

---

---

## INTERPRETANDO A CHOPIN\*

*James Methuen-Campbell*

El autor repasa de forma breve la evolución estilística en las interpretaciones de la música de Chopin a lo largo de la historia, desde sus contemporáneos y alumnos hasta mediados del siglo veinte, tratando de establecer las diferentes líneas de interpretación y el modo en que se han ido transmitiendo hasta nuestros días.

Han pasado ya algo más de ciento cincuenta años desde que el público parisino escuchaba por primera vez a Chopin tocar sus nuevas composiciones para piano. Su música fue incorporada con gran rapidez al repertorio para piano, y a finales del siglo diecinueve ya era considerado como el compositor para piano *por excelencia*. Desde entonces, prácticamente todos los pianistas han incluido en alguna ocasión obras suyas en sus programas de concierto. Este capítulo parte de las interpretaciones de algunos de los exponentes más notables de la música de Chopin, y examina las diversas influencias que han condicionado la interpretación estilística de su música.

A lo largo del siglo y medio transcurrido, tenemos la suerte de contar con grabaciones sonoras de pianistas cuyas vidas profesionales combinadas abarcan más de las tres cuartas partes de dicho período. Por tanto, es posible realizar un estudio relativamente exhaustivo de la evolución en el estilo interpretativo de la música de Chopin. Sin embargo, por desgracia no poseemos grabaciones de ningún alumno directo de Chopin, a pesar de que el último de ellos murió en 1922. El primer pianista que grabó su música, el francés Francis Planté, tenía sólo diez años de edad cuando el compositor murió en 1849.

Sólo es posible consultar dos fuentes a la hora de investigar las interpretaciones de los pianistas más cercanos a Chopin: en primer lugar, las narraciones

---

\* Methuen-Campbell, James: "Chopin in Performance", en *The Cambridge Companion to Chopin*, © Cambridge U.P., 1992, cap. 9, pp. 191-205.

• James Methuen-Campbell: Musicólogo británico especializado en la obra de Chopin, autor de numerosas publicaciones, tales como *A Historical Survey of Chopin on Disc*, *Chopin playing. From the composer to the present day* y *Pianists' interpretation of Chopin: History and Theory*.

escritas por aquellos que le escucharon tocar, y en segundo lugar, las ediciones críticas preparadas por los intérpretes, como por ejemplo la de von Bülow, que reflejan sus ideas sobre el modo de interpretar esta música. Estos datos, sin embargo, dejan muchas preguntas sin respuesta. Quizá la más controvertida de todas ellas sea la cuestión del *tempo*.

Aunque el metrónomo de Maelzel existía ya en la época de Beethoven (y era utilizado por el compositor), nadie en el siglo diecinueve hubiese considerado siquiera la posibilidad de llevar tan ruidoso aparato a un concierto para comprobar si el artista estaba tocando la música a la velocidad indicada. Las indicaciones de metrónomo de Chopin, casi todas provenientes de sus obras anteriores a 1837, deben ser entendidas dentro del contexto de los pianos de acción ligera que el compositor tenía en mente al escribirlas. Muchos de sus *tempos* son decididamente rápidos. A menudo se comenta que los pianistas de hoy tocan más rápido que los intérpretes de principios de siglo. Sin embargo, la evidencia discográfica no parece confirmar esta afirmación: con frecuencia, los pianistas modernos dan mucha más importancia a la articulación y la claridad de la textura, lo cual da la impresión también de una mayor velocidad.

Tanto si los pianistas de la primera mitad del siglo diecinueve eran fieles o no al texto impreso, sabemos, a través de las diversas copias de sus obras utilizadas para la enseñanza, que el propio Chopin solía alterar las ornamentaciones, añadiendo florituras y gestos similares, incluso después de haberse publicado la obra<sup>1</sup>. Algunas descripciones narran cómo pianistas contemporáneos a Chopin, como Liszt o Thalberg, solían cambiar también detalles de su música, tocando por ejemplo un cierto episodio en octavas, añadiendo material cadencial, o concluyendo con una ornamentación diferente. Una vez se había impreso la obra, el compositor cedía todo control sobre el modo de interpretarla. Durante la primera mitad del siglo diecinueve el texto publicado era concebido como un punto de partida desde el cual construir una “interpretación”. No fue hasta los años de “entre guerras” del siglo XX que el texto musical impreso pasó a ser considerado sacrosanto, e incluso entonces sólo en relación con determinados compositores.

La base es mucho más sólida, en cambio, a la hora de determinar la extensión dinámica de las primeras interpretaciones de Chopin. Podemos hacernos una idea bastante precisa de lo fuerte o suave que tocaban los artistas de aquella época examinando los pianos de entonces y comprobando sus posibilidades. Llegados a este punto, sería importante señalar que la actual moda de emplear instrumentos de época todavía no se ha adentrado significativamente en la interpretación de Chopin. Así como los instrumentos de teclado de las épocas de Bach y Beethoven poseían una sonoridad lo suficientemente distinta de los nuestros como para justificar el uso de un instrumento original, en la época de Chopin el piano se encontraba ya a punto

---

<sup>1</sup> Véase Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher*, trad. Naomi Shohet, Cambridge U.P., 1986, pp. 52, 74, 77-79.

de evolucionar y convertirse en el instrumento que conocemos actualmente. Sólo durante la década de 1820-30 (poco antes de la llegada de Chopin a París), surgieron tres inventos que desarrollaron enormemente las posibilidades del instrumento: el uso del marco de metal para soportar mayor tensión en las cuerdas, los macillos recubiertos de felpa para proporcionar un sonido más redondo y sonoro, y el mecanismo de doble-escape que facilitaba el control sobre los pasajes rápidos y permitía la repetición rápida de las notas. Veinte años después de la muerte de Chopin en 1949, Theodore Steinway producía ya instrumentos en Nueva York que se convertirían en el prototipo del piano moderno.

En cuanto a las preferencias de Chopin con respecto a los pianos, es apreciable su tendencia a tocar en instrumentos capaces de realizar pequeños y refinados matices, antes que emplear instrumentos orientados a maximizar el volumen (y esto, a pesar de las frecuentes indicaciones de *fortissimo* en sus obras, e incluso *fff* en sus dos polonesas Op. 26, y en la Op. 40 n. 1). La alumna de Chopin Emilie von Gretsch escribió:

Los pasajes que suenan perfectamente en mi sólido y robusto Erard se convierten en abruptos y feos en el piano de Chopin [casi con seguridad un Pleyel – ed.]. El maestro consideraba peligroso trabajar en un instrumento con un sonido redondo y prefabricado, como el del Erard. Decía que dichos instrumentos maleducaban nuestro tacto: “Se les puede golpear y maltratar, no importa, el sonido es siempre bello y el oído no pide nada más, pues siempre escucha un tono lleno y resonante”<sup>2</sup>.

