

manuel de falla
complete piano music

paladino music

rodríguez

manuel de falla
complete piano music

juan carlos rodríguez

Manuel de Falla (1876–1946)
Complete Piano Music

01	Nocturno (1896)	04:13	Cuatro Piezas Españolas (1906–09)	
02	Mazurka en do menor (1899)	04:31	09 Aragonesa	02:58
03	Serenata Andaluza (1900)	04:29	10 Cubana	03:54
04	Canción (1900)	02:16	11 Montañesa	04:32
05	Vals Capricho (1900)	03:00	12 Andaluza	04:04
06	Cortejo de Gnomos (1901)	02:09	13 Fantasia Baetica (1919)	13:31
07	Serenata (1901)	04:09	14 Homenaje – Pour “Le Tombeau de Claude Debussy” (1920)	03:13
08	Allegro de Concierto (1903/04)	09:07	15 Canto de los Remeros del Volga (del cancionero musical ruso) (1922)	03:39
			16 Pour le Tombeau de Paul Dukas (1935)	03:51

TT 73:36

Juan Carlos Rodríguez, piano



NUNCA FALLA

(Spanish for “never fails”)

Manuel de Falla’s small oeuvre includes symphonic, instrumental, vocal and theatrical music. Yet for each genre the piano is clearly Falla’s source of inspiration, and piano music is the largest catalogue amongst his instrumental works. In all other works, the “genetic code” of the music is only modified by external factors. Looking at his complete piano works from *Nocturno to Pour le Tombeau by Paul Dukas*, evolution of the musical language is obvious: the early works are still under the influence of Chopin’s romanticism, and his later works – especially from *Cuatro Piezas Españolas* onwards – show introvert purity and essence.

Even if Falla’s oeuvre is small, it has a quality that reminds of Ravel, whom he greatly admired. Its quality “never fails”, and each work shows the composer’s need to create it for a specific reason. What was written and what is there, is what must be – no more and no less. For any creative person, creating means developing thoughts into a piece of art, but this can happen in two different ways: First, as a compulsive impulse to constantly develop the creation further, like Picasso, a contemporary and friend of Falla’s. Or, second, as a process of reflection

while creating, like Falla himself. Later in his life, this constant reflection became an obsession, especially while he tried to compose *Atlántida*, an “impossible” (failed?) project that dragged his spirit into depression and bitterness searching his own creative personality.

Cádiz, Falla’s hometown, is a luminous city by the Atlantic in the southwest of Andalusia, where the identity of cante jondo merges with West Indian influence. Both influenced the composer greatly, and the tumult of the Plaza de la Mina can be felt in his opera *Retablo de Maese Pedro* just like the songs of Falla’s nanny “La Morilla”, who was born in the mountains near Cádiz, influenced his most “ethnic” music like the *Cuatro Piezas Españolas*.

The earliest piano piece is his **Nocturno**, dating from 1896, when Falla was 20 years old – in his own words: “I wrote it when I was just a child.” Its beautiful texture shows elegance and charm, and it has no indication of the wild force that characterizes his later *Fantasia Bética*. The Nocturno seems like a stroll holding Chopin’s hand, the composer who influenced him most in his years as a piano student.

Falla's **Mazurka** was written around 1899, but only discovered much later and published in 1989. Similar to the *Nocturno*, it bears resemblance with Chopin, but it also shows nostalgia that reminds of Grieg – maybe this impression is enhanced by the almost complete absence of harmonic tension.

The title “**Serenata Andaluza**” (1900) not only hopes for copies being sold beyond the Pyrenees, its music also shows Falla's passion for “cante jondo”. Falla himself strongly distinguished between cante jondo and Flamenco, which in his view had a totally different origin. Besides cante jondo, especially the central section of *Serenata Andaluza* shows different developments and influences, one clearly being Grieg's music.

