

LLL**CENTRO CULTURAL**CCCCCE
ELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGGGG
BBEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEEEEE

CÁMARA

CUARTETO QUIROGA

JOSÉ ENRIQUE BAGARÍA

PIANO

CÁMARA

CUARTETO QUIROGA

AITOR HEVIA Y CIBRÁN SIERRA, violín

JOSEP PUCHADES, viola

HELENA POGGIO, violonchelo

Artistas en residencia

JOSÉ ENRIQUE BAGARÍA

PIANO

AUDITORIO MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2

47015 Valladolid

T 983 385 604

www.auditoriomigueldelibes.com

www.facebook.com/auditoriomigueldelibes

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

Valladolid, España 2013

VALLADOLID

VIERNES 26 DE ABRIL DE 2013 · 20.00 H

SALA DE CÁMARA

AUDITORIO MIGUEL DELIBES

PARTE I

—
ARNOLD SCHOENBERG
(1874-1951)

Cuarteto en Re mayor

Allegro molto
Intermezzo. Andantino grazioso
Andante con moto. Variation 1-5
Allegro

—
BÉLA BARTÓK
(1881-1945)

Cuarteto de cuerda n^o 3 Sz 85 BB 93

Prima parte: Moderato
Seconda parte: Allegro
Ricapitulazione della prima parte: Moderato - Coda: Allegro molto

PARTE II

—
JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

Quinteto en Fa menor, op. 34

Allegro non troppo
Andante, un poco Adagio
Scherzo: Allegro
Finale: Poco sostenuto - Allegro non troppo

Arnold Schoenberg

(Viena, 13-IV-1874-Los Ángeles, 13-VII-1951)

Cuarteto de cuerda en Re mayor para dos violines, viola y violonchelo, s/op. (1897)

Composición: Viena, 1897; Estreno: 20-XII-1898, *Gesellschaft der Musikfreunde*, Viena

A finales del siglo XIX, los eruditos, críticos y compositores en Europa central se sentían atraídos en gran medida por el fenómeno del wagnerismo y post-wagnerismo, mientras que parece que fuera mucho más exigua la cantidad de autores que sentían una mayor apreciación por la obra de Brahms. No obstante, su presencia fue claramente perceptible durante décadas para ciertos críticos del XX, como Niemann o Leichtentritt; por ejemplo, este último afirmaba que “desde aproximadamente 1880 toda la música de cámara en Alemania era en cierto modo deudora de Brahms”. Reger, Zemlinsky y Schoenberg pertenecieron a esta pléyade de compositores que se vieron influidos por el compositor hamburgués y lo admiraron.

Entre las obras instrumentales compuestas por Schoenberg durante el periodo que precede a *Erwartung* y *Verklärte Nacht* destaca, como primera obra de cámara conservada completa, el Cuarteto de cuerda en Re mayor de 1897. Podemos estar seguros de que el cuarteto fue ampliamente revisado bajo el asesoramiento de Zemlinsky, reconocido brahmsiano que en esos años ejerció como único profesor de composición de Schoenberg. Según nos informa Egon Wellesz, la obra fue compuesta en el verano de 1897 en Viena; posteriormente se la mostró a Zemlinsky y, tras el estudio del cuarteto por parte de éste, el cuarteto fue revisado en profundidad: los movimientos primero y cuarto fueron ampliamente reescritos y en lugar del original segundo movimiento compuso otro completamente nuevo; parece ser que el tercer movimiento apenas había sido comenzado, pero también en este caso fue sustituido el planeado inicialmente. Por iniciativa de Zemlinsky el cuarteto se presentó en una interpretación privada en la Wiener Tonkünstlerverein el 17 de marzo de 1898. El estreno público tuvo lugar en sala Bösendorfer de la *Gesellschaft der Musikfreunde* el 20 de diciembre de ese mismo año, con el cuarteto Fitzner. La partitura autógrafa y un juego de partichelas se conservan en la Biblioteca del Congreso, pero no muestran signos de las de las amplias revisiones o sustituciones mencionadas. El

segundo movimiento original, que fue desechado, también se conserva completo como Scherzo en Fa mayor. El cuarteto constituye, sin duda, la composición instrumental más exitosa del periodo brahmsiano de Schoenberg.