Esta concepción del sonido requerido en un buen instrumento se complementa perfectamente con lo que sabemos de la forma de tocar de Chopin. Otro alumno suyo, Karol Mikuli, en el prefacio a su edición de las obras completas de Chopin (publicado por F. Kistner en Leipzig, 1879), describía a Chopin de la siguiente manera:

El sonido que era capaz de extraer del instrumento, sobre todo en los *cantabiles*, era siempre inmenso; en este sentido, sólo Field podía compararse con él. Aportaba una energía noble y masculina a los pasajes que lo requerían con un resultado sobrecogedor (energía sin brusquedad), de igual forma que, por otra parte, era capaz de cautivar al oyente mediante la delicadeza de su emotiva interpretación (delicadeza sin afectación). A pesar de la pasión de su temperamento, su forma de tocar era siempre comedida, casta, distinguida, y en ocasiones incluso verdaderamente reservada<sup>3</sup>.

Esta descripción es muy típica. Cuatro de los pianistas más famosos de la época (Hiller, Mendelssohn, Moscheles y Hallé) coincidían en resaltar que la forma de tocar de Chopin era diferente a todo lo que había existido antes. Por otra parte, el virtuoso Kalkbrenner pensaba también que se derivaba del estilo del irlandés John Field.

<sup>2</sup> Ibid., p. 26.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 275-276.

Mikuli también nos relata que Chopin poseía una comprensión íntima de la técnica requerida para tocar sus propias obras, que en aquel entonces se consideraban de una dificultad sin precedentes. Su mano era pequeña, pero extremadamente flexible, y dominaba el arte del *legato* hasta el punto de lograr que el piano cantase con tanta elocuencia como un vocalista.

La descripción del auténtico *rubato* chopiniano es un tema delicado y espinoso que ha dado pie a numerosos símiles poéticos a lo largo de los años, y sobre el que no parecen ponerse de acuerdo ni siquiera aquellos que escucharon tocar al propio compositor. La descripción de Mikuli parece ser bastante precisa: “la mano responsable del acompañamiento se encargaba de mantener el *tempo* de forma estricta, mientras la otra mano, cantando la melodía, liberaba la esencia del pensamiento musical de las ataduras rítmicas, ya fuese retrasándose ligeramente, o anticipando el movimiento con cierta vehemencia impaciente, de forma similar a como sucede en el lenguaje hablado”<sup>4</sup>. Uno de los críticos de *El Ateneo*, al escribir sobre un recital de Chopin en casa de la señora Adelaide Sartoris el 23 de junio de 1848, se mostraba de acuerdo en su mayor parte con este concepto: “Él [Chopin] hace uso frecuente del *tempo rubato*, abandonándose dentro de cada compás más de lo que hemos escuchado a ningún otro intérprete, pero manteniendo al mismo tiempo un sentimiento constante de regularidad tal que el oído finalmente se habitúa a las libertades que se concede”<sup>5</sup>. Sin embargo, nada menos que Berlioz ofrecía un punto de vista contradictorio y bastante más negativo, al escribir que “Chopin se irritaba bajo las riendas del *tempo*, y a mi modo de ver llevaba su libertad rítmica demasiado lejos... Chopin simplemente no era capaz de tocar en un *tempo* estable”<sup>6</sup>.

Quizá una explicación razonable para estas discrepancias sea que Berlioz y Mikuli se acercaban a la música de Chopin desde diferentes niveles de familiaridad y comprensión. Por ejemplo, Mikuli sabía de antemano en qué lugar de la partitura Chopin había escrito (o pretendía) un *stretto*, un *accelerando* o *ritardando*, y hubiese aceptado cualquier cambio de *tempo* como una parte estructural de la obra, mientras que Berlioz, concentrado en lo que realmente estaba escuchando en ese momento (el resultado final) no le concedería ese margen de actuación. Aparte del *rubato* descrito por Mikuli, parece que existió otro tipo de *rubato* también con algún atisbo de autenticidad: la alteración global del *tempo*, que aumentaba o disminuía ligeramente en algún episodio concreto, como sucede en algunos compases de la *Berceuse*. Estas fluctuaciones, perfectamente reconocibles en las grabaciones de esta obra de Koczalski, Rosenthal y Pugno, todos ellos alumnos de algún alumno de Chopin, pueden contribuir a apresurar la progresión de la música hacia un cierto material de especial importancia.

Es el caso de las mazurkas de Chopin, que no pueden ser interpretadas con éxito si uno se limita a respetar estrictamente los valores de las notas; es en estas obras donde aquellos pia-

<sup>4</sup> Ibid., p. 276.

<sup>5</sup> Atwood, William G: *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*, New York, 1987, p. 246.

<sup>6</sup> Berlioz, Hector: *Memoirs*, trad. David Cairns, Londres, 1970, p. 537.

nistas que estudiaron con alumnos de Chopin demuestran una forma de tocar más idiomática y convincente. Sin embargo, dejando a un lado las complejidades de este peculiar ritmo de danza, en general es comúnmente aceptado que ninguna obra clásica o romántica puede ser interpretada eficazmente si no es partiendo siempre de un *tempo* estable, expresado mediante su indicación de compás; y por tanto resulta difícil creer que Chopin, siendo un gran admirador de Bach y Mozart, hubiese transgredido esta norma.

Chopin dedicó una buena parte de su tiempo a la enseñanza. La mayoría de sus alumnos pertenecían a las clases aristocráticas y adineradas, aunque también contaba con unos pocos alumnos que pretendían dedicarse profesionalmente a la música. Es admirable la extraordinaria dedicación con la que abordaba la instrucción de tanta gente de moderado talento. Los recuerdos y escritos de estos alumnos son primordiales a la hora de definir el auténtico estilo chopiniano, pues muchos de ellos dejaron constancia de su arte. Aún así, a la hora de transmitir sus preceptos sobre la interpretación a las futuras generaciones, sólo dos de sus alumnos tuvieron alguna influencia a largo plazo: Karol Mikuli y Georges Mathias, cuyas carreras profesionales se desarrollaron en zonas muy alejadas de Europa. Entre 1862 y 1893 Mathias fue profesor de piano en el Conservatorio de París; Mikuli, por otro lado, enseñó piano y armonía en Lwów (Lemberg) a partir de 1858, durante unos treinta y cinco años.

