

MARGARITA PUIGSERVER

LA OBRA DE CHOPIN EN  
MALLORCA EN EL  
INVIERNO DE 1838–1839

Serie Estética y Teoría de las Artes  
*Cuadernos de Anuario Filosófico*



## I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene su inicio en una conferencia–concierto para un grupo de universitarios de Kazajstán que se había trasladado a Mallorca a través de un intercambio cultural realizado por la Escuela de Turismo de Baleares y el gobierno de ese país, en mayo de 1998.

Preparé un texto a modo de hilo argumental, acompañándolo de las audiciones de las obras que Chopin había compuesto en Mallorca. Como pianista, había interpretado esas piezas en otras ocasiones, pero a medida que me adentraba en el contexto histórico y en las circunstancias que le llevaron a Mallorca, así como en el ambiente en el que se desarrolló su estancia en la isla, me di cuenta de la profundidad de lo afirmado por Gustav Mahler cuando dijo que: “en la partitura está todo menos lo esencial”. A través de los signos de las partituras compuestas en Mallorca se hacía cada vez más clara la percepción de un elemento nuevo que hacía distinto el contenido expresivo de esta música.

Esta conferencia–concierto fue el punto de partida de mi investigación, y, a medida que ésta avanzaba en la historia de ese invierno en Mallorca, empezó a tomar forma una incógnita que Robert Graves me ayudó a resolver: ¿Cómo se explica que la descripción que hace George Sand de esta época no se corresponda en absoluto con las cartas de Chopin? ¿Qué es lo que originó ese odio desmesurado contra los mallorquines por parte de la escritora? Los motivos que ella menciona no son suficientes. Por otra parte Chopin siempre recordará los días pasados en Mallorca con una emoción profunda; como señala Liszt:

Parece ser que para Chopin el episodio valldemosino conservaba el recuerdo fragante de una victoria espiritual secreta sobre sus instintos más bajos; pero a George Sand sólo le recordaba el humillante

abandono de sus principios, al aceptar aquel amor perpetuo en términos dictados por la Iglesia que ella tanto detestaba<sup>1</sup>.

Esta idea anunciaba el motivo del cambio que se producía en el carácter de la obra del compositor, que se percibe a partir de su estancia en la Isla. Influyeron, sin duda, varios factores: el buen clima de la primera etapa, las lluvias, la idea de la muerte, el ambiente de la Cartuja, el paisaje, el folclore mallorquín, la enfermedad, el aislamiento, la falta de noticias de su familia... Pero es su cambio de rumbo espiritual, su vuelta a sus convicciones más profundas, lo que constituye aquello que Mahler llama "lo esencial". A partir de este momento la interpretación de la obra de Chopin va a estar íntimamente ligada a esta circunstancia. Tanto, que al enfrentarme de nuevo con la partitura, con el lenguaje de los sonidos, ese nuevo elemento resulta ser el revelador del verdadero carácter de estas obras, de modo que la interpretación consiguiente choque con la mayoría de las convenciones interpretativas del siglo XX.

Agradezco a la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra la posibilidad de dar a conocer el resultado de mi investigación.

---

<sup>1</sup> Citado en Graves, R., prólogo a la obra de Sand, G., *Un invierno en Mallorca*, traducción y cronología Marcel Planas, José J. Olañeta, Palma de Mallorca 1997, p. 10.

## II. MALLORCA 1838

El motivo principal que indujo a Chopin y a George Sand a trasladarse a Mallorca en el invierno del año 1838 fue el delicado estado de salud del compositor y de uno de los hijos de ella, Maurice, a quienes el médico había recomendado un lugar más cálido para pasar el invierno. A esto se unió la necesidad de abandonar París, para evitar las habladurías provocadas por su relación amorosa, y, sobre todo, para huir de las iras del celoso dramaturgo Maleville, que siendo preceptor de ese hijo enfermo, Maurice, había sido el último amante de George Sand. Escogieron Mallorca porque sus amigos, el político español Mendizábal y el cantante mallorquín Francisco Frontera, profesor de canto de la reina Isabel II y de la duquesa de Montpensier, les hablaron maravillas de la Isla, de modo que decidieron pasar el invierno allí.

Llegaron a Palma el ocho de noviembre de 1838, procedentes de Barcelona, en el único barco que unía la isla con el resto del mundo y que se llamaba *El Mallorquín*. Se hospedaron los primeros seis días en una pensión del puerto que, por estar situada sobre el taller de un tonelero, no resultaba nada tranquila. En esta pensión se sienten, además, despreciados, y sus primeros contactos con la sociedad palmesana no van a ser tampoco muy afortunados<sup>2</sup>.

Visitaron a varias personas, para las que llevaban cartas de presentación, como el cónsul francés, el marqués de Cardona, el conde de Montenegro –con el que tuvieron una grave dis-

---

<sup>2</sup> «Se alojan en una pensión muy humilde, donde comienzan los problemas. Se quejan de todo, y en la pensión, que es lo que es, al cabo de una hora están hartos de ellos. La actitud de los de la pensión es de “desprecio e indignación”». Graves, R., prólogo a *Un invierno en Mallorca*, p.

cusión<sup>3</sup>— y la francesa Elena Chaussat. A pesar de todo esto no fueron bien recibidos, ya que su situación personal chocaba con la mentalidad de la época: viajaban sin estar casados, y con los dos hijos de ella. Así que decidieron abandonar Palma y alquilar una casa de campo, a pocos kilómetros de la ciudad, una finca mallorquina llamada *Son Vent*, a un tal Sr. Gómez, por cincuenta francos al mes. Al mismo tiempo alquilaron dos celdas, compuestas de tres habitaciones y un jardín, en la cartuja de Valldemosa, cartuja que había sido desalojada hacía pocos años por los monjes debido a la ley de desamortización de Mendizábal. Estas celdas se convertirían en su residencia a partir del quince de diciembre, cuando se vieron obligados a salir de *Son Vent*, y allí estuvieron hasta el once de febrero de 1839, fecha en que se trasladaron a Palma para abandonar la isla dos días más tarde. Permanecieron en Mallorca algo más de tres meses (exactamente noventa y siete días).

Su estancia tuvo dos etapas muy distintas; la primera, en *Son Vent*, fue de máxima felicidad para ambos, como lo demuestran muchas de sus cartas. Refiriéndonos concretamente a Chopin, después de sus desgraciadas experiencias amorosas, pensaba que podía ahora por primera vez vivir un amor en plenitud<sup>4</sup>. Por otra parte, fascinado por la luminosidad del

---

<sup>3</sup> “Es cierto que la nobleza palmesana no le había dado una bienvenida excepcionalmente calurosa. Pero, por otra parte, se mostraron corteses, mientras el comportamiento de George Sand, según ella misma confiesa, fue realmente extraño: cuando visitó la casa del conde de Montenegro fue indirectamente responsable de un daño —por lo visto irreparable— a un mapa valiosísimo, y luego se escabulló con mirada culpable, sin una sola palabra de excusa”. *Idem*, p. 3.

<sup>4</sup> «El 9 de septiembre de 1836 pidió la mano de María Wodzinska, una condesa polaca de 17 años, y el padre de ella se la concedió con muchas reservas por la enfermedad que padecía desde hacía tiempo. Fue en esa época, el 24 de octubre, cuando conoció a George Sand en casa de la Condesa María D’Agoult, que acababa de iniciar una relación amorosa con Franz Liszt, de la que dijo “¡qué mujer más desagradable!” (Ella tenía 32 años y él 26). Unos meses después, el 23 de julio de 1837, recibe de vuelta todas las cartas que había escrito a María Wodzinska, lo que re-

paisaje, lo exótico de la vegetación, el clima y todo lo que le rodeaba, Chopin escribe: “Aquí por la noche, se oye cantar y tocar guitarras durante noches enteras...”<sup>5</sup>. Su buen estado de salud, que le permitía efectuar excursiones y llevar una vida de hombre totalmente sano, contribuía a hacer completa su felicidad. Lo describe muy detalladamente George Sand en su libro:

Los primeros días que pasamos en este refugio los dedicamos al paseo y al suave vagabundeo, a lo que convidaba un clima delicioso, una naturaleza encantadora y completamente nueva para nosotros<sup>6</sup>.

En lo que respecta al paisaje, afirma Sand:

En Mallorca no había para mí comparación posible con ningún paraje conocido. Los hombres, las casas, las plantas, y hasta los más pequeños guijarros del camino, tenían un carácter aparte. Mis hijos estaban tan entusiasmados que hacían colección de todo, y pretendían llenarnos los baúles con aquellos hermosos adoquines de cuarzo y de mármoles veteados de todos los colores que bordean todos los cercados con taludes de piedras secas. Así, los campesinos, viéndonos recoger hasta las ramas secas, nos tomaban por boticarios los unos, y los otros nos miraban como a verdaderos idiotas...<sup>7</sup>.

También el tiempo les acompaña:

---

presentó para él el fin de un sueño, como explicó años más tarde a su amigo Fontana, con motivo de la boda de María con Jozef Skarbek: “Hace años soñé otra cosa pero no pudo ser”».

El 25 de abril de 1838 George Sand y F. Chopin se hacen amantes y, a pesar de que lo llevan en secreto, algunos amigos lo advierten (en julio Delacroix realiza un boceto para el retrato de ambos). En septiembre de este mismo año ella escribe al pintor: “Si Dios hubiera ordenado mi muerte en una hora, no me hubiera importado complacerle porque he pasado tres meses de indescriptible encanto”. Cfr. Tomaszewski, M., “Chopin: Crónica de Vida y Obras” publicado en Internet en la dirección web [www.chopin.pl](http://www.chopin.pl) (página oficial Chopin – Polonia).

<sup>5</sup> Graves, R., prólogo a *Un invierno en Mallorca*, p. 18.

<sup>6</sup> Sand, G., *Un invierno en Mallorca*, ed. cit., p. 58.

<sup>7</sup> *Idem*; p. 59.

Habíamos tenido un tiempo adorable; los limoneros y los mirtos todavía estaban floridos y, los primeros días de diciembre, me quedaba al aire libre en una terraza hasta las cinco de la madrugada, entregada al bienestar de una temperatura deliciosa.... En Mallorca, el silencio es más profundo que en ninguna otra parte del mundo...”<sup>8</sup>.

En cuanto a su labor de creación, en esta primera etapa fue prácticamente nula, pues estaba sin piano. Desde París, su amigo Jules Fontana le había mandado un piano Pleyel que, por dificultades de transporte y de aduana, no llegó a Valldemosa hasta entrado el mes de enero de 1839.

Durante las primeras semanas no pudo trabajar y escribe: “Sueño música pero no la hago porque aquí no hay piano”<sup>9</sup>. Más adelante, por una carta de George Sand fechada el tres de diciembre, sabemos que había alquilado un piano del país, “que le irrita más que le alivia”, pero, “a pesar de todo, trabaja”<sup>10</sup>.

Esta situación cambió súbitamente cuando, con la llegada de las lluvias, la salud de Chopin sufrió un deterioro muy considerable. Así lo cuenta en una carta a su amigo y editor Fontana:

Estuve enfermo como un perro durante estas dos últimas semanas. Me resfrié a pesar de los 18° de calor, las rosas, los naranjos, las palmeras y las higueras. Tres médicos –los más célebres de la isla– me examinaron. Uno olfateaba lo que yo había expectorado, otro percutía el lugar de donde había expectorado, el tercero me auscultaba mientras expectoraba. El primero dijo que yo iba a reventar, el segundo, que estaba reventando, el último, que había reventado ya. Sin embargo, hoy me siento como siempre; pero no puedo perdonar a mi médico de París que no me haya dicho nada de lo que había que hacer en caso de una bronquitis aguda que pudo haber previsto para mí...<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> *Idem*; p. 65.

<sup>9</sup> *Idem*; prólogo, p. 18.

<sup>10</sup> *Idem*; p. 21.

<sup>11</sup> Chopin, F., “Carta a Fontana”, del 3 de diciembre de 1838, en *Correspondance*, revisada y anotada por Sydow, B. E., París 1960,

Aunque Chopin habla de una bronquitis aguda, está claro que los médicos diagnosticaron tuberculosis, y que esta noticia trascendió, ocasionándose un cambio radical en su situación. Al ser la enfermedad en aquel tiempo contagiosa e incurable, pasó a ser tratado como un apestado. El Sr. Gómez, propietario de *Son Vent*, más sagaz que el médico parisino (doctor Gaubert) que había certificado que el compositor “no está tísico”, conminó a George Sand: “tiene usted a una persona con una enfermedad repugnante que puede poner en peligro a mi familia”<sup>12</sup>. Esto llegó al extremo de que se les obligó a abandonar la casa de campo que habitaban, haciéndoles pagar los muebles, pues iban a ser quemados para evitar el contagio, tal y como indicaba el edicto de Fernando VI que existía desde 1755 y que legislaba rigurosamente las medidas precautorias frente a la tisis: había orden de quemar las ropas, sábanas, muebles y todo objeto utilizado personalmente por el enfermo o que simplemente hubiese estado en la misma habitación.

Fue entonces cuando, el quince de diciembre, trasladaron su residencia a la celda de la cartuja en Valldemosa (pequeña población mallorquina, situada al noroeste de la isla y a unos veinte kilómetros de Palma), en donde se inicia la segunda etapa del viaje. Esta celda había sido ocupada hasta el mes de noviembre por un refugiado político llamado Ignacio Durán, al que conocieron en esa época, y con el que acordaron un traspaso. La alquilaron por el módico precio de treinta y cinco francos al año. Compran los muebles de Durán por 3800 reales que entonces equivalían a mil francos franceses.

