



Nie dam się

INS Martí l'Humà
2n de Batxillerat A

11/03/2015

ÍNDEX

Índex	1
1. Introducció	2
2. Chopin	4
2.1. Biografia	4
2.2. La situació de Polònia entre finals del segle XVII i el segle XVIII	7
2.2.1. Els tres repartiments de Polònia	7
2.3. La seva obra	9
2.3.1. Música d'inspiració clàssica.....	9
2.3.2. Música d'inspiració folklòrica	12
2.3.3. Música d'inspiració lliure	14
2.3.4. Peces diverses	22
2.4. El Romanticisme musical	32
2.5. Chopin a Mallorca.....	33
3. George Sand	37
3.1. Biografia	37
3.2. Ideologia de George Sand	39
3.3. Estudi de la seva obra	42
3.3.1. Precedents novel·lístics de George Sand	43
3.3.2. L'obra de George Sand	44
3.3.2.1. <i>La mare au diable</i> (1846)	48
3.3.2.2. <i>La petite Fadette</i> (1849).....	52
3.3.2.3. <i>Un hiver à Majorque</i> (1842).....	56
3.3.2.4. <i>Histoire de ma vie</i> (1854-55).....	60
4. Conclusions	63
5. Bibliografia i webgrafia	65
Annex 1	Arbre genealògic de Frédéric Chopin
Annex 2	Dibuixos

1. INTRODUCCIÓ.

L'objectiu a aconseguir en el marc d'aquest treball de recerca és de dur a terme un acostament a la música i la literatura de dos grans artistes del segle XIX: Chopin i George Sand, músic i escriptora romàntics respectivament. Així doncs tractaré ambdós temes a partir de la vida i l'obra d'aquests dos grans mestres del Romanticisme, els quals, a més, mantingueren una relació sentimental durant deu anys.

Chopin d'una banda, fou un dels més originals creadors del romanticisme musical, el qual enriqueix amb una somniadora vena melòdica i amb genials audàcies harmòniques. Escriví pràcticament només peces per a piano (i també gairebé, per a la pròpia interpretació). El piano fou per a ell un mitjà d'expressió que resultava ser la seva veu més pròpia. Creà una nova estètica per al piano, la literatura del qual enriqueix amb obres del millor esperit romàntic, tot i que amb un personal sentit de l'elegància.

D'altra banda, Aurore Dupin, coneguda en el terreny literari com George Sand, fou autora de moltes novel·les, contes, relats curts i d'obres de teatre. Fervent republicana, apassionada de la música i la pintura, però també per la botànica i pels minerals, tingué un paper destacat en l'escena literària francesa durant més de quaranta anys, i fou una de les primeres dones en lluitar per la igualtat de gènere i pels drets dels individus.

L'elecció d'aquest tema ha estat motivada per l'amor que sento cap al Romanticisme, el meu moviment preferit, i sobretot cap a tot aquest al·licient que per a mi representen la música i la literatura. Amb aquesta recerca he volgut descobrir més sobre aquests dos grans genis i a la vegada dissertar sobre el món romàntic.

El títol del treball, *Nie dam się*, que en polonès significa "No renunciaré, lluitaré", l'he escollit ja que ambdós personatges treballats mantenen una relació amb Polònia, a més que representa molt bé els seus ideals, que trencaven amb els esquemes imposats per l'època.

En el desenvolupament d'aquesta recerca he volgut ser rigorosa a l'hora d'escollir els mètodes per a realitzar una investigació de manera correcta i documentada, utilitzant, per exemple, cartes que vaig traduir de la llengua francesa al català, i que em varen servir per a descobrir trets característics d'ambdós personatges; l'estudi de l'obra musical del músic, artista i compositor Chopin, així com l'anàlisi exhaustiu de quatre novel·les -*La mare au diable*; *La petite Fadette*; *Un hiver à Majorque*; *Histoire de ma vie*- escrites per George Sand; la consulta, recerca i lectura de diferents llibres -com per exemple *L'autèntica cel·la de Frédéric Chopin a la Cartoixa de Valldemossa*, d'Eduard Ganche; *Les desventures del jove Werther*, escrit per Johann Wolfgang von Goethe o *Todtentaz*, de Hans Holbein-, enciclopèdies i diccionaris -així com el *Diccionario Harvard de Música*; *Gran Larousse Català* o *La Enciclopedia Salvat*-, articles i pàgines web, i, finalment, l'estada a Mallorca i la visita al Museu de la Cartoixa de Valldemossa.



F. Chopin

2.CHOPIN.

2.1. Biografia.

Chopin (Fryderyk), pianista i compositor polonès (Żelazowa Wola, prop de Varsòvia, 1810-París 1849). Fill d'un professor francès d'ascendència lorenesa, pertany a Polònia per la naturalesa del seu art i les fonts de la seva inspiració. Amb set anys va compondre la seva primera obra, una polonesa en sol menor per a piano, publicada el novembre de 1817 al taller de gravat del pare J. J. Cybulski, director de l'Escola d'Organistes i un dels pocs editors de música polonesos del seu temps; aquell mateix any també va compondre una altra polonesa, la polonesa en si bemoll major.

Chopin va començar la seva carrera com virtuós del piano des de ben petit: als nou anys realitzà el seu primer concert de piano. Fou alumne de Joseph Elsner a Varsòvia i el 7 de juliol de 1826 Fryderyk, que llavors només tenia setze anys, va completar els seus estudis al Liceu, graduant-se *cum laude* (amb honors) el 27 del mateix mes. El 1830 va emprendre un viatge d'estudis a l'estranger (Viena, París). S'establí a París l'any 1831 i s'integrà a la societat aristocràtica. A París s'hi relacionà amb els músics Berlioz, Liszt, Meyerbeer i Bellini, els escriptors Heine i Balzac i amb el pintor Delacroix. El 1837 Franz Liszt li presentà l'escriptora George Sand, amb qui Chopin mantingué un idil·li durant uns deu anys i amb qui passà l'hivern de 1838 a la cartoixa de Valldemossa, a Mallorca, on compongué la major part dels seus preludis; a partir de 1839, i fins a la seva ruptura, el 1847, visqueren junts a París i a Nohant. El 1849 Chopin emprengué una gira de concerts per Anglaterra, i tot i l'èxit que hi aconseguí, l'esforç que li va suposar aquesta gira va acabar empitjorant la seva ja debilitada i fràgil salut, a causa de la tuberculosi que patia, morint el 17 d'octubre d'aquell mateix any a París, al seu pis de *La Place Vendôme*. Durant els seus últims moments de vida, Chopin va estar envoltat per la princesa (i pianista virtuosa) Marcelina Czartoryska; la seva germana Ludwika Jędrzejewiczowa (amb cognom de soltera Chopin); el capellà Aleksander Jeowicki; el seu amic Wojciech Grzymała i un pintor i alhora amic, Teofil Kwiatkowski.



Chopin al seu llit de mort, Teofil Kwiatkowski (1849).

Font: <http://pl.chopin.nifc.pl/=files/foto/1/7391/o/4770879.jpg>

El seu funeral se celebrà a *La Madeleine*, on s'interpretà el *Rèquiem* de Mozart a més a més dels preludis del mateix Chopin. Al cementiri de *Père-Lachaise*, abans de l'enterrament, s'hi interpretà la segona *Marxa Fúnebre* de l'autor, corresponent al tercer moviment de la seva *Sonata N° 2 en si bemoll menor Op. 35*; una marxa, per cert, que és molt possible que acabés de compondre a Valldemossa amb el seu *pianino*, ja que se sap que la tenia esbossada abans de viatjar a Mallorca. A la seva tomba s'hi col·locà una escultura al·legòrica representant la musa de la música, Euterpe, i un medalló contenint un retrat en relleu del compositor, creacions de l'escultor de Jean-Baptiste Auguste Clésinger, marit de Solange, la filla de George Sand. Fou també Auguste Clésinger qui, poc després d'expirar, li realitzà una màscara funerària i un motlle de la seva mà esquerra.



Màscara funerària i motlle de la mà esquerra de Chopin exposats al Museu de la Cartoixa de Valldemossa (Mallorca). Fotografia feta al Museu de la Cartoixa de Valldemossa per Margalida Riutort i Fort (18 de Juliol de 2014).

2.2. La situació de Polònia entre finals del segle XVII i el segle XVIII.

2.2.1. Els tres repartiments de Polònia.

El regnat d'Estanislau II August Poniatowski (1764-1795) va ser marcat per una voluntat de regeneració nacional. Encara que originàriament havia estat protegit per la tsarina Caterina II –gràcies al suport massiu de la qual pogué ser elegit rei el 1764–, Rússia acabà donant suport a les pretensions del regne de Prússia sobre part del territori de Polònia. Rússia també donà suport militar a l'oposició conservadora que defensava el manteniment a ultrança del principi del *liberum veto*¹ i de l'elecció reial per la noblesa polonesa o *wolna elekcja*. Arran d'aquests fets, els elements patriotes polonesos formaren la Confederació de Bar (1768-1772), dirigida en primera línia contra aquestes fortes ingerències de Rússia en la vida política polonesa. Aleshores, Rússia, Àustria i Prússia decidiren dur a terme un repartiment de Polònia (1772), el qual seria el primer dels tres que se n'acabarien fent. Aquest primer repartiment de Polònia representà per aquest país la pèrdua de 210.000 km². Malgrat aquestes pèrdues territorials, va prosseguir la situació de prosperitat econòmica sota l'impuls dels *magnats* de la gran família Czartoryski. La Gran Dieta (1788-1792) reformà en aquesta mateixa època els impostos i l'exèrcit. D'acord amb el rei, els patriotes de la Confederació de Bar van imposar la Constitució del 3 de maig de 1791, inspirada en els principis de la revolució francesa. Rússia va intervenir aleshores militarment i promogué la creació de la Confederació de Targowica (maig de 1792). Poc de temps després i juntament amb Prússia, Rússia va dur a terme el segon repartiment de Polònia (1793), que arrencà al país 307.000 km² més. L'exasperació patriòtica davant aquesta segona repartició del país va esclatar amb la revolta de Kościuszko (24 de març de 1794), dirigida pel general Tadeusz Kościuszko. L'exèrcit polonès va obtenir una primera victòria contra els russos a Raclawice. Varsòvia fou alliberada el 17 i 18 d'abril de tropes russes. A partir de juny les tropes russes i prussianes tornaren a envair el país. Varsòvia fou assetjada pels prussians, encara que Kościuszko aconseguí fer-los retirar. Pel setembre, Caterina la Gran va enviar un nou exèrcit a Polònia sota el

1. *Liberum veto*: facultat que cada diputat tenia a la Dieta (parlament polonès) per oposar-se amb veto, a tota decisió de l'Assemblea parlamentària.

comandament del general Aleksànder Vassíllevitx Suvòrov. El general Kościuszko fou derrotat i fet presoner a la batalla de Maciejowice el 10 d'octubre, i un mes més tard, Polònia es va rendir als general Suvòrov el 5 de novembre. El tercer repartiment i definitiu de Polònia (1795) va suprimir l'estat polonès. Aquest fet es coneix amb el terme llatí de *Finis Poloniae*. Polònia, per tant, després de 1795 va deixar d'existir, de moment, com a Estat, ja que Napoleó al 1807, és a dir, dotze anys després, va refundar l'Estat polonès sota el nom de *Gran Ducat de Varsòvia*, l'existència del qual estaria lligada a la sort del seu promotor, de tal manera, que la derrota final de Napoleó comportà de nou la dissolució de l'Estat polonès, que ja no tornaria a renéixer fins a finals de la Primera Guerra Mundial. Chopin va néixer a la Polònia renascuda del Gran Ducat de Varsòvia, i per tant, veié la llum com a ciutadà polonès de ple dret. Tanmateix, quan encara només tenia cinc anys es va convertir en apàtrida quan la seva pàtria fou ocupada i annexionada de nou per l'Imperi rus. A partir d'aquest moment l'existència del músic va transcórrer a l'exili francès, com el de tants d'altres patriotes polonesos que hagueren de fugir no només dels russos sinó també dels prussians i dels austríacs, depenent de la part del territori polonès de la qual procedissin.

2.3. La seva obra.

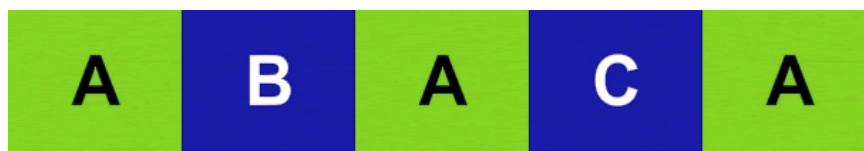
Fryderyk escriví essencialment peces per a piano. Les seves obres es poden classificar en quatre grups diferents: música d'inspiració clàssica (rondós, variacions, concerts i sonates), música d'inspiració folklòrica (poloneses i masurques), música d'inspiració lliure (*scherzos*, *impromptus*, nocturns, balades, preludis, estudis), i finalment peces diverses (valsos, barcaroles, boleros, etc). Les vertaderes facetes del músic es posen de manifest en les obres de creació personal, totes d'un lirisme profund; així, el músic pedagog es transparenta en els seus 27 *Estudis* (op 10, 1833; op 25, 1837); el virtuós del divisorí se'ns palesa en els 4 *Scherzi* (1835-1843) i les 4 *Balades* (1836-1843); el músic poeta o autor melòdic se'ns revela en els 19 *Nocturns* (1827-1846), els 25 *Preludis* (1839-1841) i els 4 *Impromptus* (1834; 1838-1843). La *Fantasia en fa menor* (1842), la *Cançó de bressol* (1845) i la *Barcarola* (1846) ofereixen la visió d'aquest univers poètic variat, però també diverses peces menors com ara els *Valsos* i les *Masurques*.

Tot seguit faré un repàs de l'obra del músic a través del qual aniré exposant l'opinió que la seva producció musical em mereix. He cregut oportú estructurar aquest repàs a partir de les diferents formes musicals que ell emprà, a les quals adjunto una succinta definició que ens permeti de clarificar en què consisteix exactament cadascuna d'elles.

2.3.1. Música d'inspiració clàssica.

Rondó: Forma musical que generalment figura com últim moviment de les sonates i simfonies. El seu origen es remunta a l'Edat Mitjana, en què es representava com una cançó (*cuplet*) amb tornada. Durant el període clàssic s'adoptà a la música instrumental; consta d'un tema que es repeteix en alternança amb d'altres o amb variacions sobre un segon tema.

L'esquema bàsic del rondó és:



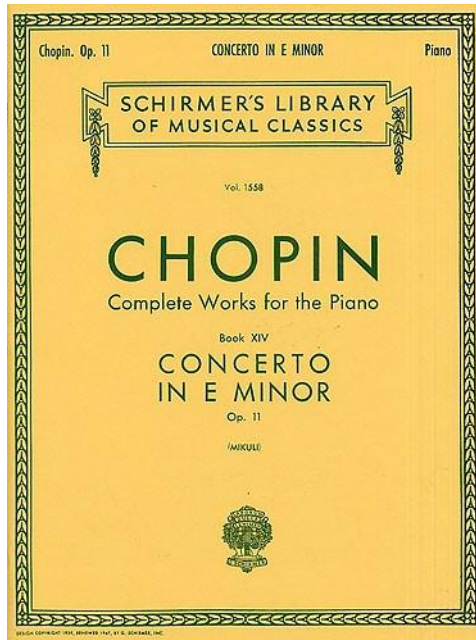
Aquest esquema, però, pot ser ampliat afegint-li seccions addicionals que alternen amb la secció A:



Tema amb variacions: Forma musical que exposa i desenvolupa un tema principal: aquest tema es va repetint diverses vegades però sempre amb modificacions.

De manera més específica, les modificacions, segons Arnaus/Antonés 2004¹⁻⁴: 20, poden trobar-se en la melodia, en el ritme, en la instrumentació, etc...

Concert: Forma musical per a un o més instruments solistes amb un acompanyament d'orquestra. Va sorgir al segle XVII (amb uns primers autors concertistes com ara G. Gabrieli, Monteverdi, Viadana i Schütz). La forma del concert es va anar estabilitzant entre 1650 i 1750 en una forma exclusivament instrumental, que podia seguir dos esquemes bàsics: a) el *concerto grosso*, que consta de quatre a sis moviments que s'alternen en moviments vius i moviments lents; el *concerto grosso* compta amb dos o més solistes (*concertino*), oposats a l'orquestra (*ripieno*); b) el *concerto solo*, que consta d'un un moviment lent, situat entre dos moviments vius, i en el qual s'oposa un solista a l'orquestra. Vivaldi, J. S. Bach, Händel i Telemann en són els mestres principals en aquest primer període. Els fills de Bach, Mozart, Haydn i Boccherini compongueren, al seu torn, els millors concerts de l'època clàssica. Aquest gènere del *concert* va afavorir el virtuosisme dels intèrprets, sobretot per part dels compositors romàntics, postromàntics i moderns (entre d'altres es poden citar en aquest sentit: Paganini, Liszt, Txaikovski, Rakhmàninov, Saint-Saëns, Ravel, Prokòfiev, Bartók). D'altres autors hi trobarien el mitjà per a entaular un diàleg més personal entre ells i el seu públic (Beethoven, Chopin, Brahms, Grieg, Berg).



Font: <http://static.musicroom.com/img/c/f/GS26009.jpg>

Sonata: És una composició musical molt utilitzada tant en la música clàssica com en la romàntica. El terme *sonata* és un dels termes musicals que ha tingut una durada més llarga en la història de la música: va aparèixer a finals del segle XVI i d'aleshores ençà s'ha usat ininterrompudament. Tot i aquest fet, no fou fins a mitjan segle XVIII que el terme *sonata* començà a referir-se a la forma musical específica que coneixem avui en dia. Des de l'aparició del terme *sonata*, podem seguir la seva evolució des d'una peça per a "sonare", és a dir, per a *ésser tocada* [sense acompanyament de cap veu], i per tant, concebuda originàriament com a contrapunt de les *cantates*, fins a una forma realment dramàtica i plenament desenvolupada a l'Era Clàssica. Per a Newman, "el concepte de la forma 'sonata-allegro' com la llegim en els textos dels segles XIX i XX, no fou un concepte plenament madur i definitivament definit fins ben després que apareguessin els principals compositors i teòrics de l'Era Clàssica". El compositor anglès i historiador de la música Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918), al seu torn, defineix la sonata² com un moviment construït al voltant del contrast de tonalitats, i subratlla la importància de les relacions tonals (la contribució més important cap al

2. Claro 1963: 22 [data de consulta: 23/12/2014].

dramatisme intern de la forma sonata) dient que la forma sonata és en si mateixa essencialment dramàtica, però un drama desenvolupat en termes de música abstracta. La seva força viu en la relació tonal. Per a Johann Mattheson, a *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1993. Primera edició: Hamburg, 1713), la sonata és una peça instrumental, especialment per a violí, que consisteix en moviments [seccions] alternades d'adagio i allegro.

Els orígens de la sonata o, com a mínim, el que més tard en serà la seva estructura i forma bàsiques, pot remuntar-se a la *chanson* francesa de principis del segle XVI, que constava d'una estructura seccional, involucrant freqüentment esquemes de repetició així com AAB, ABB, ABA, etc. La *chanson*, com a forma vocal, fou transcrita per a l'orgue cap a mitjan de segle XVI i després per a conjunts instrumentals i instruments de teclat. Aquesta evolució, que tingué lloc a Itàlia, hi fou designada amb el nom adaptat a l'italià de *canzona*: *Canzona d'organo* i *canzona de sonare*, respectivament. La *canzona de sonare* ha de ser considerada com l'antecessor directe de la sonata, tenint ambdues formes el principi de contrast que conservarà la sonata com a element primordial i, a més, esbossant el seu nom.