Al examinar la lista de alumnos de Mathias y Mikuli, resulta obvio que su actividad docente, que incorporaba todo lo que habían aprendido de Chopin, fue capaz de transmitir esa tradición a pianistas y pedagogos de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. Entre los alumnos de Mathias se encontraban Isidor Philipp, Raoul Pugno, Ernest Schelling, Teresa Carreño, los compositores Paul Dukas y Camille Chevillard, y el crítico americano James Huneker. Philipp, a su vez, fue profesor de Guiomar Novaes y Nikita Magaloff; y Carreño dio clases a Egon Petri cuando era un niño. Los alumnos de Mikuli incluían a Aleksander Michałowski, Moriz Rosenthal y Raoul Koczalski. Michałowski enseñó a Misha Levitzki, Wanda Landowska, y durante un corto período de tiempo, a Heinrich Neuhaus y Vladimir Sofronitsky; Moritz Rosenthal educó a Charles Rosen y Robert Goldsand. Sin embargo, la mayoría de los ya mencionados estuvieron en contacto con otras personalidades musicales igualmente poderosas durante sus años de formación, por lo que resulta imposible establecer una línea de transmisión directa, salvo en uno o dos casos. Algunos aspectos de la auténtica tradición chopiniana parecen haber sido transmitidos también a través de otros alumnos del compositor, como la princesa Marcelina Czartoryska (cuyo estilo al piano se decía era el más fiel a los ideales de Chopin), Madame Dubois y Emile Decombes.

Al estudiar el legado de Mathias/Mikuli, es importante advertir que Mathias, como profesor que era del Conservatorio de París, probablemente fue presionado para adaptar sus enseñanzas sobre técnica pianística a la tradición firmemente arraigada de la propia institución, desarrollada por los sucesivos profesores Louis Adam, Pierre Zimmermann y Antoine-François

Marmontel. Por otra parte, Mathias había sido alumno de Kalkbrenner antes de estudiar con Chopin, y sus estudios para piano reflejan esa instrucción. Así mismo, sabemos que Mikuli, al publicar su edición de la música de Chopin, no fue totalmente fiel a las digitaciones de su profesor (tal y como le confesó a Michałowski)<sup>7</sup>. Tampoco es muy probable que, allí en Lwów, Mikuli hubiese dispuesto para sus clases del tipo de piano preferido por Chopin, el Pleyel, de modo que algunos de los efectos demostrados por el compositor en su propio instrumento podrían haber sido severamente modificados para adaptarlos a instrumentos con una mecánica mucho más pesada. Por tanto, es necesario preguntarse qué aspectos de la tradición chopiniana *pueden realmente* haber sido transmitidos a través de sus alumnos.

Según parece, Mikuli insistía en abordar la música de Chopin de forma refinada y poética, con la plasticidad del fraseo tan característica de su maestro, y con una firme fidelidad al texto. De los tres pianistas mencionados anteriormente como alumnos suyos, sólo Raoul Koczalski nos ha dejado una descripción detallada de las prioridades de Mikuli:

Su forma de enseñar era tan revolucionaria que incluso hoy en día [1936] sigue provocando mi admiración. Sus análisis me abrieron los ojos y me enseñaron a disociar el trabajo técnico del psíquico. Nada se descuidaba: la postura al piano, la punta de los dedos, el uso del pedal, el *legato*, *staccato*, *portato*, los pasajes de octavas, las *florituras*, la estructura de las frases, el sonido *cantabile* de la línea musical, los contrastes dinámicos, y sobre todo, la preocupación por la autenticidad con que las obras de Chopin debían ser interpretadas. No había lugar para el camuflaje, el *rubato* barato, o las lánguidas e inútiles contorsiones<sup>8</sup>.

Afortunadamente, el legado de las grabaciones de Koczalski de la música de Chopin es muy extenso. Nos dejó discos con las cuatro baladas, los veintisiete estudios, los Preludios Op. 28, el Concierto en fa menor, seis nocturnos, diez vales y algunas otras obras, aunque ninguna de las sonatas. Estos discos son especialmente significativos, no sólo por la cantidad de obras representadas, sino también porque Mikuli transmitió al joven pianista todo lo que podía recordar de las enseñanzas de Chopin.

Si comparamos las interpretaciones de Koczalski con las del pianista francés Raoul Pugno, que fue alumno de Mathias tan sólo diecisiete años después de la muerte de Chopin, apreciamos una gran divergencia de estilo entre los dos, lo cual quizá sea muestra de que Chopin nunca tuvo la intención de fundar una “escuela” pianística como tal. Después de todo, Adolph Gutmann, uno de los alumnos preferidos de Chopin, poseía un estilo físicamente muy pesado, que a todas luces resultaba contrario a los principios y enseñanzas de Chopin.

Tanto Koczalski como Pugno grabaron el Nocturno en fa sostenido mayor, Op. 15 n. 2, y al escuchar sus interpretaciones resulta evidente que su concepción de la obra era muy dis-

<sup>7</sup> Véase Eigeldinger: *Chopin*, pp. 173-174.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 97.

tinta. Pugno adopta un *tempo* excesivamente lento (♩=52), el cual proviene directamente de Mathias, según se ha podido comprobar<sup>9</sup>. El *tempo* de Koczalski es bastante más convencional. Sin embargo, las grabaciones de Pugno de la *Berceuse*, el Vals en la bemol mayor, Op. 34 n. 1, y el Impromptu en la bemol mayor, Op. 29, demuestran que era un intérprete mucho más enérgico y mercurio que Koczalski. El polaco, un pianista relativamente pasivo, emplea su tremendamente desarrollada técnica de dedo para imbuir sutiles matices a la música; en los pasajes de *fioritura* de la *Berceuse* y de una versión del Nocturno en mi bemol mayor, Op. 9 n. 2, con ornamentación extra añadida por el propio Chopin, podemos admirar una fluidez y calidez en el sonido que pertenecen a un estilo pianístico muy definido. En la interpretación de Koczalski de los vals existen algunas divergencias con respecto a los textos reconocidos, y presta especial atención a los sofisticados patrones rítmicos de la música, como en el Vals en la bemol mayor, Op. 64 n. 3. Su lectura de los estudios más rápidos incluye frecuentes *ritardandi* al final de las frases.

