

Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit.1973-1983)

por

Andres Alcalde Cordero

Centro de Estudios de la Composicion Matta 365, Chile



Notas a pie de pagina

- 1 9 paginas.
- 2 Cirilo profesor, compositor.

- 3 Concentrarlo en el, no en mi.
- 4 Los aspectos de su enseñanza: trato carinoso, piano, las relaciones que establecía en música, sencillez de imagen...
- 5 El periodo Vila de la música chilena.
- 6 Hablar bien de Cirilo es redundante puesto que se está haciendo un número de la *RMCh* entero dedicado a él con motivo de su Premio Nacional de Música 2004.
- 7 Podría ser un artículo como el que Adorno escribió sobre Mahler.
- 8 Ritmo, contrapunto, armonía, análisis, proceso de eliminación, liquidation, interpolation, interversion, Chaplin, corales de Bach, Schubert, Schumann, fuga, stretto...
- 9 Aprendí que Beethoven y Schubert más que ser patrimonio del mundo burgués, como para muchos hoy así lo es, fueron hormigas destructoras de la ideología de la quietud. Con ellos comienza a desaparecer el alma, y ahí comenzamos a ser todos iguales; desde ese momento ya nadie poseería un alma que lo haga superior a otros. Los que tienen alma tienen la ayuda de Dios, los que no creen, no la tienen.
- 10 Observando y experimentando como en Beethoven se disuelve la tradicional forma-sonata entendemos que al componer nuestro imperativo ético es criticar cualquier forma preexistente. Aprendemos que la forma se va haciendo forma mientras la vamos formando.
- 11 Cirilo: profesor de análisis, contrapunto, armonía, lectura de partituras, guía de tesis, piano y composición, director (dar bien el alzar), pianista (relajación), compositor e intelectual.
- 12 Estimular la creación, no incentivar la producción.
- 13 La música siempre ha progresado con la ayuda de un dominio extramusical: Schubert-Goethe; Consagración-ballet; Pelleasopera.
- 14 El ritmo es el factor progresista que distingue a un gran compositor: Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms.
- 15 Nociones claves de Cirilo: "Ritmo", que en el ambiente universitario resulta tan prosaico como decir "amor" y "Estructura", que en la academia puede parecer hasta un desliz pornográfico.
- Palabras ocultadas en dictadura y prohibidas en democracia.
- 16 Mozart (cromatismo en el diatonismo; Mozart el más cromático de los músicos) y Chaplin (humor en la tristeza) unidos por el claroscuro.
- 17 Lo integral, lo crítico, lo sencillo, lo práctico-musical, la paciencia, la tranquilidad, darse tiempo, lo escrito, lo oral, la racionalización de las reglas, la riqueza del método.
- 18 Cuando me echo por primera vez el decano de esa época don Pedro Félix de Aguirre me dijo que podía permanecer en la Universidad de Chile, a cambio de cortar inmediatamente mi relación con Cirilo. Yo, en ese momento, hacía con el maestro mi tesis de grado —*Armonía y contrapunto: aportes para una enseñanza integrada*— y nos veíamos todos los días, incluso los domingos.
- En otra ocasión, preparando mi expulsión de la Universidad Católica de Valparaíso, Sergio Witto (que en ese momento no era director) me invita a

su oficina —dando los primeros pasos en la conspiracion— y, en medio de un cinico y cortés dialogo, me pregunta directamente por mi relacion con Cirilo:

Cuentame, Andres (en ese momento atin no me llamaban Roberto), min sigues relacionandote con Vila?, como es ese personaje?

- 19 La integracion respetuosa de la cancion popular en la academia de la armonia (desde *O Tanenbaum* hasta la hermosa *The Last Rose of Summer*; pasando por la picara *Aupres de ma blonde*). Encontrar la consanguineidad de estas melodias y no usarlas como estilo o tarjeta postal.

