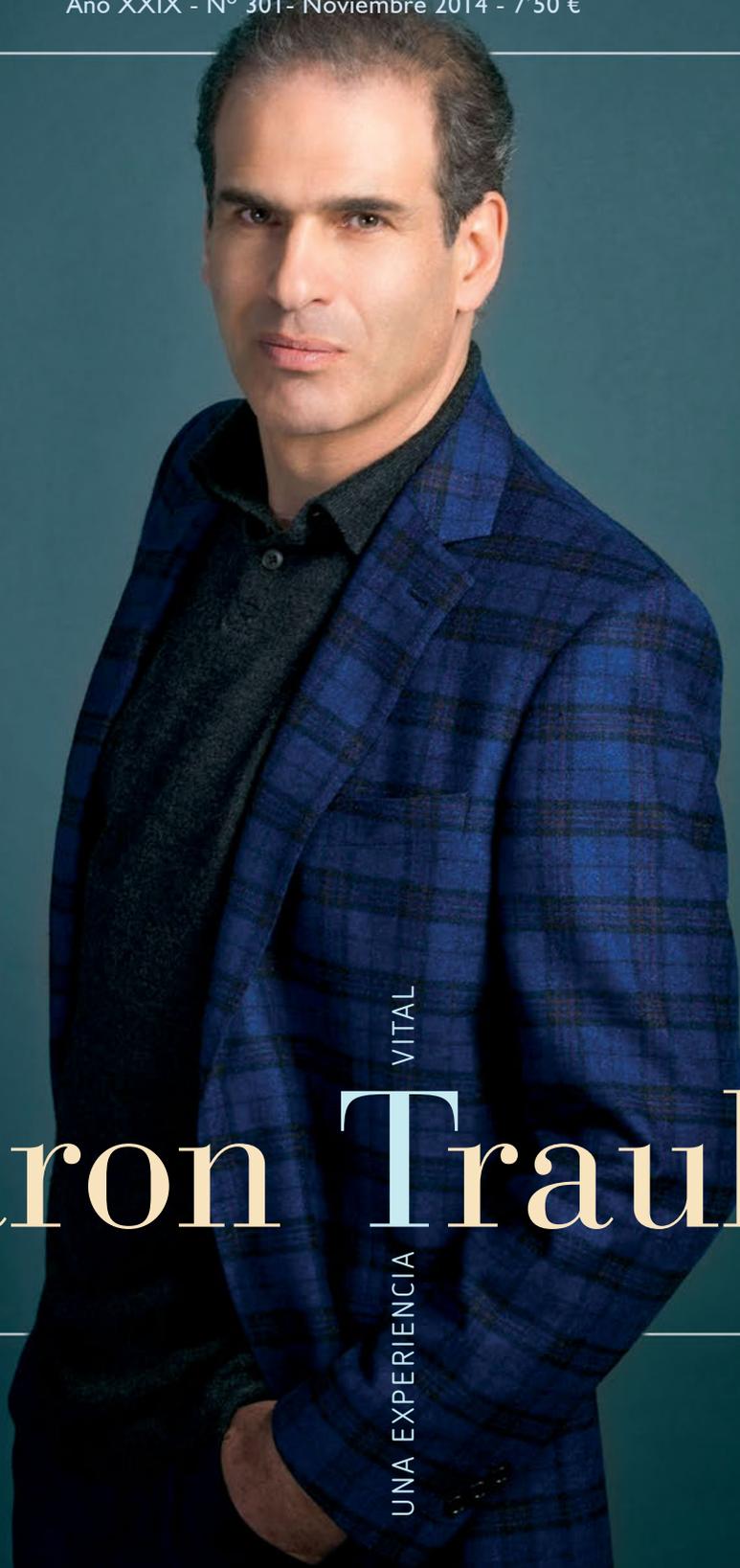


# schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIX - Nº 301 - Noviembre 2014 - 7'50 €

REFERENCIAS DON QUIJOTE DE RICHARD STRAUSS  
DOSIER JEAN-PHILIPPE RAMEAU  
ACTUALIDAD BERNARD HAITINK  
ENCUENTROS ANDREAS STAIER