Algunos de estos aspectos estilísticos pueden encontrarse también en los discos de Moritz Rosenthal, que fue alumno de Mikuli antes de estudiar con Liszt. El acercamiento de Rosenthal a las mazurkas resulta muy efectivo a la hora de capturar una atmósfera poética de ensueño. Al igual que Koczalski, fraseaba con enorme plasticidad, al tiempo que evitaba los excesos rítmicos típicos del alumno de Leschetizky, Ignaz Friedmann, quien también era famoso por sus interpretaciones de las mazurkas. Rosenthal veía las mazurkas no como danzas arraigadas en la tradición popular, sino como reflexiones nostálgicas e idealizadas sobre un pasado desaparecido.

Aparte de los alumnos de Chopin, hubo otros pianistas que adoptaron las obras del compositor y las interpretaron en público mientras éste aún vivía. Entre ellos se incluyen Henri Herz, Friedrich Kalkbrenner y su alumno George Osborne, Madame de Belleville-Oury, Marie Pleyel y Julius Knorr. No obstante, sin duda los dos principales campeones de su música durante esta época temprana fueron Clara Schumann y Franz Liszt.

Robert Schumann, durante su estancia en 1831 en el hogar del pedagogo del piano Friedrich Wieck, escribió su famoso artículo “¡Descúbranse, señores, he aquí un genio!” para la revista *Allgemeine musikalische Zeitung*, poco tiempo después de escuchar las Variaciones “Là ci darem la mano”, Op. 2, de Chopin. Clara Wieck, que por aquel entonces contaba con apenas doce años, estaba empezando a lanzar su carrera como niña prodigio, y muy pronto incluyó las Variaciones en sus conciertos. Tan pronto como el 13 de enero de 1833, cuando el propio compositor tenía sólo veintidós años, ella ofreció un concierto que incluía, entre otras obras, las mazurkas Op. 6 y Op. 7, y un nocturno sin especificar. Meses después, en septiembre, interpretó el *finale* de su Concierto en Mi menor en la Gewandhaus de Leipzig. A lo largo

<sup>9</sup> Ibid., p. 79.

de su carrera, que duró más de cincuenta años, tocó regularmente obras de Chopin, escogiendo para una de sus últimas apariciones el Concierto en fa menor.

Las descripciones de sus contemporáneos nos revelan que Clara Schumann causaba una fuerte impresión, tanto por su musicalidad como por la brillantez de su virtuosismo. El crítico Eduard Hanslick escribió sobre ella, en 1856: “su principal interés es proporcionar a cada obra una impresión clara y ajustada a su estilo musical, y dentro de ese estilo, a sus proporciones puramente musicales”<sup>10</sup>. A continuación pasa a elogiar su “estricto respeto de la medida” en lo que se refiere al ritmo, y describe cómo rechazaba el uso inapropiado del *rubato* en Chopin. Toda su educación pianística se debía a su padre, quien defendía la necesidad de una “muñeca flexible” y de un *legato* bien desarrollado<sup>11</sup>, unos conceptos mucho más apropiados para la música de Chopin que los de la mayoría de pedagogos de aquella época. La pianista Alice Mangold Diehl, al alabar la forma de tocar de Clara Schumann, se hacía eco de una característica que Mikuli llegó a atribuir al propio Chopin: “escuchar una melodía interpretada por Clara Schumann era escucharla pronunciada de un modo tal que apenas podía ser igualado, y desde luego nunca superado, por el mejor de los cantantes”<sup>12</sup>.

Aunque no debemos subestimar su influencia a la hora de familiarizar al público, especialmente el alemán, con las obras de Chopin, lo cierto es que la principal preocupación de Clara Schumann fue preservar la correcta interpretación de la música de su marido, antes que la de ningún otro compositor. De ahí que no encontremos entre sus alumnos a ningún pianista especialmente destacado por interpretar la música de Chopin.

La relación de Liszt con Chopin y su música es un poco más compleja. Liszt ya se encontraba en París cuando llegó el polaco, un año mayor que él, en septiembre de 1831. Acudió al debut parisino de Chopin en la sala Pleyel el 26 de febrero de 1832. La relación entre ambos compositores era amistosa, y tocaron varias veces juntos en público. Chopin envidiaba a Liszt por su portentoso talento para la comunicación con el público, y era consciente de que su amigo poseía una personalidad más dinámica. En una carta a Ferdinand Hiller fechada el 20 de junio de 1833, Chopin escribe: “En este momento Liszt está tocando mis Estudios, lo cuál me hace albergar pensamientos deshonestos: me gustaría robarle su modo de tocar mis propios Estudios”<sup>13</sup>. Wilhelm von Lenz, un alumno de Chopin, recuerda cómo Liszt (con quien también dio clases) solía alterar algunas armonías, así como la ornamentación, cuando tocaba mazurkas de Chopin, y que lo hacía con la mayor seriedad, procurando no distorsionar el carácter original de las obras<sup>14</sup>. Liszt abandonó París en 1835, y hasta 1947 se dedicó a

<sup>10</sup> *Hanslick's Music Criticisms*, trad. Henry Pleasants, Londres, 1950, reed. New York, 1988, pp. 49-50.

<sup>11</sup> Gerig, Reginald: *Famous Pianists and Their Technique*, Devon, 1976, p. 208.

<sup>12</sup> Diehl, Alice M: *Musical Memories*, Londres, 1897, p. 247.

<sup>13</sup> *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*, ed. Arthur Hedley, Londres, 1976, p. 208.

<sup>14</sup> Von Lenz, Wilhelm: *Great Piano Virtuosos of Our Time*, trad. Philip Reder, Londres, 1971, p. 24.



viajar constantemente como virtuoso, incluyendo con frecuencia en sus programas obras de Chopin, especialmente mazurkas y estudios. En lugar de utilizar en concierto el piano favorito de Chopin, el Pleyel, tocaba en el gran cola de siete octavas construido por Erard, con su pesada acción y enorme brillantez.