El primer movimiento del cuarteto constituye la forma sonata más extensa compuesta por Schoenberg hasta la fecha y presenta una exposición muy rica en material temático —con un primer grupo de cuatro temas—, y especialmente preocupada por el desarrollo motivico de los mismos. A lo largo de la exposición Schoenberg intenta hacer todas las partes de la textura temáticamente significativas. El amplio segundo grupo de temas destaca por su control armónico a amplia escala, con la peculiaridad de evitar en todo momento el área de la dominante y favorecer el sexto grado. En conjunto, el primer movimiento del cuarteto en Re mayor muestra una impresionante comprensión de los principios asociados más íntimamente, o más inmediatamente, con la música de Brahms. Se ha apuntado una posible influencia de Dvorak, pero en comparación con el peso de Brahms resulta realmente muy poco significativo, a pesar del cierto aire eslavo que tienen los movimientos extremos del cuarteto. Lo que resulta más prosaico del primer movimiento, a pesar de su elegancia motívica y armónica, es la naturaleza “cuadrada” de su estructura fraseológica y su lenguaje rítmico-métrico.

El Intermezzo que sustituyó al Scherzo original presenta también a la viola como la principal voz melódica característica que parece derivar directamente del tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor op. 67 de Brahms, con quien además comparte motivos similares, pero Schoenberg va más allá de la mera emulación o alusión al maestro. Quizá el Scherzo original fue eliminado por iniciativa de Zemlinsky por presentar conexiones demasiado estrechas con el estilo en general y con el contenido motivico concreto de dicha composición brahmsiana.

El tercer tiempo es un Tema con variaciones, y según Frisch, el más innovador e impresionante de todos. La partitura autógrafa contiene siete variaciones y una coda, pero el autor marcó dos de ellas para eliminarlas. A lo largo de las variaciones desarrolla procedimientos polifónico-contrapuntísticos imitativos de diferente naturaleza. El movimiento variado en su conjunto se coloca globalmente como el último y mejor logro dentro de la tradición de la música de cámara de Brahms. El cuarto movimiento, Allegro, en forma de *rondo*, presenta, como hemos apuntado antes, un tema inicial con cierto carácter eslavo que algún crítico de la época calificó como “banal” o “trivial”. En general los críticos consideraron los movimientos extremos del cuarteto como los menos interesantes, a pesar de ser los más respetuosos con las convenciones —o quizá precisamente por serlo—, mientras que en los interiores es “el poeta toma la palabra” (Heuberger).

Béla Bartók

(Nagyszentmiklós, 25-III-1881-New York, 26-IX-1945)

Cuarteto de cuerda n^o 3, Sz. 85

Composición: 1928; Estreno: Londres, 19-II-1929 (Cuarteto Waldbauer-Kerpely)

El ciclo de los seis cuartetos de cuerda de Bartók ha sido considerado, con justicia, como el más importante monumento de la música de cámara del siglo XX destinada a esa formación, paralelizable con los cuartetos beethovenianos. Como sucedía con la producción del genio de Bonn, la música muestra una dramática evolución estilística en cada cuarteto, en el que explora un nuevo terreno del pensamiento musical. Asimismo, ambos expandieron de un modo sustantivo la noción del cuarteto de cuerda en prácticamente todas las dimensiones posibles: forma, tonalidad, medios técnicos, ritmo y contenido musical esencial. Así pues, a pesar de utilizar un lenguaje musical moderno, los cuartetos de Bartók se adecuan perfectamente a la trayectoria continua de exploración del orgánico “cuarteto” y fiel a los principios de la escritura cuartetística.

Los seis cuartetos de Bartók, pues, trazan una especie de arco de desarrollo que comienza con las influencias del Romanticismo tardío y que finaliza con un cuarteto en cuatro movimientos en lenguaje básicamente tonal, aunque distintivo del propio compositor. Los cuartetos centrales son los más radicales, con el tercero como representante de la música más difícil de Bartók, la que llega a los más lejanos confines en sus búsquedas y exploraciones. El formidable Cuarteto n^o 3 Sz. 85 fue redactado en 1928 y estrenado el 19 de febrero en Londres por el cuarteto Waldbauer-Kerpely, aunque no se trató de un estreno “oficial”, sino de una sesión radiada por la BBC sin público; dos días después se tocó por vez primera ante el público por el cuarteto Kolisch en Frankfurt am Main. La obra fue dedicada a la Musical Fund Society de Philadelphia, que le otorgó un premio por dicha composición.