# Yaron Traub

VITAL

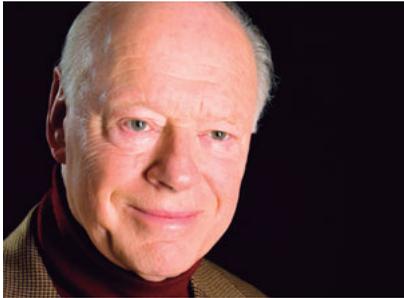
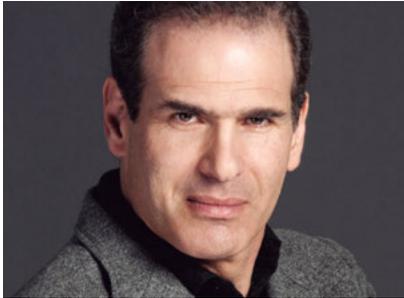
UNA EXPERIENCIA



9 778402 113480 7 00301

# schERZO

AÑO XXIX - Nº 301 - Noviembre 2014 - 7,50 €

2	<b>OPINIÓN</b>		<b>Notas biográficas</b>	
	<b>CON NOMBRE PROPIO</b>		Manuel Martín Galán	72
6	<b>Bernard Haitink</b> Arturo Reverter		<b>El talento lírico</b>	
			Pablo J. Vayón	76
8	<b>AGENDA</b>		<b>La recuperación</b>	
			Eduardo Torrico	81
14	<b>ACTUALIDAD NACIONAL</b>		<b>Los escritos teóricos</b>	
30	<b>ACTUALIDAD INTERNACIONAL</b>		Enrique Igoa	84
38	<b>ENTREVISTA</b>		<b>ENCUENTROS</b>	
	<b>Yaron Traub</b> Luis Suñén		<b>Andreas Staier</b>	
42	<b>Discos del mes</b>		Eduardo Torrico	88
43	<b>SCHERZO DISCOS</b> Sumario		<b>EDUCACIÓN</b>	
71	<b>DOSIER</b> <b>Jean-Philippe Rameau</b>		Pedro Sarmiento	92
			<b>JAZZ</b>	
			Pablo Sanz	93
			<b>LA GUÍA</b>	94
			<b>CONTRAPUNTO</b>	
			Norman Lebrecht	96

## Colaboran en este número:

Roberto Andrade, Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, David Durán Arufe, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Antonio Gascó, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Enrique Igoa, Paul Korenhof, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Santiago Martín Bermúdez, Manuel M. Martín Galán, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengibar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Barbara Röder, Justo Romero, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Aurelio M. Seco, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Reinmar Wagner.

**PRECIO SUSCRIPCIÓN:**  
por un año (11 números)

España (incluido Canarias) 75 €.  
Europa: 110 €.  
Resto de países 130 €.



GOBIERNO DE ESPAÑA  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem  
INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSICALES



Con la colaboración de:  
**Fundación BBVA**

esta revista es miembro de  
**arce**  
www.revistasculturales.com

**EM**  
La Suma de todos  
Comunidad de Madrid

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos.

SCHERZO es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

# YARON TRAUB: “HAY QUE TRATAR DE QUE EL PÚBLICO SE IDENTIFIQUE CON SU ORQUESTA”

**Y**aron Traub (Tel Aviv, 1964) lleva la música en la sangre aunque su padre —Chaim Traub, el legendario concertino de la Orquesta Filarmónica de Israel— no le aconsejara dedicarse a ella. En su juventud vio pasar por su casa a los nombres más grandes de los últimos cincuenta años, los mismos a los que después tuvo como maestros. Tras ganar el premio de la orquesta en el IV Concurso Kiril Kondrashin de Ámsterdam, comenzó a dirigir por Europa y América hasta llegar en 2005 a la Orquesta de Valencia, en la que la presente temporada cumple diez como titular. Traub recibió a SCHERZO en medio de un largo viaje que le trajo a Madrid, vía Bruselas, desde Tel Aviv, a donde había acudido para ver a su padre enfermo, y que debió continuar hasta Bilbao, donde dirigió a la Sinfónica en el primer concierto de su temporada.