Ronald Crichton said about **CanCIÓN** (1900) that it “could pass as a lost *Gymnopédie* by Satie”. Indeed its first bars offer us a portrait of Satie “alla Falla”: with nothing more than music and without the exotisms of his French colleague. Like an exquisite small and sweet fruit with little meat, but with a unique

flavor, *CanCIÓN* is a gem that – a daring cognition – prepares the ground for the work of Mompou.

Years later, Falla felt no appreciation for his *Nocturno*, and in 1910 he said the same about his **Vals-Capricho** (1900) in a letter to Georges Jean-Aubray. In spite of its name, it is a nostalgic piece and full of sweetness, with no claim to virtuosity. It respects the boundaries of its style and makes no effort to innovate or even provoke and is a sheer delight in spite – or because? – of that.

Cortejo de gnomos (composed in 1901, but published only in 1980) with its peculiar rhythm for the left hand seems to perfectly fit as a soundtrack for a silent film. Yet its intent was certainly not that, and its true origin is also uncertain. Antonio Gallego speculates that it comes from a lost *gavota* in spite of its yet again obvious influence by Grieg, but its late discovery is nevertheless a welcome addition to Falla's early piano music.

Serenata (composed in 1901, but also discovered only in 1989) has three parts and is a very melodic piece, making very effective use of note repetitions and

showing great appreciation for vaudeville music in the best sense of the word.

Now to something totally different: **Allegro de Concierto** (1905) was written for a composition contest at the conservatory in Madrid. It explores the possibilities of the piano both in regards to the sound and its virtuoso techniques. The influence of Schumann's homonymous piece is obvious, yet of all contestants Granados' *Allegro de Concierto* took the prize – possibly because it is less shy and more ambitious than Falla's, which still does not fully reveal its creator's personality. Maybe this is why he only got an honorable mention in the competition, but things were to change soon: already his next piano piece shows something completely different. Until here, to quote Gerardo Diego, the admired Spanish poet of the "Generation of '27", we had "Premanuel de Antefalla". From now on: Manuel de Falla.

The **Cuatro Piezas Españolas** (1906–09, premiered in Paris by Ricard Viñes in 1909) are like a window towards the power and energy of the blinding sunlight: a splashing stream of sound that generates a constant

feeling of brio. In comparison to his earlier works, these pieces show his more elaborate musical language, his new trademark that distinguish the master from the earlier composer. Dedicated to the already very ill Isaac Albéniz, a connection to the *Iberia Suite* seems obvious, yet it is likely that Falla did not even know the entire suite (or even any of it?). Even if much of Falla's work was written without knowing parts or any of *Iberia*, there is a connection between the two works, although Falla's folklore is very different from Albéniz'. Falla is much less cinematographic and more loyal to the folkloristic style, and also uses a much more accessible musical language than Albéniz'. In *Andaluza*, however, Falla's imagination flies similarly high as Albéniz' in his *Iberia*. It is this artistic freedom that opened all doors for Falla to enter the musical scene in Paris, endorsed by Paul Dukas, Claude Debussy and Maurice Ravel.

Having been called a "mini Iberia Suite", the first piece (*Aragonesa*) is essentially a "jota", but actually it is a jota enhanced with Aragonese elements. Which ever way you look at it, *Cubana* represents Cádiz, even if the guajira brings Caribbean rhythm in the

foreground and includes an imaginative freedom for the player that creates a certain air of improvisation.

From the guajira emerges a zapateado, melted from Cuban and Spanish elements, a small gesture hoping for resumption of the good relationship between Spain and the small island that once belonged to its territory. The delicate *Montañesa* is shining with an impressionistic gloss, describing evocative landscapes (“*Paisaje*”, as Falla wrote in his preface) and creating a subtle atmosphere with contrasts and details such as the trills that bring light to the shadow. Falla’s detailed dynamic markings, especially the pianissimi and those of the final section, remind of Albéniz and open a whole range of soft frequencies and distant sounds (*Corpus Christi*).

