los resultados esperados en el presente estudio.

## INTRODUCCIÓN

EN LA PRODUCCIÓN MUSICOLÓGICA mexicana relativa al periodo nacionalista posrevolucionario hay grandes vacíos e injustificables olvidos. Tampoco son justas las actividades concertísticas y grabaciones de las composiciones de autores de esta corriente con todos los que conformaron el elenco de compositores nacionalistas mexicanos. Unos se vieron favorecidos en su momento por sus posiciones políticas, otros fueron relegados quizás por las mismas causas, pero no siempre medió un criterio artístico equitativo para dar a conocer sus obras, en su tiempo y ahora.

El tema central de este libro es el acercamiento a la obra de cámara de Salvador Contreras, concretamente a sus cuartetos de cuerda. De esta forma, contribuimos a un mayor conocimiento de su producción musical, construyendo nuevas interpretaciones musicológicas de la evolución de su estilo y su lenguaje compositivo, así como de sus aportaciones estéticas. Asimismo, la confirmación de que sus cuatro cuartetos de cuerda, que en la actualidad son poco conocidos, por su importancia y sus contribuciones a la Escuela Mexicana de Composición, se pueden y se deben integrar al repertorio para cuarteto de cuerda como obras de gran valor en el panorama de la música de cámara de México.

Salvador Contreras Sánchez (Cuerámara, Guanajuato, 10 de noviembre de 1910-Ciudad de México, 7 de noviembre de 1982), como se demuestra en el presente trabajo, es una figura primordial del nacionalismo musical posrevolucionario de

México cuya obra musical es extensa y de calidad, lo que le sitúa en el lugar de los más ilustres creadores musicales del siglo XX mexicano. En su catálogo encontramos noventa y seis composiciones, desde cantos simples, con enormes posibilidades expresivas, hasta partituras orquestales de gran formato, incluyendo sus no menos importantes cuartetos de cuerda, obras de gran colorido que integran el carácter de la música popular mexicana, el color nacionalista posrevolucionario, además de incorporar elementos del cromatismo, impresionismo y expresionismo, por lo que consideramos que su música debiera ser hoy objeto de un mayor reconocimiento, pues contribuye a ilustrar el panorama musical de México en el periodo que va de la década de 1930 a la segunda mitad del siglo XX.

Este libro tiene por objeto reflexionar acerca del estilo compositivo que desarrolló Salvador Contreras en la época en que se desenvuelve el llamado nacionalismo musical mexicano, al lado de figuras importantes de la composición en México como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Candelario Huízar y los integrantes del llamado Grupo de los Cuatro: Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Daniel Ayala<sup>1</sup>; y establece una revaloración de su aporte al repertorio musical para cuarteto de cuerda en México. Además, ahora que han transcurrido más de cien años del nacimiento del compositor, debemos considerar que es tiempo de que su vida y su obra sean objeto de una mayor divulgación reconociendo los méritos de una persona sencilla y honesta que

---

<sup>1</sup> La denominación de Grupo de los Cuatro se debió a que en la reseña del concierto que ofrecieron estos compositores, el 25 de noviembre de 1935 en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública, el crítico del periódico *El Universal*, José Barros Sierra, se refería a ellos como el *grupo de los cuatro jóvenes compositores*; ellos vieron con simpatía el apelativo y lo adoptaron en sus conciertos subsecuentes. Véase Aurelio Tello, *Salvador Contreras: vida y obra*. Cenidim-INBA (Colección de Estudios Musicológicos), México, 1987, p. 34.



por medio de sus composiciones supo enaltecer y engrandecer a su país, contribuyendo al enriquecimiento de su música.

En la actualidad se conocen pocos aspectos de su vida y obra, así como de su relación con el Grupo de los Cuatro. Por ejemplo, se desconoce que fue precisamente él quien tuvo la motivación y la iniciativa de reunir al grupo, invitando primero a Blas Galindo, que se encontraba relativamente separado del ambiente musical de la Ciudad de México, pues se había ido a enseñar música al estado de Hidalgo. Posteriormente, habló con Daniel Ayala, y por último convocó a José Pablo Moncayo. Este grupo se llamaría poco después el Grupo de los Cuatro como lo afirma Aurelio Tello:

Después 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<sup>2</sup>.

Otro motivo que llevó a seleccionar este tema fue la idea de acercarse a la música de Salvador Contreras a partir de su obra para cuarteto de arcos. En efecto, pocos géneros como el cuarteto de cuerda permiten descubrir la creatividad y la inventiva o inspiración de un compositor, ya que en este tipo de obra el autor evidencia sus recursos técnico-musicales al servicio de una construcción estética que exige lo mejor de su oficio a fin de preservar la pureza de este género. Este planteamiento surgió a raíz del

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

estudio de los géneros musicales que han utilizado los compositores más reconocidos en la historia de la música universal a partir de Haydn, creador del cuarteto de cuerda.

Un análisis preliminar del estado de la cuestión sobre el tema nos revela que no existe hasta nuestros días ningún estudio que proporcione una visión completa de sus obras de cámara y, más específicamente, de su música para cuarteto de cuerda. Sin embargo, existen importantes documentos imprescindibles en los cuales se puede encontrar información valiosa.

Una revisión de la base de datos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim), dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, nos revela que existen pocas publicaciones correspondientes a las cuestiones que nos ocupan. Sin embargo, se cuenta con una base de datos de compositores mexicanos de los siglos XIX y XX donde se pueden encontrar referencias directas sobre diversos aspectos de su obra y la de los compositores del Grupo de los Cuatro, tales como: catálogo de sus obras, partituras manuscritas, partituras editadas, grabaciones en LP, grabaciones en disco compacto y publicaciones de artículos sobre estos importantes compositores.

Para llevar adelante esta investigación, una fuente bibliográfica indispensable es el libro *Salvador Contreras: vida y obra*, del musicólogo Aurelio Tello<sup>3</sup>. Este texto contiene información muy valiosa sobre el desarrollo humano y profesional de Contreras como intérprete violinista y su trayectoria como compositor que nos acerca al conocimiento del artista en distintas vertientes. La obra, en dos partes, aborda en la primera datos biográficos, trayectoria académica, su paso por el Conservatorio Nacional, su relación y actividades con el Grupo de los Cuatro, su actividad

---

<sup>3</sup> Véase nota 1.

profesional como violinista integrante de la Orquesta Sinfónica de México y como director de orquesta y docente y, finalmente, su actividad dedicada enteramente a la composición después de su jubilación. En la segunda parte del libro, Tello presenta el catálogo de todas sus obras, donde las podemos encontrar clasificadas y ordenadas por año de composición, título, plantilla instrumental, duración, fecha, lugar e intérprete del estreno<sup>4</sup> y otras especificaciones. Es de suma importancia apuntar dicho catálogo, así como el suplemento gráfico y fotográfico además del catálogo de fuentes. A pesar de las limitaciones en cuanto a la falta de rigor analítico con que se aborda el estudio de las obras de Contreras, especialmente los cuartetos de cuerda, el texto representa una de las fuentes básicas para el desarrollo de nuestro estudio.

Un documento de consulta obligada sobre aspectos relacionados con antecedentes históricos de los cuartetos de cuerda en México es otro trabajo realizado por Aurelio Tello<sup>5</sup>. En el cual relata por primera vez la historia del cuarteto de cuerda en nuestro país desde las primeras composiciones que se realizaron dando uso a los instrumentos de cuerdas hacia 1730 hasta los cuartetos de compositores contemporáneos. En este valioso documento se menciona la aparición en la vida musical de México de 1946 del Cuarteto Contreras, agrupación en la que Salvador Contreras, como intérprete, realizó importantes aportaciones a la música de cámara de nuestro país junto a su tío Francisco y dos compañeros, que si bien llevaron el mismo apellido no estaban unidos por lazos familiares.

---

<sup>4</sup> No obstante, son pocas las obras que contienen información al respecto ya que muchas obras permanecen sin estrenar.

<sup>5</sup> Aurelio Tello, “El cuarteto de cuerdas en México”, en *Pauta*, 2005, núm. 93, pp. 70-93.

Fue importante para nuestra investigación considerar el artículo “El cuarteto de cuerdas”, de Mario Lavista<sup>6</sup>, en el cual aborda el desarrollo de este género instrumental desde sus orígenes en el siglo XVII. Este artículo fue presentado con ocasión del ciclo de conciertos que se llevó a cabo en el Aula Mayor de El Colegio Nacional en septiembre de 2004 con el nombre *El cuarteto de cuerdas en México* y que consistió en cuatro conciertos del Cuarteto Latinoamericano con la interpretación de 19 cuartetos de compositores mexicanos.

El ensayo *Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)* de Julio Estrada<sup>7</sup>, es otro documento importante, ya que realiza un estudio exhaustivo de la obra para cuerdas de Silvestre Revueltas, quien fuera entrañable amigo y maestro de Salvador Contreras, precisando la importancia que cobró la escritura para las cuerdas desde sus primeras obras hasta la composición de sus cuatro cuartetos de cuerda a lo largo de su fecunda aunque corta existencia. Asimismo, Estrada analiza el lenguaje compositivo de Revueltas a partir de distintos parámetros musicales tales como: la métrica, el ritmo, los sistemas musicales alternados y el color instrumental. El ensayo aborda cinco de las obras para cuerdas de la producción de Revueltas e incluye, además de sus cuatro cuartetos, las cuatro pequeñas piezas para dos violines y violoncello.

Otra fuente bibliográfica que aporta información valiosa desde el enfoque del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la constituye el libro editado por Julio Estrada: *La música de México*,

---

<sup>6</sup> Mario Lavista, “El cuarteto de cuerdas”, en *Memoria. El Colegio Nacional*, 2004, pp. 231-237.

<sup>7</sup> Julio Estrada, “Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), XXIX, núm. 90, primavera 2007, pp. 149-174.

vol. 4, *Periodo nacionalista (1910 a 1958)*<sup>8</sup>. En este trabajo se aborda la vida musical de México y sus instituciones, los compositores y sus obras, así como un estudio analítico-musical de éstas. El capítulo V nos ofrece un importante análisis de las técnicas compositivas de diversos autores empleadas en la música mexicana en el periodo de 1910 a 1940, proponiendo una división de la música del periodo nacionalista mexicano en dos categorías: la música nacional mestiza y la música nacional indígena. El texto es imprescindible ya que aporta además una enorme cantidad de datos sobre el periodo nacionalista, el cual fija como referencia para marcar el fin de este movimiento el año 1958, fecha de la muerte de José Pablo Moncayo. En el aspecto analítico también se considera una fecha para marcar el fin del ciclo estético nacionalista: el año de la muerte de Silvestre Revueltas, acaecida en 1940.

Otro texto que aporta información sobre un integrante más del Grupo de los Cuatro es el libro de la investigadora Xochiquetzal Ruiz Ortiz: *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*<sup>9</sup>. Este trabajo ofrece una valiosa consideración de la figura de Blas Galindo de la que se ha generado una imagen casi simbólica y legendaria como músico mexicano de origen indígena, ejemplo arquetípico de los postulados que rigieron la estética del nacionalismo posterior a la Revolución Mexicana. Se trata de un estudio de suma importancia elaborado a partir de fuentes documentales manuscritas e impresas de primera mano; está estructurado en tres partes: la biografía de Blas Galindo, una antología de textos sobre su música y una sección de consulta

---

<sup>8</sup> Julio Estrada (Ed.), *La música de México. Tomo I, Vol. 4, Periodo nacionalista (1910-1958)*, Dirección General de Publicaciones-UNAM, México, 1984.

<sup>9</sup> Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*, Cenidim, México, 1994.

integrada por el catálogo de sus obras y las referencias documentales. La antología de textos contiene una parte dedicada a los artículos que el autor escribió durante su vida, donde la voz del propio Galindo habla de diversos temas, entre ellos de Salvador Contreras y el Grupo de los Cuatro.

Un trabajo original que se relaciona con nuestro tema lo constituye el libro: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, de la investigadora Yolanda Moreno Rivas. El libro ofrece aportes significativos para la comprensión del nacionalismo cultural mexicano, especialmente en el arte musical, cuyo objetivo es mostrar una definición y una descripción de la música mexicana que se ha calificado como nacionalista<sup>10</sup>.

Un documento que permitió acercarnos a los acontecimientos contextuales de la época, desde la perspectiva del principal protagonista de este libro, lo constituyen las *Memorias de Salvador Contreras*, donde encontramos importantes relatos sobre acontecimientos de distintas etapas de su vida, narradas por el propio compositor. Este texto sin editar constituye una valiosa fuente de información que posibilitó el acercamiento más profundo a su vida y obra.

Otros documentos o materiales de contenido musical que nos brindan información importante sobre Salvador Contreras y su relación con el Grupo de los Cuatro son los artículos de revistas. Un artículo que contiene información relacionada con nuestro tema de estudio es: “La música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad”, del historiador y

---

<sup>10</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

musicólogo José Antonio Robles Cahero<sup>11</sup>. Este artículo aporta una interesante visión de las épocas por las que ha transitado la música mexicana de concierto pasando por varios periodos, corrientes estéticas y estilos musicales a lo largo del siglo XX. Robles Cahero aborda ampliamente el tema del nacionalismo musical, y particularmente el Grupo de los Cuatro.

Esta obra tiene la intención de demostrar que la música de cámara para cuerdas de Salvador Contreras, específicamente los cuartetos de cuerda, permite verificar cómo se traduce la evolución de su estilo compositivo en la transformación de su lenguaje musical. Para ello nuestro objetivo es determinar el lenguaje y la tendencia compositiva de Contreras desde la perspectiva de sus cuartetos de cuerda, la interacción entre sus motivos de inspiración y el ámbito musical de su época, así como los compositores que lo influyeron en su trayecto artístico. En consecuencia, se han realizado las siguientes tareas:

1. Análisis del proceso creativo en los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras.
2. Observación del lenguaje compositivo en la obra de cámara de Contreras, específicamente en sus cuartetos de cuerda.
3. Análisis comparativo de los cuatro cuartetos de cuerda de nuestro autor.
4. Esclarecimiento de la perspectiva de composiciones para cuarteto de cuerda de otros compositores contemporáneos.
5. Investigación sobre el impacto de la recepción de los cuartetos de cuerda de Contreras en su época y en la actualidad.

---

<sup>11</sup> José Antonio Robles Cahero, “La música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad”, en *México Desconocido. México en el tiempo*, núm. 38, 2000, p. 39.

Así, para la elaboración de este estudio, pensamos que era conveniente emplear el método analítico y el de comparación histórica. De la misma manera, el análisis del proceso creativo de Contreras efectuado mediante el estudio de documentos relacionados con la génesis de los cuartetos, así como de las partituras de éstos.

La realización de este texto requirió el establecimiento de una estrategia para la búsqueda y obtención de la información. Ésta procede de diversas fuentes de consulta que nos posibilitan el acercamiento, conocimiento y comprensión del objeto de estudio, la cual podemos presentar agrupada de acuerdo con su tipología como literatura de referencia, fuentes no literarias, publicaciones periódicas, documentos de archivo, imágenes e iconografía.

Las fuentes de consulta indispensables para la realización de nuestra investigación provienen de diversos lugares, tanto privados como institucionales:

- Archivo Salvador Contreras<sup>12</sup>;
- Archivo Histórico del Estado de Guanajuato;
- Archivo General de la Nación;
- Archivo Histórico del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”;
- Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes;
- Biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes;
- Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM;

---

<sup>12</sup> En la actualidad el Archivo Salvador Contreras es conservado por Enriqueta Islas e Isabel Contreras Islas, y se encuentra ubicado en la casa de la familia Contreras Islas en la Ciudad de México.



- Biblioteca del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato;
- Biblioteca y Archivo Histórico “Armando Olivares Carrillo” de la Universidad de Guanajuato;
- Biblioteca Central de la Universidad de Guanajuato;
- Biblioteca Central Estatal “Wigberto Jiménez Moreno” de la ciudad de León Guanajuato; y
- Acervo de la Escuela de Música de León, Guanajuato.

Se consultaron también fuentes primarias y directas de aquella documentación relacionada con nuestro estudio. Una primera estrategia consistió en obtener, conocer y analizar a fondo los manuscritos de los cuatro cuartetos de cuerda de Contreras depositados en el archivo particular del compositor<sup>13</sup>. Una segunda, en revisar la documentación histórica para establecer un marco de referencia acerca del estilo compositivo característico del nacionalismo posrevolucionario de los compositores precursores. Una tercera, se apoyó en la observación del estilo que fue creando este artista desde sus primeras composiciones para cuerdas de la década de 1930 e ir reconociendo avances en su manera de componer en los cuartetos posteriores, al tiempo que se observaron las conexiones que establecía con el estilo y el lenguaje de otros compositores.

Situamos de relieve las propiedades de las partituras terminadas, considerando en primer plano su armonía, ritmo, melodía y sus temas y motivos. Además, fuimos clarificando cómo están compuestas las obras y sacando conclusiones acerca de su construcción a partir de la observación de documentos tales como:

---

<sup>13</sup> Para la realización del estudio comparativo y el análisis musical transcribimos los cuatro cuartetos de cuerda de Salvador Contreras utilizando el editor de partituras Sibelius 6.0. y 7.0., con la intención de elaborar, en un futuro, derivado del presente estudio, una edición crítica.

cartas del compositor, discursos, testimonios, apuntes, memorias, anotaciones en las obras, correspondencia, manuscritos, entre otros. Asimismo, se realizó un estudio cuantitativo que nos permitió establecer un panorama de la composición en México, específicamente de cuartetos de cuerda, y contextualizar los cuartetos para arcos de Contreras en el periodo posrevolucionario.

El presente libro se estructura en cuatro capítulos seguidos por las conclusiones. Asimismo, incluye una bibliografía y un apéndice documental que contiene diversos documentos con información valiosa acerca del objeto de estudio: información sobre las grabaciones en CD y LP, correspondencia, memorias, documentos e imágenes de Salvador Contreras en sus etapas formativa y profesional.

El capítulo 1, denominado “La música mexicana en el contexto nacionalista posrevolucionario”, tiene como base la contextualización de la música mexicana en el periodo nacionalista posrevolucionario. Su finalidad reside en relacionar los contenidos del presente estudio con el entorno histórico observando las instituciones, la vida musical y los compositores nacionalistas precursores. Por otra parte, se incluye un acercamiento a dos corrientes renovadoras del nacionalismo musical en México: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, que constituyen dos pilares importantes que fueron la base para la formación y el desarrollo de Salvador Contreras. Asimismo, se relaciona su periodo formativo con el del resto los compositores del Grupo de los Cuatro: Daniel Ayala, Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

El capítulo 2, “Salvador Contreras: una aproximación biográfica”, trata aspectos del contexto familiar, origen, infancia y formación musical inicial, sus años en el Conservatorio Nacional de Música y su amistad con Silvestre Revueltas, su actividad como artista intérprete de cuartetos de cuerda, así como sus inicios en la composición. La dirección musical y la docencia son

acápites que nos permiten acercarnos a su vida profesional. Este capítulo constituye así una panorámica de la vida y obra del compositor que ayuda a contextualizar la composición de su obra de cámara para cuarteto de arcos.

El capítulo 3, “Salvador Contreras y su relación con el cuarteto de cuerda”, trata de establecer los antecedentes históricos de la utilización del cuarteto de cuerda en México por medio de un recorrido desde los villancicos de Manuel de Sumaya en el siglo XVIII, obras que se arreglaban utilizando instrumentos de cuerda frotada, hasta los cuartetos de cuerda de épocas más recientes. Asimismo, enumera los grupos de cuarteto de cuerda y sus integrantes que han surgido en México desde aquella época hasta nuestros días, así como a los compositores que a lo largo de estos siglos han compuesto para esta plantilla instrumental. En este capítulo se incluye un análisis cuantitativo de composiciones para cuarteto de los compositores contemporáneos de Contreras y finaliza con la historia de cada uno de sus cuatro cuartetos.

El capítulo 4, “Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras: un estudio comparativo”, consiste en una exploración en orden cronológico de los cuatro cuartetos de cuerda que compuso Contreras en los años 1934, 1936, 1962 y 1966, respectivamente, que nos permite contrastarlos entre sí, encontrar claves de acceso a su escritura musical y entender el desarrollo del pensamiento musical de este compositor mexicano del siglo XX. También se estudian aquí diversos elementos tales como: etapa histórica de creación, influencias, fuentes de inspiración, modelos compositivos, citas, fuentes de información, borradores, manuscritos y correspondencia postal, para un mayor entendimiento del proceso creativo de cada obra. Asimismo, se aborda en este capítulo el tema central del trabajo a partir del análisis musical de cada obra mediante el estudio de los elementos musicales como la melodía, el sistema armónico, el ritmo y el timbre; además, se

observa en diversos ejemplos la textura, el tratamiento de alturas, el aspecto técnico de la interpretación instrumental, los motivos, los temas y la forma. También se incluyen observaciones sobre la evolución del lenguaje compositivo que siguió en sus cuartetos de cuerda, así como la recepción que han tenido los cuartetos en la actualidad.

Las consideraciones finales integran los resultados más significativos del estudio comparativo. Se presenta una bibliografía ordenada alfabéticamente en la que se incluyen los libros y artículos relacionados directamente con el objeto de estudio y aquellos que, de una u otra manera, complementan el conocimiento histórico, metodológico y conceptual.

Se presenta también un apéndice documental organizado en correspondencia con los cuatro capítulos donde se muestran diversos documentos correspondientes a documentación personal del autor, notas autobiográficas, publicaciones, programas de mano, notas de prensa y fotografías de su trayectoria.

# CAPÍTULO I

## LA MÚSICA MEXICANA EN EL CONTEXTO NACIONALISTA POSREVOLUCIONARIO

### *Antecedentes históricos, instituciones y vida musical*

EN SU ESTUDIO DEL periodo nacionalista posrevolucionario, Dan Malmström señala que ésta fue una etapa donde se creó un estilo propio, diferente de la manera como se componía música en la época del México independiente<sup>14</sup>, donde el lenguaje compositivo era una derivación del estilo europeo, ya fuera italiano, francés o alemán, como lo asienta en su libro *Introducción a la música mexicana del siglo XX*:

Cuanto más he estudiado la historia de la música mexicana, más evidente me ha parecido que la vida musical de México antes de la Revolución de 1910 no fue más que una secuela de la vida musical europea; en cambio, después de la Revolución, hubo avances que hicieron la vida musical de México autónoma y distinguible en grado evidente<sup>15</sup>.

Durante el Porfiriato<sup>16</sup>, se advierte que la vida musical de México transcurría entre las representaciones operísticas de

---

<sup>14</sup> Etapa que abarcó los años 1821-1848, en la que México entró a la vida independiente después de once años de lucha armada independentista.

<sup>15</sup> Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1998, p. 10.

<sup>16</sup> Periodo histórico también conocido como Porfiriismo que duró más de treinta años y que se identifica, como ningún otro, con el nombre de un personaje: Porfirio Díaz, presidente de México de 1876 a mediados de 1911.

compañías extranjeras, generalmente traídas de Italia, y los conciertos privados dirigidos a las clases altas, donde se escuchaba música foránea o de autores mexicanos con títulos extranjeros<sup>17</sup>. En este sentido, el compositor Manuel María Ponce reprochaba, entonces, que durante casi cien años de vida autónoma los gobernantes, intelectuales y compositores no se hubieran preocupado por rescatar, preservar y difundir la riqueza de la canción y la música del folclor mexicano; según Ponce:

Hasta la época del centenario de nuestra independencia, en cien años de vida autónoma, nuestros gobernantes, y a su ejemplo nuestros intelectuales y artistas, habíanse preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a europeizarnos, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban, la mayor parte de las veces, al atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que lógicamente deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres.

La erección de suntuosos palacios, el derroche de sedas y riquezas en teatros y paseos, el imperio del rastacuerismo, contrastaba dolorosamente con la miseria de la mayoría de los habitantes de la República, con la ignorancia de la enorme masa anónima que, lejos de la brillante capital, esperaba en vano el alba de su regeneración.

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los pueblos incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones con títulos en

---

<sup>17</sup> “Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)”, Capítulo I, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, *op. cit.*, p. 12.

francés. Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el Chic la intromisión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa *soirée* en la que, como frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía en cambio, entusiasta homenaje a las más ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de los *kake-walk* yanquis<sup>18</sup>.

Lo anterior sugiere, por parte de las personas que detentaban el poder durante el Porfiriato, un desprecio por la música procedente de la canción vernácula, por las costumbres auténticamente mexicanas y por ofrecer educación que contrarrestara el atraso cultural del pueblo, constituido mayoritariamente por gente simple y humilde que componía la gran masa de campesinos y trabajadores. Esta sería una de las razones que más adelante, como se verá, con el triunfo de la revolución, detonaría el movimiento conocido como nacionalismo musical.

Manuel M. Ponce es señalado por varios musicólogos como el primer promotor que introdujo la disposición nacionalista musical como una forma de contrarrestar la tradición italiana en los albores del movimiento revolucionario. Sin embargo, Malmström considera exagerado decir que se debe a Ponce el inicio del nacionalismo musical en México y, por otra parte, Montiel Olvera<sup>19</sup> señala que, en obras de Aniceto Ortega, Ricardo Castro, y Gustavo E. Campa, ya se observaban elementos de nuestro nacionalismo musical<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Manuel M. Ponce, “El folklore musical mexicano”, en *Revista Musical de México*, núm. 5, 1919, pp. 5-9.

<sup>19</sup> Armando Montiel Olvera, “El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores”, en *Heterofonía*, vol. 14, núm. 72, 1981, p. 18.

<sup>20</sup> Alejandro Armando González Castillo y Herlinda Mendoza Castillo, “El movimiento nacionalista en la música mexicana: Fuentes bibliográficas”, en *Bibliomúsica. Revista de Documentación Musical*, 1993, pp. 17-23.

Sin embargo, Carlos Chávez, al igual que otros artistas e intelectuales como Michaca y Mayer-Serra, sostiene que gracias a Ponce surgió un nacionalismo en la música de México, ya que fue él quien instauró definitivamente el estilo nacionalista como representativo de la música moderna mexicana; no sólo en su obra musical sino también en sus enseñanzas y en sus artículos e investigaciones.

El periodo conocido como nacionalismo musical en México se ubica cronológicamente entre los años 1910 y 1958, fechas correspondientes al inicio de la Revolución Mexicana y a la desaparición de José Pablo Moncayo, respectivamente; y se cree que respondió a factores políticos, sociales y culturales del contexto nacional; por ejemplo, el momento histórico que atravesaba el país que estaba marcado por las luchas políticas antirreeleccionistas, la propia guerra revolucionaria y los movimientos contrarrevolucionarios que le siguieron, además de la situación de rezago educativo de la población y la necesidad de unificar al pueblo después de la lucha armada.

Según Yolanda Moreno Rivas, el nacionalismo musical posrevolucionario mexicano surgió a principios de la década de 1920, y consistió, como en otros nacionalismos, en la integración de elementos sonoros de procedencia popular. Además, se usaron remanentes de células y motivos rítmico-melódicos de naturaleza indígena y melodías de la música mestiza de origen español, extrapoladas a formas de composición y ejecución académica, culta o artística.

Este movimiento cultural también sucedió en otras artes como la literatura y la pintura. En la plástica el nacionalismo mexicano fue especialmente fecundo, produciendo un importante movimiento pictórico: el muralismo. Al igual que éste, el nacionalismo musical tenía un fin educativo, consistente en buscar una manera de representar el sentido de pertenencia a una nación



a partir de la música; es decir, una exploración de la identidad nacional, como lo apunta Moreno Rivas:

Dentro de México fueron determinantes las expectativas creadas por la Revolución Mexicana, la revaloración del arte indígena o prehispánico, el fermento de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación<sup>21</sup>.

El movimiento nacionalista mexicano creó un avance dentro de la música americana al transformar y ampliar, en su camino hacia la búsqueda de una identidad sonora, las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, dando vía libre a la música contemporánea mexicana que vendría después y abrir nuevos caminos para noveles generaciones de compositores mexicanos, más preparados en cuanto a técnicas compositivas y con ambiciones de largo alcance.

Para muchos críticos el movimiento nacionalista significó la inserción definitiva de la música mexicana en las páginas de la historia de la música universal, gracias al potencial creativo y al talento liberado de los compositores mexicanos como Carlos Chávez y sus seguidores, quienes enarbolaron el elemento sonoro indígena como bandera idealista. No obstante, al momento de plasmar estos elementos en creaciones artísticas, produjeron resultados innovadores, renovadores e interesantes, según los alcances creativos de cada compositor.

El movimiento nacionalista en su conjunto constituyó un punto de privilegio en la historia de la música mexicana porque vino a nutrir las carencias de la música del siglo XIX, favoreciendo el desarrollo de la técnica, la expresión y el dominio del oficio.

---

<sup>21</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 20.

Además, enriqueció y renovó las temáticas compositivas, abriendo una puerta de entrada hacia lenguajes modernos y propuestas innovadoras; como lo señala Moreno Rivas: “El nacionalismo aseguró el ingreso de la música mexicana a la modernidad y abrió las puertas a una originalidad largamente buscada”<sup>22</sup>.

Asimismo, otros estudiosos sostienen que la música mexicana de concierto del siglo XX ha transitado por corrientes estéticas y estilos musicales variados: comenzando con un periodo romántico de finales del siglo XIX a la segunda década del XX, pasando por un periodo de afirmación nacionalista que va de 1920 a 1950, y terminando con un periodo donde se produjo un eclecticismo y diversidad de tendencias experimentales y de vanguardia a partir de 1960. Sin embargo, la mayoría de los investigadores consultados coinciden en señalar que el periodo donde mayor producción musical ha habido es precisamente durante el siglo XX, especialmente a partir del periodo nacionalista posrevolucionario, según lo señala Robles Cahero:

La producción de los compositores mexicanos del siglo XX es la más abundante de nuestra historia musical, y muestra un abanico muy amplio de prácticas musicales, propuestas estéticas y recursos compositivos. Para resumir la diversidad y la pluralidad de la música mexicana de concierto durante el siglo XX es conveniente referirse a tres periodos históricos (1870-1910, 1910-1960 y 1960-2000)<sup>23</sup>.

Robles Cahero marca el periodo comprendido entre 1870 y 1910 como el de la transición entre el México anterior a la Revolución y el que nació a partir de ella. En este intervalo de tiempo ya se podía advertir un nacionalismo musical influido por

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>23</sup> José Antonio Robles Cahero, *op. cit.*, pp. 12-14.

corrientes nacionalistas europeas resultado de un proceso de fusión entre la danza de salón, los géneros vernáculos y elementos musicales locales que se expresaban por medio del lenguaje romántico europeo dominante. Así, Robles Cahero observa un proceso de mestizaje entre los valeses, polkas o mazurcas de procedencia europeas y el género de la canción vernácula americana. Se trataba de identificar y rescatar los elementos de la música popular y revestirlos con los recursos de la música de concierto.

De esta suerte, hoy en día es posible encontrar un gran número de publicaciones de partituras con música de salón, sobre todo para piano, con arreglos y versiones virtuosísticas de los famosos aires y bailes nacionales, con los cuales se estaba introduciendo la música regional en las salas de concierto y en los salones familiares en su aspecto más refinado y presentable para las clases sociales altas.

Entre los compositores del periodo nacionalista romántico del siglo XIX encontramos a Tomás León (1826-1893), Julio Ituarte (1845-1905), Juventino Rosas (1864-1894), Ernesto Elorduy (1853-1912), Felipe Villanueva (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907).

Otro periodo histórico, según lo señala Robles Cahero, es el que comprende los años de 1910 a 1960. Se trata de un periodo de eclecticismo musical entendido como un punto de confluencia de diversos estilos y tendencias compositivas. En el trayecto de las primeras seis décadas del siglo XX hubo compositores mexicanos que abordaron más de un lenguaje compositivo o estilo musical en una búsqueda a partir del nacionalismo, y que abordó el posromanticismo o neorromanticismo, el impresionismo, el expresionismo, el neoclasicismo, y, aunque de manera excepcional, el microtonalismo.

El nacionalismo musical posrevolucionario fue proclive a la mezcla estilística dentro de sí mismo, lo que explica el surgimiento

de estilos híbridos y dos fases de nacionalismo: el nacionalismo romántico, con Manuel M. Ponce (1882-1948), José Rolón (1876-1945), Arnulfo Miramontes (1882-1960) y Estanislao Mejía (1882-1967); y el nacionalismo indigenista, con Carlos Chávez (1899-1978) y sus seguidores: Candelario Huízar (1883-1970), Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Luis Sandi (1905-1996) y los integrantes del Grupo de los Cuatro, formado por Daniel Ayala (1908-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958).

Otra manera de enfocar la música mexicana en la época que nos ocupa consiste en estudiar la vida musical del país a partir de los organismos que fueron surgiendo con la instauración de una institucionalidad oficialista a la caída de Díaz y con el inicio, y más tarde triunfo, de la Revolución Mexicana. Sin embargo, es menester apuntar que antes y durante el Porfiriato ya se contaba con algunas instituciones musicales que venían trabajando como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, dirigida por Carlos J. Meneses y la Orquesta Beethoven. No obstante, hay que apuntar que ambas agrupaciones musicales se disolvieron en los primeros años del movimiento armado.

A la caída del usurpador Victoriano Huerta, enfrentado al ejército de Venustiano Carranza, en pleno apogeo de la lucha revolucionaria, se estableció en la Ciudad de México el gobierno Constitucionalista; con él, en 1915, se creó la Dirección General de las Bellas Artes, cuyos principios y fines eran el empleo de la función educativa de las artes para poner al alcance de toda la población sus beneficios, como lo expresa Carlos Chávez en su artículo sobre la historia de la música en México:

En el orden del crecimiento intelectual de las razas, el arte está en la base y en la cima de toda civilización, siendo a la vez fundamento y cúspide, germen y fruto, elemento primario y coronación

final. En pueblos como el nuestro, cuyo coeficiente de cultura no es superior, la función educativa del arte requiere ser fomentada oficialmente, so pena de caer en un individualismo estéril, utópico y peligroso siempre para las sociedades jóvenes. A la necesidad de poner en práctica estas ideas, conciliándolas con el proyecto de dar vida propia a todas las actuales dependencias de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, obedece la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, cuyo principal fin será democratizar el Arte, sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que pierda la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos<sup>24</sup>.

Así, entre las dependencias que pertenecieron a la Dirección General de Bellas Artes podemos señalar instituciones como el Conservatorio de Música, el Orfeón Popular y la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), esta última conformada con músicos de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. La mencionada OSN tuvo varios directores, el primero de ellos fue Jesús M. Acuña, cuya gestión duró poco tiempo con resultados muy pobres, luego se nombró a Manuel M. Ponce en 1917, quien había sido invitado un año antes a dirigir sus obras con esta agrupación. Sin embargo, la vida de la orquesta fue corta ya que por falta de fondos económicos fue suspendida a finales de ese año<sup>25</sup>.

En 1920 se reorganizó la Orquesta Sinfónica Nacional, con el compositor potosino Julián Carrillo al frente, quien se encargó de presentar temporadas regulares con dicha orquesta, además de organizar el Festival Beethoven, consistente en la presentación, durante once domingos seguidos, de obras del compositor mencionado con motivo del 150 aniversario de su nacimiento.

---

<sup>24</sup> Carlos Chávez, "La música en México", *El Universal*, 22 de febrero de 1952.

<sup>25</sup> Julio Estrada (Ed.), *Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958)*, *op. cit.*, p. 14.

Carrillo estableció un movimiento sinfónico importante en esos años, con el que se intentó restaurar la vida musical que había sido interrumpida con el inicio de la Revolución, sin embargo, las salas de concierto se notaban vacías no obstante la presencia de grandes músicos que fueron traídos del extranjero como Rubinstein, Casals, Segovia, Brailowsky, Lhevinne, Lahowska, Dumesnil y Zsigmondy; como lo indica Ponce en su texto publicado en el diario *El Universal*:

[...] todos los cronistas de arte se quejan del desdén del público hacia los concertistas que últimamente nos han visitado: ni Mirovich, ni Montiel, ni la señora Lahowska, ni Brailowsky; no obstante, los méritos indiscutibles que todo el mundo les reconoce no han podido tocar con salas llenas [...] <sup>26</sup>.

Los conciertos presentados en México por estos músicos de primer nivel se conformaban por lo general con obras del siglo XIX; raramente se ejecutaban obras del siglo XX. Sin embargo, un grupo de compositores y músicos de vanguardia conformado por Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Guadalupe Medina, Lupe Lazo y Francisco Agea, se dieron a la tarea de promover el repertorio musical más novedoso, organizando entre los años de 1924 y 1925 temporadas de conciertos constituidos con música de Schönberg, Varèse, Stravinsky, Poulenc, Falla, Debussy, Satie y del propio Chávez, con resultados todavía más desastrosos en cuanto a asistencia del público.

A pesar de la calidad de los artistas extranjeros y la programación de obras de actualidad, la vida musical de México en los años posrevolucionarios se encontraba inmersa en una parálisis y un aletargamiento. Antes de 1920 los músicos mexicanos

---

<sup>26</sup> Manuel M. Ponce, "He aquí los conciertos: ¿Dónde está el público?", *El Universal*, 27 de abril de 1925.

participaban en presentaciones mediocres y con escasa asistencia de público lo que denotaba la ausencia de una política musical a nivel nacional que estableciera el rumbo del desarrollo del arte mexicano.

Con la intención de mejorar la situación de la cultura musical nacional, compositores e intérpretes, auspiciados por la Universidad Nacional y por el periódico *El Universal*, organizaron el Primer Congreso Nacional de Música, con el objetivo de subsanar la falta de actitud nacionalista en los compositores mexicanos y el desprecio injustificado por el folclore nacional. Además, se buscaba establecer estrategias para iniciar actividades de investigación musical, para establecer una conciencia nacionalista a partir del estudio de nuestro pasado musical y nuestro folclore.

El Primer Congreso Nacional de Música tuvo lugar en la Escuela Nacional de Minería de la Ciudad de México en el mes de septiembre de 1926. Se presentaron ponencias sobre diversos temas, entre los que destacan: “La música nacional”, por Pedro Michaca; “La cultura del músico mexicano”, por Alba Herrera y Ogazón; “Cómo debería de ser nuestro conservatorio”, de Manuel Barajas; “Reformas al plan de estudio”, de Ernesto Enríquez; “La ópera en México” y “El arte del canto en México”, presentada por Ignacio Montiel; “Historia crítica de la música en México como justificación de la música nacional”, de Jesús C. Romero. Con la publicación de los trabajos técnicos de este primer congreso por parte de la Secretaría de Educación Pública se estableció el compromiso de convocar el segundo congreso que se llevo a cabo al año siguiente, nuevamente en el mes de septiembre<sup>27</sup>.

Así, la vida musical de México fue saliendo del letargo en que se encontraba. En el periodo de 1928 a 1947 se establecieron

---

<sup>27</sup> Julio Estrada (Ed.), *op. cit.*, p. 15.

instituciones musicales modernas para el desarrollo ordenado de la vida cultural y musical del país. La creación de estos organismos fue la consecuencia de la toma de conciencia generada en los dos congresos nacionales de música mencionados.

Es menester señalar que una parte considerable de la actividad musical de México se debió a la labor de las orquestas sinfónicas. En este sentido, la Orquesta Sinfónica de México constituyó una institución importantísima en el desarrollo de la música de concierto en nuestro entorno. Cabe señalar que esta agrupación, que a su vez tuvo su origen en la Orquesta Sinfónica Mexicana, luego se transformaría en la Orquesta Sinfónica Nacional, que surgió en 1928 y fue dirigida por Carlos Chávez.

En 1929, la ya transformada Orquesta Sinfónica de México tenía entre sus objetivos consagrar sus actividades al estreno y promoción de la nueva producción musical de los compositores mexicanos, así como la interpretación, con niveles de alta calidad, de las obras del repertorio contemporáneo universal para gran orquesta. De esta suerte, en sus primeros años de existencia, la orquesta mencionada estrenó obras de compositores nacionales del momento como: *Imágenes y Primera Sinfonía* del compositor zacatecano Candelario Huízar; el tríptico sinfónico *Chapultepec*, de Manuel M. Ponce; *El festín de los enanos, Baile michoacano* y *Cuauhtémoc* de José Rolón; *El fuego nuevo, Los cuatro soles* y *Sandunga* de Carlos Chávez.

Por su parte, la Universidad Nacional Autónoma de México contribuyó también a la vida musical orquestal de México. En 1929 se fundó la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Música, dirigida por José Rocabruna<sup>28</sup>, que estaba conformada con

---

<sup>28</sup> José Rocabruna Valdivieso (1879-1957) nació en España y falleció en México. Violinista, compositor, profesor y director de orquesta. Fue el segundo director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1934-1942) y en



profesores de la misma facultad y posteriormente paso a depender del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional.

Además de la mencionada OSN, en 1936 surgió otra orquesta con el mismo nombre, pero que pertenecía a otra institución y con otro personal: la Orquesta Sinfónica Nacional del Departamento de las Bellas Artes, dirigida por un breve lapso por Silvestre Revueltas y conformada por profesores del Conservatorio Nacional de Música.

Como se verá, el movimiento musical más intenso en la vida de la época nacionalista posrevolucionaria en México se dio entre los años 1928 y 1948. Es menester realizar un balance de las actividades de la Orquesta Sinfónica de México (más tarde conocida como Orquesta Sinfónica Nacional) para dilucidar la producción de obras de este corte.

Esta agrupación, con Chávez al frente, realizó un gran número de estrenos de composiciones mexicanas, de las que podemos mencionar: *Tribu* (1935), de Daniel Ayala<sup>29</sup>; *Noche en Morelia* (1941) y *Sinfonía poema México* (1946), de Miguel Bernal Jiménez; *Suite en tres movimientos* (1947), *Música para orquesta sinfónica* (1940) y *Corridos*, para orquesta y coro (1941), de Salvador Contreras; *El fuego nuevo* (1928), *Los cuatro soles* (1930), *H.P.* (1931), *Sinfonía de Antígona* (1933), *Sinfonía India* (1936) y *la Suite de la hija de Cólquide* (1947), de Carlos Chávez; *Sones de mariachi* (1941), *Concierto para piano y orquesta* (1941), *Nocturno*, (1945), *El Zanate*, suite de concierto (1948), de Blas Galindo<sup>30</sup>; *Sinfonía n.º. 1* (1941) y *Sinfonía n.º. 2* (1944), de Eduardo Hernández

---

1938 fundó la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue un gran promotor de la música mexicana.

<sup>29</sup> Daniel Ayala Pérez (1906-1975), compositor yucateco integrante del Grupo de los Cuatro.

<sup>30</sup> Blas Galindo fue uno de los integrantes más fecundos del Grupo de los Cuatro.

Moncada; *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935), *Sinfonía n.º 2, Ochpaniztli* (1936), *Sinfonía n.º 3* (1938) y *Sinfonía n.º 4* (1942) de Candelario Huízar; *Sinfonía n.º 1* (1945), de Carlos Jiménez Mabarak; *Huapango* (1941), *Sinfonía n.º 1* (1944), *Sinfonietta* (1945) y *Tres piezas para orquesta* (1947), de José Pablo Moncayo<sup>31</sup>; *Huapango* (1931) y *Preludio y fuga rítmicos* (1932), de José Pomar; *Chapultepec* (1929), *Tres romanzas para canto y orquesta* (1930), *Suite en estilo antiguo* (1935), *Concierto para piano y orquesta* (1939), *Ferial*, divertimento sinfónico (1940), *Concierto para violín y orquesta* (1943), *Concierto del sur*, para guitarra y pequeña orquesta (1947), de Manuel M. Ponce; *Esquinas* (1931), *Ventanas* (1932), *Janitzio* (1933), *Cuauhnáhuac* (1933), *Planos*, *Danza geométrica* (1934), *Caminos* (1934), *Colorines* (1945) de Silvestre Revueltas; *El festín de los enanos* (1929), *Cuauhtémoc* (1930), *Baile michoacano* (1930), *1895*, suite para orquesta (1932), *Concierto en mi menor para piano y orquesta* (1942) de José Rolón; *Norte* (1941), *Tema y variaciones* (1944) y *Suave patria* (1947) de Luis Sandi<sup>32</sup>.

Fue notable el interés por interpretar y divulgar las composiciones musicales de nueva factura, producto de un intenso movimiento nacionalista de los compositores mexicanos, tanto de la vieja guardia como de las nuevas generaciones. En este sentido, la contribución que realizó Carlos Chávez como director de la orquesta mencionada fue notoria, pero también hay que destacar la tarea que asumió como promotor de la nueva música mexicana. No obstante, no sólo fue Chávez el único director de la Orquesta Sinfónica de México: también dirigieron esta agrupación músicos de la talla de Ernest Anserment, sir Thomas Beecham, Miguel

---

<sup>31</sup> José Pablo Moncayo es quizá el compositor del Grupo de los Cuatro más reconocido gracias a su magnífica composición musical de corte nacionalista: *Huapango*.

