

sch



erzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXXI- Nº 313 Diciembre 2015 - 7'50 €

**EL TEATRO
DE ARTE
DOSIER
OLGA
PERETYATKO
ENCUENTROS
JAAP
SCHROEDER
CON NOMBRE
PROPIO
CONCIERTO
PARA ORQUESTA
DE BARTOK
REFERENCIAS**



ASIER POLO
EL SONIDO IDEAL



917784021134807 00313

ASIER POLO: “MI SONIDO IDEAL ES LA VOZ DE JESSYE NORMAN”

Asier Polo (Bilbao, 1971) ha sido uno de los pioneros del cambio de ciclo en la música española en lo que se refiere a sus intérpretes. Violonchelista de prestigio internacional, decidió en su momento hacer de España el eje de su actividad docente mientras proseguía una carrera que le ha llevado a los grandes escenarios, orquestas y directores del mundo. Hablar con él es hacerlo con alguien que se entusiasma con la música, que no la separa de la vida, que la necesita para ser feliz pero, se diría que, sobre todo, para ser cada día mejor, y no sólo tocando el violonchelo, a cuyo fraseo suele referirse como *canto*. Recibió a SCHERZO en una tarde otoñal, aunque pareciera un verano tardío, en la sede madrileña del Grado en Interpretación Musical de la Universidad Alfonso X El Sabio del que es profesor.



¿Por qué el violonchelo?

Surge de una forma muy sorprendente. En casa de un tío mío, que era violonchelista, había uno. Siempre he sentido una cercanía hacia lo artístico muy espontánea, muy natural. Mi tío se murió cuando yo tenía seis años y allí se quedó el violonchelo. El caso es que le dije a mis padres que quería estudiar música y tocar el piano y mi madre me dijo que no, que un piano era muy caro y que, total, lo iba a acabar dejando, como había pasado con el judo y el inglés, y que empezara con el violonchelo de mi tío, que estaba más a mano. "Si te gusta, dentro de un año te compro el piano", me dijo. Pero empecé con el violonchelo y a la semana les dije en casa: "que sepáis que voy a ser violonchelista". En mi casa no había una inclinación musical muy destacable pero me enamoró la vibración del instrumento en su cercanía al cuerpo. Cada vez me siento más chelista pero también sé que los instrumentos son unos medios que te ayudan a decir lo que sientes. Más que el instrumento, la música es el ser humano.

Empieza estudiando con Eliza Pascu.

Fue determinante porque fue la iniciación, el primer estímulo. Eliza, que toca en la Orquesta Sinfónica de Bilbao, tiene muy buena escuela. Es rumana y llegó a España como tantos músicos de los países del Este y tuve la suerte de caer en manos de una persona con mucho criterio profesional, con una gran ética, con un pensamiento muy idealista pero muy exigente y, por cierto, no

con muchos amigos porque dice las cosas como las piensa. A mí me tomó como a un hijo, yo era muy pequeño, salía del colegio y me iba a pasar el fin de semana con mis profesores, con su marido y con ella. Todo era muy espontáneo, tocaba, me divertía, pero ella fue la que me dijo que si quería aprender tendría que hacer escalas y dobles cuerdas y me metió en vereda. Siempre se lo agradeceré porque, además, en España estábamos desconectados y ella me hablaba de cosas que aquí no ocurrían. Había que luchar contra corriente y ella me impulsó a irme a estudiar fuera.

¿Y después?

Pues llegaron Maria Kliegel, que es quien más influyó en mi técnica, sobre todo la mano izquierda. La mano derecha es más Monighetti.

¿Tan especializado es el aprendizaje?

Más que el aprendizaje, el enfoque concreto, el tratamiento exhaustivo de alguna faceta que uno necesita trabajar especialmente. Kliegel fue muy clara y muy concisa y yo lo apliqué. Su mano izquierda viene de Starker. Pero una cosa es la técnica y otra la inspiración, el modo de hacer. Ella es más exuberante, más cálida, más sensual, más sofisticada de lo que fue Starker y tiene algo más carnosos el sonido, más escueta rusa.

¿Y observa en cada colega esa distinta formación de cada mano?