El tercer cuarteto de Bartók es el más breve del ciclo y consiste en un único movimiento —aunque su esquema formal también se ha relacionado con la Sonata para violín y piano n^o 2, bipartita— dividido en cuatro partes que se diferencian auditivamente con claridad. El núcleo del cuarteto comprende dos partes, la primera lenta, conmovedora y fragmentaria, construida a partir de pequeños motivos breves introducidos a lo largo de los primeros compases. La segunda parte, por el contrario, es rápida y vivaz, más continua y basada en temas más extensos, muchos de los cuales son permutaciones estrechamente relacionadas

de una única idea. Esta segunda parte es conducida a una intensificación dramática mediante la aceleración del tempo, de ritmos punzantes, de la tensión de la fuga y de un caleidoscopio de efectos colorísticos —como los golpes de arco *col legno* o el *pizzicato Bartók*— que configuran algunos de los aspectos más distintivos de la escritura de Bartók para cuarteto de cuerda. La tercera parte es una recapitulación compacta de la primera, así nombrada explícitamente por el compositor, aunque no es en absoluto literal. La parte final es una breve coda que nos remite a la segunda sección mediante un resurgimiento comprimido del movimiento impulsivo que da lugar a una conclusión tremendamente poderosa.

La música es densa y complicada, pero asombrosamente ordenada. Aunque no resulte aparente al oído, y menos en una primera audición, la lectura de la partitura revela una extraordinaria cantidad de contrapunto, con cánones, dos fugas diferentes en la segunda parte y muchos de los procedimientos eruditos que encontramos en Bach y Beethoven, como inversiones, aumentaciones, *stretti*, etc. Como toda la música realmente valiosa, el cuarteto presenta muchos niveles, desde las sensaciones en el plano superficial a los detalles de construcción más profundos. Su riqueza de significados musicales requiere de reiteradas audiciones para poder ser apreciado en toda su complejidad.

Johannes Brahms

(Hamburgo, 7-V-1833; Viena, 3-IV-1897)

Quinteto en Fa menor para 2 violines, viola, violonchelo y piano, op. 34

Composición: Baden-Baden-Viena, 1864-65; estreno: Leipzig, 22-VI-1866

El Quinteto con piano en Fa menor, op. 34 de Brahms fue objeto un trabajo creativo entre los más complejos y completos, y por tanto, entre los más elocuentes para ilustrar —quizá en uno de sus casos límite— el proceso a través del cual el autor organiza y llega a una determinada formulación de su pensamiento musical, tras un continuo probar y probar, si bien, en este caso, sólo referido básicamente a un orgánico instrumental cada vez más y más adecuado, sin que la materia musical fuera objeto de excesivos reajustes.

Inicialmente la obra, concebida como quinteto de cuerda al modo schubertiano, con dos chelos, fue comenzada y terminada en Hamm entre el verano de 1861 y agosto de 1862. Como tal Brahms lo menciona en una carta dirigida a su amigo Dietrich, el día antes de viajar por primera vez de Hamburgo a Viena, el 8 de septiembre de 1862. No obstante, Clara Wieck ya había recibido el

29 de agosto los tres primeros movimientos y el tres de septiembre escribió al compositor alabando el quinteto. Tres meses después celebró el Finale como un “magnífico coronamiento del conjunto”; sin embargo, también mostró objeciones sobre el orgánico instrumental de sólo cuerdas, el cual no le parecía suficiente para sostener la fuerza de los temas y la amplia concepción y la densa escritura contrapuntística de los desarrollos, que requerirían probablemente de la presencia del piano. Del mismo modo, Joachim, al examinar la obra pensó que necesitaba algunas modificaciones para alcanzar el adecuado peso sonoro; a pesar de considerarlo genial de principio al fin, apuntó a Brahms que carecía de fascinación sonora, *Klangreiz*... Brahms, fiado del criterio del violinista, aportó una serie de modificaciones, pero no consiguió eliminar el defecto de fondo, tal y como se demostró en la audición privada organizada en Hannover en la primavera de 1863, estando presente Brahms, por lo que éste se sintió inducido a optar por una fórmula instrumental radicalmente diferente, convencido de haber presupuesto demasiado sobre su todavía parcial familiaridad con los instrumentos de cuerda: incluso aunque en determinados momentos el efecto del quinteto de cuerda puro le sonaba adecuado, en otros, especialmente pertenecientes al tercer y cuarto tiempos, fue consciente de la insuficiencia de volumen y de vigor percusivo. Así pues, el compositor tomó pronto la decisión de transformar la obra en una sonata para dos pianos y, por tanto, recurrir al “sonido” que le resultaba más familiar, lamentablemente previa destrucción del manuscrito original del quinteto de cuerda.