<sup>32</sup> Consúltese: Francisco Agea, *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*, Nuevo Mundo, México, 1948, pp. 85-96.

Bernal Jiménez, Aaron Copland, Vladimir Golschmann, Eugène Goossens, Paul Hindemith, Otto Klemperer, Darius Milhaud, Dimitri Mitropoulos, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Pierre Monteux, Leopoldo Stokowski e Igor Stravinsky. En 1948 Carlos Chávez renunció a la dirección artística de la OSM.

Con la entrada de México en el mundo moderno se inició una verdadera revolución en la industria, el comercio, la agricultura y el turismo; el sector privado comenzó a tener fuerza y en las ciudades se vivía un crecimiento acelerado de la población. Se vivían tiempos modernos donde la cultura no se quedó atrás. En 1947, por iniciativa del presidente Miguel Alemán, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a partir de la Ley de Bellas Artes que se había publicado el año anterior. Carlos Chávez, a quien se le había encomendado la tarea de realizar la planificación de la nueva institución, fue nombrado director general del INBA.

Los principios que sustentaron la Ley de Bellas Artes fueron los siguientes:

1. Impulsar las artes, por igual y armoniosamente, en su triple aspecto de: a) educación; b) creación, y c) difusión. Sólo en esta forma podrá lograrse el desarrollo efectivo de la cultura artística.
2. El Instituto de Bellas Artes debe ser el órgano del Estado especializado para el fomento de su especialidad, con exclusión de cualquier otro. Se trata de un principio elemental de orden que tiende a garantizar una acción siempre coherente.
3. El Instituto Nacional de Bellas Artes debe tener capacidad legal para adquirir y administrar bienes; tener así un patrimonio propio, además de los fondos con que el gobierno federal debe dotarlo anualmente.

4. El Instituto Nacional de Bellas Artes debe estar en manos de los artistas<sup>33</sup>.

Estos preceptos otorgaban una directriz en cuanto al rumbo que tomaría la actividad artística y dotaba al Estado con una institución rectora en materia de políticas culturales, que se encargaría de administrar, dirigir, salvaguardar, fomentar y promocionar la creación artística en todos los ámbitos de las bellas artes sin menosprecio de unas ni favoritismo a otras. En cuanto a la música, al fundarse el INBA se creó también el Departamento de Música del INBA, diversificando sus funciones en: creación e investigación, educación y difusión.

El área de creación musical fue fortalecida con el establecimiento del Taller Nacional de Creación Musical que Chávez había iniciado en el Conservatorio Nacional de Música en 1933, teniendo como discípulos a los compositores integrantes del Grupo de los Cuatro. También se fortaleció el área de investigación con el Departamento de Investigaciones Musicales del INBA y la edición de revistas y publicaciones sobre temas musicológicos. En el área de educación musical se ubicaron instituciones de enseñanza como el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nocturna de Música, que más tarde se transformaría en la Escuela Superior de Música y la Sección de Música Escolar que coordinaba la enseñanza en los subsistemas educativos de primaria, secundaria y normal.

En cuanto a la investigación musical, Jesús Bal y Gay, compositor de origen español, con la colaboración del compositor y a la postre gran director de orquesta mexicano, Luis Herrera de la Fuente, se dieron a la tarea de realizar el inventario de

---

<sup>33</sup> Carlos Chávez, "La Ley de Bellas Artes", *El Universal*, 10 de diciembre de 1948.

composiciones de autores mexicanos que resguardaba el archivo de la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, que más tarde llevaría el nombre de Candelario Huízar; se llegaron a catalogar mil y una composiciones. Además, se realizó la edición crítica del manuscrito de polifonía sacra del siglo XVI que se conserva en el antiguo Convento del Carmen en San Ángel, Ciudad de México.

La tarea de edición de revistas y publicaciones musicales contó con el impulso de Manuel M. Ponce, quien desarrolló una importante labor de divulgación del quehacer musical de México en las primeras décadas del siglo XX. El 13 de diciembre de 1913, Ponce dio su primera conferencia sobre la canción mexicana. Sus trabajos de investigación, además de algunas composiciones, se publicaron en 1917 bajo el título de *Escritos y composiciones musicales* con prólogo de Rubén M. Campos. Más tarde fundarían juntos la *Revista Musical de México* donde se abordaron diversos temas del folclore musical mexicano. En cada uno de sus números la *Revista Musical de México* publicaba obras de músicos mexicanos.

Dos revistas musicales revisten especial importancia alrededor de 1930: *Música Revista Mexicana* y *Cultura Musical*, esta última dirigida por Manuel M. Ponce abordaba temas nacionalistas, y luego se constituyó en una revista de vanguardia. Por otro lado, los compositores que editaban *Música* eran: Gerónimo Baqueiro Foster, Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, Carlos Chávez, Eduardo Hernández Moncada, Jesús C. Romero, José Rolón, David Saloma y Luis Sandi. Ambas revistas tienen en común que sólo salieron a la circulación durante un año.

En la cuarta década del siglo XX se editaron tres revistas de singular importancia: *Orientación Musical*, *Revista Musical Mexicana* y *Nuestra Música*. *Orientación Musical* era el órgano informativo del Ateneo Musical Mexicano, dirigida por Vicente T.

Mendoza y por Estanislao Mejía. Por su parte, la *Revista Musical Mexicana* fue fundada por Gerónimo Baqueiro Foster y su labor era informar de las actividades musicales de México, así como biografías de músicos mexicanos y temas de folclore mexicano. En la revista *Nuestra Música* colaboraban: Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Jesús Bal y Gay, Luis Sandi y Adolfo Salazar; en ella se publicaron interesantes artículos de Béla Bartók, Arnold Schönberg y Manuel de Falla; esta publicación se constituyó como el órgano informativo, de divulgación y promoción del grupo de compositores seguidores de Carlos Chávez cuando se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Con respecto a la edición de libros con temas de cultura musical se contaba con el Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes que en 1917 editó el libro *El Arte Musical en México* de Alba Herrera y Ogazón. Este libro se centra en la descripción de la música de los siglos XIX y principios del XX. Por su parte, Miguel Bernal Jiménez aportó desde la antigua Valladolid, hoy Morelia, capital del estado de Michoacán, los libros: *La disciplina coral*, *El acompañamiento del canto gregoriano* y *La técnica de los compositores*.

Una acción que consideramos en varios sentidos acertada fue la creación en 1946 de Ediciones Mexicanas de Música, primera y única editorial de partituras de compositores mexicanos. Esta valiosa casa editora se creó gracias al esfuerzo de un grupo de compositores seguidores de Carlos Chávez, quienes se unieron para fundar dicha editorial dirigida por Rodolfo Halffter.

La difusión de la música de concierto por medio del Departamento de Música del INBA se realizaba con el apoyo de instituciones que se fueron fortaleciendo para ese fin, como la Orquesta Sinfónica Nacional, la Compañía de Ópera de Bellas Artes, el Coro del Conservatorio Nacional de Música y el Coro de Madrigalistas de Bellas Artes.

En cuanto a la Orquesta Sinfónica Nacional señalada, debemos decir que nos referimos a otra orquesta fundada en 1947 que se instauró como un organismo sinfónico musical permanente, que inicialmente se había nombrado Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, denominación que se cambió dos años más tarde por la de Orquesta Sinfónica Nacional y cuyo primer director fue Eduardo Hernández Moncada; siguiéndole en el puesto el compositor José Pablo Moncayo, quien estuvo al frente por largo tiempo como lo menciona Carlos Chávez en su artículo:

Desde 1947, al principio de mi gestión como director de Bellas Artes, había yo logrado que el Gobierno decretara la fundación de una Orquesta Sinfónica Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, con sueldos fijos durante todo el año. La Sinfónica Nacional se fundó íntegramente con el personal de la Sinfónica de México, y José Pablo Moncayo fue nombrado director, cargo que todavía desempeña en la actualidad (1 de agosto de 1953)<sup>34</sup>.

Como se puede inferir, la figura de Carlos Chávez reviste gran importancia en el establecimiento y conducción de la política cultural y musical de los gobiernos posrevolucionarios, tornándose en un actor que tuvo y ejerció gran poder en las decisiones concernientes al desarrollo musical del país. Como se podrá apreciar en los siguientes apartados, podemos decir que Carlos Chávez es el compositor que más ha influido en México en el ámbito musical moderno.

---

<sup>34</sup> Citado por Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*. Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 146.

## *Compositores nacionalistas precursores*

Cuando se piensa en el periodo nacionalista en la música de México, se asocian de inmediato las figuras de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Miguel Bernal Jiménez y Candelario Huízar. Estos compositores sin duda se pueden considerar nacionalistas, pero no son los únicos.

Como se ha visto, el panorama de compositores mexicanos del siglo XX, cuya música la podemos ubicar como nacionalista, abarca un buen número de personas. Además de los mencionados debemos considerar también a: José Rolón, Salvador Contreras, Daniel Ayala, Eduardo Hernández Moncada, José Pomar, Arnulfo Miramontes, Luis Sandi, Alfonso de Elías, Roberto Téllez Oropeza y Carlos Jiménez Mabarak.

Debemos incluir, también, en nuestro censo de compositores nacionalistas, autores que nacieron en los años anteriores al inicio de la Revolución Mexicana (1910), pero cuya trayectoria artística y producción musical abarca hasta el periodo en cuestión. En este sentido, dos músicos revisten gran importancia: Rafael J. Tello y Julián Carrillo.

Rafael José Tello Rojas nació en la Ciudad de México el 5 de septiembre de 1872 y falleció el 17 de diciembre de 1947. Fue compositor, profesor de piano y director del Conservatorio Nacional de Música; entre sus discípulos destacan Silvestre Revueltas y Eduardo Hernández Moncada, por citar sólo dos de sus alumnos que como muchos otros recibieron sus enseñanzas. Su obra consiste en más de cien partituras. Desde el año 1900 se tiene noticia de la actividad creadora del maestro Tello pues, en ese entonces, se interpretaron sus composiciones *Scherzo*, *Vals*, *Melodía* y *Tarantela*. Sin embargo, la gran producción musical de Tello permanece desconocida a causa de que sus composiciones



fueron archivadas por su familia, como lo menciona Luis Sandi en el capítulo II del libro *La música de México*:

[...] pese a que la mayoría de sus obras fueron ejecutadas varias veces, no puede decirse nada, o casi nada, de su música porque ha sido víctima del amor de su familia. A su muerte sus manuscritos fueron encerrados celosamente en la caja de seguridad de un banco, según tengo noticias, esperando no sé qué [...] <sup>35</sup>.

Por su parte, Julián Carrillo fue un compositor de una extensa y variada obra, además de establecer una interesante teoría en cuanto al uso de cuartos y octavos de tonos conocida como “el sonido 13”. Esta teoría microtonal le dio fama internacional lo que lo situó como uno de los pocos compositores mexicanos distinguidos en el ámbito internacional. Carrillo nació en Ahualulco, San Luis Potosí el 28 de enero de 1875, fue becado por Porfirio Díaz para realizar estudios en Alemania, además representó a México, en el Congreso Internacional de Música de París en 1900. Fue director del Conservatorio Nacional de Música en dos ocasiones (1913-1914 y 1920-1923). Sus obras en sistema microtonal o del “sonido 13” le interesaron a Leopold Stokowski, quien las dirigió en Estados Unidos. Julián Carrillo murió el 9 de septiembre de 1965.

Además, como ya se dijo, debemos contar en nuestra lista de compositores nacionalistas a los autores mexicanos que también contribuyeron con su música al surgimiento de un estilo que reforzó el mexicanismo musical y cuya fecha de nacimiento los sitúa todavía en el siglo XIX.

José Pomar, al igual que Carrillo y Tello, también nació durante el siglo XIX y su producción musical abarca hasta el siglo XX. Originario de la Ciudad de México, Pomar nació el 18 de

---

<sup>35</sup> Julio Estrada (Ed.), *Compositores mexicanos de 1910 a 1958*. Capítulo II, *op. cit.*, p. 39.

junio de 1880, fue discípulo de dos grandes profesores de la vieja guardia: Gustavo E. Campa y Carlos J. Meneses. Además, recibió instrucción musical del padre Guadalupe Velázquez. Fue seguidor de Carlos Chávez y miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El catálogo de obras de Pomar contiene composiciones para piano y diversos instrumentos solistas, además encontramos un *Huapango*, compuesto diecisiete años antes del *Huapango* de Moncayo, una sinfonía *América y Preludio y fuga rítmicos*. Se tiene conocimiento de que Pomar fundó en la ciudad de León, Guanajuato, la Orquesta Sinfónica de León, de la cual no se mencionan más datos. José Pomar compone desde 1898 hasta el día de su muerte, en noviembre de 1961, acaecida cuando ostentaba el cargo de subdirector de la Escuela Superior Nocturna de Música.

Arnulfo Miramontes fue otro compositor cuyo trabajo abarca hasta el siglo XX, abordando el estilo nacionalista en su producción musical. Nació el 18 de julio de 1882 en Tala, Jalisco. Estudió piano con Martín Krause, discípulo de Liszt; composición y dirección de orquesta en Berlín donde estuvo por más de tres años estrenando su primer cuarteto de cuerda y su obertura *Primavera*. Miramontes falleció en Aguascalientes, su tierra adoptiva, en 1960.

José Rolón Alcaraz nació el 22 de julio de 1876, en Zapotlán, hoy Ciudad Guzmán, Jalisco; fue hijo único de Feliciano Rolón y Eduviges Alcaraz. Es necesario señalar que la fecha de nacimiento de Rolón se ubica erróneamente en 1888, y que, tras la investigación musicológica realizada por Ricardo Miranda, hoy se sabe que su verdadera fecha de nacimiento es la asentada al principio de este párrafo<sup>36</sup>. Después de su primer viaje a Francia

---

<sup>36</sup> Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007, p. 16.

regresó a Guadalajara donde vivió una intensa temporada en la que creó una orquesta sinfónica y fundó la Escuela Normal de Música de Guadalajara. Su producción musical se inició con obras de gran factura: *Cuarteto romántico*, *Sinfonía para orquesta*, *El festín de los enanos*, poema sinfónico de carácter nacionalista, que obtuvo el primer premio en el concurso del Primer Congreso Nacional de Música en 1927.

Rolón fue un músico completo, excelente pianista, buen director de orquesta y un compositor maduro. De regreso en París estudió con Paul Dukas y con Nadia Boulanger donde escribió su poema sinfónico *Cuauhtémoc*, un concierto para piano y un cuarteto de cuerda. En 1930 regresó a México y formó parte del equipo que encabezaba Carlos Chávez para tratar de renovar la vida musical de México. Fue profesor y más tarde director del Conservatorio Nacional de Música y jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes. Sus obras las interpretó Carlos Chávez con la Orquesta Sinfónica de México. José Rolón murió en la Ciudad de México el 3 de febrero de 1945 y sus restos yacen sepultados en la Rotonda de los Hombres Ilustres Mexicanos.

Candelario Huízar nació en Jerez, Zacatecas, el 2 de febrero de 1883. Fue revolucionario, pues formó parte del ejército villista del general Pánfilo Natera como miembro de la Banda de Música de la División del Norte; “viejito pueblerino y endiablado” le llamaba Silvestre Revueltas en referencia a su estilo de vida y a su forma de ser: nunca perdió la sencillez, la amabilidad, la humildad y la actitud de servir siempre al prójimo. Siguió siendo provinciano durante toda su vida; se le notaba ceñudo y callado dando la impresión de ser hombre hosco; en realidad era malicioso y sagaz, pero a la vez cordial y sincero.

En 1917 se estableció en la Ciudad de México e ingresó al Conservatorio Nacional para realizar estudios de trompa con Arturo Rocha; armonía con Estanislao Mejía y composición con

Gustavo E. Campa y Rafael J. Tello. Huízar conoció las técnicas compositivas más avanzadas de su época y, al mismo tiempo, logró que su obra tuviera la frescura y sencillez propias de un gran compositor. Su extensa labor realizada en varios frentes de la música le llevó a adquirir una visión más completa de su oficio como creador, ya que se desempeñó como instrumentista, ejerció de copista, fue profesor del Conservatorio Nacional de Música y trabajó también como su bibliotecario musical.

Huízar es uno de los más destacados sinfonistas que ha dado el país, sus cuatro sinfonías y una quinta que dejó inconclusa son consideradas obras selectas que forman parte habitual del repertorio orquestal nacional. Cuando Huízar conoció a Carlos Chávez su vida productiva se intensificó de manera considerable. Anteriormente había escrito el poema sinfónico *Imágenes*, obra premiada en el concurso de composición del Primer Congreso Nacional de Música de 1927, cuyo aire es nacionalista como la mayoría de las obras de su extensa producción, como lo menciona Dan Malmström en su *Introducción a la música mexicana*:

Su primer poema sinfónico *Imágenes* ya se ha mencionado como una de las primeras obras orquestales importantes de la corriente nacionalista. Su segundo poema sinfónico *Pueblerinas*, puede ser considerado una sinfonía, como acertadamente lo ha hecho ver Romero (1947, p. 51). A parte de *Pueblerinas*, Huízar escribió cuatro sinfonías en los años 1930, 1935 (re orquestada en 1939), 1938 y 1942, respectivamente. Se encuentra en *Pueblerinas* un nacionalismo derivado del México de hoy. Huízar ha tomado temas de la música popular o folclórica [...] <sup>37</sup>.

La formación académica de Huízar sirvió de base para su invención nacionalista, los temas tomados del folclore de su

---

<sup>37</sup> Dan Malmström, *op. cit.*, p. 112.

tierra, así como las melodías de su creación, de estilo indígena, son vertidos de manera natural en la forma sonata y en la sinfonía. El compositor y pedagogo Candelario Huízar murió en 1970 después de padecer un terrible ataque de apoplejía que lo dejó paralizado casi en su totalidad por largo tiempo.

Eduardo Hernández Moncada nació en Jalapa, Veracruz, el 24 de septiembre de 1899; es, junto con Revueltas y Chávez, de los últimos compositores que dio el siglo XIX en México. Fue un cercano colaborador de Carlos Chávez, quien fuera el líder del movimiento de renovación de la música de México. Junto a él fue profesor del Conservatorio Nacional de Música, luego director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, director de la Academia de la Ópera y más tarde inspector de la Sección de Música Escolar del Departamento de Bellas Artes.

Hernández Moncada compuso poco pero sustancialmente. Sus obras de mayor importancia son dos sinfonías; además compuso para el piano, música de cámara, música coral, la ópera *Elena* (1948) tres ballets: *Endless Voyage* (1949), *Ermesinda* (1952) y *Maíz* (1952); música para cine. Eduardo Hernández Moncada murió en 1995.

Se tiene conocimiento de otro compositor que nació también en 1899, Juan León Mariscal, oaxaqueño discípulo de Julián Carrillo que en 1933 ganó el primer premio de un concurso de composición, el cual consistía en una beca para ir a estudiar a Alemania, donde, dicho sea de paso, volvió a triunfar con el primer premio del concurso de preludios y fugas conmemorativo del segundo centenario del *Clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach.

Para inaugurar la veta de compositores nacidos en el nuevo siglo (XX), Alfonso de Elías es el primero en aparecer en 1902. Originario de la Ciudad de México, donde pasó toda su vida, don Alfonso de Elías fue un compositor serio y mesurado cuyo

depurado oficio compositivo ha dado a luz obras sinfónicas de gran interés que, sin embargo, realizó utilizando un lenguaje finisecular.

Luis Sandi nació en la Ciudad de México el 22 de febrero de 1905. Es, junto a Alfonso de Elías, otro de los noveles compositores nacido a principios de siglo que aparece muy cerca de los integrantes del Grupo de los Cuatro (1910). El caso de Sandi es interesante pues por su fecha de nacimiento y su trayectoria creemos que no se le podría clasificar junto al Grupo de los Cuatro ni junto a Carlos Chávez o Silvestre Revueltas, por lo que podríamos afirmar que es un compositor surgido entre dos generaciones.

Como Hernández Moncada, Sandi fue otro integrante y cercano colaborador del grupo de Carlos Chávez que tuvo una participación muy activa en la vida musical de México, sobre todo entre 1930 y 1940. A la edad de 15 años, Luis Sandi ingresó en el Conservatorio Nacional, primero cursó violín y canto y más tarde composición. Sus estudios de canto le facilitaron abordar la dirección coral, adquiriendo gran experiencia en ese ámbito, lo que lo llevó a fundar una de las agrupaciones corales más reconocidas en México: el Coro de Madrigalistas de Bellas Artes. Además, ocupó la titularidad de la asignatura de composición que fuera de su maestro Chávez.

Como funcionario gubernamental Sandi dejó honda huella en la vida musical de México, pues obtuvo el puesto de jefe de la Sección de Música de la Secretaría de Educación Pública. Más tarde, al ser incorporada al Instituto Nacional de Bellas Artes, la oficina se convertiría en Departamento de Música y Sandi sería nombrado subdirector por Carlos Chávez. Al respecto, Dan Malmström señala:

Como jefe del departamento de música y como pedagogo, es como probablemente haya dejado Sandi más honda huella en la

vida musical. Reorganizó y mejoró la educación musical escribiendo textos escolares sobre la historia y la teoría de la música. Como ejemplo de su producción queda la *Introducción al estudio de la música* (publicada en 1948). También ha escrito y arreglado canciones indígenas para ser cantadas en las escuelas<sup>38</sup>.

Luis Sandi, a juicio de Carlos Chávez, escribió relativamente poco ya que la mayor parte de su tiempo lo dedicó a labores administrativas necesarias para la atención de *la cosa pública musical*; sin embargo, Chávez afirmaba que su música recreaba atmósferas del indigenismo como ninguna otra<sup>39</sup>.

### *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: dos corrientes renovadoras del nacionalismo musical en México*

Carlos Chávez y Silvestre Revueltas fueron los compositores más influyentes de la vida musical en México en la primera mitad del siglo XX, periodo que comprende el nacionalismo musical posrevolucionario que se vincula a la vida y producción artística de Salvador Contreras, aspecto éste que reviste singular importancia.

Hoy podemos afirmar que Chávez y Revueltas fueron dos grandes influencias en la vida y obra de Salvador Contreras, ya que el primero fue su profesor de teoría de la música y quien lo alentó, estimuló y encauzó en el arte de la composición en la clase de creación musical del Conservatorio Nacional<sup>40</sup>; y el segundo, como lo menciona el mismo Contreras en sus memorias, fue amigo cercano y muy apreciado de su familia:

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>39</sup> Carlos Chávez, "Artículo", en *Nuestra Música* (1942). Citado en: Chávez, Carlos (ed.), *op. cit.*, p. 54.

<sup>40</sup> Aurelio Tello, *Salvador Contreras: vida y obra, op. cit.*, p. 25.

Formaba ya parte de la Orquesta del Conservatorio que dirigía el Maestro Revueltas y por oposición había ganado el puesto de primer lugar de los violines segundos, puesto que era de categoría, después del Concertino. Una ocasión en que había tenido un buen “huesito”, invité a comer al Maestro Revueltas a la casa. Aceptó de buena gana y llegamos a buena hora. Mis hermanos le hicieron un recibimiento tal como merecía un Maestro de tanto renombre. D[o]ña. Nemorita, se pulió con una comida de primera y durante ésta y después de sobremesa, hubo charlas amenas y chistes espontáneos, lo que hizo que el Maestro, pasara una tarde muy contento, pidiéndome que lo invitara más seguido. Un día, quince de mayo y día del maestro, volvió a comer en casa y después de la comida, se acordó festejar a Revueltas con una fiesta improvisada. Invitamos a los cuates y hubo representaciones teatrales, Orquesta Sinfónica, improvisando los instrumentos con charolas, utensilios (*sic*) de cocina y cacharros [...]<sup>41</sup>.

De la misma manera, nos atrevemos a señalar que la influencia de Carlos Chávez se deja sentir en todos los aspectos de la vida musical mexicana de concierto y en el desarrollo de las artes en general, sobre todo entre 1920 y 1940. Chávez creó un grupo importante de compositores, quienes colaboraron decididamente en los proyectos educativos y culturales que emprendió; en este grupo participaron asiduamente Galindo, Moncayo, Sandi, el propio Revueltas, quien colaboró con Chávez como violinista y director de orquesta, Rodolfo Halffter, Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, entre otros.

Creemos que es motivo de estudio musicológico el dilucidar la participación de Blas Galindo y José Pablo Moncayo, integrantes del Grupo de los Cuatro, quienes colaboraron fuertemente al

---

<sup>41</sup> Salvador Contreras Sánchez, *Memorias de Salvador Contreras*. Transcripción mecanografiada de Isabel Contreras, de las notas autobiográficas de Salvador Contreras, legadas a su familia por el autor y cuyos escritos originales de 1970 están en poder de Ignacio Contreras, México, 2000, p. 59.



lado de Chávez en proyectos culturales fundamentales para el desarrollo musical de México, como son la revista *Nuestra Música* y los *Conciertos de los Lunes*.

Ejemplo de lo señalado anteriormente lo constituye el hecho de que en el grupo de compositores que editaron la revista *Nuestra Música*<sup>42</sup> están Galindo y Moncayo, aunque no figuran Contreras ni Ayala. Además, cuando Carlos Chávez fue nombrado Director del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947<sup>43</sup>, fue notorio su influencia, al colocar en puestos gubernamentales a sus más cercanos colaboradores: al frente del Departamento de Música Escolar colocó a Luis Sandi; en la Dirección de Investigaciones Musicales puso a Jesús Bal y Gay; y al frente del Conservatorio Nacional de Música dejó a Blas Galindo. Lo anterior nos habla de la poderosa figura de Chávez y de algo poco común en México: casi nunca se había dado a un músico la posibilidad de influir de manera tan contundente y por tanto tiempo en el desarrollo de las artes de su país.

Por su lado, hemos constatado que a Silvestre Revueltas se le considera, por su original obra, un genio de la música mexicana y el más importante compositor que ha dado el país en el siglo XX, como lo menciona Manuel Enríquez en su texto que

---

<sup>42</sup> Los compositores mexicanos y españoles que constituyeron el grupo editor de la revista *Nuestra Música* fueron: Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José. P. Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi. Véase: Carredano, Consuelo, *Ediciones Mexicanas de Música. Historia y Catálogo*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1994.

<sup>43</sup> De 1928 a 1934 Carlos Chávez estuvo al frente del Conservatorio Nacional, y entre 1933 y 1934 fue jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. En 1946 fundó *Nuestra Música*, sociedad promotora de conciertos, de la cual surgieron una revista y la casa Ediciones Mexicanas de Música. Redactó el proyecto para crear el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y fue su primer director (1947-1952). Información obtenida del sitio web de El Colegio Nacional.

aparece como presentación del importante libro *Silvestre Revueltas por él mismo*:

[...] pero, para bien o para mal, nadie hasta ahora se ha preocupado por rastrear dentro de sus propios escritos la realidad de su pensamiento, elaborando, aunque fuera con carácter novelesco, un estudio más amplio del más importante compositor que ha nacido en nuestro país<sup>44</sup>.

De igual forma, podemos decir que Silvestre Revueltas personificó el desarrollo de un talento extraordinario y un espíritu vigoroso que aportó, composición tras composición, el estilo más individual y característico que ha surgido en la música del periodo nacionalista de 1930. Su música fue más allá de la retórica del nacionalismo oficial, ya no le preocuparon jamás los asfixiantes problemas de la mayoría de los autores nacionalistas ni el empleo de motivos rítmico-melódicos de procedencia autóctona, ni la creación de un arte nacional. En su música, fue el propio Revueltas quien inventó los temas musicales y los desarrolló a partir de la música popular o indígena de procedencia pueblerina, por lo que en sus composiciones incluyó sonsonetes de bandas y bailes de rancherías mexicanas compuestos por él. Así lo expresa Manuel Enríquez:

Revueltas sabía perfectamente cuándo y cómo elaborar o repetir un tema, el cual por cierto y es necesario decirlo, nunca tomó de la música popular o tradicional de nuestro país; en él todo suena nacional y sin embargo no existen “citas” folklóricas, ni melódicas, ni instrumentales. Esta gran originalidad, es quizá una de las mayores cualidades de su obra, y ahora a la distancia y con un amplio

---

<sup>44</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, recopilación de Rosaura Revueltas, Era, México, 1989, p. 11.

“conocimiento de causa”, podemos decir: ¡qué excelente música!, ¡qué gran representante de nuestro arte! y ¡qué bueno que no escribió ni Sinfonías ni Conciertos, ni las supuestas “grandes formas”! Él fue siempre fiel a sus convicciones, tanto en lo político como en lo estético y artístico<sup>45</sup>.

En el ámbito político, Silvestre Revueltas representó al artista de izquierda y al activista que enarbolaba la bandera de lucha social contra la injusticia, la desigualdad, la falta de oportunidades de desarrollo del pueblo; y además se solidarizó con otros pueblos, también en lucha, contra toda clase de injusticias y de abusos a partir del poder desmedido e inhumano. El activismo político de Revueltas lo llevó a realizar, cuando era secretario general de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), un viaje a España en 1937 vía Nueva York y París, con el fin de participar en el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, llevado a cabo en Valencia; Revueltas iba como presidente de la delegación de intelectuales mexicanos que acudieron al acto.

Por otra parte, Carlos Chávez fue, además de un importante compositor e impulsor del nacionalismo indigenista, un educador y un hombre público. Chávez era funcionario y político y apareció en la vida cultural mexicana en momentos en que más se necesitaba a un hombre con su visión en el aspecto artístico y educativo del país. En los años que siguieron a la Revolución hubo diversas personalidades importantes: artistas e intelectuales que, como Chávez, percibieron el atraso general de la población en aspectos relacionados con el desarrollo social y el crecimiento económico de la nación. El principal problema que detectó fue el atraso y la pobreza de la instrucción pública en

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13.

materia de arte, que aunado a las limitaciones del ambiente artístico y a la pobreza del mercado cultural, originó la existencia de un arte musical desconectado de la realidad de una nación que resurgía al mundo con toda clase de dificultades derivadas de un proceso revolucionario.

No obstante, sólo un espíritu inquieto e indomable como el de Chávez podía intuir que de nada hubiera servido implantar en México una estética auténtica y propia como la del nacionalismo sin tener influencia en cada uno de los aspectos de la vida cultural del país. Comprendió que era necesario tomar el control de las decisiones y actividades inclinadas a instaurar un arte para las masas y forzar, de una forma u otra, el mecenazgo del Estado en aras de coadyuvar a la justicia social. Y así lo hizo.

Una vez realizado este breve recuento de los atributos de dos compositores fundamentales para entender el nacionalismo y el surgimiento de una nueva generación de artistas y músicos en el escenario nacional, podemos afirmar que ambos compositores, Chávez y Revueltas, fueron en verdad los artífices de la escuela mexicana de composición. Juntos y a la vez contrapuestos o antagonicos, estos dos compositores mexicanos representan en más de un sentido la renovación de la música mexicana en un momento crucial de la historia de la nación mexicana.

*Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo  
y Salvador Contreras: el Grupo de los Cuatro en su  
periodo formativo*

Como hemos apuntado, Carlos Chávez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música en diciembre de 1928 y su gestión se distinguió por emprender un proceso de modernización y actualización de la enseñanza musical, especialmente

en el campo de la creación, donde introdujo la ideología nacionalista obteniendo una gran aceptación por parte de los alumnos del plantel escolar.

En esos años Chávez instauró la cátedra de creación musical: un curso-taller de composición cuya metodología consistía en el análisis de esquemas formales y estructurales y la creación de melodías. El hecho de llamarle “creación musical”, comenta Galindo, explica en sí mismo el sentido de la asignatura: se trataba de la creación de temas melódicos que iban de los cantos sencillos hasta los más complejos que luego se superponían para lograr estructuras polifónicas de dos, tres y cuatro voces, que ayudarían al alumno a comprender el tratamiento horizontal y vertical de la música y el sentido de la forma determinada por las cadencias; así lo apunta Blas Galindo en su escrito *Compositores de mi generación*, citado por Xochiquetzal Ruiz:

El nombre de creación musical, que se dio a la clase, expresa por sí mismo el propósito. El programa —para decirlo en breves palabras— comprendía la creación de melodías a solo, desde las más sencillas hasta aquellas concebidas en la escala de doce sonidos. Así el plan se ajustaba, en grandes rasgos, al proceso histórico de la evolución de la melodía. Después de esta primera etapa de estudios, la tarea consistía en superponer dos melodías. Luego tres, cuatro, hasta adquirir como resultado de tales superposiciones, el sentido armónico de la verticalidad y el sentido de la forma, determinada ésta por los reposos cadenciales. Todas las melodías eran pensadas para ser ejecutadas por instrumentos determinados, o por voces humanas. Así, desde las primeras lecciones, el alumno se familiarizaba con los recursos propios de los instrumentos y de las voces<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *op. cit.*, p. 44.

Era el propio Chávez quien decidía quienes formarían parte del taller de composición de acuerdo con la valoración de conocimientos, aptitudes y habilidades musicales de los estudiantes. Lo que el profesor buscaba en sus alumnos era que tuvieran sentido de responsabilidad y dedicación para desempeñarse como músicos instrumentistas formales con conocimientos conceptuales, teóricos y prácticos que los convirtiera en estudiantes competentes para afrontar su formación en el arte de la composición musical; como lo apunta Aurelio Tello al citar a Jesús C. Romero en su libro *Salvador Contreras: vida y obra*:

Según el Dr. Jesús C. Romero los [alumnos] 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. Todavía al año siguiente se inscribió Blas Galindo junto con cinco alumnos más, pero el examen final lo sustentaron él y sus tres condiscípulos fundadores<sup>47</sup>.

Cuando Chávez fundó el taller de creación musical en el Conservatorio Nacional en 1931, que en sus principios se denominó Cátedra de Creación Musical, los primeros estudiantes que formaron parte del mismo, realizando encomiables progresos, fueron Daniel Ayala, Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Blas Galindo, no obstante, como lo indica Tello, habían ingresado otros estudiantes, alrededor de veinte, sin embargo no todos terminaron los cursos.

El Grupo de los Cuatro, como veremos adelante, se constituyó con estos cuatro estudiantes del Conservatorio Nacional de Música que asistían con gran entusiasmo a la clase de creación musical que instauró su maestro Carlos Chávez y que él mismo

---

<sup>47</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 27.

impartía. Sin embargo, en mayo de 1934 Chávez dejó el Conservatorio Nacional de Música y la Cátedra de Creación Musical fue suspendida debido a que el nuevo director, en tiempos del presidente Lázaro Cárdenas, Estanislao Mejía, veía a Chávez y sus discípulos como sus enemigos, así lo relata el propio Salvador Contreras citado en el texto de Aurelio Tello:

Hacia 1935, al ocupar la presidencia de la República el General Lázaro Cárdenas, la administración de la SEP [Secretaría de Educación Pública] 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 [...]<sup>48</sup>.

Salvador Contreras fue precisamente quien tuvo la motivación y la iniciativa de convocar a la conformación del Grupo de los Cuatro, invitando primero a Galindo, que se encontraba relativamente separado del ambiente musical de la Ciudad de México, pues se había ido a enseñar música al estado de Hidalgo; posteriormente, habló con Ayala y, por último, convocó a Moncayo. Este grupo constituiría poco después el Grupo de los Cuatro; como lo señaló Galindo en el artículo publicado en la revista *Nuestra Música* y citado por Xochiquetzal Ruiz en el libro *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*:

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 46.

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. En noviembre del mismo año, se llevó a cabo el concierto en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública. En su comentario, un crítico dijo: “Esta sería la ocasión de hablar del Grupo de los Cuatro”. Y, en efecto, en mayo de 1936, nos presentamos como tal grupo, formado por Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y yo<sup>49</sup>.

Como lo indicó Blas Galindo, citado por Ruiz Ortiz, el hecho de ser conocidos como el Grupo de los Cuatro se debió al comentario del crítico musical de *El Universal*, José Barros Sierra quien, como otros críticos, se había ocupado del concierto que presentaron con sus obras los cuatro nóveles compositores convocados por Salvador Contreras. Dicho concierto se llevó a cabo el 25 de noviembre de 1935 en el teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública y ahí comentó el crítico referido que se trataba de la presentación de un grupo de jóvenes compositores que representaban la vanguardia de nuestros creadores y que:

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 congregate 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

---

<sup>49</sup> Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *op. cit.*, p. 44.



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<sup>50</sup>.

El periódico *El Instante*, en su edición del lunes 25 de noviembre de 1935, anunció el evento comentando que se trataba del grupo más fuerte de compositores emanados recientemente de las aulas del Conservatorio Nacional de Música y que representaban la primera generación que sale a la vida del arte bajo la enseñanza de los últimos dos gobiernos procedentes de la Revolución. Las obras que presentaron los jóvenes compositores fueron las siguientes:

- *Sonatina* para piano José Pablo Moncayo
- *Sonatina* para violín y cello Salvador Contreras  
Luis Sosa/ violín  
Juan Manuel Téllez Oropeza/ cello
- *Danza* para cuarteto de cuerdas Daniel Ayala  
Salvador Contreras/ violín  
Daniel Ayala/ violín

---

<sup>50</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 36.

Miguel Bautista/ viola  
Juan Manuel Téllez Oropeza/ cello

- *Caporal* para coro Blas Galindo  
Alfonso del Río/ letra
- *Lagartija* danza para piano Blas Galindo
- *Pieza* para cuarteto de cuerdas Salvador Contreras
- *Amatzinac* pieza para flauta  
y cuarteto de cuerdas José Pablo Moncayo  
Miguel Preciado/ flauta  
José Pablo Moncayo/ dirección
- *El grillo* pieza para conjunto y soprano Daniel Ayala  
Ing. Daniel Castañeda/ letra  
Miguel Preciado/ flauta  
Daniel Ayala/ violín  
Juan Téllez Oropeza/ sonajas  
José Pablo Moncayo/ piano  
Margarita L. Ayala/ soprano  
Salvador Contreras/ dirección<sup>51</sup>

Es importante detenernos en el comentario que realizó otro crítico musical que hizo la crónica de este primer concierto del Grupo de los Cuatro, en tanto se refiere particularmente a la pieza para cuarteto de cuerdas que presentó Contreras. En su reseña, además de registrar el éxito del concierto, en cuanto a la asistencia del público que, como lo señalábamos, era inusual en este tipo

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 35.

de presentaciones, hace observaciones sobre el lenguaje empleado por los músicos y algunas características de las obras. Nos referimos al crítico de *El Universal Gráfico*, Salomón Kahan, citado por Aurelio Tello, quien tenía una columna semanal llamada “Música”. Kahan publicó el día 29 de noviembre de 1935, con el título “Una hora experimental” la siguiente crónica:

Se presentó ante un público inesperadamente numeroso el concierto del grupo de los cuatro jóvenes compositores. 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... En la pieza para cuarteto de cuerdas de S. Contreras se nota que este joven músico vive en el siglo de Stravinsky. 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 [...]<sup>52</sup>.

Es interesante observar que desde los primeros conciertos presentados por *Los cuatro*, el público, y a su vez, los críticos, notaron en los nóveles compositores un nuevo lenguaje compositivo diferente al que se expresaba en los años anteriores a la Revolución. Este avance en el estilo de componer, del que innegablemente el movimiento de renovación musical de Carlos Chávez fue el responsable, como lo ha mencionado Dan Malmström, hizo definitivamente que la música mexicana obtuviera un sello distintivo y evidente.

Por otro lado, es interesante observar las apreciaciones de Blas Galindo con respecto a este primer concierto y la manera de

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 36.

afrontar las presentaciones que siguieron, ya conformados como Grupo de los Cuatro. En su texto sobre Blas Galindo, Xochiquetzal Ruiz apunta:

Ese concierto señalaba la aparición definitiva de un grupo de jóvenes compositores, quienes demostraban un marcado deseo de conocer los avances de la escritura musical y se identificaban con el nacionalismo musical y la corriente renovadora de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. [comenta Galindo:] Establecimos entre nosotros mismos, un frecuente intercambio de ideas y pareceres. Semana a semana nos reuníamos en mi casa con objeto de discutir problemas técnicos y otros relacionados con nuestro porvenir. Leíamos, analizábamos partituras y comentábamos, en forma crítica nuestros trabajos realizados durante la semana. Esas reuniones fueron muy provechosas, porque en ellas -por así decirlo- nos “confesábamos”<sup>53</sup>.

El mismo Galindo menciona además que en ese tiempo, para realizar los conciertos del Grupo de los Cuatro, también se presentaban como miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), presidida por Silvestre Revueltas. Éste les dedicó una nota de aliento con motivo de esa primera presentación que realizaron en el Teatro Orientación:

El elogio es a veces, casi todas, una forma de ironía que sólo el interesado tarda en comprender. Estos cuatro compositores son jóvenes y aptos. No necesitan de elogios: trabajan sincera y limpiamente. Lo otro es insuficiente. Silvestre Revueltas, profesor del Conservatorio y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Febrero de 1936<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *op. cit.*, p. 21.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 22.

Galindo comentó que el hecho de presentarse como miembros de la LEAR respondía a la necesidad que tenía el grupo de conseguir apoyos para la presentación de sus obras y, al ser apoyados por dicha organización, ellos no tenían problema en mencionar que pertenecían a ella; al respecto Galindo, citado por Xochiquetzal Ruiz comentó:

Yo era un muchacho de provincia y no tenía antecedentes de nada ni de nadie. En la LEAR conocí muchos amigos. El Grupo de los Cuatro perteneció a la LEAR. Lo que nosotros queríamos fundamentalmente era que nos patrocinaran conciertos: ahí donde veíamos oportunidades ahí estábamos y la LEAR sí nos patrocinó unos conciertos<sup>55</sup>.

Ya como Grupo de los Cuatro ofrecieron varios conciertos, sin embargo, los primeros organizados por ellos mismo estaban constituidos con música de otros compositores. En 1936 presentaron dos conciertos, el primero tuvo lugar el 31 de marzo en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes, con apoyo del Grupo Unitario de Iniciativa y Acción (GUIA); en esa presentación se interpretaron obras de Poulenc, Debussy, Beethoven y Haendel.

El segundo concierto del Grupo de los Cuatro en ese año ocurrió el 15 de octubre de 1936, nuevamente en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes; todas la obras que constituían esta presentación fueron estrenos:

- *Suite n.º. 2* Blas Galindo  
Eunice Gordillo/ piano

---

<sup>55</sup> *Idem.*

- *Sonatina* José Pablo Moncayo  
 José Pablo Moncayo/ piano  
 Francisco Contreras/ violín<sup>56</sup>
- *Cuatro canciones* Daniel Ayala  
 Juan Ramón Jiménez/ texto  
 Margarita L. Ayala/ soprano  
 Carlos Okhuysen/ piano
- *Tres poemas* Salvador Contreras  
 Daniel Castañeda/ texto  
 Irma González/ soprano  
 Salvador Contreras/ pequeña orquesta, dir.
- *Romanza* José Pablo Moncayo  
 Francisco Contreras/ violín  
 Guillermo Argote/ cello  
 José Pablo Moncayo/ piano
- *Cuarteto de cuerdas n.º. 2* Salvador Contreras  
 César Quirarte/ violín I  
 Luis Sosa/ violín II  
 Miguel Bautista/ viola  
 Guillermo Argote/ cello
- *Cuarteto de cellos* Blas Galindo  
 Jesús Reyes/ cello I  
 Manuel Garnica/ cello II  
 Juan Téllez Oropeza/ cello III  
 Leopoldo Villaseñor/ cello IV

---

<sup>56</sup> Francisco Contreras era tío de Salvador Contreras, ambos formaban parte del Cuarteto Contreras.

- *Cinco piezas infantiles para cuarteto de cuerdas*<sup>57</sup>

Daniel Ayala

De la misma manera, este concierto del Grupo de los Cuatro despertó gran interés, ya que de nueva cuenta ciertos críticos le dedicaron espacios en la prensa. Nuevamente José Barros Sierra les dedicó una nota, así como los críticos y músicos Daniel Castañeda, Luis Sandi y Gerónimo Baqueiro Foster. Las críticas volvieron a ser favorables para los jóvenes compositores ya que se señalaba que tenían el mérito de continuar creando y presentado obras con un espíritu de seguir progresando en su oficio. Además, se hacía hincapié en el trabajo constante y la seriedad y responsabilidad con que este grupo de jóvenes compositores encaraban el arte de la creación musical.

Entre los comentarios encontramos uno que se dirige específicamente al cuarteto de cuerda que presentó Salvador Contreras. Nos referimos a lo que comentó el pianista y crítico Humberto Artime que, citado por Tello, menciona el buen trabajo compositivo que realizó al afrontar la composición para cuarteto de cuerda. En su crónica del día lunes 14 de diciembre de 1936, Artime publicó en el diario *Novedades*:

Salvador Contreras hizo ejecutar su *Cuarteto n.º. 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<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> No se encontró el dato de los intérpretes de estas cinco piezas para cuarteto de cuerdas de Ayala, posiblemente fueron los mismo que interpretaron el *Cuarteto núm. 2* de Contreras.

