

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
RAFAEL CASTEJÓN
IV

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

J. M. MORENO
R. LUQUE
Coordinadores



2019

MÚSICOS CORDOBESES DE AYER Y DE HOY



JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
ROSA LUQUE REYES
Coordinadores

MÚSICOS CORDOBESES
DE AYER Y DE HOY

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

2019

MUSICOS CORDOBESES DE AYER Y DE HOY
(Colección *Rafael Castejón IV*)

Coordinador científico:

Juan Miguel Moreno Calderón, académico numerario

Coordinadora editorial:

Rosa Luque Reyes, académica correspondiente

Portada: Órgano del coro de la Mezquita-Catedral de Córdoba

© De esta edición: Real Academia de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-121657-2-2

Dep. Legal: CO 2052-2019

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

EL LEGADO DISCOGRÁFICO DE RAFAEL OROZCO (1946-1996)*

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN
Académico numerario

* Este texto está extraído de uno de los capítulos de mi tesis doctoral, *El piano callado de Rafael Orozco*, leída en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid en junio de 2011 y que obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude*. Igualmente, muchos de los comentarios figuran en mi libro *Rafael Orozco. El piano vibrante*, publicado por Almuzara en 2016.

Aunque algunos musicólogos, historiadores de la música y críticos se muestren reacios a considerar las grabaciones discográficas como una fuente importante para el conocimiento de la historia de la interpretación musical, no parece lógico que se prescindiera de más de un siglo de registros discográficos a la hora de trazar una panorámica de la vida musical desde finales del siglo XIX a hoy. Porque, con independencia de las diferentes actitudes con que los intérpretes se enfrenten al estudio de grabación, e incluso más allá de la fidelidad que tales grabaciones evidencien con respecto a las interpretaciones en vivo de esos mismos artistas, lo cierto es que constituyen documentos valiosísimos acerca del enfoque que cada uno tiene del repertorio que interpreta.

Las fuentes escritas, en forma de tratados, manuales o indicaciones que de un modo u otro dejaran explicitadas los compositores, son muy útiles para comprender el alcance de lo reflejado en una partitura, con las limitaciones que esta tiene. Es verdad que gracias a tales fuentes puede imaginarse hoy cómo se tocaba en el siglo XVIII o en el XIX, la forma en que se ejecutaban las notas de adorno, qué convenciones rítmicas existían y tantas otras cosas. Pero quién no desearía haber tenido una referencia sonora del Mozart intérprete, de Haydn dirigiendo sus sinfonías, de Beethoven sentado al piano, de las distintas formas de tocar de Chopin y Liszt, o de esos míticos virtuosos de mediados del XIX, como Hummel, Thalberg o Tausig.

Esto sí es posible tenerlo cuando pensamos en los compositores e intérpretes de finales de dicha centuria decimonónica y, lógicamente, de cuantos artistas sobresalientes escribieron la historia musical del siglo pasado. Es gracias a los discos, más que a cualquier testimonio escrito de testigos privilegiados del momento, como hoy se puede saber del Chopin de Paderewski y el Beethoven de Schnabel, del poderío de Rachmaninov como virtuoso y de cómo interpretaba sus propias obras, o del calibre de pianistas legendarios como Josef Hofmann y Josef Lhévinne.

Ciertamente, cuestionar el valor de estas fuentes para conocer mejor y valorar la interpretación es tarea inútil. De hecho, cada vez son

más los sellos discográficos que no dejan de rescatar antiguas grabaciones; el público musical las demanda y muchos estudiosos también, pues son el mejor legado que tenemos de quienes, ya desaparecidos, un día fueron destacados intérpretes.

Por lo expuesto, se antoja difícilmente cuestionable que, a la hora de recordar a quien fue uno de los mejores pianistas que España ha dado, Rafael Orozco (1946-1996), se recurra al conocimiento de su mayor legado: sus grabaciones discográficas, en su inmensa mayoría fuera de los catálogos comerciales y, por tanto, ausentes en los anaqueles de las tiendas de discos. Como es sabido, las leyes del mercado se imponen, condenando al limbo del desconocimiento a numerosos artistas que un día fueron grandes, tal es el caso del pianista español.

Hecha la anterior consideración, es hora de señalar que la discografía de Rafael Orozco se concentra principalmente en tres sellos: EMI, Philips y Auvidis Valois. Los discos correspondientes a los dos primeros aparecieron en vinilo y solo una parte de ellos sería reprocesada en disco compacto. Tan solo los de Auvidis están grabados en soporte digital. Con todo, lo más lamentable es, como se ha dicho, que la inmensa mayoría de grabaciones de Orozco se encuentren descatalogadas y, por consiguiente, sea muy difícil acceder a ellas. Este es el primer problema al que hay que enfrentarse a la hora de compilar la veintena larga de registros que integran el legado discográfico del pianista.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que algunos discos de vinilo no fueron distribuidos en España, lo cual aumenta las dificultades de cara a su búsqueda. Es el caso del primer disco que grabó Orozco (tenía entonces 20 años de edad) a modo de programa de recital, o el que, ya en los años ochenta, hizo para el sello Ricordi con tres sonatas de Beethoven. Aparte de esto, es imprescindible conocer qué discos de vinilo fueron luego reprocesados y comercializados como discos compactos y cuáles no, teniendo en cuenta, además, que no siempre coincide el contenido original con el de la comercialización posterior como disco compacto.