Mientras Chopin se dedica a componer, George Sand organiza su vida en la Cartuja dando clases a sus hijos, visita los alrededores en largos paseos o se sienta a escribir en el cementerio de los monjes bajo un árbol, como cuenta un testigo de la época.

Esta situación podría parecer idílica, pero lo cierto es que la estancia de George Sand en la isla iba a resultar muy incómoda, como ella misma cuenta en su libro. La escritora se encuentra, además del idioma desconocido y la alimentación

---

<sup>12</sup> Ortega, R., *Chopin*, Alianza, Madrid 1995, p. 37.

tan distinta a sus costumbres, con el rechazo de la población a causa de la enfermedad de Chopin. A este rechazo contribuye la manera extravagante de la escritora de conducirse, usando ropa masculina y fumando puros.

Después de la lectura del libro de George Sand se deduce que su estancia no fue muy feliz y que a medida que transcurría el tiempo ella se sentía cada vez peor. Pero si bien es verdad que los mallorquines no la recibieron con mucho entusiasmo, también es cierto que ella no colaboró para hacer más agradable su trato con los isleños.

Los hijos de la escritora, Maurice y Solange, tampoco contribuyeron a crear un clima de entendimiento. Según Robert Graves, parece ser que Solange estaba celosa de Chopin y se dedicaba a atemorizarlo con viejas historias de fantasmas y de apariciones de monjes difuntos aprovechando las horas en las que el compositor deliraba. Maurice, por su parte, no tiene reparos en colgar en la pared de su celda un dibujo titulado *orgía monástica* con el consiguiente escándalo de María Antonia y el sacristán que se ocupan del mantenimiento de la Cartuja.

La opinión de George Sand es que Chopin, debido a su enfermedad, se convirtió en una compañía *detestable*, y traslada esta impresión a la música que compone en la Isla, apuntando que otras veces, lejos de Mallorca, su música se había nutrido de *ideas graciosas y más vitales*<sup>13</sup>.

Pero lo cierto es que, enfermo o no, Chopin tenía una personalidad fascinante que cautivaba a todos los que le conocieron y que naturalmente vertió en su música.

---

<sup>13</sup> Sand, G., *Historia de mi vida*, Salvat Ediciones, Barcelona 1995, p. 242.

### III. LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE CHOPIN

Lo que sabemos de Chopin, por su correspondencia con sus amigos: Fontana, Pleyel, Delacroix, Heine, Astolph de Custien –que a su vez conoció a Victor Hugo, Balzac, Stendal y Beaudelaire– por los pianistas: Liszt, Thalberg, Herz y Czerny, y los escritos de éstos, nos permite reconstruir la imagen de una elevada personalidad artística a la que es imposible resistirse. Su refinamiento aparece así descrito por George Sand:

Las cosas exquisitas, encantadoras y fuera de lo común que extraña de él mismo lo convertían en el alma de los grupos selectos, y literalmente se lo disputaban, por su noble carácter, su carencia de egoísmo, su altivez, su orgullo bien entendido, por su rechazo a cualquier ostentación de mal gusto o cualquier impertinencia, por el aplomo de sus maneras y las delicadezas de su trato. Por todo esto era buscado; estas virtudes hacían de él un amigo tan firme como agradable... Agradecía la más leve luz y te abrumaba con su decepción al paso de la más leve sombra... Se había educado en la falda de las princesas... Lo devoraba un sueño idealista que ninguna complacencia filosófica o mundana lograba atemperar. Nunca quiso transigir con la naturaleza humana. No toleraba nada de la realidad. Inflexible con la menor sombra, se entusiasmaba inmensamente con la más mínima luz, y su imaginación exaltada hacía todo lo posible por ver un sol...<sup>14</sup>.

La personalidad de Chopin fascinó a numerosos artistas, historiadores y virtuosos:

Federico es exquisito: todo lo que sea desorden, extremismo y vulgaridad le repugna en todos los órdenes de su vida –desde su aseo personal hasta la decoración de su casa y los detalles más simples– ...

---

<sup>14</sup> *Historia de mi vida*, p. 247.

En su trabajo era concienzudo y exigente hasta límites extremos... Educado, cortés y elegante en los modales..."<sup>15</sup>.

Llaman la atención rasgos de su carácter que Sand detalla:

El grito del águila impotente y hambrienta sobre las rocas de Mallorca, el silbido áspero del cierzo y la sombría desolación de los árboles cubiertos de nieve lo entristecían por mucho más tiempo y más agudamente de lo que lo alegraban el perfume de los naranjos, la gracia de los racimos y la cantinela morisca de los campesinos. Su carácter era así para todo. Entregado por un momento a los deleites del afecto y a las sonrisas del destino, e introvertido durante días y semanas enteras por la torpe conducta de un extraño o por las menudas contrariedades de la vida cotidiana. Y, cosa rara, un verdadero dolor no lo aniquilaba tanto como uno pequeño. La envergadura de sus emociones no guardaba relación con las causas. Con respecto a su salud, aceptaba valientemente los peligros reales y se atormentaba miserablemente por las alteraciones más insignificantes. Esta es la manera de ser y el destino de los seres cuyo sistema nervioso tiene un desarrollo excesivo<sup>16</sup>.

Chopin compone música para piano solo, como si éste fuera una proyección de él mismo. Siempre compone sentado al piano, la concepción mental de su música empieza en y desde su instrumento. Él mismo testimonia en una de sus cartas escritas en Mallorca esa incomodidad creativa que le causa el hecho de estar sin piano: "¿Mi piano no ha llegado todavía...? ...Yo sueño música pero no la hago porque aquí no hay piano..."; y en espera de recibir su piano, escribe: "Mis manuscritos duermen mientras yo no puedo dormir..."<sup>17</sup>.

Chopin proyectaba su sensibilidad sobre el piano. Su personalidad se adaptaba bien a los pianos Pleyel, con su sonoridad "plateada, dulce, trasparente". "Cuando no estoy bien dispuesto para tocar, lo hago en un Erard, porque éste me da

<sup>15</sup> Prieto, J., *Federico Chopin: poeta del piano*, publicado en internet en la dirección web [www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp](http://www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp)

<sup>16</sup> *Historia de mi vida*, p. 243.

<sup>17</sup> Graves, R., prólogo a *Un invierno en Mallorca*, p. 18.

pronto el sonido. Pero cuando me siento bien y estoy en condiciones de crear mi sonido, entonces necesito un Pleyel...”. “Los Pleyel son el *Non Plus Ultra*”<sup>18</sup>.

Esta concepción del sonido le llevó a buscar el “sonido base”, que era “un sonido uniforme, calmo y no apasionado”; esta manera de enfocar el trabajo del sonido está ligada también a su físico: en el año en que se traslada a Mallorca su peso está por debajo de los cincuenta kilos (noventa y siete libras), con una estatura de un metro setenta, como consta en su pasaporte del año 1837<sup>19</sup>. Este debilitamiento, producido por la enfermedad, que se agrava en Valldemossa, le hace pensar cada vez más en usar el peso del brazo sobre la tecla<sup>20</sup>; de esta manera resulta un sonido profundo con ese timbre refinado tan característico de sus obras<sup>21</sup>.

Su estética estaba vinculada a una concepción del instrumento que poco o nada tiene en común con las costumbres de los concertistas actuales. Sus intereses no se orientaban tanto a la potenciación de la sonoridad como a un refinamiento del timbre. Chopin tocó muy poco en público, se limitaba a *soirées* privadas en salones de reducidas dimensiones. Era consciente de que ni su sensibilidad ni su pianismo se adaptaban al gusto del gran público<sup>22</sup>. Era contrario a las demostraciones virtuosísticas, que casi rayaban lo circense, y a las que tan aficionados eran Liszt y Thalberg. Chopin prefería un reducido público, así lo cuenta a su amigo Franz Liszt:

No he nacido como tú para tocar en público; la presencia de un gran auditorio me aterroriza; me siento paralizado por su curiosidad, y no puedo adaptarme a todas esas fisonomías para mí desconocidas e indiferentes.

---

<sup>18</sup> Chiantore, L., *Historia de la técnica pianística*, Alianza, Madrid 2001, p. 308.

<sup>19</sup> *Idem*; p. 313.

<sup>20</sup> Este uso del peso del brazo se consigue con un movimiento similar al utilizado al tratar de empujar el piano a través del hundimiento de las teclas.

<sup>21</sup> *Historia de la técnica pianística*, p. 313.

<sup>22</sup> *Idem*; p. 305.

En otra ocasión afirmará sentirse tan extraño en este mundo de concertistas “como una primera cuerda de violín aplicada a un contrabajo”<sup>23</sup>.

Alejado pues de este mundo, Chopin se gana la vida sobre todo como profesor. A pesar de que sus partituras eran editadas con regularidad, los ingresos no eran suficientes. Las clases, por lo tanto, le aseguraban una vida holgada y de acuerdo con sus gustos exquisitos. Es curioso señalar el elevado precio de sus clases: cobraba alrededor de veinte francos de oro. Cualquier profesor cobraba cinco y sólo alguna eminencia se atrevía a cobrar doce. Chopin era valorado y aceptado por la aristocracia, su prestigio era tal que con frecuencia sus alumnas iban a su casa en vez de hacer desplazar al maestro de un palacio a otro. Daba ocho o nueve clases al día<sup>24</sup>.

No era fácil llegar a ser alumno de Chopin. Antes de poder encontrarlo hacían falta varios esfuerzos. Muchos testimonios nos hablan de su heladora cortesía. Extremadamente educado, exquisito en sus modales y de porte aristocrático, desplegaba en sus clases, no obstante, cualidades personales excepcionales. Demostró siempre una gran comprensión humana de los problemas personales, musicales y técnicos de sus alumnos. Era un maestro dotado de una profunda intuición y penetración psicológica.

No era un gran pedagogo, pero el hecho de no crear escuela no se debe a su falta de intuición, sino a la falta de sintonía de sus alumnos, que no estaban en condiciones de asimilar todo lo que su maestro les transmitía.

Este es el testimonio de Emilie von Gretsck, uno de sus alumnos:

Ayer con Chopin probé a tocar sus nocturnos. Yo sabía, y sentía claramente dentro de mí, la forma en que los había tocado él. Pero en parte debido a la incertidumbre con las notas, y en parte a cierta inhibición que viene sobre nosotros y nuestra forma de tocar cuando estamos ansiosos o infelices, me encontré imposibilitado de expresar la música como la oía en mi cabeza. No tenía la fuerza para hacerla

---

<sup>23</sup> Casella, A., *El piano*, Ricordi, Buenos Aires 1936, p. 79.

<sup>24</sup> Rattalino, P., *Historia del piano*, Labor, Barcelona 1988, p. 132.

sonar. Es maravilloso ver que fácil y educadamente Chopin le deja a uno relajado. Como de forma intuitiva, puedo decir que se identifica con el pensamiento de la persona con la que está hablando o a la que escucha. Con qué delicados modales adapta su forma de ser a la del otro. Para animarme me dice, entre otras cosas, “parece que no te atreves a expresarte a ti mismo como te encuentras. Sé más atrevido, déjate llevar más. Imagínate que estas en el Conservatorio, escuchando la más bella interpretación del mundo. Desea escucharla y entonces te encontrarás tocándola. Ten confianza en ti mismo. Desea cantar como Rubini y triunfarás haciéndolo. Olvídate de que te escuchan y escúchate a ti mismo. Veo que la timidez y la falta de confianza forman una especie de armadura a tu alrededor, pero a través de esta armadura percibo algo más que tú no siempre te atreves a expresar, y de esta manera nos lo niegas todo a nosotros. Cuando estés en el piano te autorizo a que hagas lo que quieras. Sigue libremente el ideal que te has marcado y que debes sentir en tu interior. Sé atrevido y confía en tu poder y en tu fuerza y cualquier cosa que digas será siempre correcta. Me daría el máximo placer oírte tocar después de abandonar la confianza que has puesto en la comparación, minada de vulgaridades insoportables<sup>25</sup>.

Chopin refleja su personalidad también en su proceso creador. Sus manuscritos a menudo presentan muchas correcciones. Los textos de ediciones de una misma obra, editados simultáneamente en varios países, difieren casi siempre. Incluso después de que un trabajo apareciese impreso, lo alteraba de tal modo que la composición se entendía como un proceso abierto, no acotado por los límites de la publicación.

Quizás la más explícita descripción del trabajo de Chopin sea la que se encuentra detallada por George Sand, que de manera elocuente explica: “el piano acrecentaba sus impulsos compositivos”. También informa de las dificultades que encuentra el compositor en sus últimos trabajos:

Su creación era espontánea y milagrosa. La encontraba sin buscarla ni adivinarla. Venía a su piano de repente, completamente su-

---

<sup>25</sup> “Carta de Emilie von Gretsck” del 30 de abril de 1844, extraída de la biografía de Chopin por Jean Jaques Eigeldinger. Publicado en internet en la dirección web [www.chopin.pl](http://www.chopin.pl) (página oficial Chopin – Polonia).

blime, o sonaba en su cabeza durante un paseo; entonces se daba prisa para oírla de nuevo, aunque esta vez volcado en su instrumento. Era en ese momento cuando empezaba la más descorazonadora labor que yo haya visto jamás. Era una serie de esfuerzos, indecisión, impaciencia, para recuperar ciertos detalles del tema que había oído. Lo que había venido a él como una pieza, lo sobreanalizaba en su deseo de escribirlo y su pena de no encontrarlo 'limpio', como él decía, le provocaba cierto desespero. Se encerraba en la habitación durante días, llorando, paseando, rompiendo sus plumas, repitiendo y cambiando una simple medida cien veces, escribiendo y borrando con igual frecuencia y empezando otra vez al día siguiente con meticulosa y desesperada perseverancia. Estaría seis semanas con una página, para acabar escribiéndola como la primera vez<sup>26</sup>.

