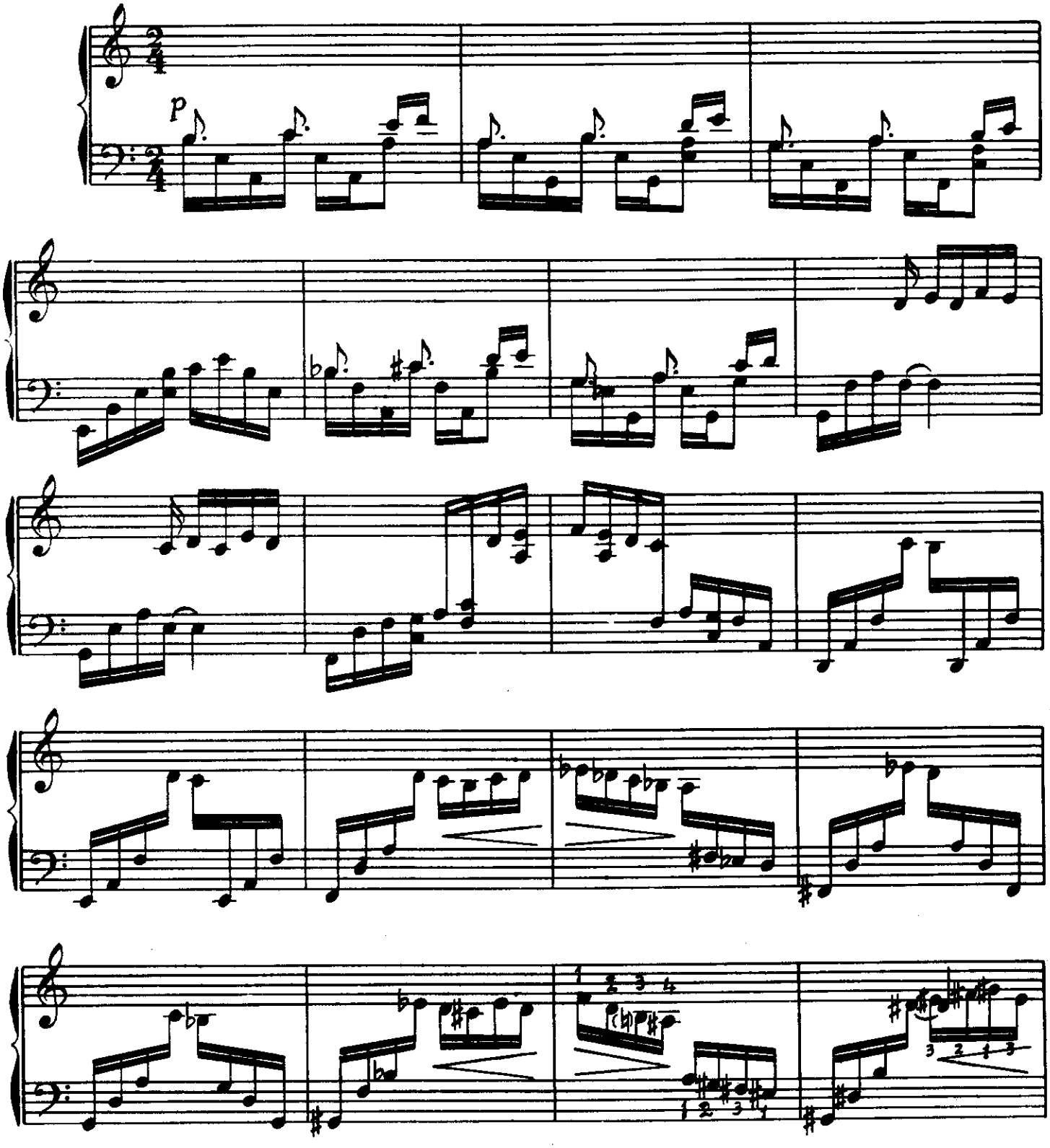
PRELUDE POUR LA MAIN GAUCHE SEULE

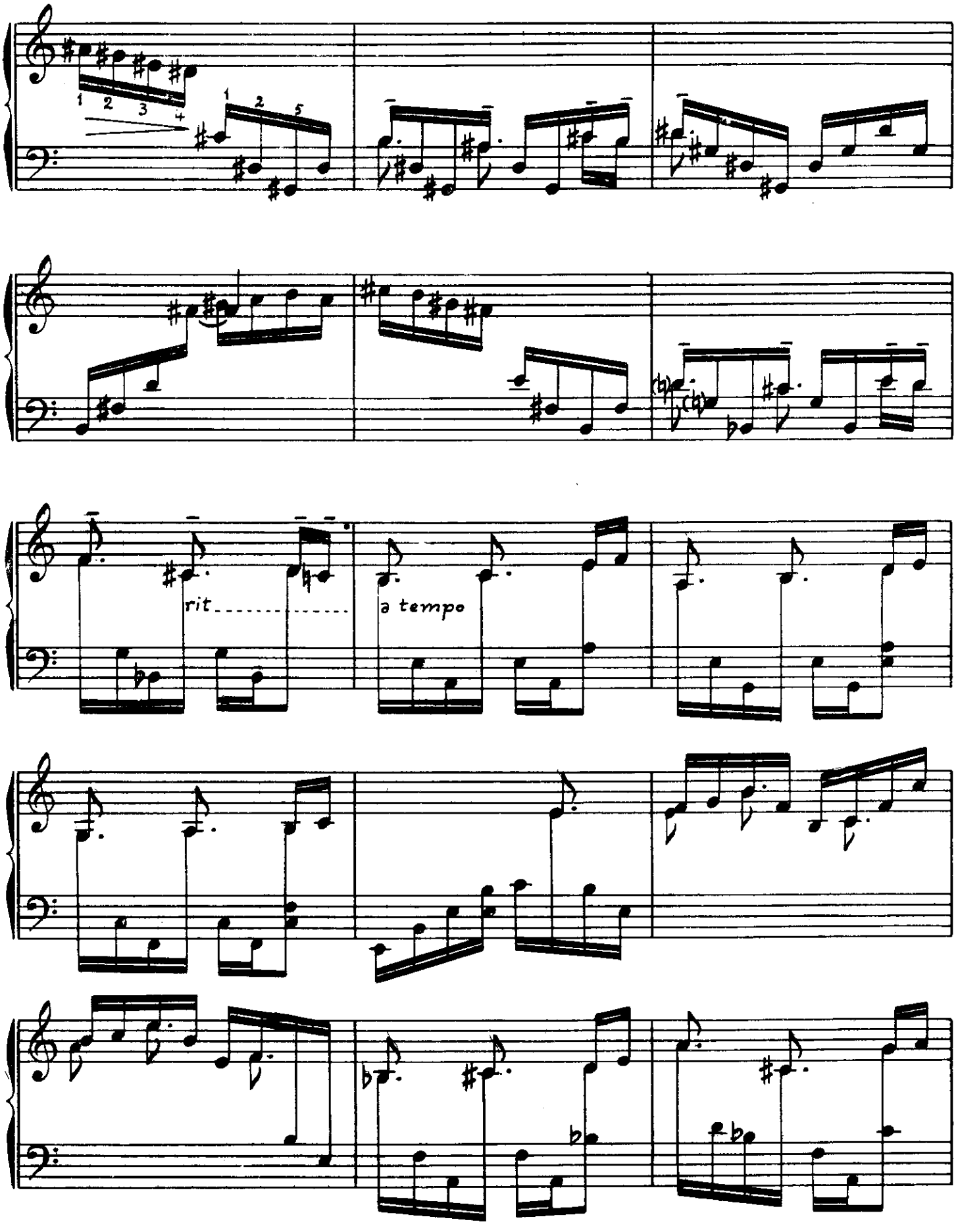
(PRELUDIO PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA)