### En el principio fue su padre...

La historia de la familia dice que cuando yo tenía cinco años mi padre me dio un violín para que probara y dijo: "Vale, tiene talento, pero ésta es una mala profesión en la que se gana poco, se trabaja mucho y uno se encuentra muchas veces con directores muy tontos. Así que mejor que juegue al fútbol".

### ¿Está de acuerdo con esa opinión?

En parte sí. Yo veo en la profesión un aspecto mucho más espiritual y social que él no encontró. Pero, por otra parte, mi padre tenía unas relaciones con la música con matices muy finos. Había siempre en casa una separación entre su trabajo y lo que transmitía acerca de ese mismo trabajo. Eran como dos cosas distintas. Así que la ilusión, el interés, el amor por la música y por la profesión los voy aprendiendo yo solo. Lo que he hecho tiene que ver con esa voluntad pero también, al principio, con muchísima influencia indirecta. Tenga en cuenta que yo crecí yendo a los ensayos de la Orquesta Filarmónica de Israel, del cuarteto de mi padre, escuchando música sinfónica y música de cámara, viendo en casa a los mejores músicos del mundo, directores y solistas que venían a tocar con una orquesta que era entonces una de las mejores. Bernstein y Mehta eran como de casa, más Solti, Perlman, Barenboim y tantos otros. Era algo natural vivir con esa gente e ir a sus ensayos y a sus conciertos. Me acuerdo de tener que aguantar una *Tercera* de Mahler a los diez años a base de pellizcarme yo mismo para no quedarme dormido.

### Empieza con el piano.

A los once años y, a la vista de lo que le contaba sobre la opinión de mi padre, por mi propia voluntad. Y eso marca el hilo que seguiré toda mi vida profesional.

### ¿Y la dirección?

Llego a la dirección por una decisión mucho más tardía, a los veinticuatro años, después de haber estudiado piano en Alemania y en Inglaterra. Yo no sabía qué era estudiar dirección pero sí sabía que ahí estaba, finalmente, todo mi deseo de juventud. Había empezado piano no porque Barenboim pasara por casa sino porque un amigo lo estudiaba. En una fiesta en Londres alguien me preguntó que por qué no estudiaba dirección. Yo le pregunté si eso se estudiaba, me dijo que sí y ahí empezó todo.

### En Londres, en la Guildhall School of Music.

Yo fui de los últimos en estudiar dirección allí. Pero mi padre me dijo que el único en el mundo era Celibidache, así que me fui a los cursos que daba en Mainz donde hablaba de filosofía tanto como de música, y luego a Múnich, a sus ensayos con la Filarmóni-

ca en la que, además, tocaba la que luego sería mi mujer, que estuvo allí veinte años como violinista.

### ¿Qué aprendió de Celibidache?

De todo. Y cosas muy profundas. Muchísimo de mi pensamiento musical y de lo que busco todavía viene de él e, indirectamente, de Barenboim, que tiene que ver mucho con la manera de hacer música de Celibidache. Recuerdo la bronca espectacular que tuvimos cuando le dije que quería dirigir y me respondió que antes de coger una orquesta tendría que estudiar con él diez años. Le dije que no era más que un bolo, eso sí, con músicos de la Filarmónica de Múnich y de la Sinfónica de la Radio de Baviera. "No quiero verte más", me respondió. "Y, además, le voy a decir a tu padre que he hecho contigo lo que he podido pero que no tienes remedio". Y no me volvió a hablar. Yo entraba en sus ensayos a escondidas. Era un bárbaro y yo creo que parte de esa barbaridad venía de su frustración por no haber sucedido a Furtwängler en Berlín. Pero nunca olvidaré esas semanas trabajando *La mer* de Debussy o la *Quinta* de Prokofiev o la *Octava* de Bruckner. Jamás.