Els compositors escriviren d'aquí en endavant, peces instrumentals originals, en l'estil i la forma de certes *chansons* vocals, conegudes com 'canzoni alla francese' o 'canzoni da sonare'. És aquest procediment el que passa a ser el punt de partida d'un interessant desenvolupament que conduí, en el camp instrumental, a la sonata del segle XVII.

Durant el segle XVII, la *canzona* per a conjunt instrumental es féu cada cop més seccional i finalment s'identificà amb la sonata³.

2.3.2. Música d'inspiració folklòrica.

Poloneses: Dansa nacional de Polònia, que fou en els seus orígens una marxa triomfal militar i es convertí més tard en una dansa de la cort. És una composició instrumental amb el temps i el caràcter

3. Claro 1963:21-24 [data de consulta: 23/12/2014].

de la dansa del mateix nom. (Chopin i Liszt hi van trobar el pretext per expressar les seves conviccions patriòtiques i la seva tècnica pianística, i en feren una pàgina de virtuosisme per a intèrprets de piano).



Polonesa en La Bemoll Major, Op. 53, Fryderyk Chopin (1842).

Font:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Chopin_polonaise Op. 53.jpg/778px-Chopin_polonaise Op. 53.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Chopin_polonaise_Op._53.jpg/778px-Chopin_polonaise_Op._53.jpg)

Una de les poloneses més conegudes és la *Polonesa Op. 53 en La Bemoll Major*, més coneguda com a *Polonesa Heroica*, escrita per Chopin l'any 1842. En la *Polonesa Heroica*, Fryderyk Chopin relata amb el piano el sentiment d'un poble que clama per la seva llibertat. L'obra comença amb compassos que evocuen el malaguanyat intent d'alliberació de la *Insurrecció de Novembre*. Aquesta peça que sembla parlar amb cada nota tocada, sembla que demani a Polònia que desperti i que lluiti per la seva llibertat. Chopin demostrà l'amor que sentia per la seva pàtria i la nostàlgia que com a exiliat sentia per aquest poble, perdut irremeiablement per a ell, i al qual ja mai més no tornaria. Aquesta composició, és enormement romàntica, elegant i poètica.



Polonesos ballant una polonesa, Korneli Szlege. (La data de creació és desconeguda).

Font: <http://issuu.com/dawidn/docs/chopin/18>

Masurca: Dansa nacional polonesa i música d'aquesta dansa. Està escrita en compàs de 3 per 4; és una dansa galant, amb desplaçaments i reverències. Durant el segle XIX, s'estengué per la resta d'Europa, gràcies, sobretot, a Chopin, creador de la masurca de concert. Les masurques d'aquest compositor constitueixen una de les parts més característiques de la seva obra.

2.3.3. Música d'inspiració lliure.

Scherzo: Mot italià que significa 'joc' o 'broma'. El *scherzo* és una peça musical de caràcter viu i alegre.

"*Si así es como suenan tus bromas, me da miedo escuchar tus piezas serias*"⁴. Això va ser el que escriví Schumann a Chopin en una carta, després d'escoltar el seu *Scherzo N°2*. El compositor es referia amb la paraula "broma" al títol de la peça, *Scherzo*, que en italià significa *broma* o *joc*, com he dit anteriorment. Chopin n'escriví només quatre, sent-ne el segon, escrit l'any 1837, el més conegut.

4. Cf. http://historiadelausicazgza.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html [data de la consulta: 6/1/2015].

Tot i així, poc queda del caràcter bromista i alegre original, sobretot en els tres primers *scherzi*, més aviat ens trobem davant peces d'un caràcter força fosc i seriós. I com reiteraria Schumann: “¿Cómo se debe vestir la seriedad si la broma se pasea con oscuros velos?”⁵

Impromptus: Es tracta d'un mot encunyat a començaments del segle XIX a partir del llatí *in promptu* “a la vista, a mà, a l'abast, a disposició”; equival a *improvisació musical*, és a dir, composició feta d'improvís, sense gaire preparació. És una peça instrumental, generalment per a piano, molt característica de l'època romàntica, que no obeeix a cap regla de construcció preestablerta. Els *impromptus* es caracteritzen pel seu caràcter i dimensions lliures, encara que hi predomina la forma de *lied*, desenvolupat també en el segle XIX (Schumann, Chopin).

Dins la creació artística de Chopin els *impromptus* formen un grup de quatre obres escrites en l'ordre següent:

Impromptu en do sostingut menor (1833-34, publicat pòstumament el 1855).

Impromptu en la bemoll major, Op. 29 (compost i publicat el 1837).

Impromptu en fa sostingut major, Op. 36 (compost el 1839 i publicat el 1840).

Impromptu en sol bemoll major, Op. 51 (compost el 1842 i publicat el 1843).

Únicament tres d'aquest *impromptus* foren destinats per Chopin a ser impresos. Curiosament, el primer *impromptu* fou rebutjat pel compositor com a no apte per a la seva publicació i només fou després de la seva mort que Julian Fontana el va publicar sota el títol de *Fantasia improvisada, Op. 66*, una peça que, de llavors ençà, no ha deixat de guanyar popularitat tant entre els pianistes com entre els seus oients.

Els *impromptus* de Chopin són obres força extenses, una mica més llargues que els nocturns però més curtes que les balades i els *scherzos*. Aquestes quatre improvisacions estan marcades generalment per una expressió alegre.

5. Cf. http://historiadelamusicazgza.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html [data de la consulta: 6/1/2015].

Aquestes peces captiven els seus oients amb la seva lleugeresa i el seu humor poètic, la seva subtileza incomparable i la “delicada línia” amb la qual es van dibuixant aquests “paisatges sonors”– emprant la definició de Mieczysław Tomaszewski que es pot llegir adés– . Com va dir l’André Gide: *The impromptus are among Chopin's most enchanting works.*”⁶ Mieczysław Tomaszewski s’hi referí en aquests termes: *“The impromptus offer us music without shade, a series of musical landscapes prefiguring impressionism.”*⁷

Nocturns: Al principi, la paraula “*notturmo*”, que ja fou usada per Haydn, va designar una *serenata*, sense cap relació amb la forma que posteriorment encimbellà Chopin. El compositor i pianista irlandès John Field (1782-1837), alumne de Muzio Clementi –un dels grans virtuoses del piano del segle XIX–, fou el vertader creador del nocturn romàntic, definit pel pianista francès Antoine François Marmontel (1816-1898) amb les següents paraules:

*“[John Field] fue el inventor de un género de pequeñas piezas características: especies de ensoñaciones, de meditaciones, en las cuales el pensamiento de un sentimiento tierno, a veces un poco amanerado, es acompañado muy a menudo por un bajo ondulado en arpeggios, o en acordes quebrados, mecedura armoniosa que sostiene la frase melódica y la anima con lo imprevisto de sus modulaciones, aunque dialoga con ella muy rara vez”*⁸.

Els 21 nocturns de Chopin foren escrits entre 1829 i 1846. Els nocturns que van de l’1 al 18 foren publicats en vida del compositor; la resta, pòstumament. Un dels aspectes que Chopin conservà de l’estil del nocturn de John Field fou la “melodia cantada” amb la mà dreta. Aquesta és una de les característiques més peculiars dels nocturns de Chopin: *“l’ús de la melodia com si fos una veu humana li concedeix una profunditat emocionalment major a la peça [...]”*⁹.

L’estructura del propi nocturn és una cosa que cal destacar, ja que està clarament inspirada en la de l’ària de les òperes italianes i franceses, amb una estructura també molt similar a la de la sonata (totes dues presenten esquemes de repetició tals com AAB, ABB, ABA, més freqüentment aquest

6. Cf. <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/10> [data de la consulta: 6/1/2015].

7. Cf. <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/10> [data de la consulta: 6/1/2015].

8. Citat segons Arellano 2014:57.

9. Cf. Hernández 2013 [data de la consulta: 6/1/2015].

últim esquema, és a dir, que la segona secció hi presenta un contrast clar amb la primera, mentre que la tercera sol ser una mera reexposició, de vegades abreviada o lleugerament modificada, de la primera). És, però, precisament en Chopin on hi veiem la consolidació d'aquesta secció central, de caràcter més independent, i quasi sempre, d'expressivitat radicalment diferent a la mostrada per les altres dues seccions.

Franz Liszt digué¹⁰ que en els nocturns de Chopin hi veia clares influències del *belcantismo* de Bellini. Aquesta afirmació fou corroborada per nombrosos musicòlegs posteriors. D'altres, tanmateix, creuen que és probable que Chopin no només tingués influència de l'òpera del s. XIX o la música del mateix segle, sinó que també palesa certes reminiscències de l'estil mozartià en alguns elements, com ara en la forma de sonata que els seus nocturns segueixen.

En tot cas, el caràcter lliure, meditatiu i procliu a la fantasia del nocturn es convertí en el vehicle ideal per a l'expressió més intimista i suggerent del compositor polonès.

Quan es publicaren els nocturns per primer cop, no foren gaire ben rebuts i hi va haver diverses reaccions en contra entre els crítics més puristes que veien en aquesta obra d'en Chopin una nova forma d'"escapisme" de la cotilla de la música clàssica més acadèmica. Tot i així, al llarg dels anys, moltes de les afirmacions contràries que es van fer aleshores han caducat, i avui en dia, no crec que ningú es qüestioni realment la grandiositat dels nocturns de Chopin.

Diferents compositors, tant contemporanis de Chopin, com posteriors a ell, palesen la influència dels nocturns de Chopin. Grans músics del segle XIX com són Johannes Brahms i Richard Wagner mostren una tècnica similar a la de Chopin quant a melodia i estil. D'altres com Mendelssohn, Schumann o Liszt el lloaren en vida, alhora que destacaren la seva genialitat com a compositor. Tot això ens permet d'afirmar que la música dels nocturns de Chopin tingué un important impacte social i cultural en el panorama musical del període romàntic i postromàntic.

10. Moreno 2013 [data de consulta: 6/7/14.



Nocturn Negre i Daurat – El coet que cau, James Abbott McNeill Whistler (1875).
Tot i que no sembla estar inspirat en els nocturns de Chopin, les reaccions de la crítica davant aquest quadre foren iguals de viscerals que amb l'obra chopiniana.
Font: <http://www.dia.org/object-info/7d1a59d3-6163-440a-925a-b0978f1f8811.aspx>

Balades: Chopin va compondre quatre balades entre 1831 i 1842. Es tracta d'unes obres absolutament lliures quant a la forma, amb pocs elements en comú entre elles i sorgides d'una mena d'improvisació que recorda la tècnica dels impromptus. Les balades de Chopin foren les primeres obres pianístiques de la història que van dur aquest nom. Des de l'Edat mitjana el nom de "balada" s'aplicava a certs poemes cantats i, durant el Romanticisme, es va anomenar així un gènere poètic de gran difusió (de fet, fins al dia d'avui) que consistia en un petit poema narratiu, estructurat en estrofes, que relata líricament uns fets, una tradició històrica o una llegenda històrica. Les balades de Chopin, són poesia feta música. Destaco, de manera especial, la *Balada núm. 4*; fou escrita l'any 1842 i s'inicia com si fos una barcarola. Tot i que de vegades apareixen citada com a "Patètica", al meu

entendre es tracta d'una composició més aviat apassionada, però no pas patètica, que combina un tema de caire trist amb un altre de més serè. Comença amb un ambient màgic i d'ensomni i acaba de forma trepidant i plena d'energia. De fet, si hi ha una peça chopiniana que mereixeria l'apel·latiu de *patètica*, aquesta fóra la *Sonata número 2* que sí que presenta un esperit o un sentiment tràgic que recorre i amara tota l'obra. Una altra balada, també molt coneguda, és la *Balada núm. 1*, que deu part de la seva popularitat actual al fet que fou interpretada a la pel·lícula "El pianista", dirigida per Roman Polanski¹¹.



Fragment de la pel·lícula "El pianista", dirigida per Roman Polanski (2002). En el fragment, el protagonista de la pel·lícula interpreta al piano la Balada N° 1 en Sol menor Op. 23 de Chopin.

Font: <http://elrincondprometeo.blogspot.com.es/2010/08/una-balada-que-vale-una-vidabalada-n-1.html>

Preludis: Els preludis, com el seu nom indica, són d'antuvi peces musicals breus que precedeixen una obra més extensa i complexa; Chopin, emperò, els usà com a forma musical autònoma.

No hi ha proporció entre les petites dimensions d'aquestes obres i les càbales que s'han suscitat entorn dels 24 preludis chopinians. Un dels punts que han suscitat més controvèrsia és el de la seva

11. Entrada *Balada* de Larousse, i blog de 19 d'agost de 2010:

<http://elrincondprometeo.blogspot.com.es/2010/08/una-balada-que-vale-una-vidabalada-n-1.html> [data de consulta: 20/10/2014.

El fenomen causat per aquesta pel·lícula recorda el cas del Concert per a Piano n° 3 de Rakhmàninov que es va posar de moda arran de l'estrena de la pel·lícula *Shine* (1996).

relació amb la música de Bach. És evident que Bach, de qui Chopin era un gran admirador, va inspirar d'alguna manera els Preludis: la lògica de la seva construcció no és pas diferent de la del “Clavecí ben temperat” (un preludi per a cada clau tonal, la major sempre continuada per la corresponent menor) i s’hi troben ròssecs contrapuntístics altrament poc freqüents en Chopin.

És difícil de prendre’s seriosament el suggeriment segons el qual Chopin havia pensat d’incorporar posteriorment una fuga a cada preludi, ja que la brevetat de molts dels preludis difícilment permetria el contrapès d’una fuga afegida, per curta que fos. Una altra de les controvèrsies suscitada al voltant dels preludis és la de la data de la seva composició. Aquí és possible que hi jugués un paper important la novel·lista George Sand, que Chopin va conèixer l’any 1836. Alguns crítics volen veure la seva influència en els preludis, mentre que d’altres consideren que la relació sentimental entre l’escriptora i el compositor fou negativa per a Chopin en l’aspecte musical i que els preludis ja estaven compostos abans que ell conegués l’autora. Tanmateix, resulta temptador d’atribuir la tempestuosa naturalesa d’unes peces i la malenconia d’unes altres a l’infeliç hivern de 1838-39 que Chopin i George Sand varen passar a Mallorca, on viatjaren amb la vana esperança que el bon clima guarís tant la malaltia d’ell (tuberculosi) com la de Maurice (atacs reumàtics), el fill d’ella- Adolf Guttmann, deixeble de Chopin, afirmava que havia fet una còpia dels preludis abans que el compositor i l’escriptora emprenguessin el viatge cap a Mallorca. Tot i que la memòria de Guttmann no fos gaire de fiar, al llibre *Histoire de ma vie*, escrit per George Sand, hi ha referències que proven l’existència dels Preludis abans del viatge a Mallorca¹². La majoria de crítics musicals situen els Preludis entre les grans obres de Chopin i és un fet que la gamma d’estils i de modalitats, l’expressió concisa i lacònica, la innovació harmònica i sobretot, la gran poesia que enclouen, inspiren una admiració que senzillament és universal. D’ells Franz Liszt va dir:

“Són composicions molt especials, no són pas, com potser suggereix el títol, peces soltes concebudes com a introducció d’una obra, són preludis poètics, com els d’un gran poeta que bressola l’ànima de somnis daurats i l’enlaira a regnes ideals. Són admirables en la seva varietat i donen fe de perícia i d’inspiració que només són assolibles després d’un estudi minuciós. La

12. Sand 2010:530.

música hi és espontània, brillant, fresca i la seva llibertat i amplitud són les pròpies de les obres dels grans genis"¹³.

*Estudis: L'estudi és una peça musical composta amb una intenció didàctica: està concebut per treballar un aspecte determinat de l'instrument i de la seva tècnica o de la seva interpretació. Chopin va compondre'n vint-i-set estudis, i, com acabo d'indicar, ho va fer amb la intenció que els seus alumnes poguessin desenvolupar diverses habilitats, cadascuna d'elles potenciada a cada diferent estudi. La intencionalitat pedagògica d'aquestes obres, però, no impedeix en absolut que siguin per elles mateixes peces d'art completes. Els estudis chopinians es troben compilats en dos quaderns, el primer Opus 10, va dedicat al seu gran amic Liszt i el segon, l'Opus 25, és dedicat a Marie d'Argoult (amant de Liszt). Cadascun d'aquests dos aplecs consta de 12 estudis. A banda, hi ha altres estudis més que Chopin compongué pel *Méthode de Méthodes*¹⁴, sense Opus, i que daten de 1840: *Estudi n°1 en fa menor, Estudi n° 2 en re bemoll major i Estudi n° 3 en la bemoll major*.*

Segons se sap, Chopin va escriure els primers estudis quan tenia vint anys, després de sentir tocar en Niccolò Paganini (París, 1831). L'audició del concert de Paganini el va induir a inventar noves tècniques que permetessin d'aconseguir un virtuosisme en el piano semblant al de Paganini amb el violí.

13. Cf. *Amar la música* ("La caixa"). Cf. també <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/13> [data de consulta: 8/12/2014].

14. François-Joseph Fétis (1784-1871), compositor, professor i musicòleg belga, juntament amb Ignaz Moscheles (1794-1870), va elaborar un dels llibres més significatius per al piano de tots els temps: el *Méthode des Méthodes*. Va ser publicat a París l'any 1837 i per segona vegada al 1840. La segona edició comptava amb un recull de 18 estudis, alguns composts expressament per al mètode, que completaven aquesta obra. El títol "Méthode des Méthodes" deixa entreveure la gran ambició que tenien els autors quan van elaborar el tractat; i no es quedaven curts. Aquest llibre pretén recollir i sintetitzar tota una tradició pianística en un tractat *definitiu*.

A la portada del "Méthode de Méthodes" de l'edició de París de 1840, el títol ens explica que per fer el mètode els seus autors es varen basar en l'anàlisi dels millors textos que s'havien escrit fins al moment sobre piano o d'altres instruments de tecla; ens cita mètodes com els de Carl Philipp Emanuel Bach, Jan Ladislav Dussek, Muzio Clementi o Johann Nepomuk Hummel, entre d'altres. També s'hi comunica al lector que els autors del mètode han fet una anàlisi comparativa dels sistemes d'execució i digitació de mestres del piano com Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Thaberg i també el mateix Moscheles. Els escollits per completar la segona part del mètode eren tots ells grans pianistes i compositors de l'època, i gairebé tots han transcendit el seu temps. Que actualment coneguem figures com la de Mendelsshon o Wolff, grans compositors, o la dels pianistes Döhler i Heller, reconeguts en la composició d'estudis i exercicis per a piano, ens demostra la gran visió de futur que van tenir els autors del tractat a l'hora de seleccionar les músiques que s'hi veurien representants. Però les figures claus, que van col·laborar en el mètode, i que feren que la composició d'estudis per a piano evolucionés cap a l'aparició de partitures que resultarien ser veritables obres mestres foren en Chopin i en Liszt.