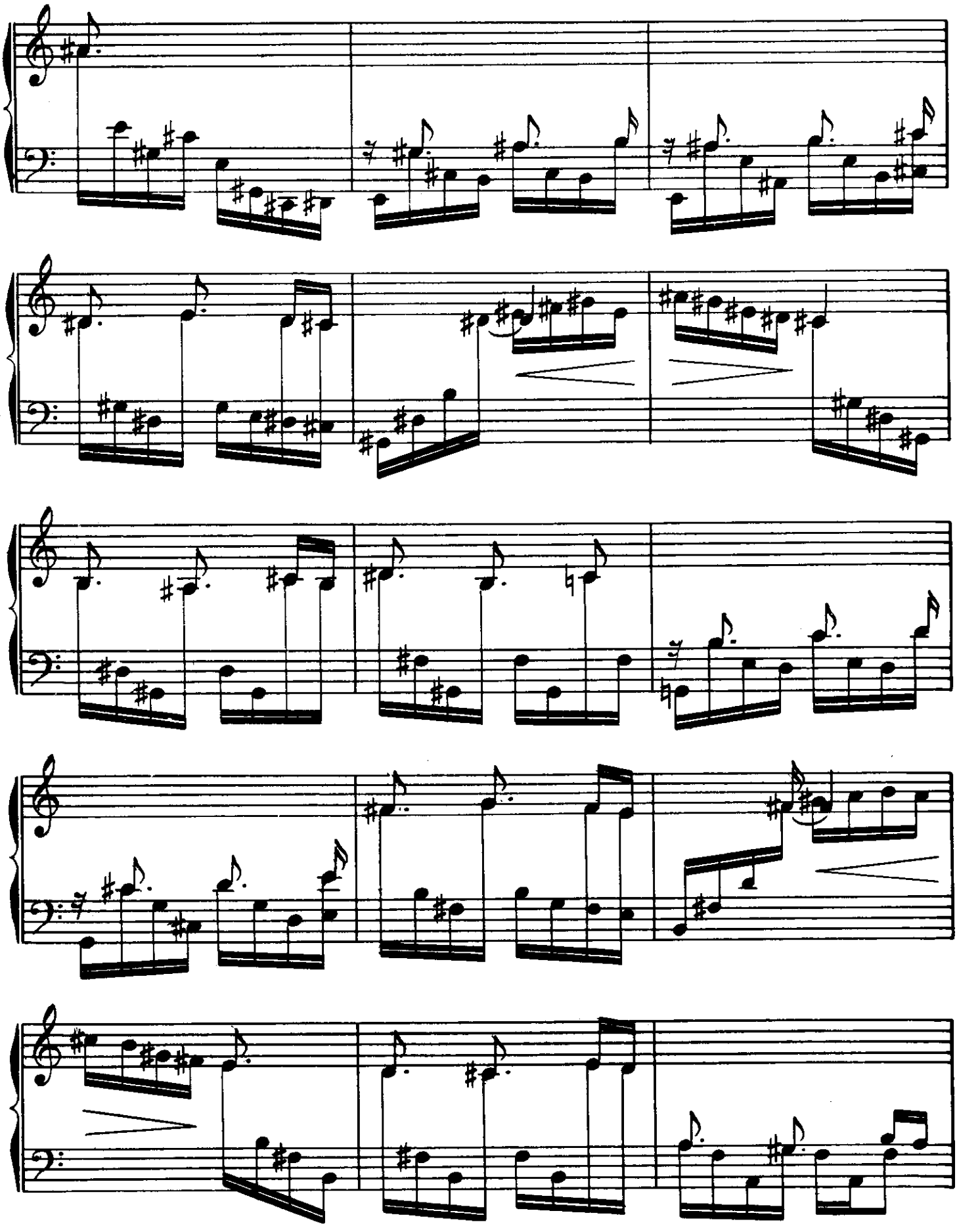
MANUEL M. PONCE

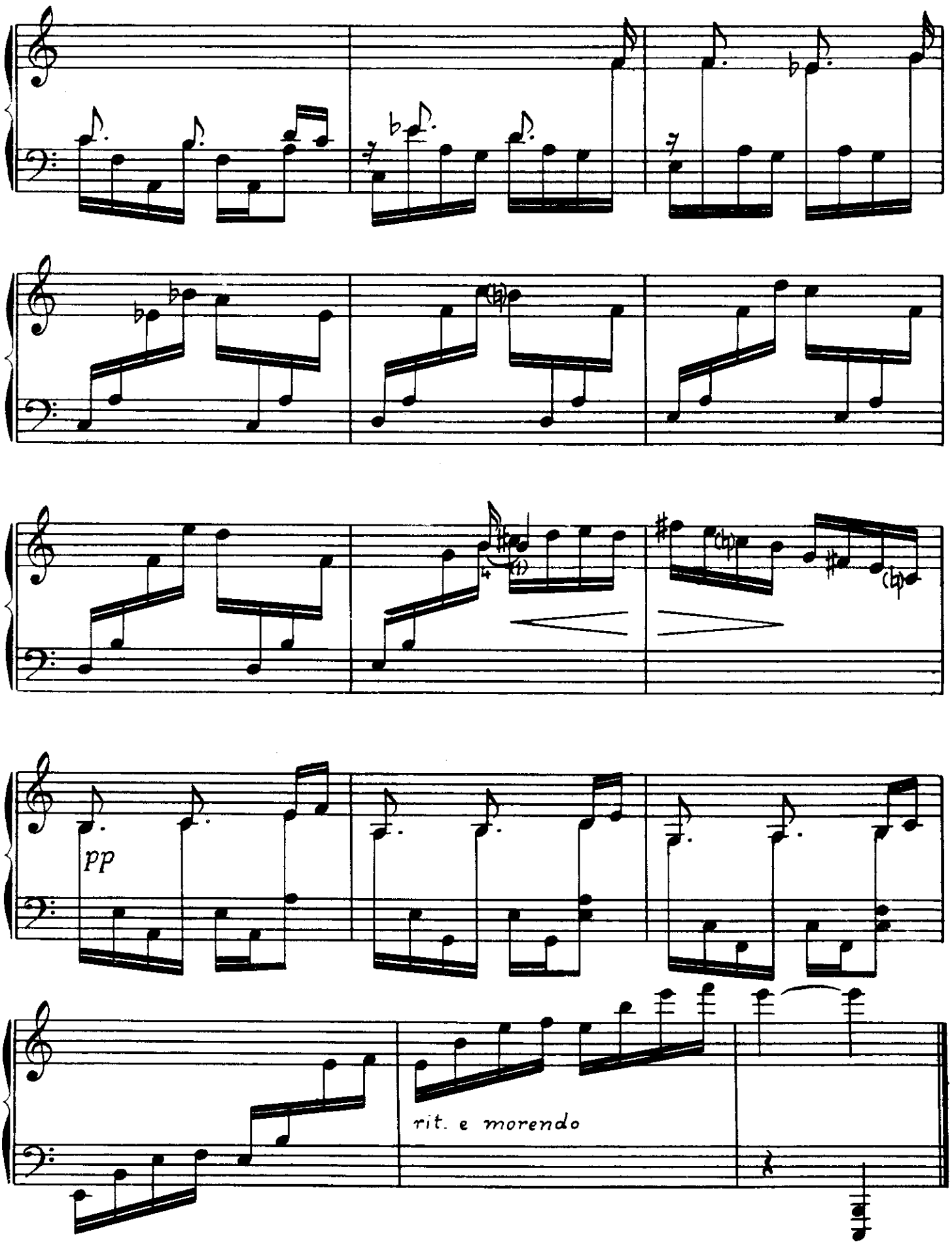


COPYRIGHT, 1953 BY CLEMA M. DE PONCE
PROPIEDAD DEL AUTOR. REGISTRADA CONFORME A LA LEY

Ediciones CLEMA M. DE PONCE
México, D. F.