<sup>58</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 41.

En efecto, el músico presentó su *Cuarteto de cuerda n.º. 2*, obra de gran lirismo y bella melodía concebida en un solo movimiento pero estructurada en tres secciones que deberán interpretarse sin interrupciones. Con una duración de doce minutos esta obra de gran factura pertenece a una primera etapa compositiva donde el compositor concibió temas de cálida sencillez y noble tratamiento en su desarrollo.

Los últimos conciertos del Grupo de los Cuatro se llevaron a cabo el 23 de agosto de 1938 y el 22 y 24 de noviembre de 1940 en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes y en la sala principal del mismo recinto, respectivamente. Sin embargo, tenemos conocimiento de un cuarto concierto que se suspendió y que estaba programado para el día 25 de junio de 1937, también en la misma sede. El programa del concierto del 23 de agosto estaba formado por las siguientes obras:

- *Radiograma y Hacia la villa* Daniel Ayala  
Humberto Artime/ piano
- *Trío para flauta, violín y piano*<sup>59</sup> José Pablo Moncayo
- *Scherzo y final para violín y cello*<sup>60</sup> Salvador Contreras
- *Dos preludios para oboe, corno inglés y piano*<sup>61</sup> Blas Galindo
- *Sonatina* José Pablo Moncayo  
César Quirarte/ violín  
José Pablo Moncayo/ piano

---

<sup>59</sup> No se encontraron datos de los intérpretes.

<sup>60</sup> No se encontraron los nombres de los intérpretes.

<sup>61</sup> No se encontraron datos de los intérpretes.



- *Vidrios rotos para conjunto de cámara*<sup>62</sup> Daniel Ayala
- *Suite para conjunto de cámara*<sup>63</sup> Salvador Contreras
- *Concertino para piano* Blas Galindo  
Eunice Gordillo/ piano

Las obras que conformaron el programa de los días 22 y 24 de noviembre en el Palacio de Bellas Artes, en su temporada oficial del Departamento de Bellas Artes, eran:

- *Suite de baile y preludeo* Blas Galindo
- *Música para orquesta sinfónica* Salvador Contreras
- *Paisaje y El hombre Maya* Daniel Ayala
- *Hueyapa* José Pablo Moncayo<sup>64</sup>

Las reseñas y las crónicas de prensa al respecto de este último concierto del Grupo de los Cuatro, señalan que cada uno de los compositores dirigió sus propias obras, que fueron creadas entre los años 1939 y 1940. Con esta presentación, programada exclusivamente con música sinfónica, se cerró el ciclo de conciertos conformados sólo con creaciones de *Los cuatro*; luego se retomaría, años más tarde, la realización de conciertos con composiciones exclusivamente del grupo, con la intención de realizar homenajes a sus cuatro integrantes. Después de esta presentación, una vez alcanzado el nivel artístico que los proyectó en la escena del arte musical nacionalista, cada músico de este célebre grupo siguió su propio camino.

---

<sup>62</sup> No se encontraron los nombres de los intérpretes.

<sup>63</sup> No se encontraron datos de los intérpretes.

<sup>64</sup> No se encontraron datos de la orquesta que interpretó las obras.

Podemos concluir que el Grupo de los Cuatro en un principio fue una consecuencia de la orientación nacionalista de Carlos Chávez, quien inculcó la ideología del nuevo gobierno posrevolucionario mediante las actividades promovidas desde el departamento de Bellas Artes. No obstante, en la mayor parte de las obras compuestas entre 1931 y 1938 por los integrantes del grupo en cuestión, hay evidencias de un interés por asimilar, ante todo, los estilos y las formas musicales universales. Por consiguiente, en su etapa formativa no vemos una inclinación marcada de estos cuatro compositores en establecer un contenido ideológico, estético o sentimental.

Sin embargo, creemos que sí hubo un apego del Grupo de los Cuatro al nacionalismo musical de México en un momento dado, pero este aprecio surgió más tarde, motivado por la invitación que, como compositores que ya figuraban, les realizara Carlos Chávez para elaborar arreglos o adaptaciones orquestales de canciones populares mexicanas para su ejecución por la Orquesta Sinfónica de México. Consecuencia de esta invitación fueron las creaciones orquestales de Galindo, Moncayo y Contreras: *Sones de mariachi*, *Huapango* y *Corridos*, respectivamente.

Por lo anterior, podemos reafirmar que la adhesión del Grupo de los Cuatro al nacionalismo fue posterior. Sin embargo, la cercanía de Contreras a Revueltas y la de Galindo y Moncayo a Chávez dio frutos a finales de la década de 1930, en que como grupo estos cuatro compositores venían trabajando juntos durante varios años. A este respecto, Aurelio Tello menciona:

[...] 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 [nacionalista] 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 Stravinsky en sus obras; más bien esta es una influencia que llega precisamente vía Chávez y Revueltas [...]»<sup>65</sup>.

Creemos que en esencia el Grupo de los Cuatro constituyó un puente que unió una primera etapa nacionalista, representada por Manuel M. Ponce (nacionalismo romántico), Carlos Chávez (nacionalismo indigenista) y Silvestre Revueltas (nacionalismo folclórico) con la etapa del eclecticismo de 1960 que se orientó hacia nuevas tendencias musicales y nuevos lenguajes compositivos. A este respecto, Nicolás Slonimsky, citado por Aurelio Tello, trata de establecer un resumen de lo que fue el desarrollo de la música mexicana al comenzar el siglo XX:

El folclore 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 folclore mexicano, con la técnica contrapuntística y armónica de la música ultramoderna. El complejo melorrítmico del folclore 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 folclore nativo interpretado con técnica contemporánea<sup>66</sup>.

Sin embargo, a este respecto podemos agregar que lo que los compositores del Grupo de los Cuatro imprimieron en su música fue, en primer término, el espíritu del México posrevolucionario,

---

<sup>65</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 44.

<sup>66</sup> *Idem.*

más que elementos folclóricos propiamente dichos; excepto, por supuesto, en las obras *Sones de mariachi*, de Galindo; *Huapango*, de Moncayo y *Corridos*, de Contreras, que cierran el nacionalismo folclorizante en la música de concierto mexicana.

Como ya se mencionó, después del último concierto que presentaron como Grupo de los Cuatro, los integrantes del mismo siguieron rumbos distintos, y, sin apartarse del campo de la composición, los cuatro se constituyeron en profesores o funcionarios de reconocido prestigio nacional e internacional.

Una figura importantísima en el horizonte musical de México de las décadas de 1940 a 1960 la constituye Blas Galindo. No sólo fue uno de los compositores más prolíficos del nacionalismo musical en México y, quizá uno de los sobrevivientes de este movimiento nacionalista, sino que su cercanía con Carlos Chávez, de quien fuera entrañable amigo y con quien compartiera proyectos comunes, lo ubica como una figura destacada en la escena nacional.

Además, la música de Galindo trasciende la corriente nacionalista de su época, ya que gracias a su acercamiento con Aaron Copland, por conducto de Carlos Chávez, conoció otras orientaciones musicales que abordó y cuyos resultados lo han posicionado en un plano de creador universal, como lo apunta la investigadora Xochiquetzal Ruiz Ortiz:

Blas Galindo, al igual que otros compositores de su época, sufrió el declive del nacionalismo musical. Su reto consistió en intentar asimilar las nuevas ideas de las más recientes generaciones. Si Galindo no fue olvidado, fue en gran parte porque trató con ahínco y con amplitud de criterio conocer y componer con los elementos de la música nueva [...] <sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *op. cit.*, p. 14.

Acerca de Daniel Ayala se ha escrito muy poco. Sin embargo, se pueden encontrar partituras y programas de mano de sus obras y conciertos en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. Por lo anterior, es motivo de análisis exhaustivo puntualizar el camino que siguió Ayala, compositor yucateco del que se habla muy poco en la actualidad y cuya abundante producción musical es casi desconocida.

Además, hasta el momento las grabaciones discográficas con sus obras son escasas. En contraste, las composiciones de Galindo y Moncayo fueron exitosas en sus estrenos y grabadas muchas de ellas en diferentes formatos que se han mantenido como parte del repertorio habitual propio del periodo nacionalista. Por ejemplo, en un estupendo trabajo de divulgación de compositores mexicanos llevado a cabo entre 1992 y 1996 por la Universidad de Guanajuato, por medio de su Orquesta Sinfónica dirigida por Héctor Quintanar, en la colección *Compositores mexicanos* formada de seis discos compactos, 23 autores y 32 obras<sup>68</sup>, se puede constatar que incluyen composiciones de los músicos antes citados, pero no las de Ayala.

Sobre José Pablo Moncayo, que es el compositor del Grupo de los Cuatro de quien más se sabe, debido a la recepción que ha tenido el Huapango, una de sus obras sinfónicas más conocidas, ha despertado la admiración de los especialistas al grado de decir que “es precisamente este carácter de invención y su buena organización formal lo que hacen de *Huapango* una pieza de concierto de la envergadura virtuosística de un *Bolero* de Ravel”<sup>69</sup>.

No obstante lo anterior, conviene aclarar que los trabajos relativos a la crítica musical de sus obras se encuentran dispersos

---

<sup>68</sup> Consúltese: Héctor Quintanar (Dir.), *Compositores mexicanos* (CD), México, 2009. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato.

<sup>69</sup> Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 105.

en diferentes artículos, mientras que sólo conocemos una obra que se propone construir la biografía del compositor escrita por José Antonio Alcaraz<sup>70</sup>.

En estas circunstancias, el estado de la investigación musicológica relativa al Grupo de los Cuatro continúa en proceso sobre todo por los trabajos que, como se ha dicho, se han enfocado a analizar parcialmente sus obras y los aspectos biográficos de manera breve, a excepción de la obra referida anteriormente.

Por ello, no sólo es relevante, sino urgente realizar más investigaciones que aporten un mayor conocimiento sobre cada uno de los compositores del Grupo de los Cuatro, sus vidas, sus obras en lo individual, pero muy particularmente, que amplíe el conocimiento de estos autores a los que no sólo unía una denominación artística; “el Grupo de los Cuatro” sino que quizá estaban interrelacionados por las circunstancias históricas que les tocó vivir, que marcaron su origen y entrelazaron sus destinos en el panorama fértil de la música nacionalista mexicana a la que contribuyeron trascendentemente por un periodo de cincuenta años, es decir entre 1930 y 1980.

---

<sup>70</sup> José Antonio Alcaraz, *La obra de José Pablo Moncayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975.

## CAPÍTULO II

### SALVADOR CONTRERAS: UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

#### *Origen, infancia y formación musical inicial*

SALVADOR CONTRERAS SÁNCHEZ NACIÓ el 10 de noviembre de 1910 en el pueblo de Cuerámara, Guanajuato, distante 98 kilómetros por carretera, de la capital del estado del mismo nombre. El sitio se encuentra en una amplia zona del centro de la república mexicana conocida como Bajío. Sus padres fueron don José Contreras y doña Nemoria Sánchez.

El municipio de Cuerámara, cuyo vocablo en tarasco significa “Al abrigo de los pantanos”, estuvo habitado originalmente por indígenas huachichiles, quienes estuvieron dominados por tarascos hasta principios del siglo XVI. En el año 1531 los colonizadores españoles arribaron al lugar y el 12 de agosto de 1532 el rey Carlos V donó el territorio al indígena cristianizado Diego Tomás Quesichihua.

A principios del siglo XVIII, el poblado estaba considerado entre los más productivos del Bajío en la actividad agrícola y ganadera. El 5 de noviembre de 1869, el Congreso del Estado de Guanajuato decretó dar a la comunidad el rango de Pueblo.

Si bien el nacimiento de Salvador Contreras ocurrió en dicho lugar a principios del siglo XX, la familia no residió por mucho tiempo allí, ya que, según lo que el propio Contreras relata en sus *Memorias*, él sólo recuerda haber estado en el año 1916 en un lugar llamado Hacienda de Tezontlalpa, Estado de México,

hoy Tezontlalpan de Zapata, municipio de Hueypoxtla, de la que su padre era el dueño.

No se sabe qué hechos determinaron que el nacimiento de Salvador Contreras sucediera en aquel pueblo enclavado en el corazón del Bajío guanajuatense. Probablemente, como lo señala Tello<sup>71</sup>, don José Contreras, hombre dedicado a la agricultura, tenía negocios relacionados con actividades del campo que lo llevaron a radicar en ese lugar por una corta temporada, lo que quizá coincidió con el nacimiento de sus primeros hijos en ese lugar. Doña Nemoria Sánchez, madre de Contreras, el mayor de sus tres hijos —Eduardo, Alfonso y Salvador—, era ama de casa y procuraba amorosamente la educación y cuidado de los niños, que en los primeros años del matrimonio llegaron a ser cinco hermanos; pero con el paso del tiempo ese número se incrementó llegando a ser en total once.

Es importante señalar un dato impreciso: la fecha de nacimiento de Contreras<sup>72</sup>. En notas curriculares y biográficas de algunos diccionarios y enciclopedias de música se señala el 10 de noviembre de 1912; incluso el propio compositor siempre aseguró haber nacido ese año. En una entrevista concedida a la periodista Claudia Negrete en 1981, Salvador señaló haber nacido en 1912; sin embargo, su familia ha proporcionado documentos que demuestran que la verdadera fecha de nacimiento es el 10 de noviembre de 1910; como lo corrobora la información contenida en

---

<sup>71</sup> Aurelio Tello, *Salvador Contreras: vida y obra*, op. cit., p. 15.

<sup>72</sup> El doctor Jesús C. Romero escribía en la revista *Carnet Musical* de la XELA breves semblanzas sobre los músicos mexicanos bajo el nombre de “Galería de músicos mexicanos”. La correspondiente a Salvador Contreras se publicó en el número de agosto de 1955. Al parecer el doctor Romero no confirmó algunos datos y otras personas han repetido el error.



la Fe de Bautismo cedida por la familia del compositor y citada por Tello<sup>73</sup>.

Su primera infancia ocurrió en un ambiente lleno de recursos y comodidades, podemos afirmar que los primeros cuatro años de vida transcurrieron para él como transcurre la existencia de un chico con el porvenir asegurado: alimentación abundante y nutritiva, ropa de la mejor calidad, casa grande puesta con todos los servicios para llevar una vida despreocupada y todos los cuidados propios de un infante de clase alta. Pero, sobre todo, alejado de la cruel confrontación civil que tantos ciudadanos, pobres o ricos, padecieron: la Revolución Mexicana. Así lo relató el propio Contreras en sus *Memorias*:

Niño afortunado primero: por ser el mayor de tres hermanos que éramos entonces: Eduardo, Alfonso y yo; (llegamos a ser 11). Segundo, por el desahogo económico, que gracias a la vida de bonanza de que gozábamos entonces en la Hacienda, no supe lo [que] era el hambre que invadió a los habitantes de la Capital; y tercero, ignorante de los sucesos de la revuelta del País, vivía una etapa feliz, con servidumbre y Nana para cada uno de los tres hermanos<sup>74</sup>.

Era la época del inicio de la Revolución Mexicana y el país entraba en un periodo de inestabilidad política lo que traería problemas en lo económico, pero sobre todo en lo social. Diez días después del nacimiento de Salvador Contreras, a las 18:00 horas del 20 de noviembre de 1910, Francisco I. Madero, el apóstol de la democracia, como después se le llamó por sus ideales antirreeleccionistas, hacía el llamado del Plan de San Luis a levantarse en armas en protesta por la violación de la voluntad ciudadana en

---

<sup>73</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 16.

<sup>74</sup> Salvador Contreras Sánchez, *Memorias de Salvador Contreras*, *op. cit.*, p. 3.

las elecciones presidenciales. El país iba a la guerra: paulatinamente pueblos y ciudades del interior de la república eran atacados y sucumbían a los rebeldes, muchos de ellos eran trabajadores del campo, los bosques y las minas.

Fue en el periodo de revuelta revolucionaria que don José Contreras decidió vender la hacienda que poseía, quizá para alejar a su familia del peligro que corrían estando en provincia. El padre de Salvador recibió buena cantidad de dinero con lo que se proponía establecerse en la Ciudad de México para asegurar un futuro venturoso a su familia, pero la situación de desgobierno que causó el movimiento armado permitía que cada jefe revolucionario estableciera su propio papel moneda de curso legal, por lo que el dinero que entonces recibió por la venta de la hacienda se devaluó a los pocos días, quedando la familia Contreras en la total pobreza.

Sin embargo, en la capital de la república mexicana se pudieron asentar, en una vivienda provisional ubicada en una zona céntrica y allí iniciaron lo que sería una larga estancia que han continuado hasta nuestros días las siguientes generaciones, pues, como muchos habitantes de la gran Ciudad de México, la familia de Salvador se ha arraigado y ha desarrollado allí sus proyectos de vida.

La infancia de Contreras en la ciudad transcurría entre sus clases del colegio y las primeras lecciones de música que le dio su padre, quien como todo hombre educado había aprendido el arte de los sonidos y contaba con conocimientos de teoría musical. La instrucción que recibió de su padre hizo que se grabara en él un sentimiento muy especial relacionado con la audición de los ejercicios de solfeo contenidos en el método de Hilarión Eslava.

Como lo hemos apuntado, en 1917, la difícil situación económica de la familia impulsó al padre de Salvador a buscar empleo en la Ciudad de México, el cual encontró en una empresa de tranvías, pero obteniendo un sueldo que resultaba insuficiente para la manutención familiar. Lo que había sido una vida

despreocupada en provincia, se tornó de repente en una vida mal satisfecha y llena de necesidades. Para salir de apuros, don José comenzó a trabajar como organista y cantor en los servicios religiosos de iglesias católicas, a los cuales llevaba con él a su hijo Salvador, lo que fue creando en éste un interés cada vez mayor por la música:

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; por otro lado, sentíase abandonado [de] quienes se nombraron sus amigos cuando él pudo protegerlos y que en este cambio de fortuna volteáronle la espalda. Su afición por la música (tocaba el piano como un adorno de su cultura) 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<sup>75</sup>.

[...]

Los misterios de los rosarios solemnes, cuyas melodías eran preciosas, obraban en mí fortaleciendo mi afición a la música y no se diga aquellas alabanzas, de las cuales la letra me era indiferente por no comprenderla en su contenido; pero que sus melodías provocaban en mí tal entusiasmo, que quedaban impresas en mi ser y duraba tarareándolas por largos días y luego tocándolas con dificultad en el armonio. ¡Me sentía Músico!<sup>76</sup>.

Encontró su vocación musical cotidianamente al lado de su padre, quien, como lo hemos apuntado, debido a la carencia de buen empleo, tuvo que trabajar como organista y cantor de iglesia. Era Salvador quien, durante su infancia, lo acompañaba a los

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 5.

servicios religiosos contando apenas con ocho años. Nos atrevemos a decir que los conocimientos musicales que fueron moldeando al futuro compositor los recibió directamente en esos menesteres. Sin embargo, sabemos que en el colegio también recibió lecciones de música de una profesora que veía con simpatía el interés de Salvador en el aprendizaje, a diferencia de los otros alumnos que se aburrían con sus clases.

En efecto, la vocación musical lo estaba llamando en sus primeros años de vida. De los once hermanos fue el único que se dedicó profesionalmente a ese bello arte, realizando una brillante carrera: primero como ejecutante del violín, después como compositor, más tarde, director de orquesta y profesor. Contreras fue un creador musical durante toda su vida; la cual, como se verá, estuvo consagrada decididamente a la música. Podemos afirmar que fue el modelo de ciudadano dedicado absolutamente a la música, lo cual se traduce en una vasta producción de obra artística y en una existencia dedicada íntegramente al servicio de la enseñanza musical.

Inició el estudio formal de la música a la edad de once años con el profesor Carlos Ríos, quien impartía clases particulares en su domicilio por la cantidad de cinco pesos mensuales. Sin embargo, debido a la situación económica de la familia, sólo pudo asistir durante dos meses a estas clases. Es importante señalar que ese mismo año había recibido lecciones de piano; este dato se encontró en un diario de su madre, citado por Tello:

Empezó a estudiar el piano el día 12 de julio de 1921, ajustando un año el día 12 de julio de 1922, saliendo 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<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 20.

El cambio de estudios de piano a violín se debió probablemente a la falta del instrumento donde pudiera realizar sus prácticas diarias; en cambio, el propio Contreras relata en sus *Memorias* cómo obtuvo su primer violín de tamaño tres cuartos:

Viviendo ahí en la mal planificada y proletaria calle de Coronado de la Col. Peralvillo, me hice de un violín tres cuartos que compré con todo y estuche por la cantidad de \$15.00, en el baratillo de Tepito. Un Sr. Carlos Ríos que vivía en Jesús Carranza, fue quien me dio mis primeras clases, a las que acudía dos veces por semana por la cantidad de \$5.00 mensuales, solo 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 despo-lado. Yo estudiaba el violín por la mañana, después de lo cual salía a conseguir algunos centavos, ya haciendo mandados, ya vendiendo algún trebejo o bien haciendo alguna de las acostumbradas trácalas<sup>78</sup>.

Sin embargo, después conoció a otro violinista con quien continuó las lecciones: se trataba del maestro Pedro Tlatoa, un músico que había trabajado con don José en los servicios religiosos. Con él, comenzó a tocar en una carpa de nombre “El Aventino”; lugar donde ganó su primer sueldo como músico, ya que el empresario de la carpa premió su dedicación y puntualidad y después de un mes de asistencia le asignó lo que sería su primer sueldo: un peso semanal.

### *El contexto familiar*

En la Ciudad de México, la vida de la familia Contreras Sánchez fue muy difícil. Salvador era el mayor de seis hermanos en ese

---

<sup>78</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, p. 12.

entonces y cuando su padre se alejó del hogar buscando nuevos horizontes, tuvo que asumir el papel de jefe de familia; al lado de su madre, se daba a la tarea de conseguir el sustento cotidiano.

Su hogar, a pesar de carecer de lo más indispensable para el desarrollo armónico familiar, mantenía la alegría de vivir. Los hermanos comprendían la situación de pobreza en la que vivían y sin embargo nunca perdieron la solidaridad y el optimismo. Las mismas carencias que padecían era lo que los unía y mantenía resistentes. Los Contreras se distinguían de las demás familias por ser cooperativos entre ellos mismos; todos cooperaban para allegarse lo más necesario y aunque carecían de alimentos suficientes, siempre encontraban el modo de tener algo en la mesa:

Al volver al hogar encontraba a mi madre pegada [al] lavadero lavando la ropa de toda la familia de otro tío: “El Nicolás”. Mis hermanos luchaban igualmente cuando salían de la escuela, con lo que medio comíamos; y así... íbamos pasándola: hambrientos... fregados, pero muy unidos y contentos. Mi padre seguía lejos de nosotros y muy, pero muy rara vez, recibíamos de él, algún también muy poco dinero<sup>79</sup>.

También se caracterizaban por ser ocurrentes, bromistas e inteligentes para sobrellevar la vida; su ingenio los hacía populares entre los habitantes de los barrios y vecindades donde llegaban a vivir y por eso eran apreciados. Eran muy concurridas, por ejemplo, las funciones de teatro que se representaban en el colegio al que asistían los más chicos, que organizaban los profesores para diversión de los estudiantes; en las que, además, se cobraba la entrada con lo que se allegaban algunos pesos para la cena:

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 16.

Recibíamos de mi padre muy poco dinero el que nos enviaba desde Zongolica muy de vez en cuando; y las vicisitudes que pasamos por aquel entonces, nos afinaron el ingenio a mis hermanos y a mí, para poder subsistir, prestándonos a ser artistas y actores del Grupo Teatral de la Escuela Vasco de Quiroga, en donde hacían su primaria mis hermanos y María. Cada domingo se llevaba a cabo la representación de una pieza de teatro, antes de la cual se hacía una variedad a cargo del Grupo Contreril. Mi hermano Eduardo cantaba vestido de ranchero y yo claro, le acompañaba al piano. Al terminar la que se cobraba al público la cantidad de veinte centavos, se hacía el reparto equitativo y solo los hermanos Contreras recibían el doble por haber actuado en la variedad, así como en la Comedia, tocándonos a veces un peso por cabeza, con lo cual merendábamos ese domingo, café con leche y pan, guardando el resto para medio pasar la semana, cantidad que mi madre sabía estirar como si fuera liga. Eduardo y yo, nos hicimos populares en el barrio. A él le decían el Ranchero cantor y a mí El pianista<sup>80</sup>.

Aunque Salvador fue el único que se dedicó a la música, a los otros hermanos les gustaban también las bellas artes. Para 1926 la familia había crecido en número, siendo el padre, la madre y ocho hijos que se dividían en dos grupos: los cuatro grandes: Salvador, Eduardo, Alfonso y Fausto; y los cuatro chicos: María, Guillermo, Jorge y Ruth, que falleció siendo todavía una niña.

Cuando enfermó su madre, el padre, que se hallaba trabajando en Zapotlán, estado de Hidalgo, se la llevó una temporada para curarla y cuidarla y ayudarla en su restablecimiento; durante mes y medio los hijos de José y Nemoria estuvieron solos en la Ciudad de México y Salvador era quien se hacía cargo de cuidar de todos los hermanos; a su hermana María le correspondió tomar el lugar de la madre. Este tiempo creó en ellos un lazo fuerte de unión fraternal que mantuvieron durante toda su vida.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 11.

El padre de Salvador seguía alejado de la familia y el tío, Francisco Contreras, estaba más en contacto con la familia que aquel, aunque por circunstancias de la vida se alejó, no obstante, se volvió a acercar pasado un tiempo. Era el tío el que apoyaba a la familia en situaciones extremas como cuando enfermó y murió la hermanita Ruth, ya que por falta de dinero no le pudieron dar atención médica oportuna. Al morir la niña, la familia no contaba con el suficiente dinero para realizar el sepelio, y el tío Francisco los apoyó desinteresadamente.

En 1927, después de pasar por varias casas de arrendamiento de las cuales la familia tenía que salir huyendo por cuestiones de atrasos en los pagos y amenazas de expulsión, llegaron por fin a una casa mucho más agradable y cómoda en una colonia que ya no era de los barrios bajos por donde atravesó la familia en su peregrinar inicial. Eran mejores tiempos y la familia encontró algo de estabilidad permitiendo que los hermanos de Salvador asistieran a sus respectivas escuelas y que él encontrara un mejor empleo con el violín.

Se trataba de la colonia Morelos, donde habitaban familias de diversos estratos sociales; sin embargo, ya no era el barrio bravo donde igual residían vagos, maleantes, que personas de bien. El edificio La Privada, en la Calle de Herreros núm. 13, era una construcción de primera, hecha toda de tabique y de tres pisos de altura. Era la construcción que más sobresalía. Tenía dos entradas abarcando toda una manzana, cuya segunda entrada, con una gran reja, daba a la calle de Carroceros. Sus viviendas eran cómodas, nuevas, bien acabadas y modernas. Lo barato de la renta daba margen a que en ellas se albergaran ciudadanos de todas las clases sociales, abundando los inquilinos de la clase media.

En ese edificio llegaron a alquilar por \$25.00 mensuales la vivienda núm. 33 en el tercer piso, que se componía de dos piezas, baño y cocina. Instalados en la nueva morada, comenzaron las



diarias luchas por la subsistencia, dado que su padre aún no encontraba sus horizontes. Casi todas las personas del edificio vestían decentemente, así que los Contreras tenían que ocultar su pobreza y aparentar lo contrario, con el propósito de no dar lugar a discriminación.

La fortuna quiso que Salvador encontrara en ese periodo un trabajo en una carpa de segunda categoría denominada Salón Michel en el barrio de Santa Julia. Era un salón de vedettes, payasos, artistas improvisados y algunos comediantes de la vieja guardia, cansados ya, pero que, por su vocación y amor a las tablas, no querían aún dejar su afición. En esta carpa interpretaba el violín en jornadas de siete horas por la cantidad de un peso diario con lo que alcanzaba para comprar alimento, muy pobre pero seguro. Fue en esta época cuando nació el último de sus hermanos: Ignacio, cuyo apodo era *El Negrito Foli*. Fue él quien guardó varios documentos de la familia. Por la amistad de quien esto escribe con el hijo de *Foli*, Cristóbal, alumnos ambos del Conservatorio Nacional de Música en 1989, fue que pude obtener esta información.

No obstante, sus primeras lecciones de violín recibidas de músicos conocidos de su padre, fue con su tío Francisco Contreras, que era un gran violinista, y con quien, contando con trece años, Salvador realizó sus verdaderos estudios de violín. Era primo hermano de su padre y recientemente había regresado de Estados Unidos, donde tomó cursos de perfeccionamiento instrumental. En esa época el maestro Francisco se desempeñaba como violinista concertino de la Orquesta Sinfónica de México que dirigía Carlos Chávez. Salvador siempre admiró a su tío y lo colocó como un modelo de sus propias aspiraciones:

Por esa época contaba unos trece años. 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 muy nebuloso. Una oportunidad se me presentó de pronto. Tal vez, la mas brillante de mi vida. 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 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. Era dueño además de un flamante piano alemán, que puso a mi disposición y que aproveché dedicándole una hora diaria al instrumento; pero como quiera que mi tío no era pianista y yo no podía pagar un maestro, me dediqué por entero al violín, olvidando poco a poco la idea de llegar a ser pianista<sup>81</sup>.

Francisco Contreras Aceves era en verdad un violinista eminente, considerado por varios músicos de su época un gran músico y pedagogo del violín. En el libro *Silvestre Revueltas por él mismo*, Rosaura Revueltas revela un escrito de Silvestre acerca del maestro Contreras:

Existe en México un mundo real de la música. No tiene megáfonos, ni transmisoras, ni anunciantes. Parece irreal. Es un mundo sin sombras, clarividente y recto. Mundo sin “prestigios”. No tiene ni “laureados”, ni “respetables”, ni “apóstoles”. Es un mundo simple; que estudia, que trabaja, que sabe. Mundo insumiso. Mundo cuña. Mundo con todas las luces por dentro, y sin ninguna luz de fuera; sin reflectores publicistas. Mundo que se ha ido formando a través de los últimos años, a despecho de los

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 14.

etiquetados de la fama, a pesar de la cuidadosa solidaridad de las incommovibles rocas docentes de los conservatorios y las facultades, a despecho de los voluntariosos orientadores de la opinión pública -críticos de grata y gloriosa memoria-. Mundo joven y para jóvenes. Mundo en marcha. En marcha incommovible (¡Qué miedo! ¿verdad, señores del otro mundo? ¡Que espanto! ¿verdad señores puestoeternizados?). Mundo sin sombras, he dicho. Mundo con la mirada clara y el paso firme. Mundo de ayer de hoy y de mañana. A este mundo pertenece un maestro: Francisco Contreras. Maestro de sí mismo y de aquellos que siguen su camino musical. Violinista. Maestro que conoce su oficio y su arte, y lo sabe enseñar. El único que yo haya visto que sabe enseñar en México, pese a todos los títulos, a todas las condecoraciones, a las medallas, las actitudes dramáticas, las modestias, las quejas angustiadas de todos los condecorados, los enmedallados, los modestos, los angustiados que existen y hayan existido. Contreras es una voluntad y un camino sin encrucijadas. Es severo consigo mismo y con sus alumnos. No con esa severidad aparatosa e ignorante, hueca y sonajera de maestro “consagrado”, sino la severidad llena de amor y alegre energía del maestro sin consagrar, del maestro guía y amigo, del maestro Maestro<sup>82</sup>.

Como se puede valorar considerando los comentarios de Revueltas, el violinista Francisco Contreras era apreciado y reconocido por su profesionalismo y su técnica. Nació en el mismo pueblo que Salvador Contreras, Cuerámaro, Guanajuato, el 6 de noviembre de 1899; desde muy joven participó en bandas de viento, como era costumbre entre familias de músicos de los pueblos de la región del Bajío, interpretando el clarinete, actividad que lo llevaría a tocar en diversas agrupaciones de la república mexicana. Estudió violín en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México con los profesores Santillo Priori y Silvestre Revueltas. En 1928 fundó, junto a Chávez, la Orquesta

---

<sup>82</sup> Silvestre Revueltas, *op. cit.*, pp. 193-194.

Sinfónica de México, formando parte de los violines primeros, posteriormente ascendió a primer concertino, cargo que ocupó hasta el año 1953.

Ejerció la docencia gran parte de su vida, fue profesor de violín en el Conservatorio Nacional de México donde contribuyó a formar violinistas que más tarde se distinguieron en el ámbito del concertismo nacional. En 1936, junto a un grupo de profesores colegas, fundó la Escuela Superior Nocturna de Música de México impartiendo la cátedra de violín hasta 1953. Como intérprete de música de cámara, contribuyó a la formación de diversos cuartetos de cuerda, en 1932 formó parte del Cuarteto Rubalcaba y en 1943 constituyó su propio cuarteto contando con la colaboración de su sobrino en el violín segundo. En 1954 colaboró como director adjunto de la recién instituida Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, al lado de José Rodríguez Frausto, fundador de ésta y quien fuera su alumno. Además, en la última etapa de su vida colaboró como profesor de violín, solfeo y música de cámara en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, hoy Departamento de Música y Artes Escénicas de la División de Arquitectura, Arte y Diseño del *campus* Guanajuato<sup>83</sup>.

Creemos que la relación entre Salvador y su tío Francisco fue de gran importancia en la formación del primero como músico instrumentista, porque llegó a su vida en un momento en que más necesitaba entre sus familiares un aliado que lo apoyara, lo comprendiera y entendiera la música y lo que significaba vivir de ella.

No obstante, el padre de Salvador no aprobaba la idea de éste de estudiar profesionalmente música y, gracias a su persuasión,

---

<sup>83</sup> Arturo Pérez López, *Escuela de música de la Universidad de Guanajuato: Historia de la institución y sus procesos educativos (1952-2002)* (tesis de maestría), Instituto de Investigaciones en Educación-Universidad de Guanajuato, 2005.

logró que su hijo iniciara la carrera de medicina homeopática. Sin embargo, no fue aprobado en el primer curso de sus estudios preparatorios lo cual irritó a su padre que se negó más aún a apoyar a su hijo para que estudiara música. Empero, como se verá, el destino tenía previsto, de acuerdo con los acontecimientos posteriores en el ámbito familiar, que finalmente Salvador aprovecharía la ausencia de su padre, quien había realizado un viaje a Guanajuato buscando recursos económicos para sacar de la paupérrima situación a su familia, para decidirse a iniciar lo que sería una carrera ascendente en el arte de los sonidos.

Aunque el padre de Salvador amaba la música y por dentro anhelaba que su hijo se convirtiera en un gran músico, había en él un resquemor motivado quizá por la frustración de no haber podido estudiar él la música como se debe y, por otro lado, por la mala retribución de los servicios religiosos; lo que hizo que don José se fuera decepcionando de la música y tratando de que Salvador abandonara la idea de ser músico:

Estoy seguro de que mi padre, por no poder satisfacer mis ilusiones y por no verme sufrir por la imposibilidad de adquirir el instrumento [piano], muy a su pesar trató de que yo abandonara la idea que ya me obsesionaba. Me decía: -“Los músicos son borrachos, mujeriegos, parranderos y llevan una vida de miseria. ¿A eso le tiras?”-. A lo cual yo respondía: -“Ojalá, papá, que todos los borrachos fueran músicos. ¡Yo quiero ser buen músico!”- Movido por la realidad, más que por su comprensión y sentimiento volvió a inquirirme: -“La música es muy bella; pero no da de comer. De modo que estudiarás otra carrera y después, si quieres, te harás músico”-<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, p. 9.

Sin embargo, haciendo caso omiso de la decisión de su padre, se sostuvo en su idea de realizar una carrera musical profesional, venciendo con ello el tabú social que existe en torno a la profesión artística: inseguridad económica, temor a convertirse en un espíritu bohemio, tener un bajo estatus social o sobrevivir sin un patrimonio.

*Los años en el Conservatorio Nacional de Música  
y la amistad con Silvestre Revueltas*

Antes de ingresar al Conservatorio, Salvador Contreras se afilió al Sindicato de Músicos, pues laboraba en diversas carpas amenizando con el violín tandas de variedades, lo que le procuraba algunos pesos con los que ayudaba en el gasto familiar. Por las mañanas estudiaba el violín y por las tardes salía a trabajar en esos menesteres.

No obstante, los conocimientos de ejecución del violín que Contreras había adquirido previamente y que puso en práctica entre los años de 1926 a 1930 en las carpas, sentía que no estaba facultado como músico en el amplio sentido del término, sino como un instrumentista de poca monta. Sin embargo, siempre supo que su destino era convertirse en un profesional de la música y que, para lograrlo, tendría que obtener los conocimientos, habilidades, aptitudes y destrezas necesarios para ostentarse como tal; por lo que empezó a tejer la idea de ingresar al Conservatorio Nacional de Música:

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 carpa] “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 hacía unos meses 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 Silvestre Revueltas para la clase de violín y de quien había escuchado grandes elogios [...] <sup>85</sup>.

Su ingreso en el Conservatorio se dio en momentos en que se inició en él una importante transformación académica. Como ya se mencionó, en esos años surgía un movimiento de renovación musical en México liderado por Carlos Chávez, lo que causó que el ambiente musical, en particular el de la capital del país, se sintiera animado por sus ideas transformadoras.

Esto sucedió en 1930, según se constata con la primera fecha que aparece en el certificado de estudios que recibió de dicha institución. En el documento se puede comprobar que a su ingreso fue ubicado en el tercer curso de violín. En tanto, es importante señalar que se observan incongruencias en el escrito referido respecto a su trayectoria curricular, ya que el mismo certifica que en 1930 cursó las asignaturas de 3° de violín, con una calificación de Superior; y 2° de solfeo y teoría, obteniendo la misma nota; y, en 1931, se registra una calificación de Ocho en 3° de solfeo y de Siete en 2° de violín.

Sin que tengamos elementos para comprobar si es un error de registro o un problema académico del alumno, podemos

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 30.

señalar que podría tratarse de un equívoco en la elaboración del certificado otorgado ya que es obvio que, si lo ubicaron en tercer grado de violín en 1930 por los conocimientos que había adquirido con su tío Francisco, es lógico pensar que, en 1931, un año después, se encontrara cursando el cuarto grado y no el segundo como lo asienta el documento<sup>86</sup>.

Su amigo Fernando Jordán, lo apoyó y acompañó a inscribirse en el Conservatorio pues él ya estaba matriculado en la institución y conocía el movimiento académico y a varios de los profesores; juntos acudieron a la secretaría académica del plantel para realizar el trámite. Ahí Contreras entró en contacto por primera vez con el ambiente académico musical y, gracias a su amigo, fue conociendo a importantes profesores que trabajaban en la institución, como Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Carlos Chávez y David Saloma, que eran profesores y, éste último, además, secretario académico.

El mismo Contreras relató en sus *Memorias*, las impresiones que tuvo al ingresar en el Conservatorio:

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

---

<sup>86</sup> Obsérvese en el apéndice documental la copia del certificado de estudios otorgado a Salvador Contreras por el Conservatorio Nacional de Música (Documento 1).



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...<sup>87</sup>.

Anhelaba ser parte de una institución de educación musical de primera importancia a nivel nacional, a pesar de haber recibido una instrucción instrumental poco sistemática e informal, los conocimientos que obtuvo de su tío, por los cuales fue ubicado en tercer grado de violín a su ingreso, fueron fundamentales en su progreso como violinista. Y, además, los conocimientos que ofrecía el Conservatorio eran justo lo que necesitaba para progresar en el arte de los sonidos.

Una vez matriculado, Contreras se abocó a estudiar con gran disciplina y dedicación. Asistía diariamente y durante varias horas, incluso en época de vacaciones; al siguiente año de su ingreso, sus progresos en el violín lo situaron dentro del grupo de los alumnos preferidos del maestro Revueltas, ya que logró avanzar dos niveles en un solo año. Los profesores que guiaban su desarrollo

---

<sup>87</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, p. 31.

eran Silvestre Revueltas y Carlos Chávez; con éste realizó además estudios de composición que recibía en aulas dispuestas especialmente para la cátedra de creación musical.

En su nueva escuela, inició y culminó lo que sería una brillante carrera musical, pues en él trabajaban los mejores profesores de música del país. Allí tuvo su primer contacto con Silvestre Revueltas, con quien se matriculó en la clase de instrumento principal: 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” [*sic*] como solía decirse de los buenos. “¿Qué hacía yo ahí, pobre principiante, al lado de esas 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. Vi 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. Invasado de nervios comencé a tocar unas escalas y algunos fragmentos 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 quien 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”. Toda la mala impresión que me causó Revueltas desapareció bien pronto; porque... “no es el León 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 consonancias, que aplicaba sólo con sus alumnos predilectos, aquellos en quien él 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 un insulto. ¡Qué genial ironía la de Revueltas!<sup>88</sup>.

La relación de amistad entre Contreras y Revueltas nació a raíz de la relación maestro-discípulo, y se acrecentó con la colaboración que realizó el primero como violinista de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio que Revueltas dirigía. La correspondencia amistosa entre ellos pronto pasó de lo académico a lo cotidiano pues en varias ocasiones el maestro se reunía a comer en la casa de Contreras. Así lo relata éste en sus *Memorias*, a propósito de una ocasión en que invitó a Revueltas a comer con motivo de festejar el día del maestro:

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 32.

[...] un día, quince de mayo y día del Maestro, volvió a comer en casa y después de la comida, se acordó festejar a Revueltas con una fiesta improvisada. Invitamos a los cuates y hubo representaciones teatrales, Orquesta Sinfónica, improvisando los instrumentos con charolas, utensilios [*sic*] de cocina y cacharros, resultando un éxito, el número de “Arpa y Gato”. Dicho número, consistió en lo siguiente: El Maestro de Ceremonias, ataviado con turbante, anunció: -“Damas y Caballeros. El número de “Arpa y Gato”, está dedicado al insigne Maestro Silvestre Revueltas, en cuyo honor y por ser día del Maestro, se lleva a cabo esta velada”-. Aparecimos en escena, Eduardo y yo; él vestido y maquillado a lo oriental y yo, envuelto en una sábana, como un hindú y con un gatito. Sin pronunciar una palabra, sino con pura música, comenzó el número. Eduardo improvisó su arpa con una mecedora de madera, haciéndolo con gran comicidad. Yo hice una gran reverencia hasta el piso y tomé asiento. Me coloqué al gatito entre las dos rodillas tapándole el hocico con una mano, para que tuviera el número, el éxito deseado, oprimía el tórax del animalito con mis dos rodillas y como el gatito no podía maullar, solo resoplaba por las narices arrojando aire, el que aprovechaba para pasarle un organito de boca (armónica) y se escuchaban melodías sencillas y de moda. Debido a los apretones, el gatito sopló y sopló, deleitando a los concurrentes con varias melodías (grandes y nutridos aplausos al músico felino que se vio obligado a efectuar un bis). ¡Revueltas estaba feliz! “Qué talento hay en todos ustedes” -exclamaba cada vez que terminaba una actuación-. Al filo de las diez de la noche, terminó la velada y el Maestro tuvo que retirarse. De ahí en adelante, Revueltas venía seguido a visitarnos, a comer y a pasar un rato alegre, ya sin previa invitación. Como nuestra economía seguía igual de raquítica, no importaba entrarles a los proletarios frijoles, los que comía con mucho gusto y a los que bautizaba con nombres de platillos distinguidos, cada vez que repetía una ración de ellos. Nos hicimos amigos; pero yo le guardaba un gran respeto<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 59.

Las visitas que realizaba Revueltas a casa de Contreras se sucedían con mayor frecuencia con el paso del tiempo, lo que el aprendiz aprovechaba para aprenderle los más posibles conocimientos a su maestro, quien por esos años había ganado fama de excelente violinista, buen director de orquesta y todavía mejor compositor. Sus clases eran codiciadas por varios estudiantes que veían en el nuevo profesor una oportunidad de adquirir experiencia y, hasta cierto punto, prestigio de haber tomado clases con él, lo que aprovechó Contreras al máximo.

La joven estudiante de violín originaria del estado de Veracruz, Ángela Acevedo, fue la última esposa de Revueltas, además era compañera de cátedra y amiga de Contreras en el Conservatorio. Por esa época surgió una relación sentimental y amorosa entre alumna y maestro. En el Conservatorio fue mal visto este amorío y el hecho de que Revueltas seguía casado. Sin embargo, para Contreras ésta era una relación sincera que él siempre respetó.