Els estudis de Chopin palesen també la influència de Johann Nepomuk Hummel. Hummel fou professor d'alumnes excel·lents com Carl Czerny, Friedrich Silcher, Ferdinand Hiller, Sigismond Thalberg, Felix Mendelssohn o Adolf von Henselt, sobre els quals va influir enormement. Però a part d'aquests deixebles seus esmentats, Hummel exercí una forta influència sobre el compositor i pianista Fryderyk Chopin. Per exemple, si comparem l'inici dels estudis N° 7 de l'Op. 25 de Chopin i el N° 2 de l'Op. 125 de Hummel, veiem una similitud especial entre totes dues peces, sobretot en la textura amb la qual estan escrites: una sola veu que s'interpreta amb la mà esquerra i que se situa en el registre greu-mitjà del piano, imitant el registre i so del violoncel¹⁵.

2.3.4. Peces diverses.

Valsos: El vals és considerat, històricament parlant, el fill menor del *ländler*, un ball popular de les terres d'Alemanya del Sud i de Bohèmia, de compàs 3x4. El vals ja regnava a Viena quan Chopin hi arribà el 1830, any clau del Romanticisme europeu. Chopin ja havia visitat anteriorment la capital austríaca, però l'estada que hi va fer aquell any és fonamental, perquè ja no va poder tornar a Polònia, on havia esclatat l'Aixecament de Novembre ("Revolta dels Cadets"). De llavors ençà Chopin va menar una existència com a exiliat polític, atès que, d'haver tornat a Polònia, ho hauria d'haver fet acceptant de convertir-s'hi en súbdit rus. El compositor, de primer s'establí a Viena, ciutat on va viure per espai de vuit mesos, al cap dels quals viatjà a París, on s'hi va establir i on es convertí en un músic admirat de tothom, en el rei musical dels salons parisencs de l'època. És curiós recordar que Chopin, en alguna de les seves cartes, es va expressar amb un cert menyspreu sobre els considerats reis dels vals d'aquells temps, en Joseph Lanner i en Johann Strauss I (pare), a qui considerava músics de tercera fila, només bons per entretenir un públic senzill. En canvi, hi expressava la seva admiració per les òperes de Rossini, Mozart, i algunes de Daniel Auber. És certa i profunda aquesta veneració cap a Gioachino Rossini, com ho fou també la que sentí cap a Vincenzo Bellini, aquesta última, potser, engrandida per una ferma amistat. En una altra carta Chopin diu que n'hi ha qui el vol transformar a

15. Cf. Marigó 2010:19.

ell en el Rossini polonès, però ell, amb una certa modèstia explica que encara li queda treballar molt les seves peces per a piano i la seva tècnica abans de poder igualar el virtuosisme de Rossini. És admirable aquesta humilitat en el músic que va portar al teclat una revolució comparable a la de Liszt, i a la tècnica que li permetria escriure una poesia sonora fins llavors mai no assolida. Schumann observa en les primeres pàgines de Chopin el signe d'un vertader geni. És difícil determinar quina és la meta que Chopin es proposà en començar a compondre –si és que se'n va fixar realment una–, o esbrinar on volia arribar amb les seves obres. En tot cas, és inexplicable, almenys ho és per a mi, que deixés sense publicar algunes de les peces que avui en dia ens semblen unes peces d'extremada bellesa. El món de Chopin és un món purament musical, creat per a la melodia. Dins del panorama del Romanticisme musical, Chopin, hi ocupa un lloc molt especial.

El romanticisme –no només el romanticisme musical– va tenir, com una de les seves principals característiques, l'interès per tot allò que era popular, no de bades fou sobretot en els anys del romanticisme que es van desenvolupar els estudis pel folklore. No és d'estranyar, per tant, que, de la mateixa forma que els germans Grimm van recollir als Països Alemanys (en aquell temps, Alemanya encara no existia) els consells i els contes o rondalles amb els quals les àvies i les mares entretenien els seus néts i fills, els músics romàntics també cerquessin una font de la seva inspiració en les cançons, en les balades i en la música que el poble cantava, es transmetia i creava. És així com el vals va passar a la segona meitat del segle XVIII del carrer i dels camps de l'Alta Alemanya, a convertir-se en l'obra de grans compositors, especialment del segle XIX. Els dos primers grans músics romàntics, en Carl Maria von Weber i en Franz Schubert, que van morir respectivament un any abans i un any després de Beethoven, ja donaren entrada en les seves obres a l'esperit del vals, ja que Weber, quan va compondre la seva *Invitació a la Dansa*, va triar el típic compàs tres per quatre del vals, i Schubert concedeix al *ländler* i al vals un lloc important en la seva obra. Alguna vegada s'ha afirmat que el vals vienès, el de Lanner i Strauss I, va influir en Chopin. Ara bé, tot i la possible influència d'aquests dos grans autors, la veritat és que Chopin escriu valsos musicalment independents dels valsos de Lanner i

Strauss pare. Realment, poc tenen a veure els valsos chopinians (que de vegades s'apropen a la polonesa, de vegades a la masurca i fins i tot al nocturn) amb les peces ballables que alegraven els racons vienesos. En una pinzellada d'humor i referint-se al vals numero 5 de Chopin, Robert Schumann escriví que: “*Si fuera tocado para baile, la mitad de las damas deberían ser condesas por lo menos*”¹⁶ que palesa la distància que el vals chopinià tenia de les masses populars, tot al contrari, precisament, de l'efecte perseguit i aconseguit pels valsaires austríacs.

Els catorze valsos de Chopin foren escrits en èpoques diferents. Només vuit d'ells foren editats en vida del compositor. El número 1 fou escrit el 1831, i el mateix músic li donà amb justícia el títol de *Gran Vals Brillant*. El número 2, compost l'any 1835, recorda per la seva exuberant sonoritat el primer. El número 3 posseeix un caràcter malenconiós que l'allunya de tota esplendor excessiva. El número 5, de 1840, era considerat per Schumann com a "molt aristocràtic"; ja hem recordat abans el seu comentari. Els tres valsos de l'Opus 64 van néixer entre 1846 i 1847. El primer d'ells és molt conegut i es diu que fou inspirat pel graciós moviment d'un cadell de gos pequinès de George Sand, anomenat "Chou-chou", que donava voltes sense parar tractant de mossegar-se la cua. Encara que realment és molt curt, no és just el títol que porta de *Vals del minut*. El *vals n° 9* es coneix amb el nom de *L'adéu*, per haver estat un regal de comiat per a Maria Wodzińska, l'any 1835, a Dresden. El *vals n° 10*, que data de 1829, té un caràcter dolçament melancòlic, i el número 11 és més enèrgic; fou escrit l'any 1835. El n° 12 és de 1842. El n° 13 és de la primera època, 1829 i fou dedicat a la soprano Konstancja Gładkowska, un dels amors profunds de Chopin. El N° 14 és també dels primers que va compondre: fou compost vers el 1830, encara que fou l'últim a publicar-se. La seva bellesa, la seva lleugeresa i el seu ritme són extraordinaris.

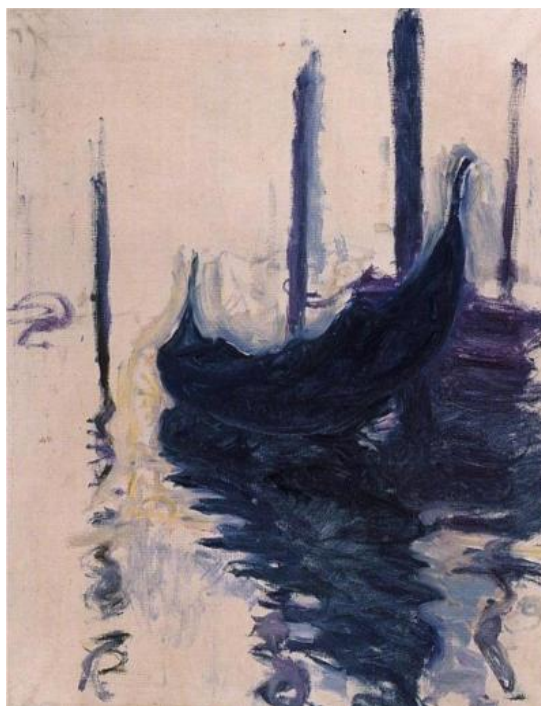
16. Cf. <http://www.refinandonuestrossentidos.com/fr%C3%A9d%C3%A9ric-chopin/valsos/> [data de la consulta: 6/1/2015].



*Il·lustració d'un manual del mestre de ball Thomas Wilson:
"Thomas Wilson's Correct Method of German and French Waltzing" (1816).
Font: <http://www.danceshistoricalmiscellany.com/2014/05/the-wicked-waltz.html>*

Barcarola: Igual que el vals, la barcarola també és una peça d'origen popular. Amb les seves vívides fantasies i el seu caràcter sensual i vagament exòtic, aquestes cançons tradicionals (anomenades *barcaroles*) dels gondolers venecians despertaren la imaginació dels romàntics, encara que ja eren molt conegudes arreu d'Europa des de mitjan segle XVIII. Són unes cançons que es caracteritzen per un ritme suau i melodiós que reflecteix el moviment uniforme i agombolador de les góndoles sobre les aigües. La barcarola més famosa de Chopin és la barcarola en fa sostingut, de 1845, i és considerada la millor de totes per ampli consens. Mendelssohn (l'autor de les *Cançons sense paraules*, dins les quals inclou dos *venetianische Gondellieder* o barcaroles venecianes, Anton Rubinstein, Balàkirev, Glazunov, Novak i MacDowell també compongueren barcaroles però, després de les de Chopin, les més importants són les tretze que compongué Fauré entre 1885 i 1916. Tot i així, la barcarola més coneguda és la de l'Òpera d'Offenbach, *Els contes de Hoffmann*¹⁷.

17. Cf. Siepmann 2003:112 sub voce *barcarola*.

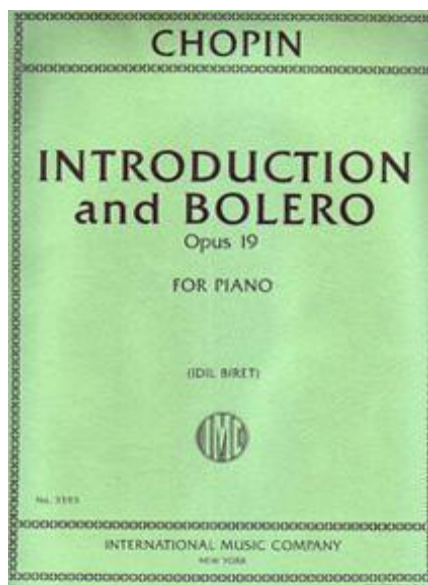


Góndola a Venècia, d'Oscar-Claude Monet (1908).

Font: <https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-categoria/paises-y-ciudades/italia/las-gondolas-de-venecia-detail>

Bolero: Amb el bolero també ens trobem davant un tipus de composició d'origen popular. El bolero és, en aquest cas, una dansa d'origen andalús, d'una o més parelles, variant del fandango, que s'executa amb acompanyament de veus, castanyoles, guitarra i tamborí.

El *Bolero Op.19* de Chopin és una obra per a piano escrita l'any 1833. Tot i que els viatges que empengué a diferents llocs permeteren a Chopin de nodrir-se de tota mena de músiques folklòriques (a Mallorca, per exemple, del fandango, i a Gènova, valgui un altre exemple, de les tarantel·les d'origen Sicilià), Chopin compongué el seu bolero abans del seu viatge a Espanya de manera que no hi ha una relació entre aquesta composició musical i el sojorn del compositor a les Illes Balears. Per tant, és possible que de cara a la composició d'aquesta peça musical s'inspirés en el que va sentir a la representació de l'Òpera d'Auber *La muette de Portici* en la qual n'apareixia un.



Font: <http://www.idilbiretarchive.eu/images/Chopin/Chopin-IMC-3593-Bolero.JPG>

Berceuse: Paraula francesa que equival a ‘cançó de bressol’. D’acord amb aquest origen, la berceuse no pot ésser res més que una melodia tendra, plena d'afecte i simplicitat. L'acompanyament de la berceuse utilitza un ritme que suggereix el suau balanceig del bressol perquè l’infant s’hi adormi. Tal com succeeix amb la balada i amb la barcarola, s'atribueix a Chopin el mèrit d'haver fornit el model per a la berceuse per a piano a través d’una de les seves composicions més fascinants i enginyoses.

La *berceuse* de Liszt és tributària directa de la de Chopin per bé que va més enllà en harmonia i dinàmica. D’altres *berceuses* per a piano són les de Mílii Balàkirev, Benjamin Godard i Claude Debussy¹⁸.

Tarantel·la: La tarantel·la és una dansa folklòrica del sud d'Itàlia que pren el seu nom de la ciutat de Taranto. Està escrita en compàs de 6/8 ràpid, amb una acceleració del tempo i amb canvis de major a menor. L'utilitzaren diferents compositors del segle XIX (Chopin, Liszt, Heller, Weber).

18. Cf. Siepmann 2003:112-113 sub voce *berceuse* i apunts del tema 6 de l’assignatura «Al Encuentro con la Música».

Han estat molts els compositors que han incorporat aquesta dansa al seu catàleg de composicions, ja sigui com a obres autònomes o bé inserides en obres majors. Segons això, podem destacar les següents tarantel·les:

En el tercer acte del ballet del *Llac dels Cignes*, de Txaikovski, s'hi inclou una tarantel·la. Una tarantel·la també és l'últim moviment de la Simfonia n° 4 en La Major Op. 90 de Mendelssohn, com també ho és l'últim moviment de la Simfonia n° 3 en Re Major de Franz Schubert; Franz Liszt va compondre una peça intitulada *Tarantella, Venezia e Napoli* (és la composició n° 3 dels seus *Anys de Pelegrinatge*¹⁹: suite 'Segon any: Itàlia', Venezia e Napoli).

L'Opus 43 de Chopin²⁰ és una tarantel·la; la suite n.2 per a dos pianos de Rakhmàninov acaba amb una tarantel·la; la cançó *La Dansa* de Rossini, també ho és. El *Caprici Italià* Op.45 de Txaikovski acaba amb una variació de la tarantel·la. Claude Debussy escriví *Danse (Tarantelle styrienne)*. Pablo de Sarasate compongué una peça per a violí, *Introducció i Tarantella*. L'últim moviment del concert per a piano i orquestra de Camille Saint-Saëns també ho és.

19. El compositor Liszt escriví una obra que es podria qualificar com a breviari de l'artista romàntic: *Anys de pelegrinatge (Années de pèlerinage)* El mateix títol és tota una revelació. En primer terme, es refereix als anys nòmades del jove virtuós, amistançat amb la comtessa Marie d'Agoult, recorrent Suïssa i Itàlia, entre 1835 i 1839. En darrer terme, però, el títol al·ludeix, sens dubte, a la seva recerca incansable i a la seva insatisfacció fecundant, que l'empenyien sempre endavant, sempre cap a una fita més llunyana, més ambiciosa. Cal no oblidar que *Anys de pelegrinatge* és una obra construïda al llarg de tota la seva vida. És, doncs, una mena de diari artístic de tota la seva trajectòria vital i artística, que recull, en el que és un il·lustratiu breviari, les tendències fonamentals de la seva obra pianística essencial.

Si el *Wilhelm Meister* de Goethe és el primer *Bildungsroman* (novel·la de formació) de la tradició literària alemanya, podríem dir que *Anys de pelegrinatge* és una mena d'àlbum de formació, a la manera del gènere novel·lístic iniciat per Goethe, només que aquí, amb Liszt, l'heroi de qui seguim la formació artística i moral, és el mateix autor.

Els tres volums d'*Anys de pelegrinatge* estan nominalment dedicats als escenaris dels seus viatges (el primer, a Suïssa; el segon, a Itàlia; i el tercer, encara que el títol no ho digui, es creu que també està dedicat a Itàlia, on va passar la major part dels seus últims anys de vida).

20. R. Schumann digué de la tarantel·la Opus 43, “*Nadie, sin duda, pensará en llamar a esto una bella música, pero podemos perdonar una vez más al maestro sus salvajes fantasías*” (entre88teclas 2010).



Dones italianes ballant una tarantel·la en una terrassa, Thomas Uwins (1830 o 1839).
 Font: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/neapolitans-dancing-the-tarantella-220929>

Fantasia: La fantasia musical és un gènere musical lliure semblant a l'impromptu (de fet, Chopin té un impromptu, l'impromptu fantasia en do sostingut menor op. post. 66) en què el compositor més que seguir unes pautes de gènere va seguint la seva imaginació, la seva fantasia –d'on li ve el nom–. La *Fantasia en fa menor*, Op. 49²¹ que va compondre Chopin el 1841 és un dels cims de l'art creatiu de Chopin. Està considerada com una obra mestra, que ha rebut, des de la data de composició, una sèrie d'interpretacions pianístiques brillants (per exemple les de Claudio Arrau, Myra Hess, Solomon [Cutner], Arturo Benedetti Michelangeli, Murray Perahia). És una obra que ha fascinat generacions successives tant d'oients com de comentaristes i musicòlegs.

La *Fantasia en fa menor* és una obra que pertany a l'esfera èpico-dramàtica en l'obra de Chopin igual que les balades i els scherzos. No obstant això, ocupa un lloc distintiu entre ells. Deixant de banda les fantasies del tipus *popurri* escrites per a òperes i més trivials (com estaven de moda a l'època de Chopin), percebem immediatament la *Fantasia en fa menor* chopiniana com una obra que

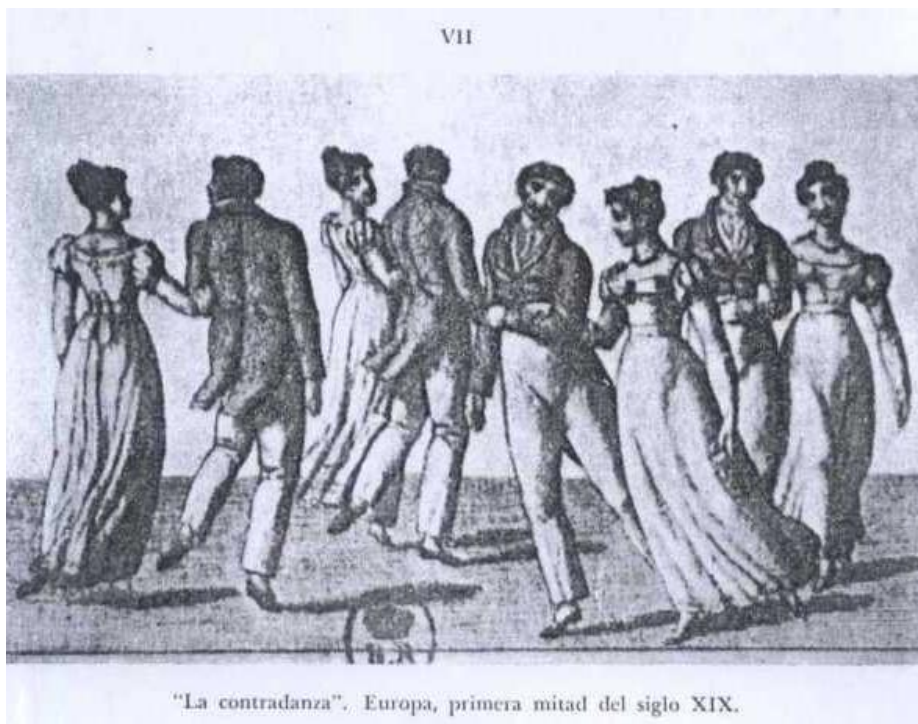
21. Chopin digué després d'acabar la seva *Fantasia en fa menor*, Op.49: “j'ai fini aujourd'hui la fantaisie; le ciel est beau et il fait triste dans mon cœur, mais ce n'est rien; s'il en était autrement, peut-être mon existence n'aurait rien apporté à personne” (*Carta a Julien Fontana d'octubre 1841*, citada segons Tomaszewski 1991:17).

s'equipara a les més esplèndides i més ambiciosos tradicions de les fantasies per a piano de Mozart o a la *Wanderer-Fantasia* o *Fantasia del Caminant* de Schubert.