1 2 3 4
1 2 5
rit
a tempo



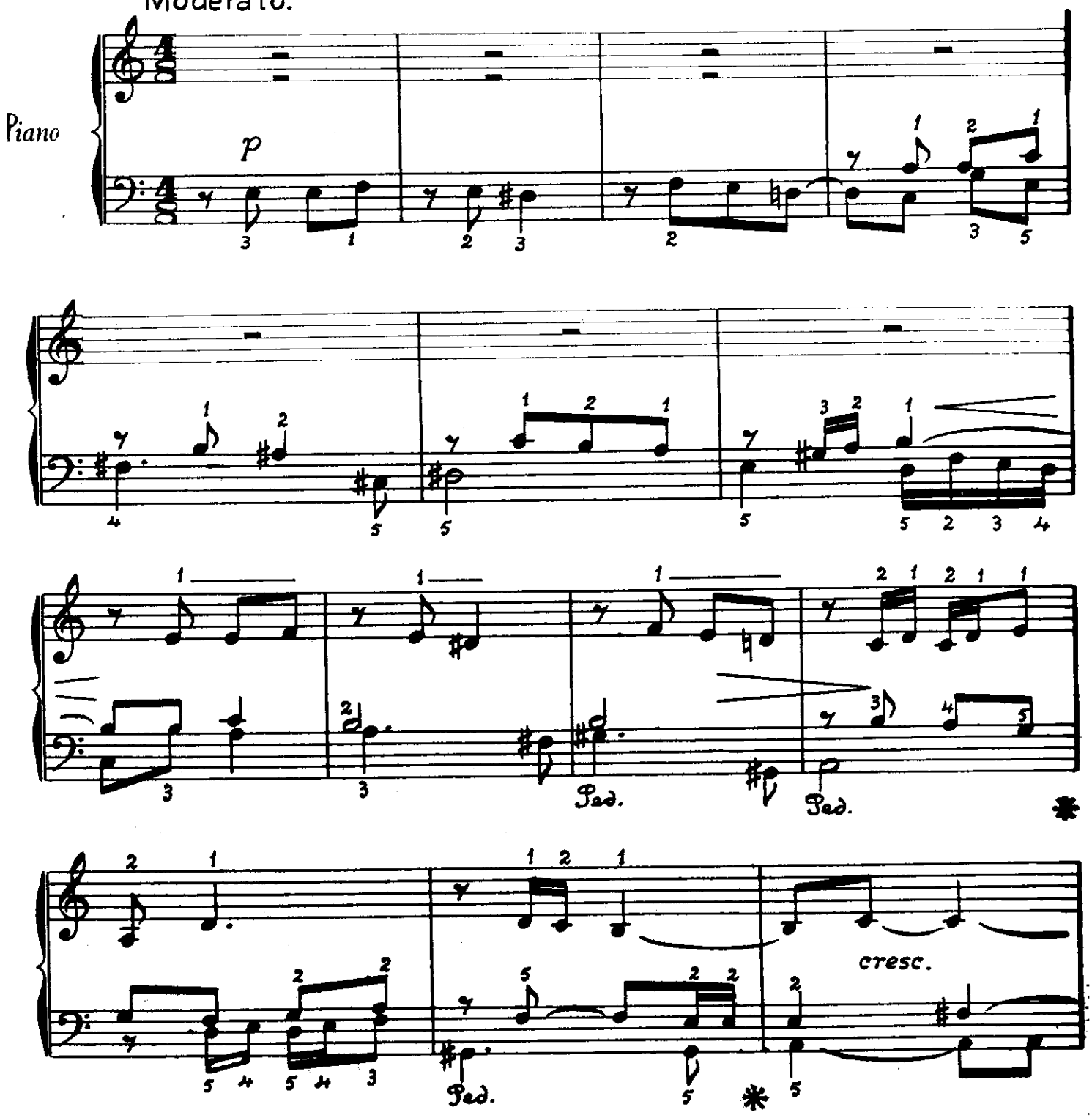

pp
rit. e morendo

FUGUE POUR LA MAIN GAUCHE SEULE

(FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA)