### En Guildhall decían que la dirección no se puede enseñar.

No se puede enseñar pero se puede aprender. Lo primero, si tienes talento o no lo tienes. Para aprender hay que tener curiosidad y encontrarse con aquello que te pertenece. En Guildhall lo fundamental era que podías organizar tu orquesta. Y así sí se puede aprender porque sin práctica es imposible. Un director necesita una orquesta. Barenboim me decía que dirigir es como trabajar con la materia. El sonido es un material que reacciona a lo que haces con él. Por eso dirigir un concierto no es como hacer un disco en el que retocas y dejas lo que te parece mejor. Tenía muchas conversaciones con Barenboim cuando fui su asistente en la Sinfónica de Chicago y una de las cosas que he aprendido de él, y en la que persevero, es la idea de que un director debe ser consciente de tres cosas, como de tres canales que confluyen en uno solo: lo que él prepara, en solitario, con la partitura en la mano, la obra de arriba abajo; el modo en que la orquesta lo interpreta, lo traduce; y el resultado de la suma de la mente y de la orquesta, que es lo que, finalmente, hay que ajustar. Y eso sólo se puede conseguir siendo consciente de lo que ocurre físicamente, de que el sonido es un fenómeno físico que hay que entender pero, a la vez, practicarlo siempre a lo largo de tu vida profesional. Si algo no funciona, muchos de mis compañeros intentan inmediatamente ajustar la orquesta: esto ha llegado tarde o esto otro hay que tocarlo más fuerte. Yo intento marcar

estos matices con claridad, diferenciarlos, porque creo en la influencia sutil del maestro en esta materia. Por eso estoy cambiando constantemente mi manera de dirigir.

### Inaugura temporada en Valencia y Bilbao con Mahler.

En efecto. *Quinta* con la Orquesta de Valencia y *Primera* con la Sinfónica de Bilbao. Dos sinfonías que han significado mucho para mí.

### A su maestro Celibidache no le gustaba Mahler.

No lo hizo casi nunca. Odiaba su música y eso que algunas de sus sinfonías las conocía muy bien. Pero, por otra parte, admiraba su capacidad orquestadora, ahí lo consideraba un genio insuperable. En Mahler mi influencia es Bernstein, al que escuché conciertos inolvidables. Mi padre se quejaba de que no se entendía lo que hacía dirigiendo pero que con la intensidad que ponía era suficiente.

### En Mahler hay un sustrato judío centroeu-

ropeo y urbano.

Que va cambiando a lo largo de sus obras. En el segundo y el tercer movimiento de la *Primera Sinfonía* se ve clarísimamente. Y en el *Frère Jacques* hay sabor judío en la tradición cristiana. Pero cuando entra la banda es totalmente *klezmer*. Y de esos hay en Mahler cantidad de pequeños detalles que pueden llevarte a ver los árboles pero no el bosque.

### Y de Barenboim, ¿qué ha aprendido?

Vamos a ver. Yo diría que para mí hay dos parejas de directores. Una es la de los santones, Celibidache y Bernstein, que no eran compatibles y que no hablaban bien el uno del otro. Con Bernstein mi padre tenía una relación de amor-odio pero, definitivamente, le amaba. La semana pasada, cuando estaba bastante enfermo en casa, le mostré un vídeo de la *Quinta* de Mahler con Bernstein y la Filarmónica de Viena. Y cuando sale Bernstein a dirigir mi padre dice: "qué guapo está". Y lo dice muy cariñoso, muy como saliéndole del alma. La otra pareja es Barenboim y Mehta. Mehta ha estado siempre muy cerca. Estos años en Valencia nos hemos visto en los ensayos, las óperas y los conciertos. Lo admiro por esa capacidad de modelar la materia de que hablábamos antes. Y Barenboim es la influencia profesional más importante que tengo. Un día en un ensayo le enseñé un vídeo muy corto y no muy bueno. "Ven a Chicago a hacer la audición para asistente", me dijo. "Si ganas, bien, y si no ganas, mala suerte". Bueno, y gané. De Barenboim he aprendido de su manera de pensar y hacer la música pero también esas cosas prácticas que vi resolver durante los cinco años como asistente en ensayos y dirigiendo la Orquesta Sin-

fónica de Chicago. Dirigiendo esta orquesta, cualquier director sabe que si algo no funciona es culpa suya. Tiene una capacidad de ser ella misma durante el concierto verdaderamente excepcional. Barenboim me introdujo también en el mundo de la ópera, en el que no he profundizado frente al ámbito sinfónico o la música de cámara, que me pertenecen muy naturalmente. El trabajo con él en Bayreuth fue muy importante para conocer a los cantantes.