El proyecto fue llevado a cabo entre mayo de 1863 y febrero de 1864; la versión resultante fue estrenada el 17 de abril en la Singakademie de Viena por Brahms, junto con su amigo Carl Tausig. La acogida no fue especialmente calurosa y por ello, algunos amigos —entre ellos Clara Schumann y Hermann Levi— le aconsejaron una nueva reelaboración. Brahms jamás repudió esta segunda versión y la hizo imprimir e interpretar con frecuencia, a veces participando en la ejecución, por ejemplo con Clara, que a su vez también la tocó con Anton Rubinstein; pero, no obstante, se dio cuenta de que la solución ignoraba totalmente el originario y necesario aporte expresivo de las cuerdas. Se imponía, por tanto, la combinación de los dos elementos, defendida por Levi, bajo la especie de Quinteto en Fa menor para dos violines, viola, violonchelo y piano. Y no por casualidad la fórmula “quinteto con piano” tuvo plena fortuna en el clima *Biedermeier* y quizá obtuvo con Brahms su máxima consagración, con un florecimiento póstumo en los albores del Novecento, por mérito entre otros de César Franck o Dvorak.

La tercera versión fue tomando cuerpo a lo largo del verano de 1864 en Baden-Baden y fue acabada en el otoño de ese mismo año, pero sólo obtuvo al año siguiente la aprobación de Levi, que intervino de un modo sutil, pero positivo, en la remodelación de algunas páginas. El resultado final plenamente satisfactorio fue expresado por el propio Levi en las siguientes palabras dirigidas a Brahms:

“La belleza del Quinteto supera toda imaginación. Quien no lo conoce en las precedentes versiones de quinteto de cuerda y de sonata no podrá creer que fuera ideado y escrito para otros instrumentos. Ni una sola nota da la impresión de una adaptación; todas las ideas resultan mucho más ricas de color; de la monotonía de los dos pianos ha surgido una página de una gran belleza tímbrica; de un dúo pianístico accesible sólo a pocos, algo fresco para todos los aficionados [...] una obra maestra de cámara como no se había tenido desde 1828”.

Una de las primeras interpretaciones públicas de la versión de cuerdas con piano tuvo lugar en la Salle Erard, de París, el 24 de marzo de 1868, pero se tiene noticia también de una interpretación anterior, en el Conservatorio de Leipzig, el 22 de junio de 1866.

En términos generales, podría decirse que el op. 34 refleja igualmente las dos inspiraciones dominantes del momento: Beethoven en la intensidad de la expresión, especialmente en el arranque y en el sentido global de la composición, y Schubert, en el carácter lírico del movimiento lento y de gran parte del *finale*. Pero estos eran esencialmente marcos espirituales más que verdaderos modelos, dado que el lenguaje y la técnica de Brahms eran ya muy personales y el quinteto destaca sobre todo por su toque de individualidad. Además, constituye un nodo crucial en el camerismo del compositor, un atormentado documento de transición entre los juveniles años hamburgueses y los inicios de la permanencia en Viena, y a la vez una piedra miliar, en el sentido de un último ensayo en la “imponente” música camerística antes de constreñirse a límites más rigurosos a la hora de componer. En cierto modo, la obra admite un paralelismo con las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, también en doble versión, o aún más con el primer Concierto para piano, op. 15, concebido como sinfonía y luego reelaborado como sonata para dos pianos, con la diferencia de que el op. 34 revela una mayor maestría estilística y se coloca, por pleno derecho, en los umbrales vieneses de la madurez brahmsiana. Finalmente, la costumbre de Brahms de la “reelaboración” atestigua cómo él en ocasiones concebía su música *alla Bach*, en términos abstractos respecto a cualquier destino instrumental previo, incluso si después cada versión revela una específica individuación tímbrica. Por otra parte, proporciona una síntesis peculiar de las cualidades de las precedentes obras para piano y cuerdas—los cuartetos en Sol menor y en La mayor—e incluso de los sextetos de cuerda, pero llevadas a una más aguda formalización.