Sí, claro, hasta en lo más grandes se ve. En gente con marketing muy potente, te preguntas cómo hacen esto así o cómo resuelven lo otro de tal manera, pero luego te das cuenta de que el chelo es un medio y que ese medio se puede tocar de muchas formas. Con la globalización, el youtube y el viajar, las escuelas se han igualado, la francesa, la rusa, la americana. Ya no hay libro de instrucciones. Lo que quieres es emocionar a través del oído y eso cada uno lo busca a su manera: que alguien te transmita lo artístico con los medios de que dispone.

En usted, y aunque no crea ya en las escuelas, se reúnen dos ramas: la de Kliegel, que fue alumna de Starker, que lo fue de Schiffer, que lo fue de Popper; y, de otro lado, Monighetti, que estudió con Rostropovich, que lo había hecho con su padre, que

fue alumno de Casals. Francamente, impresiona.

En mí se reúnen maestros concretos, no escuelas. Starker era arrebatador, inimitable por mucha escuela que quieras. Se puede seguir una onda instrumental pero al final te quedas con los resultados, no con los medios.

Déjeme que le diga, y ya no hablamos más del tema, que le faltaría un poco de escuela francesa Para rizar el rizo y aunque no quiera: Gendron, Navarra, Tortelier...

Me encantaría pero, insisto, escuchas a chelistas franceses y no hay diferencias sino nombres.

¿Por qué no ha habido una escuela española, teniendo a Casals y a Cassadó?

Pues porque se nos fueron y nadie los llamó. Y sigue ocurriendo. Cuidamos poco los artistas del país, que tienen que ayudar a que las cosas crezcan y dejar poso. Me parece estupendo que haya un Plácido Domingo pero es una vergüenza que no dé ni una clase magistral en un conservatorio español. Alicia de Larrocha no dio clase en un conservatorio español y a los que están por ahí no se les suele invitar. Nadie se plantea invitarlos. Y eso es perder un tiempo precioso. Para transmitir la importancia de estar en un escenario hay que vivirlo y nadie como alguien en activo para explicarlo.

¿Nos faltó continuidad generacional?

Hombre, estaban Corostola y Claret y otros. Siempre ha habido alguien representativo pero muy pocos como para hacer escuela. Y en ello hay razones diversas: el sistema de oposiciones de los conservatorios, el desprecio durante tanto tiempo por la formación inicial, los grados medios y sus complicaciones, las edades de los chicos, el perfil del profesorado que se busca, llegar al Superior, seguir ahí, las asignaturas, los planes de estudio, la necesidad de una reforma... Se intentan cosas pero salen pocos y los que salen hubieran salido de todas maneras.

Como Pablo Ferrández, por ejemplo.

Que fue alumno mío y al que aconsejé ir a la Escuela Reina Sofía porque yo no podía darle más que alguna clase cada uno o dos meses y dejar que su padre [Enrique Ferrández, violonchelista de la Orquesta Nacional de España] lo fuera controlando. Le tengo mucho cariño a Pablo y me alegro del momento maravilloso que está pasando.

¿Cuándo empieza usted a tomárselo en serio?

Casi todos los que empezamos música queremos tocar, no ser musicólogos. Uno quiere ser intérprete, casi de lo que sea. Con dieciséis años gané el primer premio del concurso de cuerda de Juventudes Musicales y al año siguiente el de música de cámara. JJMM



Fotos: Pablo Axpe

te organizaba una gira de conciertos y recuerdo que la directora en Valladolid estaba completamente entusiasmada conmigo, me llevaba con frecuencia allí y yo me veía con los músicos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Y sobre todo me di cuenta de que me encantaba el escenario, quería pisarlo, estar ahí y luchar por seguir. El caso es que me salen recitales dentro y fuera de España hasta que un día me llama Max Bragado, que era entonces el titular de la orquesta, y me dice: “A ver, chaval, que quiero que vengas a tocar con mi orquesta”. Y yo le pregunto que si hacemos una prueba y me contesta que no, que ya tiene referencias mías. Me pregunta qué quiero tocar y yo voy y le digo que el *Concierto* de Elgar. Y a por ello. Así que mi debut profesional es a los veintinueve años con la OSCyL y tocando Elgar.