A finales de la década de 1830 Liszt abrió nuevos caminos, ofreciendo recitales de piano solo. La primera ocasión en que se utiliza el término “recital” tiene lugar en la publicidad para el concierto que celebró en los salones Hanover de Londres el 9 de junio de 1840. Hasta este momento, era habitual que el pianista compartiese el concierto con otros instrumentistas; a menudo también se incluían obras vocales. Este formato sobrevivió en Londres hasta la Primera Guerra Mundial. El propio Chopin ofreció durante su vida un solo recital de piano, en los salones Hopetoun de Edimburgo, el 4 de octubre de 1848, cuando ya se encontraba mortalmente enfermo y sin fuerzas para organizar la aparición de otros instrumentistas junto a él en el escenario. El recital de piano, una vez establecido como tal, tuvo un profundo impacto en el papel que habría de jugar el pianista en el mundo de la música, no sólo porque el artista adquiriese el control total sobre el contenido del programa, sino también porque el evento ofrecía la posibilidad de desarrollar el culto a su personalidad, y por tanto de ganar considerables sumas de dinero.

Tras la ruptura de Liszt con el escenario en 1847, sus energías se concentraron en la composición y, especialmente, en la enseñanza. Sin embargo, en ciertas ocasiones seguía apareciendo como pianista, generalmente para reunir dinero para las diferentes causas en las que se hallaba volcado. Durante los años en Weimar (el periodo durante el cual asimiló algunos aspectos del estilo compositivo de Chopin, reflejándolo en sus propias obras), sus interpretaciones ganaron en intensidad espiritual. Siendo ya un anciano, solía escoger obras de Beethoven o Chopin cuando se le pedía tocar.

Dos de los alumnos que estudiaron con Liszt durante sus primeros años en Weimar se hicieron pronto famosos como virtuosos del piano: Hans von Bülow y Carl Tausig. Ambos interpretaban obras de Chopin con regularidad, aunque von Bülow era considerado el más intelectual de los dos, mientras que Tausig era alabado por su técnica. A la hora de tocar Chopin, Tausig poseía una afinidad especial. Von Lenz quedó profundamente impresionado por la comprensión de Tausig de la estructura de la música de Chopin, así como por su dominio de los recursos del piano. En cierta ocasión escribió: “El pianismo de Tausig estaba moldeado a la perfección. Cómo hubiese maravillado a Chopin, cuya facilidad y gracia para superar las mayores dificultades poseía, junto con una fuerza y un poderío mucho mayores”<sup>15</sup>.

En 1867 Tausig ofreció una serie de cuatro recitales en Berlín dedicados enteramente a la música de Chopin; probablemente fue el primer artista europeo en programar una serie de este tipo (parece ser que el pianista americano Carl Wolfsohn programó un ciclo de las obras

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 59.

completas de Chopin para piano en Filadelfia unos años antes). Tausig realizó una revisión completa del Concierto en mi menor, reorquestrando la partitura y añadiendo mayor densidad de notas a la parte de piano. Un fragmento de esta versión puede ser escuchada en la grabación de Moriz Rosenthal, que enlaza octavas en la mano derecha con notas simples en la izquierda en los tresillos de semicorcheas al final del último movimiento. Bernard Shaw se mostró muy mordaz respecto a estas “mejoras”, comentando: “ahora más que nunca estoy convencido de que la temprana muerte de Tausig, al igual que la de Ananías, se debió a alguna intervención sobrenatural con el fin de exterminar a un entrometido sacrílego”<sup>16</sup>.

Pero de todos los virtuosos en activo en el siglo diecinueve, aparte del propio compositor, Anton Rubinstein fue el intérprete más influyente con respecto a la música de Chopin, y el más imitado. Nacido en Rusia en 1829, llegó a París una década después, y comenzó a viajar y tocar como un *Wunderkind*. Visitó a Chopin y le escuchó tocar el Impromptu en fa sostenido mayor, Op. 36, lo que dejó una impresión inolvidable. El profesor de Rubinstein, Alexander Villoing, pertenecía a la escuela de Field, y por tanto el joven pianista, al igual que su talentoso hermano menor Nikolai, fue educado en el arte del *legato* (la fluida transición de una nota a la siguiente con la que se puede lograr que el piano cante imitando a la voz humana).

El temperamento de Anton Rubinstein estaba lleno de violentos contrastes, y se aprovechaba de ello en sus interpretaciones. Podía alcanzar en un momento un clímax propio de una fuerza desatada de la naturaleza, y acercarse en otras ocasiones al instrumento con un toque límpido y vocal. Estos contrastes eran aplicados a polonesas, baladas, scherzos y sonatas con efectos devastadores; el público quedaba anonadado. Escuchaban a un nuevo Chopin, que sin embargo no se encontraba completamente distanciado del original; era un Chopin adaptado a la sala de conciertos. Finalmente se revelaba toda la grandiosidad y dramatismo de esta música, dejando a un lado cualquier atisbo de femineidad.

La percepción de Anton Rubinstein como un intérprete de Chopin de talla monumental se confirma al examinar el contenido de sus recitales, inusualmente extensos, al igual que en ocasiones ocurría con los de von Bülow. Rubinstein solía confeccionar programas dedicados enteramente a Chopin, y durante uno de sus famosos Conciertos Históricos celebrado en Viena en 1885 interpretó la Fantasía en fa menor, seis preludios Op. 28, la Barcarola, tres valses, dos impromptus, el Scherzo en si menor, tres nocturnos, cuatro mazurkas, las cuatro baladas, la Sonata de la “marcha fúnebre” Op. 35, la *Berceuse* y tres polonesas, finalizando con la polonesa en la bemol mayor, Op. 53. El año anterior, tras uno de sus conciertos, el crítico Hanslick escribió: “sí, él toca como un dios, y no nos ha de extrañar si, en algunos momentos, se transforma, al igual que Júpiter, en un toro”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *Shaw's Music*, ed. Dan H. Laurence, Londres, 1981, vol. 2, p. 831.

<sup>17</sup> *Hanslick's Music Criticisms*, p. 230.

Como es lógico, la interpretación de Rubinstein no recibió la aprobación de los pupilos de Chopin. Era en gran medida contraria a lo que ellos concebían como el verdadero estilo chopiniano, con su contención emocional. Sir Charles Hallé, que había sido amigo de Chopin, la calificó de “hábil e inteligente, pero no chopiniana”<sup>18</sup>. El público general de los años 1850 y 1860 probablemente nunca escuchó tocar a Chopin o a sus alumnos, por lo que no podía poseer un concepto del estilo “correcto”. Pero si la forma de tocar de Josef Hofmann, alumno de Anton Rubinstein, refleja de algún modo la actitud de su maestro para con Chopin, entonces las inquietudes de los alumnos y amigos de Chopin estarían más que justificadas.