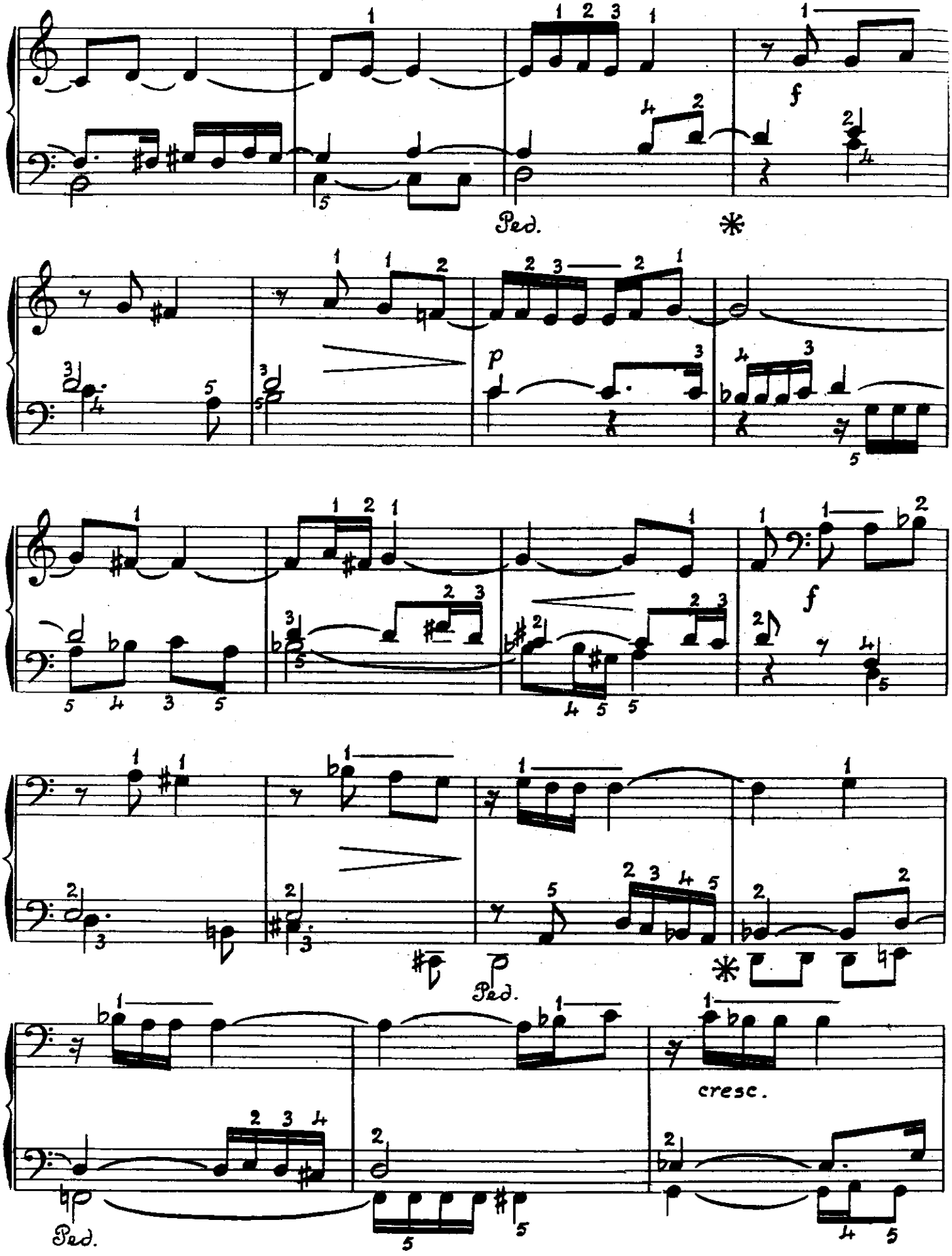
MANUEL M. PONCE

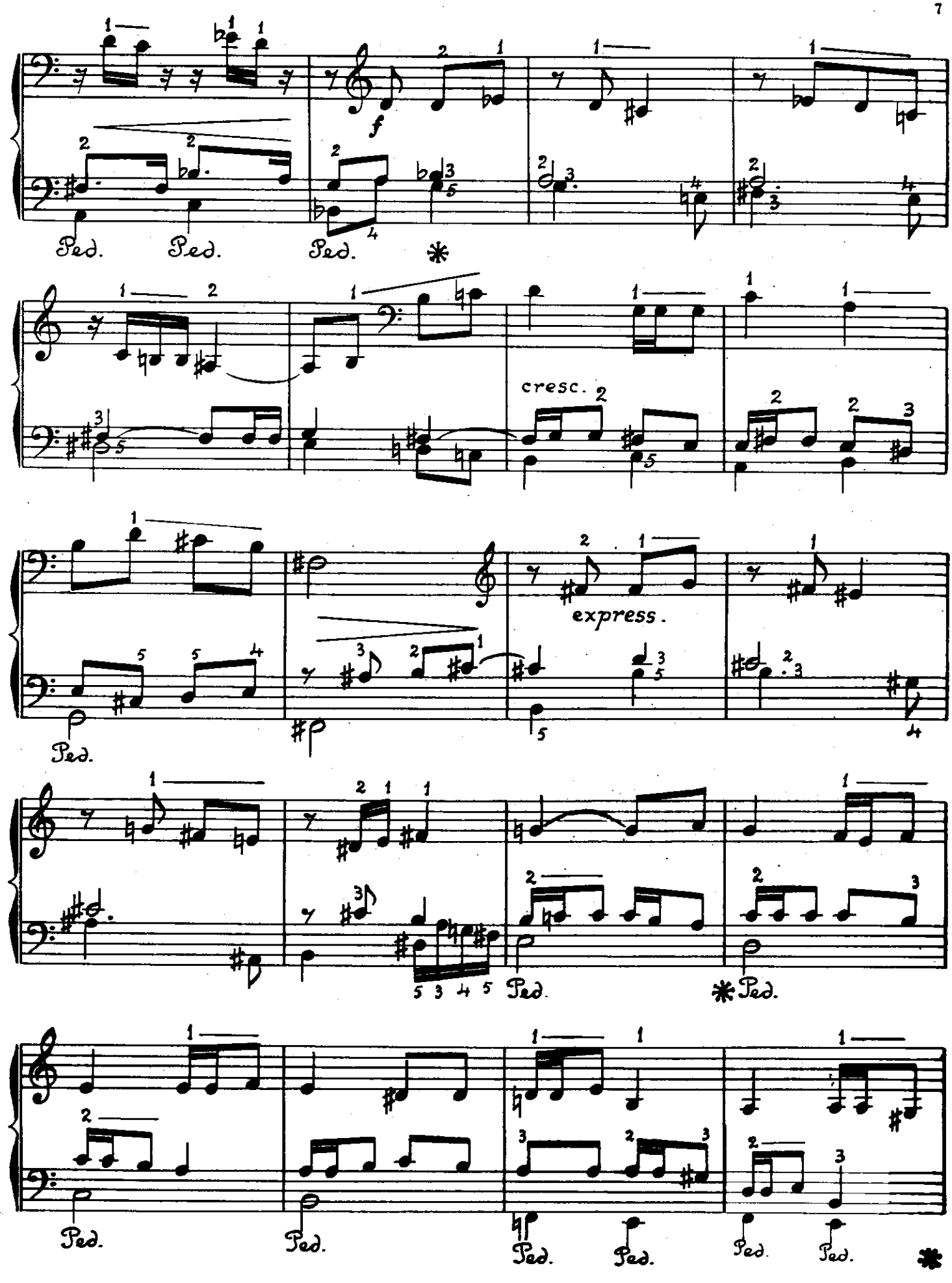
Moderato.