**¿Qué supuso para usted ganar el Premio Kiril Kondrashin?**

Fue un momento clave. No gané el primer premio, el que daba el jurado, sino el de la orquesta —la Filarmónica de la Radio de Holanda— con el último movimiento de la *Tercera* de Mahler. Quiero suponer que no gané el primer premio porque hice cosas de joven, de demostrar cómo hay que hacerlo. Hasta dije que había encontrado errores en la partitura que había que estudiar y resultó que el presidente del jurado tenía que ver con eso. Me faltó un poco de prudencia. Hubiera estado más guapo callado. Pero, bueno, a partir de ahí empiezo una carrera en Europa —Alemania, Holanda—, en Australia, en Estados Unidos... Me decían en Chicago que siguiera allí pero decidí bastante rápido terminar esa etapa que incluía también estar en los conciertos de abono cada año... Consideré que era el momento correcto para continuar solo, así que los siguientes cinco años dirigí por todo el mundo y ahí llegó España. Uno de mis primeros conciertos fue uno de verano con la Orquesta de Valencia haciendo la *Sinfonía Doméstica* de Strauss. Empezó una colaboración tal que al año siguiente me ofrecieron la titularidad.

**¿Amor a primera vista?**

Yo sí me enamoré a primera vista, y no sólo de la orquesta sino de la ciudad. Es la misma luz que yo conozco desde pequeño, la gente muy parecida, abierta, intensa en lo musical y en lo vital, un milagro de afición, con esas bandas capaces de hacer, por ejemplo, una maravillosa *Primera* de Mahler. No he visto nada igual que Valencia en esas cosas.

**¿Y por parte de la orquesta?**

Pues yo creo que fue lo mismo. Me acuerdo la primera semana con ellos. Volví de Holanda y pasé de la oscuridad a la luz, y a ese aire. Y, además, me encontré con una orquesta muy buena. Y pensé que ojalá pudiera quedarme con ellos. Los músicos me comentaban si quería ser titular porque estaban buscando quién podría sustituir a Miguel Ángel Gómez Martínez. Así que llegué en el momento justo. Me pasó, además, algo maravilloso. El segundo día de ensayos me dice un músico “¿Le gusta navegar?”. Y yo le contesté que proba-

blemente pero que en principio no era lo mío. Y me invitaron a navegar después del ensayo cinco músicos, en mitad de junio, y nos bañamos en el mar y volvimos tomándonos unas cervecitas. Una maravilla...

**Ésta es su décima temporada juntos. ¿Seguirán? ¿Habrá otras diez?**

Mis ejemplos son muy fuertes, son personajes muy sólidos. Mehta ha cumplido cincuenta años con la Filarmónica de Israel, Barenboim treinta con la Ópera de Berlín y pasó quince o más con Chicago. Bernstein con Nueva York, lo mismo. Y Celibidache con Múnich. Creo que la clave de eso es saber el motivo por el que trabajamos juntos. Hoy día hay como una actitud por parte de los directores, sobre todo los más jóvenes, o de sus agentes, por la que tienden a dar pequeños pasos que conduzcan a otros más altos, como diciendo que si lo gestionan bien llegarán a la Filarmónica de Berlín. Por mi naturaleza, y por esos ejemplos que influyen en mi vida, soy más del trabajo continuado del director de orquesta. Hoy, y quizá también por la crisis económica y social que vivimos en todo el mundo occidental, cada vez es más importante la figura social y cultural del director que tiene la posibilidad, si quiere, de ser un líder de su comunidad. Hay orquestas que están en crisis también con su público, con su posicionamiento, que deben pensar muy en serio qué significan para la comunidad, por qué se pierde público, cuál es el truco para poder seguir. Pero hay que verlo también del otro lado, no sólo ir viviendo sino mantener nuestro trabajo, nuestro sueldo, saber cuál es nuestra función y cómo podemos justificar lo que la propia comunidad nos paga. Y a eso se llega con la presencia de la música en la educación y trabajándolo también con la gente que quiere hacer de la música su profesión. Y el público, claro, que necesita no un trabajo de educación sino de acercamiento. La gente llega al concierto después de un día de lucha constante y allí es donde pueden olvidar todo eso. Es más fácil para los equipos de fútbol, que logran una comunicación emocional inmediata. Nosotros tenemos que encontrar ese punto en el que el público pueda identificar la orquesta como suya.