Quizá la amistad entre Salvador Contreras y Ángela Acevedo le permitió a Revueltas confiar en aquél, lo que propició el surgimiento de una relación fraternal entre los tres y el hecho de que, una vez que formalizaron su relación, Revueltas y Acevedo pasaron una temporada de aproximadamente dos años y medio viviendo en la casa de Contreras:

Una semana pasaron los dos en casa de un amigo y discípulo de Revueltas y ahí fui a visitarlos. Ya repuesto el Maestro, me pidió albergue para él y su señora, mientras resolvía su situación y yo, con el mayor gusto y afecto, les ofrecí la casa. Desde ese afortunado día, el Maestro y Ángela vivieron con nosotros una larga temporada. Tanto él como ella, se sintieron en familia y todas las noches las pasábamos alegres inventando juegos, improvisando conciertos o haciendo representaciones, las que aprovechábamos para satirizar mordazmente y burlarnos a nuestras anchas de los

moralistas, Maestros cursis y alumnos bien vestidos y demasiado pulcros hipócritas del Conservatorio<sup>90</sup>.

Además de esta cercanía y del hecho de tener como huésped al maestro, lo que de por sí aumentaba la buena relación alumno-profesor, al poco tiempo Revueltas fue nombrado director del Conservatorio lo que fue muy favorable para Contreras en cuanto a su permanencia y aprovechamiento académico en dicho plantel educativo.

La estancia de Revueltas en casa de los Contreras fue bien aprovechada por Salvador quien, durante esa temporada, recibía clases que resultaban prácticamente particulares, en las cuales tuvo la ocasión de profundizar en los conocimientos de distintos campos de la música, especialmente en la dirección orquestal:

Mas entre juego y guasa, ¡qué clases recibía yo del Maestro! Cada noche, durante esos pasatiempos y por medio de esas orquestas improvisadas, obtuve mis primeras clases de Dirección de Orquesta. Una vitrolita de manivela y un disco, eran mi orquesta. Los ejecutantes, todos mis hermanos, los cuates y el Maestro. Revueltas me enseñó desde la forma de pararme, tomar la batuta y todos los movimientos necesarios para conducir un conjunto musical. A medida que la vitrolita perdía fuerza al terminársele la cuerda, todos los ejecutantes sincrónicos al disco respondían con un disminuyendo y rallentando, que yo tenía que marcar con mi batuta, siempre bajo la mirada vigilante del Maestro. A una señal de Revueltas, uno de los miembros de la orquesta volvía a dar cuerda a la vitrola y el sonido subía poco a poquito, en un gran crescendo y acelerando y bajo la orden de mis movimientos, todo el personal me obedecía. Nadie hubiera sospechado jamás que, en esos juegos, se llevaba a efecto una verdadera clase de Dirección y que yo supe aprovechar<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 62.

Contreras no sólo estudió composición con Carlos Chávez y violín y dirección de orquesta con Silvestre Revueltas, sino que también realizó estudios de armonía con Candelario Huízar, con quien año después de ingresar en el Conservatorio tomó clases de manera no oficial, en ese momento, bibliotecario de la institución. Contreras escribió en sus *Memorias* cómo se dio su acercamiento con don Candelario:

Mi reinscripción en el Conservatorio estaba segura, pues estaba exento de pago y debido a mi asistencia diaria durante las vacaciones, fui 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 de que los caracterizaba [*sic*]: 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 pidiéndole libros y 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 D[o]n. Candelario me daba clases, llegaron a decirme: -"¿Qué le puedes aprender al viejo Huízar?, estudia con Rolón, con Baqueiro o con Barrios y Morales."- 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 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<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 59.

Candelario Huízar fue nombrado poco después profesor titular de la asignatura de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional de Música<sup>93</sup>.

Salvador Contreras concluyó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música en 1940. El 2 de diciembre de 1941 le fue entregado, de manos del director de la institución, en ese entonces el profesor Adalberto García de Mendoza, un certificado de estudios que hace constar los cursos que realizó durante los diez años que estuvo matriculado. En el documento se aprecian sus primeras calificaciones obtenidas en 1930 y las últimas que corresponden a los cursos que recibió en 1940; en 1939 no se registraron calificaciones; sin embargo, se observa una continuidad entre los años 1938 a 1940<sup>94</sup>.

### *Intérprete de cuartetos de cuerda*

Entre los años 1947 y 1952, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), siendo Carlos Chávez su director, subvencionó dos agrupaciones de cuartetos de cuerda: el Cuarteto González y el Cuarteto Contreras; en 1952 todavía se pudo apoyar otro cuarteto más dirigido por Daniel de los Santos, el cuarteto Arte.

Estos cuartetos fueron apoyados por medio del programa Sistema de Conciertos Educativos Gratuitos, del Departamento de Música del INBA, con el objetivo de dar conciertos de manera gratuita especialmente entre la población estudiantil de las

---

<sup>93</sup> Jesús C. Romero, *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, UNAM, México, 1963, p. 71.

<sup>94</sup> Obsérvese en el apéndice documental el certificado de estudios otorgado a Salvador Contreras por el Conservatorio Nacional de Música (Documento 1).



escuelas primarias y secundarias, para coadyuvar a la formación de públicos sensibles a este género de música.

En esta época, Salvador Contreras se desempeñaba como miembro de la Orquesta Sinfónica de México al tiempo que seguía su desarrollo como compositor. Sin embargo, como una manera de continuar su formación en el campo de la interpretación instrumental, adoptó una nueva faceta dentro del arte musical: como integrante de cuarteto de cuerda. Fue como segundo violín del Cuarteto Contreras donde desempeñó esta nueva actividad profesional al lado de su tío y antiguo maestro, Francisco Contreras, quien actuaba como director y violinista principal; Francisco Contreras Rodríguez, quien dicho sea de paso no tenía ninguna relación de parentesco con los otros dos integrantes, estaba en la viola; y, en el violoncello actuaba Juan Manuel Téllez Oropeza. Como se asienta en un programa de mano de dicho cuarteto citado por Aurelio Tello:

El Cuarteto “Francisco Contreras” de reciente coordinación, inició sus labores en un desinteresado gesto de autodisciplina técnica y artística. Luis Sandi le dio 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<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 67.

Además de los servicios que otorgaban dichas agrupaciones de cámara para la Secretaría de Educación Pública (SEP), también tenían participación en temporadas y en otros conciertos especiales para el INBA.

Las actividades del Cuarteto Contreras se anunciaban regularmente en el boletín informativo del Departamento de Música de la SEP. El mismo que en 1947 comunicó la participación del grupo que dirigía Francisco Contreras en la Temporada de Conciertos para Niños que organizó la instancia mencionada.

Un documento que informa de las intervenciones del Cuarteto Contreras y de Salvador Contreras como miembro de éste, lo constituye la reseña del crítico y profesor del Conservatorio Nacional de Música, Gerónimo Baqueiro Foster, quien mencionó las labores desarrolladas por aquella agrupación y su desempeño profesional; al ser evaluada su presentación, Baqueiro anotó los siguientes comentarios citados por Aurelio Tello:

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 este [el Cuarteto Contreras] 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 [Manuel] Téllez Oropeza. De Haydn, Beethoven y Debussy fueron las obras del programa. El público [fue] 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<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 69.

Sin duda la crítica resultó favorable para el Cuarteto Contreras que realizó un buen papel en las interpretaciones de obras para cuarteto de los grandes compositores mencionados, lo que nos remite a comprobar el nivel que debió tener el cuarteto para poder montar repertorios de esta complejidad. Sin embargo, la poca cantidad de público que asistió a esta presentación puede indicar por qué fueron pocas las reseñas que hay acerca de sus presentaciones, lo que lo llevó a no tener la trascendencia de otras agrupaciones.

Los informes sobre las actividades del Cuarteto Contreras son escasos; no obstante, Carlos Chávez incluyó en su reporte anual de actividades musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes el patrocinio que otorgaba el INBA a esta agrupación y una reseña de la gira que realizó el Cuarteto Contreras junto con Oralia Domínguez<sup>97</sup> y el pianista Salvador Ochoa a la ciudad de Mazatlán, Sinaloa.

Otra reseña que informa acerca de la actividad musical del Cuarteto fue artículo aparecido en la Revista *Carnet Musical* del mes de diciembre de 1950; en él se escribe 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. En dicho evento se presentaron artistas de gran categoría entre los que se encontraba el cuarteto de cuerda de Francisco Contreras que cerró la velada con la interpretación del *Concierto en mi mayor* de J. S. Bach acompañados del violinista José Rodríguez Frausto<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Oralia Domínguez fue una mezzosoprano mexicana nacida el 25 de octubre de 1925 en San Luis Potosí, estudió en el Conservatorio Nacional de Música y fue gran difusora de la música de Carlos Chávez.

<sup>98</sup> José Rodríguez Frausto fue originario de León, Guanajuato; realizó sus estudios musicales en la Escuela Superior Nocturna de Música y en el Conservatorio Nacional con Francisco Contreras. En 1952, a petición del

El Cuarteto Contreras sobrevivió hasta 1952, quizá por que a la salida de Carlos Chávez de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes ya no fue posible seguir subvencionándolo. Además, por esa fecha el maestro Francisco Contreras recibió la invitación de Frausto para participar en la recién creada Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y más tarde también colaboró como profesor de la recién creada Escuela de Música de dicha universidad.

A su vez, Salvador Contreras fue invitado por el maestro Luis Herrera de la Fuente a colaborar con la recién creada Orquesta de Cámara de Bellas Artes. En esta agrupación orquestal trabajó como músico de atril en los segundos violines, y, además, como jefe de personal y director asistente.

### *Inicios del compositor*

A su ingreso en el Conservatorio Nacional de Música en 1930, Salvador Contreras intensificó su búsqueda de un profundo conocimiento del arte de los sonidos. Tuvo la suerte de ser elegido miembro de la cátedra de creación musical que instauró Carlos Chávez en 1931, como consecuencia de su dedicación al estudio del violín y por el gran interés y responsabilidad con que afrontaba su educación musical.

Esta asignatura rindió frutos. La primera generación de alumnos de composición guiados por Chávez presentó el resultado de su trabajo en un concierto organizado por los propios estudiantes. En 1933, en el teatro Hidalgo, se presentaron en

---

gobierno del estado de Guanajuato, fundó la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y fue su director por 34 años. Además, en el mismo año fundó la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, hoy Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato.

concierto las obras hechas en la clase de creación musical. De Salvador Contreras se interpretó *Sonata para violín y violoncello*. Sobre este acontecimiento, Contreras relató:

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*. 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<sup>99</sup>.

No obstante, en su catálogo de obras, realizado por Aurelio Tello, observamos que antes de esta obra aparecen otras composiciones escritas desde 1931, como las piezas: *Oriental y Pequeño preludio* ambas para piano solo, estrenadas el 23 de agosto dentro de los conciertos que organizaba la Sociedad Musical Renovación<sup>100</sup>; *Sonatina* para violín y piano; *De noche* para piano solo; *Quinteto* para voz, clarinete, dos violines y cello. De 1932 aparece catalogada una sola composición: *Melodía* para canto y piano con texto de Daniel Castañeda.

Quizá el hecho de no reconocer estas obras como de su producción se debió a que las realizó en su época de estudiante, anteriores a las clases de creación musical de Carlos Chávez y pudo haberlas considerado como simples ejercicios, piezas incipientes

---

<sup>99</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>100</sup> Sociedad fundada en 1931 a iniciativa de Gerónimo Baqueiro Foster, profesor del Conservatorio, con el fin de impulsar a los compositores jóvenes que anhelaran marchar hacia el nacionalismo musical.

escritas con un sentido didáctico y no como piezas de catálogo. Cabe señalar que las partituras no se han conservado.

Sin embargo, las piezas en cuestión han sido comentadas en más de una ocasión; asimismo, la participación de Salvador Contreras como novel compositor del nacionalismo mexicano. Una nota publicada por el musicólogo doctor Jesús C. Romero, citada por Aurelio Tello, y dedicada a José Pablo Moncayo, comenta la participación de éste al lado de Contreras y Ayala en el concierto inaugural de la Sociedad Musical Renovación:

Esta fue la ocasión en que tres del que sería [el] 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<sup>101</sup>.

Es importante señalar el interés que tiene la presentación de conciertos de esta naturaleza, con música exclusivamente de jóvenes compositores; si consideramos que se da en plena época del nacionalismo musical, es natural que dicho concierto tuviera la intención de apoyarlos. El dato curioso es la colaboración de personalidades que años atrás favorecían a otras vertientes estéticas que no fueran el nacionalismo musical que enarbolaba Chávez. Los socios de esta organización musical eran músicos del carácter de Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, Augusto Novaro, Vicente Alarcón y el propio Jesús C. Romero.

El programa de este primer concierto de la Sociedad Musical Renovación que se llevó a cabo con carácter privado fue el siguiente:

---

<sup>101</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 30.

1. Palabras inaugurales del profesor Gerónimo Baqueiro Foster.
  
2. Obras para piano solo:
  - *Entreteneamiento* Francisco Argote
  - *Op. 6* ”
  - *Telegrama* Daniel Ayala
  - *Op. 5* Guillermo Argote
  - *Suite en cuatro tiempos* Guillermo Argote
  - *Oriental* Salvador Contreras
  - *Pequeño preludio* ”
  - *Impresiones de un bosque* José Pablo Moncayo
  - *Impresión* ”
  - *Tres caprichos* Margarita Lagos
  - *La gotera* J. Nava
  - *La lluvia* ”
  - *Carcajadas* Zoila Badillo
  - *Op. 3* Fernando Jordán
  
3. Dúos:
  - *Op. 2* para violín y piano Francisco Argote
  - *Op. 1* para canto y saxofón ”
  - *Soledad, abril y otoño* Daniel Ayala
  - *Op. 7, 11 y 12* Guillermo Argote
  
4. Tríos:
  - *Trío* para violín, saxofón y cello G. Argote
  - *Ecós remotos* (cl., canto y vln.) Daniel Ayala<sup>102</sup>

Por lo anterior, podemos concluir que ésta fue la primera presentación en concierto de obras de Salvador Contreras,

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

aunque él no las considerara como parte de su catálogo y tuviera que esperar dos años más para entonces presentar en público la que a juicio del compositor consideraba su primera obra importante: su *Sonata* para violín y violoncello.

*Docencia, colaboración en orquestas, composición, dirección musical y jubilación*

La precariedad económica en que vivía la familia Contreras obligó a Salvador a buscar mejores fuentes de ingresos que los obtenidos en servicios religiosos y carpas de variedades, a los cuales se dedicó inicialmente como una salida a la urgente necesidad de recursos económicos. Cuando obtuvo mejor preparación musical en los aspectos técnicos y teóricos estuvo en condiciones de buscar un mejor empleo que pudo compaginar con sus estudios en el Conservatorio.

La salida más viable a esta situación crítica la encontró en la Sección de Música Escolar de la Secretaría de Educación Pública como profesor de música en escuelas primarias y secundarias de la capital del país. Esta actividad le permitió poner en práctica los conocimientos que iba obteniendo en su carrera profesional y estar activo así en la práctica musical.

De esta manera, en 1932, Contreras y su amigo y compañero de estudios en el Conservatorio, José Pablo Moncayo, participaron en la convocatoria que ofrecía plazas de maestros de música, con la certeza de que eran aptos para librar las pruebas que la Sección de Música Escolar había establecido, para lograr la autorización de ejercer la docencia musical.

La obtención de una plaza de profesor de música les costó tres intentos, ya que en la primera ocasión que se presentaron a examen fueron descalificados, no por falta de conocimientos o



habilidades, sino porque sus oponentes, aspirantes también a dichos puestos, eran personas que gozaban de sendas recomendaciones de autoridades superiores y del maestro José Rolón, quien estaba al frente de dicha Sección:

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 del D.F. [Distrito Federal] y contar así con una entrada 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 esta dependencia informando de cinco plazas dispuestas que habían de 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, sabrían de lo que éramos capaces. El día fijado para el examen nos presentamos en la oficina de la sección de Música Escolar. Éramos 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 enseguida escuché al coro ejecutar un trozo de una obra de Stravinsky. 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 Ángel 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, fui interrogado

por los S[eño]res. 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 Sr. de antemano, que yo no era pianista. No obstante, dije al Jurado, dirigiéndome especialmente al Sr. Rolón: -“maestro, mi instrumento es el violín, como Ud. 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, movían su cabeza en señal de aprobación, dándome a entender que yo obtendría sin duda una de las codiciadas plazas. Con la dirección 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 enterarme 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 [*sic*] una plaza; pero que otro examen se llevará a cabo a mediados del año, teniendo una segunda oportunidad”. -“Nuestro gozo... al pozo” -dije yo desconsolado y dándole las gracias al maestro Salas, partimos muy decepcionados. 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?” -insistí-. Y ya decidido nos informó: -“Fueron Uds. los mejores; pero las cinco plazas las ganaron (?) cinco muchachas que tenían muy buenas recomendaciones sin lugar a duda. Estaban muy

“buenotas” y son paisanas del maestro Rolón. Pero... chitón, chitón... que no se sepa nada”<sup>103</sup>.

Estos acontecimientos ocurrieron en febrero de 1932, Contreras y Moncayo todavía tuvieron que esperar cinco meses para volver a concursar, pues se volvió a publicar otra convocatoria para ocupar cuatro plazas más de nueva creación. Nuevamente quiso la mala fortuna que volvieran a ser vencidos.

En 1933, recibieron una nueva convocatoria para concursar otras cuatro plazas. Sin embargo, en esta ocasión quien la firmaba era el maestro Luis Sandi. Nuevamente concursaron, pero lo acontecido fue muy diferente. No obstante ser conocidos por el maestro Sandi, tuvieron que presentarse al examen, dando cumplimiento a lo establecido por la normatividad y los requisitos de ingreso.

En el mes de mayo de 1933, Moncayo y Contreras fueron informados por fin, vía correo, del resultado del examen que habían presentado para la obtención de la tan esperada plaza de profesores, que les convertiría en personas con un mejor estatus social y sueldo asegurado:

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 con el examen sustentado en el mes de Abril ppdo. [próximo pasado] 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 Ud. se sirva pasar a la Sección de Música, en el Edificio de la Sria. [sic] de Educación Pública, a firmar su nombramiento que comenzará a correr a partir del día 16 de mayo del

---

<sup>103</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, pp. 78-79.

presente. Atentamente. El jefe de la Sección de Música. Luis Sandi”<sup>104</sup>.

Fue así como Salvador Contreras obtuvo por fin su plaza como trabajador al servicio del Estado mexicano, lo que, en más de un sentido, transformaría su panorama volviéndolo más claro y esperanzador. Desde aquel momento Moncayo y Contreras se empezaron a considerar entre sí profesores de música.

A Contreras lo ubicaron en la Escuela de Arte para Trabajadores núm. 1 como profesor de violín y conjuntos instrumentales. Debemos señalar que el director de dicho centro era el maestro Candelario Huízar, aquel “viejito rústico”, como lo nombraban los estudiantes, que era el bibliotecario del Conservatorio y con quien Contreras realizó estudios de análisis y armonía. Su nombramiento fue como profesor de música en escuela primaria, con plaza de doce horas semanales. A la vez, José Pablo Moncayo fue asignado a la Escuela de Arte para Trabajadores núm. 3 como profesor de piano y solfeo.

Así, al mismo tiempo que Contreras ejercía la docencia en las escuelas del magisterio, hecho que ocurrió a los pocos años de su ingreso en el Conservatorio, seguía estudiando composición y participando como instrumentista en las distintas actividades orquestales de la institución, ya fuera como alumno de las asignaturas de música de cámara o conjuntos de cámara o colaborador en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio que dirigía su amigo y profesor de violín, Silvestre Revueltas.

Sumado a lo anterior, también en 1933 ingresó a la Orquesta Sinfónica de México (OSM) —dirigida por el maestro Carlos Chávez— como músico atrilista de la sección de segundos violines. Estar en el elenco de músicos de la gran orquesta de

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

México le otorgaba, como a los otros profesores y alumnos que también formaban parte de la agrupación, un lugar distinguido en la escena artística nacional.

Su ingreso y permanencia, hasta alcanzar un lugar en los violines primeros y posteriormente llegar a dirigir la OSM, se fue dando de manera gradual. Primero tuvo varias participaciones como músico invitado o de apoyo en los segundos violines<sup>105</sup>. Después de dos intentos, fue admitido oficialmente y, por último, obtuvo la titularidad a fuerza de estudio y empeño, y demostrándole a Chávez, mediante audiciones frecuentes, que había alcanzado el nivel requerido:

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”-. Salí del salón más feliz que un niño pobre con juguete nuevo. Le platiqué al Maestro Revueltas y noté que se alegró; lo propio hice con D[o]n. Candelario Huízar. En cambio, en mi casa, no externé nada de lo acontecido, temeroso de un nuevo rechazo por la prueba que me esperaba en dos semanas.

Era el primer ensayo de la Orquesta para su gran nueva temporada. A las nueve de la mañana, menos cuarto, me encontraba listo y muy nervioso con mi violín bajo mi brazo, decidido a presentar la prueba de ejecución a primera vista. A las nueve en punto hizo su aparición el Maestro Chávez y saludó a la Orquesta con: -“Bon Giorno” [*sic*]- como era su costumbre. Yo me encontraba de pie; pero procurando hacerme visible, recordándole de esa

---

<sup>105</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 55.

manera, la cita que me había dado, mas de reojo y con mucho disimulo, procuraba ver los papeles de la obra: "H.P." del propio Carlos Chávez. Antes de comenzar se fijó en mí y me dijo: "A ver jovencito. Pase siéntese en este lugar" - ¡Horror! - pensé entre mí. Es el primer lugar de los segundos. - "Bueno" - ... seguí pensando... - "A darle y que Dios me ilumine" - ... Todos los Profesores me vieron ocupar lugar tan importante y yo, nervioso, pasé entre todos ellos, como un ajusticiado. El Maestro comenzó a marcar y yo casi ni veía las notas al principio. Cabe aclarar que H. P. es una obra muy difícil; de todo el repertorio que logré conocer en la Sinfónica, aseguro sin temor de equivocarme que es una obra de las más difíciles que haya tocado. Yo tenía práctica de orquesta, así que, a pesar de las enormes dificultades de la obra, no creo haber hecho mal papel, aunque no haya ejecutado debidamente todos los pasajes; pues además de mi atención a mi papel, notaba que mi compañero de la derecha y otros profesores, sudaban la gota gorda y les sucedía lo mismísimo que a mí. Al fin... se cumplió la primera parte del ensayo y durante los 15 minutos de intermedio, el Maestro me mandó llamar a su camerino con el jefe de Personal. Entré casi temblando. El Maestro se encontraba descansando sentado en un diván, con un Sidral Mundet en su mano derecha y platicando con el Gerente de la Orquesta. Yo tuve que esperar un momento que se me hizo eterno, con mi violín bajo mi brazo. Así que hubo terminado de hablar con el Gerente, se dirigió a mí, en estos términos, después de haber saboreado su Sidral: - "Difícil H. P. ¿verdad?" - "mucho" - le contesté yo. - "Tiene Ud. que responder debidamente a las exigencias de la Orquesta" - hizo otra pausa para terminar su Sidral y yo temblaba de emoción. - "Bueno" - me volvió a decir. - "Lo he estado observando durante el ensayo. Puede ocupar el último lugar de los violines segundos, por ahí se empieza. ¿Con quién estudia violín?" - "Con el Maestro Revueltas" - le contesté - "Todos los Profesores de la Orquesta deben ser ejecutantes de primera como lo exige la categoría de esta primera Institución" - siguió diciéndome como una prevención para el futuro. Otra pequeña pausa en la que me aproveché para respirar honda y satisfactoriamente y terminó diciéndome - "Llévese su papel

para que estudie sus pasajes y nos vemos mañana en el ensayo”- El jefe de Personal se encontraba presente y dirigiéndose a él le ordenó: -“Debe firmar desde hoy en el lugar que Ud. oyó. Es un nuevo miembro de la Orquesta”-. Salimos del camerino y desde la segunda parte del ensayo, ocupé mi lugar definitivo. ¡Había triunfado!

Al salir del ensayo, muchos Profesores me felicitaron y yo, más contento que si me hubiera sacado el Gordo de la Lotería, no digo corrí, volé para darles la noticia en casa. Había conquistado el puesto tantas veces anhelado para mi carrera. Un nuevo panorama se extendía definitivamente para mi futuro<sup>106</sup>.

Desde ese día se mantuvo como músico de atril en el grupo de los violines segundos hasta el año 1943. Al año siguiente fue ubicado en los primeros violines hasta que la orquesta desapareció. Cada año, le solicitaba al maestro Chávez una audición y de esa manera fue escalando lugares en la fila hasta convertirse en ejecutante distinguido llegando al punto de dirigir y hasta montar su propia música con la orquesta.

Además de su trabajo profesional como instrumentista filarmónico en la OSM, Contreras empezó a ofrecer recitales de violín. Con la guía de su profesor, Silvestre Revueltas, presentó a sus alumnos de la Escuela de Arte para Trabajadores núm. 1 en audiciones públicas. Además, durante 1935 participó en varias ocasiones en el Teatro Orientación destacando el recital del 15 de octubre y la presentación del 29 de ese mismo mes en el Anfiteatro Simón Bolívar acompañado por José Pablo Moncayo.

Contreras se inició en la composición para grandes plantillas instrumentales realizando instrumentaciones o arreglos de piezas mexicanas, como la orquestación de las canciones: *La chinita* y *Las mañanitas*. Estos arreglos orquestales fueron interpretados

---

<sup>106</sup> Salvador Contreras Sánchez, *op. cit.*, p. 91.

por la OSM en su temporada de conciertos didácticos de 1936, dirigidos a niños y trabajadores. El objetivo de estas presentaciones consistía en obras de fácil comprensión auditiva para ir fomentando el gusto por la música de concierto entre la población. Por esta época comenzó a trabajar también como profesor de la Escuela Superior Nocturna de Música<sup>107</sup>, institución para la que colaboró intensamente por muchos años.

En 1938, fue nombrado profesor de armonía, composición y música de cámara. A los pocos años de haber ingresado en el centro educativo fundó la Orquesta Sinfónica de la Escuela Superior Nocturna de Música, con el antecedente de haber colaborado el año anterior como profesor de la orquesta de alumnos. Contreras fue director de esta orquesta hasta 1946 en que entró

---

<sup>107</sup> En 1922, bajo la dirección de Julián Carrillo, el Conservatorio Nacional de Música estableció un Departamento nocturno de transición, cuyo propósito fue preparar aspirantes que, provenientes de las escuelas populares, desearan formalizar o concluir su preparación musical. La institución abrió sus puertas así, por vez primera, a un alumnado adulto. En enero de 1925, ese departamento nocturno fue separado administrativamente del Conservatorio para fundar la Escuela Popular Nocturna de Música. En 1935 se inauguraron cursos para quienes cumplieran el requisito de pertenecer a un gremio obrero. La duración de esa enseñanza era de tres años; al terminar les entregaban un certificado. Debido a su edad, esos estudiantes no podían ser admitidos en el Conservatorio, pese a que quizá ya ejercían como músicos en bandas, orquestas de baile, conjuntos de jazz o grupos filarmónicos. En 1936 se decide fundar una nueva institución de enseñanza musical, la Escuela Nocturna de Música para Trabajadores y Empleados, ahora con dos características importantes: ofrecía nivel superior y estaba destinada, primordialmente, al medio proletario. En 1940, la escuela se segregó física y administrativamente del Conservatorio. Con la fundación del INBA, en 1946, corrió peligro de desaparecer, pues las autoridades del Instituto querían, de nuevo, incorporarla al Conservatorio. Los maestros de la Nocturna dieron batalla y con argumentos mostraron la inconveniencia de la incorporación. Actualmente el centro educativo lleva por nombre Escuela Superior de Música.



en receso por cuestiones de cambio de sede hasta el año 1955, y nuevamente fue su director.

Los concursos de composición en los que participó motivaron la creación de nuevas obras. Se tienen noticias de su participación en un concurso internacional de composición realizado en París entre los años 1939 y 1940. Sin embargo, no son claras las fechas precisas, pero se tiene registrado que Contreras obtuvo el segundo lugar con su *Cuarteto de cuerda n.º. 2* de 1936. Sin embargo, los datos también son confusos a la hora de determinar qué lugar obtuvo, ya que el doctor Jesús C. Romero señalaba que había obtenido el triunfo en dicho concurso y el propio Contreras mencionaba que obtuvo el segundo lugar. Otro concurso de composición en el que participó y cuyo resultado marcó un momento decisivo para su carrera lo constituyó el que convocó la Orquesta Sinfónica de México en 1940, con el objetivo de incentivar a los compositores a crear nuevas obras para nutrir la producción sinfónica nacional. Si bien no resultó ganador, le sirvió la mención que le otorgaron para que la prestigiada agrupación sinfónica de Chávez tomara en cuenta su obra y fuera programada en concierto. Sobre el particular el maestro Aurelio Tello escribió lo siguiente:

[...] 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* [de Salvador Contreras] y el *Poema*

*sinfónico Cacahuamilpa* [de Alfonso de Elías], con duración aproximada en conjunto de 22 minutos<sup>108</sup>.

De esta manera fue como Contreras logró que su obra *Música para orquesta sinfónica* se incluyera en la programación de la OSM en la temporada de 1940. El 18 de agosto de ese mismo año fue estrenada bajo la dirección del maestro Carlos Chávez.

Participó en diversos concursos consiguiendo galardones u obteniendo menciones honoríficas. Sin embargo, un suceso de gran relevancia fue el premio que obtuvo en el concurso de 1947 convocado por la Orquesta Sinfónica de México con su obra *Suite en tres movimientos*. El jurado estuvo conformado por Manuel M. Ponce, Luis Sandi y Juan D. Tercero. En esta ocasión y sin lugar a duda fue proclamada vencedora por unanimidad su composición y estrenada en la temporada de la OSM de los días 5 y 7 de septiembre de ese año bajo la dirección de José Pablo Moncayo. Además, le fue concedido el honor de dirigir posteriormente su obra premiada.

Las composiciones de Contreras de los años 1931 a 1980 las podemos enlistar por géneros y en orden cronológico de la siguiente manera:

## MÚSICA INSTRUMENTAL

### OBRAS PARA INSTRUMENTOS A SOLO

Piano

*Oriental* (1931)

*Pequeño preludio* (1931)

---

<sup>108</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 62-63.

*De noche* (1931)  
*Dos piezas* (1939)  
*Tres piezas infantiles* (1957)  
*Ritmos para danza* (1959)  
*Sonatina n.º 1* (1962)  
*Divertimento* (1965)  
*Dos piezas dodecafónicas* (1966)  
*Siete preludios* (1971)  
*Sonatina n.º 2* (1975)  
*Vals n.º 1* (1978)  
*Vals n.º 2* (1979)  
*Tres pequeñísimas piezas* (1980)  
*4 ejercicios para niños* (Sin fecha)

#### Guitarra

*Andante* (1956)  
*Tres movimientos* (1963)

### OBRAS PARA DÚOS

#### Dos pianos

*Divertimento* (1965)

#### Violín y piano

*Sonatina* (1931)  
*Tríada en modos griegos* (1935)

#### Violín y cello

*Sonata* (1933)

## CUARTETOS

### Arcos

*Cuarteto de cuerda n.º 1* (1934)

*Cuarteto de cuerda n.º 2* (1936)

*Cuarteto de cuerda n.º 3* (1962)

*Cuarteto de cuerda n.º 4* (1966)

*Claro de luna* de Debussy (instrumentación 1944)

## QUINTETOS

### Arcos y órgano

*Marcha nupcial* (1971)

### Alientos

*Dos piezas dodecafónicas* para quinteto de aliento  
(1966)

### Arcos y guitarra

*Pieza* para guitarra y cuarteto de cuerda (1976)

## SEXTETOS

### Alientos y piano

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

## CONJUNTOS DIVERSOS

*Divertimento* para clarinete, fagot, trompeta, violín  
I, violín II, violoncello y contrabajo (1938)

## BANDA

*Corridos* (transcripción de Estanislao Mejía)<sup>109</sup>

## ORQUESTA DE CUERDA

*Claro de luna* de Claude Debussy (1947)

*Himno Nacional Mexicano* (orquestración, 1948)

*Sinfonía n.º 3* (1963)

*Dos piezas dodecafónicas* (1966)

*Homenaje a Carlos Chávez* (1978)

## ORQUESTA DE CÁMARA

*Tríada en modos griegos* (1935)

*Suite indígena primitiva* (1937)

*Suite* (1938)

*Homenaje a Stravinsky* (1976)

## ORQUESTA SINFÓNICA

*Tríada 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 tres movimientos* (1944)

*Sinfonía n.º 1* (1944)

*Tres piezas de El rincón de los niños de Claude Debussy*  
(1944)

*Sinfonía n.º 2* (inconclusa 1945)

*Claro de luna de Claude Debussy* (1947)

---

<sup>109</sup> No se obtuvo el dato de la fecha o su ausencia.

*Jota* de Manuel de Falla (1947)  
*Danza* de Claude Debussy (1948)  
*Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel  
(1956)  
*Tres movimientos sinfónicos* (segunda versión 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 n.º 4* (inconclusa, sin fecha)

## MÚSICA VOCAL

### VOZ Y PIANO

*Melodía* (1932)  
*Once canciones para niños* (1934)  
*Dónde está el Dios grande* (1935)  
*Corrido del baile de palacio* (1941)

### Dos voces y piano

*Cuatro canciones* (1959)  
*Himno para el Colegio español de México* (1968)  
*Himno para el Colegio María Ernestina Larraizar*  
(1980)  
*No nantzín* (1977)

### VOZ Y CONJUNTO INSTRUMENTAL

*Quinteto* para voz, clarinete, dos violines y violon-  
cello (1931)

*Cantos mágicos* para soprano, tenor, flauta, clarinete, clarinete requinto, tambor y sonajas (1934)

*Tres poemas* para voz, trompeta, oboe, fagot, dos flautas, violoncello, xilófono, caja clara y gong (1936)

*Ave María* para soprano y cuarteto de cuerda (1959)

*No nantzin* para voz y cuarteto de cuerda (1978)

## VOZ Y GUITARRA

*Cuatro canciones* (1959)

*No nantzin* (1977)

## VOZ Y ORQUESTA

*La trucha* de Franz Schubert para soprano y orquesta de cámara (1945)

*Seis arias* de Antonio Vivaldi para soprano y orquesta de cámara (1958)

*Cuatro canciones* para voz y orquesta de cámara (1959)

*Aleluya* de Manuel M. Ponce para voz y orquesta (1964)

## CORO Y ORQUESTA

*Corridos* (1941)

## CANTATAS

*Cantata a Juárez* para orquesta, narrador y coro SATB (1967)

*Homenaje a Diego Rivera* para orquesta y narrador (inconclusa, sin fecha)

## MÚSICA PARA ESCENA

### BALLET

*Provincianas* para orquesta de cámara (1950)

*Danza* para orquesta de cámara (1951)

*La paloma* para orquesta de cámara (1951)

*Titeresca* para orquesta sinfónica (1953)

*La pingüica* para piano (1959)

*El ángel* para piano (1960)

*Xochipilli* para orquesta de cámara (1967)

### CINE

*No te dejaré nunca* (1948)

### TEATRO

*Escenas con música* (1938)<sup>110</sup>.

Hemos contabilizado en total noventa y seis obras en la producción compositiva del maestro Salvador Contreras, de las cuales se puede apreciar que el mayor número de composiciones corresponde a las destinadas a orquesta de gran formato, sumando un total de veinticuatro obras para orquesta sinfónica, seguido de obras para piano, las cuales dan un total de quince; asimismo, se puede observar que el número de composiciones donde interviene el cuarteto de cuerda son nueve: se tienen registradas cuatro obras originales para esta plantilla instrumental, un arreglo del *Claro de luna* de Debussy para cuarteto de cuerda, dos obras para voz y cuarteto, dos para cuarteto y órgano, y cuarteto y guitarra.

---

<sup>110</sup> Información obtenida en Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 213-217.



Es interesante ver que también el ballet fue muy apreciado por Contreras, pues escribió siete obras en este género. Lo cual no es casualidad pues tuvo relación con artistas del mundo de este bello arte. En la década de los 1950 presentó su primer ballet *Provincianas*, basado en texto del poeta mexicano Ramón López Velarde, con coreografía de Josefina Lavalle. Al mismo tiempo que creaba ballets para la Academia Mexicana de la Danza, participaba también como director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, colaborando tanto con el Ballet Nacional que dirigía Guillermina Bravo, como con el Ballet Mexicano y el Ballet Contemporáneo, ya fuera dirigiendo sus propias obras, las de otros autores mexicanos o piezas del repertorio clásico.

En esos años, las temporadas de ballet eran acompañadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, a la que pertenecía y a la cual renunció en 1955 de manera voluntaria, quizá por exceso de carga laboral. Contreras había observado que dicha orquesta tenía excesiva demanda de servicios y, junto con el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, idearon el proyecto de creación de otra orquesta, que se encargaría de acompañar las temporadas de ópera y de ballet que le eran encomendadas a la Sinfónica Nacional. Así, gracias a la visión de promotor cultural, en el más amplio sentido de la palabra, de Salvador Contreras, nació en agosto de 1955 la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes dependiente del INBA.

Al ser creada, Contreras fue nombrado su director artístico. Además, perteneció a la Academia de la Ópera como primer profesor de solfeo para cantantes y luego fue su secretario ejecutivo. En 1957 fue nombrado profesor del Instituto Cultural de Ciudad Sahagún, en el estado de Hidalgo, donde estrenó dos de sus ballets: *La pingüica* y *El ángel*, con coreografías de su hija, Nélida Contreras.

En 1959, colaboró estrechamente con el maestro Luis Sandi, quien era el director del Departamento de Música de Bellas Artes, fue secretario técnico de dicha oficina del sector público y en este cargo estuvo hasta el año 1964 como lo menciona el propio Sandi, citado por Tello:

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<sup>111</sup>.

La anterior cita constituye uno de los testimonios más reveladores de la calidad humana de Contreras, quien dicho sea, a propósito, había obtenido en ese lapso su jubilación formal de ley por años de servicio al Estado mexicano en el ámbito de la música. Además, debemos considerar también su desempeño como profesor de violín en su escuela, el Conservatorio Nacional de Música, y su colaboración como profesor de solfeo de la Escuela Superior Nocturna de Música, donde también trabajó como secretario técnico general. Con treinta y un años de servicio, el 25 de agosto de 1964, solicitó formalmente su jubilación del servicio magisterial.

### *Últimos años de vida*

Una vez que obtuvo su jubilación, Salvador Contreras se dedicó por completo a la composición empleando el mayor tiempo posible en la revisión de sus obras y depuración de su estilo

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 74.

compositivo. Sin embargo, aun encontrándose ya retirado de la docencia, en marzo de 1965 fue designado responsable de la parte técnica y profesor de la recién creada Escuela de Música del Sindicato Único de Trabajadores de la Música que tenía sede en la ciudad de Cuernavaca, en el estado de Morelos. Además, se dedicó también a dictar conferencias y pláticas de estética musical invitado por la Sección de Música Escolar de Bellas Artes, el Instituto Nacional Indigenista, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y la Sociedad Civil Arte y Música.

En 1967, volvió a formó parte de lo que sería su último concurso de composición que había sido convocado por la Secretaría de Educación Pública con motivo del primer centenario del triunfo de la República. Participó con el seudónimo de Cóndor con su *Cantata a Juárez*. El premio —que consistió en el estreno de la obra y la suma de treinta mil pesos y que serían entregados de manos del presidente de la república— le fue otorgado, lo que constituyó uno de los mayores logros en su trayectoria artística, pues confirmaba la importancia que en el medio musical del país había adquirido. Al acto asistió todo el gabinete del presidente Gustavo Díaz Ordaz, así como miembros del cuerpo diplomático acreditado en nuestro país y demás funcionarios del gobierno mexicano. El programa se había anunciado profusamente en la prensa nacional y constituía todo un acontecimiento cultural.

El último cargo que desempeñó de manera oficial fue el de supervisor general de los programas y trabajos profesionales de las escuelas de iniciación artística del INBA, institución que le brindó albergue durante tantos años. En 1976, se encontraba impartiendo clases de armonía en la Escuela del Sindicato de Músicos. En 1978, pudo ver en vida lo que sería la primera publicación de una de sus partituras. Se trata de la edición que realizó la empresa de origen japonés Zen-on Music de la obra *Tres movimientos para guitarra*, composición que data del año de 1963.

Salvador Contreras, el compositor discreto y laborioso que a lo largo de su vida fue construyendo uno de los lenguajes nacionalistas más auténticos y considerado por más de un crítico informado como una de las más sólidas promesas del arte musical mexicano, recibió en vida pocos homenajes. Sin embargo, fue objeto de uno muy sentido: el reconocimiento que le otorgó el Sindicato Único de Trabajadores de la Música, quizá la primera institución a la que se acercó en sus primeros años de vida laboral, cuando trabajaba abrumado por la fatalidad económica en las carpas de variedades y comedias para ganar el sustento cotidiano.

Fue esta institución de gran tradición en el ámbito de los músicos mexicanos la que reconoció el gran baluarte que significaba su persona, entregándole la distinción *Lira de Oro* como un homenaje a los méritos artísticos y pedagógicos de uno de sus más queridos agremiados. Este reconocimiento se le entregó el 23 de noviembre de 1980 y sería el último premio que recibió en vida, ya que falleció antes de su 72 aniversario, el 7 de noviembre de 1982. La muerte lo sorprendió cuando se hallaba enfrascado en la composición de su *Cuarta sinfonía* y su cantata *Homenaje a Diego Rivera* para orquesta y narrador, con textos de su hermano el escritor Guillermo Contreras.

### CAPÍTULO III

## SALVADOR CONTRERAS Y SU RELACIÓN CON EL CUARTETO DE CUERDA

#### *Antecedentes históricos del cuarteto de cuerda en México*

EN MÉXICO, LA MÚSICA que se empieza a componer utilizando una plantilla de instrumentos de cuerda frotada se registra hacia el año 1730; en esta época el maestro de capilla de la Catedral de la Ciudad de México, Manuel de Sumaya<sup>112</sup>, componía villancicos y otras piezas utilizando dos violines y el bajo continuo para acompañar al coro. Este compositor instrumentaba sus obras siguiendo la costumbre de la música italiana del siglo XVII; sin embargo, en el villancico *Angélicas milicias*, que data del año 1745<sup>113</sup>, incluyó, además de los dos violines, una viola y un violoncello<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Manuel de Sumaya (1680-1755) es considerado el compositor novohispano más representativo de la primera mitad del siglo XVIII; fue maestro de capilla de las catedrales de México y Oaxaca y es autor de los dramas musicales más antiguos de la Nueva España. Véase: Aurelio Tello, *Cláusulas, secuencias, salmos de Manuel de Sumaya. Tesoro de la música polifónica en México, XII*, Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca (transcripción y textos), Conaculta/Cenidim-INBA, México, 2007.

<sup>113</sup> Aurelio Tello, "El cuarteto de cuerdas en México", *op. cit.*, pp. 70-93.

<sup>114</sup> En el presente estudio denominamos cuarteto de cuerda a la agrupación instrumental formada por un violín primero, un violín segundo, una viola y un violoncello.

En ese tiempo, el uso de los cordófonos de arco todavía respondía a los modelos de acompañamiento establecidos por Pergolesi, con la viola doblando la parte del violoncello a la octava superior, y aquel instrumento adquiriría vida y voz propia sólo en breves momentos. No obstante, aunque la incipiente música mexicana de cuerdas se remonta a la primera mitad del siglo XVIII, como hemos señalado, estas obras provienen de la sonata barroca a trío y no del género cuarteto de cuerda propiamente dicho.

A principios del siglo XIX, las partituras para cuarteto de cuerda de los autores considerados por consenso universal como grandes compositores de la literatura musical ya se podían adquirir en México. En establecimientos ubicados en el centro de la ciudad había diversas partituras de orquesta sinfónica, clave, sonatas, conciertos, cuartetos, tríos, dúos, quintetos y música vocal de Johann Christian Bach, Luigi Bocherini, Franz Joseph Haydn, François Gossec, Carl Stamitz y Wolfgang Amadeus Mozart, entre muchos otros.

Así, es probable que partituras de cuartetos de cuerda de los compositores mencionados ya se interpretaban en los salones de los criollos ilustrados y de la élite ibérica que radicaba en la capital de la Nueva España, como lo indica Tello en su artículo publicado en la revista *Pauta*:

El hecho de que, hacia 1790, los Delgado, Manuel, José María y Francisco, violinistas los dos primeros y violista el tercero, se reunieran con José Manuel Aldana, el virtuoso del violín, y el cellista conocido como “El habanero” en la orquesta de la catedral por las mañanas y del Coliseo de México por las noches, además de tocar las sinfonías de Haydn en los conciertos de la Sociedad Mineralógica, para entretenerse tocando obras de tono más íntimo, pudo incidir en la afición a los cuartetos de este autor o a los

de Mozart, pero la investigación contemporánea no tiene aún evidencias de ello<sup>115</sup>.