¿Por qué eligió Elgar?

Me salió del alma... Porque es ideal para un chelista joven, fácil de entender, apasionado y el solista se lo pasa en grande. Es, aunque no lo sea, como un concierto de juventud. Y, desde luego, el que más nos gusta a los solistas. **Y después, ¿qué pasó?**

Pues la cosa debió salir bien porque Max Bragado me dijo que quería que fuera con la orquesta cada dos o tres años para tocar algo que yo no tuviera preparado. Y me dio muchas oportunidades que le agradeceré toda la vida: por ejemplo girar con la orquesta. Un día me preguntó si tenía representante. “Qué va, maestro, si yo soy un estudiante”, le dije. Y era verdad. Recuerdo que en esos días había tocado la *Sonata* de Rachmaninov con Volodos en el Auditorio Nacional. Y ahí apareció mi agente, Humberto Orán, que ya sabía de mí por Max Bragado. Humberto entró muy poco a poco, como por goteo, me fue dando conciertos, aconsejándome siempre, según su criterio y su experiencia, pero respetando mi libertad. Muchas vueltas que me ayudaron a entender un poco lo que es esta carrera.

¿Y Alfredo Kraus?

Kraus estaba dando unas clases magistrales en la Escuela Reina Sofía y me invitó a un par de conciertos. Su pianista, Edelmiro Arnaltes, quería des cansar, me probaron y Kraus me llevó a la gira de sus cuarenta años de carrera. Me dio confianza, me decía: “esto lo cantas que pone los pelos de punta”. ¿Y cómo podía decir eso de un pobrecito principiante? Es que somos sensibles e inseguros. A la muerte de Alfredo toqué en su funeral, me llamó su hermana y allí estaba Antón García Abril, que se emocionó mucho con mi canto y me dijo que querría escribirme algo. Y parece que los demás se picaron y

antes o después me escribieron cosas Bernaola, Luis de Pablo, Tomás Marco, Villa Rojo...

Otra persona fundamental fue Rafael Frühbeck de Burgos.

Un día me dice Humberto que tengo que hacer *Don Quijote* de Strauss con Rafael. Y me aterrorizo.

¿Y qué le daba más miedo, la obra o el maestro?

Kraus me había dicho: “ya verás como no le gustes. Yo le he visto pedir que le quitaran a una soprano”. Esa noche no dormí. Luego en el ensayo, antes de empezar, me dijo: “Venga, tú: coraje y a por ellos”. Empiezo y nada más acabar el tema manda parar: “¡Violines, con el chelista! ¿No veis que este chico lo está haciendo muy bien, que es estupendo?” Y yo me dije: “¡Dios mío, ya está: me ha aceptado!”

Y a partir de ahí tocaron mucho juntos.

Muchísimo y fue una colaboración maravillosa. Me dijo: “Yo el *Don Quijote* lo he hecho toda mi vida con Cassadó, que éramos íntimos, y cuando falleció cerré la partitura. Ahora, que has aparecido tú, la vuelvo a abrir”. Fue una relación estupenda como la que tengo con Luis de Pablo o Antón García Abril, que puede fluctuar con el tiempo pero que siempre está ahí. Y son personas, personalidades, que han confiado en mí, que me han hecho tener seguridad y te agradecen lo que haces.

¿Hay vanidad en la profesión?

Hay que mantener el nivel adecuado de autoestima, aunque algunos se pasen por arriba. Pero lo que de verdad importa es la ilusión, que se mantenga como la primera vez ese disfrutar con lo que haces, porque es la única forma de tener energía fresca.

¿Le gusta hacer música de cámara?

Mucho, pero hago menos de lo que querría. Mi carrera está centrada en trabajar como solista con orquesta pero el músico se hace en la música de cámara. En la orquesta el contacto con el maestro es escaso y la experiencia musical más limitada. En cámara la relación es más estrecha, aprendes del colega, porque hay que conquistarse uno al otro, dejarte llevar y ser flexible y aprender de todo lo que te rodea. Yo me he rodeado de músicos mejores que yo precisamente para aprender.