**¿Y lo hace?**

Desde luego. En Valencia esto viene directamente ligado a cuando yo empecé y lo veo como mi logro más importante. La Orquesta de Valencia era una parte de la programación del Palau de la Música pero no la más importante. Venían las mejores orquestas del mundo, y hemos logrado que desde 2008, cuando empieza la crisis, las cosas vayan cambiando y los presupuestos y el enfoque social también. Y hoy el público se siente identificado con la orquesta y se le

puede oír que nuestra orquesta es realmente mejor que muchas que vienen de fuera, que están satisfechos a la hora de comparar y que somos capaces de emocionarnos más que otra orquesta de fuera.

**¿Hubo que trabajar mucho la orquesta a su llegada como titular?**

Rattle decía que las orquestas cambian como placas tectónicas: muy lentamente. Y ese cambio no se aprecia hasta que llega un día en que, al fin, se ve con claridad. Ha habido un trabajo técnico pero para mí lo fundamental es cómo transmitamos la música al público. Tiene que haber un contenido emocional y algo que les demuestre que tocamos para ellos no para nosotros. Y eso es un trabajo de equipo, no esa forma de hacer las cosas de algunos compañeros que piensan que ellos mandan y los demás les siguen. Las grandes orquestas trabajan como si hicieran música de cámara, se autoprotegen y así el resultado es muy bueno sea quien sea quien dirija. Y si lo hace un maestro que sepa manejar de una manera especial ese conjunto orgánico, la profundización será mucho mayor que si se trata de alguien que diga que todo depende de cómo esté marcando. De ahí sale algo que llega profundamente. **Y habrá que dejar algo para el momento del concierto.**

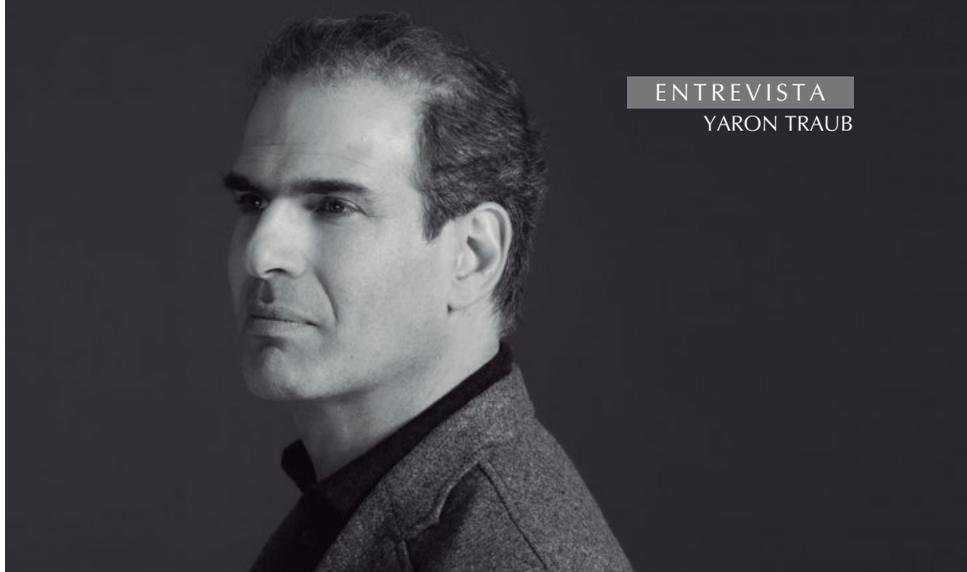
Sin eso, no funciona nada. Ahí es donde Celibidache tenía problemas. Mi padre decía que los ensayos con él eran de una sabiduría y una profundidad enormes y que en el concierto lo seguía controlando todo. Los mejores conciertos de Celibidache fueron los del final de su vida porque físicamente no podía controlarlo todo y sí confiar en lo que los músicos, que le conocían muy bien, le ofrecían. Y eso se ve en sus grabaciones que han ido saliendo de esos últimos años.