El primer cuarteto de cuerda compuesto en México quizá corresponda al creado por la compositora y pianista mexicana Guadalupe Olmedo<sup>116</sup>, quien en 1875 creó un cuarteto para instrumentos de arco, a manera de ejercicio de composición al tiempo que era alumna de Melesio Morales en el Conservatorio Nacional de México<sup>117</sup>. De igual forma, los compositores mexicanos Ricardo Castro, Gustavo Campa y Cenobio Paniagua escribieron obras para cuarteto en el último tercio del siglo XIX<sup>118</sup> que se conservan en la actualidad. Del siglo del romanticismo son: *Cuarteto en fa sostenido menor*, op. 21 (1882) de Ricardo Castro; *Trois miniaturas para cuarteto de arcos* (1889) de Gustavo E. Campa<sup>119</sup>; *Cuarteto n.º 1 en do menor* (sin fecha) de Cenobio Paniagua<sup>120</sup>. Creemos que las composiciones mencionadas

---

<sup>115</sup> Aurelio Tello, “El cuarteto de cuerdas. en México”, *op. cit.*, p. 71.

<sup>116</sup> Guadalupe Olmedo fue alumna de Melesio Morales en el recién fundado Conservatorio Nacional de México y posteriormente se casó con su profesor. Consúltese: *Ibid.*, p. 72.

<sup>117</sup> No obstante, la partitura se conoció ciento veinte años después de ser compuesta. Véase: *Idem*.

<sup>118</sup> Eugenio Delgado, “La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, vol. XXXVIII, núms. 136-137, 2007, pp. 69-84.

<sup>119</sup> Gustavo E. Campa (1863-1934) fue pianista, compositor y pedagogo. Encabezó con Ricardo Castro y Juan Hernández Acevedo el Grupo de los Seis. Con ellos se pronunció en contra de la tendencia italianizante de su maestro Melesio Morales.

<sup>120</sup> Cenobio Paniagua es considerado una de las figuras centrales de la época romántica de la música mexicana, autor de obras de excelente factura y elevado nivel artístico. Véase: Eugenio Delgado, *Cuarteto núm. 1. Cenobio Paniagua*, Conaculta/Cenidim-INBA, México, 2007.

constituyen la incipiente escuela mexicana de composición de cuartetos de arco.

En cuanto a grupos de cámara, quizá el motor que estimuló la constitución de cuartetos de cuerda en México fue el notable impulso violinístico que surgió a raíz de la visita de violinistas extranjeros de gran nivel a lo largo del siglo XIX: en 1864 llegó Jehim Prume; en 1875, los cubanos José White y Claudio Salas de Brindis; en 1883, el legendario Edouard Remenyi; en 1890, Rafael Albertini y en el mismo año, el español Pablo Sarasate. La presencia de estos formidables músicos estimuló una promoción favorable a la ejecución del violín en nuestro país.

Sin embargo, la ejecución en México de las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y otros importantes compositores universales que se expresaron por medio del cuarteto de cuerda se debió a un grupo de músicos nacionales como: Luis G. Saloma, Guadalupe Unda, Andrés Herrera y Rafael Galindo<sup>121</sup>, quienes constituidos como Cuarteto Saloma (quizá el primer cuarteto de arcos instituido como tal que se tiene registrado), estrenaron en México obras como las *Cinco novelletes*, op. 15 de Alexander Glazunov, el *Cuarteto n.º. 1, De mi vida* de Bedrich Smetana, el *Quinteto en Mi bemol* de Robert Schumann y el *Minueto* de Boucherini; entre otros.

Una vez que el Cuarteto Saloma había encendido la llama, a partir de 1896 se empezó a gestar un movimiento camerístico en México. Surgió así otro cuarteto de cuerda: el Cuarteto del Conservatorio Nacional, conformado por Arturo Aguirre, Guadalupe Unda, el maestro Arias y Wenceslao Villalpando; poco tiempo después sus integrantes fueron: Aguirre, Pedro Valdés, Andrés Herrera y el mismo Villalpando. Asimismo, en 1913 se

---

<sup>121</sup> Los nombres mencionados de aquí en adelante corresponden a músicos instrumentistas activos en cuartetos de México en los años mencionados.



fundó el Cuarteto Clásico Nacional constituido por los músicos: Ezequiel Sierra, Juan Lomán, Flavio Carlo y Jesús Camacho Vega. Este cuarteto fue dirigido posteriormente por Higinio Ruvalcaba<sup>122</sup>.

En 1921, el mismo Ruvalcaba fundó su propio cuarteto de cuerda con Francisco Contreras, tío de Salvador Contreras, figura central del presente trabajo, Miguel Bautista y Luis Galindo; los mismos ofrecieron conciertos en el recién inaugurado recinto del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México al lado del cuarteto Coolidge. De la misma manera, en la época en que Silvestre Revueltas fue titular de la cátedra de violín en el Conservatorio Nacional de Música, se formó un nuevo cuarteto con la participación de Filiberto Nava, Francisco Moncayo, Ángel Rocha y José López Flores; sin embargo, no existen datos que indiquen si Revueltas impulsó la creación de dicho grupo de cámara.

Cercana la aparición del Grupo de los Cuatro, en 1937, surgió un nuevo cuarteto impulsado por César Quirarte, Luis Sosa, Alfredo Cárdenas y Guillermo Argote: el Cuarteto Quirarte, que más tarde colaboraría en la ejecución de algunos trabajos de los jóvenes compositores del mencionado grupo. En ese tiempo se estableció en la Ciudad de México el Cuarteto Lener integrado por Jenó Lener, Joshep Smilovitz, Sandor Roth e Imre Hartman; empero, Lener se separó en 1942 y en su lugar actuó Higinio Ruvalcaba hasta 1945, cuando fue reemplazado por Ferec Roth.

De esta manera, fueron apareciendo en la escena musical de México cada vez más cuartetos de cuerda, algunos permanecían más tiempo que otros, que se formaban temporalmente para contar con una fuente de trabajo en contratos provisionales. Entre

---

<sup>122</sup> Higinio Ruvalcaba (1901-1976), compositor y violinista jalisciense, quien compuso 22 cuartetos de cuerda.

los grupos de cuerdas que tuvieron cierto protagonismo a mediados del siglo XX en México podemos mencionar al Cuarteto de cuerda de México conformado por Arturo Romero, Luis Antonio Martínez, Abel Eisemberg y Manuel Garnica.

Asimismo, como se mencionó en el segundo capítulo, en 1946 surgió el Cuarteto Contreras conformado por Francisco y Salvador Contreras, tío y sobrino respectivamente, Francisco Contreras Rodríguez y Juan Manuel Téllez Oropeza. En 1949 Salvador Contreras y Francisco Contreras Rodríguez fueron remplazados para reestructurar el grupo; en su lugar ingresaron José Luis Sosa y José Luis Hernández. Tres años más tarde, este cuarteto se desintegró.

De igual forma surgió el Cuarteto González, mencionado también en capítulos anteriores, el cual junto al Cuarteto Contreras fue otro grupo que subvencionó el Instituto Nacional de Bellas Artes por iniciativa de Carlos Chávez para que ofrecieran conciertos en escuelas primarias y secundarias, así como en diversas ciudades del país. Este cuarteto estaba conformado por los músicos José Trejo, Benjamín Santana, Marcelino Ponce y Domingo González; en éste se turnaban otros músicos como Alfonso Jiménez, Fortino Velázquez, Enrique Serratos y Jorge Suárez. En las mismas condiciones de apoyo que los dos grupos que se acaban de mencionar se encontraba el Cuarteto Arte, que fue constituido en 1947 por Daniel de los Santos, Javier Cortés, Vicente Sánchez y Carlos Mejía.

En 1950 resurgió el Cuarteto Roth retomando su original nombre de Cuarteto Lener, contando con Sandor Salgo al primer violín y luego con Higinio Ruvalcaba, quien permaneció hasta su desintegración en 1965. Otros grupos de arco surgieron a mediados de los años cincuenta: el Cuarteto Haydn, el Cuarteto Roel, compuesto sólo por mujeres, el Cuarteto Bredo, constituido por Icilio Bredo, Flavio Ursua, Ivo Valenti y Dante Barzano.

En 1955 se formó el Cuarteto Vidarc, integrado por Rafael Horcasitas, Cristina Alvarado, Virgilio Valle y Carlos David Halperin. También el Cuarteto de Bellas Artes, fundado por el gran violinista mexicano Hermilo Novelo con Luis Antonio Martínez, Ivo Valenti y Dante Barzano, que un año más tarde cambió su nombre por el de Cuarteto Mexicano, pero ya sin Domingo González que fue reemplazado por Juan Manuel Téllez Oropeza. En las postrimerías de la década de los cincuenta surgió el Cuarteto Arias conformado por Aurora, Rafael, Emmanuel y Apolonio Arias; meses después se denominó Cuarteto Innovación.

En la década de los sesenta se conformaron otros grupos que dan continuidad al movimiento camerístico que iniciaron Saloma y sus compañeros. El Cuarteto Pfeifer se presentó en el Palacio de Bellas Artes y después no se volvió a saber nada del grupo que estuvo integrado por Ruth Pfeifer, Johannes Krönner, Virgilio Valle y Josef Niedermeier. Además, en 1962 surgió el Cuarteto Rocabrana con Cruz Rojas, Miguel Jiménez, Jorge Hueso y Pablo Rosas.

El Cuarteto de Bellas Artes de México nació en 1963 con la participación de Luis Antonio Martínez, Luis Samuel Saloma, Ivo Valenti y Apolonio Arias; sin embargo, años más tarde la mayoría de sus integrantes fueron reemplazados: Saloma fue sustituido por Ignacio Safier, Apolonio Arias por Sally van den Berg, luego a Safier le siguió José Luis Sosa. En 1968 sus integrantes ya habían cambiado en su totalidad quedando integrado por Daniel Burgos, Héctor Olvera, Víctor Manuel Jiménez y José de Jesús Enríquez; en 1970 a Jiménez lo reemplazó Higinio Velázquez.

En 1964 se originó un nuevo grupo de cámara: el Cuarteto México, que fue uno de los cuartetos más sólidos formado en el país; surgió al haberse desintegrado el Cuarteto de México. Esta

agrupación estuvo constituida por la violinista Luz Vernova, el violinista y compositor Manuel Enríquez, quien además dejó partituras de gran relevancia para cuarteto de arcos, el violista Gilberto García y el cellista Sally van den Berg. En 1980 se integró Luis Samuel Saloma en el atril de Luz Vernova, quien había fallecido, y a Manuel Enríquez, que había ido a Europa a dar una serie de recitales, lo reemplazó José Luis Sosa; poco tiempo después se integró la violonchelista polaca Bozena Slawinska en el lugar de Sally van den Berg. Este cuarteto se integró a los grupos artísticos del INBA y en 1983 se denominó Cuarteto México de Bellas Artes, que ya para la década de los noventa estaba formado por Balbi Cotter, Jaime Ríos, Luis Samuel Saloma y José de Jesús Enríquez. En la actualidad este grupo se conoce como Cuarteto de Bellas Artes y lo conforman Balbi Cotter, Victoria Horti, Matthew Schubring y Adolfo Ramos.

La historia más reciente nos revela la actividad de pocos cuartetos, pero de una gran calidad artística e interpretativa. El Cuarteto Latinoamericano nació en 1982 y es el grupo de mayor prestigio, gracias a la trayectoria y vocación de sus integrantes que han visto en la música de cámara su principal forma de expresión artística. Lo conforman los hermanos Bitrán: Álvaro, Arón y Saúl, junto al violista Javier Montiel. Asimismo, se cuentan otros grupos de relevancia: el Cuarteto de la Ciudad de México y el Cuarteto Ruso Americano, transformado en el Cuarteto Carlos Chávez.

En los últimos años estos grupos han realizado una fuerte labor de rescate y difusión de las partituras más variadas de compositores mexicanos. También se han distinguido por incorporar a su repertorio las composiciones para cuarteto de cuerda de jóvenes creadores, quienes gracias a la labor de aquellos han visto estrenar, grabar y difundir sus obras.

*Los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras:  
un panorama comparativo*

Es probable que la predilección de Salvador Contreras por la plantilla instrumental de cuarteto de cuerda se deba principalmente a su cercanía con el violín, instrumento que practicó desde muy temprana edad y que le sirvió, primero para ganarse la vida y sacar de la pobreza a su familia y, más tarde, como medio de subsistencia en su etapa de estudiante en el Conservatorio. El conjunto de cuerdas, como hemos apuntado en capítulos anteriores, siempre estuvo presente en su vida musical, pues no hay que olvidar que perteneció a una agrupación de esta naturaleza que organizó su tío Francisco en el año 1947: el Cuarteto Contreras.

En la cronología del catálogo de obras por géneros de Salvador Contreras presentado en el segundo capítulo, pudimos constatar que su producción comprende un periodo que va de 1931 a 1982, año en que falleció y en el que se encontraba componiendo su *Cuarta sinfonía* y el *Homenaje a Diego Rivera*. Se trata de un lapso de más de 50 años de producción constante que Aurelio Tello, su biógrafo, dividió en cuatro etapas de composición: la primera etapa abarca de 1931 a 1939; la segunda etapa va de 1940 a 1945; la tercera etapa de 1951 a 1963 y la cuarta etapa de 1965 hasta el momento de su muerte, en 1982.

Asimismo, en el mencionado catálogo, se relacionan cuatro composiciones originales para cuarteto de cuerda. También, se incluye un arreglo o instrumentación del *Claro de luna* de Claude Debussy para esta misma plantilla; dos composiciones para quinteto conformadas por *Pieza* para guitarra y cuarteto de cuerda y *Marcha nupcial* para órgano y cuarteto de arcos y dos obras más: *Ave María*, para soprano y cuarteto de cuerda y *No nantiz*, para la misma plantilla instrumental.

Los cuatro cuartetos de cuerda de Contreras son de 1934, 1936, 1962 y 1966, respectivamente; la instrumentación del *Claro de luna* data de 1944; los quintetos instrumentales corresponden a 1971 y 1976. Asimismo, las otras obras, compuestas para el cuarteto y la voz, fueron creadas en 1959 y 1978. Si bien compuso en total nueve obras donde interviene la formación de cuarteto de cuerda, para efectos del análisis comparativo sólo se consideran las composiciones originales para cuarteto de cuerda.

Como podemos observar, los dos primeros cuartetos de Contreras corresponden a su *primera etapa* de compositor, el tercero a la *tercera etapa* y el cuarto a la *cuarta etapa* señaladas por Tello, por lo que debemos considerar un lapso de 32 años, de 1934 a 1966, en que Salvador Contreras se ocupó predominantemente de las cuerdas. Asimismo, la comparación entre los primeros cuartetos y los dos últimos, distantes veintiséis años el segundo del tercero, y treinta y dos años el primero del cuarto, es de gran interés para el estudio de sus cambios estilísticos en un periodo considerable.

Como punto de partida del análisis comparativo de los cuartetos de cuerda de Contreras realizaremos un estudio cuantitativo de la producción de cuartetos de cuerda en el México posrevolucionario, al cual consiste en dilucidar entre los compositores que estaban vivos en esa época, aquellos que se inclinaron por la composición para esta plantilla instrumental y, al mismo tiempo, verificar cuántas composiciones para esta formación realizaron en comparación con Contreras. Para tal fin, debemos considerar un conjunto de compositores mexicanos que estuvieron activos entre 1910 y 1994.

En el análisis cuantitativo se consideran, en primer término, las composiciones de los miembros del Grupo de los Cuatro; en segundo lugar las de los profesores del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, que tuvieron un

protagonismo en el periodo formativo de Contreras y del Grupo de los Cuatro; y, en tercer lugar, se incluirán las obras de otros compositores mexicanos contemporáneos para contar con puntos de referencia diversos y poder establecer una relación comparativa en cuanto a la cantidad de composiciones de esta naturaleza. Las siguientes tablas ayudarán a establecer qué compositores contemporáneos de Contreras compusieron, o no, cuartetos de cuerda y cuántas obras de este género realizaron y en qué fechas.

**Tabla 1**

*Relación de cuartetos de cuerda compuestos por integrantes del Grupo de los Cuatro<sup>123</sup>.*

Nombre del compositor	Fecha de nacimiento y deceso	Cuartetos de cuerda realizados	Datos complementarios
Daniel Ayala	1908-1975	Un cuarteto (1933)	Realizó otras cuatro composiciones para cuarteto de cuerda: <i>Danza</i> (1933), <i>Cinco piezas infantiles</i> (1933), <i>Una estampa</i> (1935) y <i>Tres miniaturas folklóricas</i> (1954).

<sup>123</sup> La presente tabla se elaboró con datos consultados en Soto Millán, Eduardo (compilador), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, Tomos I y II, Sociedad de Autores y Compositores de Música/Fondo de Cultura Económica, México, 1988. Cuando se añaden datos complementarios, se cita la fuente.

Salvador Contreras	1910-1982	4 cuartetos (1934,1936, 1962 y 1966)	Además, compuso otra pieza para cuarteto de cuerda: <i>Claro de luna de Debussy</i> (instrumentación, 1944). Asimismo, <i>Marcha nupcial</i> (1971), <i>Pieza para guitarra y cuarteto de cuerda</i> (1976), <i>Ave María</i> , para soprano y cuarteto de cuerda (1959) y <i>No nantzín</i> para voz y cuarteto de cuerda (1978) <sup>42</sup> .
Blas Galindo	1910-1993	Un cuarteto (1970)	Realizó, además, un cuarteto para violoncellos (1936).
José Pablo Moncayo	1912-1958	Ninguno	Sin embargo, se encontró un quinteto, <i>Amat-zinac</i> (1935) para flauta y cuarteto de cuerda, y un sexteto, <i>Pequeño nocturno</i> (1936) para quinteto de cuerdas y piano.

Fuente: elaboración propia.

En la tabla 1 se pueden apreciar datos interesantes de la producción de cuartetos de cuerda de los compositores del Grupo de los Cuatro. Se observa que Salvador Contreras fue el que compuso el mayor número de cuartetos en tanto que se registran cuatro obras para esta formación instrumental. De la misma manera, se comprueba que tanto Daniel Ayala como Blas Galindo compusieron un solo cuarteto, aunque de Ayala se relacionan cuatro composiciones más para la misma plantilla instrumental, no



obstante, éstas no se catalogan como obras de la forma tradicional del cuarteto, es decir, aquellas que vienen organizadas en tres o cuatro movimientos, sino que son piezas solas, miniaturas o danzas. Asimismo, se comprueba que José Pablo Moncayo no registra ninguna composición de esta naturaleza, sin embargo, se reconocen dos composiciones de él donde interviene la formación que incluye al cuarteto de instrumentos de arco. También es importante apuntar que el primer cuarteto de Contreras y el de Ayala fueron compuestos en años muy próximos; mientras que Galindo no compuso su primer cuarteto hasta 1970, es decir, treinta y siete años después.

Es importante observar, en cuanto al total de obras donde interviene una formación propia del cuarteto de cuerda presentadas en la tabla 1, que el mayor número de composiciones corresponde también a las realizadas por Salvador Contreras pues, como se puede apreciar, suman nueve las composiciones de Contreras a diferencia de las seis de Ayala, dos de Galindo y dos de Moncayo. Lo anterior está relacionado sin duda con la condición de compositor-violinista que ostentaron Contreras y Ayala. De igual forma, se puede observar que el primero escribió su primer cuarteto a los 24 años y el segundo a los 25.

La siguiente tabla nos muestra los cuartetos de cuerda de los compositores de mayor trayectoria y que tuvieron un lugar destacado en la conformación del movimiento nacionalista posrevolucionario en México. Algunos de ellos fueron profesores de Contreras y de los otros integrantes del Grupo de los Cuatro en su periodo formativo en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México.

## **Tabla 2**

*Relación de cuartetos de cuerda creados por compositores adscritos al Conservatorio Nacional de Música en el periodo formativo del Grupo de los Cuatro*<sup>124</sup>

Nombre del compositor	Fecha de nacimiento y deceso	Cuartetos de cuerda realizados	Datos complementarios
Carlos Chávez	1899-1978	3 cuartetos (1921, 1932 y 1943)	Se relaciona también una Suite para doble cuarteto de cuerda (1943) <sup>&lt;?&gt;</sup> .
Silvestre Revueltas	1899-1940	4 cuartetos (1930, 1931, 1931 y 1932)	Asimismo, escribió <i>Andantino</i> para cuarteto de cuerda (1915) <sup>&lt;?&gt;</sup> .
Eduardo Hernández Moncada	1899-1995	Un cuarteto (1962)	
Luis Sandi	1905-1996	Un cuarteto (1938)	También figuran, <i>Cuatro momentos</i> para cuarteto de cuerdas.
Candelario Huízar	1883-1970	2 cuartetos (1930, 1937) <sup>&lt;?&gt;</sup>	
José Rolón	1876-1945	Un cuarteto (1928)	Además, compuso otro cuarteto con piano y Allegro y fuga para cuarteto de cuerdas <sup>&lt;?&gt;</sup> .

<sup>124</sup> La presente tabla se elaboró con datos consultados en Soto Millán, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, op. cit.

José Pomar	1880-1961	Ninguno	
------------	-----------	---------	--

Fuente: elaboración propia.

Se aprecia en la tabla 2 que Silvestre Revueltas compuso más cuartetos de cuerda que los otros compositores considerados, pues presenta cuatro composiciones originales, seguido de Carlos Chávez con tres y Candelario Huízar con dos. Los compositores Eduardo Hernández Moncada, Luis Sandi y José Rolón sólo compusieron un cuarteto y José Pomar ninguno. Además, de los datos presentados en la tabla podemos destacar que la mayoría de las composiciones fueron compuestas en la década de 1930 o en fechas muy cercanas, como el cuarteto de José Rolón; sólo las composiciones de Hernández Moncada y el tercer cuarteto de Carlos Chávez difieren de estas fechas.

### Tabla 3

*Relación de cuartetos de cuerda de otros compositores mexicanos de los siglos XIX y XX*<sup>125</sup>

Nombre del compositor	Fecha de nacimiento y deceso	Cuartetos de cuerda realizados	Datos complementarios
-----------------------	------------------------------	--------------------------------	-----------------------

<sup>125</sup> La presente tabla se elaboró con datos consultados en: Eduardo Soto Millán, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, *op. cit.* Se consideraron también algunos compositores exiliados o nacionalizados mexicanos.

Rafael J. Tello	1872-1946	6 cuartetos	
Julián Carrillo	1875-1965	8 cuartetos	Realizados conforme a la llamada teoría del <i>Sonido 13</i> <sup>&lt;?&gt;</sup>
Manuel María Ponce	1882-1948	Un cuarteto	<i>Miniaturas</i> para cuarteto de cuerdas ganó un concurso de composición en Barcelona. En esta obra cada parte está escrita en una tonalidad diferente <sup>&lt;?&gt;</sup> .
Arnulfo Miramontes	1882-1960	Un cuarteto	
Estanislao Mejía	1882-1967		No se encontraron datos de su catálogo de obras.
Jacobo Kostakowsky	1893-1953	2 cuartetos	(Fuente: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM)
Antonio Gomezada	1894-1964		No se encontraron datos de su catálogo de obras.
Rodolfo Halffter	1900-1987	Un cuarteto	Se registran también: <i>Tres movimientos y Ocho cientos</i> para cuarteto de cuerda
Higinio Ruvalcaba	1901-1976	22 cuartetos	Compositor-violinista
Alfonso de Elías	1902-1984	2 cuartetos (1930, 1961)	Además, cuenta con: <i>Elegía, Berceuse, Humoresca y Romanza; un Momento musical y Ocho piezas</i> para cuarteto de cuerda; así como <i>Rèverie y Allegro</i> .

Gerhart Müench	1907-1988	2 cuartetos (1949, 1977)	
Roberto Téllez Oropeza	1909-2001	11 cuartetos (nº 5 y 9, 1971; nº 10 y 12, 1973)	Se anotan además otras 5 piezas para cuarteto de cuerda. No se encontraron las fechas de los otros cuartetos.
Miguel Bernal Jiménez	1910-1956	Un cuarteto (1939)	
Carlos Jiménez Mabarak	1916-1994	Un cuarteto (1947)	
Manuel Enríquez	1926-1994	6 cuartetos	

Fuente: elaboración propia.

En la tabla 3 que presentamos en la página anterior, se relacionan los cuartetos de cuerda realizados por otros compositores mexicanos que vivieron entre 1872 y 1994. Destacan claramente los 22 cuartetos de cuerda de Higinio Ruvalcaba en el que, al igual que Contreras, su condición de compositor-violinista probablemente influyó en la realización de este número considerable de cuartetos. Se pueden observar también los once cuartetos realizados por Roberto Téllez Oropeza, quien también estudió con Silvestre Revueltas y fue otro compositor-instrumentista, y los ocho cuartetos realizados por Julián Carrillo, quien, como se sabe, era un destacado violinista, compositor, teórico y director de orquesta.

De la misma manera, sobresalen los seis cuartetos compuestos tanto por Rafael J. Tello, compositor del siglo XIX, como por

Manuel Enríquez, violinista y compositor de la segunda mitad del siglo XX. Los compositores que crearon dos cuartetos son Jacobo Kostakowsky, de origen ucraniano nacionalizado mexicano, Alfonso de Elías, Gerhart Muench, de origen alemán y que vivió los últimos años de su vida en México. Entre los compositores que escribieron un solo cuarteto están: Manuel M. Ponce, Arnulfo Miramontes, Miguel Bernal Jiménez, Carlos Jiménez Mabarak y Rodolfo Halffter, este último compositor de origen español exiliado en México en tiempos de la guerra civil de su país y nacionalizado mexicano en 1940. Es importante mencionar que no se encontraron datos que indiquen cuántos cuartetos compusieron Estanislao Mejía y Antonio Gomezada.

La información vertida en las tres tablas anteriores aporta referencias interesantes en cuanto a verificar cómo era la perspectiva de la composición de cuartetos de cuerda durante el siglo XX en México, lo que ayuda a establecer un panorama comparativo en cuanto a los compositores que se inclinaron por esta nómima instrumental, su condición profesional, las fechas de realización y la cantidad de obras de esta naturaleza, en comparación con Salvador Contreras, su condición profesional de compositor-violinista y el total de obras realizadas para una formación instrumental de cuarteto de cuerda.

### *Historia de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras*

En 1934, siendo aún estudiante, Salvador Contreras compuso su primer cuarteto para instrumentos de arco. Ya había escrito algunas obras, que Aurelio Tello ubica dentro de su primera etapa de compositor, donde se expresaba principalmente por medio de las voces del violín, el piano y el violoncello; nos referimos a:

*Sonatina para violín y piano* (1931), que es propiamente la primera obra de su catálogo; *Oriental y Pequeño preludio* (1931), dos pequeñas piezas para piano que Contreras no consideraba como obras de su catálogo; y el *Quinteto* para voz, clarinete, dos violines y violoncello (1931), obra en la que el violín y el violoncello vuelven a tener una presencia protagónica.

Se trata de una obra que el autor tituló *Pieza para cuarteto de cuerdas n.º 1*, como aparece en la carátula de su partitura, fechada en México, D. F., diciembre de 1934. Asimismo, se encuentra en la página 20 de la partitura manuscrita, después de la doble barra final, la misma fecha y a continuación la rúbrica de Salvador Contreras, lo que nos indica que las fechas señaladas corresponden al momento de finalización del cuarteto. Sin embargo, en el catálogo de obras manuscrito que se encontró en el archivo de Salvador Contreras<sup>126</sup>, en el apartado Música de Cámara, aparece que se relaciona esta composición con el nombre de *Cuarteto de cuerda n.º 1* por lo que, en lo sucesivo en este estudio nos referiremos a dicha obra con este último título<sup>127</sup>.

De los cuatro cuartetos compuestos por Contreras se han editado el primero y el segundo, como se comprueba en el fascículo encontrado en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México<sup>128</sup>. Dicha partitura presenta en su portada los siguientes datos: “Salvador Contreras. Pieza para Cuarteto de Cuerda. Colección manuscritos N.º I. Ediciones de la Liga de Compositores de México”. De la edición del

---

<sup>126</sup> Remítase al Archivo Salvador Contreras.

<sup>127</sup> El compositor realizó un documento manuscrito catalogando las obras que tenía en su haber, luego alguien lo mecanografió. Obsérvese el documento referido en el apéndice documental (Documento 2).

<sup>128</sup> Obsérvese la imagen de la edición de la partitura referida en el apéndice documental (Documento 3).

*Cuarteto de cuerda n.º. 2* se hará mención más amplia en párrafos posteriores.

Este primer cuarteto de Salvador Contreras fue estrenado el 25 de noviembre de 1935 en un concierto que se tituló *Concierto de un grupo de jóvenes compositores* en el Teatro Orientación, de la Secretaría de Educación Pública. A esta presentación asistió el crítico musical del periódico *El Universal*, José Barros Sierra, quien más tarde publicaría una nota periodística en la que se refirió a los compositores ahí programados como el Grupo de los Cuatro<sup>129</sup>. En dicho concierto se interpretó, además del *Cuarteto de cuerda n.º. 1*, la *Sonatina* para violín y violoncello de Contreras, entre otras piezas presentadas por los restantes integrantes del Grupo de los Cuatro.

Es importante mencionar que, aunque se cuenta con la invitación-programa que data de 1935, no se puede asegurar quiénes fueron los intérpretes del cuarteto de Contreras ya que, en el programa de mano, donde además se anunciaba la pieza para cuarteto *Danza* de Daniel Ayala, omitieron señalar los nombres de los instrumentistas; sin embargo, se encuentran anotados los músicos que estrenaron, en este mismo concierto, la obra de Ayala; como también se hallan los intérpretes de la *Sonatina* de Contreras: Luis Sosa, violín y Juan Manuel Téllez Oropeza, violoncello. Por lo anterior, se puede inferir, sin estar en condición de asegurar, que los intérpretes que estrenaron el primer cuarteto de Salvador Contreras fueron: Luis Sosa, violín primero; Daniel Ayala, violín segundo; Miguel Bautista, viola y Juan Manuel Téllez Oropeza, violoncello<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Véase capítulo 1.

<sup>130</sup> Obsérvese la invitación al concierto en el apéndice documental (Documento 8).



Asimismo, cabe destacar que otro crítico, Salomón Kahan, también estuvo en dicho estreno y escribió el 29 de noviembre de 1935 en su columna *Música* de *El Universal Gráfico* una crónica titulada “Una hora experimental”, en la que se refiere particularmente a la audición de la *Pieza* para cuarteto de cuerda de Contreras:

En la “pieza” para cuarteto de cuerda de S. Contreras, se nota que este joven músico vive en el siglo de Stravinsky. 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 más 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 substancia. Le falta la espina dorsal, que es una idea musical definida<sup>131</sup>.

Sin embargo, en otra crónica publicada por Moses Smith en el diario *Boston Evening Transcript*, el 20 de abril de 1936, que fue encabezada como “Last Concert Of the Flute Player’s Club. First Performances of Music by Jean Rivier and Two Mexican Composers”, se menciona que “la audición de la *Pieza para cuarteto de cuerda* de Salvador Contreras da la extraña sensación de estar escrita en el sistema de doce sonidos y ha costado trabajo entenderla”<sup>132</sup>.

Es importante señalar que la crónica mencionada se refiere al concierto realizado en el Hotel Vendôme, organizado por el Boston Flute Player’s Club el 19 de abril de 1936, a cargo del The Boston String Quartet, cuyo programa incluyó las obras:

---

<sup>131</sup> Salomón Kahan, “Una hora experimental”, en *El Universal Gráfico*, México, D.F., 29 de noviembre de 1935, p. 2.

<sup>132</sup> Moses Smith, “Last Concert of the Flute Player’s Club”, en *Boston Evening Transcript*, 20 de abril de 1936.

*Cuarteto* de Maurice Ravel; *Petite suite* de Jean Rivier, para oboe, clarinete y fagot; [Pieza para] *Cuarteto de cuerda* de 1934 de Salvador Contreras; *Amatzinac*, para flauta y cuarteto de cuerda de José Pablo Moncayo, y *Cuarteto de cuerda* en Re mayor de Mozart<sup>133</sup>.

Este primer cuarteto de Contreras también se ejecutó en otro concierto en Estados Unidos como parte del programa de una serie de presentaciones para el proyecto Música de las Américas, consistente en tres noches dedicadas a la obra de compositores de América Latina organizado por Music Education Division of the New York City de la WPA Music Project<sup>134</sup>, en cooperación con el Riverside Museum. El concierto se llevó a cabo en el Little Theatre, Master Institute of New York el 17 de enero de 1940, como parte de un programa de música panamericana donde se escucharon obras de Heitor Villa-Lobos, de Brasil; Enrique Soro, de Chile y de los integrantes del Grupo de los Cuatro de México.

A principios de la década de 1940, Salvador Contreras recibió una carta del compositor de origen cubano-español, Joaquín Nin-Culmell, quien como miembro de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) le comunicaba que su *Cuarteto de cuerda n.º 1* se incluiría en los programas del próximo festival a celebrarse en mayo de ese mismo año en la ciudad de Nueva York, como lo indica su carta de fecha 4 de enero de 1941:

---

<sup>133</sup> Obsérvese el programa de mano del concierto organizado por el Boston Flute Players' Club en el Hotel Vendôme en apéndice documental (Documento 9).

<sup>134</sup> Proyecto Federal de la Música perteneciente al Works Progress Administration (WPA). Fue un programa especial que estableció el gobierno de Estados Unidos por medio de la Administración Federal del Trabajo para ofrecer empleo a personas relacionadas con el mundo de la música durante la Gran Depresión en la década de 1930.

33 Scholl Street,  
Williamstown, Mass.  
4 de enero de 1941

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

Mi estimado amigo: Dos líneas para comunicarle oficialmente que el jurado 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.[Usted] en su carta de hace unos meses, hubiera deseado presentar una obra suya más reciente, pero desgraciadamente, no fue 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.[Usted] 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 recib[ido] usted mi Sonata para piano.  
Suyo affmo. y buen amigo,

Joaquín Nin-Culmell [rúbrica].

Por la anterior correspondencia sabemos que de Salvador Contreras fue programado su primer cuarteto de cuerda también en Nueva York en 1941. Aunque no se cuenta con el programa de mano, se confirma la presentación de este cuarteto por el comunicado oficial que de parte de la SIMC le envió el compositor Nin-Culmell. Además, se demuestra que Contreras y su obra eran conocidos y considerados ya en el medio internacional de la música de concierto.

El *Cuarteto de cuerda n.º. 2* data de 1936, del mismo año son los arreglos para orquesta sinfónica de *Las mañanitas* y *La chinita* y sus *Tres poemas* para voz, trompeta, oboe, fagot, 2 flautas,

violoncello, xilófono, caja clara y gong. Como se observa, en esta época Contreras se hallaba ocupado con composiciones para conjuntos instrumentales de gran formato, pero, al mismo tiempo, su pensamiento creador se inclinaba por el conjunto de instrumentos de arco para hablar a través de la voz de las cuerdas. En esta composición ya se escucha un colorido nacionalista y una asimilación del pensamiento musical revueltiano<sup>135</sup>.

Creemos que este segundo cuarteto ha sido el más afortunado de los cuatro en tanto que, como se indica anteriormente, cuenta con su propia edición<sup>136</sup>; además fue premiado en París en 1940<sup>137</sup>, asimismo, fue el primer cuarteto de Contreras grabado, primero en disco de acetato de larga duración<sup>138</sup>, posteriormente

---

<sup>135</sup> Referente a Silvestre Revueltas.

<sup>136</sup> Salvador Contreras, *Cuarteto no. 2*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, [s.a.], México, pp. 1-16. Obsérvese la cubierta de la edición en apéndice documental (Documento 4).

<sup>137</sup> Sin embargo, se encontró una breve biografía que hace mención del premio recibido por Contreras por parte de la Sociedad Internacional de Música de Cámara en 1940. Véase *Boletín del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Checoslovaquo*, año XI, núm. 13, México, D.F., mayo de 1967.

<sup>138</sup> Jorge Lazzeri (Prod.), Salvador Contreras. Música de cámara, vol. II (LP), SEP-INBA (Serie Siglo XX), México, 1987. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano: Jorge Risi, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel; viola y Álvaro Bitrán, violoncello. Arón Bitrán, violín y Álvaro Bitrán, violoncello. Alberto Cruzprietto, piano. Quinteto de Alientos "Anastasio Flores": Juan Manuel Rosales, flauta; Rafael Tamez, oboe; Luis Humberto Ramos, clarinete; Manuel Hernández, fagot y David Durán, corno.

en disco compacto<sup>139</sup> y además cuenta con el mayor número de ejecuciones con respecto a sus otros tres cuartetos<sup>140</sup>.

Su estreno se realizó en el segundo concierto del Grupo de los Cuatro que se llevó a cabo en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes, el 15 de octubre de 1936 y estuvo a cargo de los músicos César Quirarte, violín primero; Luis Sosa, violín segundo; Miguel Bautista, viola, y Guillermo Argote, violoncello. Fue el antepenúltimo número seguido del *Cuarteto de violoncellos* que presentó Blas Galindo y *Cinco piezas infantiles* para cuarteto de cuerda de Daniel Ayala.

Acerca del segundo cuarteto de Salvador Contreras el crítico musical del periódico *Novedades*, el pianista Humberto Artime, en su crónica publicada el 14 de diciembre de 1936 comentó que el *Cuarteto n.º 2* le parecía una bella obra que presentaba un buen desarrollo y temas bien empleados. De la misma forma, habló sobre la personalidad del autor, también de manera positiva ya que expresó que era un compositor inspirado, inteligente y con un futuro venturoso, como lo indica el siguiente párrafo:

El Grupo de los Cuatro dio un simpático recital compuesto exclusivamente (con el objeto de darlas a conocer públicamente) de un seleccionado número de obras suyas. Blas Galindo es el mejor compositor pianístico que hay en nuestra juventud; posee intuición admirable de las posibilidades del maravilloso instrumento y las

---

<sup>139</sup> Isabel Contreras (Prod.), Salvador Contreras. Música de cámara (CD), Fonca/Cenidim-INBA (Serie Siglo XX), México, 1998. Arón Bitrán, violín y Álvaro Bitrán, violoncello. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano: Jorge Risi, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel; viola y Álvaro Bitrán, violoncello. Quinteto de Maderas "Anastasio Flores": Juan Manuel Rosales, flauta; Rafael Tamez, oboe; Luis Humberto Ramos, clarinete; Manuel Hernández, fagot y David Durán, corno. Alberto Cruzprieto, piano. Adriana Díaz de León, voz. Juan Carlos Laguna, guitarra.

<sup>140</sup> Obsérvese la tabla 4. Relación de presentaciones de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras, en este capítulo.

aprovecha en toda su amplitud. Pablo Moncayo aún no define claramente sus habilidades. Daniel Ayala es un “doctor musical” y en otras ocasiones le hemos dedicado párrafos especiales. 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, lo harán alcanzar en futuro próximo, el lugar que merece como artista<sup>141</sup>.

En la partitura manuscrita se observa que la fecha de terminación del cuarteto es el mes de septiembre de 1936. Llama la atención que la edición de esta partitura, realizada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, no se realizó propiamente ya que la partitura aparece tal y como la escribió el compositor; da la impresión de que se hizo un escaneo del manuscrito y se imprimió en papel para su encuadernación, faltando un verdadero trabajo de edición con el cual podrían corregirse los errores que todo manuscrito suele presentar. Además, el fascículo no presenta fecha de edición. Sin embargo, las partes sí presentan indicios de que se realizó un trabajo de copista, aunque con una baja calidad.

En 1937, se realizaron dos concierto-conferencias en Mérida, Yucatán; allí se interpretó de Salvador Contreras el *Cuarteto de cuerda n.º. 2* y *Tres poemas* con texto de Daniel Castañeda a cargo del cuarteto de cuerda de la Orquesta Sinfónica de Yucatán, auspiciado por la Universidad Nacional del Sureste. En estos eventos se contó con la presencia del poeta Octavio Paz, premio Nobel de Literatura en 1962, que presentó la conferencia “La poesía y nuestro tiempo”. Es probable que a estos conciertos fuera invitado Contreras a participar con sus obras por conducto de

---

<sup>141</sup> Humberto Artime, “Fugas musicales”, en *Novedades*, México, 14 de diciembre de 1936.

Daniel Ayala, quien era originario de Mérida, Yucatán; sin embargo, no se cuenta con datos que nos permitan asegurarlo.

El *Cuarteto de cuerda n.º 3* de Salvador Contreras fue escrito en 1962, veintiséis años después de haber escrito el *Cuarteto de cuerda n.º 2*. En este periodo de más de veinticinco años, Contreras estaba concentrado en producir sobre todo música orquestal, como se puede constatar en su catálogo de obras donde se verifica la vasta producción de obras sinfónicas que fueron creadas en el periodo mencionado tales como: *Música para orquesta sinfónica* (1940), *Corridos* (1941), *Tres movimientos sinfónicos* (1941), *Obertura en tiempo de danza* (1942), *Primera sinfonía* (1944), *Suite en tres movimientos* (1944), *Segunda sinfonía* (1945), *Música para la película "No te dejaré nunca"*, (1948), *Suite sinfónica* (1952), *Titeresca* (1953), *Tres movimientos sinfónicos* (1956) -segunda versión-, *Obertura para orquesta sinfónica y banda* (1960), *Introducción, andante y final* (1962).

En el manuscrito de la partitura se observa, al lado del título de la obra, el número: *Op. 46*. Probablemente, quien hizo la anotación, fue un copista, pues se observa un punto distinto del que tenía el compositor; además se aprecia que el trabajo fue realizado por un copista profesional por el cuidado de los trazos y el impecable punto y caligrafía empleados. La partitura presenta una escritura bien definida con sistema de pautas bien organizado y sus tres movimientos debidamente señalados en números romanos: I Allegro; II Andante Molto Espressivo y III Allegro. El cuarteto está escrito en un documento que consta de 18 páginas. Es importante señalar que estas características de escritura no se habían observado en los manuscritos de los cuartetos uno y dos; en él, se sintetizan algunos de los hallazgos de su lenguaje musical. A partir de la escritura de este cuarteto, Contreras presentó partituras mucho más elaboradas con un enriquecimiento armónico derivado del uso de un cromatismo más acentuado.

Sobre este tercer cuarteto, el musicólogo sueco Dan Malmström comentó, después de entrevistarse con el compositor, que se podía sentir un cambio en el rumbo seguido por Contreras después de su periodo nacionalista, ya que en sus primeras obras se apreciaban ciertos colores de esa tendencia estética; sin embargo, en sus obras posteriores se escucha un lenguaje más atonal. Esta disposición a romper con la tonalidad, Malmström la ubicó a partir justamente del *Cuarteto de cuerda n.º. 3* y del *Divertimento para siete instrumentos* de 1965, como lo señaló en el periódico *El Nacional*, citado por Pablo Espinosa:

De Contreras no puede decirse -como de Moncayo- que se haya desarrollado dentro de un estilo definido. En sus primeras obras se encuentra cierto nacionalismo, como en las de la mayoría de los compositores de la época. En su Música para orquesta sinfónica hay un definido “sabor” mexicano, especialmente en el tratamiento rítmico.

En sus obras posteriores -prosigue Malmström- es a veces, tan “atonal” como haya podido llegar a serlo Schönberg. En el Cuarteto de cuerdas n.º. 3 hay una tendencia a romper la tonalidad y más aún en su Divertimento para siete instrumentos (1965). Entre sus últimas composiciones se encuentran Dos piezas para orquesta de cuerdas (1970) y Dos piezas para quinteto de aliento (1969), todas ellas dodecafónicas<sup>142</sup>.

El 20 de octubre de 1990, en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el Cuarteto de cuerdas Bernaldel se presentó en concierto abriendo su recital con el *Cuarteto de cuerda n.º. 3* de Salvador Contreras; de este concierto resalta el hecho de que se programó este cuarteto al lado del *Cuarteto en Sol menor* KV 478, de Mozart y del *Cuarteto en Re menor* “*La muerte y la doncella*”, de Schubert. También es significativo que

---

<sup>142</sup> Pablo Espinosa, “A un año de su fallecimiento, la música de Salvador Contreras no se edita ni difunde”, en *El Nacional* (Tercera Sección), México, D.F., 13 de noviembre de 1983.



se haya programado este cuarteto en la Escuela Nacional de Música, después de varios años de no saberse nada de la música de cámara del compositor, lo que significó un acercamiento de los estudiantes de esos años a su obra.

El *Cuarteto de cuerda n.º. 4* fue compuesto en 1966, distante cincuenta y cinco años de la fecha actual. Se inscribe en la cuarta etapa de composición de Contreras correspondiente a las obras que creó entre los años 1965 y 1982. Es importante mencionar que los cuatro cuartetos de cuerda fueron compuestos estando conformado ya el Grupo de los Cuatro.

