

CUATRO FUGAS DE MODESTA BOR. UN CICLO POLIFÓNICO

Gerardo Gerulewicz

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Se propone una clara diferenciación entre dos definiciones tradicionales de los términos *ciclo* y *forma cíclica*. En el primer caso se trata de una pieza musical conformada por diversas partes que mantienen un concepto general único, el cual puede deberse a aspectos muy variados, mientras que el segundo caso se refiere a la inserción de temas completos de otros movimientos de la misma obra. Este marco sirve para demostrar que, vistas de una forma global, las *Cuatro fugas* de Modesta Bor, posiblemente las piezas para piano más conocidas y recurrentes del repertorio de esta compositora, constituyen un ciclo polifónico. Para ello se identifican algunos de los elementos musicales comunes a las cuatro piezas, entre ellos la relación temática y la correspondencia rítmica de las fugas. La coherencia que presenta este caso único de la literatura pianística venezolana permite incluso compararla con un ciclo sonata.

Palabras clave: música, forma musical, edición musical, compositor, música venezolana, Modesta Bor.

ABSTRACT

FOUR FUGUES BY MODESTA BOR: A POLYPHONIC CYCLE

A clear distinction between two traditional definitions of *cycle* and *cyclic form* is presented. In the first case, it is a piece of music composed of various parts with a unique overall concept, which may be due to various aspects. The second case deals with the inclusion of complete themes from other movements of the same work. This framework is used to show that, from a global viewpoint, the *Four fugues* by Modesta Bor, which are possibly the most well-known and recurrent of this composer's repertoire, constitute a polyphonic cycle. To accomplish this, some of the musical elements that are common to the four pieces are identified, including the thematic relationship and the rhythmic correspondence of the fugues. The coherence which is present in this unique case of Venezuelan piano literature also allows its comparison with a sonata cycle.

Key words: music, musical form, music editing, composer, Venezuelan music, Modesta Bor.

RÉSUMÉ

QUATRE FUGUES DE MODESTA BOR: UN CYCLE POLIPHONIQUE

Une distinction claire entre deux définitions traditionnelles des termes *cycle* et *forme cyclique* est présentée dans cet article. Dans le premier cas, il s'agit d'une pièce musicale composée de différentes parties partant d'un concept global unique, qui pourrait avoir trait à divers aspects. Le deuxième cas porte sur l'inclusion de thèmes complets d'autres mouvements à l'intérieur de la même œuvre. Ce cadre est utilisé pour montrer que, d'un point de vue global, les *Quatre Fugues* par Modesta Bor, qui sont peut-être les plus connues et récurrentes du répertoire de ce compositeur, constituent un cycle polyphonique. Pour ce faire, certains des éléments musicaux qui sont communs aux quatre pièces sont identifiés, y compris les rapports thématiques et la correspondance rythmique des fugues. La cohérence qui se présente dans ce cas unique de la littérature pianistique vénézuélienne permet également sa comparaison avec un cycle de sonate.

Mots-clé: musique, forme musicale, édition de musique, compositeur, musique vénézuélienne, Modesta Bor.

RESUMO

QUATRO FUGAS DE MODESTA BOR: UM CICLO POLIFÔNICO

Se propõe uma clara diferenciação entre duas definições tradicionais dos termos *ciclo* e *forma cíclica*. No primeiro caso se trata de uma peça musical composta por diversas partes que mantêm um conceito geral único, o qual pode deverse a aspectos muito variados, enquanto que o segundo caso se refere à inserção de temas completos de outros movimentos da mesma obra. Este marco serve para demonstrar que, desde uma perspectiva global, as *Cuatro fugas* de Modesta Bor, possivelmente as peças para piano mais conhecidas e recorrentes do repertório de esta compositora, constituem um ciclo polifônico. Para isso se identificam alguns dos elementos musicais comuns às quatro peças, entre eles a relação temática e a correspondência rítmica das fugas. A coerência que apresenta este caso único da literatura pianística venezuelana permite incluso compará-la com um ciclo sonata.

Palavras chave: música, forma musical, edição musical, compositor, música venezuelana, Modesta Bor.