Y algo les habrá enseñado usted. Hablando de Asier Polo haciendo música de cámara hay que hablar de Marta Zabaleta.

Mi niña. Otra persona importante. Esa sí que tiene un amor por su profesión incansable, que nadie se lo quita vayan las cosas bien, mal o regular. En una época vivimos juntos y después de clase ella iba corriendo al estudio y me decía: “Mira, Asier, lo que he descubierto, una cosa maravillosa: si en vez de

hacer así hago esto otro fíjate cómo funciona de bien”. Decidimos trabajar juntos, ir montando poco a poco las obras después de las horas de estudio individual, cada día un movimiento de sonata y creándose una relación estrecha, personal. Y es que para hacer música de cámara de verdad hay que desnudarse delante de la otra persona y decirle así soy yo y esto es lo que hay, soltarte, estar en confianza. Y Marta me enseñó mucho de la necesidad de ilusionarse cada día en lo que hacemos y de la disciplina en el trabajo. Y siempre que podemos tocamos juntos. Le tengo un cariño y una admiración tremendos.

Usted toca en un Ruggieri de 1689.

Sí. Se sabe poco de los Ruggieri porque se siguen más los Stradivarius y un poco los Guadagnini y los Guarneri. El mío debió ser un instrumento de iglesia o de procesión, de los que se llevaba colgando, como hacían los fagotistas, porque tiene un agujero en la parte de atrás tapado con fieltro que sería justamente para engancharlo. Es un chelo de factura muy elegante, aunque eso no afecte al sonido: muy difícil de definir, muy suyo, fino pero cálido, suficientemente potente aunque los chelistas siempre queramos que nuestro instrumento suene como un trombón. Me apasiona el sonido y me fijo en el canto, en que el sonido del chelo tenga sus paralelismos con el aparato fonador, nunca hablo de dinámicas sino de posiciones, de tímbrica, de vocales. Es elegante, tiene clase, ruge menos que otros y con él busco mi ideal de sonido.

Que es...

La voz de Jessye Norman.

O sea, que está convencido de que el violonchelo es lo más parecido a la voz humana.

Por supuesto, sólo le falta hablar.

¿Qué importancia tiene el instrumento en una carrera seria?

A veces los instrumentos antiguos no son fáciles de tocar. Son como los coches de carreras. No porque tengas un Stradivarius o un Ruggieri vas a tocar mejor. Tienes que estar preparado para poder abordarlos, porque cada cual tiene su propio sonido, y tener claro que ellos le dan más medios a tu capacidad. Cuando lo compré me dije: esto no suena. Así que tuve que cambiar la técnica, el ataque del arco a la cuerda, el vibrato, las resonancias, el color... No encontraba yo mi timbre pero sabía que si no podía con él me hundiría. Sabía que él era mejor que yo pero que, al fin, tendría que poder con él. Tardé un año en controlarlo y sacar el máximo partido.

¿Cómo es la convivencia entre los dos?

Es un instrumento con mucho carácter que no se deja tocar de cualquier

manera y, si lo haces, te sonará como un chelo chino de fábrica. Hay que tocarlo de una forma muy específica.

A veces ha trabajado con gente de la música antigua, como Enrike Solinís o Itziar Atutxa.

Yo soy muy curioso, tengo amigos en el jazz o en el barroco. Por falta de tiempo no ha sido una necesidad vital cambiar cuerdas o coger un arco barroco pero, si no tuviera que saltar siempre a mi Dvorak, mi Schumann o mi Chaikovski, hubiera ido más en otras direcciones. Siempre que lo he intentado me he desesperado bastante con la afinación de las cuerdas de tripa y tampoco pienso que sea una cuestión esencial. Se están relajando ya las cosas con lo antiguo, que se estaba saliendo de madre, y hoy se puede tocar barroco con cuerdas de metal y hacerlo estupidamente. Me gusta más la sonoridad barroca con instrumentos barrocos y, bueno, montar un grupo de esa sonoridad pero ser el infiltrado moderno... Pero me gusta mucho aprender. Lo mismo me pasó con el jazz. Tenía amigos en ese mundo, quise hacer *standards*, arreglos... Y ahí lo pasé muy bien, y seguiría haciéndolo pero no se da el caso. Es verdad que ahora cambian las cosas en España y cada vez lo tenemos todo menos encasillado, pero cuando hacía mis sonatas de Brahms y luego mis *standards* de jazz no les gustaba a los contratadores. A veces los músicos somos más flexibles y más abiertos que ellos. Y reivindico mucho eso, la normalización de la música clásica, el público no elitista y el disfrute de todo el mundo. Como he defendido siempre la vitalidad en el escenario. Nos ponemos serios porque hay que concentrarse no porque seamos unos rollos.