Chopin trataba sus bocetos como documentos privados, llenos de anotaciones y abreviaturas personales. En algunos de estos bocetos hay pasajes definidos de un solo trazo, y percibimos sobre estos papeles que las conexiones entre estos pasajes fueron lo que realmente le preocupó. Chopin pasará del boceto al manuscrito pero no se limitará a transcribir, sino que seguirá componiendo, rehaciendo y reformando, como he señalado anteriormente, incluso después de su edición.

Schlesinger, uno de sus editores en París, en una carta de 1833 a un editor alemán, dice:

Chopin no es sólo un hombre de talento sino que está ansioso por mantener su reputación, por lo tanto siempre está dando brillo a su trabajo, incluso mucho tiempo después de terminarlo. Todo lo que nos ha vendido está hecho, lo he tenido en mis manos muchas veces, pero hay una diferencia entre el terminado y el entregado... Por fin hoy mismo he recibido de Chopin las primeras pruebas de los primeros seis estudios, llenos de correcciones. Él es tan ansioso que es difícil recibir algo suyo...<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Historia de mi vida*, p. 246.

<sup>27</sup> "Cartas de M. Schlesinger a F. Kistner", del 2 de febrero y 16 de abril de 1833, publicadas en "Zofia Lissa", "Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner zeit gesehen", *Fontes artis musicae*, 7 (1960): 55 – 56; y cfr: [www.perfilemujer.com/chopin.htm](http://www.perfilemujer.com/chopin.htm).

No es de extrañar que el tiempo pasado en Valldemosa fuera el más productivo en su actividad creadora; no sólo por el hecho de disponer al fin de piano, sino por la vida que llevaba allí tan distinta de la de París, donde las frecuentes reuniones de literatos y artistas, el contacto social y la abundancia de clases le ocupaban mucho tiempo. De este modo, en Valldemosa pudo dedicarse sólo a componer.

El mismo Chopin escribe sus impresiones a los ocho días de llegar a la cartuja. En una carta a Fontana, fechada en Valldemosa el 28 de diciembre de 1838, dice lo siguiente:

¿Me imaginas aquí entre el mar y las montañas, dentro de una enorme cartuja abandonada, en una celda con puertas tan anchas como las de una cochera parisina? Aquí me tienes, sin guantes blancos, sin rizarme el cabello, aunque pálido como siempre. Mi celda parece un féretro enorme, sus bóvedas están cubiertas de polvo y desde su ventanita puedo ver naranjos, palmeras y cipreses; bajo la ventana está mi cama. Las obras de Bach, mis manuscritos, algunas notas y otros papeles, constituyen todos mis bienes materiales. Una calma absoluta... Aunque gritaras con todas tus fuerzas, nadie te oiría. En pocas palabras, te escribo desde un lugar muy misterioso... La divina naturaleza es realmente hermosa aquí, pero no debería interferir con la humanidad, ni con el correo, ni con las carreteras. He hecho muchos viajes entre Palma y este lugar, siempre con el mismo cochero, nunca por el mismo camino. Una masa de agua que baja de la montaña abre un camino, y luego otra que llega desde otra dirección lo hace desaparecer. El camino de ayer acaba hoy en un campo recién arado, y en el lugar donde antes podíamos circular sin problema, ahora tendríamos que pasar entre agua y rocas montados sobre mulas. ¡Y qué vehículos tan extraordinarios se utilizan aquí! Ello explica, mi querido Jules, por qué no hay un sólo inglés en la isla, ni siquiera un cónsul. La naturaleza en Mallorca es generosa... bajo este cielo sientes que te penetra un sentimiento poético que parece emanar de cada objeto. Cada día las águilas vuelan en círculo sobre nuestras cabezas y nadie les presta la más mínima atención..."<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> "Carta a J. Fontana", del 28 de diciembre de 1838, *Correspondance*.



#### IV. LA OBRA COMPUESTA EN MALLORCA

Centraré el análisis en los preludios opus 28: núm. 4 en mi menor, núm. 6 en sí menor, núm. 15 en re bemol mayor, núm. 20 en do menor, tema central del Nocturno opus 37 núm. 1, Mazurca opus 41 núm. 2 en mi menor y preludio opus 28 núm. 9 en mi mayor.

Los temas musicales creados por Chopin en Mallorca se materializaron sobre todo en la forma preludio. Nos dan la impresión por la estructura de esta forma, de ideas suspendidas en el aire, inacabadas, con un final que invita, particularmente en los preludios número 4 y número 6, a seguir pensando en ello... La forma preludio nos invita aquí a situarnos ya en el ambiente de estas obras.

“Allí (en Mallorca) compuso las más hermosas de esas piezas breves que él humildemente llamaba preludios. Son obras maestras...”<sup>29</sup>. El hecho de que George Sand utilice la palabra “humildemente” confirma la idea de que antes de que Chopin utilizara el preludio como forma, éste fuera utilizado para encarnar obras que solamente precedían a otras.

En efecto, como dice Zamacois, el preludio “es el nombre de preferencia que se da desde antiguo a una pieza de un solo tiempo, compuesta para servir de pórtico musical”. Sin embargo el mismo autor advierte que:

No todos los preludios están escritos para preceder realmente a una obra: en tales casos, el preludio constituye una obra suelta, independiente, aún cuando haya sido creada bajo la influencia de una acción dramática sobreentendida<sup>30</sup>.

Los preludios de Chopin son a mi entender mucho más que esto, puesto que representan el punto culminante de su obra entre 1837 y 1839. Está claro que a partir del trata-

---

<sup>29</sup> *Historia de mi vida*, p. 241.

<sup>30</sup> Zamacois, J., *Curso de formas musicales*, Labor, Barcelona 1982, p. 214.

miento que le da el compositor esta forma tiene ya una autonomía y personalidad propias.

El paralelismo existente entre los preludios de Chopin y los veinticuatro preludios y fugas de Bach es evidente. Esto se desprende de la veneración que sentía Chopin hacia el propio Bach. Hacía estudiar a sus alumnos *El clave bien temperado*, y horas antes de sus escasas actuaciones en público, en lugar de practicar las obras previstas para concierto, prefería preparar sus dedos con obras de Bach<sup>31</sup>.

Sin embargo, desde el punto de vista formal, poco o nada tienen en común los preludios de Chopin con los de Bach. Es en el mundo romántico, en la creación de nuevas formas o en la evolución de otras ya existentes. Es realmente sorprendente que a partir de Chopin la forma prelude tenga una nueva interpretación del término. Chopin utiliza los preludios como si dejara una pregunta en el aire, una pregunta sin respuesta, aprovechando el carácter introductorio de dicha forma.

Tal es el caso de los preludios número 4, número 6, número 9 y, sobre todo, el número 20. Con tan sólo una página de papel pautado son capaces de encerrar una expresión profunda. El prelude número 20 ni siquiera llega a las cinco líneas, son tres, pero en realidad dos, porque una de ellas se repite.

Llama la atención, en primer lugar, la brevedad de estos preludios. De hecho, toda la serie de los preludios (que es un total de veinticuatro) es un conjunto de piezas cuya duración oscila entre el medio minuto y poco más de cinco minutos. Esta serie nacerá como reelaboración del concepto de improvisación de Bach<sup>32</sup>. En palabras del mismo Chopin: "Cuanto más se parece una obra terminada a una improvisación, mayor es la impresión que produce..."<sup>33</sup>. Esto es precisamente lo que ocurre al leer la partitura; en general los preludios se podrían definir como "pequeños bocetos que reflejan estados de

---

<sup>31</sup> Casella, A., *El piano*, p. 80.

<sup>32</sup> Cfr. [www.vidasusofonas.pt/frederic\\_chopin.htm](http://www.vidasusofonas.pt/frederic_chopin.htm)

<sup>33</sup> Tornese, E. B., Tórtora, G., Florio, L., *Análisis del perfil clínico neuropsicológico de la esquizofrenia*, publicado en internet, en la dirección web [www.alcmeon.com](http://www.alcmeon.com)

ánimo. Íntimos, atormentados, densos, delicados, son el reflejo de una gran concentración creadora<sup>34</sup>.

### **Preludio opus 28 núm. 4 en mi menor**

Compuesto en Valldemossa en el mes de diciembre de 1838.

En el encabezamiento del preludio, como presidiéndolo, se encuentra un dato inmutable: la tonalidad. Ha sido compuesto en una tonalidad menor y la elección de un tono impone ya la expresión de un sentimiento o de una percepción determinados. La tonalidad se refiere a las alteraciones que puede tener una obra. Cuantos más sostenidos (#), más luz, más brillo y más alegría. Cuantos más bemoles (b) más dolor, más oscuridad, más desesperación. Por supuesto, esto sólo sirve en líneas generales, porque según la escritura, una obra en tono mayor puede no expresar alegría y una tonalidad menor puede aportar luz, debido a otros elementos que hay que tener en cuenta: fraseos, ritmo, signos de acentuación, etcétera. Aún así se puede decir que la tonalidad enmarca el carácter del preludio, pues “las tonalidades y las modulaciones musicales parecen estimular ciertos estados de ánimo o emociones”<sup>35</sup>. Cabría aquí preguntarse, como dice el mismo Steiner a propósito del modo menor:

¿Qué hace que una tercera menor resulte ‘triste’? ¿Es sol menor, en la escala occidental, intrínsecamente triste (¿y qué podría significar tal afirmación?) o su desolación responde acaso al uso que Mozart hace de ella en su gran quinteto (K 516)...?<sup>36</sup>

No podemos dar una respuesta pero lo cierto es que el carácter de una tercera menor es triste, cuando menos, apagado y discreto.

Chopin utilizará todas las tonalidades en los 24 preludios, como hiciera Bach en sus 24 Preludios y Fugas de *El clave*

<sup>34</sup> Prieto, J., *Federico Chopin: Poeta del piano*, [www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp](http://www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp)

<sup>35</sup> Steiner, G., *Errata. El examen de una vida*, traducción Martínez, C., Ediciones Siruela, Madrid 1998, p. 99.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 100.

*bien temperado*<sup>37</sup>. Es un recorrido por todos y cada uno de los tonos, y para el preludio número 4 ha elegido la tonalidad de mi menor.

La textura cromática de esta pieza está utilizada para dar efectos de color más que de tensión. Da una sensación de inmovilidad con esos cambios de medio tono propios de la escala cromática.

Escuché tocar a Chopin y recién en ese momento lo entendí; todas esas disonancias que en la partitura parecen duras y extrañas, cuando él toca, con ese deslizarse sobre el teclado, son como una sombra o una luz difusa que se filtra sobre la música<sup>38</sup>.

Toda la música de Chopin está envuelta en ese señorío, en esa elegante forma de presentar sentimientos, sin estridencias. Valldemossa constituyó un ambiente adecuado para este tipo de expresión: una calma absoluta, la fascinación del paisaje, lo irremediable de su enfermedad...<sup>39</sup>.

Un segundo dato importante es el compás, que equivaldría a la respiración<sup>40</sup>, y la indicación de '*tempo*', en este caso: largo (muy despacio). Como corresponde a este *tempo*, las frases se alargan. La primera frase consta de ocho compases, la mano izquierda forma un '*ostinato rítmico*', acordes repetidos que varían sólo con notas de paso cromáticas; de nuevo la impresión de inmovilidad, reforzada también por la mano derecha que forma la melodía con notas largas y mantenidas. En la segunda frase (ocho compases siguientes) parece que trata de salir de esa uniformidad melódica y rítmica. El cambio se producirá al término de esa segunda frase, cuando el ritmo o la dinámica se vean alterados; el cambio de movi-

---

<sup>37</sup> "Chopin tenía un verdadero culto por Bach, del cual tocaba de memoria todas las fugas. Y dicen que, cuando se ejercitaba en las horas de la tarde para el concierto que debía dar por la noche, no tocaba sus propias músicas, pero sí las de Bach". Casella, A., *El piano*, p. 80.

<sup>38</sup> Moscheles, I. Citado por Fischerman, D., en [www.pagina12.com](http://www.pagina12.com).

<sup>39</sup> Cfr. "Carta a J. Fontana", del 28 de diciembre de 1838, *Correspondance*.