En 1862 Rubinstein fundó el Conservatorio de San Petesburgo, y uno de los primeros pianistas contratados para enseñar allí fue el polaco Theodor Leschetizky. Al igual que Liszt, Leschetizky había sido alumno de Czerny en Viena, donde se forjó su amistad con Rubinstein (también con Carl Filtsch, el alumno con más talento de Chopin, que murió con quince años de edad). La conexión de Leschetizky con la tradición vienesa era muy fuerte, debido a su asociación con Czerny. Estudió la música de Chopin desde una edad muy temprana, aunque su maestro no era muy partidario de ello. Leschetizky se convirtió en un intérprete atento, con una técnica ejemplar, y cuando se inauguró el Conservatorio ya era un profesor con experiencia. Uno de sus primeros grandes éxitos fue la pianista Annette Essipoff, que recibió clases de él desde 1866.

Teniendo en cuenta que se suele reconocer a Liszt y Leschetizky como los dos profesores de piano más famosos de todos los tiempos, resulta inevitable comparar el modo en que sus alumnos tocaban Chopin. No obstante, su función como instructores fue bastante diferente, pues los alumnos de Liszt eran, en su mayor parte, artistas ya formados cuando acudían a él. Es posible demostrar que los alumnos de Leschetizky poseían un estilo de interpretación de Chopin más consistente que los de Liszt. De entre los alumnos más famosos de Liszt durante su período en Weimar, D’Albert, Ansorge y Lamond concentraron sus energías en la música de Beethoven; Friedheim (que anteriormente había trabajado con Rubinstein) era un artista bastante errático, con un temperamento muy apropiado para la música de Liszt; de Greef, con antecedentes en el Conservatorio de Bruselas, se convirtió en un pianista sobrio con una especial afinidad hacia Grieg; Sauer se inclinó hacia el estilo vienés, a pesar de haber estudiado con Nikolai Rubinstein durante dos años antes de acudir a Liszt; y Rosenthal debía gran parte de su estilo chopiniano al tutelaje de Mikuli. Todos estos pianistas grabaron música de Chopin, y de toda esta evidencia discográfica se obtiene que Sauer y Rosenthal eran quienes ofrecían las interpretaciones más “estilizadas”.

Sauer poseía un sonido lleno, natural y comunicativo. Su suave elegancia se adaptaba muy bien a las piezas de pequeña escala, aunque también era capaz de dominar las grandes formas (factores todos ellos que contribuyeron a dar forma a unas interpretaciones que hacen jus-

<sup>18</sup> Niecks, Frederick: *The Life of Chopin*, Londres, 1888, 2ª ed. 1973, vol. 2, p. 103.

ticia al genio de Chopin). Sus recitales podían incluir a veces obras bastante infrecuentes en aquella época, como el *Allegro de Concierto*, Op. 46, la Polonesa en fa sostenido menor, Op. 44, o la *Polonesa-Fantaisie*, Op. 61. La grabación de Sauer del Estudio en mi mayor, Op. 10 n. 3, demuestra algunos aspectos de un estilo que a menudo no está presente en las interpretaciones de hoy día: en concreto, un cuidado exquisito a la hora de dar forma al final de las frases, y una enorme habilidad para las gradaciones dinámicas. El fraseo de la melodía inicial, que recuerda a un cantante gracias a la expresividad de cada nota, posee una libertad que contrasta con el tratamiento estrictamente metronómico de la sección central.

Entre los alumnos de Leschetizky, un gran número de ellos alcanzaron fama como intérpretes de Chopin: los polacos Ignacy Paderewski, Ignaz Friedmann y Józef Sliwinski (considerado por muchos de sus compatriotas como el mejor pianista de los primeros años del siglo veinte), los rusos Ossip Gabrilowitsch, Mark Hambourg, Benno Moiseiwitsch y Alexander Brailowsky, y la americana Fannie Bloomfield-Zeisler.

Al igual que ocurre con los alumnos de Liszt, muchos de los pianistas que estudiaron con Leschetizky eran grandes individualistas, por lo que no debemos buscar entre ellos una visión artística constante. Sin embargo, sí podemos encontrar algunas bases comunes, como su extrema atención y apreciación de la vida polifónica de la música de Chopin, o el empleo de un sonido profundamente meloso y conmovedor. La primera característica se observa con mucha más regularidad en este grupo que en los alumnos de Liszt. Todos estos artistas eran de ascendencia europea-eslava, y parecen haber poseído una afinidad natural hacia la métrica de la música de Chopin que provenía de su herencia cultural compartida.

Paderewski, junto con Vladimir de Pachmann (ver más abajo), está tan inseparablemente asociado a la música de Chopin que merece una atención especial. Recientemente se ha adoptado la actitud de denigrar su valía artística debido a las pobres grabaciones realizadas al final de una ilustre carrera. En ellas, efectivamente, la falta de sincronización entre las manos resulta excesiva, especialmente en los pasajes lentos. Sin embargo, es necesario recordar que esta forma de tocar era habitual en su época (especialmente entre los pianistas nacidos antes de 1880), y sólo las generaciones posteriores al año 1900 han tocado regularmente con las manos juntas. Este hábito tan aborrecido actualmente surgió con la intención de resaltar la división entre melodía y acompañamiento, o de diferenciar varias voces en las texturas contrapuntísticas, como ocurre por ejemplo en los Nocturnos en do sostenido menor, Op. 27 n. 1, y en mi bemol mayor, Op. 55 n. 2.

Existen suficientes evidencias extraídas de las grabaciones más tempranas de Paderewski como para justificar su reputación. Poseía la rara habilidad, compartida hoy quizá solamente por Horszowski, Benedetti-Michelangeli y Radu Lupu, de crear un aura casi hipnótica a través únicamente del sonido. Ello se debía a la combinación de un *legato* extremadamente desarrollado con un empleo del pedal muy imaginativo armónicamente hablando.