En la carátula de su partitura general se aprecian los siguientes datos: “Salvador Contreras. Cuarteto Cuerda n.º. 4. Violín 1º, Violín 2º, Viola, V. Cello [Violoncello]. México, septiembre 1966”. Al pie de página aparece un sello con las siglas “M. C. M., Música de Concierto de México”<sup>143</sup>. En la parte final de la partitura, después de la doble barra al final de la música escrita, aparece la firma del compositor y la fecha: México, D. F. Sptre. [septiembre] 1966. Lo anterior, refiere que ésta es la fecha de conclusión de la última composición para cuarteto de arcos de Contreras.

La obra está organizada en cuatro movimientos: I, Allegro; II, Allegro; III, Calmado Espressivo y IV, Allegro. A primera vista se ve que la obra está impregnada de un fuerte sentido cromático, de una textura polifónica interesante y que el aspecto rítmico es un elemento importante. Podemos afirmar que este es el más complejo de los cuatro cuartetos y marca un claro giro de su pensamiento musical a diferencia de los otros tres cuartetos de filiación claramente nacionalista el primero y segundo, y de tonalidad libre no funcional el tercero.

---

<sup>143</sup> Salvador Contreras, *Cuarteto [de] cuerda n.º. 4*, Manuscrito, México, D.F., 1966. En Colección privada de Enriqueta Islas de Contreras.

En 1999, el Cuarteto de Cuerdas Ruso-Americano realizó la presentación del disco compacto *Cuartetos Mexicanos Desconocidos Vol. II*, en el que se incluyó el *Cuarteto de cuerda n.º. 4* de Contreras al lado del Cuarteto de Cuerda, de Candelario Huízar y del *Cuarteto de cuerda n.º. 3*, de Carlos Chávez. En ocasión de la presentación del disco de la compañía Quindecim Recordings se interpretaron algunos movimientos de los cuartetos contenidos en el disco. De Contreras se interpretaron los movimientos II y III; de Huízar se tocó el Allegro-Moderato y de Chávez el III movimiento. La presentación del disco estuvo a cargo del biógrafo de Contreras, el también compositor y musicólogo Aurelio Tello, quien además realizó las notas del libreto del disco compacto:

La presente grabación, segunda en la serie de Cuartetos Mexicanos Desconocidos, se realizó gracias a la beca otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y forma parte de un proyecto continuo dedicado a la investigación y rescate de las composiciones musicales expresamente escritas para cuarteto de cuerdas, que por una u otra razón han quedado al margen de la vista, entre un número creciente de nuevas grabaciones. Las obras grabadas aquí son producto de tres de los compositores más representativos que han surgido de la caledoscópica cultura mexicana<sup>144</sup>.

El hecho de incluir el cuarteto de Contreras en una grabación donde se encuentran a su lado cuartetos de Chávez y de Huízar nos puede hablar del peso, la importancia y el valor estético que fueron ganando sus últimos cuartetos, ya que se le ubica al lado de las composiciones de quienes habían sido sus maestros cuarenta y cinco años atrás, durante su periodo formativo. De la misma manera, en una nota de ese mismo año publicada en el

---

<sup>144</sup> Aurelio Tello, "Cuarteto de Cuerdas Ruso Americano" (notas del libreto), en Alain Durbecq (Dir. y Prod.), *Cuartetos mexicanos desconocidos, vol. II* (CD), Quindecim (Serie Compositores de México), 1999, pp. 19-20.

periódico *Uno más Uno*, se cuenta que atendiendo a lo poco acostumbrado del público a asistir a conciertos de música de cámara y, más aún tratándose de música para cuarteto de cuerda, se podría pensar que era irreal la presentación del disco del Cuarteto Ruso-Americano con la presencia del trabajo de compositores nacionales como Contreras<sup>145</sup>.

Cada uno de los cuatro cuartetos de cuerda de Contreras, como se ha indicado, fueron interpretados después de su estreno en diversos lugares y por diferentes grupos:

En la tabla 4 se observa que el *Cuarteto de cuerda n.º. 2* se ha interpretado más veces que los otros tres cuartetos de Contreras, ya que se relacionan siete presentaciones de las cuales tres tuvieron lugar en la Ciudad de México, dos en recintos ubicados en estados del interior del país y una en una ciudad extranjera. De la misma manera, se comprueba que tanto el *Cuarteto n.º. 1* como el *3* han tenido el mismo número de presentaciones; sin embargo, el primero tuvo dos presentaciones en el extranjero a diferencia del *3*, que no registra ninguna presentación fuera de país. Asimismo, se puede verificar que el *Cuarteto de cuerda n.º. 4* es el que menos interpretaciones ha tenido al presentar sólo dos, una en la capital de México y otra en la ciudad de Guanajuato en fechas muy recientes.

#### **Tabla 4**

*Relación de presentaciones de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras*<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Héctor Ramos, “Difundir las obras de compositores poco conocidos, objetivo del Cuarteto Ruso-Americano”, en *Uno Más Uno* (Sección Cultura), México, D.F., 1999.

<sup>146</sup> Esta tabla fue elaborada en el año 2012 con datos obtenidos de programas de mano e información encontrada en el Archivo Salvador Contreras.

	Presentaciones en México	Presentaciones en provincia	Presentaciones en el extranjero
Cuarteto de cuerda 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teatro Orientación (1935)</li> <li>• Auditorio Julián Carrillo, Radio UNAM (1984)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hotel Vendôme, Boston Flute Player's (1936)</li> <li>• Little Theatre, Master Institute, New York (1940)</li> </ul>
Cuarteto de cuerda 2	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes (1936)</li> <li>• Museo de Arte Carrillo Gil (¿?)</li> <li>• Museo Mural Diego Rivera (1990)</li> <li>• Sala Manuel M. Ponce (1992)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Universidad Nacional del Sureste, Mérida, Yucatán, (1937)</li> <li>• Templo de la Compañía San Felipe Neri, Universidad de Guanajuato (2010)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sociedad Internacional de Música de Cámara, París, (1940)</li> </ul>

Cuarteto de cuerda 3	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro Cultural Casa del Lago (1979)</li> <li>• Centro Cultural José Martí (1990)</li> <li>• Sala Xochipilli, Escuela Nacional de Música UNAM (1990)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Templo de la Compañía San Felipe Neri, Universidad de Guanajuato (2010)</li> </ul>	
Cuarteto de cuerda 4	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro Nacional de las Artes, Presentación de CD (1999)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Templo de la Compañía San Felipe Neri, Universidad de Guanajuato (2010)</li> </ul>	

Fuente: elaboración propia.

Por los datos presentados en la tabla 4 podemos concluir que considerando la información que se ha incluido en el presente capítulo, los cuartetos de cuerda de Contreras se han programado muy poco a pesar de tratarse de composiciones que han sido valoradas por críticos, instrumentistas y compositores, así como por los jurados que han otorgado premios y reconocimientos a su obra de cámara para cuarteto de cuerda.

## CAPÍTULO IV

### LOS CUARTETOS DE CUERDA DE SALVADOR CONTRERAS: UN ESTUDIO COMPARATIVO

LOS CUARTETOS DE CUERDA de Salvador Contreras definen momentos importantes en la vida del compositor y aportan información valiosa para entender el desarrollo del pensamiento musical de este autor mexicano del siglo XX. Considerando que la generación a la que perteneció se ubica dentro del importante movimiento cultural nacionalista posrevolucionario de México de las décadas 1930, 1940, 1950 y 1960<sup>147</sup>, se exploran los cuatro cuartetos en orden cronológico, estableciendo la interacción que existe entre la gestación de cada obra y el proceso compositivo.

Para comprender el proceso creativo de los cuartetos se atienden aquellos elementos que permiten acercarse a su génesis, considerando: etapa histórica de creación, influencias, fuentes de inspiración, modelos de composición, citas, fuentes de información, borradores, manuscritos y correspondencia postal. Además, basándose en el estudio de las partituras, se analizan los procesos compositivos tratando de encontrar claves de acceso en la escritura y en el desarrollo de las obras en cuestión.

En los años en que Contreras compuso los dos primeros cuartetos (1934-1936), el país entró en un periodo de grandes cambios después de 24 años de violencia casi ininterrumpida. Habían concluido la Revolución Mexicana (1910-1934) y la Guerra Cristera (1926-1929), último capítulo de la Revolución, y

---

<sup>147</sup> Véase capítulo 1.

empezó una etapa de estabilidad política y surgimiento de instituciones en México. La fundación de la Orquesta Sinfónica de México, la reestructuración del Conservatorio Nacional de Música y su separación de la Universidad Nacional, además del esplendor de la danza y el cine mexicanos, son sucesos que enmarcan la gestación de las dos primeras obras para cuarteto de arcos de Contreras.

Los primeros dos cuartetos fueron compuestos en el periodo en que México transitó de la revolución armada a la llamada, según Jean Meyer, “Revolución pacífica”. Este periodo, que va de 1934 a 1940, coincidió con la gestión gubernamental del general Lázaro Cárdenas. Su gobierno se caracterizó por el impulso a la organización de los sectores obrero y campesino, transformó el sistema educativo, convirtiéndolo en obligatorio y de corte socialista, nacionalizó el petróleo y promovió proyectos formativos enfocados a dar cultura al pueblo por medio de las artes, según lo comenta Meyer:

[...] entre 1934 y 1940 ocurre el último capítulo de la etapa revolucionaria, con la revolución pacífica realizada por el presidente Lázaro Cárdenas, el primero en durar seis años en el poder. A lo largo de esos años difíciles y turbulentos nació un México diferente: un país que se lanzó a buscar nuevas maneras de organización y nuevas soluciones para lograr más justicia y estabilidad<sup>148</sup>.

Así, al igual que sus compañeros de generación, Salvador Contreras se vio influido por una modernidad que lo forzó a replantearse sus propios medios de expresión. Al mismo tiempo que asimiló en el Grupo de los Cuatro la necesidad de plasmar

---

<sup>148</sup> Jean Meyer, “México entre 1934 y 1988”, en Gisela Von Wobeser (Coord.): *Historia de México*, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica/Academia Mexicana de Historia, México, 2010. p. 249.



en su música el sentimiento nacional, el elemento sonoro indígena, el rico folclore de México, su colorido paisaje y la variedad de su medio ambiente. Supo conjugar dichos elementos con nuevas técnicas de composición y utilizarlos en partituras confeccionadas con rigor compositivo que posteriormente lo encaminaron a una búsqueda de su propio lenguaje musical<sup>149</sup>.

Contreras fue ante todo un compositor de música instrumental, escribió preferentemente para orquesta sinfónica, pero abordó ampliamente la música de cámara. A partir de 1931, año en que debutó en el concierto de la sociedad musical “Renovación” y hasta 1940, compuso básicamente música de cámara. Entre la producción de estos años se encuentran dos pequeñas piezas para piano, los cuartetos de cuerda primero y segundo, las canciones para voz y piano, las canciones para voz y conjunto de cámara, un quinteto, la *Tríada en modos griegos* y la *Suite* para orquesta de cámara. Además, escribió obras didácticas como: *Doce canciones para niños*, *Cantos mágicos* y *Suite indígena primitiva*.

### *Cuarteto de cuerda n.º 1*

En su primer cuarteto se observa que Contreras empleó elementos que sugieren un incipiente color nacionalista mexicano, al tiempo que utiliza como medio para expresar sus ideas musicales un género instrumental de origen europeo: el cuarteto de cuerda. En esta obra, como en sus otras composiciones iniciales el estilo, el lenguaje y la forma están influidos por ideas compositivas de sus profesores Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Candelario Huízar. No obstante, el aire nacionalista que entreteje en sus

---

<sup>149</sup> Véase capítulo 1.

primeras composiciones, en las que recurre a cantos a dos voces en terceras, sextas, cuartas y quintas paralelas con ritmos incisivos —en este primer cuarteto—, todavía no muestra su lenguaje característico, sino cierto eclecticismo.

### Ejemplo 1

Primera página del manuscrito autógrafa de la pieza para Cuarteto de cuerda n.º. 1 de Salvador Contreras<sup>150</sup>.



<sup>150</sup> Fotografía de la primera página de la partitura del *Cuarteto de cuerda n.º. 1* encontrada en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México.

Este primer cuarteto de cuerda presenta una duración de seis minutos y está organizado en un solo movimiento. Su textura es básicamente polifónica como se puede apreciar en el ejemplo 1, a partir de la anacrusa del quinto compás. Esta manera de componer, consistente en la superposición de melodías previamente confeccionadas, es un modelo asimilado por Contreras y sus compañeros del Grupo de los Cuatro en la cátedra de creación musical que fue impartida por Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música en 1931.

Sin embargo, se encuentran también pasajes de textura homofónica como en la introducción, en los compases 1 a 4, en la sección *Menos*, en los compases 161 a 197, y en la reexposición que se presenta a partir del compás 223 en que la entrada del primer tema en el violín primero es acompañada con figuras monorrítmicas del violín segundo y la viola. Estos cambios de textura, como se observa más adelante, contribuyen a la articulación formal de la pieza.

## Ejemplo 2

*Compases 1-4.*

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. It consists of four staves: two for Violin I and Violin II (both in treble clef), and two for Viola and Cello (both in bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and a tempo marking of *Allegretto*. The texture is homophonic, with the upper strings playing melodic lines and the lower strings providing harmonic support. A bracket above the first two staves indicates a homophonic texture. The label 'Textura homofónica' is written below the lower staves.

En los cuatro compases de introducción del primer cuarteto Contreras estableció, a partir de estructuras de altura, una interesante sección inicial de texturas estratificadas organizadas por pares de instrumentos. Los violines cantan un fragmento melódico en movimiento paralelo estableciendo intervalos de tercera mayor con adornos de trinos en ambos instrumentos que producen disonancias con las notas de los acordes de la viola y el violoncello. Por otra parte, estos instrumentos de registro grave realizan un acompañamiento mediante la realización de acordes que provienen de los grados primarios del modo Lidio en Do mezclados con notas de la escala de tonos enteros. En los compases 1 y 2 se presenta un acorde de oncena en segunda inversión sobre el segundo grado del modo Lidio en Do con la novena omitida. En el tercer compás aparece un acorde de oncena de dominante de Re con la quinta omitida en primera inversión, segundo grado del Lidio en Do, que al mismo tiempo tiene función de grado principal del modo mencionado<sup>151</sup>. El último acorde, que aparece en el compás 4, tiene una estructura de séptima de sensible de Mi en segunda inversión, es decir, sobre el segundo grado alterado del Lidio en Do (Re sostenido) pero con una nota añadida (Do sostenido) y ahora con La natural.

### Ejemplo 3



<sup>151</sup> Vincent Persichetti, *Armonía del siglo XX*, 2a. ed. (traducción de Alicia Santos Santos), Real Musical, Madrid, 2001, pp. 29-41.

## Ejemplo 4

The image shows a musical staff with two systems: a treble clef system and a bass clef system. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system shows a chord labeled 'II' with notes D4, E4, F#4, and G4. The second system shows a chord labeled 'D/II' with notes D4, E4, F#4, and G4. The third system shows a chord labeled 'II (alterado)' with notes D4, E4, F#4, and G4. Arrows point from the labels to the corresponding notes on the staff.

Notas de la escala de tonos enteros sobre el II grado (Re) del modo Lidio en Do, con dos notas añadidas (Do y Re sostenidos).

A partir del quinto compás con su anacrusa empieza un movimiento contrapuntístico, el cual se origina en la melodía de la voz del violín primero que es acompañada por el violoncello. La melodía va a ser imitada más adelante en el segundo tiempo del compás 20 por el segundo violín, mientras que la viola imita el tema del violoncello en el compás 9 (véase el ejemplo 5).

Lo que inspira la creación de las melodías y armonías realizadas por los cuatro instrumentos son los conjuntos de clases de altura que proceden del modo Lidio en Do y del hexacordo que constituye la escala de tonos enteros o escala hexátona. Al igual que las escalas tonales, estos conjuntos de clases de altura no tonales proveen las notas de las que surgen las melodías y los acordes que se observan en el *Cuarteto n.º 1*:

## Ejemplo 5

Escala de tonos enteros sobre el segundo grado del Lidio en Do

The image shows a musical staff with a treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The scale consists of the following notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. A box at the bottom right contains the text: 'Nota añadida al primer intervalo con carácter de escala'.

Las notas que aparecen ligadas en el ejemplo 5 son enarmonías. Estas notas enarmonizadas se pueden apreciar ya desde la sección introductoria del cuarteto. La clave para entender el procedimiento armónico y melódico de esta obra se encuentra en las dos escalas que utiliza simultáneamente el autor: la escala de tonos enteros y la escala del modo Lidio en Do. En la sección introductoria y en los siguientes compases de la primera parte del cuarteto expone el material temático que proviene de estas escalas y es aquí donde se puede entender el sistema de composición seguido para la elaboración de este cuarteto.

La forma del *Cuarteto de cuerda n.º 1* se ha estructurado también por secciones en pares de instrumentos. Los temas se encuentran expuestos en la primera sección. Los violines realizan movimientos basados en la técnica del contrapunto imitativo. En el segundo tiempo del compás 4 que constituye la anacrusa del quinto compás, después de la doble barra que marca el final del pasaje introductorio, comienza el primer tema en la parte del violín primero. Luego en el compás catorce se observa la entrada del violín segundo que realiza primero un contrapunto y después en el compás 20, la imitación a la misma altura de este tema que presentó el violín primero. Por su parte, el violoncello y la viola establecen también un contrapunto particular con un segundo tema fugado. En el segundo tiempo del compás 9 se puede observar la entrada del segundo tema interpretado por la viola, que imita a la octava superior en el segundo tema presentado por el violoncello en el segundo tiempo del quinto compás:

## Ejemplo 6

*Compases 5-25.*

The image shows a musical score for Example 6, measures 5-25. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system contains measures 5-12, the second system contains measures 13-20, and the third system contains measures 21-25. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated. The Viola part shows a change in texture starting at measure 20, which corresponds to the entry of a new theme mentioned in the text.

Asimismo, en el compás 20 (ejemplo 6) se presenta la entrada de un tercer tema en la parte de la viola, el cual va a ser imitado y desarrollado por los cuatro instrumentos a partir del compás 99. Obsérvese el ejemplo 7:

## Ejemplo 7

*Compases 9–117*<sup>152</sup>.

The image displays a musical score for Example 7, covering measures 99 to 117. The score is arranged in three systems, each with four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello/Double Bass (bottom). The music is in a 4/4 time signature. The first system (measures 99-103) shows the Violin I part with a melodic motif. The second system (measures 104-108) shows the Viola and Cello/Double Bass parts imitating the motif. The third system (measures 109-117) shows the Violin II part imitating the motif. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La parte A está en *tempo* Moderato y va del compás 5 con su anacrusa al 160. Esta parte está conformada por una sección *a*

<sup>152</sup> El ejemplo 7 muestra el diálogo entre los cuatro instrumentos y las imitaciones del motivo que canta el violín primero en los compases 99 a 103, el cual repiten los demás instrumentos casi enteramente. Primero lo imita el violoncello en el compás 108 aunque con una pequeña modificación en el orden de las notas del final del motivo, luego lo repite la viola en el compás 113 con una variación por disminución rítmica al final del mismo, y por último, en el compás 114, el violín segundo lo imita exactamente igual que la viola. Asimismo, destaca la aparición del primer tema interpretado por el violín II en el segundo tiempo del compás 103.



que abarca del compás 5 al 58, claramente diferenciada por el cambio de textura que le sigue. Luego, del compás 59 al 72, se presenta un pasaje de transición o puente. Del 73 al 93 se encuentra la sección *b1*, dividida en una serie de subsecciones que para efectos de este análisis se han identificado con subíndices. Entre los compases 94 y 117 tenemos la sección *b2*, con la entrada del tercer tema, pero ahora mezclado con el primer tema. Del compás 117 al 132 se observa la subsección *b3*, pasaje monorrítmico donde los cuatro instrumentos cantan el primer tema a intervalos de cuartas y terceras paralelas. Del compás 133 al 152 se encuentra *b4*, la cual es una parte polirrítmica contrastante donde Contreras usó constantemente figuras en grupos de semicorcheas. Y del compás 153 al 160 se encuentra otro pasaje de transición a la parte central del cuarteto: la sección *Menos*.

Del compás 161 al 222 se observa la parte B señalada como *Menos*, la cual está constituida por la sección *c* que se encuentra del compás 161 al 182. Se caracteriza por emplear una textura homofónica y presentar materiales nuevos que se conjugan con elementos de la sección A. Las subdivisiones *c2*, en los compases 183 a 197 y *c3*, del compás 198 al 222, son contrastantes entre sí con características muy rítmicas y cuya textura sigue siendo homofónica.

La parte *A'* es una breve reexposición del primer tema. Los compases 223 a 234 forman la primera subsección, *a*, y presentan la entrada del primer tema, pero con textura homofónica empleando elementos del tercer tema. Luego viene otra subdivisión monorrítmica, *a''*, en los compases 234 a 251, con la repetición de la entrada del primer tema en los cuatro instrumentos.

Al final, en los compases 252 a 257, se presenta la *coda* conclusiva con elementos armónicos de la introducción. Obsérvese la tabla 5.

**Tabla 5***Esquema formal de la pieza para Cuarteto de cuerda n.º. 1*

<b>Forma ternaria (A-B-A'-Coda)</b>			
<b>Compases</b>	<b>Temas</b>	<b>Partes y secciones</b>	<b>Tonalidades y modos</b>
1-4		<b>Introducción</b>	E. por tonos enteros/ Lidio en Do
5-58 59-72 73-93 94-116 117-132 133-152 153-160	I     II III	<b>A</b> a Transición b <sub>1</sub> b <sub>2</sub> b <sub>3</sub> b <sub>4</sub> Transición	Modo Lidio en Do E. por tonos enteros/ Lidio en Do “ Modo Lidio en Do “ “ E. por tonos enteros/Lidio en Do
161-182 183-197 198-222		<b>B</b> c <sub>1</sub> c <sub>2</sub> c <sub>3</sub>	E. por tonos enteros/Lidio en Do “ “
223-234 235-251	I I	<b>A'</b> a' a''	E. por tonos enteros/Lidio en Do Modo Lidio en Do
252-257		<b>Coda</b>	E. por tonos enteros/ Lidio en Do

Fuente: elaboración propia.

En cuanto al tratamiento de la melodía, en su primer cuarteto, Contreras se apegó al procedimiento tradicional. Obsérvense las líneas melódicas estructuradas líricamente con perfil y contorno claramente delineados y bien diferenciadas en los cuatro instrumentos. Desde los primeros compases después de la introducción se puede observar la dirección melódica marcada claramente por las cuatro voces estableciendo así su independencia (ejemplo 6). Para Contreras es precisamente el diálogo entre

los instrumentos lo que aporta en gran medida la identidad de cada parte del cuarteto. (Véase el ejemplo 7).

En el ámbito del ritmo, el autor empleó figuras de notas de corcheas en combinación o sucesión con semicorcheas, negras y blancas. Así, se identificó con la tradición al explotar elementos rítmicos primordiales como en el caso del tratamiento de la melodía. Debido al uso exagerado de elementos básicos se pueden encontrar pasajes rítmicos interesantes con lo cual se torna novedoso. El *Cuarteto de cuerda n.º 1* presenta esporádicos cambios de compás y está escrito en general en un continuo compás de 2/4; sin embargo, en determinados lugares realiza un agrupamiento de notas inesperado que va de dos tiempos a tres por un instante y luego recae en compás de 4/4 lo cual se observa justo en la entrada de la sección *Menos*, que está organizada íntegramente en compás de 4/4. Obsérvense los compases 157 al 161 en el ejemplo 8:

### Ejemplo 8

*Compases 157-163.*



Asimismo, se observa una tendencia a explotar al máximo las posibilidades rítmicas de la semicorchea en métrica de 2/4, lo cual se ve claramente en el ritmo incisivo que estableció Contreras para contrastar con la parte que sigue a la parte *Menos* (B). Ahí empleó elementos rítmicos y melódicos que evocan la música de naturaleza indígena mexicana:

## Ejemplo 9

*Compases 199-211.*

The image displays a musical score for measures 199 to 211. It is arranged in two systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is written in a complex, polirhythmic style with frequent accents and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a dense and textured sound.

De igual forma, se aprecia una textura polirrítmica en los compases 204 a 205 y 207 a 208, que establecen puntos de tensión que ayudan a la articulación de frases y secciones dentro del discurso musical.

### *Cuarteto de cuerda n.º 2*

El segundo cuarteto de Salvador Contreras fue compuesto en 1936. En ese año el país caminaba hacia la consolidación social. A partir de las experiencias revolucionarias, el presidente de México, general Lázaro Cárdenas del Río, realizó cambios sustanciales que beneficiaron a varios sectores de la sociedad. Inauguró el Instituto Politécnico Nacional, institución pública educativa dirigida a las clases obreras, con lo que apoyó la enseñanza científica y tecnológica y la puso al servicio de la patria. También

ordenó la apertura de bancos con la encomienda de prestar dinero a los campesinos. En el campo literario se editaron dos obras que serían consideradas íconos de la literatura nacional: *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán y *Ulises Criollo* (1936), de José Vasconcelos.

El ambiente de afirmación nacional de la segunda mitad de 1930 influyó a Contreras en la composición de este segundo cuarteto que contiene pasajes con sonoridades populares mexicanas y contenido plenamente nacionalista. Eran los años en que la Orquesta Sinfónica de México, transformada después en Orquesta Sinfónica Nacional, estrenó una larga lista de obras de autores mexicanos donde estaban incluidos los integrantes del Grupo de los Cuatro como lo menciona Aurelio Tello en su libro *Salvador Contreras: vida y obra*:

Cuando Carlos Chávez, al frente de la Orquesta Sinfónica de México, programó los ciclos de conciertos para niños y 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 como José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Salvador Contreras orquestraron conocidas canciones que fueron ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de México. A Contreras le correspondió orquestrar *Las mañanitas*<sup>153</sup> y *La chinita*, que fueron interpretadas en los conciertos del 5 y 26 de septiembre de 1936 y repetidos en temporadas posteriores<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> *Las mañanitas* es una canción tradicional de felicitación cuya costumbre, muy extendida entre la población mexicana, consiste en entonar sus versos a la hora de apagar las velas del pastel.

<sup>154</sup> Aurelio Tello, *op. cit.*, p. 102.

Asimismo, 1936 contempló la aparición de una obra sinfónica de corte nacionalista de gran importancia en la vida musical de México: la *Sinfonía India*, de Carlos Chávez. Así, Contreras se vio envuelto por una marcada influencia del indigenismo contenido en la ideología nacionalista, introducida por Chávez, compositor que se manifiesta en las obras de esta etapa. En 1937, meses después de que terminó el *Cuarteto de cuerda n.º. 2*, Contreras compuso su *Suite indígena primitiva* orquestada para percusiones y cuerda. En esta obra se descubren cantos indígenas que han sido citados también por otros compositores contemporáneos a él como Luis Sandi, Blas Galindo, Candelario Huízar y el propio Carlos Chávez:

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. [...] 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*<sup>155</sup>.

Sin embargo, en el *Cuarteto de cuerda n.º. 2* de Contreras no sólo se advierten influencias de Chávez, sino que también se encuentran recursos de composición empleados por Revueltas como la construcción melódica modal y el uso de ostinatos, similares a los empleados en sus *Tres piezas para violín y piano*, y pasajes de notas acentuadas y articuladas que le imprimen a su música una textura áspera.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

## Ejemplo 10

Primera página del manuscrito autógrafa  
del Cuarteto de cuerda n.º 2 de Salvador Contreras.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. At the top right, the name 'Salvador Contreras' is written. The title 'Cuarteto de Cuerdas' is written in large, cursive letters on the left. Below the title, the number '4/4' is written. The tempo marking 'Tranquilo' is written above the first staff. The score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The third staff has a bass clef and a common time signature. The fourth and fifth staves have treble clefs and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'Moderato' and 'molto sostenuto'.

Sin embargo, en la obra de Contreras, como en la de Re-vueltas, no se presentan únicamente melodías tomadas de la música popular o del folclore nacional. Contreras tradujo el sentimiento popular mexicano mediante expresiones auténticamente personales que evocan la vida provinciana y citadina

de 1930 en cantos, acompañamientos y ritmos originales. Especialmente en este segundo cuarteto, realizó importantes aportaciones a la música mexicana, por ejemplo, en la sección marcada con el número de ensayo 12, se escucha claramente un pasaje que evoca las canciones populares campiranas, género al que se le denomina “canción ranchera” y es música propia de haciendas y rancherías de las provincias de México. En el ejemplo 11 se presenta un fragmento que ilustra lo mencionado.

### Ejemplo 11

*Sección 12.*



The image displays a musical score for a quartet, labeled '12' in a box at the top. The score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto), a violin part, and a viola/cello part. The second system consists of two staves: a vocal line (tenor) and a vocal line (bass). The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The instrumentation includes two vocal parts and two string parts (violin and viola/cello), which together create a rich, textured sound characteristic of Mexican ranchera music.

En el número de ensayo 12 del cuarteto se observa una instrumentación que recuerda la que se emplea para acompañar las canciones mexicanas de corte ranchero o campirano. Se puede reconocer claramente en la parte del violoncello el sonido que produciría una guitarra realizando la función de acompañamiento rítmico-armónico que, a su vez, soporta la melodía de la viola y el violín segundo cantando a dos voces en movimiento



paralelo de terceras. Este recurso es muy empleado en la música popular y del folclore mexicano.

Al igual que su primer cuarteto, este segundo cuarteto está escrito en un solo movimiento, aunque su forma aquí se puede apreciar más claramente ya que sus partes están marcadas por los *tempi* que son: Moderato, Andante expresivo y Moderato. La primera parte se encuentran cuatro compases antes del número de ensayo 1, el Andante expresivo coincide con el número de ensayo 11 y la tercera parte, Moderato, esta localizado en el número de ensayo 15. A estas tres partes se antepone una breve sección introductoria. Se trata de una obra de doce minutos con treinta y seis segundos de duración donde se ve una escritura que comienza sin armadura que indique una tonalidad específica, por lo que posiblemente también se emplee aquí, al igual que en el primer cuarteto, un lenguaje modal o politonal.

La textura es básicamente polifónica como en su primer cuarteto, pues se utilizan temas cantábiles con sus contrapuntos e imitaciones. Asimismo, se observan algunas partes homofónicas. Sin embargo, a diferencia del primer cuarteto, en éste el autor partió de una introducción puramente polifónica que anuncia el rumbo que seguirán los compases subsiguientes. En esta sección, indicada con el aire Tranquilo, se descubre un carácter melancólico, profundo y emotivo que le imprime el timbre del violoncello al dar inicio a la melodía, que a su vez es imitada por los demás instrumentos hasta conformar todos juntos en el compás 7 un acorde por quintas estableciendo así una brevísima obertura.

## Ejemplo 12

### Introducción.

**Cuarteto de cuerda n° II**

Tranquillo

Salvador Contreras

Después de la sección introductoria se presenta el tema principal en *tempo* Moderato que comienza en el compás 8 en la parte de la viola. Se trata de una melodía que empieza con Do sostenido, misma nota que toca el violín primero en el acorde donde finaliza la introducción, pero en octava baja. El registro medio en que suena la melodía del primer tema ayuda a establecer un contraste con la introducción a partir de esa altura se cuenta con espacio suficiente para que la melodía se desarrolle libremente y de manera melancólica y emotiva.

También, a diferencia del primer cuarteto, en éste solamente se presenta un tema en la primera parte, como se mencionó, en la voz de la viola, el cual es imitado por las tres voces restantes; en primer lugar, es el violín I el que realiza la imitación a la octava justa superior, luego el violoncello imitando la melodía a la misma altura en que comenzó la viola, por último, la entrada del violín II con la imitación a la doble octava superior.

### Ejemplo 13

*Entrada del tema principal con sus imitaciones.*

The image displays a musical score for a piece marked "Moderato". It consists of three systems of staves, each with a treble clef (Violin I, Violin II) and a bass clef (Viola, Cello/Double Bass). The first system (measures 1-13) shows the initial entry of the main theme. A box highlights measures 8-11 in the Viola part, where the theme begins on a sustained D. The Violin I part enters with a sustained F in the next measure. The second system (measures 14-19) shows the Viola part continuing with a rhythmic ostinato pattern. The third system (measures 20-22) shows the Cello part entering with the main theme, also highlighted by a box.

En el ejemplo anterior, en los compases 8 a 11, señalados en el recuadro, se encuentra el primer tema que comienza en Do sostenido en la parte de la viola: es un sujeto cuya respuesta se da a la oncena superior, es decir, en Fa sostenido, para aprovechar el timbre del violín en ese registro. De igual modo, lo que es el contrasujeto, utilizando los términos de una fuga escolástica, lo presenta la viola en un ostinato contrapuntístico aprovechando el material de la parte final del sujeto; es decir, la cola del sujeto. En los compases 20 a 22, en el recuadro, se observa la entrada del tema principal en la parte del violoncello, pero se interrumpe

abruptamente para cederle el paso a la entrada del violín II, que toca completamente el primer tema. Asimismo, en este recuadro se puede ver un pasaje interesante, se trata de una especie de *stretto* entre las voces del violoncello y el violín segundo, los cuales son acompañados por un ostinato tomado del material del contrasujeto reforzado en cuartas paralelas tocado por el violín I y la viola, lo que le imprime un carácter muy parecido a la música de Silvestre Revueltas.

Como se ha mencionado, hay en este segundo cuarteto de Contreras pasajes de textura homofónica a lo largo de la obra, los cuales están empleados para articular las partes, secciones y subsecciones del cuarteto. En la primera parte, en los compases 34 a 38, se presenta un fragmento homofónico que sirve como puente a la entrada de un pasaje agudo en ostinato casi perpetuo de los violines.

#### Ejemplo 14

*Textura homofónica en los compases 34 a 38.*



Así como en el pasaje del ejemplo anterior, donde sobreviene una textura homofónica después de una parte polifónica, encontramos otros fragmentos con aquella textura: posteriormente, en los compases 124 a 146, se presenta una parte semejante a un coral. Esta textura la empleó Contreras, como ya se ha mencionado, a manera de transición a la parte central que es homofónica en su totalidad (véase el ejemplo 15). Asimismo, se observan

otros pasajes homofónicos como en la pequeña transición hacia la reexposición que se encuentra en los compases 219 al 228.

### Ejemplo 15

*Compases 124 a 148.*

The image shows a musical score for four staves, likely a string quartet. The score is divided into four systems. The first system (measures 124-127) shows a homophonic texture with a melody in the first violin and accompaniment in the other parts. The second system (measures 128-131) continues this texture. The third system (measures 132-135) shows a transition with some notes in the upper staves being marked with double bars, indicating they are not to be played. The fourth system (measures 136-148) begins with a tempo change to 'Andante Espressivo' and features a more complex texture with overlapping lines and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

La armonía que se descubre en el *Cuarteto de cuerda n.º. 2* proviene de la utilización de tres escalas tonales que se mezclan y son utilizadas en cada parte (ejemplo 16). Este sistema lo definió Henry Cowell en 1928 como “Politonalidad armónica” y consiste en la combinación contrapuntística de tonalidades

cercanas<sup>156</sup>. Contreras empleó las escalas de La mayor, Re menor y Mi mayor, aunque también el homónimo mayor de Re menor: Re mayor, cuyas alteraciones ya están contenidas en la escala de La mayor, es decir Fa y Do sostenidos.

## Ejemplo 16

### *Escalas empleadas.*



Los sonidos de dichas escalas al mezclarse integran una escala de diez alturas. La escala resultante es un conjunto de clases de altura la cual se denomina “Decacordo o Escala decafónica”, la cual se encuentra en realidad ya muy cercana a lo que sería una escala cromática, si consideramos que se trata de una escala de doce sonidos a la que se le ha omitido el La sostenido y el Do becuadro. Sin embargo, todavía no se puede hablar de dodecafonismo por obvias razones. Asimismo, se observa que en este cuarteto el autor empleó notas alteradas o no, según sea necesario para la estructuración de las frases y enriquecimiento de la

<sup>156</sup> Talía Jiménez Ramírez, “Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de Música de feria de Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (Eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Conaculta/INBA, México, 2002, p. 51.

melodía. En el ejemplo 12 se encuentra una clara muestra del cambio frecuente de las notas Sol natural —Sol sostenido y Fa natural— Fa sostenido.

Desde el principio de esta obra, en la introducción, se descubre un tema que se compuso utilizando las notas pertenecientes a las escalas de La mayor y Re menor ascendente que recaen en un acorde organizado por quintas superpuestas en inversión. Así, Contreras presentó distintos acordes estructurados con base en las alturas que se han descrito y organizados por cuartas, quintas y terceras superpuestas. El tradicional uso del acorde por terceras que todavía empleó aquí, indica que aún se encuentran presentes elementos tonales en este cuarteto, pero al combinarlos con acordes por cuartas y quintas se deja ver una gradual tendencia a apartarse de la tradición.

De forma similar al primer cuarteto, el ritmo empleado en éste se apoya en la utilización de figuras básicas que sin embargo se enriquecen en esta obra con recursos como el ostinato, la síncope y el desfasamiento de frases. Contreras se limitó a utilizar figuras de redonda, blanca, negras y corcheas en la mayor parte de la obra dejando el uso de semicorcheas para las partes virtuosísticas. El uso de síncopas fue explotado ampliamente para imprimir un carácter de dinamismo sobre todo en aquellas partes cercanas a la entrada de secciones más rápidas. En el ejemplo 17, en el recuadro se ve el uso de síncopas en figuras de corcheas que producen una sensación de mayor movimiento, pero controlado.

Es interesante observar en este pasaje que Contreras estableció una textura dinámica en tres distintos planos que son presentados cada uno de ellos con una rítmica diferente. En el cuadro podemos ver que los violines I y II establecen un plano de fondo con la dinámica de *pianissimo* en figuras de corcheas sincopadas, mientras el violoncello aparece en otro plano más cercano y en dinámica de *piano* con figuras más largas, todo lo cual

enmarca el canto de la viola que se da en un primer plano con mayor presencia y en dinámica de *mezzoforte*.

### Ejemplo 17

Compases 49 a 56.

The musical score for Example 17, measures 49 to 56, is presented in a three-staff format (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections by a vertical line. The first section, measures 49-52, is titled "Figuras de octavas en síncopa" and features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the upper staves. The second section, measures 53-56, is titled "Tratado de planos dinámicos y polifonía" and features a more melodic and expressive line in the upper staves. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Expressive markings include "Crescendo con expresión" and "Crescendo y expresivo".

Por otro lado, es necesario señalar lo sencillo y básico del ritmo que empleó Contreras en la parte central pues las figuras son blancas, negras y corcheas únicamente, lo que no obstante ayuda a imprimirle ese carácter de sencillez de la música mexicana de la década de 1930. El uso de cambios de compás, en contraste con su primer cuarteto, es muy limitado al punto de que se puede afirmar que casi toda la obra se encuentra en métrica de 4/4 y sólo hay esporádicos y muy breves cambios de compás.



### *Cuarteto de cuerda n.º. 3*

El tercer cuarteto de Salvador Contreras fue compuesto, como ya se ha mencionado, en 1962. En esta época se registró en México un acelerado crecimiento de la población como resultado de la mejoría de los servicios de salud, pues a diferencia de los 15 millones de habitantes que tenía en 1910, en 1960 se contaba ya con 35 millones de personas, más del doble de la población registrada en la primera década. El país entró en una etapa de estabilidad económica, había orden en las finanzas públicas y los precios de los productos de consumo básico eran accesibles para la mayoría de la población. Fueron los últimos años del régimen del presidente Miguel Alemán, marcado por el crecimiento de la industria, el comercio, la agricultura y el privilegio que obtuvo el capital extranjero.

En el periodo de 1958 a 1964 México fue gobernado por Adolfo López Mateos, quien se enfrentó al intenso movimiento sindical mexicano exaltado por la Revolución Cubana. Tuvo que poner orden en los sindicatos y en 1959 disolvió con mano dura la huelga de ferrocarrileros con la ayuda del Ejército. Así lo menciona Meyer en el libro *Historia de México*:

En un momento dado pareció que todo se limitaba a escoger entre Fidel Castro y “el imperialismo yanqui”. López Mateos contestó con mano dura y utilizó en 1959 el ejército contra los ferrocarrileros en huelga; llamando a la unidad nacional, recordó que México no tenía por qué recibir lecciones en materia de revolución, dado que la Revolución Mexicana había sido la primera del siglo XX<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Jean Meyer, *op. cit.*, pp. 254-255.

Esta disciplina y ordenamiento implementados por López Mateos le permitieron lograr la unidad nacional que el país requería para seguir impulsando su desarrollo, el cual tuvo su auge definitivo con la nacionalización de la energía eléctrica consumida en 1960, año que resultó muy benéfico para la economía y la estabilidad del pueblo, que por primera vez en muchos años consideró a su presidente como una persona amable.

En este ambiente de modernidad y desarrollo alcanzado por México, Contreras compuso su tercer cuarteto de cuerda sobre el que se encuentra un comentario realizado por el musicólogo Dan Malmström, quien el 10 de junio de 1971 entrevistó al maestro. Señala que el autor realizó la exploración de un lenguaje compositivo nuevo en sus últimas obras, y con ello se apartó de la expresión nacionalista que había empleado en sus primeras composiciones. Asimismo, incluyó entre las obras atonales de Contreras al *Cuarteto de cuerda n.º. 3* y mencionó que las siguientes composiciones fueron construidas con la técnica de la escala de doce sonidos o dodecafonismo.

Este tercer cuarteto de cuerda, a diferencia de los primeros dos, se encuentra organizado en tres movimientos: I, Allegro moderato; II, Andante molto espressivo y III, Allegro. Es significativamente más largo que los dos anteriores por presentar una duración de 17 minutos con 44 segundos, más del doble que el primer cuarteto y un tercio más largo que el segundo. Asimismo, se puede apreciar que no tiene sección introductoria lo cual contrasta también con los dos cuartetos precedentes.

Los tres movimientos presentan una textura mayoritariamente polifónica, como en los dos cuartetos anteriores, sin embargo, se observan aquí brevísimos pasajes homofónicos. Contreras no abandonó su tradicional modo de componer con líneas melódicas superpuestas, que utilizó en los primeros cuartetos y que, como se ha indicado, fue una técnica aprendida en la

cátedra de creación musical de Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música. Aquí se observa una disminución en el empleo de la técnica del contrapunto imitativo que usó de manera generalizada en sus dos cuartetos anteriores.

### Ejemplo 18

*Primera página del manuscrito autógrafa del Cuarteto de cuerda n.º 3 de Salvador Contreras.*



Este tercer cuarteto presenta abundantes elementos creativos que enriquecen la obra. Aquí se encuentran componentes melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, instrumentales y dinámicos que le confieren a la composición características que no habían presentado los dos primeros. Abandona el uso de pares de instrumentos y presenta ahora cuatro voces independientes, procedimiento que se vincula más a la idea de Goethe, quien creía que un cuarteto debía ser como “cuatro personas razonables que conversan entre sí”<sup>158</sup>.

### Ejemplo 19

*Compases 1 a 13 del primer movimiento.*

**CUARTETO n.º 3**  
1960

Allegro,  $\text{♩} = 108$  Schubert - Czerny

<sup>158</sup> Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Alianza Música, Madrid, 2009, p. 47.

En el ejemplo 19, se presenta el inicio del primer movimiento. En éste se puede apreciar la exposición del tema que aparece sin preámbulo a partir del primer compás con la participación de los cuatro instrumentos. Salvo en los violines, durante los dos primeros compases que comienzan con la misma rítmica y en movimiento paralelo, los cuatro instrumentos presentan voces independientes. En el pasaje del compás 6 al 13 se presenta un cambio de técnica instrumental en la parte del violoncello y, a partir del compás 10, en la viola, donde se realiza un acompañamiento en *pizzicati*.

Desde el principio se infiere un lenguaje de tonalidad libre no funcional, ya que se producen tensiones y distensiones, polaridades, focos tonales y cadencias, pero no se percibe claramente un centro tonal, más bien las polaridades locales van creando la sensación de tonalidad. La armonía se establece mediante acordes sin funciones tonales tradicionales mediante el establecimiento de ejes focales, como se observa en el pasaje de los compases 1 a 4, donde el eje focal es la nota Mi que toca el violoncello. Los acordes que se producen pueden remitirnos a una tonalidad de Mi mayor-menor según se van presentando notas alteradas o no, como el Sol becuadro en el compás 2 (viola), Sol sostenido en el compás 3 y 4 (violín I y violín II) y nuevamente Sol becuadro en el compás 4 (véase el ejemplo 19).

Asimismo, su lenguaje se torna altamente cromático a diferencia de los cuartetos anteriores. Aquí se observan varias notas alteradas que constantemente se están modificando, lo que indica que se utilizó un lenguaje basado en regiones de clases de alturas por secciones.