**Desde 1999 sigue las enseñanzas de Thich Nhat Hanh. ¿Qué significa para usted como músico esa visión de la vida?**

Ser consciente de la importancia del trabajo interior, de saber que todo es uno en el universo en el sentido de que estás conectado con todo el mundo, de que nuestra cultura occidental es muy egoísta: voy a lo mío y no me desvío. Muchas veces, un objetivo que decidimos no funciona porque dependemos de todo nuestro alrededor. Lo más importante que he aprendido es el sentido de comunidad. No puedes conseguir un desarrollo espiritual humano sin tener un apoyo, aisladamente. Y eso no te cae del cielo, es un trabajo. Por eso su influencia ha sido clave en mi trabajo como director de orquesta y me ha ayudado en mis primeros años con algunas orquestas llenas de conflictos.

**Fenomenología, Celibidache, zen...**

Al llegar a los ochenta, estos sabios



como Celibidache, mi padre, Thich Nhat Hanh, destilan la realidad y se enfocan en algo muy preciso. Cuando somos jóvenes somos todoterreno: un poco de Mahler, un poco de dinámica, un poco de fraseo. Ellos saben lo que es verdaderamente fundamental y tratan de enseñarlo a los demás como maestros que son en el mejor sentido de la palabra. Thich Nhat Hanh, que tiene ochenta y ocho años, se concentra siempre en la respiración, en volver a ser consciente de eso: "hagáis lo que hagáis, volved siempre a la respiración; si bebéis agua y respiráis tomáis el agua de verdad". Y lo mismo con la música, que es respiración. Celibidache al final de su vida era un genio que oía todo, las desafinaciones individuales, las de conjunto, y al final sólo le importaba el fraseo, la respiración... y en cualquier compositor, fuera Brahms, Debussy o Bruckner. Para mi padre la afinación es el eje y el núcleo. Una nota que no salga afinada le obliga a parar y a intentarlo mil veces si es preciso.

#### ¿Qué repertorio prefiere?

Volvemos a mis influencias. El mundo de Celibidache, que está en Bruckner y en la música francesa. De Bernstein, Mahler. Y de Barenboim, Wagner —este año el tercer acto de *Parsifal*. Haydn me gusta mucho y creo que incluso me sale bien pero tengo como una cierta pereza de hacerlo, no sé por qué. Tengo la sensación, probablemente equivocada, de que el público prefiere otra cosa, Chaikovski por ejemplo. Por cierto, me encanta también el repertorio ruso. Mi familia viene de Ucrania y están esos temas que me hacen llorar...

#### ¿Reserva alguna obra para el momento de su plena madurez?

No creo en eso. Hay que empezar pronto e intentarlo. Es fundamental para el aprendizaje. Si reservas algo para muy tarde te encuentras con que no puedes aplicar el proceso de prueba y error, que para mí ha sido muy importante en mi vida profesional, con Bruckner y con Mahler. Si tengo la posibilidad de hacer cualquier obra que me interese, la hago.