La madurez intelectual de la cancion popular: G. Brassens, V. Parra, E. Piaf y B. Dylan.

La raiz popular en Schubert, Beethoven, Brahms: el musico urbano —el musico de la campina.

- 20 La sugerencia cada vez menos sutil de la fundamental presencia de las culturas no germanicas —Latina, francesa, espanola, asiatica, rusa o americana— en la academia de la musica y en el pensamiento musical occidental moderno.
- 21 Componer copiando. Estar en un dominio colectivo donde no hay duenos de las formas, ni derecho de autor. Copiar la estructura manteniendo la tension en alguna region cognoscitiva. Yo, por to menos, no aprendi esta experiencia como aprendizaje estilistico.
- 22 Escribir respetando con mucho rigor lo sentido y to escuchado.
- 23 Respetar las notas hechas por mi, pero aceptar el cambio y la correccion de quien me esta guiando.
Desacralizar, to junto y necesario, la inspiracion.
- 24 Trabajar y escribir mucho.
- 25 Entender la proyeccion del pensamiento contrapuntistico como algo que va ma's all^y de Palestrina y Bach. Ver, por ejemplo, como el sistema o rigor contrapuntistico se adapta a la trama dieciochesca (SinfoniaJupiter, Cuarteto "de las disonancias"), o bien, asombrarse cuando se romantiza en Mendelssohn.
- 26 Se puede evaluar con amor y dedicacion. Todo un sistema informal de signos, que no se si las psicociencias pedagogicas actuales aceptarían: ojo, ,() sistema que, sin duda, indicaba cuan pacientemente habia recorrido los trabajos.
- 27 Mostrarme Mendelssohn. Muchos revolucionarios vienen de cunas burguesas: Guevara, Matta, Huidobro. La responsabilidad etico-linguistica nos hace iguales. Mendelssohn, un musico meloso para el idiota (la izquierda conservadora), un gran musico para los musicos.
Mendelssohn: el pensamiento contrapuntistico invade la textura formal en el deseo capital de interseccion; Las voces secundarias se democratizan at estar constituidas por celulas matrices; el *allegro* y el *scherzo* adquieren carta de ciudadania en el reino de la seriedad (no confundir con aquello que la "musica chilena es tan seria, yo le pondria ma's humor"); componer musica pone en movimiento tus ideologias, tus filosofias, tus pensamientos religiosos. La musica no es solo una cuestion que Buena.
- 28 Introducir al musico en un dominio etico-epistemologico. Pensamos cuando componemos desde una emocion paradigmatica. Ritmo y tragedia, paradigmas de nuestra cultura hasta el siglo XX.