Usted dijo en cierta ocasión que "en el chelo se puede hacer una carrera muy digna sin llegar a tocar a Paganini".

Es que a veces digo cada cosa... La música es el sonido y lo que debe salir del sonido es la belleza, que es, en definitiva, lo que buscamos. El timbre y el color tienen sentido como emoción. Alguien guapo te atrae si ves que, además, es inteligente. Tiene que haber estructura, estilo, pero lo esencial es el sonido y su belleza. El chelo es voz. Se puede hacer una carrera muy digna tocando sonatas de Brahms y no teniendo que ser demostrativo diciendo "¡eh, mire usted qué bien toco, qué virtuoso soy!", porque al final lo que marca es lo otro. Nunca he tenido la necesidad de ser un virtuoso.

Pero sin técnica no se emociona.

La gente piensa que la técnica es lo obvio. Y con la técnica consigues que dos sonidos seguidos te lleven a una línea musical determinada y eso sale

del arco, de la inflexión, del vibrato. Todas esas cosas te hacen volar. La velocidad es puro entrenamiento, tiene poco que ver con el arte.

¿Cuál es su repertorio predilecto?

Lo que más me gusta es el repertorio romántico: Beethoven, Brahms, Cesar Franck, Schumann, Rachmaninov. Y Haydn. Y lo contemporáneo. Ahora mismo me gusta todo, no sabría decir qué obra no haría... En lo que respecta al siglo XX hay tres grandes conciertos: Dutilleux, Lutoslawski y Penderecki. Toco el de Dutilleux, que es un compositor cercano al color y la tímbrica de Messiaen, refinado y sutil, que le va muy bien a mi imaginación. Pero no me veo tocando el de Lutoslawski: hay una agresividad en el discurso musical que es demasiado fuerte para mí.

¿Y Shostakovich?

Con el *Nº 1* me pasa igual, pero no con el *Nº 2*, ni con la *Sinfonía concertante* de Prokofiev. El *Primero* lo veo tan sumamente instrumental que no estoy cómodo en él, me deja volar poco, no me siento recreando nada con mi imaginación. El *Segundo*, que es fabuloso, se toca mucho menos, la primera fila de chelistas de marketing casi nunca lo hacen, no se arriesgan, prefieren el de Dvorák o el *Primero*, brillantes, espectaculares, demostrativos. Y muy buenos, claro. Pero cuando escuchas el *Segundo* a un buen músico la impresión te tumba. Me pasó la primera vez que lo oí, cuando tenía veinticuatro años. El *Primero* lo escuché a los dieciocho. A lo mejor hay que madurar para que te guste más el *Segundo*.

¿Y nos quedaría Bach?

Hombre, Bach está siempre contigo y a la vez es una asignatura pendiente a la que siempre das vueltas: cuáles son los arcos definitivos, qué versión quieres hacer..., por eso hay tanta gente que lo graba más de una vez, porque te hace estar en evolución continua.

Se diría que usted es más de investigar que de quedarse con un repertorio cor-



tito y cómodo, aunque hay colegas suyos que parece que prefieren esto último.

Siempre quieres lo que no tienes y envidias eso. Si a mí me permitieran hacer dos conciertos, Schumann y Haydn, y un programa de recital para toda la temporada, pues adelante: cincuenta, cien conciertos con lo mismo, bueno...

Pues no le veo yo con eso. ¿Qué pasaría en el concierto número ochenta y cinco o en el recital número treinta?