<sup>40</sup> Cfr. Deschaussés, M., *El intérprete y la música*, Rialp, Madrid 1998, p. 75.

miento se produce a través de un '*stretto*' (acelerando) que llevará hasta el punto culminante del preludio. Hasta ese momento el 'color' había sido suave (*piano*), y llegando ahora hasta un fuerte (*forte*) parece como si la serenidad y la resignación se agotaran por un momento y Chopin quisiera dar rienda suelta a esa especie de "rebelión" contra la idea de la muerte que le provoca la enfermedad. Esta explosión tan sólo se prepara, se realiza y se apaga en tres compases, como si el compositor se arrepintiera y volviera inmediatamente a la calma que ha caracterizado todo lo anterior. En los cinco compases siguientes el matiz suave de '*piano*' lo domina todo, y en los últimos compases se prepara con un '*smorzando*' (disminuyendo) el *pianísimo* de los tres últimos acordes. Estos serán la respuesta a la cuestión que ha quedado suspendida en el antepenúltimo compás con un largo silencio de blanca con calderón (este signo suspende momentáneamente la medida del compás). Estos tres últimos acordes tienen un fuerte carácter conclusivo. Dentro de toda esta tristeza adivinamos, sin embargo, una cierta placidez que vendría dada, tal vez, por la aceptación de la muerte en términos de serena resignación. La noticia de la enfermedad definitivamente incurable es algo que marca inevitablemente su producción mallorquina<sup>41</sup>.

Antes de continuar conviene aclarar que el color en la música viene determinado por los matices (dinámica); son términos (*piano*, *pianísimo*, *forte*, etcétera) que se refieren a la intensidad del sonido. No están aislados, sino en continua relación, y reflejan un empuje interior, una fuerza que interviene súbitamente, un sentimiento que se afirma, una visión que se plasma<sup>42</sup>.

Todos los elementos que confluyen en esta obra musical constituyen una unidad y revelan el carácter propio de este preludio triste y ensimismado.

---

<sup>41</sup> Moll, J., Clases de interpretación. El profesor Moll fue mi profesor de piano durante mi carrera. Esta información ha sido extraída de sus clases, pero resulta imposible precisar una fecha.

<sup>42</sup> Cfr. *El intérprete y la música*, p. 97.

### Preludio opus 28 n° 6 en sí menor

La estructura de este preludio es parecida a la del número cuatro, tanto en su aspecto rítmico como en su dinámica. Es un preludio corto, el movimiento es '*lento assai*' (bastante lento) y la tonalidad también es menor, está escrito en sí menor.

Volvemos a encontrar, por tanto, referencias a la tristeza y a la melancolía reforzadas ahora por la oscuridad de los registros graves de la mano izquierda. Esta es ahora la encargada de la melodía y recuerda al timbre característico del violonchelo, instrumento muy querido por Chopin<sup>43</sup>.

La mano derecha se ocupa del acompañamiento en forma también de *ostinato rítmico*, como en la mano izquierda del preludio número cuatro; acordes que se repiten insistentemente sirven de apoyo armónico y crean esa uniformidad pesante en el movimiento de esta pieza.

La idea melódica se presenta en forma de dos frases, de dos compases cada una. El tema aparece tímidamente en esas dos frases cortas que parecen dos intentos de llegar a la tercera frase, más extensa, en la que el tema se ha desarrollado. Esta tercera frase representaría el punto culminante del tema, pero Chopin lo presenta ahora sin estridencias y sin esa especie de rebelión que aparecía en el preludio analizado anteriormente, cuyo punto culminante se refuerza con un '*forte*'.

En este preludio número 6 Chopin ha empezado indicando un *sotto voce* (susurrando) que abarca las dos primeras frases, ambas con un doble regulador<sup>44</sup>. La tercera frase alcanza el punto álgido no tanto por la dinámica como por el juego armónico; Chopin construye estas tres frases como una progresión ascendente, de manera que entre cada frase sube un intervalo de tercera; esto crea una tensión progresiva y convierte al preludio en una súplica constante. Es la armonía la

---

<sup>43</sup> Jenner, A., apuntes tomados en clases de interpretación en Viena, Julio 1993.

<sup>44</sup> Signo que aumenta progresivamente la intensidad para disminuirla también gradualmente enseñada.

que confiere o construye el atractivo de esta frase. Esta manera de expresar sentimientos a través del aparato armónico hace de Chopin un precursor claro de la estética impresionista<sup>45</sup>.

A partir de este punto álgido, descrito más arriba, empieza de nuevo el tema en el mismo tono del principio y de nuevo son dos frases cortas que parecen anunciar otra frase más larga; pero esta vez la frase siguiente no se llega a desarrollar como se esperaba y se queda en dos principios de frase seguidos de un silencio, dando la sensación de que Chopin deja el pensamiento ahí, sin querer ir más lejos.

El compositor, a continuación, construye dos frases casi idénticas, la segunda como un eco de la primera, con un matiz mucho más suave (*pianísimo*), ambas en los registros graves. Por último aparecerá de nuevo la réplica de los dos primeros compases para acabar (siempre dentro del *pianísimo*) con el primer grado de sí menor como nota mantenida en el bajo y con la derecha, de tal modo que no da sensación conclusiva en ningún momento. Este final sugiere la idea de algo inacabado, como si Chopin nos invitara a seguir pensando en ello...

Se diría que este preludio es casi una meditación. Así como otros musicólogos y pianistas, es Juan Moll quien sugiere la idea de la muerte presidiendo el preludio, como si Chopin no pudiera dejar de pensar en esta idea<sup>46</sup>. De hecho, cuando compone estos preludios, hace pocos días que tres médicos de la Isla le han confirmado que lo que padece, desde hace tiempo, es tuberculosis. Posiblemente el ambiente de la Cartuja, con sus austeros claustros, contribuyó también al ambiente serio y meditativo de estos dos preludios: “mi celda parece un féretro enorme...”, “te escribo desde un lugar muy

---

<sup>45</sup> Rosen, Ch., *El último periodo de Chopin*, Universidad de Alcalá, Aula de música, cursos de especialización musical desarrollados durante el 29 y 30 de enero del 2000. Publicado por Juan Gil López Rodríguez en: [www.mundoclasico.com/articulos/opinion/arch\\_084.html](http://www.mundoclasico.com/articulos/opinion/arch_084.html).

<sup>46</sup> Moll, J., *Clases de interpretación*. El profesor Moll fue mi profesor de piano durante los ocho años de mi carrera. Esta información ha sido extraída de sus clases pero resulta imposible precisar una fecha.

misterioso...”. Son palabras del mismo compositor describiendo sus impresiones en la carta fechada el 28 de diciembre, coincidiendo con la fecha más que probable de composición de dichos preludios.

A todo esto, el piano Pleyel que Chopin había mandado traer desde París llegó a la aduana de Palma de Mallorca el 21 de diciembre, quedando retenido en la misma.

### **Preludio opus 28 núm. 15 en re bemol mayor**

También por esta fecha, Chopin compone uno de sus preludios más famosos: el preludio número 15, conocido como preludio de la gota de agua. Así lo explica George Sand:

... hay uno (de los preludios) que compuso en una velada de lluvia melancólica, y que echaba sobre el alma un pesar tenebroso. Sin embargo ese día Maurice y yo lo habíamos dejado muy bien, y nos fuimos a Palma a comprar algunas cosas que hacían falta en nuestro alojamiento. Vino la lluvia, los torrentes se desbordaron. Hicimos tres leguas en seis horas para volver en medio de la inundación y llegamos en plena noche, descalzos, habiendo corrido peligros inenarrables. Nos dimos prisa, pensando en la intranquilidad de nuestro enfermo. Estaba en pie, pero se había limitado a una especie de desesperación apagada, y cuando llegamos tocaba su maravilloso preludio llorando. Cuando nos vio entrar se levantó con un gran grito, y después nos dijo con aspecto conturbado y en un tono extraño:— ¡Ah! Sabía que habían muerto.

Cuando se recobró y vio en qué estado estábamos, se sintió enfermo por la visión retrospectiva de nuestros peligros; enseguida me confesó que durante nuestra ausencia había visto todo como en sueños, y que sin distinguir ya el sueño de la realidad, se había calmado y como adormecido tocando el piano, convencido de que él también estaba muerto. Se veía flotando en un lago; unas gotas de agua pesada y fría caían lentamente sobre su pecho, y cuando le hice oír el ruido de las gotas que, en efecto caían lentamente sobre el tejado, negó haberlas oído. Se enojó por lo que yo llamaba armonía de imitación. Protestó con vehemencia, y tenía razón, contra la inutilidad de esas imitaciones para el oído. Su genio se nutría de misteriosas armonías de la naturaleza, volcadas en sublimes equivalentes por su pensamiento musical, y no por una copia servil de sonidos exteriores. Su

composición de esa noche estaba humedecida por las gotas de lluvia que resonaban sobre las tejas sonoras de la cartuja, pero que en su enajenación se habían convertido en lágrimas que caían del cielo sobre su corazón...<sup>47</sup>.

Maurice, que a partir de 1840 sería alumno de Delacroix<sup>48</sup>, logró dibujar con sus acuarelas todo lo que le rodeaba, entre otras escenas de la vida cotidiana, algunos acontecimientos como por ejemplo la famosa tormenta que tuvo lugar el día en que Frederic Chopin compuso este preludio.

La primera parte de este preludio está formada por un tema *cantabile* típicamente chopiniano en la mano derecha.

Para adecuarse al principio según el cual hay que tocar el piano imitando a los grandes cantantes, él ha arrancado al instrumento el secreto de expresar la respiración. En cada momento que exigiría al cantante una inspiración, el pianista que ya no es un profano [...] debe procurar levantar la muñeca para dejarla caer otra vez en la nota cantante con la mayor flexibilidad posible. Conseguir esta *souplesse* es la cosa más difícil que yo conozco. Pero, cuando se consigue, todos reímos de alegría oyendo la bella sonoridad y Chopin grita: ¡Eso es! ¡Perfecto! ¡Gracias!<sup>49</sup>.

Hacer cantar al piano fue una de las constantes en la obra de Chopin. Según el propio compositor, se debía aprender a “trasladar ese canto al piano escuchando a los grandes cantantes italianos de la época”<sup>50</sup>.

El tema que aparece en esta primera parte del preludio es una melodía tranquila, con frases largas, sin que en ningún momento se produzca la sensación de inquietud o de tensión. Este primer tema está escrito en re bemol mayor y el movimiento elegido es *sostenuto*, es decir, un movimiento uniforme, sin cambios bruscos. El “color” es el de *piano*, empleado casi todo el tiempo.

<sup>47</sup> *Historia de mi vida*, p. 242.

<sup>48</sup> Cfr. Varios autores, *Real Cartuja de Valldemossa*, Escudo de Oro, S.A. Barcelona 1998, p. 37.

<sup>49</sup> *Historia de la técnica pianística*, p. 325.

<sup>50</sup> *El piano*, p. 79.

La mano izquierda se ocupa de un acompañamiento con una particularidad que llama enseguida la atención: la repetición de un la bemol que refuerza el carácter del *sostenuto* y que ha dado el nombre a este preludio “de la gota de agua”. No voy a entrar en la cuestión de si se oye o no esa gota de agua que simbolizaría este la bemol porque, además, es el propio Chopin el que lo pone en duda, como ha dejado escrito George Sand. Lo que sí ocurre es que Chopin utiliza el recurso de la nota repetida (la bemol) para pasar al segundo tema del preludio situado en la parte central del mismo. El tratamiento dado a esta nota repetida cambia radicalmente, se sitúa a ésta en la mano derecha con lo cual, la melodía se desplaza automáticamente a la mano izquierda en un registro mucho más grave. La tonalidad elegida para este segundo tema es do sostenido menor y Chopin indica *sotto voce* para empezar, pero ya en el segundo compás empieza un *crescendo* muy largo que nos va a llevar hasta un *fortísimo* (ff).

Esta especie de escalada se construye a través de unos acordes en la mano izquierda, mientras que la derecha se ocupa de repetir insistentemente ese la bemol (que es ahora sol sostenido por el cambio de tonalidad). Estos acordes en el bajo recuerdan el ambiente de la “Cartuja abandonada” de la que habla Chopin en su carta a Fontana, y a esas visiones de procesiones de fantasmas a que hace referencia George Sand cuando habla de los efectos que la enfermedad producía en Chopin, sobre todo en las horas en que deliraba a causa de la fiebre:

Cuando el tiempo era bastante malo para impedirnos subir a la montaña, dábamos nuestro paseo a cubierto por el convento, y necesitábamos varias horas para explorar el inmenso caserón. No sé qué atracción de curiosidad me empujaba a sorprender en aquellos muros abandonados el secreto íntimo de la vida monástica. Su huella era tan reciente que creía oír todavía el ruido de las sandalias sobre el pavimento y el murmullo de la oración bajo las bóvedas de las capillas. En nuestras celdas podían leerse todavía oraciones latinas impresas y pegadas a los muros hasta en cuchitriles secretos a donde nunca habría imaginado que se fuesen a decir *oremus* [...]. [...] Porque por más que quiera uno defenderse contra ello, aquellas moradas siniestras, consagradas a un culto todavía más siniestro, actúan un poco so-

bre la imaginación, y yo desafiaría al cerebro más tranquilo y más frío a que se mantuviese allí mucho tiempo en estado de perfecta salud [...]. [...] Reconozco que casi nunca atravesé el claustro por la noche sin cierta emoción entremezclada de angustia y de placer que no hubiera querido dejar que notasen mis hijos por miedo a hacer que lo compartiesen<sup>51</sup>.

El impacto sería mucho más fuerte en una naturaleza enferma como la de Chopin.