- 29 Asuntos eticos como las disciplinas integradas (el músico integrado), la sensibilidad hacia el mundo de izquierda, la inhumanidad del sistema liberal.
- 30 Palabras mías para un homenaje a Cirilo:
 "Ma's de algun presente recordard a un par de gorditos gemelos que hace dos decadas atra's se ponian de acuerdo a la salida de las salas de la Facultad de Artes. Ellos eran Cirilo y Yo —el Cirilito.
 Entregar la identidad a otro es el ma's tipico acto de amor (el amor, pienso, no es un valor, es un reflejo).
 Asi me lo he pasado en la vida. Primero un Cirilito. Luego un Donatonito. Y ahora supongo que los guardianes de la identidad hablara'n de otros como los Alcalditos.
 Orgullosa de todo esto, espero aim ser un Cirilito".
 Hoy estamos en el 2005 y, al menos en las instituciones tradicionales, fueron expulsados, definitiva y concluyentemente, los temibles "guatones copiones".
- 31 Cirilo, por su estadia en la Europa sesentista (Francia e Italia, el barrio latino) me transmitio la idea del continente raiz de la Utopia, descrito tantas veces y con tanta calidez por Julio Cortázar. Ir becado a Italia, era it a buscar las utopias lingüísticas —base de las utopias políticas. Estructuralismo.
- 32 Crear la necesidad de vinculacion de uno con las estructuras emotivas del pensamiento.
 Por ejemplo, la exposicion pedagogica del ritmo como herencia de lo concreto del mundo de matriz teleologica (tragedia-catarsis), la raiz, el sedimento de nuestra cultura contemporánea.
- 33 Climax como asociacion directa y analogica del acto sexual. Vision completa de la obra. *Sintesis*, mayor actividad composicional.
- 34 Predicacion: palabra tempranamente aparecida en su pedagogia escritural que alude al orden musical como una coordinacion de atenciones humanas (humanistas) enraizado, en este caso, en la memoria ("...una memoria atenta").
- 35 "Sintesis": un aspecto grave, vehiculo de lo inalcanzable, de lo general, de lo erudito, inteligente, etc. Ahi nunca cupe y, desgraciadamente queria caber. Me faltaban, inteligencia, asertividad, cultura política, cultura cinematográfica, agallas de *self made-man*. Esta palabra nunca la comparti y, con mucho miedo, apenas la pronuncie.
- 36 Nunca definio forma, decia, por ejemplo: "ahora que hemos visto hartas fugal: Ala fuga es una estructura, una forma o un procedimiento formal? Decia, tambien "las formas no son esquemas formales, lo son si, la forma cancion y la forma sonata".
- 37 Estructura: una de las pocas palabras que en este contexto academico sonaba como fuera de la academia.
- 38 Otro rasgo humanista del maestro se revela cuando en la primera clase de analisis nos dogmatize con su vision deductiva: "Ir siempre de lo general a lo particular". Asi nuestra emocion siempre va a experimentar un sentido de completitud (lo contrario de la alienacion).
- 39 Hermosas palabras, instrumentos de la composicion, una miquina autopoetica: motivo potencial, interpolacion, ampliacion, conjuncion, in-

- terseccion, interversion, precipitacion, liquidacion, eliminacion, identidad dque hace aqui esta palabreja?, disgregacion, material estructural, etc...
- 40 Me invito y me invent() como compositor-pedagogo al relacionarme con alumnos para enseñar contrapunto, armonia, analisis y composición. Tuve mis propios alumnos y debí, en muchas ocasiones, inventar mis propios metodos.
- 41 Las clases de fuga con toda esa hermosa terminologia. Sujeto, ambito, respuesta, respuesta real-tonal, episodio, preepisodio, mutacion, tema, melodía, temas con ambito de cuarta, que superan o tocan la quinta, y que modulan a la dominante. La musica, la composicion como un sistema de condiciones de posibilidad, que se habla y, también, suena. Divertimiento, episodio, progresion, secuencia, modulacion, *stretto*, coda, *codetta*. Bellas palabras; los primeros juguetes del artesano.
- 42 Reexposicion: otro concepto que no me gustaba. Pensaba que el analisis no es una prueba de inteligencia donde haya que encontrar puentes, episodios o segundos temas. Pero, al parecer, la reexposicion era un objetivo fundamental; algo así como un icono epistemologico donde iban a parar toda la inventiva y energia creadora de los competidores.
- 43 Con toda esta linguistica era obvio que, tarde o temprano, se iba a realizar una conexion entre etica y poetica; union que, al menos en mi caso, se dio muy fuerte. La palabra "fuga", por ejemplo, la impronta etica de la aventura, del devenir, de huir, de alejarse y buscar la forma de volver sabiendo que nunca ma's volveras. Otro ejemplo, "ricercare": la impronta alquimista de quien busca e investiga en la materia.
- 44 La imitacion. Capitulo fundamental dentro de su concepcion pedagogica del contrapunto; al colocar su aprendizaje inmediatamente despues del estudio de las especies le interesaba suspender lo menos posible al alumno de una viscosidad musical real. Debemos, sin embargo, aceptar con esto que aqui la razon irrumpe clandestinamente en un mundo cargado de sentimentalismo intuitivo. La retrogradaci()n, por ejemplo, es un procedimiento especulativo que no se puede "escuchar". La pedagogia, o la etica de lo que se "escucha", es un asunto que, al menos en esos tiempos de retraining individual (ahi en el aula), aun no se anidaba. Eran tiempos de experimentación ingenuamente "abstracta", no sonaba (o sonaba apenas). Todavía no se tenia certeza de lo que "verdaderamente" no sonaba y lo que "absolutamente" si sonaba. La "estructura" en esa epoca de introspección si, creiamos, podia sonar (*Traumerei* de Schumann, de Alban Berg).
- 45 Imitacion exacta o inexacta: la importancia del sentido linguistico del intervalo. Ejemplo de conciencia intervalica casi tinico de su academia.
- 46 Heterofonia, nuevamente nos sorprende su delicado humanismo. Al mostrar las bases epistemologicas del que es el gran paradigma occidental, "la polifonia", nuestra clase, la docta, descubre que tiene sus raices bien proletarias, casi tribales. Nuestro inconsciente colectivo se funda en los primeros cantos rituales. Pensamos entonces, aim, en forma sencilla; hacia all ^y vamos.
- 47 La variacion: las hermosas clases del "Ah vouz dirai je maman", de Mozart o de las variaciones en Do, de Beethoven. Aqui nacen cosas fundamentales: de partida, la figura eticaorganica-mecanica de Beethoven; el tema con sus va-