Following *Montañesa*, *Andaluza* dots the i’s and crosses the t’s and already gives a hint that the next thing to come is the big *Fantasia Bética*. If *Aragonesa* opened the curtain to let in all the light, *Andaluza* describes the end of the longest possible day – four minutes about the essence of Andalusia, and perhaps not even Albéniz knew how to convey this essence so effectively in his *Iberia*.

Imagine the following situation: The lavish and decorated lobby of the Hotel Palace in the center of Madrid. Artur Rubinstein is smoking a cigar and receives Manuel de Falla, who delivers a piano score of a piece in the spirit of *El amor brujo*. They open the music and Falla begins to play, here and there explaining nuances to the Polish pianist, who had expected a shorter and less difficult work: “There are glissandi left over”, he said after the premiere in New York in 1920 and subsequently only performed it very rarely. **Fantasia bætica** (“À Arthur Rubinstein”) recreates the entire universe of cante jondo with a curious metaphor, using the piano to imitate a guitar with devilish tremolos and scales. One could say that this work is Falla’s *Appassionata*, in which the pianist must tame the wild wild *Fantasia*, while the listener must remain calm in spite of all the power of the music that comes his way. The *appoggiaturas* to the melody seem to be digging into the cante jondo, and the whole piece seems like an anthropological journey to the depths of the Andalusian region of Betis. In this work, Falla is on eye-level with Bartók in the sophisticated use of popular music.

Falla deeply admired Claude Debussy, who died two years prior to the premiere of *Fantasia bætica*. In 1920, Falla dedicated his **Homenaje, pour Le Tombeau de Claude Debussy**, originally for guitar, to his memory. Again this is an absolute masterpiece, but other than the previous, this work is intimate and even quoting works of the French composer – naturally with a personal touch added by Falla.

Amongst Falla's late piano works, we stumble upon a curious transcription from 1922 that was made at the request of the diplomat Ricardo Baeza: **Canto de los remeros del Volga**, a Russian folk song that seems to smell of vodka and a tavern and is actually sung by the monk Varlaam in *Boris Godunov*. Falla's piano version was not published until 1980 and masterfully treats the original's demure serenity.

Falla's last gem for the piano is of undisclosed style, just like Velazquez' painting of the pines at the Villa Borghese anticipates Turner and the French Impressionists. With **Pour Le Tombeau de Paul Dukas** (1935) Falla creates twilight between reality and dream, a musical

world into which Chopin seems to struggle to find his way. It is dark and abstract music, reflecting the composer's reality while he was trying to simultaneously write his infamous *Atlántida* and a piano piece. The work's harmonic evolution seems surreal and almost a study of shades. It leaves a strange impression of walking on uncertain ground with the danger of an abyss with only one wrong step. This must have been Falla's perception at the time, and this amount of shadow only raises one major question with pianists and listeners: Is this really the same composer, with all the light that his earlier works show? He is, and his entire piano oeuvre proves unfailingly that in nature shadow is close to light.



NUNCA FALLA

La obra de Manuel de Falla comprende música sinfónica, instrumental y teatral-vocal. En cada una de ellas hay una fuente de la que bebe, desde los ballets a las canciones, siendo el piano su principal catálogo en música instrumental, su música más pura, donde el código genético del compositor apenas se encuentra modificado por agentes externos. En esta integral de la obra para piano, desde el *Nocturno a Pour le Tombeau de Paul Dukas*, es evidente que hay una evolución en el lenguaje, influido directamente por el romanticismo de Chopin en sus primeras obras y alcanzando la pureza más esencial e interna en sus últimas obras, especialmente desde la *Cuatro Piezas Españolas*.