També sabem, a través d'algunes de les cartes que escriví Chopin, que ell va emprar el nom de "fantasia" per a descriure unes obres que van trencar amb el cànon de gèneres inequívocament definits (per exemple, la *Polonesa-fantasia* en la bemoll major, Op. 61, o l'*Impromptu-fantasia en do sostingut menor* ja esmentat). El terme "fantasia", per tant i sens dubte, implicava per a Chopin la possibilitat de compondre amb algun tipus de llibertat respecte de les regles artístiques, expressió de quelcom de peculiarment romàntic.

La *Fantasia en fa menor* fou acabada i publicada l'any 1841. A través de la seva narrativa, la fantasia de Chopin va dibuixant un conte musical per a l'oient i l'hi va endinsant.

Contradansa: La contradansa és una dansa folklòrica d'origen anglès que es balla en parelles. La contradansa en sol bemoll major que compongué Chopin transmet a l'oient una sensació de felicitat i tranquil·litat, sobretot gràcies a la seva melodia suau.



Font: <http://www.chauche.com.ar/ruta000/img/foro/libros/origen/d016.jpg>

Escocesa: Dansa apareguda a Anglaterra i França a final del s. XVIII, de ritme ràpid. És una varietat de la contradansa. En el segle XIX el ritme de l'escocesa es va fixar en un compàs de 2/4. Compositors com ara Beethoven, Schubert, Sant-Saëns i el mateix Chopin (el qual n'escriví tres) varen conrear aquest gènere.

Les tres escoceses de Chopin estan reunides en l'Opus 72 n° 3 i són: l'escocesa en re major, l'escocesa en sol major i l'escocesa en re bemoll major.

2.4. El Romanticisme musical.

El Romanticisme és un moviment artístic i vital que sorgí als Països Alemanys (Alemanya encara no existia com a tal) a finals del segle XVIII, des d'on s'estengué per la resta d'Europa. És el moviment artístic dominant a l'Europa de la primera meitat del segle XIX. Aquest moviment respon a la crisi de la concepció il·luminista de la música. La música s'inspira en la naturalesa i la fantasia. S'eleva la figura individual, el subjectivisme i l'emoció, l'humanisme, la identitat nacional i la revolució nacionalista, a més a més de presentar una mitificació de l'Edat Mitjana. A nivell musical, es pot dir que la transició que hi va haver del Classicisme musical cap al Romanticisme musical es va produir d'una manera suau, com si el romanticisme musical fos el resultat d'una evolució natural de l'estil clàssic. Els compositors d'aquest període, però, trobaren una situació històrica i cultural més favorable que els permeté dotar-se d'un bagatge cultural més ampli; els músics s'alliberaren de la dependència de compondre o interpretar per a l'església o per algun príncep i passaren a compondre per a un públic no definit, constituït pels estaments antics del clergat i la noblesa al qual s'afegia el de la burgesia i la menestralia. La música reflectia, per tant, l'emancipació violenta de la burgesia a través de la Revolució Francesa i l'explosió demogràfica de les ciutats, que, amb el fenomen de la industrialització varen veure incrementades les seves poblacions considerablement. A causa de tot això l'afecció per les activitats culturals en general i per la música en particular de la burgesia i la menestralia, va fer que augmentés bastant la demanda de composicions musicals i d'intèrprets. Això va ampliar les possibilitats dels músics per a exercir el seu art amb més independència i amb més possibilitats d'èxit que, per exemple, en els segles XVII i XVIII. L'instrument més usat pels músics en aquest període fou el piano. Chopin fou el màxim exponent del Romanticisme musical i és considerat un dels pares d'aquest moviment.

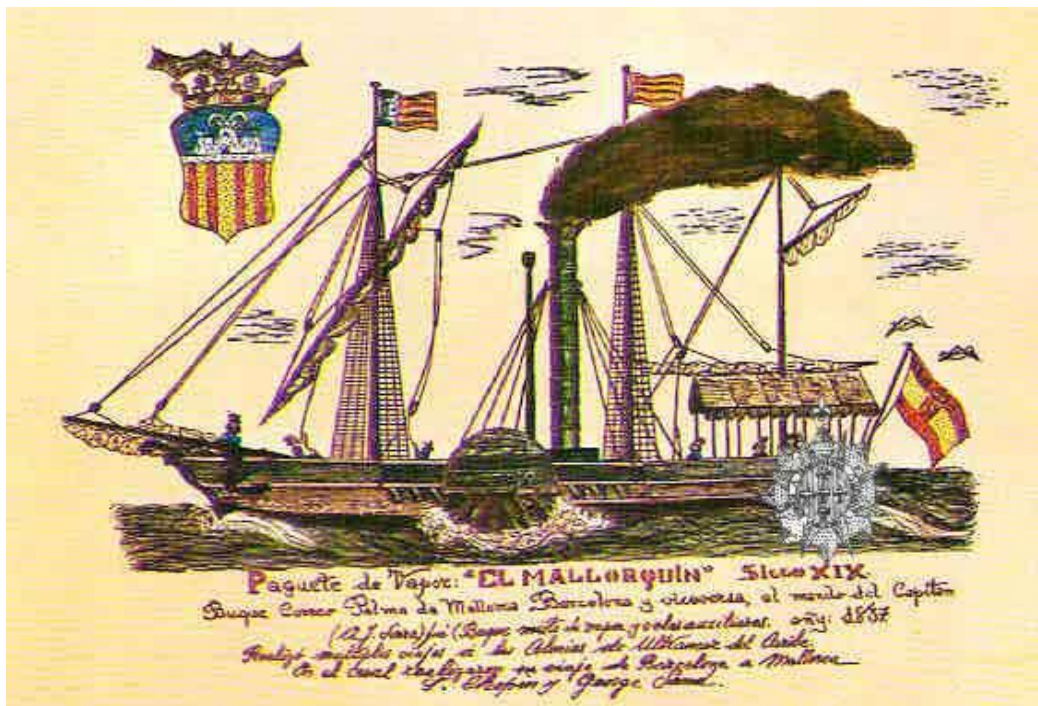


El caminant davant d'un mar de boira, Caspar David Friedrich (1817).
Font: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2211

2.5. Chopin a Mallorca.

Al llarg de l'any 1838, Maurice Dudevant (també conegut com a Maurice Sand), fill de l'escriptora George Sand (el seu nom real de la qual era Amandine Aurore Lucile Dupin), va tenir diferents atacs "reumàtics". Un matrimoni amic de la família, el comte Emmanuel Marliani i la seva dona Charlotte –ell, cònsol i historiador espanyol, i ella, una aristòcrata francesa– coneixien l'illa de Mallorca i el seu clima saludable. Foren ells els qui varen donar la idea a George Sand que el clima suau de l'illa i els seus bells paratges naturals proporcionarien un hivern saludable a Maurice. Uns altres amics seus, el ministre espanyol (càrrec que equival al de viceambaixador) Mendizábal i el músic Francisco Frontera, natural de Valldemossa i resident a París, també elogiaren l'illa a l'escriptora i animaren la parella formada per Fryderyk Chopin i Aurore Dudevant a visitar-la. En aquella època, Chopin ja presentava símptomes de la seva malaltia, la tuberculosi, tot i que encara no

se li havia diagnosticat. Li comentà al seu metge, el senyor Gaubert, la possibilitat de passar l'hivern a Mallorca, idea que va agradar al metge. D'aquesta manera, Chopin, George Sand i els dos fills d'ella (que havia tingut amb el Baró François Casimir Dudevant, per bé que actualment se sap que Solange, la seva filla, en realitat era fruit de la relació de l'escriptora amb un dels seus amants, el senyor Stéphane Ajasson de Grandsagne), Maurice i Solange, decidiren passar l'hivern a l'illa. Després de passar uns dies a Barcelona, salparen cap a Mallorca a bord del vapor "El Mallorquí" i el dia 8 de novembre de 1838, arribaren al port de Palma, també conegut com "El Pagès", que a més de passatgers duia porcs que anaven a fer créixer la indústria agroalimentària mallorquina.



El vapor "El Mallorquí", conegut popularment a Mallorca amb el nom de "Es Pagès". Dibuix modern (posterior a 1980).

Font: <http://mestelrich2.blogspot.com.es/2011/05/el-mallorquin.html>

Els dos primers dies s'allotjaren a un hostel més que vetust, d'on fugiren poc després per mor de l'estrèpit continu que s'hi sentia dels cops de martell que produïen boters veïns. Els acolli uns dies el cònsol francès, Pierre-Hippolyte Fluir, a la seva pròpia casa de Palma, fins que aconseguiren llogar "Son Vent", una finca situada als afores de la ciutat, en l'incipient poble d'"Establiments". Allà hi

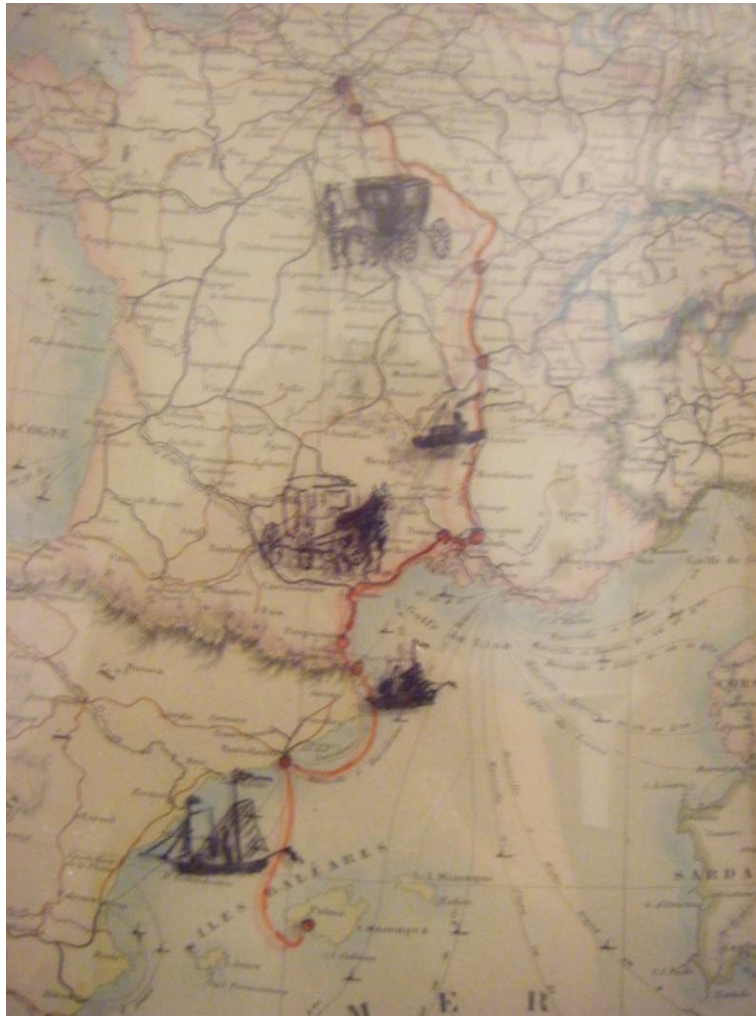
passaren unes tres setmanes de dies assolellats, agradables, de passejos campestres pels seus voltants. I tot i que semblava que havien encertat amb la seva decisió de venir a Mallorca, tot es va començar a tòrcer quan aparegué el mal temps a principis de desembre. La pluja, les ventades i un fred humit, al qual els visitants no estaven acostumats, començaren a intensificar-se. Tot això, va fer redoblar la tos persistent de Chopin, que no trigà a posar-se malalt.

Llavors el visitaren tres metges: el doctor Pere Josep Arabí, el doctor Miquel Oleo i el doctor Fiol. De seguida li diagnosticaren (correctament, val a dir) una incipient tuberculosi. La notícia s'escampà com la pólvora i va arribar a les orelles del propietari de "Son Vent", el qual demanà als seus arrendataris que abandonessin immediatament la finca per, un cop desallotjada, poder procedir a la seva desinfecció.

Davant d'aquesta situació, Chopin, Sand i els dos fills d'aquesta, van haver de recórrer de nou a l'hospitalitat del cònsol francès de Palma. Al cap d'uns dies, decidiren fer una excursió a la vila de Valldemossa. Allà descobriren el bell monestir de la Cartoixa²². Els monjos cartoixans l'havien abandonat per la força tres anys abans quan es va produir la desamortització d'en Mendizábal. Quan Chopin i George Sand entraren en el cenobi el pogueren contemplar tal i com l'havien deixat els monjos, fins i tot encara hi havia els ciris que havien deixat dins l'església a mig cremar. Valldemossa els deixà enamorats. Fou així com varen decidir llogar una cel·la de la Cartoixa, i el 15 de desembre s'hi instal·laren. Allà hi romangueren fins al 12 de febrer, moment en què tornarien cap a París. El temps a la Cartoixa, però, no millorà i Chopin com més va anar més fràgil i més malalt es va anar posant. A més a més d'aquesta situació, s'hi ha d'afegir que tots quatre visitants estaven acostumats als ambients burgesos parisencs i a un tipus de vida molt més avançat que el que hi havia a la societat mallorquina d'aquell temps: ella anava vestida amb pantalons, fumava en públic, passejava sola a les

22. El 1835, la Cartoixa de Valldemossa, com moltes d'altres propietats de l'Església catòlica i d'ordes religiosos catòlics, fou expropiada per l'Estat i venuda en subhasta pública. Va passar llavors, a uns particulars que en llogaven les cel·les als viatgers.

nits, ell i ella convivia, a més a més, sense estar casats.... Aquests fets topaven frontalment amb els costums, usos i mentalitat de Mallorca (descrita per George Sand com a gent molt conservadora i religiosa, sense indústria i molt tancats). El resultat fou un xoc cultural tant a l'autora com entre els mallorquins de Valldemossa i fruit d'aquest xoc cultural fou una mútua aversió, de la qual l'autora deixaria bona constància al seu llibre *Un Hiver à Majorque*, del que tractaré més endavant.



Mapa traçat pel geògraf A. Vuillemin i editat per A. Logerot el 1863. Mostra la ruta que seguiren Chopin i George Sand per anar a Mallorca. Fotografia feta al Museu de la Cartoixa de Valldemossa per Margalida Riutort i Fort (18 de Juliol de 2014).



3. GEORGE SAND.

3.1. Biografia.

Amandine-Lucille-Aurore Dupin, coneguda en el terreny literari amb el pseudònim de George Sand, nasqué a París l'any 1804 i morí al seu castell de Nohant l'any 1876. El seu pare, Maurice Dupin de Francueil, era fill de Marie-Aurore de Saxònia, la qual era néta del rei August II de Polònia. La seva mare, anomenada Sophie-Victorie Delaborde, procedia d'una família humil. Aquest matrimoni, socialment desigual –ja que, com hem vist, Maurice Dupin descendia de la noblesa– duraria poc temps. Aurore visqué a París els seus primers quatre anys. Després es traslladà –juntament amb la seva família– a Nohant (Berry), on vivia la seva àvia paterna. Poc temps després, l'any 1808, morí el seu pare. La seva mare, qui s'instal·là a París, la deixà sota la tutela de la seva àvia a Nohant. Així doncs Marie-Aurore serà qui s'encarregarà de l'educació d'Amandine. Li inculcà el gust per la música i la literatura. Vivint a Nohant, en ple camp, amb l'afecte de la seva àvia i amb molta més llibertat que la que hauria tingut a París, la futura escriptora gaudí de tota la bellesa que l'envoltava, i aviat, també començà a despertar un gran interès per tota mena de lectures, llegint-ne i comprnent-ne qualsevol que caigués a les seves mans.

Al 1818 ingressà al convent de les Agustines Angleses de París, on rebé lliçons d'anglès i italià²³. Tot i que abans de la seva entrada al convent ja mostrava alguns trets que estaven fora del seu temps, l'any 1820 quan ella tornà a Nohant, la seva indumentària (decidí usar pantalons per la seva comoditat) i els seus continus passejos a cavall alimentaren les enraonies dels seus paisans. Aquesta indumentària masculina marcarà l'extravagància de la seva personalitat i també s'hi afegirà el fet de fumar.

El 17 de setembre de 1822 Aurore Dupin contrau matrimoni amb el baró Maurice Dudevant (de qui se separà definitivament el 1836) i, l'any següent, neix el seu primer fill. Maurice Dudevant era un home vulgar, sense la fantasia i l'atractiu personal que es requeria per ser el marit d'una dona com la que ens ocupa. Ella començà a escriure per exigències temperamentals, per esplaiar el seu esperit

23. Chopin/Sand 1969:16.

inquiet i la seva apassionada postura envers la realitat que la rodejava. Sent la necessitat de cartejar-se amb algú que la comprengui, “algú” que serà, en un principi, Aurélien de Séze. Durant dos anys la correspondència entre aquests dos personatges bordejà tot allò referent a la novel·la i a les inquietuds d’ella. És interessant saber que aquest no fou l’únic amant que tingué, sinó que, nombrosos amants, així com el famós pianista Chopin, travessaren la vida de l’escriptora, amb major o menor intimitat, i que la personalitat de tots ells fou representada en els herois de les diferents novel·les que l’autora anirà escrivint a partir de 1829. Així doncs, per exemple, Stéphane Ajasson de Grandsagne, jove intel·lectual, qui conegué el 1827, deixà clares empremtes en l’ *Sténio* de la novel·la *Lélia* (1833). L’any 1831 fugí a París, on es féu amiga de Jules Sandeau, amb qui escriví *Rose et Blanche* (1831), abans de publicar independentment sota el seu conegut pseudònim de George Sand²⁴, *Indiana et Valentine* (1832) i *Lélia* (1833).



Retrat de George Sand, Alfred de Musset (1833).

Font: http://www.ramr.org.ar/articulos/volumen_14_numero_3/img/a13fig3.jpg

24. Adoptà el pseudònim *Sand* després d’haver mantingut una relació amorosa amb l’escriptor francès, Jules Sandeau.

3.2. Ideologia de George Sand.

George Sand és un dels personatges emblemàtics que millor ens pot ajudar a entendre i definir l'esperit del romanticisme, la generació literària i política francesa que, a partir de 1830²⁵, defineix els conceptes culturals actuals. Després de la derrota de Napoleó i la posterior restauració monàrquica, amb el triomf del Segon Imperi a França, assistim al desenvolupament i consolidació de la societat burgesa i d'unes noves concepcions d'art i literatura. Si la revolució industrial comença i es va consolidant a Anglaterra a partir de mitjan del segle XVIII, a França és el Segon Imperi el que constitueix l'esquelet polític i ajuda a construir els fonaments del nou poder burgès sorgit des de la Revolució francesa que, a partir d'ara, dominarà el món.