I. INTRODUCCIÓN

El calificativo *cíclico* en música tiene dos usos aceptados. El primero, para composiciones de varios movimientos, y el segundo, más específico, para obras en las cuales el mismo material temático es utilizado en varios de sus movimientos. Willi Apel en el *Harvard dictionary of music* (1982) recoge los dos significados:

Cíclico. (1) Generalmente, término para cualquier forma musical que incluye varios movimientos; así, la sonata, suite, toccata, cantata, etc. son formas cíclicas. (2) Específicamente (y preferiblemente), composiciones –generalmente sonatas o sinfonías– en las cuales es usado material temático relacionado en todos o algunos de los movimientos.¹ (p. 217)

Музыкальный словарь Гроува (*The Grove concise dictionary of music*) reporta los mismos dos usos bajo la entrada *cyclical form* (forma cíclica) y aclara que el segundo (material temático común) es el utilizado de preferencia en la literatura musicológica en idioma inglés (Sadie [ed.], 2001, pp. 970-971).

Nuestra propuesta consiste en diferenciar los dos usos con dos nombres correspondientes: *ciclo* y *forma cíclica*. De esta manera, *ciclo* se refiere a una obra musical compuesta por varias partes acabadas en su construcción individual, pero agrupadas de acuerdo con un concepto general.

El principio de agrupación puede ser muy variado: material temático (la sonata, la sinfonía, las variaciones), género (la suite como colección de danzas), relaciones tonales funcionales (de nuevo la sonata y la sinfonía),² texto (ciclos vocales y corales, misas), temática narrativa (cantatas, oratorios), sistema de *leitmotiven* (la ópera, la sinfonía programática), contraste y orden de ejecución (preludio y fuga, toccata y fuga, fantasía y fuga).

El término *forma cíclica* queda reservado al caso particular de la inserción de temas completos tomados de otros movimientos de la misma obra (por ejemplo la Novena sinfonía (1824) de Ludwig van Beethoven, la *Sinfonía fantástica* (1830) de Louis Hector Berlioz o la Sonata para violín y piano (1886) de César Franck.

¹ Mi traducción de: “CYCLIC, CYCLICAL. (1) Generally, term for any musical form including several movements; thus, the sonata, suite, toccata, cantata, etc., are cyclic forms. (2) Specifically (and preferably), compositions –usually sonatas or symphonies– in which related thematic material is used in all or in some of the movements”.

² En este caso el plan de relaciones tonales entre movimientos refuerza el sentido dramático de la obra.

En algunos ciclos hay un principio constructivo diseñado especialmente para la obra. Uno de los más representativos es *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach (tomo I publicado en 1722 y tomo II en 1742): una colección de preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores ordenadas cromáticamente.³ Sobre este modelo surgieron otros ciclos con variantes constructivas individuales. Están los preludios *opus 28* de Frederyk Chopin (compuestos entre 1835 y 1839), 24 preludios ordenados por círculo de quintas, partiendo de *do* mayor, cada uno seguido de su relativo menor. También el *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith, que consiste de 12 fugas⁴ ordenadas de acuerdo con un sistema de afinidad tonal decreciente ideado por el mismo Hindemith: *do, sol, fa, la, mi, mi* bemol, *la* bemol, *re, si* bemol, *re* bemol, *si* y *fa* sostenido. Entre las fugas se intercalan 11 interludios que modulan de una tonalidad a la siguiente. El ciclo completo está enmarcado en un preludio y un postludio. Dimitri Shostakovich escribió en 1933 una colección de 24 preludios (*opus 34*) y en 1951, bajo influencia declarada de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, sus 24 preludios y fugas (*opus 87*). Sin embargo, en ambos ciclos el orden de las tonalidades sigue el modelo de los preludios de Chopin. El diseño constructivo puede ser más complejo e incluir criterios como técnicas de composición. Por ejemplo, las *Variaciones Goldberg* (1741), de J. S. Bach, consisten en un aria inicial, que sirve de tema para las variaciones. Cada tercera variación es un canon cuyo intervalo de imitación va aumentando desde el unísono (variación 3) hasta la novena (variación 27). La variación número 30 es un *quodlibet*, y finaliza con una repetición exacta del aria inicial. Finalmente mencionamos lo que podríamos llamar *mega-ciclos*, como la tetralogía de *El anillo de los nibelungos* (1848-1874), de Richard Wagner, que incluye cuatro óperas bajo un arco dramático integral.