Pues no sé. Pienso en por qué nos hartamos los músicos si los actores de teatro representan lo mismo durante años. Te sientas en el teatro, sale el de turno y te emociona lo mismo que al de la primera vez. Y eso también es técnica. Los actores llegan de la compra, dejan las bolsas en el camerino, se concentran un poquito, se meten en el papel y al escenario. Pero me da pena. Ahora yo vivo como en estrés y necesito algo nuevo aunque, por otra parte, tocar ocho o diez cosas en la temporada

no es fácil. Pero has de mantenerte vivo y trabajando y me mantiene más vivo cambiar que tocar siempre lo mismo.

Por ejemplo, esta temporada, ¿cuántos conciertos distintos va a hacer?

Pues ocho, a saber: el de Schumann, el *Segundo* de Haydn, las *Variaciones rococó* de Chaikovski, *Don Quijote* de Strauss, el de Elgar, el de Dvořák, el *Concierto como un divertimento* de Rodrigo y el *Segundo* de Ginastera, que era exclusivo de su viuda, Aurora Nátola, pero ella me dio los derechos.

Ahora está muy ligado a la enseñanza. ¿Qué le da como artista?

Muchísimo. No podría compaginar las dos cosas si no amara la enseñanza, el hecho de transmitir lo que sé. Yo siempre me he acercado a mis maestros cuando les he escuchado tocar y he dicho: quiero eso. Tienes que tener confianza plena en quien te guía en cada momento de tu carrera. Les digo a mis alumnos: cuando vayas a escoger a un profesor tienes que sentir admiración por esa persona, que la información que te dé te la razone y que luego te lo toque y te guste lo que oigas. Trabajar los dedos y reflexionar. Un profesional es alguien capaz de abordar todas las ramas posibles, cámara, solista, orquesta y ser un buen transmisor de información al alumno. Son cosas que a lo mejor no has pensado porque te llegaban por pura intuición, pero que debes transmitir a quienes o le llegan por tu vía o no le llegarán. Quiero aportar mi granito de arena para que las cosas mejoren. En un momento dado me di cuenta de que a mí me gustaba España, de que me sentía muy de aquí y necesitaba aportar, precisamente aquí, todo lo que yo supiera. Me daba pena pensar en la diferencia de formación con Europa. Un alumno que estudia en cualquier ciudad española en un Superior tiene que ser tan bueno como los europeos. Ningún extranjero te *quita* el trabajo cuando no has estudiado o te han puesto sobresalientes que no te merecías. Es fundamental conocer la diferencia entre la vida académica y la vida profesional y a la vez hacerlas más cercanas. Exigir a lo académico desde lo profesional, acercar los perfiles del concertista y del profesor.

¿Y qué aprende de los alumnos?

Muchísimas cosas porque, una vez que les estimulas, les das alas, les enseñas a encontrar caminos y a abrirse puertas por sí mismos te sorprenden con cosas que ni habías pensado. Pero también en lo que tiene que ver con la interpretación, con opciones muy maduras y muy inteligentes.

¿Técnica o concepto?

Yo tengo un ángel de la guarda que es mi asistente, María Casado, que antes fue alumna mía y, si estoy fuera tocan-

do por el mundo, le da regularidad y ritmo a mi clase. Es quien trabaja con los alumnos el reciclaje técnico. Yo hago el chequeo y ella rehabilita, asesora y dirigida por mí. Yo me encargo del repertorio, de la técnica aplicada, de la interpretación, teniendo en cuenta, además, que trabajo con los alumnos el repertorio que vivo a diario. Y tengo que estudiarlo y sacarlo mejor que ellos porque, si no, no seré coherente con mi teoría. Uno descubre, se ilusiona y vive emocionado. No llegas si no lo experimentas.

¿A qué colegas se siente más cercano?