El conflicte entre la burgesia, que es consolida a partir de la Revolució Francesa, i la naixent classe obrera a través de imminent Revolució Industrial que, en un principi, fou sinònim, per als obrers, d'unes dures condicions de vida i laborals, i d'una forta explotació econòmica, marquen les contradiccions personals (d'una banda estava unida al poble i per altra banda duia un estil de vida aristocràtic) de la famosa escriptora i activista.

Aquesta contradicció la podem observar també en l'actitud que adoptà Aurore davant dels fets de 1830, 1848²⁶ i en temps de la Comuna²⁷, l'any 1871. De jove i com a dona formada participà

25. El juliol de 1830, els liberals, descontents amb les mesures preses per Carles X per a protegir els emigrants i l'Església, popularitzaren els llibres de Voltaire i Rousseau. Això encoratjà al poble a revoltar-se contra el nou monarca, de tendència absolutista. L'ambient s'anà tensant fins que, el 28 de juliol, esclatà una revolució que durà tres dies. París s'omplí de barricades. Estudiants, obrers i intel·lectuals s'uniren contra el Govern. Carles X fugí a Anglaterra, mentre que la causa de la família de Borbó, a la qual pertanyia Carles X, estava perduda per sempre a França. La revolució de 1830, encoratjaria liberals i nacionalistes d'altres països europeus a renovar temptatives, anteriorment, fracassades.

26. Les revolucions del 1848 es van deure a un conjunt de causes econòmiques (crisi agrícola i financera de 1847), de política internacional (ruptura de l'aliança de França amb el Regne Unit) i socials (avenç del moviment obrer, republicà i socialista). La revolució va començar a França, per la prohibició d'unes actes revolucionaris a París, fet que va degenerar en barricades a finals de febrer. La pressió popular va obligar Lluís Felip d'Orleans a abdicar i el 24 de febrer es va proclamar la Segona República. El nou govern va adoptar mesures de caràcter revolucionari: convocà eleccions per sufragi universal masculí, va abolir l'esclavitud, va crear els Tallers Nacionals, va reduir la jornada laboral a 10 hores i va reconèixer el dret de vaga. Si més no, després que Lluís Napoleó accedís al càrrec de president de la República l'any 1849, tot canvià, i el 1851, realitzà un cop d'Estat i s'autoproclamà emperador.

27. El 1871 va esclatar, a París, un moviment revolucionari que es coneix amb el nom de La Comuna de París. Inicialment, es tractà d'un moviment patriòtic contrari a les clàusules del Tractat de Pau que acabà amb la guerra entre França i Prússia. No obstant això, aviat es va convertir en una veritable revolució proletària. La Comuna de

activament en els esdeveniments polítics del moment. Si més no, l'any 1871, quan obrers, soldats, estudiants i intel·lectuals de París proclamen La Comuna, quan ella ja és prop dels setanta anys, no adoptà la mateixa actitud revolucionària que havia adoptat anys abans. Les idees d'utòpica igualtat entre classes socials i de defensa a favor de la República burgesa del 1848, han estat substituïdes per un socialisme i un anarquisme que cada cop són més fermes i estan més aferrats. El món obrer ha creat partits, organitzacions, grups d'acció, cooperatives...²⁸ Durant els anys en els quals George Sand consolidava la seva obra i el seu prestigi intel·lectual, la ideologia dels treballadors francesos i de bona part d'Europa muda des d'un republicanisme històric a les idees del *Manifest Comunista* que Karl Marx i Friedrich Engels publicaren l'any 1848.

George Sand, filla de la il·lustració, activista republicana i antiaristocràtica, mai no acabaria de ser una socialista així com és propugnen Marx i Engels en el *Manifest*.

Com a aristòcrata i intel·lectual, estava relacionada amb els personatges més emblemàtics del segle XIX, i per tant podem adonar-nos que estava més unida amb el poder que no pas amb el poble, cosa que ella, en part, no desitjava. Als quaranta anys no dubtà, però, de redactar els decrets i manifestos revolucionaris de la República; comparteix les idees de Saint-Simon, Charles Fourier, Victor Considérant, Robert Owen o Étienne Cabet –tots ells socialistes utòpics²⁹–, i no ha dubtat a decretar, al costat de Lamartine i els republicans, l'abolició de tots els títols de la noblesa.

Sand és aleshores la mà dreta de Lamartine i el govern republicà. Redacta les instruccions del govern dirigides als alcaldes de tot l'Estat francès i als departaments d'aquest. George Sand provà

París va ser aixafada per l'exèrcit després d'una setmana de lluites sanguinàries que provocaren milers de morts.

28. En aquella època els sindicats eren il·legals i actuaven desafiant la llei i l'autoritat. Els legisladors revolucionaris van ser sempre contraris a la llibertat d'associació, que consideraven un element d'inseguretat. Entre el 1825 i el 1847 es detenia una mitjana de 200 obrers cada any per formar part d'associacions il·legals. Però les prohibicions no van desanimar el moviment sindical i, a vegades, els sindicats s'ocultaven fent veure que eren societats d'ajuda mútua.

29. Els primers socialistes denunciaven la misèria i les penalitats del proletariat i projectaven unes societats futures alternatives. Engels els va anomenar "utòpics", perquè considerava que aquests pensadors fallaven en no tenir en compte la lluita social entre patrons i obrers, que feia inviable una solució pacífica del conflicte de classes. Els socialistes utòpics perseguien una societat ideal i perfecta en què l'ésser humà visqués en pau, harmonia i igualtat, que s'havia d'aconseguir de manera pacífica; prioritzaven la solidaritat, la filantropia i l'amor fraternal, i defensaven les novetats de la indústria moderna, però en condemnaven els efectes nocius per als obrers.

llavors d'impulsar idees avançades en la legislació del moment. En els seus articles demanà, principalment, el vot per a les dones i per als sectors pobres de la societat.

Aleshores Aurore, que manté relacions amistoses i amoroses amb alguns dels revolucionaries de l'època, així com amb Pierre Leroux, està ben situada dins del republicanisme francès. Per als burgesos de La Châtre, una ciutat prop de Nohant, on ella ha viscut des dels quatre anys, Sand s'ha convertit en una persona "peril·losa", ja que les seves idees no els afavoreixen, per a ells és una "comunista". Una mà anònima va escriure a la façana de la seva mansió de Nohant: "*À bas Madame Dudevant! À bas les communistes!*"³⁰."

Però, com he indicat anteriorment, George Sand no s'acaba de definir com a "comunista". Seguidora de nombroses idees de Fourier, provà de canviar el món a través de la cultura. Creia en l'amistat, en l'amor, en l'art, en l'assimilació de la cultura com a mitjà per a transformar la vida i les relacions personals. Sand seria una defensora d'una "revolució individual i interior". Sembla ser que el fracàs, tant a França com a la resta d'Europa, del moviments del 1848, li feren abandonar la activa militància política per a refugiar-se en la literatura, la família i les seves 'utopies amoroses'.

30. Cf.[http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Sand - Correspondance 1812-1876_3.djvu/28](http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Sand_-_Correspondance_1812-1876_3.djvu/28) [data de la consulta: 27/12/2014.

3.3. Estudi de la seva obra.

La primera novel·la de George Sand *La marraine*, que es publicà pòstumament, fou escrita l'any 1829; *Indiana*, la primera novel·la publicada i un gran triomf de l'autora, aparegué el maig de 1832. La novel·lista tenia llavors vint-i-vuit anys i estava a punt de trencar la seva relació amorosa amb Jules Sandeau. París, vivia, en aquell precís moment, una delirant febre romàntica. Aquesta tendència estètica i ideològica, però, trigà més a arrelar plenament a França que no pas ho havia fet a Anglaterra i als Països Alemanys. En el cas de la nostra autora, i per situar-la bé, hem d'assenyalar que als pressupostos sentimentals i ideològics i de ruptura amb les formes clàssiques que el romanticisme comportava, hi hem d'afegir totes les noves formes ideològiques que s'estableixen a França a partir de la Revolució de 1830, citada en l'apartat anterior.

Amb l'ambient socialista i republicà que estava sorgint a França, no és estrany que una dona com George Sand, col·laboradora de la *Revue Independante* de Pierre Leroux, es deixés emportar pel sentit intel·lectual de tot allò que llegia i escoltava, i ho intercalés com veurem, en les seves novel·les camperes o rurals, tan senzilles i lleugerament clàssiques com les que presentaré tot seguit. Si més no, George Sand, s'esforçà per inculcar les idees socialistes que havia assumit d'una forma força diferent a l'emprada per d'altres autors contemporanis. Un exemple del que dic el trobaríem a les obres d'Eugène Sue (1804-1857), socialista com ella. A les obres de Sue hi trobem una munió de successos, d'injustícies, de misteris, que atordeixen més que no pas ensenyen a la gent del moment. Contràriament a la forma de procedir d'aquest autor, George Sand pretenia posar al descobert la virtut i el vici, la injustícia o les injustícies de les quals l'home senzill era víctima, alhora que li exposava –potser amb ingènua confiança– les possibilitats d'aixecar un món feliç en un món encogat en la cobdícia i en el vici, que dominava a París, i en els seus cercles aristocràtics.

Dos anys abans de la revolució de 1848, també citada a l'apartat anterior, va aparèixer una de les novel·les més cèlebres de l'autora, *La mare au Diable*, que malgrat el seu caràcter bucòlic, costumista i típicament rural, realment no es manté allunyada de la preocupació per la classe obrera que tenia

l'escriptora. A les pàgines d'aquesta novel·la, l'escriptora hi dona fe de les inquietuds prerevolucionàries de la França d'aleshores.

3.3.1. Precedents novel·lístics de George Sand.

El 1807 va aparèixer *Corine ou l'Italie*, una novel·la firmada per una altra dona, Germaine Necker, coneguda sobretot com Madame de Staël. Amb aquesta obra trobem, per primer cop, a principis del segle XIX, una novel·la feminista, amb un esperit cosmopolita i modern, en la qual hi descobrim una història d'amor entre dos individus de diferents nacionalitats i un detallat estudi de la seva psicologia. Madame de Staël fou, a més de l'autora de *Corine ou l'Italie*, l'autora d'una obra cabdal, *De l'Allemagne* (1810), que la va convertir en la ideòloga manifesta d'una nova forma de ser i de comprendre la realitat que és la que trobem en el Romanticisme. Germaine Necker ens impulsa en aquesta obra a estimar l'Edat Mitjana, ens dibuixa l'exotisme de països llunyans, i hi manté un sentiment de lluita i passió a favor de tot allò que estigui en contra d'un cànon.

La va seguir François-René de Chateaubriand, amb les novel·les *Atala* (1801), *René* (1802) i *Les Natchez* (escrita el 1800 però publicada el 1826), que il·lustren en la pràctica els principis exposats teòricament per Madame de Staël a *De l'Allemagne*. La novel·la, com a gènere literari, va servir, a partir de llavors, per a dur a terme una apologia dels sentiments. L'escriptor romàntic navega dins del seu mar interior, buscant i removent records, i és desfoga de manera gairebé morbosa, confessant tots els seus sentiments als lectors.

En aquest context trobem també una novel·la inspirada en *Les desventures del jove Werther*³¹: *Oberman* (1804) d'Étienne Pivert de Senancour, un autor considerat generalment com a preromàntic. Es tracta d'una novel·la que aparegué el mateix any que va néixer George Sand; igualment vull

31. Reconegut com un dels millors escriptors i pensadors europeus, Johann Wolfgang von Goethe (28 d'agost de 1749 - 22 de març de 1832), influí profundament en el creixement del romanticisme literari encara que ell mateix no fou pas un escriptor romàntic. El 1773 fou publicada la novel·la *Die Leiden des jungen Werthers* (*Les desventures del jove Werther*), obra clau del moviment literari romàntic en la qual expressà el seu amor apassionat i impossible per Charlotte Kestner, que estava promesa amb un dels seus amics. Aquesta obra expressa el conflicte vital d'un enamorat, exposant tot el pessimisme d'un amor impossible. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Les desventures del jove Werther*. Traducció de Joan Alavedra. Barcelona: Selecta, 1987².

assenyalar aquí l'obra *Adolphe* (1816) del polifacètic Henri-Benjamin Constant de Rebecque, en la qual es tracta un problema semblant al que, més endavant, sofrirà per necessitat vital George Sand: la passió entre un jove i una dona, concretament entre l'autor i Madame de Staël. En aquest mateix context són esmentables Charles Nodier per *Le peintre de Salzbourg* (1803), Sainte-Beuve amb *Volupté* (1834) i *Dominique* (1863) d'Eugène Fromentin, que segueixen i tanquen el que podríem denominar el cicle "wertherià" francès, que es recrea en narrar tot allò que no fou quan ja no té remei i realment és inútil lamentar-ho.

3.3.2. L'obra de George Sand.

Es poden distingir quatre períodes en l'activitat novel·lística de George Sand. El primer ve determinat per les lectures de la seva adolescència i joventut, lectures imposades en part per la moda, en part per la tradició (és a dir, el que fóra el cànon literari d'aleshores), i acceptades amb gust pel seu temperament. Els seus escriptors preferits d'aquest moment són Leibniz i Rousseau. El primer li proporcionarà un racionalisme molt particular. El segon la llançarà al foc de les passions, a l'amor que redimeix els homes. Ambdós autors també cedeixen a la novel·lista el que podríem denominar llegat cultural del segle XVII (Leibniz) i del segle XVIII (Rousseau). Aquest llegat, juntament amb l'ideal del romanticisme seran els grans factors que determinarà el caràcter de les seves primeres obres. En aquestes, l'amor és una força irreprimitible; únicament els 'hipòcrites' prejudicis socials condemnen aquest foc sagrat, apel·lant a la llei, a la raó, i posant fre a tot allò que l'amor té de desinteressat i noble en nom dels bons costums dels pobles. Les novel·les d'aquesta època –*Indiana* (1832), *Lélia* (1833), *Mauprat* (1837)– entre d'altres, poden classificar-se de novel·les romàntiques amb un romanticisme matisat pel racionalisme, però també per un cert idealisme, i, en tot cas, plenes de gran lirisme. *Indiana*, és la novel·la, de reminiscències rousseaunianes, de l'amor vençut pels obstacles que la civilització li posa. La novel·la relata el xoc romàntic entre l'individu –en aquest cas un dona– que s'ha deixat emportar per l'amor infinit, i la realitat, que frena tot allò noble i innocent d'aquest desig.

Per primer cop, la que devia ser la problemàtica íntima de la nostra escriptora passà del món real al món de la novel·la. Si realment és així, *Indiana* exposa al lector tot allò que l'autora havia somniat, així com el seu ideal d'un món perfecte. A més a més, la romàntica -i idealista- passió que l'autora sentia aleshores per Aurélien de Sèze, traspassada a la protagonista de la novel·la, adquireix carta d'intimitat confessada. Amb aquesta novel·la, també ens n'adonem de la tragèdia interior i del fracàs sentimental de George Sand (que mai no va estar completament satisfeta amb ella mateixa). La visió personal que en tinc és que a ella, possiblement, li hagués agradat retenir tots els homes que l'admiraven o que l'estimaven o que l'havien estimat en un palau on ella hagués governat com hagués volgut repartint el seu amor i els seus instints maternals a tothom. Aquesta visió, certament morbosa que es descobreix a *Lélia*, quedava mitigada a *Indiana*. Aquí George Sand mostra el remordiment d'haver comès incest, fet que el lector només comença a entreveure durant una última confessió dels personatges de la novel·la. Sand, que al llarg de la novel·la ha anat retorcent l'idealisme, i la puresa dels sentiments convida els lectors que, malgrat tot, es deixin emportar per l'amor: estimar i únicament estimar, només per estimar... a despit de tot i tots, superant així la paradoxal manca d'humanitat de la societat.

Després d' *Indiana*, *Lélia* és la màxima expressió de la psicologia posada per l'autora al servei de la novel·la, una novel·la romàntica i sobrecarregada d'experiències viscudes, de pinzellades autobiogràfiques. Ara bé, com que aquestes experiències, així com l'autora les relata, són inversemblantment barroques, la novel·la acaba resultant abusiva per al gust del lector i la lectora moderns quant a incidents, depressions dels protagonistes i canvis imprevistos de l'acció. *Lélia* és una obra que es troba entre el fervor per l'Edat mitjana i el fervor per tot allò demoníac i sobrenatural dels romàntics.

Mauprat és una novel·la d'un lirisme més "moderat". Tot i que estem en el mateix període creatiu de l'autora, la novel·la aquí té unes certes reminiscències Walter Scott –ja que es tracta d'una novel·la històrica–, sense, però, abandonar la influència rousseauniana ni la influència racionalista que l'aboca

a adoptar l'incipient ideal socialista—. Els fets que caracteritzen l'acció de la novel·la remunten al segle XVIII prerevolucionari, un recurs amb el qual l'autora pot allunyar —per bé que no massa— els seus lectors de la realitat de l'època postrevolucionària. La novel·la es construeix al voltant de dues branques d'una mateixa família que segueixen ideals vitals diferents però que al final es podran unir a través de l'amor de dos plançons de cadascuna de les dues branques involucrades, en Bernard i l'Edmée. L'amor torna a ser aquí, així doncs, la força humana última que fa capaç la resolució del conflicte entre dos ideals vitals.

A *Mauprat* a través de personatges com ara Edmée i Patience, Sand introdueix en la seva obra l'ideal socialista inspirat pel seu amic Pierre Leroux (qui encunyà el mot *socialisme*). Anteriorment ja he parlat com es va anar gestant, com va anar sorgint la ideologia socialista en l'ambient en el qual vivia Geoge Sand i com ella la va anar adoptant. Imbuïda de l'ardor per donar, l'autora se n'adona que per assaciar-se, per aconseguir satisfer-se anímicament, s'ha de lliurar a una causa. Escrivint al servei de tots, donant, ordenant, exposant-se, i intentant comprendre la grandesa dels nous termes —i el que hi ha al seu darrere— que ara estan sorgint: proletariat i socialisme, comunisme —encunyat el 1840 per Étienne Cabet— se satisfarà interiorment a si mateixa donant també satisfacció als instints maternals i al desig de maternitat que altrament reprimeix. En aquest moment, adoptant les idees de la revolució socialista, Sand “adoptarà la religió de la humanitat”.

D'aquesta manera, començarà el seu segon període creatiu. En aquest segon període, escriurà novel·les que es poden classificar de “socials i humanitàries”: *Le meunier d'Angibault* o *Le péché de monsieur Antoine*, són dues novel·les en les quals preveu la fusió de classes en una única classe donant origen a una nova “Edat d'Or” de la humanitat. Com sempre a l'obra de l'autora, la força que fa possibles els miracles és l'Amor. L'Amor hi continua realitzant els miracles i és que, encara que l'autora pretengui superar i sortir de l'oceà romàntic pel qual tots navegaven en aquell temps, Sand realment, (encara) no ho aconsegueix.

Les llargues estades que farà a Berry a partir del 1840 (que actualment atreu visitants anomenant-se *Le Pays de George Sand*), on hi passarà mig any cada any, faran que l'autora entri en contacte amb els camperols i la gent humil i vegi la situació en què viuen. Les seves novel·les d'aquesta segona època estan imbuïdes d'una missió que l'autora veu clara: defensar els camperols de Berry dels rics. Afortunadament, els coneix, cosa que donarà a les seves pàgines una pinzellada de realisme a les seves novel·les d'ara que no és veia amb tanta claredat a cap de les novel·les del període anterior.