El primer movimiento, de forma sonata, se construye fundamentalmente en torno a tres temas contrastantes: el primero, con cuerdas y piano al unísono, presenta un carácter noble, varonil e impetuoso, de reminiscencias beethovenianas; el segundo presenta un carácter más lírico y el tercero, más rítmico, se asemeja en cierto modo al de apertura. La sección de desarrollo, no demasiado extensa, se centra en los dos primeros temas, para desembocar en una reexposición prácticamente simétrica a la exposición y una extensa coda construida sobre el tema inicial.

El segundo movimiento presenta, tanto en su tema único como en algunas ideas secundarias, cierto estatismo y un lirismo en cierto modo reprimido, acallado, de moderado vuelo. La impresión general es de un cuadro sonoro relativamente brumoso y sombrío, de luces difuminadas y levemente cambiantes, dentro de un ambiente básicamente sosegado, pero frío.

El Scherzo, de estructura ternaria, comienza en *pianissimo* en la tonalidad de la dominante, Do menor, hasta afianzar el tema principal, con cierto aire heroico y con un carácter claramente percusivo, que junto a los solapamientos que presenta entre compases binarios y ternarios, le proporciona un perfil básicamente agitado y apasionado, que sólo resulta atemperado en el breve Trío central, que presenta reiteradamente en piano y cuerdas una melodía con cierto carácter popular, para volver a exponer a continuación la vuelta a la sección inicial.

El último movimiento, Finale, se articula en tres secciones, la primera de las cuales es una introducción de tipo rapsódico y carácter dramático, que da paso a la amplísima sección central, una especie de hibridación entre la forma sonata y el rondó, que presenta cuatro temas que en la reexposición aparecen diferentemente ordenados. Un pasaje de enlace nos conduce al Presto final, lleno de fuerza, que emplea ideas probablemente derivadas del tema inicial del quinteto, para acabar con una coda plenamente asertiva.



CUARTEO QUIROGA

Aitor Hevia y Cibrán Sierra, *violín*
Josep Puchades, *viola*
Helena Poggio, *violonchelo*

“Exquisito: interpretaciones precisas, perfectamente equilibradas e interpretativamente frescas expresadas en tonos consistentemente cálidos.”

The New York Times, enero 2012.

El Cuarteto Quiroga está considerado hoy como uno de los grupos más singulares y activos de la nueva generación europea, internacionalmente reconocido entre crítica y público por la fuerte personalidad de su carácter como grupo y por sus interpretaciones audaces y renovadoras.

El grupo nació con la voluntad de rendir homenaje a la figura del gran violonista gallego Manuel Quiroga, uno de los instrumentistas más sobresalientes de la historia musical española junto con Pau Casals y Pablo de Sarasate.

Formado desde sus inicios con el Maestro Rainer Schmidt –Cuarteto Hagen– en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, el cuarteto prosiguió sus estudios en la Musikhochschule Basel y en Pro Quartet-CEMC con Walter Levin –Cuarteto LaSalle– y finalmente en la E.C.M.A. con Hatto Beyerle –Cuarteto Alban Berg–. Otros grandes maestros que han influido en la personalidad musical del cuarteto son Ferenc Rados, Andrés Keller, Johannes Meissl y Eberhard Feltz.

Múltiplemente galardonado en los concursos internacionales para cuarteto más relevantes –Bordeaux, Borciani, Beijing, Génève, Fnapec-Paris, Palau de Barcelona, etc. –, el cuarteto es un habitual de las salas y festivales más importantes de Europa y América –Wigmore Hall London, Philharmonie Berlin, Frick Collection New York, Heidelberger Frühling, Concertgebouw Amsterdam, De Doelen Rotterdam, Auditorio Nacional Madrid, Nybrokajen Estocolmo, Les Invalides Paris, Auditori Barcelona, Gonfallone di Roma, Quincena Musical Donostiarra, Buenos Aires, Teatro Solís Motevideo, National Gallery Washington DC, etc. –, y sus conciertos han sido grabados y retransmitidos por RNE, RadioFrance, BBC3, Rai, MezzoTv, RadioSueca-P2, SWR2, WDR3, Sony, etc.

En 2007 recibió el Premio Ojo Crítico que otorga anualmente Radio Nacional de España. Desde la temporada 2011-12, el Cuarteto Quiroga es grupo residente en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid.