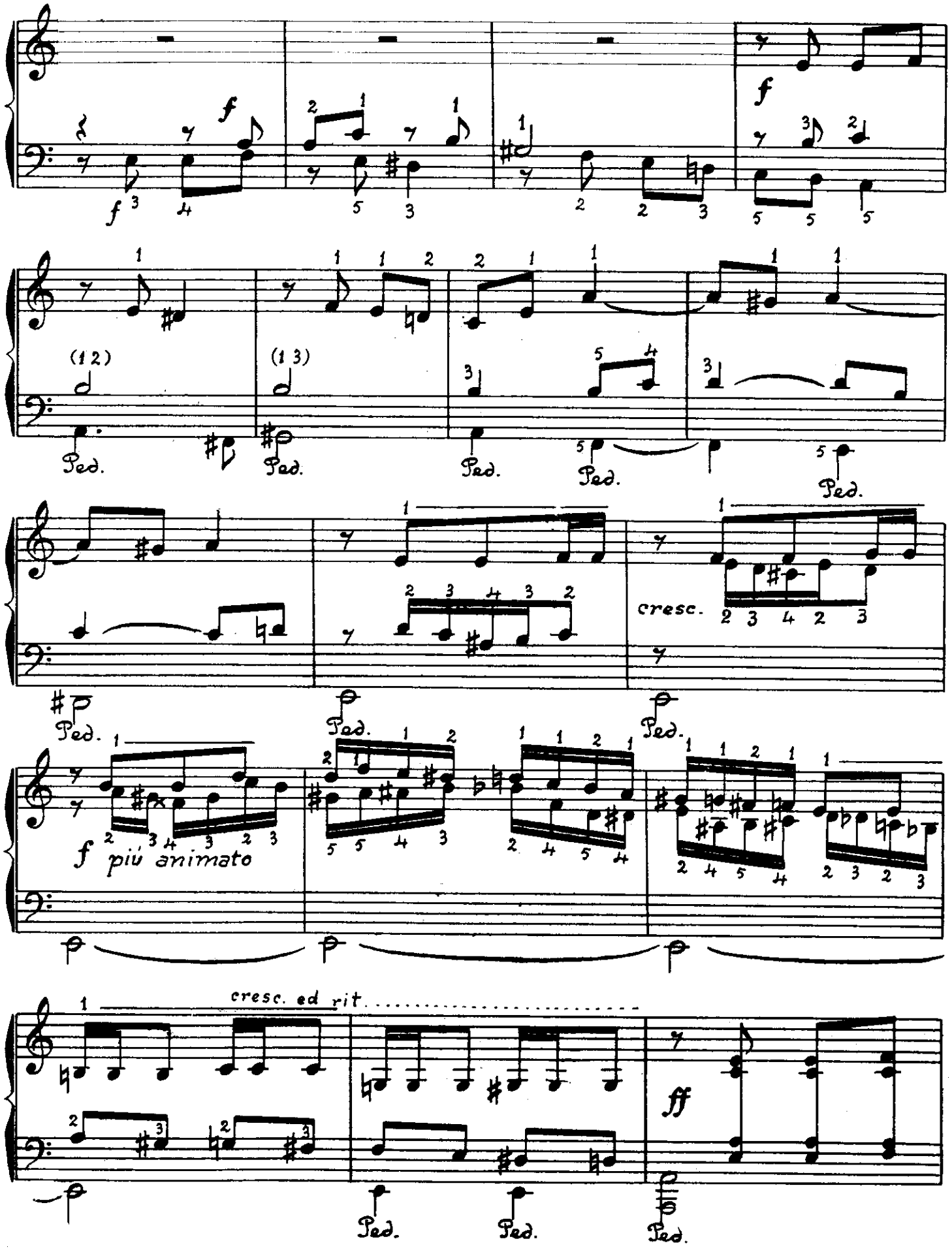


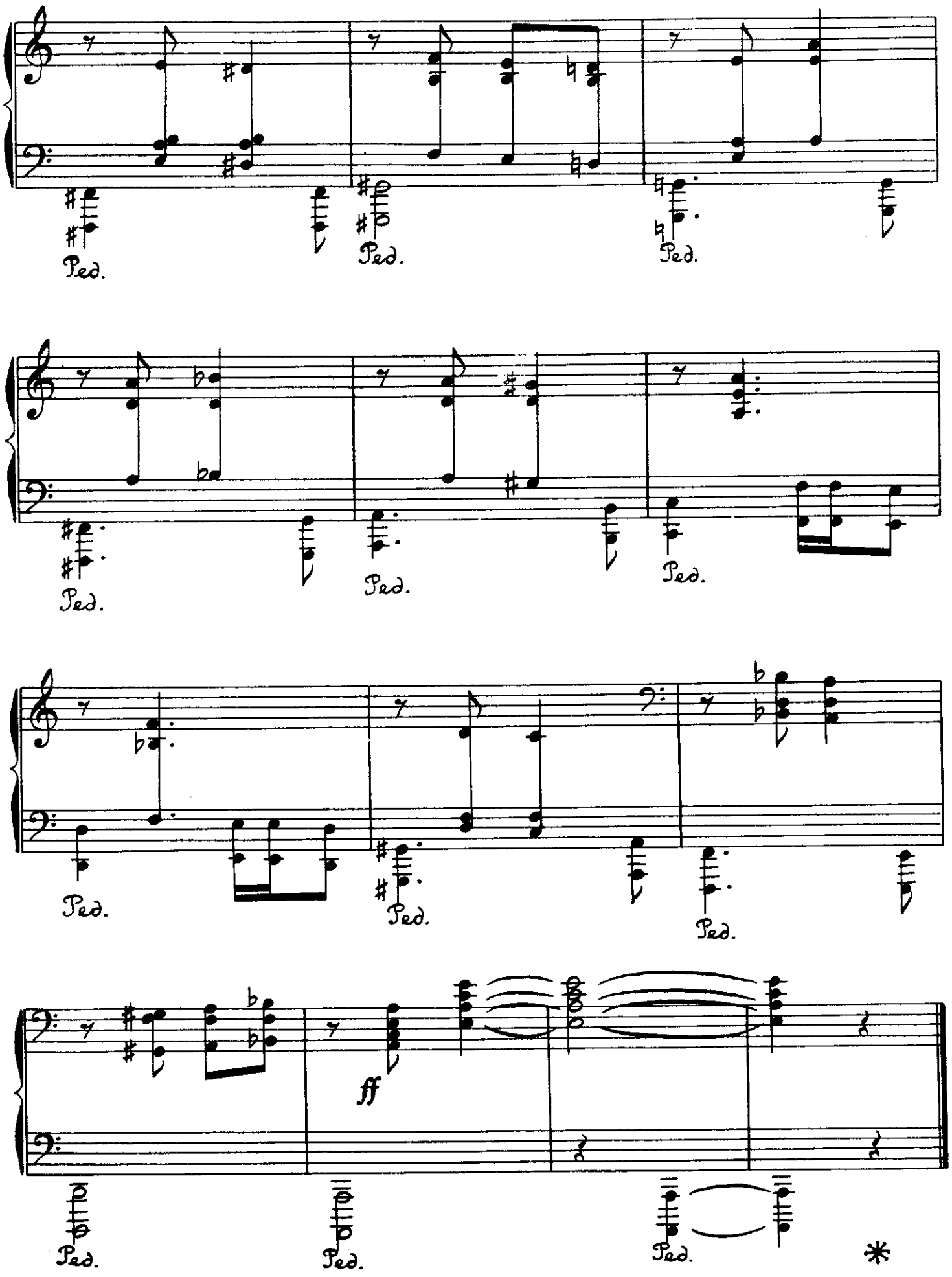
COPYRIGHT, 1952 BY CLEMA M. DE PONCE
PROPIEDAD DEL AUTOR REGISTRADA CONFORME A LA LEY. MEXICO

Ediciones CLEMA M. DE PONCE
México, D. F.


f
Ped.
p
f
Ped.
cresc.
Ped.


f
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
express.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


f
(12)
(13)
Ped.
cresc.
f più animato
cresc. ed rit.
ff


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
*

FE DE ERRATAS.
Y
NOTAS DE CARLOS VAZQUEZ.

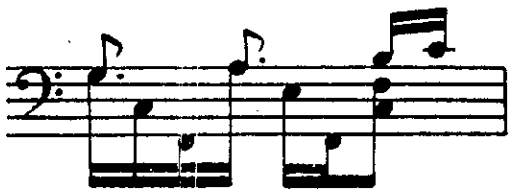
PRELUDIO Y FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA.

PRELUDIO.

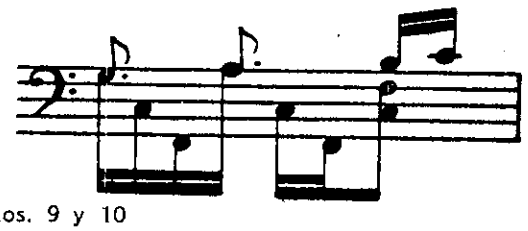
Este preludio es por excelencia guitarristico; si no tuviera las indicaciones de "piano" y "para la mano izquierda sola" creeriamos que hubiese sido escrito expresamente para guitarra y no para piano. Por la tecnica de su composición el abuso de pedal destruiria el encanto de su trasparencia.