El término “región de clases de alturas” consiste en conjuntos de clases de alturas donde pueden estar contenidas desde tres hasta once clases de alturas en un pasaje dado. Estas regiones de clases de alturas en la música no tonal son parecidas a las escalas

en la música tonal. De la misma manera que las escalas tonales constituyen la fuente de las armonías y melodías de un pasaje o fragmento musical, las regiones de clases de alturas son un recurso para la mayoría de los acontecimientos de altura en un pasaje, como lo menciona Joel Lester en su libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*:

Las regiones de clases de alturas apuntan a la presencia de niveles de estructura más amplios en gran parte de la música no tonal semejantes a tales niveles más amplios en la música tonal. En ésta, las armonías, la conducción de las voces y los motivos organizan los niveles locales, mientras que las tonalidades cambiantes proveen nuevas alturas focales y nuevas colecciones de alturas en niveles más amplios. En aquella, la interacción de los conjuntos de clases de alturas y los desplazamientos del foco de una a otra clase de alturas organizan los niveles locales, mientras que las regiones cambiantes de clases de alturas comportan nuevas alturas focales o colecciones cambiantes de alturas<sup>159</sup>.

Así, en el primer tema, en las partes de los violines primero y segundo, se encuentran dos conjuntos de clases de alturas, ambos con la mayoría de las clases de alturas comunes y sólo diferenciándose en las clases de alturas 2, 9 y 10 (Do sostenido, Sol sostenido y La natural) tomando como altura cero la nota Si natural. Las clases de alturas que conforman las voces del violoncello y la viola están ya contenidas en los conjuntos de clases de alturas mencionados en esta primera sección. También aquí, como en el segundo cuarteto, estamos muy cerca de una serie de doce sonidos, pero sin llegar a serlo.

---

<sup>159</sup> Joel Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth), Akal, Madrid, 2005, p. 155.

## Ejemplo 20

*Conjuntos de clases de alturas empleadas en el primer tema.*

Cuarteto de Cuerda N.º 3

Primer tema Sébastian Contreras, Op. 46

Violín I  
Conjunto de clases de alturas  
Ordenación mínima  
(N=6)  
(A, B, C, D, E, F, G, A, B)

Violín II  
Conjunto de clases de alturas  
Ordenación mínima  
(N=6)  
(A, B, C, D, E, F, A)

En este cuarteto, a diferencia de los dos primeros, Contreras empleó tanto acordes formados por cuartas como constituidos a base de quintas, aunque también los combinó con terceras y sextas. Siguió empleando los intervallos melódicos y armónicos de tercera mayor y menor y su inversión, recursos que caracterizaron el lenguaje de los dos primeros cuartetos, pero de forma más discreta. Son utilizados intervallos como séptimas, novenas, oncenas y treceñas que le imprimen un color atonal, con lo que consiguió un resultado sonoro muy expresivo. Obsérvese el ejemplo 21, que muestra un fragmento de textura distinta a las empleadas por Contreras en sus primeros cuartetos.

## Ejemplo 21

*Compases 118 a 124.*

La forma del primer movimiento es muy similar a un rondó común del tipo A-B-A'-C-A''-Coda; incluye cinco partes. A, del compás 1 al 35, que a su vez está constituida por cinco secciones. Esta parte tiene textura homofónica en sus primeros compases y polifónica en los compases subsiguientes. La parte B, que va del compás 36 al 64, es un tema contrapuntístico enriquecido con imitaciones de carácter contrastante y está conformada por tres secciones: la parte A' conformada por los compases 65 a 82; la parte C, la más rica en variaciones y desarrollo, que va del compás 83 al 124; la parte A'' que consiste en los compases 125 al 134, y la coda final que abarca los compases 135 al 140.

El segundo movimiento, Andante molto espressivo, comienza en compás de 4/4, pero a diferencia de los dos primeros cuartetos enseguida presenta varios cambios. Empieza con un brevísimo pasaje introductorio que toca la viola cuyas notas constituyen un pentacordo. En el tercer compás, el violín primero, la viola y el violoncello forman un acorde estructurado por sextas que responde a la melodía inicial y realiza una breve pausa marcada con un calderón, después el violín II imita también el tema elaborado ahora por el pentacordo transportado una séptima menor ascendente. Posteriormente en el compás 6 el violín primero imita el tema a la tercera menor ascendente. Nueve compases después se presenta la entrada del tema con mutaciones interpretado ahora por el violoncello a la octava justa inferior.

En el ejemplo 22 se pueden observar texturas que se alternan entre polifonía y homofonía, efecto novedoso en la obra para cuarteto de cuerda de Contreras, aunque ya se había hablado del uso de texturas estratificadas en el *Cuarteto n.º 1*.



## Ejemplo 22

*Compases 1 a 18 del segundo movimiento.*

**II**

The musical score is presented in three systems, each with four staves (treble and bass clefs). The first system is marked 'Andante molto espressivo' and 'A tempo'. The second system is marked 'poco rit.' and 'A tempo'. The third system is marked 'p' and 'Espr.'. The score shows a complex interplay of melodic lines across the four instruments, with various dynamics and articulations.

En este movimiento, creó música de gran expresividad al transponer el motivo generador del tema y trasladarlo por medio de imitaciones que van realizando alternadamente cada uno de los cuatro instrumentos enlazándolos con acordes de acompañamiento que establecen una atmósfera de colores instrumentales. En este sentido es ilustrativo un fragmento que se encuentra en la segunda sección del segundo movimiento, el “Pochissimo più mosso”, donde el autor se citó a sí mismo al emplear un tema tomado de la melodía *Dame creador* para voz y piano. Este

fragmento es una reelaboración de dicha melodía en la que realizó una modificación rítmica y melódica pues agregó notas de la escala de Sol menor utilizando distintas figuras de duración con lo que le imprimió al fragmento un acento de lirismo y expresividad.

### Ejemplo 23

*Sección “Pochissimo più mosso”. Compases 22 a 40 del segundo movimiento.*

The image shows a musical score for a section titled "Pochissimo più mosso". It consists of three systems of music, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system starts with a tempo marking "Pochissimo più mosso" and a dynamic marking "mf". The second system has a dynamic marking "p" at the beginning and "mf" later. The third system has a dynamic marking "mf" and a "cresc." marking. The music features a variety of note values and rests, with some notes beamed together.

En el ejemplo 23 se puede ver el fragmento del segundo movimiento, “Pochissimo più mosso”, en el que Contreras empleó constantemente un acorde de Do menor, sobre el que realizó

contrapuntos e imitaciones. El intervalo melódico Si bemol-Sol, muy empleado en sus cuartetos anteriores, se presenta nuevamente en la parte de los violines. Es importante observar el final de la frase, donde la viola y el violoncello terminan en movimiento de novenas paralelas.

El tercer movimiento, Allegro, es una parte vigorosa y de gran riqueza rítmica que contrasta con los dos movimientos anteriores y otorga un equilibrio a toda la obra. Fue compuesto con un constante cambio de acentos en el que la métrica se presenta en 3/4, 4/4, y 2/4 según como las propias frases lo requieren. La esporádica presencia del compás de 2/4 le imprime un carácter de gran dinamismo. Al desfase constante de los acentos producido por la alternancia de los compases a dos, tres y cuatro tiempos, hay que sumarle el uso de variadas combinaciones de figuras rítmicas muy dinámicas.

### Ejemplo 24

*Tercer movimiento.*

**III**

The image shows a musical score for the third movement, marked 'III' and 'Allegro'. It consists of two systems of four staves each. The top system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

En el ejemplo 24 se observa que la síncopa tiene una presencia muy destacada en los cuatro instrumentos que contrasta con notas en tiempo fuerte reforzando la acentuación. En general se trata de un movimiento de gran variedad rítmica, tanto en sentido vertical como horizontal.

La textura de este movimiento es generalmente polifónica lo cual hace que sea similar tanto a los dos movimientos anteriores como a los dos cuartetos que anteceden, no obstante, aquellos presentaban también pasajes homofónicos pero lo hacían en menor medida. El violín primero contiene casi en su totalidad la línea melódica principal mientras que los instrumentos restantes realizan melodías de acompañamiento que presentan una conducción que le confiere a este movimiento gran vitalidad. Este movimiento presenta también breves secciones homofónicas y una sección central formada por un tema fugado. Se presentan también pasajes donde las tres voces inferiores crean un acompañamiento o textura de sucesión de acordes, mientras la voz superior espera en silencio para luego entrar plenamente con la melodía.

El lenguaje armónico del tercer movimiento es politonal, aunque también lo podemos identificar como bitonal pues desde sus primeros compases se descubre un procedimiento en el que se combinan simultáneamente dos tonos que convergen a lo largo del movimiento. Se trata de la yuxtaposición de dos planos tonales cuyas escalas, Mi mayor y Re bemol mayor, son interválicamente idénticas. El empleo del material de estas dos escalas produce pasajes de alto contenido cromático que enriquecen la expresividad del movimiento.

## Ejemplo 25

*Tercer movimiento. Compases 36 a 43.*

The image shows a musical score for the third movement, measures 36 to 43. The score is in 2/4 time, marked "A tempo". It features a piano (p) dynamic. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

La forma del tercer movimiento es tripartita, semejante a la forma sonata, pues presenta un primer grupo temático, del compás 1 al 30, después viene un puente, del 31 al 35; del compás 36 al 89 se presenta un segundo grupo de ideas. Luego viene el desarrollo de los temas principales presentados en la primera parte empleando elementos del material temático expuesto. En el compás 123 se presenta una reexposición del tema principal de manera idéntica a su inicio y una coda final.

### *Cuarteto de cuerda n.º 4*

El cuarto cuarteto de Salvador Contreras tiene escrito al final de la partitura, además de la firma del compositor y de la fecha de conclusión que se mencionó en el tercer capítulo (20 de septiembre de 1966), la leyenda “comenzado en junio”. Estas anotaciones

nos indican que la obra fue escrita entre el segundo y el tercer cuatrimestre del año mencionado y que demoró en realizarlo casi cuatro meses. Eran los últimos años de la década de 1960 y México estaba gobernado por Gustavo Díaz Ordaz, quien terminó su gestión sexenal el 30 de noviembre de 1970, la cual quedó marcada por el movimiento estudiantil que culminó con la matanza del 2 de octubre de 1968.

La economía nacional de esos años se vio beneficiada por lo que se conoció como “desarrollo estabilizador”. El crecimiento económico alcanzado en el sexenio anterior continuó durante la presidencia de Díaz Ordaz. Las clases medias urbanas constituidas por médicos, ingenieros, abogados, empleados, profesores y comerciantes fueron las más favorecidas, ya que vivían bien de su salario.

Sin embargo, faltaba que esa modernidad social y desarrollo económico se sintieran también en el sistema político. Las clases medias y sus hijos, los llamados “hijos de la modernización”, sostenían que era el momento para el cambio en la vida política de la nación. Se pensaba que si el país estaba alcanzando su pleno desarrollo económico entonces el sistema político debería parecerse al de las naciones desarrolladas como Inglaterra, Francia o Estados Unidos.

No obstante, era un hecho que aquella modernización social y económica que transformó a México de un país rural a un país urbano, con un crecimiento demográfico muy acelerado, entraba en una severa crisis política. A los miembros del gobierno de esos años les faltaba sensibilidad política para evitar que aquel país modelo de estabilidad y de crecimiento cayera en la desesperanza y la violencia descontrolada. Así lo menciona Jean Meyer en el libro *Historia de México*:

[...] no es fácil hablar objetivamente de quien asumió la responsabilidad de la línea dura frente al movimiento estudiantil de 1968, en vísperas de los Juegos Olímpicos. La sangre corrió en Tlatelolco el 2 de octubre y esa sangre no se ha olvidado. Insensiblemente, el país de la revolución institucional, el modelo de estabilidad y de crecimiento envidiado por todo el mundo, entraba en crisis política y en una violencia visible. La violencia no había estado nunca ausente, pero era discreta<sup>160</sup>.

Cuatro años antes de esos crudos acontecimientos sociopolíticos, Contreras se jubiló de la vida pública y se dedicó por completo a la composición. En 1964 se retiró del cargo que desempeñó como jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Se encontraba componiendo obras, que en opinión de Aurelio Tello corresponden a su cuarta etapa compositiva. Las primeras composiciones de esta etapa son: la orquestación de la obra coral *Aleluya* de Manuel M. Ponce, de ese año, y el *Divertimento* para piano compuesto en 1965, del cual Contreras hizo después dos transcripciones, una para dos pianos y otra para conjunto de siete instrumentos. El *Cuarteto de cuerda n.º. 4*, compuesto en 1966, así como las *Dos piezas dodecafónicas* para piano, que luego instrumentó para orquesta de cuerdas y más tarde para quinteto de alientos, pertenecen también a ese periodo compositivo, entre otras obras de igual importancia y gran madurez artística. Cabe mencionar que tanto el *Divertimento* como las *Dos piezas dodecafónicas* constituyen la incursión momentánea del autor en el lenguaje dodecafónico.

---

<sup>160</sup> Jean Meyer, *op. cit.*, p. 255.

## Ejemplo 26

Primera página del manuscrito autógráfico del Cuarteto de cuerda n.º 4 de Salvador Contreras.



A diferencia de sus tres cuartetos anteriores, esta obra está compuesta de cuatro movimientos: I, Allegro; II, Allegro; III, Calmado expresivo; y IV, Allegro. Su duración total es de aproximadamente 21 minutos, siendo así el cuarteto más largo de los cuatro.

Si bien fue compuesto en fecha muy cercana al *Divertimento* y a las *Dos piezas dodecafónicas*, Contreras no aplicó en éste la



técnica dodecafónica ya que su lenguaje, al igual que el del tercer cuarteto, es muy cercano al cromatismo tonal.

### Ejemplo 27

*Primer movimiento. Compases 1 a 20.*

**CUARTETO n<sup>o</sup>. 4**

I

Schafer Contratenor

Allegro -  $\text{♩} = \text{cald}$

The musical score is presented in four systems, each containing four staves for the instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is dense and chromatic, characteristic of the dodecaphonic technique mentioned in the text. The first system begins with a 'cald' marking. The second system continues the complex rhythmic and melodic development. The third system includes 'rall.' and 'a tempo' markings. The fourth system concludes the first 20 measures with a 'p' dynamic marking.

En el ejemplo 27 se puede descubrir que este cuarteto está construido con una técnica de expansión tonal que se acerca a lo atonal ya que recurre a dos elementos primordiales: escalas

cromáticas de procedencia tonal y acordes constituidos con elementos proporcionados por la mixtura tonal-modal.

Asimismo, se pueden encontrar acordes con funciones tonales conjugados con melodías plenas de cromatismo. Entre el compás 1 y 4, en la parte de la viola, se observa una escala cromática casi completa que asciende desde Mi bemol hasta Re bemol faltando únicamente para completar dicha escala el Re natural, que sin embargo se encuentra en el quinto compás, pero en la parte del violín segundo. Mientras ocurre este movimiento cromático, la conducción melódica de las voces origina acordes con funciones tonales específicas.

En el compás 10 se presenta un acorde incompleto, pues le falta la tercera con función de dominante de Do menor, es decir Sol mayor. Este acorde permite un enlace cadencial que enmarca la articulación de la frase que ahí termina y que da paso a otra idea musical. En el compás 20 se encuentra un reposo en la primera inversión del acorde de Fa mayor. Nuevamente la presencia del acorde cadencial, ahora con función de subdominante, se encuentra ubicado justo donde se articula otra sección.

No obstante, el uso de una textura mayormente polifónica, los acordes que resultan de la conducción melódica de las voces sugieren el lenguaje tonal-modal empleado. Además, podemos observar que en algunas secciones dicho lenguaje se comporta como armonía tonal-modal, sin funciones armónicas tradicionales. En el ejemplo 28 se observa un análisis de los acordes formados por las notas de cada voz, encontrados en el tiempo fuerte de cada compás al inicio de este primer movimiento.

## Ejemplo 28

*Primer movimiento. Compases 1 a 10.*

Acordes en tiempo fuerte del compás 1 al 10 del Cuarteto de cuerda n.º 4 de Salvador Contreras

Acordes triadas correspondientes

En el ejemplo anterior también vemos los acordes que se presentan en los primeros diez compases. Los acordes corresponden a la tonalidad de Do mayor expandida. En la imagen se observan las estructuras armónicas triádicas, las notas alteradas remiten a las siguientes escalas: escala mayor, escala menor natural, mayor mixta, menor armónica, dórica en Do, frigia en Do, lidia en Do, mixolidia en Do y eólica. Es importante señalar que el acorde del principio corresponde al primer grado de Do menor, pero se encuentra en primera inversión y que los siguientes cuatro compases presentan también el Mi bemol en el bajo como si se tratara de una nota pedal, pero se trata de un eje entre los focos tonales Do y Sol.

Este cuarteto presenta una mayor complejidad rítmica y melódica y un intrincado juego contrapuntístico, el cual se deriva justamente de la mixtura tonal-modal. También es característica de esta obra la presencia expresiva de los silencios.

En el primer movimiento, el autor estableció un juego de contrastes entre dos temas: uno de vigorosa acentuación, enérgico y rítmico (ejemplo 27) y otro un poco lento, pero con carácter más cantable y lírico, de gran belleza y expresividad (ejemplo 29), en el que retomó el uso de los *pizzicati* en las voces del violoncello y la

viola, pero empleando ahora motivos ostinatos tocados con esta técnica instrumental, lo que contribuye a aumentar su expresión. En esta sección “Poco menos”, se escuchan reminiscencias del lenguaje nacionalista que mostraron sus cuartetos anteriores, así como el procedimiento de contrapuntos con intervalos de cuartas, sextas, terceras y octavas entre las voces de los violines, mientras las voces de la viola y el violoncello establecen un movimiento de acompañamiento con sonoridades que remiten a enlaces tonales tradicionales.

La textura de este movimiento es en general polifónica, en la que los temas que la conforman constituyen un elaborado trabajo contrapuntístico que, sin embargo, presenta también fragmentos homofónicos contrastantes.

### Ejemplo 29

*Primer movimiento. Compases 21 a 29.*

The image shows a musical score for measures 21 to 29. The tempo is marked "Poco menos" with a metronome marking of quarter note = 96. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The music is polyphonic, with the violins playing melodic lines and the lower strings providing accompaniment. Dynamic markings include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). Performance instructions like "pizz." and "arco" are present for the lower strings.

La forma del primer movimiento es muy parecida a la forma sonata, pero con la característica que presenta dos desarrollos separados, uno por cada tema, además de una sección constituida por una parte homofónica y un tema fugado que une estos dos desarrollos con la reexposición del segundo tema. Asimismo, al final del movimiento se presenta la coda.

La exposición consiste en la entrada de un primer tema que denominaremos *a*, el cual se presenta sin introducción entre los compases 1 a 10. En seguida se presenta un pasaje de transición que señalaremos como *b*, elaborado con elementos rítmico-melódicos de *a* en los compases 10 al 13. Luego viene la entrada nuevamente del tema principal con variantes y de menor longitud: *a'*, el cual ahora es tocado por la viola y se encuentra entre los compases 14 al 20. A continuación, y sin ningún pasaje de transición, se presenta el segundo tema que marcaremos como *c* el cual se ubica entre los compases 21 al 29, y es seguido de una transición complementaria *d*, que cierra el contraste entre ambos temas y el cual se encuentra entre los compases 29 al 36. A toda esta sección la podemos designar como “Parte A” o Exposición.

La “Parte B” o Desarrollo está constituida por el tratamiento del primer grupo temático o tema principal, entre los compases 36 y 64, conformado por células del motivo generador principal del primer tema (*a*) en un intrincado juego contrapuntístico en el que participan los cuatro instrumentos.

Inmediatamente después se presenta la reexposición del primer tema, constituida por la presentación idéntica de los primeros cinco compases del movimiento en cuestión. En seguida viene un segundo desarrollo (B), que contrasta con el primero que apareció previo a la reexposición, ya que en la parte del violoncello se presenta un acompañamiento en *pizzicati* casi en ostinato mientras los tres instrumentos restantes elaboran imitaciones de células motivicas del primer tema, lo cual ocurre

entre los compases 65 al 85. En el compás 86 se presenta una transición a la reexposición del segundo tema estructurada en dos subsecciones: la primera que consiste en una textura homofónica la cual está entre los compases 86 al 91 y la segunda que es un tema fugado muy breve en los compases 92 al 102. En el compás 103 se encuentra la reexposición del segundo tema tocado ahora por el violín segundo mientras que el violín primero realiza una función de acompañamiento mediante la alternancia entre notas tocadas en *pizzicati* y con el arco.

La coda se encuentra entre los compases 117 al 130 y consiste en un pasaje monorrítmico, una breve sección de textura homofónica y una parte pesante, donde los tres instrumentos superiores realizan la melodía en intervalos de octavas tocadas en dobles cuerdas. Obsérvese la tabla 6.

**Tabla 6**

*Esquema formal del primer movimiento del Cuarteto de cuerda n.º. 4.*

Forma ternaria con doble desarrollo (A-B-A'-B-Coda)			
Compases	Temas	Partes y secciones	Tonalidades y modos
1-10	I	Exposición (A) a	Do mayor expandida: Do menor/ dórico en Do/frigio en Do/ lidio en Do/ mixolidia en Do/ eólica.
10-13	Transición	b	
14-20	I	a'	Sol mayor/Fa mayor-menor
21-29	II	c	Do mayor expandida
29-36	Transición	d	Mi mayor/ Do mayor expandida

36-64		<b>Desarrollo (B)</b>	(Libre fantasía)
65-85	I	<b>Reexposición (A)</b> a	Do mayor expandida
86-102 103-116	Transición II	<b>Segundo desarrollo (B')</b> e c'	(Libre fantasía) Mi bemol mayor/ Do mayor expandida
117-130		Coda	Do mayor expandida

Fuente: elaboración propia.

El segundo movimiento, *Allegro*, consiste en una parte más rápida que está ordenada en compás de 5/8. Esta métrica constituye la amalgama de 3/8-2/8 y el juego de acentos y síncopas le imprime a la música un carácter de gran dinamismo y riqueza rítmica. El movimiento comienza con un tema que enuncia, a manera de introducción, el contenido temático en dinámica de *fortissimo* y al unísono de los cuatro instrumentos. Este pasaje tiene la función de introducir al oyente en el lenguaje y sistema compositivo y armónico que se desarrollará a lo largo del movimiento. Derivado del análisis del fragmento mencionado se puede descubrir que Contreras estableció dos focos o ejes tonales: Sol y Do. Así, el hecho de que la semifrase en cuestión termine en la altura Fa, conduce a pensar en los grados tonales de Do mayor.

### Ejemplo 30

*Segundo movimiento. Compases 1 a 14.*

En el ejemplo anterior se observa que después de la parte en unísono se establece una textura en forma de canon que realizan los violines primero y segundo. El juego de alturas empleadas sugiere el uso de una escala cromática tonal en la que las notas alteradas se van incorporando de manera gradual a la escala diatónica empezando por Re bemol y Si bemol, alrededor de las notas Do, Fa, Sol y Mi natural (en el fragmento de los compases 1 al 3) y siguiendo con Mi bemol, Sol bemol y La bemol en la parte canónica. Cabe señalar el uso de notas enarmónicas y una peculiar manera de organizar las alturas en el compás diez donde invierte el sentido de los intervallos: La-Sol#-Fa#-Si, en el violín primero y Si-Fa#-Sol#-La, en el violín segundo. Esta retrogradación constituye un elemento nuevo que Contreras no había utilizado en sus cuartetos anteriores y contribuye a generar interesantes juegos de disonancias.

Después del pasaje en canon establecido por los violines se presentan nuevas elaboraciones en la misma forma, pero ahora



en las voces de la viola y el violoncello estableciendo así un contraste de color instrumental que va a recaer en la repetición del tema introductorio para después pasar a un juego de densidades que concurre en estructuras de alturas acórdicas.

En el compás 58 se presenta un segundo tema que contrasta con el primero. Esta diferencia la logró el autor por medio del cambio de textura, la articulación armónica y el cambio de la voz cantante, ahora asumida por el violoncello para dejar al violín primero realizar parte del acompañamiento sumándose a la textura monorrítmica casi puntillista de los tres instrumentos acompañantes. Sin embargo, más adelante se invierten los papeles pasando el violín primero a retomar la voz principal.

### Ejemplo 31

*Segundo movimiento. Compases 58 a 84.*

The image displays a musical score for three staves, labeled 'Ejemplo 31' and 'Segundo movimiento. Compases 58 a 84'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves, each with a treble clef (Violin I), a treble clef (Violin II), and a bass clef (Cello/Double Bass). The first system (measures 58-64) features a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 65-71) continues this texture with some rests in the upper staves. The third system (measures 72-78) shows a change in texture, with the bass line becoming more prominent and the upper staves having more rests. The score ends with a double bar line at measure 84.

El tercer movimiento, Calmado Espressivo, es una pieza de gran profundidad y fuerza. Contreras obtuvo este resultado sonoro al relacionar las exploraciones de nuevas técnicas de ejecución instrumental, tímbricas y de color de los instrumentos de cuerda con melodías de gran belleza lírica interpretadas a la manera tradicional. Para la composición de esta tercera parte aprovechó los cambios sustanciales que tuvo la técnica de ejecución de los instrumentos tradicionales de arco en esos años, que los convirtió en una fuente sonora de nuevos recursos expresivos<sup>161</sup>.

Este tercer movimiento logra su riqueza tímbrica al reunir nuevos recursos interpretativos como el uso de armónicos naturales y artificiales en pasajes melódicos con largos acompañamientos en *pizzicati* y bajos ostinatos, así como al realizar combinaciones sonoras entretejiendo texturas de color instrumental. Desde el principio del movimiento se descubre la intención del autor de abordar estas exploraciones del timbre de las cuerdas al introducir brevísimos finales de frase tocados en armónicos por los violines.

### Ejemplo 32

*Tercer movimiento. Compases 1 a 9.*



<sup>161</sup> Mario Lavista (Coord.), *Nuevas técnicas instrumentales*, Cenidim-INBA (Colección Cuadernos de Pauta 1), México, 1989, p. 5.

En los primeros compases del tercer movimiento mostrados en el ejemplo anterior podemos observar que comienzan con la presentación del tema que realiza el violoncello mediante el canto de una melodía en el ámbito grave. Se aprecia la notación de los armónicos que el autor escribió para los violines primero y segundo, como un recurso novedoso en su producción de cuartetos de cuerda. Esta técnica instrumental, que no había sido empleada en sus tres cuartetos anteriores, da la idea de su preocupación por situarse en la vanguardia en México en cuanto a nuevas concepciones de efectos sonoros de expresión, así como sus sistemas de notación en este caso de armónicos artificiales y naturales y su uso para efectos prácticos.

En el número de ensayo 11 aparece un pasaje sumamente expresivo que ejemplifica el abundante uso de armónicos artificiales en el violín primero y la viola mezclados con una textura de acompañamiento en *pizzicati* que realizan el violín segundo y el violoncello.

### Ejemplo 33

*Tercer movimiento. Compases 95 a 102.*

The image shows a musical score for a string quartet, measures 95 to 102. A box labeled '11' is positioned above the first measure. The score is written for four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Cello (bottom). The Violin I and II parts feature artificial harmonics, indicated by the 'pizz.' (pizzicato) marking and the specific notation of natural harmonics. The Viola and Cello parts provide a rhythmic accompaniment with a 'pizz.' marking. The music is in a minor key and 3/4 time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato).

La forma del tercer movimiento, cuya textura es homofónica en su totalidad, consiste en una serie de recitativos enmarcados por la introducción y su repetición que se presenta a manera de

cierre final del movimiento. El último recitativo lo constituye justamente la parte marcada con el número de ensayo 11.

En el cuarto movimiento, *Allegro*, se descubre una parte intensa que evoca el juego de texturas presentado en sus primeros cuartetos, así como en los tres movimientos anteriores. El tema principal lo desarrollan los dos violines que al principio tocan al unísono la célula motivica generadora articulada en duración de cuatro semicorcheas más una corchea. Posteriormente, estos dos instrumentos tocan melodías independientes, el violín primero conduce la voz principal mientras que el violín segundo se incorpora al cuerpo de acompañamiento logrando una textura homofónica. Mientras tanto, el violoncello y la viola tocan en *pizzicati* un acompañamiento polirrítmico. El efecto de acompañamiento en *pizzicati* de los instrumentos graves se enriquece con la participación de los violines, pues en determinados momentos incluye también la técnica de ataque sin arco.

### Ejemplo 34

*Cuarto movimiento. Compases 1 a 9.*

The image shows a musical score for the fourth movement, measures 1 to 9. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro'. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Viola. The Violin I and II parts start with a unison melodic line of eighth notes. The Cello and Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A first ending bracket is shown at the end of the first system.

El fragmento anterior constituye la exposición del tema principal, el cual después de una transición lo repite el violín segundo con mutaciones hasta concluir en el compás 27. La siguiente parte que se distingue por el cambio de textura y de técnica de ejecución instrumental, constituye la exposición del segundo tema conformado por una melodía obstinada que ejecuta el violoncello y que gira alrededor de las notas Re y Do sostenido, mientras la viola toca un tema en contrapunto elaborado con elementos del tema principal. Los violines incursionan en breves episodios melódicos. Dos compases antes del número de ensayo 5 se consigue una amplia densidad sonora mediante un contrapunto de los cuatro instrumentos. Al finalizar esta sección, en el número 6, se resume la exposición del Allegro que tiene una forma de sonata. Luego, el autor recurrió a la técnica compositiva por imitaciones canónicas entre pares de instrumentos, la cual empleó ampliamente en su primer cuarteto. Esta parte comienza con la interacción entre el violín primero y el violoncello en el número de ensayo 10; después en el 11 se da paso al otro par, la viola y el violín segundo, los cuales realizan también un fragmento de imitaciones que constituye la sección central del movimiento, una especie de desarrollo de acuerdo con la estructura tradicional de la forma sonata.

## Ejemplo 35

*Cuarto movimiento. Compases 87 a 101.*

The image displays two systems of musical notation, labeled 10 and 11. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a C-clef (viola), and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Dynamic markings like 'p' (piano) are visible. The first system (10) shows a complex rhythmic pattern in the top staff, while the second system (11) continues this pattern with some changes in the lower staves.

En el número de ensayo 16 se presenta la reexposición, pues viene un pasaje idéntico a los primeros 16 compases para después entrar a una parte nuevamente en pares de instrumentos: los dos violines tocan a intervalos de décimas paralelas y la viola y el violoncello en terceras y sextas paralelas, estableciendo un pasaje de gran belleza que va a unirse a la coda final. Su métrica se encuentra en compás de 2/4 con esporádicos cambios a 3/4. La rítmica es incansable, dinámica y viva, resultado del entramado de acentos y síncopas cuya densidad se incrementa a medida que se aproxima el final.

*Evolución del lenguaje compositivo de Salvador Contreras en sus cuartetos de cuerda*

Vistos en retrospectiva, los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras son una fuente de información valiosa para entender el desarrollo del pensamiento musical de este compositor del siglo XX. La exploración de las composiciones para cuarteto de arcos escritas entre 1934 y 1966, constituye un panorama importante para valorar el funcionamiento y la escritura de su obra para cuarteto de cuerda y podría ayudar a entender toda su producción musical. Así, al estudiar los cuartetos de cuerda fue posible clarificar la búsqueda persistente realizada por el compositor, violinista y director de orquesta mexicano, que partió de un estilo ecléctico impregnado de las ideas nacionalistas de Chávez, Huízar y Revueltas hasta la consolidación de un estilo propio de escritura libre y espontánea.

A lo largo de treinta y dos años que abarcó el periodo de sus cuartetos de cuerda, Contreras consolidó un estilo personal que se sustenta en una constante apertura hacia otros lenguajes diferentes del nacionalismo posrevolucionario con el que inició su carrera compositiva junto con Galindo, Moncayo y Ayala, en el Grupo de los Cuatro. Además del eclecticismo revueltiano, el autor conoció y empleó diversos lenguajes de procedencia europea, desde el cromatismo wagneriano hasta la tonalidad libre no funcional. El neoclasicismo, el expresionismo y el atonalismo fueron lenguajes que cultivó a lo largo de su trayectoria compositiva y que, con el paso del tiempo, derivaron en una voz propia, así lo indica Tello en su libro *Salvador Contreras: vida y obra*:

A partir del *Cuarteto de cuerda n.º 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<sup>162</sup>.

Al comparar los cuatro cuartetos, considerando aspectos como la melodía, el ritmo, la armonía, la forma, la métrica, la textura, el aspecto técnico instrumental y el tratamiento de las alturas, se puede afirmar que en el último cuarteto existe un fuerte avance respecto de los primeros tres. Este evidente progreso se confirma tanto en el aspecto cualitativo como en el cuantitativo, pues no sólo se encuentran adelantos en cuanto al número de partes y su extensión y duración, sino también en el desarrollo del mecanismo compositivo que se observó en su último cuarteto en comparación con el primero.

El primer cuarteto, creado cuando el compositor era estudiante, contiene un primitivo colorido nacionalista aunado a una estructuración de carácter ecléctico, influencias del estilo de Stravinsky y una organización que remite a la técnica del *collage*. El segundo cuarteto se enmarca plenamente en el nacionalismo indigenista de Carlos Chávez y comprende el sentir del folclore provinciano, pero también presenta una fuerte influencia del estilo compositivo de Silvestre Revueltas: atonalidad relativa, cromatismo wagneriano, riqueza rítmica, uso de la tonalidad extendida y la modalidad. En el tercer cuarteto se encuentra una síntesis de los hallazgos que enriquecieron el lenguaje musical en los dos primeros cuartetos y un alejamiento de la expresión nacionalista; aquí se observa un compositor creativo que explora sonoridades en los instrumentos de cuerda para obtener atmósferas expresivas. En el cuarto cuarteto su expresión es más cromática y mucho más intensa que en el anterior.

---

<sup>162</sup> Aurelio Tello, *Salvador Contreras: vida y obra, op. cit.*, p. 147.



En el cuarteto número cuatro el lenguaje compositivo se estructura mediante la expansión tonal derivada del uso de mixturas tonales y modales. La rítmica es mucho más compleja que en los cuartetos anteriores resultado de la explotación expresiva del silencio. La melodía se descubre más elaborada como resultado del intrincado juego contrapuntístico. La textura es rica en contrastes, pues los temas se relacionan tanto en la dimensión vertical como en la horizontal constituyendo un elaborado trabajo contrapuntístico, pero también con la presencia de interesantes texturas homofónicas. La métrica se presenta más compleja dando un gran dinamismo a su música.

### *La recepción de los cuartetos de cuerda de Salvador Contreras*

En el capítulo III se presentó un ejercicio estadístico sobre las presentaciones que han tenido las cuatro obras para cuarteto de cuerda de Salvador Contreras desde 1935 hasta 2010. En dicho estudio se observó que se han presentado los cuatro cuartetos en diversos lugares tanto de la capital del país como del interior de la república mexicana y algunas veces en el extranjero. No obstante, sumando las presentaciones que han tenido los cuatro cuartetos en su conjunto se observa que en dicho periodo sólo se han interpretado en 17 ocasiones<sup>163</sup>.

De la observación del estudio referido podemos afirmar, si consideramos un periodo de 40 años, de 1970 a 2010, que sólo se han programado ocho presentaciones de los cuartetos de Contreras. Las ocasiones y los años en que se han interpretado algunos de los cuartetos a lo largo de este periodo se enumeran a

---

<sup>163</sup> Obsérvese la tabla 4 del capítulo 3.

continuación: en lo que va de la década de 2010 hubo una presentación; en los años 2000, ninguna; en la década de 1990, cinco presentaciones; en los años 1980, una presentación y en la década de 1970, una presentación. El hecho de que en la década de los noventa se hayan dado más presentaciones se debe quizá a que en 1992 se cumplieron diez años del fallecimiento del compositor.

Por alguna razón la música de cámara de Salvador Contreras, y específicamente la obra para cuarteto de cuerda, no se ha difundido suficientemente a pesar del valor que indudablemente presenta. A pesar de que ni la música de cámara ni su obra sinfónica se programan con regularidad, podemos considerar los comentarios suscitados cuando se han dado presentaciones de sus cuartetos de cuerda.

En el último concierto que se tiene registrado, en el que se interpretaron los tres últimos cuartetos, los hechos más importantes fueron la cálida recepción y los comentarios que el público en general y los músicos invitados a escuchar el concierto otorgaron a la música ahí interpretada. El pianista Rodolfo Ponce Montero, quien se encontraba en el concierto, comentó que lo había disfrutado mucho y que la música la encontraba actual, que las obras tenían gran calidad y que su lenguaje era fresco, dinámico y moderno. Asimismo, el entusiasmo de los intérpretes y la intensidad de los aplausos del público fue notoria y elocuente.

El concierto referido fue la última actividad del festival cultural que se realizó en la ciudad de Guanajuato, organizada por la Universidad de Guanajuato en ocasión de la celebración del centenario del nacimiento de Salvador Contreras el día jueves 18 de noviembre de 2010 y que tuvo lugar en la Pinacoteca del Templo de la Compañía de San Felipe Neri, ubicada en la zona centro de la ciudad, a cargo del Cuarteto “Carlos Chávez” de la Ciudad de México.

En febrero de 1992 el Instituto Nacional de Bellas Artes, en el marco del proyecto Sonido y Ciudad, llevó a cabo una serie de conciertos bajo el eje temático la “Música mexicana de los años 20 al 50”. En esa ocasión se programó el *Cuarteto de cuerda n.º 2* de Salvador Contreras junto con los cuartetos *Virreinal* de Miguel Bernal Jiménez y el *Cuarteto n.º 2* de Silvestre Revueltas. El título del concierto fue “El esplendor de la imaginación” y se llevó a cabo en la sala de conciertos Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. El concierto estuvo a cargo del Cuarteto de Bellas Artes<sup>164</sup>. Es notoria la importancia que se otorga a las tres obras ahí interpretadas en cuanto a que son las más altas instituciones de cultura en el país las que patrocinaron el evento: nos referimos al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y al Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cabe destacar que ese mismo año en que se celebraron diez años del aniversario luctuoso del maestro Salvador Contreras, también la Escuela Superior de Música del INBA honró la memoria del compositor al denominar con su nombre la biblioteca de la Escuela Superior de Música, en ceremonia presidida por el doctor Gerardo Estrada, director general del INBA, realizada el 10 de noviembre y en la que participó la gran pianista mexicana María Teresa Rodríguez, interpretando al piano obras del maestro Contreras y otros músicos mexicanos<sup>165</sup>.

Con ocasión de la presentación del disco “Cuartetos mexicanos desconocidos Vol. II”, que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes en 1999, con la participación del Cuarteto Ruso-Americano, el cual interpretó el *Cuarteto de cuerda n.º 4* de

---

<sup>164</sup> Obsérvese imagen del programa de mano en apéndice documental (Documento 6).

<sup>165</sup> Véase imagen de la invitación al evento referido en apéndice documental (Documento 7).

Contreras entre otros cuartetos, el periodista Héctor Ramos publicó una nota en el periódico *Uno más Uno* de la Ciudad de México, donde expresó la importancia de contar con ediciones discográficas que difundan el trabajo de compositores nacionales como Salvador Contreras, para que sean conocidos y apreciados en su justo valor:

La escasa costumbre de escuchar música de cámara, y, sobre todo, las producciones de cuartetos mexicanos son los factores que convierten en una quimera el nuevo disco del conjunto de cuerdas Ruso-Americano, que presenta el trabajo de compositores como Salvador Contreras. El disco se presentó en el Centro Nacional de las Artes, donde el sonido de dos violines, una viola y un chelo fueron el marco para mostrar el contenido de este trabajo que proyecta el valor de la música de cuartetos mexicanos<sup>166</sup>.

La nota periodística citada subraya la importancia que el grupo de cuerdas Ruso-Americano otorgó a la pieza musical de Contreras, al elegirla para su grabación, junto con los cuartetos de Carlos Chávez y Candelario Huízar, y señala la continuidad del rescate que realizó el grupo del trabajo de autores mexicanos de la importancia de los antes mencionados.

---

<sup>166</sup> Héctor Ramos, *op. cit.*, p. 33.

## CONSIDERACIONES FINALES

EL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO del periodo pos-revolucionario, movimiento cultural y artístico que pregonaba la búsqueda de identidad sonora nacional, detonó la evolución del lenguaje compositivo de Salvador Contreras y sus contemporáneos: Daniel Ayala, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, quienes fueron conocidos como el Grupo de los Cuatro. Gracias a las nuevas técnicas compositivas que desarrollaron en el Conservatorio Nacional de Música con Carlos Chávez, y al nacionalismo oficialista impulsado por éste, pudieron crear composiciones mucho más ambiciosas, lo que les permitió acceder a un nuevo abanico de posibilidades creativas que enriqueció y renovó su pensamiento musical.

El movimiento nacionalista que inició Manuel M. Ponce y continuaron Carlos Chávez y Silvestre Revueltas fue inculcado por Chávez a quienes integraron el Grupo de los Cuatro en su periodo formativo inicial, como política cultural del nuevo gobierno emanado de la Revolución Mexicana. En ese sentido, tuvo gran importancia la “Cátedra de creación musical”, establecida por Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música en 1931 y que, dos años después, se convirtió en el “Taller nacional de creación musical”, ya que modernizó la metodología en la clase de composición, influenció a las nuevas generaciones de compositores, propició el nacionalismo musical de corte indigenista y, a la vez, reveló las primeras composiciones de quienes formaron el llamado Grupo de los Cuatro.

La obra de Salvador Contreras es extensa, diversa y consistente, presenta un amplio margen de expresión, desde sus cantos breves hasta su música orquestal, incluyendo la emotividad de sus cuatro cuartetos de cuerda, obras que representan lo mejor de su música de cámara. En un *corpus* de noventa y seis obras, que se encuentran catalogadas en tres grandes apartados: música instrumental, música vocal y música para la escena, se ubican los cuatro cuartetos de cuerda, los cuales se constituyen en un referente importante que posibilita el acercamiento al desarrollo de su estilo y lenguaje. Además, permiten observar la tendencia compositiva que siguió este compositor después del periodo comprendido de mediados de la década de 1930 hasta la primera mitad de 1950, en que su música se acercó al modernismo al explorar e incorporar lenguajes de otros compositores de vanguardia. De esta forma, el presente libro ayudará a revalorar su obra y, con ella, sus aportaciones a la escuela mexicana de composición a más de cien años de su nacimiento.

En el primer y segundo cuartetos de cuerda de Contreras, así como en otras composiciones realizadas entre 1931 y 1938, se percibe un incipiente color nacionalista, y se encuentran evidencias de la asimilación de estilos y formas musicales universales. De esta manera, su trabajo creativo y el de sus contemporáneos constituye el agotamiento de la tendencia nacionalista cuyo apogeo se dio entre 1930 y 1960, y representa el punto de quiebre en que se articuló el tránsito de la etapa nacionalista representada por Ponce, Chávez y Revueltas y la etapa del eclecticismo estilístico de 1960, que repercutió en nuevas tendencias musicales de finales del siglo XX.

A lo largo de estas páginas se confirma la importancia que tuvieron Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en periodos fundamentales de la vida de Salvador Contreras. Chávez, además de instruirlo, lo estimuló, alentó y encauzó en el arte de la composición,

y contribuyó además a la divulgación de sus obras cuando fue director de la Orquesta Sinfónica de México, al programar su obra *Corridos* para orquesta y coro en 1941, lo cual permitió difundir la música de Contreras entre el público de México. Por su parte, Revueltas también contribuyó a que su música fuera conocida al interpretarla con la Orquesta del Conservatorio. Gracias a la estrecha amistad que los unió, Contreras obtuvo importantes apoyos de Revueltas cuando él fue director del Conservatorio Nacional de Música. La formación teórica y violinística que Contreras recibió de Revueltas fue también factor determinante en la formación del compositor-instrumentista, lo que posibilitó la composición de importantes obras para instrumentos de la familia del violín, que ambos conocían.

De igual forma, podemos afirmar que su amistad, surgida a partir de la relación maestro-discípulo, se acrecentó con la colaboración de Contreras en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio que dirigía Revueltas. Así, podemos aseverar que esta cercanía propició también el conocimiento por parte del alumno de la obra de Silvestre Revueltas, especialmente sus composiciones para cuarteto de arcos, por lo que no se duda que estos cuartetos ejercieron fuerte influencia en él.