2. CUATRO FUGAS DE MODESTA BOR

Son quizás las obras para piano más tocadas y difundidas del catálogo de esta compositora. Han sido publicadas dos veces (cifra récord para una obra venezolana del siglo XX): en 1992 por la Fundación Vicente Emilio Sojo y el Consejo Nacional de la Cultura, y en 2002 por el Fondo Editorial de

³ Bach tuvo un predecesor en J. K. Fischer, quien alrededor de 1700 compuso su *Ariadne musica*, una colección de 20 preludios y fugas en 19 tonalidades distintas.

⁴ Hindemith suprime la diferencia entre tonalidad mayor y menor en su sistema armónico, que queda reducido a 12 tonalidades.

Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, en el volumen 2 de la colección “Clásicos de la literatura pianística venezolana”, auspiciado por Yamaha de Venezuela y la Fundación Modesta Bor.

No pretendemos en este artículo hacer un análisis de cada una de las fugas, sino verlas de modo global, identificando los elementos musicales que las definen como un ciclo polifónico. Podemos observar a grandes rasgos algunas características comunes a las cuatro:

1. Están escritas en un lenguaje tonal ampliado. Los temas son fundamentalmente diatónicos. El cromatismo es agregado por los contrasujetos y usado con mucha profusión en los intermedios (figuras 1 y 2).

FIGURA 1. FUGA N.º 1. TEMA DIATÓNICO



FIGURA 2. FUGA N.º 3. CONTRASUJETO CROMÁTICO



2. Los cuatro temas incluyen frecuentes secuencias en su construcción y le otorgan un carácter neoclásico a la obra (figura 3).

FIGURA 3. FUGA N.º 2. TEMA (SECUENCIAS)



3. Las n.º 1, n.º 2 y n.º 4 son fugas a dos voces. La n.º 3 es a tres voces. La polifonía a dos voces, unida a la condición ligera de los temas, imprime un carácter de *invención*, sin que por ello se comprometa la fuga como forma.
4. Hay claros elementos nacionalistas, como el ritmo de joropo con hemiola (3/4 con 6/8) en la primera y última fuga, que precisamente abren y cierran el ciclo (figura 4).

FIGURA 4. FUGA N.º 1. HEMIOLA



Si bien todas las características anteriores compactan musicalmente la obra, el verdadero aglutinante que permite hablar de ciclo polifónico es el manejo del material temático. Los temas de cada fuga guardan entre sí vínculos temáticos manejados con mucha sutileza, de manera que la relación es existente mas no evidente. Este aspecto acerca las *Cuatro fugas* a la idea de suite, en la cual las notas claves y la estructura interválica del material temático reaparecen en cada danza adaptadas al nuevo esquema rítmico.

En la figura 5 vemos más en detalle algunas relaciones entre los temas de las dos primeras fugas.

FIGURA 5. RELACIÓN TEMÁTICA FUGAS N.ºS 1 Y 2

Fuga 1
Allegro giusto

Fuga 2
Allegretto gracioso

Entre la segunda y la tercera también encontramos puntos en común, a pesar del carácter contrastante. Las alteraciones (*re* sostenido y *sol* sostenido) introducen un cambio modal, sin que por ello se pierda la relación temática (figura 6).

FIGURA 6. RELACIÓN TEMÁTICA FUGAS N.ºS 2 Y 3

Fuga 2
Allegretto gracioso

Fuga 3
Andante maestoso

Entre la n.º 3 y la n.º 4 el *re* sostenido y *sol* sostenido vuelven a *re* y *sol* natural (figura 7).

FIGURA 7. RELACIÓN TEMÁTICA FUGAS N.ºS 3 Y 4

Fuga 3
Andante maestoso

Fuga 4
Allegro deciso

En la figura 8 vemos que entre la n.º 1 y la n.º 4 hay una correspondencia rítmica muy clara (obviando la anacrusa en la n.º 4).

FIGURA 8. CORRESPONDENCIA RÍTMICA FUGAS N.ºS 1 Y 4

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Fuga 1' and 'Allegro giusto', written in 8/8 time. The bottom staff is labeled 'Fuga 4' and 'Allegro deciso', also in 8/8 time. Five vertical arrows point downwards from the first four notes of Fuga 1 to the first four notes of Fuga 4, highlighting the rhythmic correspondence between the two fugues. The notes in Fuga 1 are: quarter, quarter, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter. The notes in Fuga 4 are: quarter, quarter, quarter, quarter, eighth, eighth, quarter, quarter.