Los acordes de la izquierda se convierten en octavas cuando llega el *fortísimo*, con lo que se refuerza el carácter inquietante y desesperado de este segundo tema en contraposición a la calma del primero. Enseguida vuelve Chopin al matiz de *piano*, y lo hace súbitamente. De nuevo empezará el *crescendo* de la misma forma para llegar, de nuevo, al *fortísimo*. La tormenta, el temor a los peligros de un camino borrado por la lluvia, y la larga espera podrían ser también los desencadenantes de este segundo tema tan diferente del primero. Después del *fortísimo*, otro *piano súbito* anuncia un cambio; Chopin va a preparar la vuelta del primer tema a través de tres líneas en las que, mediante la modulación, va a buscar la tonalidad inicial del preludio con la que regresa a ese primer tema exactamente igual que al principio, pero mucho más breve, en una sola frase.

Volvemos a encontrar aquí las innovaciones de Chopin en cuanto a la armonía:

El punto focal de las investigaciones chopinianas, sin embargo, es la armonía, o mejor, la tendencia a superar la tonalidad para crear agregaciones de sonidos parecidos a manchas: el sentido de la tonalidad queda como suspendido<sup>52</sup>.

Esas agregaciones de sonidos las encontramos sobre todo en esas tres líneas que parecen de transición; esto confirma la idea de que a Chopin le preocupaban tanto esos pasajes de puente o de enlace. Es en estos fragmentos cuando el compositor se separa del lenguaje tradicional. Probablemente la influencia de George Sand despertaría en Chopin un instinto

---

<sup>51</sup> *Un invierno en Mallorca*, p. 125.

<sup>52</sup> *Historia del piano*, p. 134.

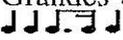
revolucionario que se plasmaría en su música en forma de innovación<sup>53</sup>.

Hemos dicho que reaparece el tema inicial pero, después de tan breve reexposición de la primera frase e interrumpiendo a la mitad la siguiente, irrumpe un cambio de ritmo (se anula el obstinado la bemol de la izquierda con un largo silencio) y de melodía (la derecha canta sola ocho notas que constituyen un dibujo melódico cargado de expresión). En estos dos compases ha ocurrido lo que Delclaux describe en su introducción a *El silencio creador*:

Al leer un libro, el monótono pasar de las páginas mide el transcurrir del tiempo. Pero quizás al llegar a un pasaje la lectura se detiene, y la mirada se alza para perderse mientras el interior late en unidad con lo leído. [...] Es el mismo detenerse del tiempo, a veces, ante un movimiento determinado de Beethoven. Es la misma admiración anonadada ante el fresco de la Capilla Sixtina, o la inocencia que invade quizá el contemplar *L'oiseau et son nid* de Braque. Un momento en el que el espíritu profundiza en un hondo conocer contemplativo<sup>54</sup>.

Después de este paréntesis contemplativo viene la coda o final en que reaparece el ya conocido la bemol con el matiz de *piano* avanzando hasta el *pianísimo* final, como si se extinguiera poco a poco la fuerza expresiva que ha caracterizado este preludio.

### **Preludio opus 28 núm. 20 en do menor**

Se trata de un preludio de carácter coral, de escasa extensión (tres líneas). Llama la atención la abundancia de temas corales que Chopin compuso en Mallorca de los que este preludio es un ejemplo. Escrito en una tonalidad menor, do menor, se compone como dijimos tan sólo de tres líneas (dos para ser exactos, pues la tercera es una repetición de la segunda). El *tempo: largo*. Grandes acordes repetidos con la misma fórmula rítmica  hacen que el carácter coral de este

<sup>53</sup> *Idem*; p. 135.

<sup>54</sup> Delclaux, F., *El silencio creador*, Antología de textos, Ediciones Rialp, Madrid 1969, p. 13.

preludio encaje con el ambiente religioso de la Cartuja. De nuevo es la escritora la que describe dicho ambiente:

El sillón del prior seguía en su sitio, y el orden de los ejercicios religiosos de la semana, en un marco de madera negra, colgaba de la bóveda en medio de las salas del capítulo. Cada asiento tenía una pequeña imagen de santo pegada al respaldo, probablemente el patrón de cada religioso. El olor de incienso que durante tanto tiempo había impregnado los muros todavía no se había disipado del todo<sup>55</sup>.

A diferencia de los demás preludios compuestos en Mallorca, la primera frase (que comprende la primera línea) con el matiz de *fortísimo* (ff) nos hace entrar sin preámbulos en esa especie de desesperación, de ese algo sin remedio que se respira en estas composiciones mallorquinas.

El dibujo de la estructura de este preludio, estos acordes, nos recuerdan enseguida a la polifonía de Bach:

Chopin había individualizado probablemente, una nueva tímbrica cuando buscaba sonoridades aptas para hacer perceptible en el piano la polifonía de Bach, de quien había reanudado el estudio intenso de *El clave bien temperado*. Su interés por el contrapunto viene demostrado, también, por el estudio del *Tratado* de Cherubini y de las famosas reflexiones que tanto emocionaron a Delacroix, que el "Diario" del pintor nos ha conservado. Son hechos archiconocidos, pero no siempre se ha observado que para un pianista-compositor el interés por el contrapunto no puede dejar de significar una búsqueda de los medios sonoros aptos para dar el contrapunto en su instrumento<sup>56</sup>.

El *fortísimo* domina toda la primera frase, y no sólo es así, sino que de los cuatro compases de la misma, los dos últimos experimentan un aumento de la sonoridad a través de un regulador  (equivalente a un *crescendo*). Tras esta manera de presentarnos el tema parece que después de lo rotundo de la primera frase se hubiera dado por terminado lo que Chopin quería decir con ella. Es en la segunda frase cuando se percibe que el compositor está intentando llegar a esa serenidad o resignación de sus obras escritas en la Isla.

<sup>55</sup> *Un invierno en Mallorca*, p. 125.

<sup>56</sup> *Historia del piano*, p. 136.

En esta segunda frase el color ha cambiado de una manera radical y súbita, hemos pasado de *fortísimo* (ff) a *piano* (p); también hemos cambiado de registro y hemos trasladado las manos hacia la parte central del teclado, abandonando la esfera grave del principio. Efectivamente, la dulzura de esta frase contrasta con la primera y además, hay una de las voces intermedias que está “cantando” al mismo tiempo que la voz superior; no obstante al interpretar este preludio hay pianistas que preferimos no hacerla perceptible hasta la tercera frase, por ser la segunda y tercera líneas idénticas, y por la idea heredada de Claudio Arrau de no hacer en música lo mismo en dos dibujos melódicos iguales<sup>57</sup>.

Tampoco en la segunda frase hay *crescendos*; el *piano* se mantiene durante toda la frase, y al final de ésta (cuarto compás) lo que cambia es el movimiento por medio de un *ritenuto* (disminución gradual de la velocidad), dando con ello la sensación de final. De hecho, las dos primeras frases (en este caso líneas) dan esa impresión conclusiva pero, de nuevo, Chopin sorprende con una frase idéntica a la segunda, como ya he indicado, en la que sólo cambia el color, que se hace todavía “más tenue” (pp = *pianísimo*). Algunos pianistas utilizamos el pedal de la izquierda (una *corda*)<sup>58</sup>, con lo cual se crea una atmósfera mucho más etérea, de un color íntimo y sugerente.

Es frecuente hacer “cantar” en esta última frase la melodía que se descubre en una de las voces intermedias; en realidad la hemos descubierto ya en la segunda línea, pero es ahora donde sale a la luz, y parece que el nuevo timbre creado por el *pianísimo* y el pedal de la izquierda encajan perfectamente con esta voz.

La otra diferencia con respecto a la segunda frase es que al final de la tercera, además del *ritenuto* que ya hemos visto en la segunda, aparece ahora un *crescendo* (dentro de un *piani-*

---

<sup>57</sup> Moll, J., *Clases de interpretación*.

<sup>58</sup> Se llama así a este pedal porque “desplaza” (literalmente) el teclado de manera que el martillo ya no da a las tres cuerdas que se corresponden con cada una de las teclas sino que solamente percute en una de las tres. Este pedal se usará sin reservas en el impresionismo.

simó, este *crescendo* es más tímido que dentro de un *forte*) y como si quisiera detenerlo, coloca un regulador  (equivalente a un *diminuendo*). El último acorde *larguísimo* y con carácter rotundamente conclusivo cierra el preludio.

### Tema central del Nocturno Opus 37 núm. 1

Se trata de otro de los temas con carácter coral escritos en la Isla. La estructura de este coral, presentada en cuatro líneas con acordes siempre en el registro grave, condensa una profunda expresión.

Resulta imposible no ver detrás de esta polifonía la influencia clara y decisiva de Bach. Recordemos que Chopin viajó a Mallorca solamente con partituras de Bach, ningún otro compositor tuvo un sitio entre sus manuscritos<sup>59</sup>.

Al interpretarlo nos invade, poco a poco, una sensación de paz que contrasta con el resto del nocturno que tiene un carácter más bien triste. Colocar este tema coral en el centro del nocturno parece un intento de dar salida a esa tristeza a través de la meditación de talante religioso.

Nos hallamos ante cinco frases de cuatro compases cada una, pero cada compás podría ser también una sola frase dada la densidad expresiva de los acordes. Las dos primeras frases son idénticas y se mantienen dentro del matiz de *piano*.

A partir de la tercera frase se cambia la dinámica (el color) por medio de grandes reguladores y de octavas en la izquierda (hasta ahora ésta se había compuesto sólo de notas sueltas). De nuevo está presente el juego armónico en la tercera y cuarta frase, de esta manera Chopin se aleja primero para volver después a la tonalidad del principio.

La última frase va a convertirse en cuatro interrogantes. Chopin separa cada compás mediante un calderón al final de cada uno; esto hace que la música se detenga cuatro veces consecutivas, dándole ese aspecto de pregunta que se queda en el aire, sin contestación. Con este final se refuerza también el carácter meditativo señalado anteriormente.

---

<sup>59</sup> Cfr. "Carta a J. Fontana", del 28 de diciembre de 1838, *Correspondance*.

### Mazurca opus 41 núm. 2 en mi menor

La receptividad de Chopin al ambiente que le rodea en la Cartuja se hace más notoria ante las manifestaciones de folklore popular. Como veíamos, escribe en una de sus cartas:

Aquí, por la noche, se oye cantar y tocar guitarras durante noches enteras”<sup>60</sup>. [...]Suenan el bolero en los lugares más desérticos y las noches más cerradas. No hay campesino que no tenga su guitarra y que no vaya siempre con ella<sup>61</sup>.

Esta sensibilidad le permite descubrir elementos de la cultura mallorquina no tan fáciles de detectar, como puede ser la influencia de la música árabe:

En la granja vecina oía el llanto de un niño y también oía a su madre que, para hacerlo dormir, le cantaba una bella tonada del país, monótona, muy triste, muy árabe<sup>62</sup>.

La influencia de estos bailes y cantos mallorquines se encuentra de manera muy clara en esta mazurca que compuso íntegramente en la Isla.

De movimiento moderado (*andantino*) y tonalidad menor, esta mazurca tiene reminiscencias de la música árabe, reminiscencias que encontramos en las melodías populares mallorquinas. Esto se hace particularmente presente en los finales de frase, que nos recuerdan exactamente a los finales típicos de los boleros de Mallorca.

Por otra parte la palabra “mazurca” transporta enseguida al mundo polaco. Sabemos que Chopin estaba preocupado por la falta de noticias de su familia, ya que durante su estancia solamente recibió dos o tres cartas pocos días antes de su partida<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Prólogo a *Un invierno en Mallorca*, p. 18.

<sup>61</sup> *Un invierno en Mallorca*, p. 65.

<sup>62</sup> *Idem*; p. 66.

<sup>63</sup> Cfr. Moll, J., Comentario a la obra de Chopin en Mallorca. Incluido en el disco *Las obras de Chopin en Mallorca* (nº HHS10 – 458) de Hispavox.

Se descubre en esta mazurca la nostalgia de la adolescencia y de la familia<sup>64</sup>, que se contienen, sobre todo, en estas danzas típicamente polacas. Junto a ello se perciben, también, significaciones épicas que tienen que ver con el sentimiento de su patria lejana, Polonia, como recuerdo materializado en una danza nacional.

La mazurca se compone de dos temas que se repetirán obsesivamente. La exposición del primer tema (tres líneas) se hace tímidamente dentro de un matiz suave. Es un tema desconsoladamente triste.

En el segundo, la tristeza deja paso a la desesperación; la percibimos en el *forte* (f) que preside casi todo el tema, y, sobre todo, en la repetición del re sostenido (sensible de la tonalidad de esta mazurca)<sup>65</sup>.

Con este uso de la sensible Chopin nos mantiene en vilo y crea una atmósfera de inseguridad y de angustia, esperando siempre que dicha nota descansa en la tónica. Sólo tendremos un corto respiro a lo largo de todo este dolor en una especie de “puente”, pero éste no tardará en llevarnos otra vez al segundo tema. Éste aparecerá ahora con el matiz de *fortísimo* (ff) y con un carácter totalmente diferente. Parece que se haya contagiado del desgarramiento del segundo tema.

El contenido expresivo de esta mazurca difiere del de los preludios. Éstos tenían, aún dentro de la tristeza, una cierta calma, pero en esta obra la tristeza está cargada de dolor. En la mazurca Chopin prosigue con sus investigaciones formales, donde la tímica alcanza el papel de primer elemento en la estética chopiniana.