- riaciones entendido como una unidad; el sentido de complejidad creciente; la variation de la variation y el grupo de variaciones.
Complejidad creciente: cada variation sucesiva es predicado del conjunto de las anteriores.
- 48 Brahms, el simbolo de lo complejo, de to docto. El status actual de la musica de camara del pasado. Brahms-Arrau.
- 49 Beethoven y la idea de passacaglia (I movimiento *Concierto* para piano, de Schoenberg). Me descubro en la continuidad.
- 50 El tema de un conjunto de variaciones debe ser claramente formulado y desprovisto de cualquier complication textural que impida su reconocimiento. Compleja simplicidad en funcion del juicio de un desconocido, sin embargo, juicio conecedor del publico. Componer desde un supuesto juicio publico. Adorno y los fundamentos pedagogicos de la nueva academia de la composition a partir del estilo galante.
- 51 La practica del bajo cifrado. La practica carnal de la escritura. Una experiencia muy rigurosa.
- 52 La *Sinfonia* N° 40, de Mozart. En los tiempos de Waldo de los Rios era inaceptable para Cirilo la extirpation del desarrollo. La melodia superior de la 40° no es la obra. Delito autoral.
En la 40° de Cirilo conozco la proyeccion formal de una celula infima. El semitono en la relation exposition (g) y comienzo del desarrollo (f#). Increible relation, irrespetuosa al sentimentalismo intuitivo. La disculpa: el corazon (de Mozart) piensa bien. Sol menor, tono dramatico de Mozart.
Adulthood sinestesica de comprensiones hermeticas.
- 53 La forma cancion. La pequena forma ahi donde Schubert y Schumann nos ensenaron la musica via las manos de Cirilo. Como pueden haber mecanismos en el sentimiento? El permiso –el derecho humano a pensar– para escribir la musica. Aqui se quiebra la sacralizacion dogmatica de la musica, incluso aquella mas sentimental, la musica romantica de Schumann. Todo esto ocurre en el mundo a nuestro alcance: la pequena pieza. Luego vendrian las sinfonias y operas. Cirilo, cuidadoso pedagogo del transito del estudiante desde una vida musical ignorante de la academia (sabia, sin embargo, en la practica) a una entronizacion en el aula.
La preciosa *Danza alemana*, de Schubert en Re menor, en el gentil analisis de Cirilo. Que forma ma's placida de entender. Desde ahi contraje matrimonio con la musica. La *Danza alemana* y la *Melodie* de Schumann del op. 65. Un musico lloron al que se le estaba permitido pensar. Algo que en el colegio me fue vedado. Pensar desde el clima de lo sentido. Me habria bastado tan solo conocer la pequena forma cancion con el maestro. Ahi estaba depositado todo su humanismo, dulzura, generosidad y sabiduria.
- 54 ¡Uy! Falso. Luego vino Bach: sus corales y sus fugas.
- 55 Schubert, Schumann, Bach, Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck, Weber, Chopin, Wagner, Berlioz, Mussorgsky, Chaikovsky, Brahms, Mendelssohn, Brassens, Gardel, Charlot.