Cada vez que voy a un concierto a escuchar a alguien me siento en la butaca y me hago pequeño. Tengo todo el respeto del mundo por cualquiera que se sube ahí arriba pero quiero que me den lo que me tienen que dar, y si no me lo dan me indigno. Vamos a ver... Queyras es especial, refinadísimo, elegantísimo. Isserlis: no hay nadie como él, es personalísimo, enormemente atractivo en todo lo que hace. Trusl Monk: su nobleza, su honestidad... Cada uno tiene una cosa diferente. Lo bueno es ir al concierto a escuchar a alguien que no se parece en nada a ti y salir diciendo "me ha vuelto loco, me ha conquistado por completo, lo hace convencido y además le sale bien". De lo diferente siempre aprendemos más.

¿Y entre los directores?

En general necesito empatía, confianza y calidad porque no me caso con nadie profesionalmente. Con Juanjo Mena me une una amistad muy larga, de cuando éramos estudiantes. Es como mi hermano mayor, hemos trabajado mucho, es un artista extraordinario y una excelente persona. Me cuida, me potencia, me trata bien, le gusta lo que hago y me crezco. Necesito sentirme yo mismo para estar cómodo tocando. Frühbeck era una maravilla pero ya estoy con otra generación, con directores como Rubén Gimeno, Pablo González o Pedro Halffter. Hay una relación generacional. Y es el concierto el que ha llamado a la amistad, no al revés. Mire, esto es muy efímero y tengo que seguir siendo una buena persona pase lo que pase. Es una carrera de fondo en la que muchas veces las cosas no tienen que ver con la valía artística sino con el nombre de un gerente de un teatro o de un programador. Esto dura lo que dura, pero es tu vida y hay que demostrarlo en el escenario. Hay muchos genios el día antes y el día después del concierto.

¿Qué planes tiene?

Pues esta temporada tengo la Orquesta de la Radio Danesa, Nacional de México, Sinfónica de Minas Gerais, Filarmónica de Malasia, Sinfónica de

Barcelona y Nacional de Cataluña, Real Sinfónica de Sevilla, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Tenerife, en Pavia con Enrico Dindo, en la Academia Menuhin de Gstaad con Sol Gabetta e Ivan Monighetti y, naturalmente, mi Academia Internacional de Música Forum Musikae en Pozuelo de Alarcón, en verano, con el correspondiente Festival. Ah, y jurado en dos concursos en Milán y en México.

¿Y discos?

Están en marcha los dos conciertos de Rodrigo y el *Segundo* de Ginastera, Todo ello con la Orquesta Nacional y Juanjo Mena. Y estoy buscando un pianista para grabar repertorio de cámara, Cesar Frank y Rachmaninov. Quería hacerlo con Nebolsin pero tiene una exclusiva con otra casa de discos. Este lo haré con una pequeña discográfica. Lo importante es que estés en las plataformas digitales y no vale la pena irte a los grandes para que te saqueen.

¿Algún estreno, además?

Lo último fue de Gabriel Erkoreka y la temporada 2016-2017 llegará el *Doble concierto para violonchelo y acordeón* de Jesús Torres con Iñaki Alberdi. Me gusta estrenar algo cada dos o tres años.

Y los compositores tienen con usted un seguro de vida.

Eso deben pensar.

¿Vienen ellos o va usted?

(*Bajando mucho la voz*) Vienen a mí. No muevo un dedo. Y no conozco a casi nadie.

Se le ve feliz.

Es que me siento muy afortunado. Quizá debiera hacer más, conseguir más cosas, pero estoy contento con lo que hago, con el ritmo que llevo en lo que es una carrera de fondo. Desde aquí no es fácil pero me compensa todo porque al fin y al cabo hago lo que quiero.

Pero habrá también cosas que no le gusten.

Pues mire, sobre todo una: que no se resuelva en España la cuestión de la cesión de instrumentos, que haya instituciones públicas o privadas que no los cedan a los buenos intérpretes que tenemos para que se toquen, para que tengan la vida que sólo les da el usarlos para lo que fueron hechos: hacer música. Y no vale con sacarlos dos o tres veces al año. Un buen instrumento te posiciona y un gran instrumento más todavía. Si no lo tienes no creces en la medida en la que seguramente te mereces. Pablo Ferrández ha tenido que acudir a los japoneses para tener durante un tiempo el chelo que fue de Piatigorski y de Starker. Pero aquí no interesa ni la cesión ni darte un crédito a tu medida para que te compres uno bueno.