Hemos dicho que la armonía innovadora de Chopin crea un lenguaje sonoro que nos puede recordar al impresionismo. El uso peculiar de las modulaciones hace que el compositor

---

<sup>64</sup> *Historia del piano*, p. 136.

<sup>65</sup> La nota sensible es el séptimo grado de la escala y recibe este nombre, entre otras cosas, porque se caracteriza por el sentimiento de tensión que produce, ya que esta nota necesita resolver esa tensión en la tónica o primer grado de la escala.

nos conduzca hacia los dominios ilimitados de la armonía<sup>66</sup>. De hecho, las modulaciones de esta obra son:

Reveladoras de los estados del alma. Cada tonalidad tiene su sentido específico, pero, según el contexto dentro del cual evoluciona, evocará mundos distintos. Con las modulaciones entramos en el mundo de lo imaginativo, de lo visionario... Un mundo en el que todo es posible... Las modulaciones ponen de manifiesto la calidad de la imaginación, la riqueza de la visión en lo que tienen de impalpable... tales dimensiones son efectivamente exponentes de un mundo que, enraizado en la pura sensibilidad, no se puede aprender<sup>67</sup>.

El efecto producido por las modulaciones no puede proceder nunca de un puro análisis intelectual. Este hecho se percibe en su producción mallorquina. Es más, yo diría que es en Mallorca donde Chopin decide profundizar en esa investigación de la paleta sonora que le lleva a componer preludios como el número 9.

### **Preludio opus 28 núm. 9 en mi mayor**

En este Preludio la melodía está en la voz superior de unos acordes grandiosos, y se mueve en un cromatismo que Maciej Golab llama “esencial”<sup>68</sup>. Este cromatismo típico chopiniano toma forma al final de la década de los treinta, época que coincide con el final de su estancia en la Cartuja.

El cromatismo esencial a que se refiere Golab es el juego armónico característico de Chopin que también se encuentra en Schubert y Liszt. Esta textura cromática es uno de los rasgos más personales del estilo del compositor polaco.

La melodía va a transcurrir sin saltos, con notas a distancia de segunda y de semitonos. Chopin enmarca esta melodía en el registro grave; la mano izquierda sirve de apoyo armónico a la vez que refuerza el *fortísimo* (ff) que aparece en dos oca-

<sup>66</sup> El paso de una tonalidad a otra, esto puede hacerse de una manera tajante o disimulada, o, como sería el caso de la música de Chopin, de una forma “impresionista”, como manchas de colores.

<sup>67</sup> *El intérprete y la música*, p. 95.

<sup>68</sup> Golab, M., *Chopins Harmonik*, traducido por Maksymilian Kagełanski, Colonia 1955, pp. 53–55.

siones. La música correspondiente a esta mano es de una escritura densa, con un ritmo ternario de fondo que da una sensación de movimiento, de algo que se impone progresivamente.

En este preludio la expresión se afirma a medida que avanzan las frases, con una asombrosa rotundidad. El dibujo de las frases apunta siempre hacia el punto culminante y cada *diminuendo* es seguido de una nueva ascensión hacia el irremediable final. A diferencia de otros preludios, el número nueve no nos deja otra opción que la de estar de acuerdo con esta música; no nos incita a seguir meditando (como sí hacía en los anteriores) sino que pone punto final a sus pensamientos.

Podría ser, de nuevo, la idea de la muerte, o quizá la exteriorización de esa victoria espiritual de la que hablan Robert Graves y Franz Liszt<sup>69</sup>. Como he señalado en la introducción, la interpretación que hace George Sand de aquel invierno no encaja en absoluto con las cartas de Chopin. Mientras que George Sand habla de una impaciencia del compositor por salir de Mallorca, el músico, en una de ellas, a su editor, el 12 de enero de 1839 escribe que ha estado disfrutando de los bailes moros y el sol africano, y que siempre tiene ante sus ojos el Mediterráneo azul. Menciona tres composiciones sobre las que está trabajando, y afirma que estarán listas para mandar dentro de unas cuantas semanas. Y añade: “no sé cuándo volveré. Tal vez en mayo, tal vez más tarde”<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Prólogo a *Un invierno en Mallorca*, p. 10.

<sup>70</sup> “Carta a J. Fontana” del 28 de diciembre de 1838. *Correspondance*.



## V. CONCLUSIÓN

En ninguna de estas manifestaciones se advierte, como afirma Graves, el tono de una persona impaciente o disgustada con su situación en la Cartuja.

Esta última impresión es la transmitida por Sand, cuyo libro está plagado de quejas contra todo lo mallorquín, incluido el pan, y todas las personas con las que tuvo ocasión de convivir en la Cartuja: la sirvienta (“La María Antonia”), el sacristán –encargado del mantenimiento de la Cartuja y de su Iglesia– y el boticario, Gabriel Oliver, que era un monje que permanecía en la cartuja sin dejar ver su condición de religioso <sup>71</sup>.

Sobre este último personaje afirma Sand:

El farmacéutico era un cartujo que se encerraba en su celda para volver a ponerse el hábito antaño blanco y recitar en soledad sus oficios con gran solemnidad. Cuando llamaban a la puerta para pedirle malvavisco o grama (los únicos específicos que tenía), se lo veía echar apresuradamente los hábitos bajo la cama, y aparecía con calzón corto negro, medias y chaqueta corta, absolutamente con el mismo traje con el que Moliere hacía danzar en ballet a los ejecutantes durante los intermedios... <sup>72</sup>.

Todos estos detalles referidos por la escritora con natural extrañeza eran debidos a la vigente ley de Mendizábal que impedía la presencia de monjes en la Cartuja, como recuerda Graves <sup>73</sup>.

El mismo Graves considera que las razones antes indicadas no parecen suficientes para justificar los insultos e improperios de Sand tachando a los mallorquines de: “despia-

---

<sup>71</sup> *Un invierno en Mallorca*, p. 119.

<sup>72</sup> *Idem*; p. 120.

<sup>73</sup> Cfr. *Idem*; prólogo, pp. 13–14.

dados, supersticiosos, desgraciados, simios, caníbales y ladrones”<sup>74</sup>.

¿Qué fue –se pregunta Graves– lo que impulsó a George Sand a escribir de una manera tan desconsiderada y cruel sobre los mallorquines? <sup>75</sup>. Lo más indicativo de esa posible y oculta causa de resentimiento es también para Graves la crítica de Sand a la Iglesia y a los sacerdotes, a los que tacha de “hijos bastardos de padres cartujanos lascivos e hipócritas, cuyo mayor placer consistía en seducir a las mujeres casadas que venían a sus confesionarios”<sup>76</sup>.

Esto demuestra un odio personal, detractor de la Iglesia Católica en cualquiera de sus manifestaciones, de una mujer cuya pretensión es que se advierta, como natural, su modo de viajar con sus dos hijos y un amante, alardeando de ello y tratando de salvaje e inculto al que no acepta esta situación <sup>77</sup>.

La causa que provocó esta ira contra los mallorquines es que los isleños tuvieron algo que ver en el brusco rechazo por parte de Chopin del evangelio libertario que ella le había enseñado, y en la decisión que él tomó de ponerse, de nuevo, bajo la disciplina moral de la Iglesia <sup>78</sup>. Parece ser que, para Chopin, el recuerdo de sus días pasados en Valldemosa era el de una “victoria espiritual”. Así lo cuenta su buen amigo Liszt:

Todos los rayos de felicidad dispersos se concentraban en esa etapa de su vida... el recuerdo de los días pasados en la hermosa Isla de Mallorca permaneció constantemente cerca de su corazón... Siempre hablaba de este periodo con una emoción profunda, como si sus gozos le bastaran para toda una vida y no esperara encontrar nunca otra felicidad igual... <sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> *Idem*; p. 9

<sup>75</sup> *Idem*; p. 3

<sup>76</sup> *Idem*; p. 9

<sup>77</sup> Cfr. *Un invierno en Mallorca*, pp. 113–114.

<sup>78</sup> Cfr. *Idem*; prólogo, p. 10.

<sup>79</sup> Liszt, F., *Chopin*, Espasa Calpe, Colección Austral, Argentina 1946, prólogo y traducción de Carlos Bosch, 2ª edición 1948, p. 132.

Este regreso a sus profundas creencias religiosas lo confirma George Sand, años después de este viaje, cuando la relación con el pianista es más una relación fraternal, en afirmaciones como: “Encerrado como estaba en el dogma católico...”, y también “él y yo no tenemos las mismas ideas acerca de muchas cosas...”; “no vivimos en el mismo recinto de ideas...”; “nuestra relación es de cariño y confianza...”; “después de ocho años de dedicación maternal...”<sup>80</sup>. Este cambio de actitud, de manera de pensar, y, en consecuencia, el cambio radical que se produce en su relación, acontece en la Isla, y más concretamente, después del diagnóstico médico y su estancia en la Cartuja.

---

Cfr. También Prieto, J., *Federico Chopin: Poeta del piano*, publicado en la web [www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp](http://www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp) “La conocida estancia de la pareja en Mallorca, durante el invierno de 1838/39, no debió ser tan mala como se nos ha hecho creer. Bien es verdad que en aquel entonces los turistas no debían ser vistos con la complacencia con que hoy los vemos y tratamos, pero seguro que los miedos del pueblo mallorquín y la animadversión de sus gentes a lo desconocido y a lo raro no eran mayores que los que podrían encontrarse en otras zonas europeas. Porque si todo era tan grave, dramático y hostil como nos lo pintan, no parece probable que la “familia” pudiera trabajar como lo hizo: George Sand escribiendo, Maurice, su hijo, pintando los paisajes cercanos a la Cartuja de Vallde-mossa, y Chopin escribiendo música”.

<sup>80</sup> *Historia de mi vida*, p. 249.



## VI. BIBLIOGRAFÍA

ADAMICZYK Schmid, B., *Le Found Chopin de la Chartrreuse de Valldemossa et son importance por la connaissance du musicien*, Tesis de doctorado, Universidad de Estrasburgo 1979. Inventario de la colección de la Celda F. Chopin – G. Sand número 2 de la Cartuja de Valldemosa, en *Rocznik Chopinowski*, Varsovia 1986.

BARCELÓ, B., *Cien años de la historia de Baleares*, Salvat, Estella (Navarra) 1982.

CASELLA, A., *El piano*, Ricordi, Buenos Aires 1936.

CORTOT, A., *De la interpretación: Curso de interpretación*. traducción Carman, R. J., Ricordi Americana, Buenos Aires 1934.

CHIANTORE, L., *Historia de la Técnica pianística*, Alianza, Madrid 2001.

CHOPIN, F., *Correspondance*, Revisada y anotada por Sy-dow, B. E., París 1960:

“Carta a J. Fontana del 12 de enero de 1839” y

“Carta a J. Fontana del 28 de diciembre de 1838”.

DELCLAUX, F., *El silencio creador. Antología de textos*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid 1969.

DESCHAUSSES, M., *El intérprete y la música*, traducción Torrás, R., Rialp, Madrid 1991 (2ª edición 1998).

EIGELDINGER, J. J., “Carta de Emilie von Gretsches”, del 30 de abril de 1844 extraída de la biografía de Chopin. Web Chopin. [www.chopin.pl](http://www.chopin.pl) (pagina oficial Chopin en Polonia).

FERRÁ, B., *Chopin y George Sand en Mallorca*, Ediciones La Cartuja, Palma de Mallorca 1974.

FUBINI, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, versión, prólogo y notas de Pérez de Aranda, C. G., Alianza, Madrid 1999.

GANCHE, E., *La auténtica celda de Frederic Chopin*, Traducción Tur, P., Lleonard Muntaner, Palma de Mallorca 1994.

GRAVES, R., Prólogo a la obra de Sand, G., *Un invierno en Mallorca*, traducción y cronología Marcel Planas, José J. Olañeta, Palma de Mallorca 1997.

GOLAB, M., *Chopins Harmonik*, traducido por Maksymilian Kagelanski. Colonia 1955.

JENNER, A., Apuntes tomados en clases de interpretación en Viena. Julio 1993.

KALLBERG, J., *Descifrando un preludio de Chopin*, publicado en [www.pai.pl/b\\_cultur\\_sp/no\\_20\\_2002.html#op](http://www.pai.pl/b_cultur_sp/no_20_2002.html#op). (Revista web “Crónica cultural”, de la Agencia de información del Ministerio de Asuntos exteriores de Polonia, nº 20, 20 de mayo de 2002).

KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, traducción Dietrich, G., Paidós, Barcelona 1996.

LABRADA, M. A., *Estética*, Eunsa, Navarra 1998.

LISZT, F., *Chopin*, prólogo y traducción de Bosch, C., Espasa Calpe, Colección Austral, Argentina 1946 (2ª edición 1948).

LUBIN, G., *Correspondance de George Sand*, París 1964 – 1984.

MOLL, J., Clases de interpretación.

MOLL, J., *Las obras de Chopin en Mallorca*, Comentario incluido en el disco HHS10 – 458, Hispavox.

MOSCHELES, I., Citado por Fischerman, D. [www.página12.com](http://www.página12.com).

ORTEGA, R., *Chopin*, Alianza, Madrid 1995.

PELLICER, E., *Chopin en Mallorca*, El Tall, Palma de Mallorca 1993.

PINTO, L., *Chopin – Preludios*, publicado en internet en la dirección web: [www.cdclassic.com](http://www.cdclassic.com).