La unió entre el seu compromís socialista i humanista amb els records de la seva infantesa, farà que neixi el seu "tercer període" creatiu: aquest període està dominat per un tipus de novel·la que sovint ha rebut l'apel·latiu de novel·la rural. Es tracta d'unes novel·les sobre la vida al camp i del camp, són relats d'una dona que, tot i que per a molts és taxada de comunista, i tot i la seva implicació amb el socialisme, en realitat es tracta d'una propietària rural que s'acosta al camp per guarir les seves penes espirituals, i que mai no sabrà realment què representa no tenir diners. En tot cas, i malgrat aquest últim fet, l'intent de compenetrar-se amb la gent humil serà reeixit, ja que la gent humil de Berry l'acabaran estimant gairebé com si fos la seva salvadora.

Ja a *Mauprat* (1837), el romanticisme es decorava amb exteriors campestres. Ara tenim novel·les com ara *Jeanne* (1844), pròxima a la segona revolució, molt més rural, i, fregant ja gairebé l'esclat de la revolució, apareix *La mare au diable* (1846), que marcarà el triomf definitiu de l'autora i serà la vertadera obra d'art de l'escriptora. Seguiran, dins aquest mateix tercer període creatiu de novel·les rurals, *La petite fadette* (1849), *François le Champi* (1850) i *Les maîtres sonneurs* (1853), entre d'altres. El que veiem en aquestes obres, no és la realitat com la veurem en el realisme ni la que veurem en el naturalisme sinó una visió poètica de la realitat que, tanmateix, tot i transfigurar la realitat, no la deforma pas.

El "quart període" creatiu de l'autora correspon al període de les obres de la seva maduresa i vellesa físiques. En aquest quart període es produeix un interessant canvi de gènere: ara són Al costats de les novel·les històrico-rurals, l'autora ara també produeix contes i novel·les infantils. Esmento

com a obres representatives d'aquest quart període obres com ara *Jean de la Roche* (1860), *Le marquis de Villemer* (1861) –que són idil·lis aristocràtics i burgesos; amb escenaris situats a Berry o a d'altres indrets coneguts personalment i perfectament per l'autora– . De manera especial cal esmentar dues novel·les que ens duen directament cap al segle XVII, cap a la França de Lluís XIII, un segle que ella probablement hauria desitjat conèixer. Es tracta de: *Les beaux messieurs du Bois Doré* (1858) i *La tour de Percemont*, publicada el mateix any de la seva mort, 1878.

3.3.2.1. *La mare au diable* (1846).

És una de les novel·les rurals de l'autora, ambientada a la regió de Berry. George Sand inicia la novel·la amb una introducció en la qual explica el seu propòsit: «*Quando empecé, con La charca del Diablo, [...], no tenía ningún sistema, ninguna pretensión revolucionaria en literatura.*³²»

Més endavant ens diu: «*Si me preguntan qué pretendo con ello responderé que quise hacer algo muy conmovedor y sencillo, y que no lo he conseguido del todo.*³³»

Si més no, després d'aquesta confessió, la novel·la se'ns omplirà d'intensitat i d'un intens color, així com de certes pretensions. El primer capítol de l'obra, titulat *De l'autor al lector*, és encapçalat per un quartet del poeta Jean de Vauzelles del 1538:

*«A la sueur de ton visaige
tu gagerois ta pauvre vie.
Après long travail et usaige
voicy la mort qui te convie.»³⁴*

Aquest poema figura al peu d'un gravat, dissenyat pel pintor Hans Holbein el Jove i realitzat per Hans Lützelburger (Holbein 1903²), pertanyent al llibre *Les simulacres de la mort* que inspirà l'autora

32. Sand 1969:55.

33. Sand 1969:56.

34. «Amb la suor del teu front | et guanyaràs ta pobra vida. | I després de llarg treball i gastament, | vet aquí la mort que et convida». Traducció de Margalida Riutort. Quartet de versos enneasíl·labs que figura al peu d'una xilografia del pintor Hans Holbein el Jove per al llibre *Les Simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment portraictés, que artificiellement imaginées* publicat a Lió el 1538 a cals germans Gaspar i Melchior Trechsel. La George Sand va col·locar aquest quartet com a encapçalament del seu llibre *L'estany del Diabole* (cf. Sand 1969:57). La xilografia de Holbein/Lützelburger il·lustra el *Gènesi* 3:19: “menjaràs el pa amb la suor del teu front, fins que tornis a la terra, que és d'on has estat tret: perquè ets pols, i a la pols tornaràs” (citats segons la *Bíblia de Montserrat*).

a escriure aquesta novel·la; la moral del poema és: la mort ens ve a buscar a tots, rics, pobres, vells, joves... Tothom la tem i tothom la defuig, però és ineluctable.

**In sudore vultus tui vesceris pane
tuo.**

G E N E. I



**A la sueur de ton uifaige
Tu gaigneras ta pauvre uie.
Après long trauail, & ufaige,
Voicy la Mort qui te conuie.**
G iiij

Hans Holbein el Jove: *la Dansa de la Mort*. Text de Jean de Vauzelles. Lió: Gaspar i Melchior Trechsel, 1538. Ed. facsímil del 1903².

Més tard trobem unes al·lusions bíbliques, concretament, a les figures de Llätzer i Epuló³⁵, i, finalment, George Sand ens parla de com creu ella que hauria de ser la novel·la del moment. Així

35. La paràbola de Llätzer es conta al capítol 16 de l'Evangeli de sant Lluç. En aquesta paràbola, Llätzer és un pobre que restava a l'entrada de la casa d'Epuló, un home summament ric i avar, que, malgrat que podia donar diners o ajuda a Llätzer, mai no va voler fer-ho. Quan ambdós varen morir, Llätzer anà al Cel, mentre que Epuló –el nom del qual és apòcrif, ja que realment no surt al text bíblic– fou castigat i enviat a l'Infern. Epuló, en veure Llätzer i Abraham al Cel, va demanar a Abraham que permetés a Llätzer que li refresqués la llengua amb la punta del dit mullada en aigua per calmar d'aquesta manera els turments del foc infernal. Abraham li va retreure que, en vida, ell havia viscut entre riqueses i que mai no havia ajudat ningú, mentre que Llätzer havia patit molt en vida i ara era consolat en concordança, i que Llätzer no li podia donar cap mena de consol.

doncs apreciarem que aquest llibre és de tall clàssic, descendent de les novel·les cervantines, en les quals l'autor va adreçant-se al lector i va explicant-li detalls de l'obra.

Així, per exemple, George Sand opina sobre el tractament d'alguns dels temes de la novel·la d'aquell moment que:

*“Algunos artistas de nuestros días contemplan con una mirada grave aquello que les rodea, y se dedican a pintar el dolor, la abyección de la miseria y el muladar de Lázaro. Eso puede ser del dominio del arte y de la filosofía; pero cabe preguntar-se si la miseria tan sórdida, tan envilecida, a veces tan viciosa y criminal, alcanza su fin y el efecto es tan saludable como pretenden.”*³⁶

Cal destacar que durant la publicació d'aquesta novel·la el “naturalisme” havia començat a sorgir a França rebutjant l'ideal romàntic i proposant una visió més realista del món. George Sand, però, va rebutjar aquests ideals i afirmà al respecte que: *“El arte no es un estudio de la realidad positiva; es una búsqueda de la verdad ideal...”*³⁷

La mare au diable s'escribí durant la tardor de 1845. Durant aquest període, com hem vist anteriorment, s'anava gestant lentament l'ambient que donaria lloc a la segona revolució, la de 1848. La primera part d'aquesta obra aparegué entre el sis i el quinze de febrer de l'any 1846, i quedà completada amb la publicació de la resta de l'obra entre el trenta-un de març i el sis d'abril del mateix any.

Quant al títol de l'obra, podríem dir que ens du a pensar que aquesta tractarà de temptacions violentes o dures repressions de tot allò que ens és prohibit. Doncs bé, en la novel·la no hi trobem res de diabòlic, i les temptacions resulten ser desitjos exigits i sorgits de la naturalesa dels éssers lliures – un vidu i una soltera– que comencen a conèixer-se després de perdre's i passar la nit al costat d'un estany on també s'hi troba el fill del protagonista.

L'obra s'obre amb un prefaci deixa entreveure que ens trobarem amb una obra de contingut revolucionari, però aquesta sensació s'esvairà aviat, de manera que *La mare au diable* deixarà de ser,

36. Sand 1969:59; 60.

37. Sand 1969:62.

si més no en part, el llibre subversiu que ens prometia Sand a l'inici. L'obra pertany al tercer període creatiu de l'autora, el període de les novel·les rurals. Aquí l'autora es dedica a narrar les aventures internes i externes dels seus personatges i el lector només trobarà el caràcter més social i humanitari de l'autora, el que marcava el seu segon període creatiu llegint entre línies, i amb astúcia: així, els protagonistes són exclusivament senzills camperols del país de Berry, als quals l'autora omple de dignitat, d'humanitat i d'elevació moral alhora que els caracteritza com a posseïdors d'una psicologia complexa. Obviant, per tant, qui són els protagonistes de l'obra i com són descrits, l'obra és, en primera línia una obra d'evasió encertada i de sedant felicitat. La descripció de la natura, la descripció de les noces tal i com se celebraven al país de Berry de la George Sand són elements d'un cert realisme. La importància de la música, la unió dels protagonistes amb la natura són, d'altra banda, elements procedents del romanticisme, que també condicionen la forma i l'essència de l'obra, de manera que podríem dir que el llibre presenta un costumisme romàntic d'una banda, un cert realisme de l'altra i l'ideari socialista a través de la tria dels protagonistes i com són descrits.

Els protagonistes de l'obra són en Germain, que és presentat com un home d'extrema bondat, malenconia i tendresa, i, físicament, com un home de gran força física, baronívol, en la plenitud de la seva maduresa, amb trenta anys, i Marie, la qual representa un bucòlic lirisme. Germain és vidu i té tres fills. Viu amb els seus sogres, que, a causa de la seva edat, no es veuen capaços de tenir cura dels néts als quals el cal una mare jove. Així doncs, són els pares de la difunta esposa qui, realistes i comprensius amb la situació familiar, demanen al seu gendre que torni a contreure matrimoni pel bé dels fills d'ell i néts d'ells. Una de les possibles pretendentes és una vídua rica. Un dissabte, Germain, juntament amb un dels seus fills, es dirigeixen a la casa de la vídua, que viu al poble del costat, conscients que hi van a la recerca d'una nova esposa i mare respectivament. Pel camí és troben Marie, jove, bella i graciosa, encara que, ai las, també pobre. Marie treballa al poble on van, i per facilitar-li l'anada, la conviden a pujar al seu cavall. El destí vol que aquell dia no aconseguixin arribar al poble del costat, ja que es perden pel camí. Decideixen passar la nit a la vora d'un estany. Germain, endut

pel seu instint com a home, no pot evitar fixar-se en la bellesa i la personalitat de la noia, a banda que, des de la mort de la seva dona, dos anys enrere, no ha mantingut cap mena de contacte amb cap dona, i comença a desenvolupar unes temptacions que no són lascives ni moralment malvades, sinó simplement les naturals que sorgeixen del seu instint més natural com a home.

A poc a poc, l'endemà, a mesura que tornen a fer camí cap al poble de la Marie, ell es va enamorant d'ella. En conèixer la vídua rica Germain s'adona que el matrimoni amb ella únicament seria un matrimoni per conveniència i sense cap tipus de sentiments entre marit i muller. Mentrestant, a la Marie no li van bé les relacions amb els seus nous amos i decideix tornar-se'n a casa. En el viatge de tornada també s'hi uniran en Germain i el seu fill. I al final, tot s'arregla i ell es casa amb ella, perquè, encara que sigui pobra, l'estima.

3.3.2.2. La petite Fadette (1849).

George Sand inicia la novel·la amb un primer pròleg en el qual conversa amb un amic fictici sobre la revolució, ja esdevinguda, del 1848. En aquest pròleg se'ns dona a conèixer la visió de Sand de la societat:

*“Hi ha en la humanitat, actualment, un sofriment moral que no pot conduir a res de bo. El dolent sofreix, i el sofriment és la ira; el just sofreix, i el sofriment del just és el martiri al qual pocs homes sobreviuen. [...] Mai com fins ara la raça humana no ha fet sentir un lament més sord, més ronc, més amenaçador.”*³⁸

Més endavant ens parla sobre l'art i ens diu:

*“L'art és com la natura. [...] L'art es troba avui en procés de descomposició per a una nova eclosió. Està com totes les coses humanes, en el temps de revolució.”*³⁹

Finalment aquest pròleg s'acaba amb la dedicació d'aquesta obra a Armand Barbès –encara que el seu nom no surt expressament citat per causa de la repressió política del moment–, el qual, després de la revolució i a causa de ser republicà i socialista, havia estat empresonat.

38. Sand 2006:10.

39. Sand 2006:11.

En el segon pròleg, George Sand, en el qual ja no participa el seu “amic”, continua parlant de la revolució amb paraules força dures pel seu fracàs tot i que també troba un bri d’esperança que il·lumina el futur:

*“En aquells moments un geni colèric i puixant com el de Dant escriu amb les seves llàgrimes, amb la seva bilis, amb els seus nervis, un poema terrible, un drama ple de tortures i gemecs. Cal estar-hi implicat, com aquella ànima de ferro i de foc per a detenir la imaginació en els horrors d’un infern simbòlic quan hom té davant dels ulls el dolorós purgatori de la desolació de la terra. [...] En el temps en què el mal ve del fet que els homes s’ignoren i es detesten, la missió de l’artista és celebrar la dolçor, la confiança, l’amistat, i recordar així als homes endurits o desanimats que els costums purs, els bons sentiments i l’equitat primitiva són o poden ser encara d’aquest món.”*⁴⁰

El 8 d’agost de 1848, George Sand anunciava a l’editor Pierre-Jules Hetzel la imminent finalització d’una novel·la que proposava de titular *Les Gémeaux*, tot i que com a possible alternativa suggeria *La petite Fadette*, proposta de títol que, finalment, va prevaler. *La petite Fadette* va ser publicada primer en forma de fulletó –com gairebé tota la resta d’obres seves– al diari republicà *Le Crédit*. Posteriorment, el 1849, l’editorial Michel Lévy Frères s’encarregà de fer-ne l’edició en únic volum.

A la primera part del llibre els bessons Landry i Sylvain Barbeau ocupen el primer pla de la narració. A la segona, la Fadette, de qui en Landry està enamorat, esdevé el personatge principal. Un personatge que presenta importants paral·lelismes amb l’autora així com era de petita, ja que, com ella, Fadette també resulta haver estat criada per la seva àvia, després d’haver estat [mig] abandonada per la seva mare.

George Sand realitzà la transició entre ambdues parts de la novel·la mitjançant un esdeveniment ple de simbolisme que fa servir de ‘pont’ entre totes dues parts: la immersió de Landry en el riu, que intenta travessar sense èxit, i que marca el naixement d’un nou període en la vida del personatge, un nou període vital en què prevaldran l’amor i la voluntat individual per sobre de les imposicions socials.

40. Sand 2006:16.

L'autora situa la història en el seu Berry rural natal. Els paisatges, els tipus humans, les creences... ens duen a un realisme gairebé minuciós.

El realisme de George Sand, tanmateix, té una curiosa excepció en la llengua del País del Berry. L'autora era molt coherent a l'hora d'escriure d'una manera que pogués atènyer un públic francès com més ampli millor. Això l'obligava a moderar els mots i expressions de Berry -que ella dominava i utilitzava- i substituir-los pel francès de París. El to, l'ambientació i la geografia de l'obra identifiquen *La petite Fadette* amb la regió i l'entorn rural del País de Berry, però no pas la llengua que hi empen els personatges rurals.

La petite Fadette, com la resta de les seves novel·les costumistes rurals, s'inscriu en el si d'un corrent social molt ampli, que es va generalitzar a França a principis dels anys 40 del segle XIX, que se centrava en el redescobriments de la cultura popular com una mena de pal·liatiu de la incipient urbanització de la vida imposada per la Industrialització: els efectes de la Revolució Industrial cada cop tenien més repercussió a França i comportaven una profunda transformació econòmica i social del país. Una part d'aquesta transformació venia marcada per l'èxode dels pobles cap a les ciutats on hi havia indústria. La desruralització provocava també desarrelament i aculturació. Fins i tot el diari *L'Illustration* féu una crida, l'any 1844, a restablir els repertoris de costums francesos com a forma de combatre l'aculturació de les masses a les grans ciutats.

Sand era molt conscient que l'arribada del ferrocarril comportaria el final de l'aïllament del seu estimat Berry i la consegüent desaparició de tot un univers viscut durant la seva infantesa. Des d'aquesta perspectiva, les seves obres costumistes constitueixen un testimoni que ha permès salvar de l'oblit aquella cultura popular i aquell estil de vida.

La petite Fadette, com d'altres obres d'aquesta mateixa autora, és alhora una novel·la realista i idealista: si bé és realista en la descripció detallada dels espais exteriors i de la vida social i el pensament de l'època, no ho és en els objectius a què aspiren els personatges. Els dos personatges centrals, Landry i Fanchon (un dels malnoms amb què es designa altrament la Fadette), representen

alguns dels ideals que Sand defensà al llarg de la seva vida i que estan presents en la majoria de la seva producció literària: la llibertat dels éssers humans, l'emancipació de la dona, i la recerca de la felicitat individual i social enmig d'una societat i d'una educació que provoquen una infelicitat i una enorme repressió a les persones que s'hi sotmeten.

George Sand ens presenta dos personatges marcats per una personalitat i una voluntat fermes que els permeten escapar dels dictàmens d'una societat altrament superficial i injusta. Al final de la novel·la, la perseverança de Landry i Fanchon aconsegueix no únicament imposar la seva llibertat individual, sinó també capgirar l'opinió col·lectiva a favor de la justícia i el respecte cap a la llibertat dels individus.

És especialment emblemàtic, ja cap al final de l'obra, el personatge de Fadette-Fanchon, una noia caracteritzada per posseir una gran força interior que l'ajuda a aconseguir la felicitat i a sortir de la marginació social: passa de ser un individu menyspreat per la societat a una persona plena de valor i admirada per la seva comunitat. Fanchon se'ns presenta com l'antítesi del model femení de l'època, com també ho és el matrimoni entre Landry i Fanchon, que representa l'antítesi d'un matrimoni tradicional (com ho era els del vells Barbeau), i s'aproxima a l'ideal d'igualtat, de llibertat individual i de respecte mutu entre home i dona, que Sand defensà, com he dit anteriorment, tot al llarg de la seva vida.

Quant al títol de l'obra, veiem que està format pel nom de la protagonista cosa que en un principi, abans de la lectura del llibre, no ens aporta gaire informació. A mesura que anem avançant en la lectura, ens n'adonem de la importància d'aquest personatge en tota l'obra, i, encara que aquest no fou el títol predilecte de Sand, posseeix més simbolisme que no el que ella hauria preferit. Com he dit anteriorment, la protagonista reflecteix tots aquells ideals que Sand reclamava a una societat summament masclista envers les dones.