Evidentemente, no toda colección de piezas dispuestas de forma consecutiva constituye un ciclo. Una colección de 14 fugas (11 a dos voces y tres a tres voces) pertenecientes a Mijail Glinka fue publicada en 1951 bajo el nombre de *Polifonicheskaya tetrad* 'Cuaderno polifónico'. Estas fugas, sin embargo, no constituyen un ciclo, pues se trata, como su título indica, de ejercicios sueltos realizados por Glinka, reunidos para efectos de edición, cuyo valor es más bien histórico. Robert Schumann escribió en 1853 Siete piezas en forma de fugueta *opus 126*, que sin embargo no guardan entre ellas vínculos temáticos. La única obra que se nos ocurre que podría entrar en esta categoría es el *opus 72* (1845) del mismo Schumann, curiosamente titulado *Vier Fugen* (Cuatro fugas), aunque los vínculos temáticos son menos contundentes que en las fugas de Modesta Bor y sería forzado asimilarlos a una *suite*.

En este sentido, uno de los aspectos más importante del ciclo de Modesta Bor es lo que podríamos llamar *su dramaturgia*, es decir, la manera en que se disponen los recursos expresivos para lograr un efecto monolítico de exposición, conflicto, desarrollo, clímax, resolución y recapitulación. La primera fuga y la última, ambas de carácter festivo en ritmo de joropo, sirven de exposición y recapitulación, a la vez que tienden un arco que enmarca la obra completa. La segunda fuga, por su actividad armónica modulante y su movimiento ininterrumpido de semicorcheas funge de desarrollo. La tercera fuga es una especie de centro lírico contrastante con el resto, que por su actividad polifónica (es

la única a tres voces) y su densidad armónica lleva a un clímax general, que se resuelve con la cuarta fuga a modo de recapitulación variada.

La arquitectura de las *Cuatro fugas* de Modesta Bor es tan coherente que puede incluso compararse con un ciclo sonata. La n.º 1, por ser una fuga a dos voces con respuesta al v grado (recordemos que en las primeras sonatas el tema secundario podía ser el mismo tema principal transportado a la dominante) puede verse como una forma sonata con exposición, desarrollo y recapitulación. Para más señas es un *Allegro*. La n.º 2, por su carácter jocoso (*Allegretto grazioso*), se asemeja a un *scherzo*. La n.º 3, *Andante maestoso*, equivale al movimiento lento, y la n.º 4, *Allegro deciso*, a un enérgico final. Por supuesto, esta extrapolación no debe tomarse literalmente, pero la señalamos para ilustrar la organicidad de las *Cuatro fugas* como obra completa.

Lo antes expuesto nos permite afirmar con propiedad que las *Cuatro fugas* de Modesta Bor constituyen un ciclo polifónico y, hasta donde hemos podido encontrar, son un caso único en la literatura pianística venezolana. Eventualmente podrían calificar como ciclo polifónico las colecciones de cánones a dos (1940-1960b), tres (1940-1960a) y cuatro voces (*sine data*) de Juan Bautista Plaza. Sin embargo se trata de obras de menor alcance, escritas con fines didácticos y no específicamente para piano.

El principio de agrupación de las *Cuatro fugas* por medio de entonaciones comunes, a manera de *suíte*, también hacen de esta obra de Modesta Bor un caso único. Vista como una *suíte*, tendríamos una sucesión de danzas: joropo, contradanza (binaria) ¿o polka?, vals-serenata, joropo, desde luego sin perder de vista que todas ellas son fugas. Otro aspecto que acerca este ciclo a la *suíte* es cierta libertad en el número de voces. Las *Cuatro fugas* desdoblan las voces al final tendiendo hacia una factura más homofónica (figuras 9, 10, 11 y 12).