#### ¿Cómo es su vida al margen de la música?

Pues con mucha música. Toco música de cámara muy a menudo, sonatas con mi mujer y quintetos con más gente. Y estoy muy involucrado con su proyecto educativo en un colegio de secundaria en Altea, en inglés, sin ánimo de lucro e incluyendo muchas ideas pedagógicas del método Waldorf, y con mucha música y arte. Es un trabajo en el que estoy muy volcado. Estamos también desarrollando los dos un centro internacional de música, también en Altea, que se llamará *Via Gadea*, en un edificio maravilloso, y que va a tener,

sobre todo, una implicación social dentro del entorno del pueblo. Todo lo contrario de elitista, va a incorporar la infraestructura de enseñanza de los conservatorios, más las bandas, más la excelencia de algunos solistas que traeremos para hacer un centro de educación y música. Lo empezaremos seguramente en enero del año próximo. Además, Altea es ya un lugar muy preparado en eso, en cuestiones de arte y de cultura. Usted conoce muy bien a las orquestas españolas.

He trabajado con casi todas. Y he notado una mejora enorme en los últimos años. El problema es que fuera de España no se conozca esa calidad. Tenemos que hacer un esfuerzo por demostrar fuera lo que estamos haciendo, con internet, con los discos, como sea. Trabajamos para nosotros mismos y eso no basta. Hay que dejarse ver, hay que salir, que mostrar nuestro producto y saber venderlo, estudiar los modos de hacerlo, eso que los norteamericanos, que no tienen apoyo estatal, han aprendido a hacer y ya es parte de su ADN. Aquí, después de los años tranquilos que nos han permitido desarrollar el nivel de las orquestas, se ha dejado de aprender cómo se sobrevive con menos. Por eso hemos hecho en Valencia ese esfuerzo con el público. Cuando pase la crisis habrá una cola. Los que están ahora trabajando estarán al principio de ella y los que se dejan llevar, al final. Hay que vender, encontrar nuevos públicos, esperar, pensar que se nos hace mayor, que cualquier día no viene... Y no hay que inventar nada porque está todo hecho en otros sitios. Basta con elegir, con probar, con equivocarse o acertar, pero hay que hacerlo, es imprescindible.

#### ¿Por eso le interesan tanto los proyectos educativos?

El año pasado, cuando el centenario de *La consagración de la primavera* de Stravinski, copiamos a Simon Rattle y la Filarmónica de Berlín con cien adolescentes bailando la obra, trabajando durante tres meses. Después, con otros colegios e institutos de Valencia, fue *Petrushka*, que se hizo también para los

abonados, y en la que cada personaje era un grupo. Y ahora lo haremos con los *Cuadros de una exposición* de Musorgski. El paseo lo hará un grupo de gente mayor. Y explicar las cosas en cada concierto... Los adolescentes son los más difíciles, con problemas de concentración a la hora de escuchar, acostumbados a los móviles o a los videojuegos. Hay que trabajar mucho todavía. **Es inevitable que le pregunte por el conflicto palestino-israelí. ¿Tiene solución?**

Desgraciadamente, no creo que hoy tenga solución. Porque la solución depende de la voluntad. Me decía Barenboim de su proyecto de la East Western Divan que no es un intento de conseguir la paz sino el entendimiento entre las dos partes y que la música es la manera más directa. Y sólo a través del entendimiento nace la voluntad. Ahora no hay ninguna voluntad por ninguna de las dos partes. Ambas desconocen lo que ocurre en el otro lado. Lo intentó también Thich Nhat Hanh en su centro en Francia y no ha funcionado. Lo de Barenboim funciona porque la música va más allá que las palabras. Y me da la sensación de que no va a haber solución porque ambas partes también se manejan desde fuera, por fuerzas con intereses regionales o globales a los que conviene mantener el conflicto vivo, hirviendo en un fuego en el que las llamas suben o bajan según sus intereses. No es el único conflicto en el mundo en el que pasa eso. El caso ucraniano es el mismo.

#### ¿Le han boicoteado alguna vez por ser israelí? ¿Qué sentiría si un público trata de hacerlo sin saber que usted piensa de ese modo?

Afortunadamente no me ha pasado nunca. Tampoco tengo sensación de antisemitismo, al menos en mi experiencia personal no lo he sentido directamente. Me sentiría muy mal si me sucediera lo que usted me dice porque mi trabajo personal, lo que ofrezco a mi comunidad es algo que tiene la particularidad de estar conectado con un modo de pensar.