La obra de Falla no es excesivamente amplia, pero tiene una cualidad que podría vincularse a la de su admirado Ravel: *nunca falla*, siempre hay calidad en su música y cada obra responde a una necesidad de ser creada por un motivo concreto; lo escrito, lo que hay, es lo que tiene que estar, ni más ni menos. La razón del creador es crear, desarrollar su pensamiento en una obra de arte, pero este proceso puede ocurrir de dos formas bien distintas. Una, como impulso compulsivo de desarrollar constantemente la creación, a la manera de Picasso, contemporáneo y amigo de Falla y, la otra, la creación sumida en un proceso de reflexión, a la manera de Falla. Esta reflexión llegó a ser una obsesión

absoluta en sus últimos años, en los que trataba de dar vida a su *Atlántida*, un proyecto "imposible" (¿fallido?, por seguir con el juego polisémico del apellido), que sumió al compositor en estados intelectuales muy profundos y amargos en la búsqueda de su propia personalidad creativa.

Cádiz, la ciudad natal de Falla, es una luminosa capital del suroeste de Andalucía, bañada por el Atlántico, donde se funde la profunda identidad del cante jondo con la influencia antillana. Estas costumbres dejaron honda huella en la personalidad del compositor, desde el tumulto de la Plaza de la Mina natal, que puede vislumbrarse en el ajeteo del *Retablo de Maese Pedro*, a los cantes de *La Morilla*, niñera del pequeño *Manolito* y oriunda de la profunda sierra gaditana, que pueden percibirse en sus obras más raciales (*Cuatro Piezas Españolas*, por ejemplo).

La obra para piano comienza con el **Nocturno** (1896), en palabras del propio compositor "lo escribí apenas siendo un niño". Música de bella factura, de un encanto repleto de elegancia, su paladeo en poco podría remitirnos a la salvaje fuerza que exhala una *Fantasia Bética*, siendo un paseo del brazo de Chopin, fuertemente vinculado al compositor en sus años de estudiante de piano.

Ocurre algo parecido con la **Mazurka** (compuesta sobre 1899, descubierta recientemente y estrenada en 1989), cuyo embrión melódico podría ser también Chopin, pero aquí quizás encontramos la nostalgia de un Grieg y un relativo abandono de la tensión armónica.

Con un título que daría para vender ejemplares más allá de los Pirineos, la **Serenata Andaluza** (1900) anuncia la pasión de Falla por el cante jondo (que no flamenco, pues el compositor distinguía por aquel el tronco puro de esta música, mientras que del flamenco puntualizaba que se asimilaba con otras fuentes), insinuándose ya desarrollos mayores en la sección central de la *Serenata* (la influencia de Grieg es, en un caso determinado, muy evidente).

Como afirmó Ronald Crichton sobre la **Canción** (1900), "que podría pasar por una *Gymnopédie* extrañada por Satie", los primeros compases nos ofrecen el retrato de Satie, pero alla Falla, es decir, sin nada más que música, sin los exotismos del francés. Exquisita, fruta dulce de escasa carne pero de sabor único, esta *Canción* es un delicatessen absoluto que, quizá, señalando con cierto atrevimiento, anuncia la obra de Mompou.

Del mismo modo que años después no sintió aprecio por su *Nocturno* en la carta remitida a Jean-Aubrey en

1910, con las mismas palabras se refería a la schumanniana **Vals-Capricho** (1900), una nostálgica pieza repleta de dulzura, sin ninguna pretensión virtuosa (su segundo nombre, capricho, motivaría más notas en otros compositores), respetando las normas del estilo, sin ningún afán de inventar ni provocar y, a pesar de esto, es una delicia.

El **Cortejo de gnomos** (1901, publicado en 1980) parece, en su peculiar ritmo para la mano izquierda, una música que encajaría perfectamente como banda sonora acompañante de una película cómica muda, pero su misión es otra, y su incierto origen también, ya que pudo provenir de una gavota desaparecida (como apuntó Antonio Gallego). Su tardía aparición fue otra buena noticia del piano temprano de Falla, de nuevo aquí influida textual y sonoramente por Grieg.

Sin pretensiones parece surgir la **Serenata** (1901, también descubierta recientemente, como la *Mazurka*, en 1989), ternaria y muy melódica, con un uso de la repetición muy efectivo y un sentido aprecio por lo mejor de la música de salón.