3.3.2.3. Un hivern a Majorque (1842).

George Sand inicia la novel·la amb una nota en la qual ens explica que el llibre du la seva data en la carta de dedicatòria al seu amic François Rollinat, i que la seva raó de ser s'explica en el capítol IV. Si anem al capítol que ella ens indica ens hi trobem dues preguntes clau: «*Per què viatjar quan no s'hi està obligat? i Qui de nosaltres no té algun dolor per distreure o algun jou de què deslliurar-se?*»⁴¹

Llavors trobem una resposta:

*“Qualsevol que no estigui absorbit per la feina o adormit per la mandra és incapaç, n'estic convençut, de quedar-se gaire temps al mateix lloc sense patir i sense desitjar canviar. Si algú és feliç (avui, per ser-ne, s'ha de ser molt generós o molt covard), s'imagina que viatjant esdevé una mica més feliç; estimar o algun refugi on morir. [...] Si jo vaig posar-me en camí va ser per satisfer una necessitat de repòs que vaig experimentar especialment en aquella època.”*⁴²

A Mallorca encara es recorda vivament –s'hi ha convertit en una mena de mite nacional autòcton– la visita que el 1838 feren a la illa la famosa escriptora George Sand i el seu amant, el compositor Fryderyk Chopin. Sand, també anava acompanyada del seu fill Maurice, de catorze anys, i la seva filla Solange, de vuit. Arribaren a Palma el dia 8 de novembre de 1838, a bord del vapor “El Mallorquí”, que a més de passatgers, transportava porcs. En el capítol III del llibre, mentre l'escriptora va descabdellant el relat de la travessia marítima amb els porcs, els seus crits i les seves ferums, ja podem observar l'animadversió que comença a sentir envers el comportament dels mallorquins:

“Hom comprà a Anglaterra un petit vapor [...] que, quan el temps és serè, transporta un cop per setmana fins a Barcelona dos-cents porcs i, a més, uns quants passatgers. Fa goig de veure els miraments i la tendresa amb què són tractats a bord els senyors (no em refereixo als passatgers), i l'amor amb què els dipositen a terra. El capità del vapor [...] ha adoptat completament el crit i la desimboltura d'aquestes bèsties. [...] Si algú està marejat, que no intenti reclamar ni la més petita atenció per part dels membres de la tripulació, ja que els porcs també estan marejats. [...] Quan haguérem ancorat ens delíem de debò per separar-nos d'aquella companyia tan estranya, i confesso que la dels illencs començava a fer-se'm quasi tant pesada com l'altra, però no ens fou permès de prendre l'aire fins que no hagueren desembarcat els porcs. Hauríem pogut

41. Sand 2004:7.

42. Sand 2004:51;52;53.

morir asfixiats a les cabines, que ningú no s'hauria amoïnat mentre hi hagués un sol porc per deixar a terra i per deslliurar del balanceig."⁴³

En aquell temps l'illa disposava d'escassos allotjaments per als estrangers, ja que eren molt pocs els que hi anaven. Això feia que la societat de l'illa fos una societat especialment tancada, on les innovacions del continent europeu hi arribaven sempre molt tard i trigaven encara més a ser-hi acceptades. El grupet de viatgers entorn de la George Sand va restar els dos primers dies a un hostel de Palma que és descrit per l'autora d'aquesta forma:

*"L'únic servei que hom va poder fer-nos va ser trobar-nos dues petites habitacions moblades o, més aviat, desmoblades, en una mena de lloc de perdició, on cada estranger té el gust de trobar-hi un catre de tisora amb un matalàs tan tou i farcit com un codolar, una cadira de palla i, a tall d'aliments, pebre i all a discreció."*⁴⁴

Després de la descripció de l'hostal, comença una altra vegada la seva crítica dels mallorquins, al·legant que si no feien bona cara a tot allò que els donaven, els miraven amb un immens menyspreu i una indignació general en contra seva.

Tan bon punt els és possible, el grup de viatgers s'instal·là a "Son Vent"⁴⁵, una finca situada als afores de la ciutat, en la incipient població d'"Establiments", una finca, que segons la descriu l'autora en el seu llibre, és veritat que estava moblada, però hi estava amb els mobles típics de Mallorca –o que ella creu típics de la Mallorca d'aquell temps–: llits de tisora, llits de fusta pintats de verd amb un matalàs molt prim al damunt, les cadires de palla –és a dir, cadires de vímet–, les taules de fusta sense treballar... I destaca d'aquesta casa que té el luxe de les finestres amb vidres. També en critica els horribles quadres, que traïen un gust estètic qüestionable, i que decoren les parets emblanquinades de la casa. Com ja he esmentat més amunt, el grupet aviat es va veure obligat a traslladar-se a un altre

43. Sand 2004:44;45;46.

44. Sand 2004:57.

45. Abans de començar amb la detallada descripció d'aquesta finca, l'autora ens comenta, a les pàgines 61 i 62, com eren els apartaments de Palma i què feien els seus propietaris abans de llogar-los:

"A Palma un apartament consta de quatre parets absolutament buides, sense portes ni finestres. A la majoria de cases burgeses, no hi tenen vidres; i, quan voleu tenir aquesta comoditat, a l'hivern molt necessària, heu de fer els bastiments. Així doncs, cada llogater, quan es desplaça s'emporta les finestres, els panys i fins i tot els golfos de les portes."

indret a causa dels rumors que varen començar a córrer per Mallorca que Chopin tenia tuberculosi, malaltia de la qual realment morí finalment el 1849, després que el compositor fos visitat per tres metges mallorquins a causa de la seva tos persistent. Els viatgers trobaren un nou allotjament a les cel·les de l'antiga cartoixa de Valldemossa, de la qual tres anys abans els monjos n'havien estat expulsats pel decret de desamortització de Mendizábal. L'estada dels il·lustres viatgers a la cartoixa no hi fou precisament idíl·lica, i es caracteritzà per un menjar deficient, una persistent pluja lúgubre, la salut decaient de Chopin i l'ostracisme de la població local. George Sand, la lliurepensadora, la fumadora i la feminista que solia dur pantalons, comentaria, més tard, com haurien pogut canviar les coses si simplement haguessin assistit a missa.

Mallorca fa temps que ha perdonat George Sand pel despectiu relat que ofereix del seu viatge a Mallorca, ofert en aquest llibre. Igual que el que s'esdevé amb el País de Berry, la indústria turística obté actualment a Mallorca sucosos beneficis que rendibilitzen la visita de l'escriptora i el músic i les paraules d'ella envers els mallorquins. Encara que les referències als illencs com a lladres, mones i salvatges són de mal gust, val a dir que l'opinió de l'autora és totalment diferent quan es tracta d'elogiar els paisatges mallorquins. La veritat és que en el seu llibre també s'hi mostra l'alta estima en què l'autora tenia el paisatge mallorquí. El llibre ofereix una memorable visió de l'illa de fa 150 anys, de com era a nivell humà i social i de com n'era el paisatge, aleshores intacte. Si tenim en compte la fúria envers els mallorquins, és un fet gairebé paradoxal que la visita de l'escriptora i el pianista hagin contribuït a enaltir la imatge de Mallorca com una illa romàntica, fins i tot amb pedigrí cultural. El llibre en qüestió es ven, actualment, en diversos idiomes a la cartoixa de Valldemossa i arreu.

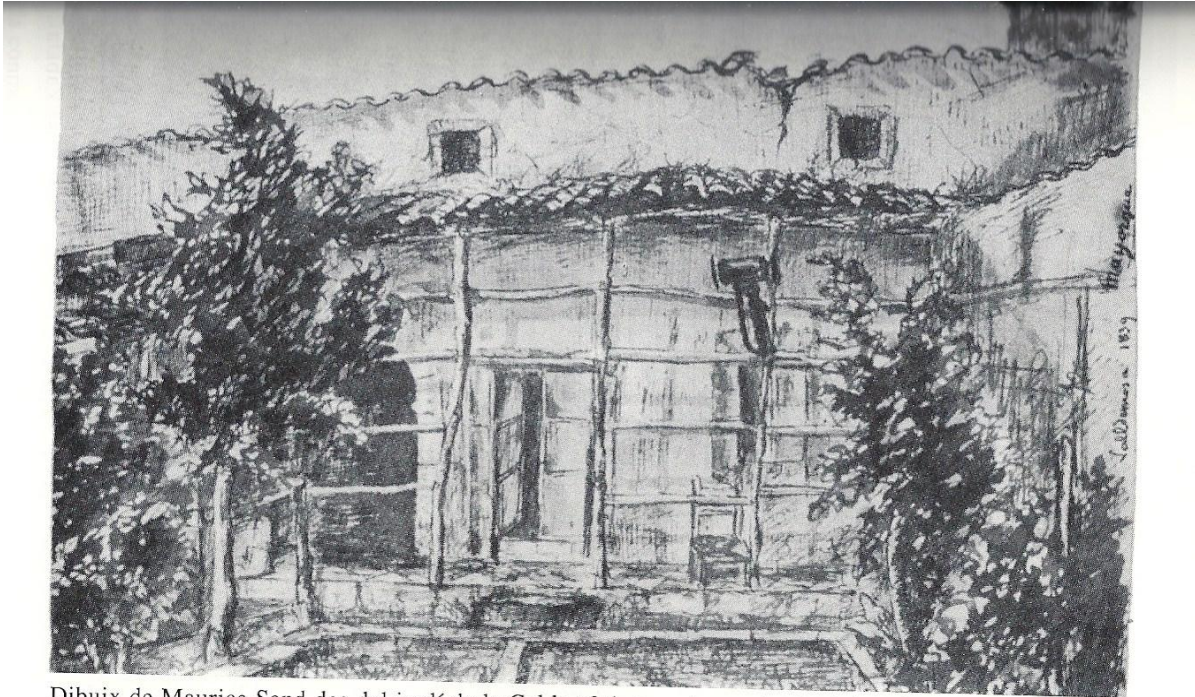


Vistes des de la Cel·la de George Sand i Chopin a la Cartoixa de Valldemossa.

Fotografia feta des de la cel·la de Chopin i George Sand a la Cartoixa de Valldemossa per Margalida

Riutort i Fort (18 de Juliol de 2014).

Podem destacar també que gràcies a *Un hiver à Majorque* i els gravats i dibuixos que féu el fill de George Sand de la seva cel·la, s'ha pogut determinar quina fou la veritable cel·la en què ells s'allotjaren, ja que no en va quedar constància exacta enlloc més i, amb el pas dels anys, han estat nombroses les persones que han intentat fer negoci oferint al visitant qualsevol cel·la de les que hi ha com la cel·la que va albergar el grup de visitants francesos.



Dibuix de Maurice Sand des del jardí de la Cel·la nº 4, on pot veure's el canó de la xemeneia que surt per la finestra i la perspectiva del campanari de l'església.

Dibuix de Maurice Sand des del jardí de la Cel·la nº 4, Museu de la Cartoixa de Valldemossa.

3.3.2.4. Histoire de ma vie (1854-55).

El llibre es divideix en sis parts: *Història d'una família de Fontenoy a Marengo; Els meus primers anys 1800-1810; De la infantesa a la joventut 1810-1819; Del misticisme a la independència 1819-1832; Vida literària i íntima 1832-1850; Cloenda.*

George Sand inicia la novel·la explicant-nos d'on prové i els orígens dels seus pares. A la pàgina 70 comença a parlar-nos dels seus propis orígens d'una forma força original i descriu el seu propi naixement amb les següents paraules: “El 5 de juliol de 1804⁴⁶ vaig venir al món, amb mon pare tocant el violí i amb mumare duent un bonic vestit rosa. Fou qüestió d'uns minuts.”⁴⁷

46. Segons el calendari que instaurà la Revolució Francesa, Aurore Dupin va néixer a París el 12 de Messidor de l'any XII, una data que correspon, en els fulls del vell calendari julià al primer dia de juliol de 1804. Ella, però, a causa d'un error d'equivalència entre les dues mesures de temps, va creure durant molt de tems que havia nascut el 5 de juliol.

47. Sand 2010:70.

Més endavant se'n riu, en certa manera, de la seva pròpia lletjor:

*“Era de complexió forta, i durant tota la meva infantesa, semblava que seria força bella, promesa que no he mantingut. Potser fou culpa meva, ja que a l’edat on la bellesa floreix, jo passava les nits llegint i escrivint. Per ser filla de dos éssers d’una bellesa perfecta, jo no hauria d’haver degenerat i la meva pobre mare, que estimava la bellesa més que res, me’n feia sovint retrets ingenus.”*⁴⁸

A poc a poc veiem que, ja des de ben jove, a l’autora no li agradaven els refinaments de la ‘mollesa’, és a dir, el comportament extremadament sensible que tenien o feien tenir a les dones d’aquell temps:

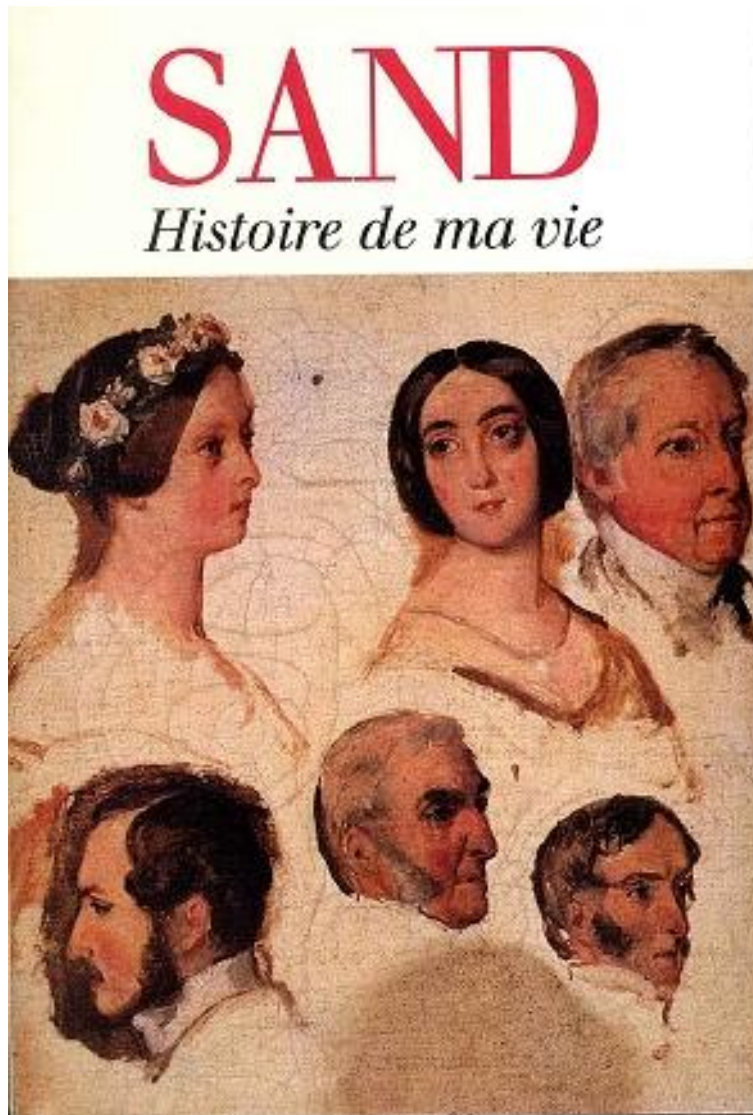
*“Privar-se de feines per no tenir la vista cansada; no córrer pel sol quan aquest bon sol de Déu us atreu de forma irresistible; no caminar amb esclops bons i grossos per por de no deformar l’empenya; dur guants, és a dir, renunciar a la destresa i a la força de les pròpies mans, condemnar-se a una malaptesa eterna, a una feblesa eterna; mai no cansar-se quan tot ens imposa de no mirar per nosaltres; es poques paraules, viure sota una campana de vidre per no estar ni colorada, ni clivellada, ni pansida abans d’hora: heus aquí tot el que em fou impossible de complir. La meva senyora àvia encara superava els renys de mumare, i el capítol dels capells i dels guants foren la desesperació de la meva infantesa; emperò, tot i que no fos voluntàriament rebel, l’obligació no va poder afectar-me.”*⁴⁹

Aquest llibre és l’obra magna autobiogràfica de l’autora en la qual, d’una forma molt matisada i exacta, amb una llengua magnífica i exuberant, ens conta des de la seva ascendència familiar a la seva visió de l’escriptura amb tot de digressions, crítiques, comentaris, reflexions, dietaris, descripcions de viatges, retrats de persones, amistats i amors, receptes, etc. En aquestes planes compagina la seva vida íntima amb la literària, les seves idees amb les seves obsessions. Ens desplega la complexitat vital i intel·lectual de la que podem considerar una de les primeres escriptores europees cabdals del seu temps, una dona republicana militant i una ecologista, una dona avançada.

Aquest llibre, escrit amb paraules planeres i un estil confidencial, aparegué a París el 1854 en vint volums, amb un èxit de lectors i de reedicions extraordinari. Està considerat com una de les quatre obres fundadores del gènere autobiogràfic, juntament amb les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, les *Mémoires d’outre-tombe* de Chateaubriand i *La Vie de Henry Brulard* de Stendhal.

48. Sand 2010:70.

49. Sand 2010:71.



Édition établie, présentée et annotée par Martine Reid Gallimard, Paris, coll. Quarto, 2004, 1680 pages, 104 illustrations.

4. CONCLUSIONS.

La realització d'aquest treball m'ha permès descobrir l'obra de dos autors que, a l'inici d'aquesta recerca, gairebé només coneixia de nom. He conegut el curiós viatge de George Sand i Fryderyk Chopin a Mallorca, la increïble música de Chopin i la personalitat tant singular de George Sand, una dona que lluità pels drets de les dones, per les llibertats dels individus i compromesa en la lluita per la superació de les classes socials, i això, en una època masclista i tancada. He pogut sentir la delicadesa, per no dir l'exquisidesa, de la música composta per Chopin i la seva sensibilitat envers la vida i les persones, així com el seu compromís de ferro amb Polònia, la pàtria trepitjada. M'ha resultat curiós també constatar que aquests dos individus, amb un temperament tan diferent, poguessin arribar a congeniar i a poder crear art a partir dels sentiments que sentien l'un per l'altre.

L'elaboració del treball ha estat per a mi, sobretot, un camí de coneixement. D'una banda, m'ha permès aprendre molt sobre la música, ja que abans de l'inici d'aquesta recerca desconeixia l'existència de molts dels tipus de composicions musicals que el gran músic Chopin va conrar. Naturalment, aquest procés de coneixement no ha quedat aquí, sinó que ha continuat cap a l'obra del mateix Chopin, un músic sensibilíssim que sovint, amb qualsevol de les seves peces, aconsegueix produir a la nostra ànima, a la meva ànima, uns efectes esbalaïdors. Quant a l'autora, puc dir que en ella he trobat una escriptora fascinant, que, possiblement, si no arriba a ser per l'oportunitat que m'ha ofert la realització d'aquest treball de recerca, mai no hauria llegit. Fins i tot puc afirmar que, *La Fadeta* s'ha convertit en un dels meus llibres preferits, bé ja sigui per la història que s'hi desenvolupa, o pel simbolisme que conté. En tot cas, aquesta recerca m'ha permès de fer la coneixença d'una autora del segle XIX, que avui resulta pràcticament desconeguda per a tothom, però que a la seva època va tractar d'ajuntar en la seva obra el compromís social i polític amb la feina literària, produint una simbiosi entre art i ideologia. Llegir una autora com ella ha resultat en mi vivificant pel que fa al descobriment d'una generació que va sentir les greus diferències socials que la industrialització havia produït. Precisament perquè ara està passant el mateix, considero que el missatge de la George Sand

torna a estar en primera línia de l'actualitat. El que ella digué en referència al seu temps, de cop i volta, torna a ser plenament vàlid. En tot cas, la coneixença d'aquests dos autors, el quefer dels quals jo resumeixo en tres mots: "Sensibilitat i compromís", ens poden servir de model de comportament en una època en què la generositat i l'ètica són més necessàries que mai.

5. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA.

- [Amics de la George Sand]: <http://www.amisdegeorgesand.info/> [Consultes d'ençà del 10/10/2014 i fins al 07/01/2015.
- [Anònim]. *Amar la Música*. Document publicat sense indicació d'autor a compte de la Caixa de Pensions "La Caixa". Barcelona: 1985. Dipòsit legal: M-33-305.
- [Anònim]: "La Tarantella: Danza del sur italiano". Data de publicació: 12 de maig de 2012. Dins: http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/La-Tarantella-Danza-del-sur-italiano [Data de consulta: 4/5/2014
- Arellano García, Jaime (2004): *Recital de Piano*. Tesis de licenciatura. Licenciatura en música con área en intérpretes. Universidad de las Américas Puebla. Versió online de lliure accés dins: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lein/arellano_g_j/capitulo_3.html [Data de consulta: 6/1/2015.
- Arnaus Puerto, Àngels, i Eulàlia Antonés Grau (2004¹⁺⁴): *Llenguatge Musical 3*. Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals, 2004¹⁺⁴ (Col·lecció 'Diaula').
- Asignatura 'Al encuentro con la música'*. Apuntes. Tema 6: Las formas y géneros. Universidad de Murcia: Aula Senior de la Universidad de Murcia. Dins: http://www.um.es/aulademayores/docs-cmsweb/tema_6._las_formas_y_generos.pdf [Data de la consulta: 27/10/2014.
- Bestard, Bartomeu (2010): "Frédéric Chopin y George Sand en Palma". Dins: <http://www.diariodemallorca.es/palma/2010/01/31/frederic-chopin-george-sand-palma/541652.html> [Data de consulta: 13/12/2014
- [Bíblia de Montserrat]. Versió online de lliure accés dins: http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/12048621999195962976846/p0000001.htm#I_11 [Data de consulta: 06/01/2015
- Chopin 1810-2010*. Dins: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/10> , <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/21> i <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/112> [Data de consulta: 6/1/2015.
- [Chopin/Sand 1969 =] *Lettres de Chopin et de George Sand (1936-1839)*. Recueil établi, traduit et annoté par Bronislas-Edouard Sydow, Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye. Introduction par Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye. Palma de Mallorca: Éditions «La Cartoixa» (Imprenta de Francisco Soler), 1969 (reedició de l'edició, sense indicació de l'editorial, del 1900).
- Claro Valdés, Samuel (1963): "Sobre los orígenes del término *sonata*". Dins: *Revista Musical Chilena* 86 (1963), pp. 21-29. Versió online a: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1254> [Data de consulta: 23/12/2014.

- Desclot, Miquel (2004): "I. Música i Paisatge en tres episodis romàntics: Liszt, Debussy, Messiaen (1)". Dins: http://www.escriptors.cat/?q=publicacions_literatures2_desclot [Data de consulta: 4/5/2014]
- [Blogger] eldalai (2009): "Frederick Chopin II: Estudios Op. 25 para Piano". Dins: <http://benditalamusica.blogspot.com.es/2009/12/frederick-chopin-ii-estudios-op-25-para.html> [Data de consulta: 10/6/2014]
- [Blogger] entre88teclas (2010): "Chopin: Tarantella Op. 43". Dins: <http://www.entre88teclas.es/atdr/chopin-tarantella-op-43/> [Data de consulta: 3/5/2014]
- El rincón de Prometeo - Blog de música*. Blog de 19 d'agost de 2010: "Una balada que 'vale' una vida... la balada nº 1 en sol menor op. 23 de Chopin". Dins: <http://elrincondeprometeo.blogspot.com.es/2010/08/una-balada-que-vale-una-vidabalada-n-1.html> [Data de consulta: 20/10/2014.
- "Frédéric Chopin: Vals nº 5 en La Bemol Mayor, Op. 42". Dins: <http://www.refinandonuestrossentidos.com/fr%C3%A9d%C3%A9ric-chopin/vales/> [data de la consulta: 6/1/2015.
- Ganche, Edouard (1994): *L'autèntica cel·la de Frédéric Chopin a la Cartoixa de Valldemossa*. Traducció de Pío Tur Mayans. Estudi preliminar de Pío Tur Mayans. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 1994 (Col·lecció 'Llibres de la Nostra Terra', vol. Nº 5.)
- [George Sand]: <http://www.georgesand.culture.fr/fr/co/co00.htm> [Data de consulta: 08.01.2015]
- G.E.C. : Article: "Fryderyk Franciszek Chopin". Dins: <http://www.encyclopedia.cat/enciclop%C3%A8dies/gran-enciclop%C3%A8dia-catalana/EC-GEC-0017652.xml?s.q=chopin#.VLBAj9KG-Sp> [Data de consulta: 4/5/2014]
- Goethe, Johann Wolfgang von (1967³): *Les desventures del jove Werther*. Traducció de Joan Alavedra. Barcelona: Editorial Selecta: 1967³ (Biblioteca Selecta. Volum 404 – Traduccions, XXXVI).
- Hernández, Andrea (2013): *Nocturno*. Ppt d'accés lliure online. Dins: <https://prezi.com/e5j2xoojroik/nocturno/> [Data de consulta: 6/1/15.
- Historia de la Música*. Dins: http://historiadelausicazgza.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html. [Data de consulta: 6/1/2015.
- Holbein, Hans[, i Jean de Vauzelles] (1903²): *Todtentanz*. München: Georg Hirth, 1903². (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. X. Bändchen). Versió online de lliure accés a: <https://books.google.es/books?id=xFoSAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Hans+Holbein+todtentanz&hl=ca&sa=X&ei=NnqtVNTWCYP4UprNgI&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q=Hans%20Holbein%20todtentanz&f=false> (facsimil) i <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c> (original) [Data de consulta: 22/12/2014.

- [Larousse 1990]. *Gran Larousse Català*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
 Article: “Chopin, Fryderyk”. Volum 3 (cautxú-diagrama), pàg. 1081.
 Article: “Concert”. Volum 3 (cautxú-diagrama), pàg. 1223.
 Article: “Impromptu”. Volum 6 (herne-luque), pàg. 2674.
- Llop García, Lluna Llecha : “Petite étude sur *L'Estany del Diable*, traduction catalane d'un roman champêtre de George Sand”. Dins: *L'Ull Crític* 13-14 (2009), pp. 161-171. Versió online de lliure accés dins:
<http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/download/207871/285706> [Data de descàrrega: 19/12/2014.
- López, Crespí, Miguel (2009): “George Sand, la professionalització de l'escriptor i el socialisme utòpic”. Dins: *L'Ull Crític* 13-14 (2009), pp. 35-49. Versió online de lliure accés dins:
<http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/download/207862/285697> [Data de descàrrega: 19/12/2014.
- L'Ull Crític*. Segona etapa. Número 13-14 (2009): *George Sand – La Dame de Nohant. Les romans champêtres*. Número monogràfic editat a cura de l'Àrea de Filologia Francesa de la Universitat de Lleida. Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, 2009.
 Versió de lliure accés online dins:
https://books.google.es/books?id=DDhW_wIef5MC&pg=PA48&dq=George+Sand.+La+dame+de+Nohant&hl=ca&sa=X&ei=YJivVKGIMYblUpaegoAO&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=George%20Sand.%20La%20dame%20de%20Nohant&f=false
 i
<http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/search/titles?searchPage=4> [Data de consulta: 19/12/2014.
- Marigó Sarrión, Carles (2010): *L'evolució dels estudis per a piano - del taller al gran repertori de concert*. Projecte final. Àmbit i Modalitat: Clàssica i contemporània, piano, interpretació. Escola Superior de Música de Catalunya. Curs 2009-2010. Dins:
<http://www.recercat.net/handle/2072/179165> [Data de consulta: 6/6/2014.
- Mattheson, Johannes (1993): *Das Neu=Eröffnete Orchestre, oder, Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*. Durch Johann Mattheson, mit beygefügeten Anmerkungen Herrn Capell-Meister [Reinhard] KeisersHildesheim: Georg Olms Verlag, 1993. (Primera edició: Hamburg: autoedició i venda: vídua de Benjamin Schiller, 1713)
- Moreno Pérez, Itamar (2013): “La estética musical de los nocturnos de Chopin”. Dins:
http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/estetica_nocturnos_chopin.pdf [Data de consulta: 6/7/2014
- Parry, Charles Hubert Hastings (1955): “Sonata”. Dins: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Volum IV (1908), pp. 504-535. Versió lliure consultable online dins:
<https://archive.org/stream/grovesdictionary00maigoog#page/n5/mode/2up>.
 [Data de consulta: 6/7/2014]

- Polanski, Roman (2002): *El pianista*.
http://www.dailymotion.com/video/x390b7_movie-the-pianist-chopin-ballade-no_shortfilms
- Puertas Esteve, David (2012): *Parlem de música – Guia d'audició*. Barcelona: Palau de la Música Catalana: 13 de novembre de 2012.
- Randel, Don Michael (2009⁴): *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009⁴ (Colección 'Alianza Diccionarios', vol. 65)
 Articles: “Balada” (p. 175-178), “Ballade” (p. 179), “Ballata” (p. 180), “Barcarola” (p. 191), “Berceuse” (p. 204), “Mazurca” (p. 696-697), “Nocturno” (p. 771), “Notturmo” (p. 785), “Tarantella” (p. 1086), “Vals” (p. 1158)
- Roca, Francesc (2005): "1838. Vapors, porcs i música". Dins:
<http://www.20minutos.es/carta/61221/0/VAPORS/MUSICA/> [Data de consulta: 13/12/2014]
- Salas Viu, Vicente (1949): “Chopin y las dos caras del romanticismo”. Dins: *Revista Musical Chilena* Vol. 5, N° 35-36 (1949), pp. 49-68.
- [Salvat Enciclopedia 2003]: *La Enciclopedia Salvat*. Edición para Diario El País S.L. Madrid: Salvat Editores/MDS Books/Mediasat, 2003.
 Article: “Mazurca”. Volum 13 (maniatar-mongol), pàg. 9.906.
 Article: “Rondó”. Volum 17 (puericultor-roth), pàg. 13.570.
 Article: “Vals”. Volum 20 (tucupita-zwickau), pàg. 15.445.
- Sand, George (2010): *Història de la meva vida*. Traducció de Caterina Calafat. Pròleg de Carme Riera. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2010 (Col·lecció ‘George Sand’. Vol. 1.)
- Sand, George (1969): *La charca del Diablo*. Traducción de Carlos de Arce. Con un estudio preliminar y bibliografía seleccionada por doña Ángeles Cardona de Gibert. Barcelona: Editorial Bruquera, 1969 (Colección ‘Libro Clásico’, vol. N° 53.)
- Sand, George (1955): *L’Estany del Diable*. Traducció de Just Cabot. Perpinyà: Edicions Proa: 1955 (Col·lecció “Biblioteca A Tot Vent”, Vol. N° 97.)
- Sand, George (2006): *La fadeta*. Traducció de Cristina Solé Castells. Lleida: Pagès Editors, 2006 (Col·lecció ‘Lo Marraco Blau’, vol. N° 18.)
- Sand, George (2013): *Un hivern a Mallorca - l'espistolari de la turista George Sand*. Traducció d'Antoni Lluç Ferrer. Barcelona: Edicions de 1984, 2013 (Col·lecció ‘La Clàssica’, vol. N° 5.)
- Sand, George (2004): *Un hivern a Mallorca*. Traducció de Marta Bes Oliva. Barcelona: Edicions 62, 2004 (Col·lecció Lectura +)
- Siepmann, Jeremy (2003): *El piano - su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Traducción de Dora Castro Castro. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003 (Colección Música Ma non troppo).
- Sureda Blanes, Josep (2006): *Chopin a Mallorca*. Introducció a cura d'Antoni Quintana. Palma de Mallorca: Hora Nova (amb llicència de l'Editorial Moll): 2006. (Primera edició: 1954)

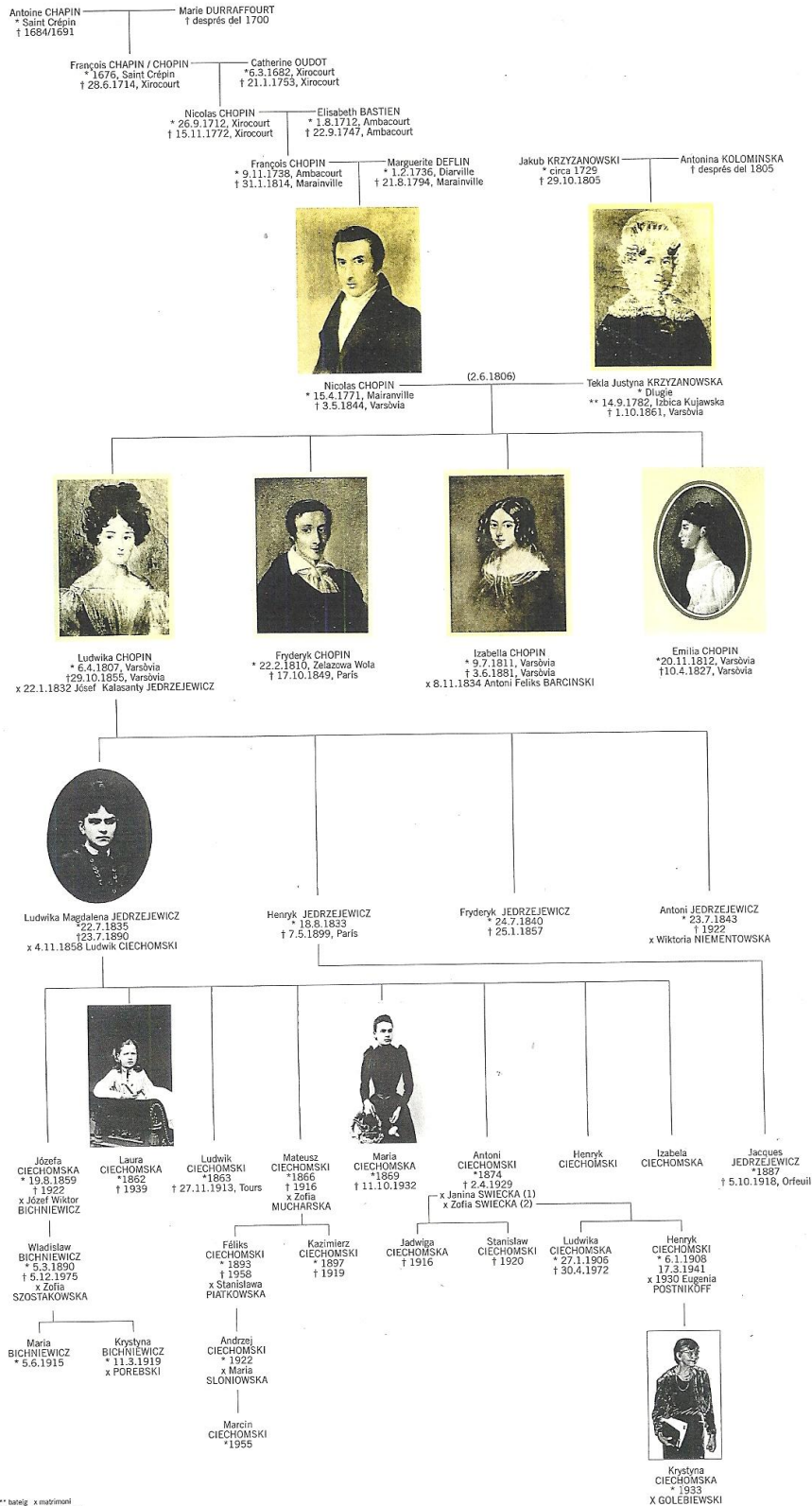
Tomaszewski, Mieczysław (1991): "Le style de Chopin et ses transformations - entre les inspirations contemporaines et la motivation intérieure". Dans: Żurowska, Joanna, curadora (1991): *Frédéric Chopin et les lettres*. Actes du colloque franco-polonais organisé par le Centre de Civilisation Française à l'Université de Varsovie avec le collaboration de la Société de Frédéric Chopin (Varsovie, décembre 1988). Varsovie: Centre de Civilisation Française/Éditions de l'Université de Varsovie, 1991 (Les cahiers de Varsovie, vol. 21). Pp. 13-28.

Annex 1.

Arbre Genealogique de Frédéric Chopin

FRANÇA
Hautes-Alpes (ancien Dauphiné) / Lorraine

POLONIA
Kujawsko-Pomorskie: Izba Kujawska

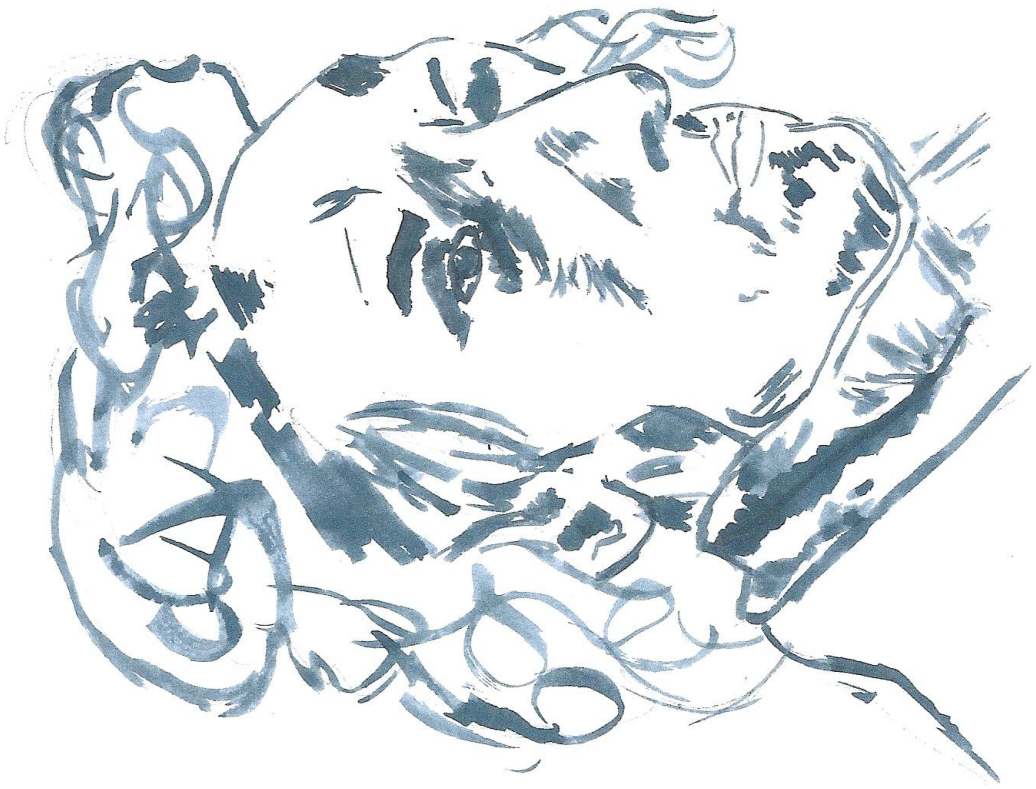


* narciement ** białe i małżonki
Fotografje: Societè F. Chopin (Warsòvia)

Annex 2.



ABV





Handwritten signature and text, possibly a name and a date or location, in the upper right corner of the page.