FIGURA 9. FUGA N.º 1 (A DOS VOCES), FINAL



FIGURA 10. FUGA N.º 2 (A DOS VOCES), FINAL



FIGURA 11. FUGA N.º 3 (A TRES VOCES), FINAL



FIGURA 12. FUGA N.º 4 (A DOS VOCES), FINAL



3. EJECUCIÓN INTEGRAL. LA INTENCIÓN DEL COMPOSITOR Y EL ASPECTO HISTÓRICO

¿Sería correcto interpretar aisladamente piezas que forman parte de un ciclo o deben ser ejecutadas completas? Nos atrevemos a afirmar casi axiomáticamente que las obras que constituyen ciclos deben ser ejecutadas de forma integral. Por deseo expreso de Dmitri Shostakovich, sus preludios y fugas *opus 87* (1952) fueron estrenados de forma integral por la pianista Tatyana Nikolayeva en dos veladas consecutivas (la obra completa dura más de dos horas y media). Por su parte, Paul Hindemith tendió una pequeña trampa a los ejecutantes: la naturaleza modulante de los interludios dificulta que sean tocados para una sola fuga.

Sin embargo, las obras musicales en muchos casos *viven* independientemente de su autor, y la práctica histórica impone tradiciones. Por citar un ejemplo, la *Fuga criolla* (1931) y la *Fuga romántica* (1950) de Juan Bautista Plaza fueron concebidas por su autor como un ciclo, pero en la práctica se ejecutan casi siempre por separado.

Desde luego es común que en recitales de estudiantes o programas de concursos se toquen sueltos preludios y fugas tomados de *El clave bien temperado* de Bach o de los preludios y fugas de Shostakovich. En ese caso se respeta al menos la integridad del preludio y su respectiva fuga, que constituyen un pequeño ciclo dentro del ciclo mayor. Esto es, por una parte, comprensible por razones prácticas y de tiempo. Por otra parte, el ciclo completo de obras tan monumentales no está al alcance de todos. Si de grabaciones se trata, en cambio, desmembrar el ciclo es poco profesional, por decir lo menos.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En el caso de las *Cuatro fugas* de Modesta Bor, cuyas dimensiones son perfectamente asequibles (no sin algo de estudio por supuesto), la recomendación inequívoca es que se toquen completas y en el orden establecido por la autora. Se trata de hacerle justicia a una obra concebida orgánicamente como un todo. Por su calidad, profundidad y características únicas, las *Cuatro fugas* de Modesta Bor constituyen una obra venezolana fundamental de la música para piano del siglo XX.

COMPOSICIONES MUSICALES

- BACH, J. S. (1722-1742). *El clave bien temperado*.
BACH, J. S. (1741). *Variaciones Goldberg*.
BEETHOVEN, L. VAN. (1824). Novena sinfonía.
BERLIOZ, L. H. (1830). *Sinfonía fantástica*.
CHOPIN, F. (1835-1839). Preludios, *opus 28*.
FISCHER, J. K. (Circa 1700). *Ariadne musica*.
FRANCK, C. (1886). Sonata para violín y piano.
HINDEMITH, P. (1942). *Ludus tonalis*.
PLAZA, J. B. (1940-1960a). 45 cánones a tres voces.
PLAZA, J. B. (1940-1960b). 55 cánones a dos voces.
PLAZA, J. B. (*Sine data*). 19 cánones a cuatro voces.
PLAZA, J. B. (1931). *Fuga criolla*.
PLAZA, J. B. (1950). *Fuga romántica*.
SCHUMANN, R. (1845). *Vier Fugen*.
SCHUMANN, R. (1853). Siete piezas en forma de fugueta, *opus 126*.
SHOSTAKOVICH, D. (1933). 24 preludios, *opus 34*.
SHOSTAKOVICH, D. (1952). 24 preludios y fugas, *opus 87*.
WAGNER, R. (1848-1874). *El anillo de los nibelungos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, W. (1982). *Harvard dictionary of music*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BACH, J. S. ([1722-1742] 1958). *El clave bien temperado*, 2 vols. Barcelona: Editorial Boileau.
- GLINKA, M. (1951). *Polifonicheskaya tetrad'*. Moskwa: Gosudarstvennoe Muzykalnoe Izdatelstvo.
- HINDEMITH, P. (1980). *Ludus tonalis*. Kiev: Muzichna Ukraine.
- MAELZNER, K. (ed.). (2002). *Obras completas para piano de Modesta Bor*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela / Yamaha Musical de Venezuela / Fundación Modesta Bor.
- SADIE, S. (ed.). (2001). *Музыкальный словарь Грюва*. L. Akopian (trad.). Mockba: Editorial Paktinka.
- SCHUMANN, R. (1988). *Sämtliche Klavierwerke*, band V. C. Schumann (hrsg.), W. Kempff (neu durchgesehen). Leipzig: Breitkopf & Härtel.