Compuesto con una finalidad distinta a las anteriores, se aprecia en el **Allegro de Concierto** (1905) la búsqueda de mayores posibilidades acústicas del

instrumento y un mayor trabajo virtuosístico, ya que la obra fue proyectada para el concurso promovido para obras de nueva creación del Conservatorio de Madrid. Influido por la obra homónima de Schumann, *triste* destino tuvo al ser comparado con la también homónima de Granados, que se llevó el premio, quizá por ser más ambiciosa y menos tímida que este bello *Allegro*, por el que todavía no asoma la verdadera personalidad de su creador, hay más de Manuel que de Falla, quizá por eso solo obtuvo una mención en el concurso, pero las cosas no tardarían en cambiar, ya que su siguiente obra para piano hay que verla con otro enfoque muy distinto. Hasta aquí, como llamó a esta etapa su admirador el poeta español de la Generación del 27, Gerardo Diego, "Premanuel de Antefalla". Desde aquí, Manuel de Falla.

Abrir una ventana para dejar que penetre toda la potencia y energía de la cegadora luz del sol, así se presentan las **Cuatro Piezas Españolas** (1906-1909, estrenadas en París en 1909 por Ricard Viñes), un chorro de vigor sonoro que salpica y que genera un brío constante. Ha llegado un nuevo Falla, hay un lenguaje más elaborado, hay un sello, que es lo que distingue al maestro del creador. Dedicadas a un muy enfermo Albéniz, la vinculación con la *Suite Iberia* es evidente, aunque lo más probable es que Falla no conociera aún la Suite, o al menos parte de ella. Solo, y es una simple

intuición, con ya buena parte de las *Piezas* escritas, habría llegado a conocer algunas de las piezas de *Iberia*. Aun así, la vinculación entre ambas es grande, pero el folklorismo de Falla es distinto al de Albéniz. Nuestro compositor, por hablar un lenguaje que todos entendamos, es menos cinematográfico, es más fiel a la letra del folclore, aunque su imaginación vuela en la *Andaluza* del mismo modo que volaba Albéniz en las piezas de su *Iberia*. Estas músicas le sirvieron a Falla para entrar con alfombra roja en la sociedad musical parisina, avalado por Dukas, Debussy y Ravel.

Constituida como una "mini suite iberia", la *Aragonesa* que abre las *Piezas* es una jota en su esencia, pero reconvertida en una fusión de elementos aragoneses más que exclusivamente jotos. La *Cubana* es territorio Cádiz se mire por donde se mire, a pesar de evocar con la guajira el ritmo caribeño, incluyendo una imaginativa libertad al intérprete que provoca cierto aire de improvisación. Un zapateado surge como contrapunto a la guajira, como si se fundieran, con la ropa puesta, por el momento, un cubano y un español, un pequeño guiño a reiniciar buenas relaciones con la isla que fuera española. De una pátina impresionista está bañada la delicada *Montañesa*, de la que surgen evocadores paisajes (así escribió Falla en el prefacio, *Paisaje*), creando una atmósfera muy sutil a base de contrastes

(trinos que iluminan la sombra) y de indicaciones dinámicas muy concretas, en especial los pianísimos y toda su albeniciana sección final, sobre una gama sonora de bajas frecuencias y lejanas sonoridades (*Corpus Christi*). Para despertar del narcótico final de la *Montañesa*, la *Andaluza* vuelve a poner los puntos energéticos sobre las *ies*, avisando que la *Fantasia Bética* estaba por venir. Si con la *Aragonesa* se descorría la cortina para dejar entrar la luz fallesca en todo su esplendor, con la *Andaluza* la luz ha llegado para hacer el día más largo, cuatro minutos escasos sintetizan toda la esencia de Andalucía como quizá, ni siquiera Albéniz, supo transmitir en su *Suite Iberia*.