Página 1, compás No. 3

Se lee:

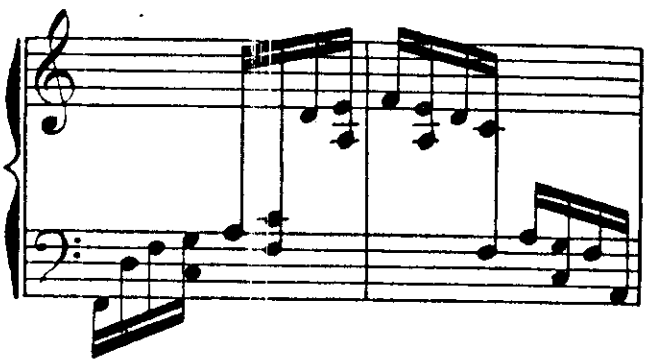


Debe leerse:

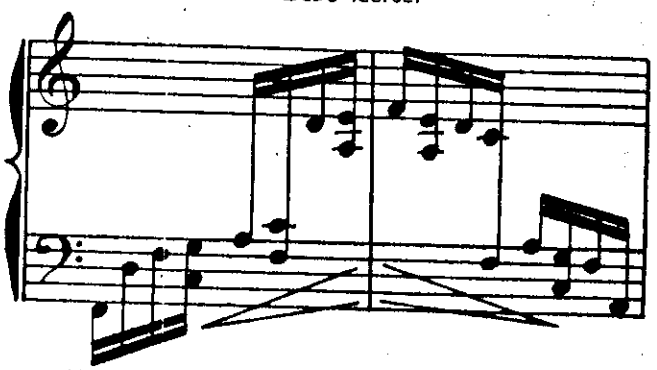


Página 1, compases Nos. 9 y 10

Se lee:

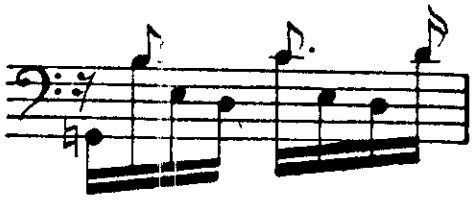


Debe leerse:

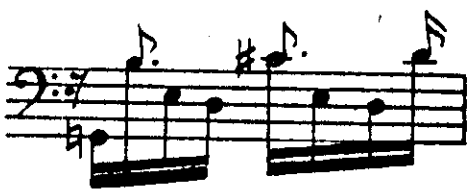


Página 3, compás No. 9

Se lee:

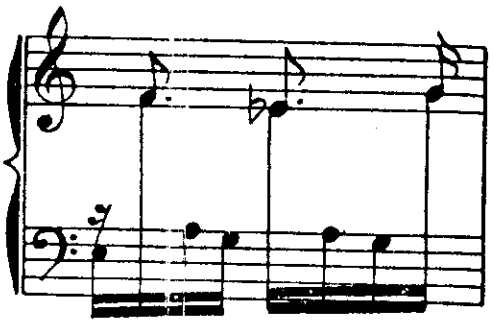


Debe leerse:

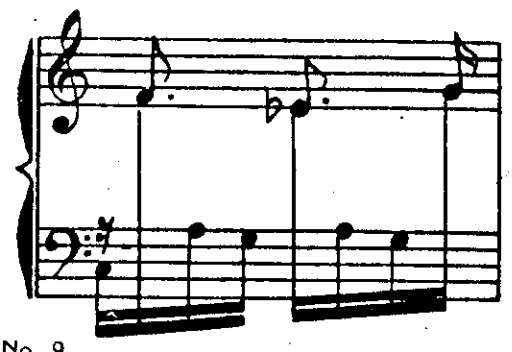


Página 4, compás No. 3

Se lee:

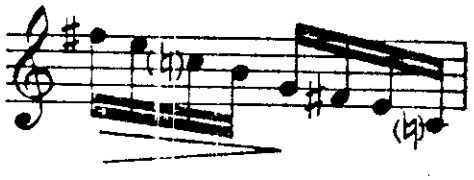


Debe leerse:

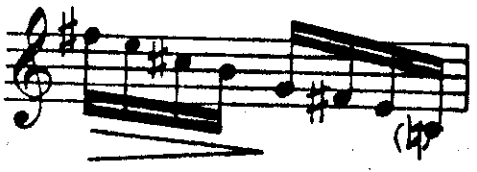


Página 4, compás No. 9

Se lee:



Debe leerse:



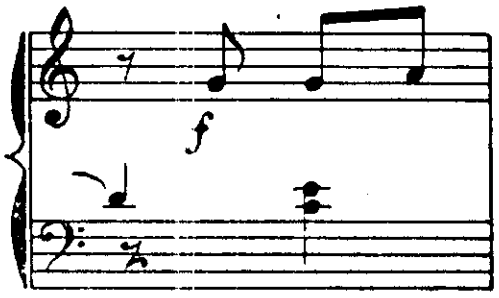
FE DE ERRATAS.
Y
NOTAS DE CARLOS VAZQUEZ.

PRELUDIO Y FUGA PARA LA MANO IZQUIERDA.

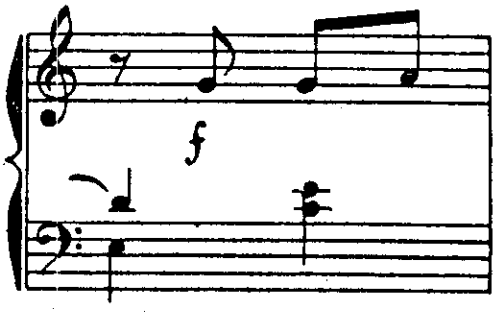
FUGA.

Siendo esta fuga, como el preludio, altamente guitarristica, se afirma pianisticamente en forma decisiva con los acordes de su última página. Existen dos versiones de esta fuga, un manuscrito a tinta y otro a lapiz, el primero sin fecha y el segundo escrito o terminado en Paris el 21 de enero de 1931. Los dos manuscritos fueron hechos por el autor. Creo que en el primero de ellos hay una equivocación en la página 6, compás No. 4.