Durante la Primera Guerra Mundial y los años inmediatamente posteriores, la defensa de Paderewski de una Polonia libre y su papel como intérprete de Chopin quedaron inextricablemente unidos, y fue el responsable de convertir a Chopin en una gran figura patriótica polaca. La serena dignidad del anciano sentado al piano, canalizando su profunda preocupación por el futuro de Polonia a través de su interpretación de la Polonesa en la bemol mayor Op. 53 se convirtió en un poderoso símbolo de la libertad.

A lo largo de su carrera, que se extendió desde 1887 hasta 1939, Paderewski contó con un rival que tenía también motivos suficientes para ser proclamado como el más grande intérprete de la música de Chopin: Vladimir de Pachmann. Nació un año antes de la muerte de Chopin, y estudió en Viena con Joseph Dachs, alumno a su vez de Czerny. Por tanto, poseía la misma herencia musical que la escuela de Leschetizky, pero sin la influencia de Anton Rubinstein. Pachmann dejó varias grabaciones de Chopin, pero muy pocas de ellas contienen obras de gran formato.

Pachmann, partiendo de su comprensión eslava de los ritmos y melodías de Chopin, era en esencia un miniaturista, con una técnica que se ajustaba perfectamente a los nocturnos, valses, mazurkas e *impromptus*. Su estilo algo rarificado se había formado en los salones de mediados del siglo diecinueve, para los cuales, hay que recordar, Chopin escribió la mayor parte de su música.

Pachmann no era muy amigo de explorar todos los registros dinámicos de Chopin (el *pianissimo* era su especialidad), y los elementos más claramente masculinos solían diluirse en sus versiones. Por ejemplo, el Preludio en re menor, que concluye la serie Op. 28, debería, de acuerdo con el texto, terminar con tres *re* (en la octava más grave del instrumento), produciendo un efecto obsesivo. Pachmann, después de tocar esas tres notas (por cierto, en un *tempo* completamente diferente a todo lo anterior), añade un acorde de tónica. Esto nos sugiere que era incapaz de apreciar completamente la genialidad de Chopin para los efectos dramáticos. En las mazurkas, sin embargo, el humor, empatía, encanto y rústica alegría de Pachmann resultaban inimitables y extremadamente idiomáticos.

Otro personaje tan excéntrico como el de Pachmann (y cuyos conciertos bordeaban siempre en la frontera entre el evento espiritual y el circo), y nueve años más joven que él, era el francés Francis Planté. Grabó siete de los estudios de Chopin en 1928; dada su edad, componen un documento muy valioso, pues Planté no sólo poseía contactos con varios de los alumnos de Chopin, sino que ya era un artista maduro a partir de la década de 1860. Estas interpretaciones, a pesar de ser bastante más lentas que las indicaciones de metrónomo originales, poseen una animación rítmica incomparable, y se puede apreciar una considerable cantidad de detalles en la mano izquierda, especialmente en el Estudio en do mayor, Op. 10 n. 7. La consecuencia de este detallismo es la renuncia a los *tempos* rápidos. Estos estudios combinan perfección técnica con inspiración poética.

Aproximadamente durante el cambio de siglo, el crítico americano James Gibbons Huneker, que había estudiado con Mathias, el alumno de Chopin, escribía la siguiente acusación y condenaba el modo en que los pianistas franceses habitualmente interpretaban a Chopin: “Si los alemanes le tratan de un modo aburrido, torpe y rudo, los franceses nos irritan con sus dedos ligeros, frívolos y sin color, y con la completa ausencia de comprensión poética”<sup>19</sup>. A excepción de Planté y dos o tres más, se trataba de una constatación bastante justa de una escuela que había dado prioridad siempre a un vacío virtuosismo. No obstante, durante la época de la Primera Guerra Mundial la situación comenzó a cambiar y Francia produjo un buen número de serios intérpretes de Chopin, siendo el más notable de ellos Alfred Cortot.

Cortot nació en 1877, y tuvo contactos con varios antiguos alumnos de Chopin, incluyendo a Mathias y madame Dubois. Su primer profesor en el Conservatorio de París fue Emile Decombes, quien también había estudiado con Chopin. Este legado le proporcionó a Cortot un fuerte sentimiento de tradición. Su modelo, no obstante, fue el pianista nacido en Alsacia, Edouard Risler, unos años mayor que él. Ambos habían coincidido en la clase de Louis Diémer en el Conservatorio, y después de completar allí sus estudios, Cortot siguió los pasos de Risler y pasó algún tiempo con el círculo de Cosima Wagner en Bayreuth. Cuando regresó, poseía una visión mucho más abierta sobre el repertorio habitual en Francia en aquella época. El pianismo de Cortot significó que la escuela francesa por fin había madurado, una impresión que se confirma al escuchar las interpretaciones en disco de sus contemporáneos Marguerite Long, Robert Lortat, y un poco después, Yves Nat y Robert Casadesus.

Al igual que Pachmann antes que él, Cortot se entregó en cuerpo y alma a Chopin. Aparte de dedicar recitales enteros a su música, algunos de proporciones monumentales, recopiló los manuscritos del compositor, e incluso escribió un libro, *Aspectos de Chopin*<sup>20</sup>, desgraciadamente lleno de errores. El estilo de Cortot revela, más que una visión moderna, un gran eclecticismo. Tenía la habilidad de aplicar sutiles matices a cada nota, alcanzando interpretaciones de un alto nivel de concentración. En lugar de dejarse atraer por la brillantez del Erard, o el sonido ligero del Gaveau, prefería tocar en un piano de cola Pleyel. El sonido rico y bien definido de este instrumento, sin embargo, tenía poco que ver con el de la época de Chopin. Con este piano Cortot realizó sus legendarias grabaciones de los años 1930.

Cortot conservó siempre un *rubato* extremadamente elegante e idiomático, heredado del siglo diecinueve. Más apropiado para las obras “francesas” de Chopin (estudios, impromptus, o valsos) que para las “polacas” (mazurkas y polonesas), a menudo resultaba altamente estilizado y predecible. Pero lo verdaderamente sorprendente era la convincente comprensión que Cortot poseía de todas las facetas de la mentalidad de Chopin, una mentalidad que percibía

<sup>19</sup> Huneker, James Gibbons: *Mezzotints in Modern Music*, Londres, 1900, p. 212.

<sup>20</sup> Cortot, Alfred: *Aspects of Chopin*, París, 1949.

como innovadora y seria al mismo tiempo. No hay muestra más evidente de su autoridad al respecto que sus grabaciones de los evasivos Preludios Op. 28. Las interpretaciones de Cortot siguen siendo admiradas hoy en día tanto como lo fueron en su momento, y podría decirse que su defensa de Chopin es comparable a la que Schnabel hizo de Beethoven.