Tratemos de imaginar esta situación. Hotel Palace, centro de Madrid, en un fastuoso y decorado vestíbulo. Manuel de Falla entrega a Arthur Rubinstein, que le espera fumando un habano, la partitura prometida, una obra para piano escrita en el ambiente de *El amor brujo*. La abren y Falla comienza a tocarla, mientras le aclara matices de aquí y de allá al compungido polaco, que esperaba una obra menos larga y menos difícil ("le sobran glissandi", llegó a afirmar), que estrenaría en Nueva York en 1920 y que llegó a tocar más tarde solo en contadas ocasiones. **La Fantasia bætica** ("A Arthur Rubinstein") recrea todo el universo del cante

jondo en una curiosa metáfora, se vale del piano para recrear la guitarra, en un endiablado entramado repleto de rasgueos, trémolos y escalas propias de la guitarra. Podríamos decir que es la *Appassionata de Falla*, donde el pianista doma a la salvaje Fantasia, mientras el oyente debe reaccionar con calma ante la violencia sonora a la que se enfrenta (las *apoyaturas* en la copla central son como afiladas dagas sonoras sobre el cante jondo, un antropológico viaje hacia lo más profundo de la Betis andaluza). En esta obra Falla da la mano a Bartók en el empleo culto y sofisticado de la música popular.

Con sentida admiración se refería Falla a Debussy, fallecido dos años antes del estreno de la *Fantasia bætica*, al que le dedica su originaria para guitarra **Homenaje, pour Le Tombeau de Claude Debussy** (1920). Obra maestra absoluta, opuesta a la anterior por un mayor intimismo del mensaje pero contenido en el mismo y tenso recipiente, las referencias a Debussy son constantes, hasta con citas de obras del francés, pero pasadas por el filtro fallesco.

Llegando hacia el final de la obra para piano de Falla nos topamos con la armonización en 1922, a petición del diplomático Ricardo Baeza, del **Canto de los remeros del Volga**, canción popular rusa que en nada parece

bañada por el vodka de la taberna, el mismo que hacía cantar al monje Varlaam en *Boris Godunov*. Es más bien una sólida construcción lamentosa y de sobria severidad, magistralmente tratada por Falla, que no fue editada hasta 1980.

La última joya es de incierto estilo, como aquel Velázquez que pintaba los pinos de la Villa Borghese anticipándose a Turner y a los impresionistas franceses. Falla, en **Pour Le Tombeau de Paul Dukas** (1935), crea, tras el primer intervalo chopiniano, un discurso de una introspección enorme, como una pesadilla en la que Chopin se tambalea intentando encontrar su camino. Música oscura, muy negra en su abstracción, se percibe la trágica realidad que vivía el compositor, enfrascado en la imposible *Atlántida* y renegando de sus raciales creaciones anteriores, tanto pianísticas como orquestales. La evolución armónica en la obra es irreal, casi un estudio de la sombra, una extraña sensación de pisar un terreno incierto, por donde, en cualquier mal paso, hay un abismo. Y es este Falla, sumido en la sombra, el que más interrogantes puede plantear a pianista y oyente. ¿Es acaso este el mismo compositor de la luz de sus obras anteriores? Lo es, y es evidente que en el proceso natural, la sombra sigue a la luz, y a veces muy de cerca.



Considered one of the most brilliant musicians of his generation, **Juan Carlos Rodríguez** is a pianist who is known for his sincerity to music and composers while always placing his fine instrumental technique at the service of the text. With a fabulous capacity for interpretation of various styles, his performances show great interpretive rigor, while revealing an amount of naturalness and freshness that make each concerto performance or recital a totally new musical experience.

In 2013, Mr Rodríguez recorded a CD with works by Robert Schumann for Naxos, containing rarely heard piano works of truly amazing musical and expressive quality. This CD was chosen one of the best albums of 2013 by the prestigious *Ritmo* Magazine. The review on www.classical.net reads: "[...] Rodríguez captures the essence of Schumann's expressive soul, skilfully revealing the music's freshness and youthfulness through his choice of tempi, his phrasing and the well-balanced dynamics", and *Ritmo* finds him to be "[...] a formidable pianist with enviably good taste when it comes to Schumann [...] his pianism is of a quality that was rarely heard before in this music".