Entre sus colaboradores habituales en escena están músicos de la talla de Valentin Erben, Vladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Javier Perianes, Jeremy Menuhin, J. Enrique Bagaría, Darío Mariño, Chen Haley, David Kadouch, el coreógrafo Hideto Hesiki, el dramaturgo Peter Ries o el actor Jose Luis Gómez.

Fuertemente implicados con la enseñanza de la música de cámara, son profesores cada verano en el Curso Internacional de Música de Llanes, responsables de la Cátedra de Cuarteto de Cuerda del Conservatorio Superior de Música de Aragón e invitados regularmente a Conservatorios y Universidades de toda España y a la JONDE.

Su último disco, *Statements*, salido este otoño al mercado y grabado para la discográfica holandesa Cobra –Diverdi–, está cosechando un aplauso unánime de la crítica especializada y el público a nivel internacional.

El Cuarteto Quiroga tiene su residencia habitual en la Fundación Museo Cerralbo de Madrid. Cibrán Sierra y los demás miembros del cuarteto desean expresar su gratitud a los herederos de Paola Modiano por su generosa cesión del violín Nicola Amati “Rosé” de 1682.



JOSÉ ENRIQUE
BAGARÍA
PIANO

Nacido en Barcelona en 1978, obtuvo el título superior de piano en el Conservatorio Superior de la misma ciudad bajo la tutela de Rosa Masferrer y Luiz de Moura Castro. Durante ese periodo también amplió estudios en L'École Normale Alfred Cortot de París. S. Pocheikin dirigió su postgrado en el Conservatorio Superior del Liceu. Entre los años 1999 y 2003 continuó su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía bajo la dirección de D. Bashkirov, Claudio Martínez Mehner y Galina Eguiazarova. Completó su etapa de formación de la mano de V. Suchanov en el Richard Strauss Konservatorium.

Paralelamente a su formación recibió clases magistrales de maestros como Alicia de Larrocha, Josep M^a Colom, Elisso Virsaladze, Leon Fleisher, Andrzej Jasinski, Ralph Gothoni, Vitaly Margulis y Boris Petrushnsky.

Ha recibido numerosos galardones en concursos pianísticos nacionales e internacionales. Cabe destacar, sin embargo, dos distinciones significativas: el primer premio en la 52 edición del Concurso Internacional Maria Canals tras 40 años sin que ningún pianista español obtuviera tal galardón; y su participación en el XV Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea en 2005, que supuso un giro importante en su carrera.

Ha participado en prestigiosos ciclos y festivales como el ciclo Fundación Scherzo, la 28 Temporada de Ibercamera, los festivales internacionales de Santander y Granada, Castell de Peralada, "Tardes de España" en San Petersburgo, el ciclo de Jóvenes talentos de París y el Festival Winners&Masters de Munich, entre otros muchos.

Ha actuado en salas como el Palau de la Música y L'Auditori de Barcelona, el Auditorio Nacional de Madrid, el Auditorio Manuel de Falla en Granada, Auditorio de Zaragoza, la Sala Philharmonia de San Petersburgo, la Sala Alfred Cortot de París, el Teatro dal Verme de Milán, la Academia de España en Roma, la Sala Bulgaria en Sofía, el Acropolium de Cartago en Túnez y el Oriental Art Center de Shanghái. También ha actuado en ciudades como Nueva York, Chicago, Bruselas, San Salvador o San José de Costa Rica.

Como solista ha colaborado con la Orquesta del Teatro Mariinsky, Orquesta de Cámara de Viena, la Orquesta de Cámara de Salzburgo, la Filarmonía de Bogotá, Sinfónica de Galicia, Orquesta de Valencia, Sinfónica de Castilla y León, Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya.

Como músico de cámara ha colaborado con el fagotista Stefano Canuti, los violinistas Latica Honda-Rosenberg y Erez Ofer y el Cuarteto Quiroga.

Entre su discografía más reciente figura el CD *Johann Sebastian Bach* junto al fagotista Stefano Canuti para el sello Velut Luna y el CD *Carnaval* con obras de Schumann, Liszt y Leonora Milà para el sello El Far Blau. Ha grabado para RNE y para Catalunya Música como solista y con diferentes dúos, tríos y cuartetos.

Compagina su actividad como concertista con la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