Aunque existieron diversos intérpretes de Chopin de diferentes nacionalidades durante el comienzo del siglo veinte, es entre los rusos donde encontramos una tradición bastante definida. Los alumnos de Anton Rubinstein, Ossip Gabrilowitsch y Arthur Friedheim, junto con el polaco Josef Hofmann, cruzaron el Atlántico y enseñaron a numerosos pianistas en Estados Unidos y Canadá. Hofmann, que al contrario que su maestro poseía manos muy pequeñas, fue uno de los pianistas más grandes de este siglo, encarnando muchos de los aspectos del estilo de su profesor: *fortísimos* explosivos, una extraordinaria claridad a la hora de dar forma a cada voz en los episodios polifónicos, y un *legato* perfecto. En las grabaciones realizadas durante los últimos años de la década de 1930 se escucha una voluntad original de equilibrar ambas manos. Algunas notas, cuidadosamente seleccionadas de entre el acompañamiento, son resaltadas hasta producir un efecto grotesco, al tiempo que asombroso (por ejemplo, en la *Berceuse* y en la Polonesa en mi bemol menor, Op. 26 n. 2). Hofmann, que permaneció en activo desde 1887 hasta 1946, fue el último representante del estilo de Rubinstein.

Hubo otros profesores en Rusia que produjeron, a finales del siglo diecinueve, importantes intérpretes de la música de Chopin. Por ejemplo, Vassily Safonov dio clases a Josef y Rosina Lhevinne, quienes emigraron a los Estados Unidos y se convirtieron en el principal sostén de la Juilliard School de Nueva York; Alexander Siloti enseñó a Sergei Rachmaninoff, y Felix Blumenfeld a Horowitz. También hubo cuatro profesores que tuvieron gran influencia, y que permanecieron en Rusia después de la Revolución de 1917: Alexander Goldenweiser, Leonid Nikolayev, Heinrich Neuhaus, y Konstantin Igumnov. En ellos se fundamenta la escuela pianística rusa de gran parte del siglo veinte, la cual siempre ha concedido a Chopin un lugar muy importante en su repertorio.

Rachmaninoff y Horowitz son los dos pianistas rusos que han ofrecido las interpretaciones más interesantes de Chopin de todo el siglo veinte, conservando ambos las cualidades tradicionales de un sonido poético y un gran entendimiento del uso del pedal, al cual Anton Rubinstein denominaba “el alma del piano”. En el caso de Horowitz, su Chopin es resultado de una inusual fusión de estilos. La agresividad rítmica de los pasajes rápidos, como en el Scherzo en si menor Op. 20, revela una técnica post-Prokofiev con la que la angulosidad se introduce por primera vez en la música de Chopin. Por otra parte, el tratamiento caprichoso del ritmo en las mazurkas suena muy convincente (es decir, hasta que uno escucha las grabaciones más amables de los alumnos de Mikuli, Rosenthal y Koczalski). Horowitz, más que ningún otro pianista, utilizó la música de Chopin para expresar su propio carácter neurótico.

Paralelamente a la carrera de Horowitz encontramos la de Artur Rubinstein, de Polonia, quien, a pesar de ser diecisiete años mayor que Horowitz, no empezó a ser conocido hasta finales de la década de 1920. La educación de Rubinstein en Berlín le había puesto en contacto con la principal vida musical europea, y también él edificó su estilo no a partir de una sola fuente, sino adoptando los aspectos más atractivos de diferentes tradiciones. Rubinstein, que en muchos aspectos se convirtió en el sucesor de Paderewski a la hora de proyectar a Chopin como un “noble hijo de Polonia”, era también un francófilo. Durante cuarenta años produjo una enorme cantidad de grabaciones de Chopin que muestran tanto una fidelidad al texto escrito inusual para un pianista de su generación, como una gran disciplina a la hora de buscar el sentido detrás de cada nota. No sólo alcanzó una extraordinaria autoridad como intérprete, sino también una consistencia en su musicalidad muy acorde con nuestros días.

El principal problema a la hora de intentar observar con cierta perspectiva las corrientes actuales de interpretación de Chopin reside en el hecho de que el mundo musical se ha internacionalizado de tal forma que resulta virtualmente imposible restringir a un pianista educado en Europa occidental o Estados Unidos a una sola escuela pianística. La postura de la mayoría de los intérpretes modernos es, por necesidad, ecléctica, y totalmente opuesta a un tratamiento “estilizado” de esta música.

Sí se aprecia, no obstante, una cierta uniformidad en las interpretaciones que quizá se deba a la influencia de la industria discográfica. Como consecuencia de los avances tecnológicos en la reproducción del sonido, existe una exigencia igualmente elevada de la calidad técnica de las obras. Para poder satisfacerla, el pianista a menudo sacrifica su espontaneidad, un factor muy importante a la hora de transmitir la concentrada poesía de las mazurkas, o el carácter improvisatorio de muchas de sus últimas obras.

Tampoco parece estar en sintonía con el pensamiento de Chopin la programación de sets completos de sus obras, como las cuatro baladas, los cuatro scherzos, o un libro completo de estudios. No existe ninguna justificación musical para agrupar varias obras que tienen muy poco en común a excepción de su título y una vaga estructura general. Esta tendencia es sintomática de nuestra época, en la que todo parece estar necesitado de cierto peso intelectual: por ello, nos inclinamos siempre hacia las estructuras de mayor tamaño. Raramente se escuchan las piezas pequeñas de Chopin interpretadas por los pianistas más conocidos, excepto a modo de propinas. Al conceder a Chopin su estatus de gran compositor, parece que le hemos privado de una ética estilística definida.■

Traducción: Héctor J. Sánchez





## Tu tienda en Madrid especializada en pianos

Pianos de Cola  
Pianos Verticales  
Pianos Silent  
Pianos Digitales  
Pianos Portátiles  
Teclados

  
polimúsica

### ❖❖❖ Tienda

Caracas, 6 · 28010 Madrid  
Tel. 91 319 48 57 / 91 308 40 23 · Fax: 91 308 09 45  
E-mail: [madrid@polimusic.es](mailto:madrid@polimusic.es)

### ❖❖❖ Tienda On-line

[www.polimusic.es](http://www.polimusic.es)