"Juan Carlos Rodríguez is a pianist with an exquisite technique [...] here you can see a real expert". (*The Listener*)

In 2014 Mr Rodríguez made his debut in Japan with great success, including performances at Toppan Hall in Tokyo, Phoenix Hall in Osaka and Denki Bunka Kaikan in Nagoya. Engagements in the near future include piano recitals and collaborations with orchestras and chamber music ensembles throughout Europe, America and Asia.

Born in Cadiz, Juan Carlos Rodríguez began his musical studies in his native town and later studied in Seville under the tutelage of Pilar Bilbao, heiress of the piano school of Claudio Arrau. He participated in master classes in France and Switzerland and won first prizes at several national and international piano competitions.

www.juancarlosrodriguez.es



Considerado uno de los músicos más brillantes de su generación, **Juan Carlos Rodríguez** es un pianista que se caracteriza por su fidelidad al texto y al compositor, poseedor de una refinada técnica pianística al servicio de la Música. Con una fabulosa capacidad de visión para interpretar los más diversos estilos, sus interpretaciones muestran un gran rigor interpretativo, al mismo tiempo que desvelan una naturalidad y frescura que hacen de cada concierto o recital una experiencia totalmente nueva.

En 2013 realiza un Album CD dedicado a Robert Schumann para el sello Naxos, conteniendo obras para piano del compositor poco usuales dentro del repertorio discográfico, pero de una carga musical y expresiva verdaderamente sorprendentes. Este disco es elegido por la prestigiosa revista *Ritmo* como uno de los mejores CDs del año 2013. La crítica especializada da testimonio de ello: "[...] Rodríguez captura la esencia del alma expresiva de Schumann, dotando hábilmente de frescura y juventud a la música en la elección que hace del tiempo, el fraseo y las dinámicas bien elegidas" – Classical Net, "[...] un formidable pianista, de un envidiable buen gusto a la hora de confeccionar un programa Schumann y aún mayor a la hora de tocarlo, pues su pianismo es de una calidad pocas veces escuchada antes en estas músicas" – *Ritmo*, "Juan Carlos Rodríguez es un consumado pianista [...] aquí juega un verdadero experto!" (*The Listener*)

En 2015 se produce el lanzamiento internacional de un nuevo Album CD para paladino music, en el cual Juan Carlos interpreta las obras completas originales para piano de Manuel de Falla, pudiendo ofrecer la posibilidad de contemplar el desarrollo e influencias que abarca el pianismo del compositor gaditano a lo largo de su repertorio.

Recientemente ha realizado su primera gira en Japón cosechando un gran éxito, incluyendo actuaciones en el Toppan Hall de Tokio, el Phoenix Hall en Osaka y el Denki Bunka Kaikan Hall en Nagoya. Futuros compromisos incluyen recitales pianísticos y colaboraciones con orquestas y formaciones camerísticas a través de Europa, América y Asia.

Nacido en Cádiz, comienza sus estudios musicales en su ciudad natal, más tarde en Sevilla bajo la tutela de Pilar Bilbao, heredera de la escuela pianística de Claudio Arrau, así como cursos de perfeccionamiento en Francia y Suiza.

Juan Carlos es ganador de primeros premios en certámenes pianísticos de ámbito nacional e internacional.

www.juancarlosrodriguez.es

pmr 0062

Recording Date:

13–14 February 2015

Recording Venue:

Auditori Pau Casals, El Vendrell/Spain

Piano Technician:

Gonçal Vallés Fitó

Engineer:

Lluís Miguel Soler i Fariols

Producers:

Solfa Recordings

Booklet Text:

Gonzalo Pérez Chamorro

Photos:

Marco Borggreve

Graphic Design:

Brigitte Fröhlich

A production of **paladino music**

© & © 2015 paladino media gmbh, vienna

www.paladino.at

 20375

Mmanuel de Palla