- 56 Solo Cirilo sintetizo con descaro roma'ntico (un intelectual de izquierda lo podria haber asesinado por promover doctrinas burguesas) el paradigma del tria'ngulo de Freytag. Con que claridad se pudo entrar en las visceras de nuestra historia del pensamiento.
- 57 Uno de los conceptos por donde Cirilo hace entrar al alumno de composicion en una dimension etica y generosamente humana -que despues, hiperdesarrollada, se atrofia en un maquiavelismo liberal- es la atencion dada tempranamente a la "predicacion". La regla es muy simple: piensa que todo lo que haces "queda registrado en la memoria atenta de un auditor" (el tono podridamente positivista de la frase en comillas indica la proyeccion maquiavelica que, creo, este discurso puede gatillar). Ahí aprendemos que hasta los procesos ma's intrincados del pensamiento pueden, en nuestra juventud, reconocer sus genesis en las experiencias ma's ba'sicas.
- 58 A proposito de la dina'mica en la *Danza alemana* de Schubert, donde el *pp* se ubica al inicio del consecuente de la segunda frase, aprendi que el climax y la composicion, en general, no tienen formulas preexistentes y que necesitadas de una emoci3n inteligente que -descontada la idiotez resentida de contradecir las expectativas propuestas- actua relacionando lo sucedido. El proceso era el siguiente: primer antecedente se escucha *p*, consecuente se escucha *p*. La proposicion queda hecha. En la repeticion esta sucesion -antecedente *p*, consecuente *p*- se consume, en una binariedad. Luego, antecedente de la segunda frase nuevamente *p*, el consecuente -con los dos precedentes anteriores (la frase A ma's su repeticion)- se espera, en un auditor medianamente atento, *p*, o sea, igual. Y esto, no ocurre. Y es ma's, ocurre, adema's, la dina'mica contraria a la tradicionalmente esperada. El quiebre ocurre en un contexto intimo, el *pp*. Es decir, quiebre, intimidad y medida se conjugan inesperadamente en un climax. El principio de engaiio que ciertamente implican estas operaciones no fueron, por supuesto, motivo de seducci3n.
- 59 El principio de la graduacion, principio retorico sostenido, tambien, por un marco de apetencia sicologico era, sin duda, un eje matriz de su pedagogia. Saber reservarse las energias e it solta'ndolas poco a poco, de modo de provocar una explosiva catarsis energetica, coloca una vez mas, aunque eticamente criticable, la composicion en una dimension profundamente humana.

Las sospechas conductistas o gestaltistas pasaban por alto. El mecanismo de graduacion drama'tica o de complejidad creciente era explicado del siguiente modo: lo primero escuchado actua como sujeto. Lo segundo como predicado de lo anterior. El conjunto de lo primero y to segundo se constituyen ambos, ahora, en unidad; unidad sujeto de lo sucesivo. Y lo siguiente se comportara' del mismo modo.

Esta cadena articulativa actua como principio sicologico fundamental y, por cierto, ma's fundamentado en la escola'stica Vila; muchos de sus alumnos, los ma's aventajados, lo aprendieron y to aplicaron ra'pidamente. A mi me costo aceptar esta proposicion. Nunca encuentre su exacto punto de sano

equilibrio. No obstante su maquiavelismo, este proceso posee un pathos humano: la musica se hace para que la escuche un auditor atento.