PRIETO, J., *Federico Chopin: Poeta del piano*, publicado en internet en la dirección web: [www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp](http://www.orfeoed.com/especiales/chopin.asp).

RATTALINO, P., *Historia del Piano*, traducción Godó, J., Labor, Barcelona 1988.

REDONDO, G., y Comellas, J. L., *Historia Universal. Tomo XI: De las revoluciones al liberalismo*, Eunsa, Navarra 1985.

ROSEN, Ch., *El estilo clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza, Madrid, 1986 (ed. original en inglés: 1972).

ROSEN, Ch., *Formas de sonata*, Labor, Barcelona 1987 (ed. original en inglés: 1980).

ROSEN, Ch., *El último periodo de Chopin*, Universidad de Alcalá, Aula de música, cursos de especialización musical. Notas tomadas por López Rodríguez, J. G. Y publicado en internet en la dirección web: [www.mundoclásico.com/articulos/opinion/arch\\_084.html](http://www.mundoclásico.com/articulos/opinion/arch_084.html).

SAND, G., *Historia de mi vida*, traducción Oliva, J. T., Salvat Ediciones, Barcelona 1995.

SAND, G., *Un invierno en Mallorca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca 1997.

STEINER, G., *Errata El examen de una vida*, traducción Martínez, C., Ediciones Siruela, Madrid 1998.

TOMASZEWSKI, M., *Chopin: "Crónica de Vida y Obras"* Publicado en internet en la dirección web [www.chopin.pl](http://www.chopin.pl) (página oficial Chopin – Polonia).

TORNESE, E. B., Tórtora, G., Florio, L., *Análisis del perfil clínico neuropsicológico de la esquizofrenia*. En la web [www.alcmeon.com](http://www.alcmeon.com).

ZAMACOIS, J., *Curso de formas musicales*, Labor, Barcelona 1960.

Varios autores (Capllonch, R., Capllonch, J., y Quetglas, G.): *Real Cartuja de Valldemossa*, Escudo de Oro, S.A. Barcelona 1998.

## VII. DISCOGRAFÍA:

De la firma Deutsche Grammophon:

FRÉDÉRIC CHOPIN *Nocturnes* (Gesamtaufnahme – Complete – Intégrale – Integrale)  
Maria João Pires  
CD |D|D|D| 447 096-2 |G|H| 2| 2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN 24 *Préludes op. 28*  
Ivo Pogorelich  
CD |D|D|D| 429 227-2 |G|H|

FRÉDÉRIC CHOPIN 24 *Préludes op. 28*  
Maurizio Pollini  
CD |A|A|D| 413 796-2 |G|H|

FRÉDÉRIC CHOPIN *Klavierkonzerte - Piano Concertos*  
*Núm. 1 & 2 //Andante spianato & Grande Polonaise //*  
*Klaviersonate - Piano Sonata Núm. 2 // 24 Préludes op. 28*  
*- 2 Préludes // Scherzo Núm. 31*  
Argerich - Ashkenazy - Abbado  
CD |A|D|D| 469 127-2 |G|P| 2|  
2 Compact Discs  
Panorama

FRÉDÉRIC CHOPIN *Nocturnes* (Gesamtaufnahme – Complete – Intégrale – Integrale)  
Daniel Barenboim  
CD |D|D|D| 463 057-2 |G|I|C|E| 2|  
2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *Preludes - Scherzos - Impromptus - Rondos*

Martha Argerich - Stanislav Bunin - Maurizio Pollini - Lilya Zilberstein - Mikhail Pletnev - Kurt Bauer - Heidi Bung

CD |D|D|D| / |A|D|D| 463 063-2 |G|C|E| 2|

2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *Sämtliche Werke - Complete Works - L'Œuvre complète - L'opera completa*

Argerich - Arrau - Ashkenazy - Askenase - Barenboim - Bunin - Luisada - Pollini - Ugorski

Zilberstein - Zimmerman - Szmytka - Martineau - Beaux Arts Trio

CD |D|D|D| / |A|D|D| 463 047-2 |G|C|E| 17|

17 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN - *4 Balladen: op. 23 - op. 38 - op. 47 - op. 52*

Krystian Zimerman

CD |D|D|D| 459 053-2 |G|C|C|

+ Liszt: *Klavierkonzert Núm. 1*

*Totentanz*

FRÉDÉRIC CHOPIN *Music of the Night*

*9 Nocturnes, 3 Etudes, 8 Preludes, 3 Mazurkas, 9 Valses, Ballade Núm. 2, Fantaisie - Impromptu op. 66*

Argerich - Barenboim - Luisada - Ugorski - Vásáry

CD |D|D|D| / |A|D|D| 457 992-2 |G|X| 2|

2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *Polonaisen - Polonaises - Polacche: Núm. 1-7*

Maurizio Pollini

CD |A|D|D| 457 711-2 |G|O|R|

*The Originals*

FRÉDÉRIC CHOPIN *Nocturnes* (Gesamtaufnahme – Complete Intégrale – Integrale)

Daniel Barenboim

CD |D|D|D| 453 022-2 |G|TA 2|

2 Compact Discs

MARTHA ARGERICH

Collection Vol. 2 Solo Works Chopin: *Sonatas Núm. 2 & 3 / Barcarolle - 3 Mazurkas op. 59 / Scherzos Núm. 2 & 3 / 24 Preludes op. 28 / Prelude op. 45 Prelude op. post. / Andante spianato & Grande Polonaise / Polonaise Núm. 6 / Polonaise-Fantaisie / Bach: Toccata BWV 911 / Partita Núm. 2 / English Suite Núm. 2*

CD |A|D|D| 453 572-2 |G|AC 3|

3 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *Polonaisen – Polonaises – Polacche: Núm. 1-6 / Klavier-sonate – Piano Sonata – Sonate pour Piano – Sonata per pianoforte: Núm. 3 op. 58\**

Lazar Berman - Emil Gilels \*

CD |A|D|D| 449 090-2 |G|GA|

FRÉDÉRIC CHOPIN *Mazurkas: op. 6 – op. 7 – op. 17 – op. 24 – op. 30 – op. 33 – op. 41 – op. 50 – op. 56 – op. 59 – op. 63 – op. post. 67 – op. post. 68*

Jean-Marc Luisada

CD |D|D|D| 447 526-2 |G|GA 2|

2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *12 Études op. 10\* – 12 Études op. 25\* – 24 Préludes op. 28 – Polonaisen · Polonaises – Polacche: Núm. 1-7*

Maurizio Pollini

CD \* |A|D|D| / |A|A|D| 431 221-2 |G|X 3|

## 3 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *Nocturnes Núm. 1-21* (Gesamtaufnahme – Complete Intégrale – Integrale)

Daniel Barenboim

CD |D|D|D| 423 916-2 |G|G|A 2|

## 2 Compact Discs

FRÉDÉRIC CHOPIN *24 Préludes op. 28 - 2 Préludes op. 45 & op. post. - Barcarolle op. 60 - Polonaise Núm. 6 "Héroïque" - Scherzo Núm. 2 op*

Martha Argerich

CD |A|D|D| 415 836-2 |G|G|A|

De la firma Philips Decca:

Chopin: *26 Preludes/4 Impromptus*

Claudio Arrau

International release: July 1990

Catalogue number: 426634

Series: Silver Line

Chopin: *Chopin for Lovers (2 CDs)*

Vladimir Ashkenazy

International release: November 1998

Catalogue number: 460322

*Chopin Favourites*

Vladimir Ashkenazy

International release: December 1998

Catalogue number: 460614

Series: Penguin Classics

*Chopin Great Pianists of the 20th Century Vol.17 (2 CDs)*

Shura Cherkassky

International release: October 1998

Catalogue number: 456742

Series: Great Pianists

*Chopin Great Pianists of the 20th Century Vol. 28 (2 CDs)*

Samson François

International release: April 1999

Catalogue number: 456778

Series: Great Pianists

*Chopin Great Pianists of the 20th Century Vol. 74 (2 CDs)*

Ignaz Paderewski

International release: February 1999  
Catalogue number: 456919  
Series: Great Pianists

*Chopin Great Pianists of the 20th Century Vol. 79 (2 CDs)*  
Maurizio Pollini  
International release: August 1999  
Catalogue number: 456940  
Series: Great Pianists

*Chopin Great Pianists of the 20th Century Vol. 85 (2 CDs)*  
Artur Schnabel  
International release: September 1998  
Catalogue number: 456955  
Series: Great Pianists

*Chopin: Jean-Yves Thibaudet Plays Chopin*  
Jean-Yves Thibaudet  
International release: September 1999  
Catalogue number: 466357

*Chopin Mazurkas (2 CDs)*  
Vladimir Ashkenazy  
International release: December 1995  
Catalogue number: 448086  
Series: Double Decca

*Chopin Nocturne; Favourite Chopin – Nocturnes / Waltzes / Etudes etc.*  
Jorge Bolet  
International release: September 1995  
Catalogue number: 448244  
Series: Eclipse

Chopin: *Nocturnes/Four Ballades* (2 CDs)

Vladimir Ashkenazy

International release: June 1997

Catalogue number: 452579

Chopin: *Nocturnes/Mazurkas/Waltzes etc.*

Vladimir Ashkenazy

International release: September 2001

Catalogue number: 466708

Chopin: *Piano Music/Piano Concertos* (7 CDs)

Claudio Arrau

International release: May 2001

Catalogue number: 468391

Series: Collector's Edition

Chopin: *Piano Sonatas 1 – 3/Fantaisie in F minor etc.* (2 CDs)

Vladimir Ashkenazy

International release: December 1999

Catalogue number: 466250

Series: Double Decca

Chopin: *Piano Sonatas Núm.1-3/Scherzi Núm.1-4/Ballades Núm.1/4* (2 CDs)

Adam Harasiewicz

International release: October 1999

Catalogue number: 464025

Series: Duo

Chopin: *Piano Works* (6 CDs)

Claudio Arrau

International release: July 1991

Catalogue number: 432303

Soerabji plays Chopin  
Wibi Soerjadi  
International release: March 1998  
Catalogue number: 462224

Chopin: *The 21 Nocturnes/The 26 Préludes* (2 CDs)  
Adam Harasiewicz  
International release: March 1994  
Catalogue number: 442266  
Series: Duo

Chopin/Liszt: *The Authorised Recordings* (3 CDs)  
Sviatoslav Richter  
International release: August 1994  
Catalogue number: 438620

Chopin: *The Complete Nocturnes/The Complete Impromptus* (2 CDs)  
Claudio Arrau  
International release: August 1997  
Catalogue number: 456336  
Series: Duo

Chopin: *The Complete Piano Music* (13 CDs)  
Nikita Magaloff  
International release: October 1997  
Catalogue number: 456376  
Series: Collector's Edition

Chopin *The Nocturnes* (2 CDs)  
Claudio Arrau  
International release: April 2001  
Catalogue number: 464694

Series: Philips 50<sup>th</sup>

Chopin *The Nocturnes* (2 CDs)

Claudio Arrau

International release: March 1986

Catalogue number: 416440

Chopin *The Piano Works* (13 CDs)

Vladimir Ashkenazy

International release: July 1995

Catalogue number: 443738

Series: Collector's Edition

Chopin *The Polonaises* (2 CDs)

Vladimir Ashkenazy

International release: September 1996

Catalogue number: 452167

Series: Double Decca

Chopin *24 Preludes/2 Ballades/Fantasia in F minor*

Jorge Bolet

International release: August 1996

Catalogue number: 448985

Series: Eclipse

Chopin *The Polonaises/17 Waltzes* (2 CDs)

Adam Harasiewicz

International release: March 1999

Catalogue number: 462874

Series: Duo

*The World of Chopin*

Ashkenazy/Bolet/Larrocha/Katchen/Kempff etc.

International release: April 1991

Catalogue number: 433070  
Series: World Of

Chopin *Waltzes/Scherzos/Preludes* (2 CDs)  
Vladimir Ashkenazy  
International release: August 1999  
Catalogue number: 460991  
Series: Double Decca

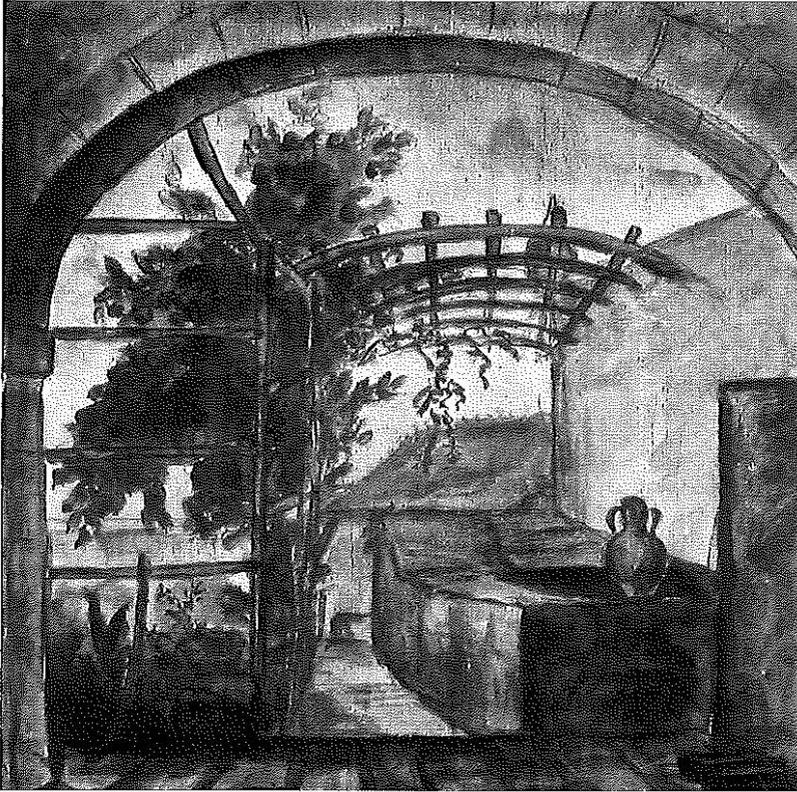
## VII. DOCUMENTOS GRÁFICOS DE LA CARTUJA DE VALLDEMOSA



Unos días después de haberse instalado en la Cartuja,  
George Sand escribe a su amiga la condesa Marliani:  
“Chopin toca un pobre piano mallorquín...”