A tinta se lee:
(Erróneo)



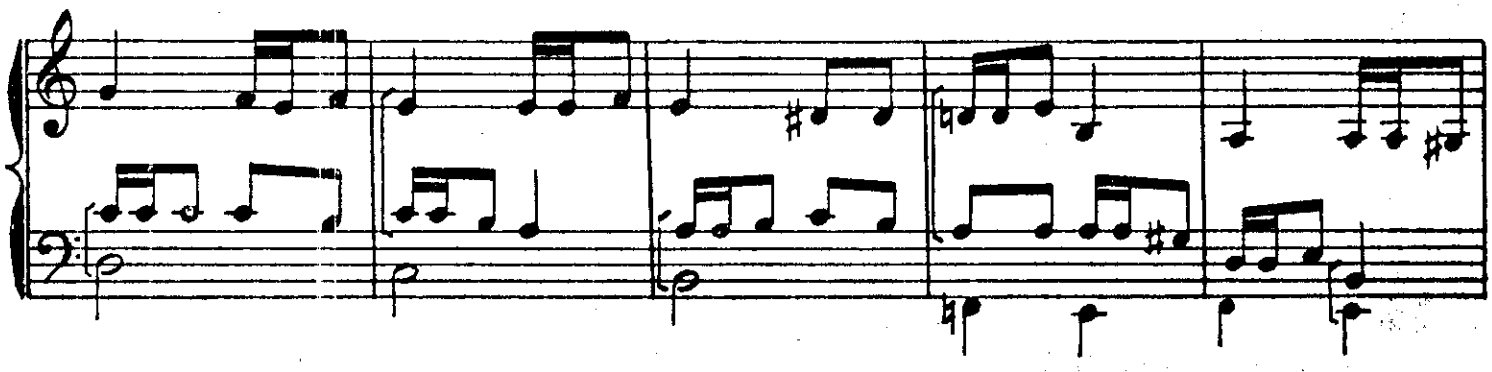
A lápiz se lee:
(Correcto)



El silencio de negra de la voz inferior de la primera reproducción no está a tinta como todo lo demás, sino a lápiz. Debe haber sido un error de copia el cual se intentó corregir despues, sin acudir al original. Por otra parte algunos pequeños borrones en el manuscrito a lápiz hacen aún más probable que éste sea el primero. Sin embargo, aceptando esto, se debe conceder que el manuscrito a tinta es mucho más que una copia: es una segunda versión. Su diferencia, aunque se puede concretar fácilmente, es muy importante. En lo que podemos tomar como primera versión se lee a la cabeza del sujeto de la fuga (primer compás) un silencio de corchea, mi corchea, dos mis doblecorcheas y fa corchea. En el caso de la segunda versión los dos mis doblecorcheas se reducen a un solo mi quedando asi: silencio de corchea, mi corchea, mi corchea y fa corchea. En cada versión las notas y figuras ritmicas presentadas en el primer compás siguen apareciendo todas las veces que entra el tema de la fuga, naturalmente. Si concediéramos a cada versión igual importancia habria que escoger entre el caracter ritmico y percusivo de una y el melódico y sencillo del otro. Mi predilección por la última está basada en el sentido de equilibrio de construcción del sujeto. Excluyendo los silencios, que son como respiraciones regulares del tema, tenemos: tres corcheas, corchea y negra, tres corcheas.

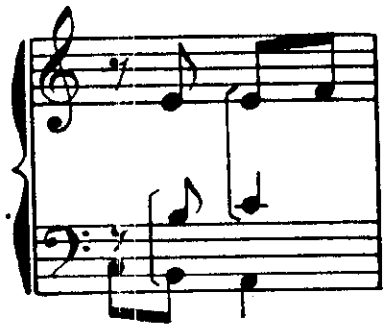
Algunas veces, a causa de las distancias que la mano izquierda sola debe tocar, es inevitable quebrar la linea melódica como en el caso de los compases Nos. 10, 28 y 46. Ante la imposibilidad de lograr el sentido de continuidad de las dos voces extremas (citando como ejemplo el compás No. 10, las corcheas sol sostenido re, escritas verticalmente y leidas forzosamente en quebrada usando el pedal para sostener el bajo, desconectan en la práctica las dos últimas corcheas de la voz superior, o sean mi, re; se podria poner el pedal desde el mi para cambiarlo hasta la primera nota del siguiente compás, pero ésto emborronaria las notas en cuestión por lo que el procedimiento resultaria completamente amusical), cabe la opción de sacrificar el valor de la última corchea inferior de los citados compases (10, 28 y 46) convirtiéndola en doblecorchea. Valdria la pena considerar esta posibilidad reflexionando si en este caso es más importante respetar los valores dados por el compositor que el de tratar de encontrar la parte estética de su concepción musical. Por lo demás (aunque parezca contradictorio) es obvio que desde el punto de vista de la composición —por la cuadratura de sus valores y la distribución de los mismos en esta fuga— la escritura de estos compases tal como se presenta encuentra plena justificación.

El salto constante o el arpegiamiento en los compases del 49 al 53 resultaria monótono, por lo tanto seria aconsejable hacerlos como sigue:

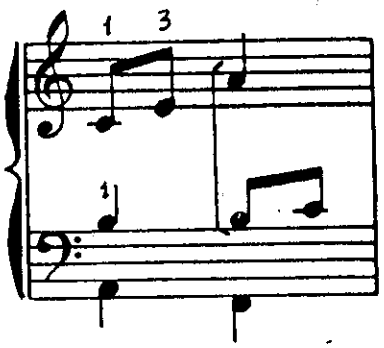


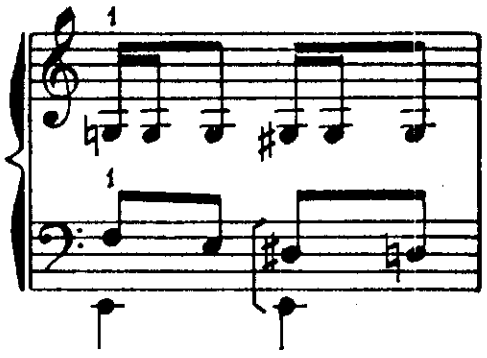
El mismo problema se presenta en los casos sucesivos:

Página 8, compás No. 4.



Página 8, compás No. 7:
(el si negra y el do corchea se pueden tocar juntos con el pulgar).



Página 8, penúltimo compás:

(el fa corchea y el sol natural doblecorchea se pueden tocar con el pulgar).