La infancia y la adolescencia de Contreras fueron difíciles, vivió en la pobreza y marginación, y siendo aún muy joven tuvo que adoptar el papel de jefe de familia. Su vocación musical se impuso a la oposición de su padre de que se dedicara profesionalmente a la música, lo que evidencia la fama negativa que tiene la profesión de músico en la sociedad mexicana. Consecuentemente, su formación musical, que inició a la edad de once años, respondió a un esfuerzo considerable y decidido en el estudio del piano y el violín. Gracias a las enseñanzas de su tío Francisco Contreras, violinista profesional reconocido en el ámbito sinfónico nacional —quien apoyó económicamente en varias ocasiones

a la familia Contreras—, Salvador Contreras fue adquiriendo la condición de compositor, instrumentista e intérprete de cuartetos de cuerda, lo que le permitió relacionarse con el grupo de cuerda y encontrar ahí un medio natural para explorar sonoridades e incorporar sus dotes de violinista-cuartetista a la composición; esto posibilitó la creación de cuatro obras para cuarteto de arcos que consolidaron su estilo y determinaron su lenguaje en obras posteriores.

La predilección que tuvo Salvador Contreras por el cuarteto de cuerda como grupo instrumental es consecuencia de su cercanía con el violín desde que era niño y de su participación en grupos de esa formación instrumental. El conjunto de cuerda formó parte importante de su desarrollo profesional, pues hay que considerar que su participación en el Cuarteto Contreras —que dirigía su tío Francisco— le proporcionó experiencias sobre el funcionamiento de esta agrupación musical de cámara, por lo que no es casualidad que se encuentre en su catálogo un total de nueve obras donde interviene la formación de cuarteto de cuerda.

En ese sentido, la comparación cuantitativa de composiciones para conjunto de arcos realizadas por Contreras en contraste con las compuestas por sus contemporáneos integrantes del Grupo de los Cuatro demuestra que este autor compuso más obras en las que interviene el cuarteto de cuerda que sus compañeros del Grupo<sup>167</sup>. Asimismo, entre los compositores más representativos del nacionalismo posrevolucionario entre los que se encuentran algunos de sus profesores, destaca que quien más cuartetos compuso fue Silvestre Revueltas, pues se relacionan cuatro obras, el mismo número de cuartetos que creó Contreras<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Sólo se consideran obras donde interviene la formación de cuarteto de cuerda.

<sup>168</sup> Obsérvese la tabla 2 del capítulo 3.



De los compositores mexicanos que vivieron entre 1872 y 1994 y que escribieron para la formación instrumental de cuarteto de cuerda sobresalen los veintidós cuartetos de Higinio Ruvalcaba, los once de Roberto Téllez Oropeza, los ocho de Julián Carrillo y los seis compuestos por Rafael J. Tello. Lo anterior nos permite concluir que la perspectiva acerca de la producción de cuartetos de cuerda en México durante el siglo XX consistió en un mayor número de obras para conjunto de arcos creadas por compositores de principio del siglo XX, de los cuales forman parte *Revueltas* y *Contreras*<sup>169</sup>.

El lenguaje compositivo de *Contreras* fue evolucionando en la medida en que adquirió experiencia en la composición, pues compuso su primer cuarteto a los 24 años y el último cuando tenía 56 años, otros factores como su condición de compositor, violinista, director de orquesta y músico integrante de cuarteto posibilitaron este avance en su manera de componer. Así, estas actividades le acercaron al conocimiento de composiciones vanguardistas que fueron moldeando su estilo, pues conoció bien la música de Copland, Stravinsky, Honegger, Milhaud, Debussy, Ravel, Falla, Schönberg y Bartók, entre otros.

De la misma manera, un factor que permite encontrar puntos de comparación entre sus cuatro cuartetos de cuerda es el periodo que medió entre la realización de cada uno, el cual sirve para observar la madurez compositiva que fue adquiriendo. Así, entre el primero y segundo cuartetos sólo existen dos años de diferencia, pero entre el segundo y el tercero hay veintiséis años, y entre el tercer y cuarto median sólo cuatro años, por lo que podemos agrupar los dos primeros como composiciones de la década de 1930 y los dos últimos cuartetos como composiciones de 1960. Los veinticinco años que tardó en volver a componer para

---

<sup>169</sup> Véase tabla 3.

cuarteto desde sus primeras obras, Contreras los destinó principalmente a la composición de obra orquestal. De la década de 1940 se registraron las siguientes obras: *Música para orquesta sinfónica* (1940), *Corridos* (1941), *Tres movimientos sinfónicos* (1941), *Obertura en tiempo de danza* (1942), *Primera sinfonía* (1944), *Suite en tres movimientos* (1944), *Segunda sinfonía* (1945), *Música para la película "No te dejaré nunca"*, (1948). De la década 1950 se observan: *Suite sinfónica* (1952), *Titeresca* (1953), *Tres movimientos sinfónicos* -segunda versión- (1956) y de 1960 encontramos: *Obertura para orquesta sinfónica y banda* (1960), *Introducción, andante y final* (1962). Lo anterior permite establecer que una actividad creativa inmersa en la composición de obras para orquesta sinfónica tuvo que capacitarlo en la instrumentación, orquestación, manejo de texturas, conocimiento y aplicación de sistemas y lenguajes compositivos, elementos que se reflejan en la factura de sus dos últimos cuartetos de cuerda.

En el cuarto capítulo se aborda el análisis comparativo de sus cuatro cuartetos de cuerda. La retrospectiva realizada permitió clarificar que Contreras fue buscando constantemente su propio estilo a lo largo de su actividad creativa. Su lenguaje y su sistema compositivo, cuyo grado de avance y modernización se revela en los cuartetos tercero y cuarto, fue resultado de una constante apertura hacia otros lenguajes diferentes al nacionalismo posrevolucionario con el que inició sus primeras composiciones.

En el primer cuarteto de cuerda, de 1934, se observa el empleo de un lenguaje ecléctico que resulta de la estructuración, mediante la técnica del collage, de temas e ideas musicales combinados por medio del uso del contrapunto imitativo con cantos a dos voces, compuestos previamente a la manera tradicional mediante interválicas de terceras, sextas, quintas y cuartas, en ritmos incisivos de incipiente color nacionalista posrevolucionario. De esta forma, la época de 1930, en que el país entraba en la

modernidad en aspectos políticos, sociales y culturales, luego de la Revolución Mexicana, influyó sus ideas iniciales, de manera que plasmó en su música los postulados del nacionalismo: el sentir popular nacional, el elemento sonoro indígena, el rico folclore de México, su colorido paisaje y la variedad de su medio ambiente, al mismo tiempo que se replanteaba sus propios medios de expresión mediante la búsqueda de nuevas técnicas de composición como el uso de la escala de tonos enteros en combinación con escalas procedentes de la mixtura tonal-modal.

En el segundo cuarteto de cuerda, compuesto en 1936, hay avances con respecto al primero en aspectos como el sistema armónico, el cual presenta en esta composición el uso de la politonalidad armónica, resultado de combinar tres escalas tonales, así como acordes estructurados por cuartas y quintas superpuestas, si bien emplea además el tradicional acorde organizado por terceras procedente del lenguaje tonal. Asimismo, contiene variantes en el timbre al combinar el color nacionalista-indigenista con el colorido del ambiente provinciano contenido en la música campirana. También se encuentra una mayor influencia del estilo de Silvestre Revueltas en aspectos como sus movimientos rítmico-melódicos obstinados, un incremento del cromatismo y un enriquecimiento en ritmos a partir del uso del acento y la articulación de las notas. Además, presenta interesantes inflexiones modales, una textura más áspera y un contenido plenamente nacionalista derivado del ambiente de reafirmación nacional que se sentía en la segunda mitad de la década de 1930 en la mayor parte del país. El colorido provinciano de aspecto lánguido y bucólico se refiere a que Contreras logró traducir el sentimiento y la inspiración populares mexicanos de las canciones rancheras al lenguaje musical académico expresado por el canto de los instrumentos del cuarteto de cuerda. También hay avances en cuanto a la duración y en la articulación de la forma, pues mientras el

primer cuarteto, cuya duración es significativamente menor al segundo, se estructuró en un solo movimiento mediante la estructura tripartita tradicional A B A', en el segundo, si bien se debe interpretar en un solo movimiento sin interrupción, se encuentran tres grandes partes claramente diferenciadas: Moderato, Andante expresivo y Moderato.

El tercer cuarteto de cuerda, que data de 1962, con once minutos y 44 segundos más de duración en comparación con el primero, y cinco minutos y ocho segundos más que el segundo, nos habla de un avance significativo en el aspecto cuantitativo. Además, en cuanto a la forma, se aprecia un progreso ya que presenta tres movimientos claramente señalados y separados entre sí. Este cuarteto se aparta del color nacionalista de los dos anteriores, pues recurre a un lenguaje de tonalidad libre no funcional, como resultado de la exploración de nuevos sistemas compositivos. Aquí se presentan pasajes cuya armonía se establece mediante acordes sin funciones tonales tradicionales que, sin embargo, producen un juego de tensiones y distensiones, pero no se percibe claramente un centro tonal, existen más bien polaridades locales que van creando la sensación de tonalidad. La estructuración de acordes se encuentra realizada mediante la superposición de cuartas, quintas y sextas tanto en estado fundamental como en inversión que, en combinación con la tríada tradicional y las escalas, provienen de conjuntos de clases de alturas como pentacordos, hexacordos, heptacordos, octacordos, hasta conjuntos de nueve clases de altura. En cuanto a la conducción de las voces en pasajes polifónicos, se observa una mayor independencia en las cuatro voces del cuarteto, lo que le otorga una característica nueva que no presentan los cuartetos anteriores, los cuales, si bien contenían abundantes pasajes polifónicos, se sujetaban a una conducción de voces por pares. La melodía se encuentra estructurada mediante el uso de intervalos como terceras mayores y

menores empleados abundantemente en sus cuartetos anteriores, pero en combinación con intervalos de séptima, novena, oncenava y trecena. Un efecto novedoso lo constituye la articulación de secciones donde se alternan texturas homofónicas y polifónicas. Asimismo, Contreras consiguió en este cuarteto un interesante juego de acentos que le otorga una riqueza rítmica a partir del constante cambio de métrica.

El cuarto cuarteto, que data de 1966, permite confirmar la evolución que experimentó su pensamiento musical, pues no sólo se encuentran avances en aspectos como el timbre, la textura, la melodía, el ritmo y la armonía, sino que se descubren importantes adelantos en el ámbito de la extensión, la forma, la densidad, el sistema compositivo y el lenguaje, lo que aporta interesantes rasgos que caracterizan el estilo de este último de sus cuartetos, otorgándole un grado de mayor complejidad.

En cuanto a la extensión, se pudo comprobar que el cuarto cuarteto tiene una duración significativamente mayor a los tres cuartetos precedentes: 3 minutos más que el tercero, 8 minutos mayor que el segundo y 14 minutos y 43 segundos, aproximadamente, más que el primero. La forma general de la obra presenta una articulación en cuatro partes claramente señaladas y separadas entre sí: I. Allegro; II. Allegro; III. Calmado expresivo; IV. Allegro. Este esquema formal de movimientos —rápido-rápido-calmado-rápido— es un rasgo distintivo de la evolución del pensamiento de Contreras en su música para cuarteto de arcos. A su vez, la forma de cada movimiento presenta características novedosas y variadas como el uso de la Forma Sonata, pero modificada con dos desarrollos<sup>170</sup>, lo que lo distingue cuantitativa y cualitativamente de los tres anteriores. En esta creación se observa también un juego de densidades novedoso con resoluciones

---

<sup>170</sup> Ver tabla 4.2 del capítulo 4.

en secciones acórdicas y pasajes de acompañamiento monorrítmico en los instrumentos agudos que se asemejan al puntillismo pictórico.

Asimismo, el sistema compositivo se basa en la técnica de la expansión tonal que recurre al uso de escalas cromáticas de procedencia tonal y acordes constituidos por elementos proporcionados por la mixtura tonal-modal; y se encuentra tanto el uso de acordes con funciones tonales acompañando melodías plenas de cromatismo, como el uso de armonías tonal-modales sin funciones tradicionales y reminiscencias del nacionalismo posrevolucionario.

El timbre se presenta enriquecido con el uso de nuevas técnicas de interpretación instrumental como en los pasajes de los ejemplos 32 y 33, donde intervienen sonidos emitidos mediante la técnica para producir armónicos artificiales en el violín I y la viola, combinados con pasajes en *pizzicato* del violín II y el violoncello, lo que le imprime una expresión de gran belleza. La textura es mayormente polifónica presentando elaborados contrapuntos donde Contreras volvió a hacer uso de pares de instrumentos, no obstante, también encontramos la presencia de partes homofónicas, así como texturas polifónicas de fuga y canon. En cuanto a la melodía, recurrió a la voz del violoncello y la viola en pasajes de grados conjuntos en ámbito grave para explotar la expresividad de su sonido. Presenta melodías estructuradas mediante la inversión de la dirección de las notas logrando interesantes retrogradaciones. El ritmo se caracteriza por explotar la presencia expresiva del silencio y una mayor complejidad derivada de la amalgama de compases ternarios y binarios, así como el juego de acentos y síncopas lo que le imprime un carácter de gran dinamismo y riqueza rítmica.

Finalmente, el estudio comparativo realizado entre los cuatro cuartetos de cuerda nos permite concluir que el último es el

más complejo y constituye, evidentemente, una etapa distinta de su pensamiento musical. Su lenguaje, altamente cromático, se encuentra muy cercano al estilo de Bartók, y surgió gracias a una constante búsqueda en la que sus ideas creativas transitaron desde una técnica compositiva apoyada en el eclecticismo (*Cuarteto n.º 1*), pasando por una época de filiación nacionalista en que su música se nutrió del lenguaje de melodías folclóricas y populares campiranas combinadas con la politonalidad armónica (*Cuarteto n.º 2*), una etapa de síntesis de sus hallazgos que lo acercó a la tonalidad libre no funcional (*Cuarteto n.º 3*) y que, al haber recorrido el camino del dodecafonismo y abandonarlo, lo situó en un estilo donde su lenguaje se apoya en la expansión tonal, gracias al empleo de mixturas tonal-modales (*Cuarteto n.º 4*).





## REFERENCIAS

Las fuentes primarias consultadas para la realización del presente estudio fueron:

### 1. *Manuscritas*

#### 1.1. *Fuentes documentales*

*Archivo Salvador Contreras (ASC)*

### **Partituras manuscritas**

- *Pieza para cuarteto de cuerda n.º 1.* Salvador Contreras
- *Pieza para cuarteto de cuerda n.º 2.* Salvador Contreras
- *Cuarteto de cuerda n.º 3.* Salvador Contreras
- *Cuarteto de cuerda n.º 4.* Salvador Contreras

### **Correspondencia**

- Oficio de Luis Sandi a Salvador Contreras\*
- Carta de Joaquín Nin-Culmell a Salvador Contreras
- Carta de Carlos Chávez a Salvador Contreras
- Carta de Silvestre Revueltas al Grupo de los Cuatro
- Carta de Luisa Rolón de M. Sotomayor al Grupo de los Cuatro

---

\* Asunto: transcribe solicitud del Sr. Theodore Norman donde le solicita a Salvador Contreras enviar partitura de cuarteto de cuerda para su posible interpretación, a pedido de Arnold Schönberg, jefe del Departamento de Música, en la Universidad de California en la serie Conciertos Panamericanos, 26 de junio de 1942.

- Carta de Guillermo Orta Velázquez al Grupo de los Cuatro
- Carta de Pedro Michaca al Grupo de los Cuatro
- Oficio de felicitación de José Luis Martínez, director general del INBA, a Salvador Contreras por haber obtenido el premio del concurso de composición convocado por la Secretaría de Educación Pública (junio 16, 1967)

### **Documentos de Salvador Contreras**

- *Curriculum vitae* de Salvador Contreras Sánchez
- Catálogo de obras de Salvador Contreras
- Apuntes para impartir cátedra de armonía de Salvador Contreras. Escuela Superior de Música del INBA
- Memorias de Salvador Contreras
- Curso-plática de armonía y forma musical. Salvador Contreras
- Curso-plática de historia de la música y apreciación musical. Salvador Contreras.
- Armonía tradicional. Programa de estudios. Salvador Contreras.

### **Documentos mecanuscritos**

- *Memorias de Salvador Contreras*. Transcripción mecanuscrita de Isabel Contreras, hija del compositor, de las notas autobiográficas de Salvador Contreras, legado a su familia por el autor y cuyos escritos originales de 1970 estaban en poder de Ignacio Contreras, hermano menor del autor (México, 2000)
- *Curriculum vitae* de Salvador Contreras Sánchez. Violinista, director de orquesta, compositor. Estudios, obras escritas por géneros, arreglos, libros, actividades como

ejecutante, actividad como director, actividades docentes, instituciones, concursos ganados y cargos administrativos

- Programa de mano de la cuarta audición de alumnos del Conservatorio Nacional de Música, Anfiteatro Bolívar (noviembre 3, 1931)

## **Imágenes e iconografía**

- Fotografía autografiada de Aaron Copland
- Fotografía autografiada de Igor Stravinsky
- Fotografía autografiada de Carlos Chávez
- Fotografía autografiada de Silvestre Revueltas
- Retrato al óleo de Salvador Contreras por Sandra Contreras
- Estudio fotográfico de Salvador Contreras por Sandra Contreras
- Diversas fotografías de Salvador Contreras
- Diversas fotografías del Grupo de los Cuatro

## 2. *Impresas*

*Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México (Cenidim)*

### *2.1 Ediciones originales*

- Salvador Contreras, *Pieza para cuarteto de cuerda n.º. 1*, Ediciones de la Liga de Compositores de México (Colección manuscritos núm. I)
- Salvador Contreras, *Cuarteto n.º. 2*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”. Derechos reservados para Enriqueta Islas de Contreras, México, D. F. (edición de manuscrito)

## 2.2 Discografía

- Lazzeri, Jorge (Prod.), Salvador Contreras. Música de cámara, vol. II (LP), SEP-INBA (Serie Siglo XX), México, 1987. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano: Jorge Risi, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel, viola y Álvaro Bitrán, violoncello. Arón Bitrán, violín y Álvaro Bitrán, violoncello. Alberto Cruzprieto, piano. Quinteto de Alientos “Anastasio Flores”: Juan Manuel Rosales, flauta; Rafael Tamez, oboe; Luis Humberto Ramos, clarinete; Manuel Hernández, fagot y David Durán, corno.
- Quintanar, Héctor (Dir.), *Compositores mexicanos* (CD), México, 2009. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato
- Contreras, Isabel (Prod.), Salvador Contreras. Música de cámara (CD), Fonca/Cenidim-INBA (Serie Siglo XX), México, 1998. Arón Bitrán, violín y Álvaro Bitrán, violoncello. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano: Jorge Risi, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel, viola y Álvaro Bitrán, violoncello. Quinteto de Maderas “Anastasio Flores”: Juan Manuel Rosales, flauta; Rafael Tamez, oboe; Luis Humberto Ramos, clarinete; Manuel Hernández, fagot y David Durán, corno. Alberto Cruzprieto, piano. Adriana Díaz de León, voz. Juan Carlos Laguna, guitarra.
- Durbecq, Alain (Dir. y Prod.), *Cuartetos mexicanos desconocidos, vol. II*, Cuarteto de Cuerdas “Ruso-Americano” (CD), Quindecim (Serie Compositores de México), México, 1999. Notas del libreto: Aurelio Tello
- Lazzeri, Jorge (Prod.), Candelario Huízar. Música de cámara (LP), SEP-INBA (Serie Siglo XX), México, 1987. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano: Saúl

Bitrán, violín I; Arón Bitrán, violín II; Javier Montiel, viola y Álvaro Bitrán, violoncello. Margarita Pruneda, voz. Fernando Traba, fagot. Luis Humberto Ramos, clarinete. Erika Kubacsek, piano. Fernando García Torres, piano.

### 2.3 *Documentos personales (ASC)*

- Certificado de estudios otorgado a Salvador Contreras por el Conservatorio Nacional de Música



## BIBLIOGRAFÍA

### *Libros y artículos*

- Agea, Francisco, *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*, Nuevo Mundo, México, 1948, pp. 85-96.
- Alcaraz, José Antonio, *La obra de José Pablo Moncayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975.
- Alcocer Pulido, Ignacio, *La Música en Guanajuato*, La Rana (Colección Tercer Milenio), Guanajuato, 2000.
- Antokoletz, Elliott, *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX* (traducción de José Ángel García Corona), Idea Books, Barcelona, 2006.
- Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI/UNESCO, México, 1977.
- Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo (Eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2002.
- Carredano, Consuelo, *Ediciones mexicanas de música. Historia y catálogo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 1994.
- Contreras Sánchez, Salvador, *Memorias de Salvador Contreras* (transcripción mecanografiada de Isabel Contreras, de las notas autobiográficas de Salvador Contreras, legadas a su familia por el autor y cuyos escritos originales de 1970 están en poder de Ignacio Contreras), México, 2000.
- Cordero, Roque, “Nacionalismo versus Dodecafonismo”, en *Revista Musical Chilena*, vol. XIII, núm. 67, 1959, pp. 28-37.

- Chávez, Carlos, *El pensamiento musical*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- “Blas Galindo”, en *Nuestra Música*, vol. I, núm. 1, 1946, pp. 7-13.
- “La Ley de Bellas Artes”, *El Universal*, 10 de diciembre de 1948.
- “La música en México”, *El Universal*, 22 de febrero de 1952.
- Delgado, Eugenio, “La obra musical como fuente de la investigación musicológica: indigencia del pensamiento musical ante la experiencia de la música”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, vol. XXXVIII, núm. 136-137, 2007, pp. 69-84.
- *Cuarteto núm. 1. Cenobio Paniagua*, Conaculta/Cenidim-INBA, México, 2007.
- Duhamel, George, “Elogio de la música de cámara”, en *Pauta*, vol. XXI-II, núm. 95, 2005, pp. 5-19.
- Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- Estrada, Julio, “Silvestre Revueltas, periodo de las cuerdas (1929-1932)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), vol. XXIX, núm. 90, 2007, pp. 149-174.
- (Ed.), *La música de México, Tomo I. Historia, núm. 4. Periodo Nacionalista (1910-1958)*. Dirección General de Publicaciones-UNAM, México, 1984, p. 12.
- Fubini, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*. (traducción de M. Joseph Cuenca Ordiñana), Universidad de Valencia (Colección estética y crítica), España, 2004.
- Galindo, Blas, “C. Huízar”, en *Nuestra Música*, vol. I, núm. 2, 1946, pp. 57-64.
- García Bonilla, Roberto, *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Siglo XXI, México, 2001.
- García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- González Castillo, Alejandro Armando y Mendoza Castillo, Herlinda, “El movimiento nacionalista en la música mexicana: Fuentes



- bibliográficas”, en *Bibliomúsica. Revista de Documentación Musical*, 1993, pp. 17-23.
- Halffter, Rodolfo, “Manuel M. Ponce”, en *Pauta*, vol. XVI, núm. 67, 1998, pp. 32-35.
- Jurado Rojas, Yolanda, *Técnicas de investigación documental*, Cengage Learning Editores, México, 2002.
- Jiménez Ramírez, Talía, “Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del *Cuarteto número 2* de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas”, en Bitrán, Yael y Miranda, Ricardo (Eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Conaculta/INBA, México, 2002, pp. 47-67.
- Károlyi, Ottó, *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000.
- Lavista, Mario, “*Cuarteto de cuerdas núm. 6*. Música y arquitectura”, en *Memoria 2000. El Colegio Nacional*, 2000, pp. 107-149.
- “El cuarteto de cuerdas”, en *Memoria 2004. El Colegio Nacional*, 2004, pp. 231-237.
- (Coord.), *Nuevas técnicas instrumentales*. Cenidim-INBA (Colección Cuadernos de Pauta 1), México, 1989.
- Lester, Joel, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth), Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1998.
- Marín, Miguel Ángel, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Alianza Música, Madrid, 2009.
- Mendoza, Vicente T., *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Meyer, Jean, “México entre 1934 y 1988”, en VV.AA., *Historia de México*, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública/Academia Mexicana de Historia, 2010, México, p. 249.
- Miller, Hugh Milton, *History of Music*, Barnes&Noble, New York, 1970.

- Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- Montiel Olvera, Armando, “El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores”, en *Heterofonía*, vol. 14, núm. 72, 1981, p. 18.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Nommick, Yvan, “Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concierto* de Manuel de Falla”, en *Revista de Musicología*, vol. XXI, núm. 1, 1998, pp. 11-35.
- Orbón, Julián, “Las sinfonías de Carlos Chávez”, 2ª parte, en *Pauta*, vol. VI, núm. 22, 1987, pp. 81-91.
- Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, Fondo Nacional para Actividades Sociales, México, 1981, p. 67.
- Parker, Robert, “Revueltas, The Chicago Years”, en *Latin American Music Review*, vol. 25, núm. 2, 2004, pp. 180-194.
- Perle, George, *Composición serial y atonalidad*, (traducción de Paul Silles McLaney), Idea Books, Barcelona, 1999.
- Persichetti, Vincent, *Armonía del siglo XX*, 2a. ed. (traducción de Alicia Santos Santos), Real Musical, Madrid, 2001.
- Picún, Olga, “Jacobó Kostakowsky en México: una aproximación al contexto musical de los años treinta”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), vol. XXVIII, núm. 88, 2006, pp. 169-202.
- Ponce, Manuel M., “El folklóre musical mexicano”, en *Revista Musical de México*, núm. 5, 1919, pp. 5-9.
- Ramos, Héctor, “Difundir las obras de compositores poco conocidos, objetivo del Cuarteto Ruso-Americano”, en *Uno más Uno* (Sección Cultura), México, D.F., 1999.
- Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico* (recopilación de Rosaura Revueltas), Era, México, 1989.

- Robles Cahero, José Antonio, “La música mexicana de concierto en el siglo XX, eclecticismo y diversidad”, en *México Desconocido. México en el Tiempo*, núms. 12-14, 2000.
- Romero, Jesús C., *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, UNAM, México, 1963.
- *Efemérides de la música mexicana, vol. I*, Cenidim, México, 1993.
- Roubina, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Ortega y Ortiz Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fonca, México, 1999.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*, Cenidim, México, 1994.
- Ruvalcaba, Eusebio, *Higinio Ruvalcaba violinista. Una aproximación*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Memorias Mexicanas), México, 2003.
- Salazar, Adolfo, “Un concierto de la Orquesta Sinfónica de México con obras de Ponce”, en *Pauta*, vol. XVI, núm. 67, 1998, pp. 27-31.
- Smith Brindle, Reginald, *Serial composition*, Oxford University Press, London, 1966.
- Schenker, Heinrich, *Tratado de Armonía* (1a. ed., 1906; 1a. ed. española, 1989) (traducción de Ramón Barce), Real Musical, Madrid, 1990.
- Schoenberg, Arnold, *Funciones estructurales de la armonía* (traducción de Juan Luis Milán Amat), Idea Books, Barcelona, 1999.
- *Tratado de Armonía* (1a. ed., 1922; 1a. ed. española, 1974), (traducción de Ramón Barce) Madrid, Real Musical, 1997.
- *Fundamentos de la composición musical* (traducción de A. Santos), Real Musical, Madrid, 1989.
- Strawinsky, Igor, *Poética musical* (traducción de Eduardo Grau), Taurus, Madrid, 1981.
- Sordo Vilchis, Avelino, *Hacer música. Blas Galindo, compositor*, Universidad de Guadalajara-Dirección de Publicaciones (Cuadernos de Arte), México, 1994.

- Sosa, Octavio (Comp.), *José Antonio Alcaraz. A través de sus textos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones, México, 2008.
- Soto Millán, Eduardo (Comp.), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, Tomos I y II, Sociedad de Autores y Compositores de Música/ Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, Cenidim-INBA (Colección de Estudios Musicológicos), México, 1987.
- “El cuarteto de arcos de don Candelario”, en *Pauta*, vol. XV, núm. 55-56, 1995, pp. 43-45.
- “El cuarteto de cuerdas en México”, en *Pauta*, vol. XXIII, núm. 93, 2005, pp. 70-93.
- *Cláusulas, Secuencias, Salmos de Manuel de Sumaya. Tesoro de la música polifónica en México, XII*, Archivo musical de la Catedral de Oaxaca (transcripción y textos), Conaculta/INBA-Cenidim, México, 2007.
- Thurston, Dart, *La interpretación de la música*, A. Machado Libros (Mínimo Tránsito), Madrid, 2002.
- Valls Gorina, Manuel, *Aproximación a la música*, Biblioteca Básica Salvat, España, 1984.
- *Para entender la música*, Alianza, Madrid, 1976.
- Von Wobeser, Gisela (Coord.), *Historia de México*, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica/Academia Mexicana de Historia, México, 2010.



## Documento 2

*Imagen del catálogo manuscrito de Salvador Contreras, primera hoja. Archivo Salvador Contreras.*

CURSICION VITAS DE  
SALVADOR CONTRERAS RAMOS  
VIOLINISTA, DIRECTOR DE ORQUESTA, COMPOSITOR

LUGAR DE NACIMIENTO:  
Cuernavaca (Guanaajuato), 10 de noviembre de 1910

ESTUDIOS:  
Ingresó al Conservatorio Nal. de Música en 1931.  
Mestres: Francisco Contreras y Silvestre Revueltas (Violín)  
Candelario Valdez (Armonía, Contrapunto y Formas musicales)  
Carlos Chávez (Composición)  
Silvestre Revueltas y Carlos Chávez (Dirección de orquesta)

OBRAS ESCRITAS:

ORQUESTA SINFONICA

Música para orquesta sinfónica	1940
Carridos (Orq. Sinf. y Coro)	1941
Tres movimientos sinfónicos	1941
Obertura en tiempo de danza	1942
1a. Sinfonía	1944
2a. Sinfonía	1945
Música para la película "No te dejes nunca"	1948
Suite sinfónica	1952
Fibrescán (Ballet)	1953
2da. Tres movimientos sinfónicos	1956
Obertura para Orquesta sinfónica y banda	1960
3a. Sinfonía	1963
Introducción, ensante y final	1963
Danza negra	1965
Cantata a Juárez (Orq. Sinf., Narrador y coro)	1967
Retratos	1975
Poema elegiaco (Homenaje a Silvestre Revueltas)	1976
Símbolos	1979

INCLUIDAS

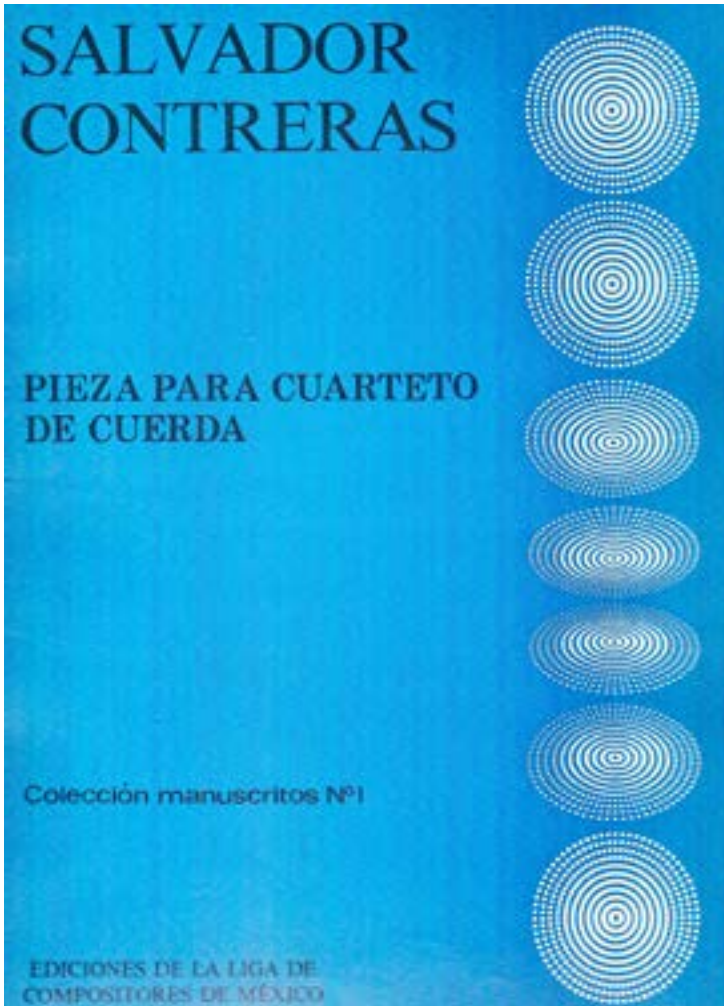
4a. Sinfonía	
Homenaje a Diego Rivera (Orq. Sinf., Narrador, Con textos de Guillermo Contreras)	

MÚSICA DE CÁMARA

Sonatina (Violín y piano)	1932
Sonata (Violín y cello)	1933
Cuarteto de cuerdas No. 1	1934
Cuatro castos mágicos (Voz e instrumentos)	1934
Triada en modo trípico (Orq. de Cámara)	1935
Cuarteto de cuerdas No. 2	1936

**Documento 3**

*Cubierta de la edición de la Pieza para cuarteto de cuerda n.º 1.*



**Documento 4**

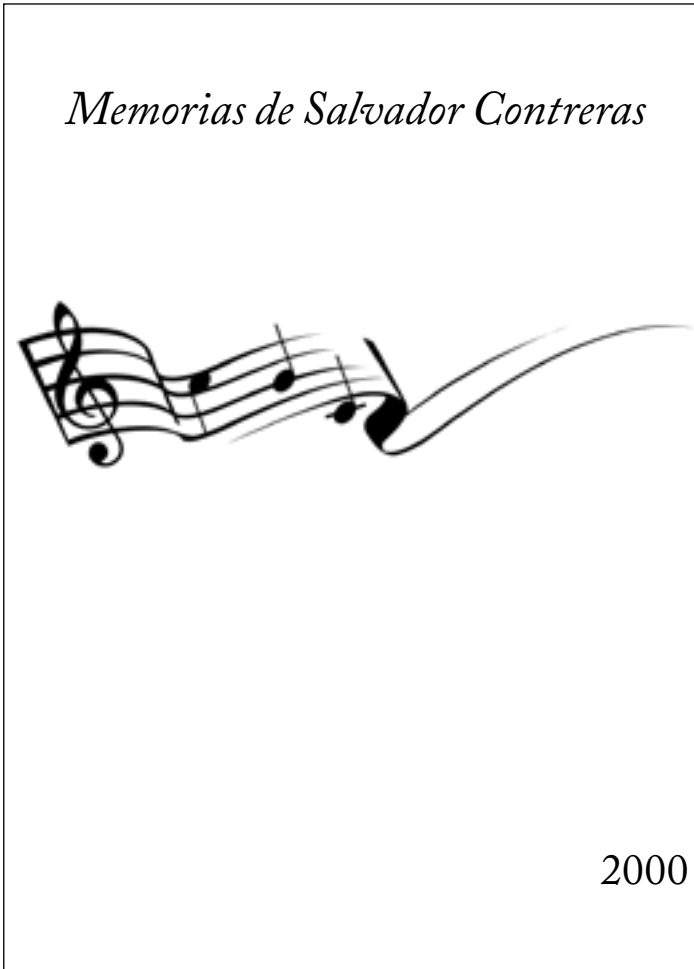
*Cubierta de la edición del Cuarteto de cuerda n.º 2.*





Documento 5

*Memorias de Salvador Contreras, carátula*<sup>172</sup>.



---

<sup>172</sup> Transcripción mecanoscrita de Isabel Contreras, hija del compositor, de las notas autobiográficas de Salvador Contreras, legado a su familia por el autor y cuyos escritos originales de 1970 están en poder de Ignacio Contreras.

## Documento 5 (continuación)

*Memorias de Salvador Contreras, página 2.*

### INTRODUCCIÓN

(¿Puede ser prólogo?..... Quien sabe. Apelo a la buena voluntad de quien lo juzgue).

-----

Estos dos cuadernos, contienen una relación verídica de acontecimientos en la vida de la Familia Contreras que he querido dejar escritos, ya que muchos de los vástagos, sobre todo los mas chicos ignoraban.

De ahí la falta notoria y evidente de un plan estructural para que esto pudiera tener por lo menos, apariencia de un libro, lo que, dicho sea, nunca pretendí en este largo trabajo, que me llevó años y meses de meditación para su elaboración.

La superficialidad y brevedad con que todos los temas son tratados y la variedad de ellos, pudieran ocasionar momentos tediosos a quien con buena voluntad quisiera leerlos.

Los varios capítulos de que se compone este trabajo, quise llevarlos al papel como simples conversaciones que doy a un imaginario interlocutor.

## Documento 5 (continuación)

### *Memorias de Salvador Contreras, página 3.*

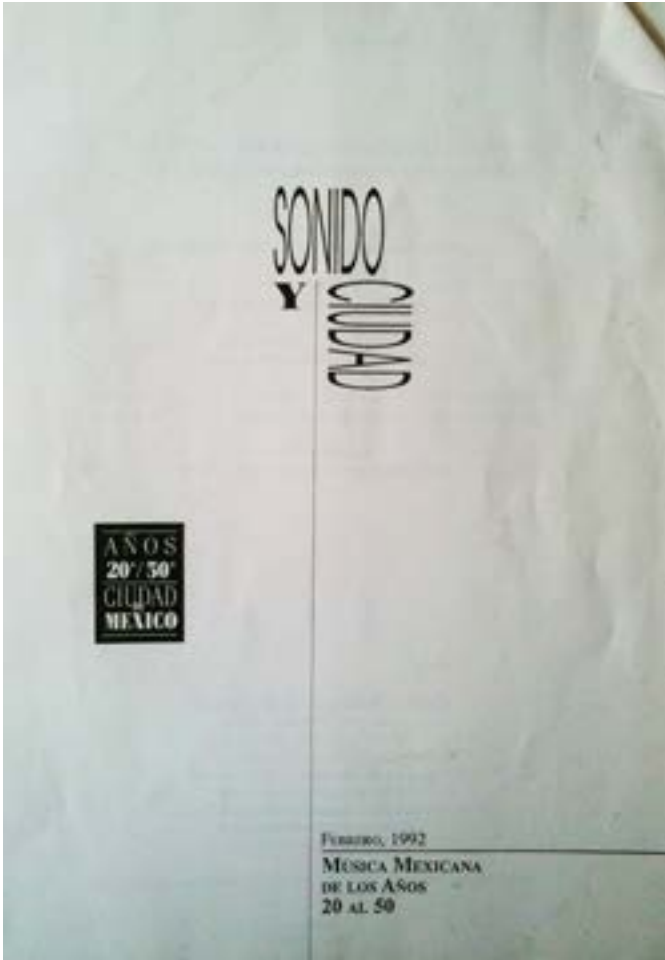
Nací en el pueblo de Cuerámara, Edo. de Guanajuato el 10 de noviembre de 1912. Mis padres fueron: El Sr. Dn. José Contreras y la Sra. Dña. Nemia Sánchez.

En 1916, cuando contaba cuatro años de edad, mi familia y yo nos encontrábamos en la Hacienda de Tezontlalpa, Edo. de Mex. (Hoy Pueblo Nuevo) de la que mi padre era el dueño, según un vago recuerdo. Era la época de la Revolución y con esa corta edad, llegué a percatarme de algunos detalles que se grabaron fuertemente en mi memoria. Puede decirse, que desde ese entonces data el comienzo de mi vida, hasta el momento en que esto escribo. Niño afortunado primero: por ser el mayor de tres hermanos que éramos entonces: Eduardo, Alfonso y yo; (llegamos a ser 11). Segundo, por el desahogo económico, que gracias a la vida de bonanza de que gozábamos entonces en la Hacienda, no supe lo era el hambre que invadió a los habitantes de la Capital; y tercero, ignorante de los sucesos de la revuelta del País, vivía una etapa feliz, con servidumbre y Nana para cada uno de los tres hermanos.

Las vicisitudes que sufrió mi padre como hacendado, motivadas por la causa Revolucionaria, lo obligaron a vender la Hacienda, por lo cual le dieron no se cuanto; pero creo que fue bastante porque vi unos velices llenos de billetes. Con pocas pertenencias, dinero y mucho optimismo, mi padre decidió el traslado a la Capital, con el firme propósito de comprar casa y velar por nuestra educación. Nos instalamos en una vivienda con solo dos piezas en una vecindad de las calles de Estanco de Mujeres, hoy Rep. de Costa Rica. Nuestra estancia en esa casa sería provisional, pues las intenciones del jefe de la Familia fueron las de adquirir una casa adecuada; mas no pudo realizar sus deseos. ¡Debido a las vueltas y revueltas de las luchas intestinas del País, aquel dinero que mi padre recibió por la venta de la Hacienda, al poco tiempo no tuvo valor! Así, que en esa estrecha y humilde vivienda pasamos mucho tiempo. En esa casa murió José, el quinto de los hermanos, quien contaba entonces, escaso un año de edad. Fue la primera vez que me enternecí al ver llorar a mi madre. Era la primera tragedia que sufría en mi interior y que no debía ser la única. Eduardo y yo, asistíamos a la Escuela; él a párvulos y yo, al primer año, pues mi padre ya me había enseñado a leer y de paso me había proporcionado los primeros conocimientos de la música. Aún recuerdo aquel método de Dn. Hilarión Eslava con su pasta amarilla en la que resaltaba impresa una gran Clave de Sol. Sentado al lado del escritorio de mi padre, en el despacho de la Hacienda, me hacía repetir para grabar en mi memoria: “Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”...

## Documento 6

*Programa de mano de la serie de conciertos presentada por el INBA: "Música mexicana de los años 20 al 50", dentro del proyecto Sonido y Ciudad.*



## Documento 6 (continuación)

*Programa de mano de la serie de conciertos presentada por el INBA:  
"Música mexicana de los años 20 al 50", dentro del proyecto Sonido y  
Ciudad.*

JUEVES 20

### EL ESPLENDOR DE LA IMAGINACIÓN

I

---

<b>CUARTETO VERIDICAL</b> ALLEGRO LARGO (SOLAMENTE CON VARIACIONES) MENCÉ MOMÉ O SPILLATO	<b>MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ</b>
---	------------------------------

---

<b>CUARTETO N.º 2</b> TRANQUILLO MODERATO ANDANTE SPANZANO MODERATO	<b>SALVADOR CORTÉS</b>
---	------------------------

---

<b>CUARTETO N.º 2</b> ALLEGRO (COCO) MÉLO 1942 ALLEGRO MUY RITARDATO	<b>SILVESTRE ROVALCANO</b>
---	----------------------------

**CUARTETO DE BELLAS ARTES**  
BALBO CORTÉS, 1942 I  
JOSÉ RIVERA, 1942 II  
MATEO SCHUBERT, 1944  
JOSÉ DE JESÚS ENRIQUETA, 1947

SALA PINOZ 19:30 hrs.

INBA FIDE

## Documento 7

*Invitación a la Ceremonia del X Aniversario Luctuoso del Maestro Salvador Contreras en la Escuela Superior de Música del INBA.*



## Documento 8

*Invitación al concierto de "Un grupo de jóvenes compositores", en el Teatro Orientación de la SEP.*

**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 -  
Selvador Contreras -  
Daniel Aysla - - -  
J. Pablo Mancayo  
Blas Galindo

**Invitación**

## Documento 9

*Programa de mano del concierto del Boston Flute Players' Club, en el Hotel Vendôme.*

**BOSTON FLUTE PLAYERS' CLUB**

▼

**EGHTY-SECOND CONCERT**  
SUNDAY, APRIL 22, 1928, 3:30 P.M.  
**HOTEL VENDÔME**  
191 COMMONWEALTH AVENUE

▼

**ARTISTS**

**THE BOSTON STRING QUARTET**

HARRISON KELLER, First Violin	GEORGES FOURNEL, Viola
PAUL PEDOROVSKY, Second Violin	ALFRED ZIGHERA, Violoncello
GEORGES LAURENT, Piano	FERNAND GILLET, Oboe
VICTOR FOLATICHK, Clarinet	RAYMOND ALLARD, Bassoon

▼

**PROGRAM**

<b>MAURICE RAVEL.</b>	<b>STRING QUARTET IN F</b>
Allegro Moderato (Trio distant)	
Auxes VI (Trio rythmique)	
Trio Lent	
VI et Allegro	
<b>JEAN RIVER.</b>	<b>PETITE SUITE</b>
Violoncello et Violin	Oboe, Clarinet and Bassoon
Flûte	
Harmonica	
Métronome	
Départ	
Fin sans	
<b>SALVADOR CONTRERAS</b>	<b>STRING QUARTET</b>
Fin sans	Musica, 1914
<b>J. PABLO MONCAYO</b>	<b>AMATEURAC</b>
Fin sans	Piano and String Quartet
	Musica, 1911
<b>MOZART</b>	<b>STRING QUARTET IN D MAJOR</b>
Allegretto	
Andante	
Moderato	
Allegretto	



## IMÁGENES DE SALVADOR CONTRERAS

Salvador Contreras en 1945. Archivo Salvador Conteras



El Grupo de los Cuatro: Salvador Contreras, Daniel Ayala,  
J. P. Moncayo y Blas Galindo. S/autor



Salvador Contreras en su estudio. Eduardo Contreras



Salvador Contreras en 1976. Archivo Salvador Contreras



Retrato de Salvador Contreras. Sandra Contreras