- 60 La pedagogia de Cirilo fue la mis transgresora y hasta subversiva del sistema. Con su sentido critico y reflexivo promovia la ineficiencia. Alguna vez, ciertos alumnos promilitaristas lo quisieron echar por llegar atrasado a clases y, ademas, terminarlas tarde. Podemos imaginar, tambien, que tanto contrapunto, tanta explicacion, tanto escuchar, tanta reflexi6n molestaba a muchos alumnos emprendedores que, ya en esa epoca, encontraban todo esto muy poco practico y contrario al reino imperante. Lo anterior suponía, por lo demas, la aplicacion de un metodo dialectico donde la amenaza del materialismo hist6rico se vela venir.

Un caso de ineficiencia fundamental que descolocaba rabiosamente a la oficialidad eficiente del momento es, o en rigor era, la ensenanza, aprendizaje y aplicacion de los neumas gregorianos en la academia de la escritura. Ademas de sus hermeticos nombres latinos (impronunciables por jovencitos anglosajones) su proyeccion gestual en la musica no gregoriana era, o es, un abuso ontol6gico: ¡Que tanto "Scandicus flexus". Para que sirve toda esta senectud!, huele a naftalina de cura ortodoxo.

Para mi, en cambio, todo esto me conect6 con mis sedimentos gestuales. Al diablo (perdhn, Mefisto) con la sagrada eficiencia.

- 61 Juego mayor-menor. Ahi donde el menor significa tristeza, aparece el modo mayor e, inexplicablemente, nos hace llorar. Schubert, *Winterreise*.
- 62 Porque las cosas en musica se Haman como se Haman era una constante explicacion que ocupaba una parte importante de su clase. El acorde de cuarta y sexta, la forma cancion binaria, las falsas relaciones cromaticas y de tritono, el doble consecuente, la septima de paso, etc. Los nombres tenian una genealogia que era preciso vivir. La tradition de Schoenberg.
- 63 Me converti en un fanatico del contrapunto, no con Palestrina ni Victoria. Fue, paradójicamente, con un romantico y con una pequenez formal. Mi fanatismo por el contrapunto naci6 en medio de un detalle. Un breve instante de la *Melodie*, de Schumann del opus 65. Es decir, conoci el contrapunto por su valor de proyeccion hist6rica. Su estado de tradition. Que cosa ma's opuesta a la idea de contrapunto –la cuna del rigor y de la razon– que el mundo romantico –acaso, la apologia de la intuition, del instinto y del coraz6n? Ahi aprendi la escritura: el oficio descarrilaba la intuition. En ese minuto se acababa mi fe en la inspiration, se fugo el talento, se espant6 el genio y la frescura "light" de la desatencion me abandono para siempre.

El contrapunto se me presenta como cuna de la composition, del oficio, de las formas de transformation de la materia. El ideal de "unidad" se concreta en las "tecnicas del contrapunto". Cada nota del "Pobre huerfanito" es una de las tres formas que las tres notas iniciales podian proyectar.

El contrapunto, aprendido a traves de Cirilo en el contexto romantico de la cancion periodica, me ensei6 el valor etico de no recibir los dominion como tecnicas; entender que la deriva hace brotar, desde lo molecular, el vuelo formal ultimo. Asi por ejemplo –y nuevamente desde la experiencia

romántica, Mendelssohn, supongamos— una conducción pendiente de una voz, digamos el bajo, puede anular los límites de secciones formales tan marcadamente autónomas, como el desarrollo y la reexposición, con el aplazamiento de su resolución. Es decir, un pequeño movimiento, socialmente anónimo, intersecta y disuelve las fronteras que las estructuras del sentido común, con su eficiente claridad, ha acostumbrado desde siempre imponer.