Acuarela de Maurice Sand que representa el regreso de Palma el día de la tormenta, que pudo inspirar el *Preludio número 15*, también conocido como “Preludio de la gota de agua”



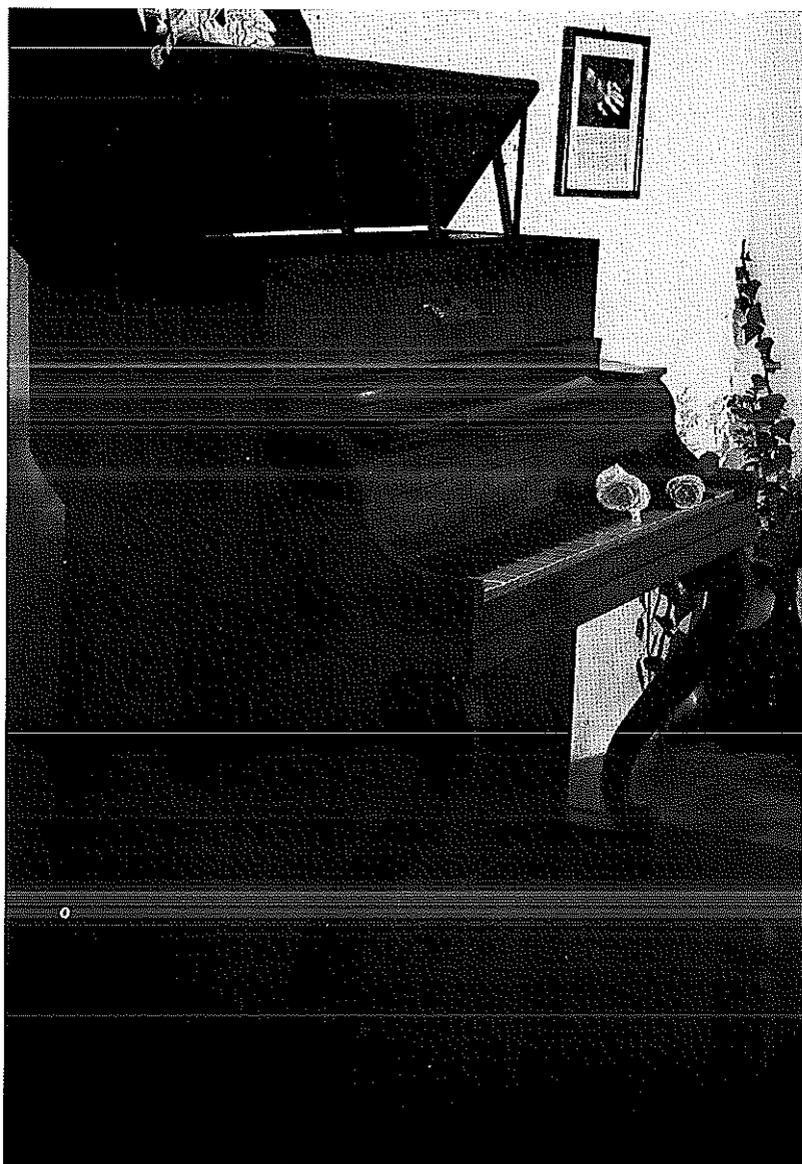
Del álbum de acuarelas del hijo de la escritora G. Sand, que muestra el jardín de la celda que ocupaban.



Manuscritos autógrafos de Chopin y algunos  
recuerdos personales.



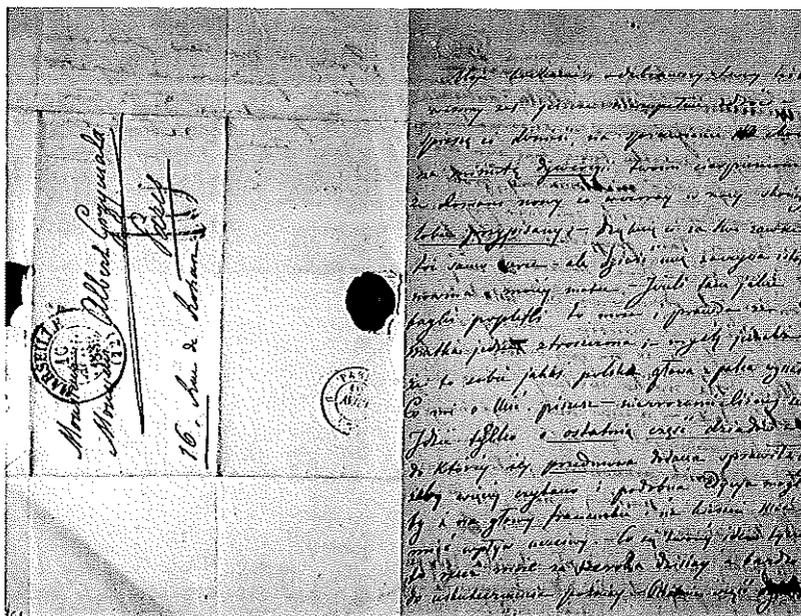
Una de las páginas del manuscrito autógrafo del *Nocturno en Mi mayor opus 62 número 2*.



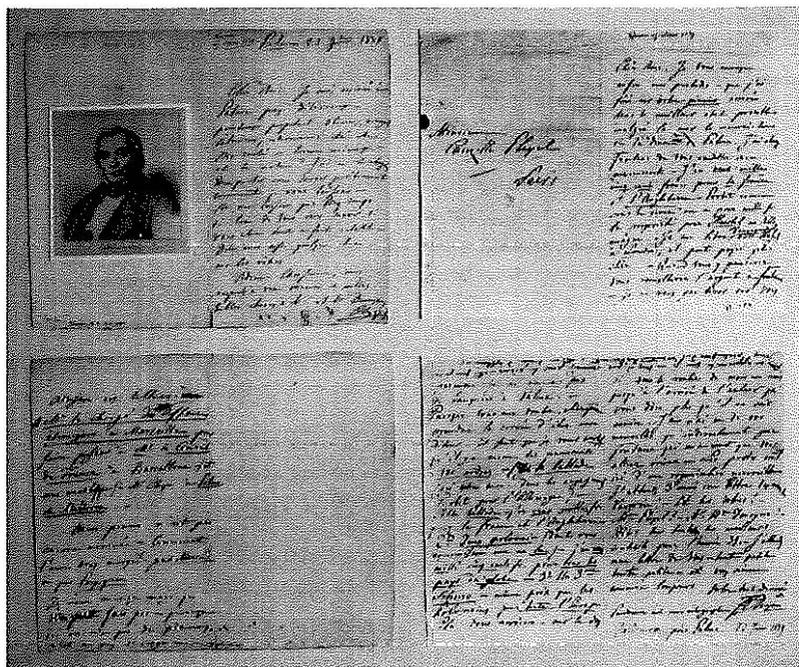
El piano Pleyel



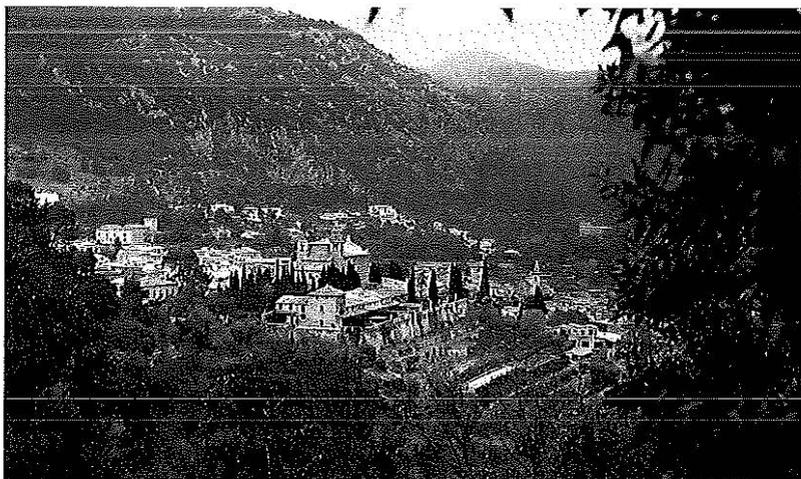
“...desde mi ventana puedo ver naranjos, palmeras y cipreses...”



Carta autógrafa de Frederic Chopin.



Carta del compositor a Camille Pleyel en la que le informa del envío de los Preludios.



“Bajo este cielo sientes que te penetra un sentimiento poético que parece emanar de cada objeto...”



“Frederic Chopin” por Eugene Delacroix, 1838.





33 *(con anima)* *(cresc.)* *mf*

39 *(cresc.)*

45

51 *(cresc.)*

*sostenuto*

57 *ff*

63 *(decrease.)* *rall.*

The score consists of six systems of piano music. Each system includes a treble and bass staff with a grand staff brace. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *con anima*, *(cresc.)*, *mf*, *ff*, and *rall.*. Articulations include accents and slurs. Pedal markings are present below the bass staff, often with an asterisk (\*). Measure numbers 33, 39, 45, 51, 57, and 63 are placed at the beginning of their respective systems.

Nocturno Opus 37 número 1

Op. 37 N: 1

Lento

*p sostenuto*

5

9

13

17

*f*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*p sostenuto*

Lento

Op. 37 N: 1

21 *ff* *p* *pp*

ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \*

25 *cresc.*

ℳ. \* ℳ. \*

29 *dim.*

ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \*

33

ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \*

37 *(dim.)*

ℳ. \* ℳ. \* ℳ. \*

41 *p*

Measures 41-46: This system contains six measures of music. The right hand features a complex texture with multiple chords and melodic lines, including a prominent sixteenth-note figure. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

47

Measures 47-52: This system contains six measures of music. The right hand continues with intricate chordal patterns and melodic fragments. The left hand maintains its accompaniment. The dynamic remains *p*.

53 *p*

Measures 53-58: This system contains six measures of music. The right hand shows a continuation of the complex harmonic texture. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *p* is present.

59

Measures 59-64: This system contains six measures of music. The right hand features more complex chordal structures. The left hand accompaniment is steady. The dynamic remains *p*.

65 *pp* Tempo I

Measures 65-70: This system contains six measures of music. The right hand begins with a melodic line marked *pp* (pianissimo). The left hand accompaniment is simpler. A tempo marking of *Tempo I* is present. Below the staff, there are markings: *Pa.*, *\**, *Pa.*, *\**, *Pa.*, *\**, *Pa.*, *\**.

70 *ff*

ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \*

74 *p* *cresc.*

ᄂ. \* ᄂ. \*

78 *p* *dim.*

ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \*

83 *p*

ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \*

87 *pp* *ff*

ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \* ᄂ. \*

Preludio Opus 28 número 4 en mi menor

Largo

*p* *espressivo*

5 9 13 17 21

*stretto*

*f* *dim.* *p*

*smorz.* *pp*

Ed. \*

## Preludio Opus 28 número 6 en si menor

Lento assai

*molto rose*

5

9

14

18

22

*p*

*pp*

*sostenuto*

*pp*

*rit.* \* *rit.*

*rit.* \*

Preludio Opus 28 número 9 en mi mayor

Largo

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

Preludio Opus 28 número 15 en re bemol mayor

Sostenuto

1 *p*

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

28 *sotto voce* *cresc.*

33 *cresc.* *2a.* \*

38 *2a.* \* *2a.* \* *2a.* \* *2a.* \* *2a.* \* *2a.* \*

44 *p* *2a.* \*

48 *cresc.* *2a.* \*

53 *2a.* \* *2a.* \* *2a.* \*

58

*And. \* And. \**

63

*And. \* And. \* And. \* And. \* And. \**

66

*And. \* And. \**

73

*And. \* And. \**

*dim. p*

76

*And. \* And. \* And. \* And. \* And. \* And. \* And. \**

*suorzando stitendo f*

83

*And. \* And. \* And. \* And. \* And. \* And. \* And. \**

*ritenuto pp*

Preludio Opus 28 número 20 en do menor

*Largo*

*ff*

(Ped. simile)

*p*

*riten.*

*a tempo*

*pp*

*riten.*

*cresc.*

*Lo \**

*CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO*  
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

- Nº 1    María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao* (2001)
- Nº 2    David Armendáriz, *Una conversación con Cristóbal Halffter* (2001)
- Nº 3    Günther Pöltner, *Sobre el pensamiento de lo bello en Tomás de Aquino* (2002)
- Nº4    Pablo Blanco, *Luigi Pareyson: vida, estética, filosofía* (2002)