Hechas estas precisiones previas acerca de la discografía de Rafael Orozco, es momento de relacionar y analizar la misma, situándolas en el contexto de su época (de ahí las referencias a otras grabaciones del momento o de tiempo atrás) y siguiendo para ello el orden cronológico y la forma de aparición en el mercado, aunque indicando, en su caso, las reediciones posteriores más relevantes.

**RECITAL: Obras de Schumann, Chopin, Albéniz y Prokofiev.
EMI 1090. Grabación: Londres, 1967**



Carátula del primer disco de Rafael Orozco. Salió al mercado en 1967, cuando el pianista tenía solo 21 años.

La primera incursión de Rafael Orozco en el mundo del disco se produjo poco después de ganar el concurso de Leeds. Se trataba de un programa de recital compuesto preferentemente por obras presentadas al certamen, lo cual podía ofrecer una imagen bastante real de las hechuras pianísticas de quien el prestigioso jurado del concurso había considerado el más talentoso pianista de cuantos acudieron a la ciudad inglesa. Aunque allí causó especial sensación su interpretación de la *Sonata op.5* de Brahms, quizás la larga duración de la obra aconsejara que, a la hora de llevar al disco un retrato pianístico del ganador, se optara por incluir obras de varios autores y representativas de estilos diversos. De ahí este programa de recital con obras de Schumann, Chopin, Albéniz y Prokofiev.

El disco, que tuvo muy buena acogida en el Reino Unido (en España no se distribuyó), muestra de forma clara el enorme talento de Orozco, con los rasgos más acusados de su perfil pianístico en aque-

llos momentos: apabullante poderío técnico, notoria vehemencia interpretativa y exuberante efusión lírica. La versión de la *Toccata op.7* de Schumann impresiona por la facilidad con la que el pianista resuelve las complejidades técnicas de una obra con enormes exigencias de ejecución. No es osadía compararla con las cercanas versiones en el tiempo, míticas ambas, de Richter en Praga y de Horowitz para el sello CBS. Y es que, realmente, alcanza ese ideal interpretativo que cualquier pianista tiene con relación a esta pieza.

Algo similar ocurre con *El Corpus en Sevilla* de Albéniz, que toca de manera impresionante y que, junto a *Evocación*, advierte del alto grado de identificación del joven Orozco con la música del compositor catalán. Lo que se aprecia también con las interpretaciones de Chopin: el *Nocturno op.55 n.º.2* y la *Polonesa op.44*, y ello a pesar de las licencias que toma en esta en relación con el tempo, el cual aparece demasiado fluctuante, con el consiguiente reflejo en la unidad rítmica de la composición. Aunque dejando esto a un lado, que podría cuestionar musicalmente la interpretación a los ojos de hoy aunque no así a la luz de viejas tradiciones pianísticas, en lo que resulta indiscutible Orozco es en la suficiencia con la que resuelve todos los problemas de ejecución de la obra: octavas, notas dobles, trinos, potencia...

Se completa el disco con una obra importante de Prokofiev, la *Sonata op.14*. Esta obra, que consta de cuatro movimientos, es ejecutada por el joven pianista con una intencionalidad clara: resaltar los fuertes contrastes de carácter que hay entre los distintos movimientos: la efusión lírica del primero (aunque Orozco aborda este con demasiada vehemencia y flexibilidad en los *tempi*); el vibrante y difícil scherzo, diseñado con figuraciones en notas dobles en *staccato*; la abstracción expresionista del andante, y la alegre vivacidad de la tarantela final. El resultado es más que convincente y hace vislumbrar las dotes del pianista español para convertirse en un acreditado intérprete del compositor, como de hecho sería, especialmente a través de obras como la *Sonata op.83* y, sobre todo, el hipervirtuosístico *Concierto n.º.2*, con el que obtuvo muchos de los más resonantes éxitos de su carrera.

CHOPIN: 24 Preludios op.28. Preludio en do sostenido menor op. 45. Preludio en la bemol mayor, op. post. EMI 1125. Grabación: Londres, 1968

Con solo 22 años abordó Rafael Orozco la grabación de los *Preludios* de Chopin. Y ello, tras haberlos tocado íntegramente en numero-

sas ocasiones, luego de un minucioso estudio de la obra en los años que trabajó con su maestro Alexis Weissenberg. Como más tarde ratificará en su deslumbrante versión de los *Estudios*, también con EMI, Chopin es un compositor del que se siente cercano y cuyo pianismo sabe afrontar con éxito.

En una primera audición quizás llame la atención sobre todo el poderío técnico que muestra el pianista en algunas páginas de considerable dificultad, como el preludio n.º.3, en sol mayor, que resuelve con una claridad de ejecución verdaderamente impresionante; el n.º.12, en sol sostenido menor, tocado con enorme brillantez, pero exenta de efectismos gratuitos; el n.º.16, en si bemol menor, en el que deja ver a las claras su perfecta técnica de dedos, o el n.º.19, en mi bemol mayor, interpretado con tal facilidad y sencillez que difícilmente se adivinaría la gran dificultad que entraña su ejecución. Así podríamos seguir con todos esos preludios que necesariamente demandan una técnica acabada.

Pero al escuchar más detenidamente la obra en su totalidad, esa fascinación por la brillantez de la técnica deja paso a una franca admiración por el sentido musical con que Orozco recrea hasta los preludios más fáciles de ejecución. Más aún, lo que verdaderamente llama la atención es que, siendo tan joven, proyecte una sensación de madurez solo propia de los grandes artistas. Así, en esos otros preludios, de carácter más lírico, asoma con decisión la cercana expresividad del joven artista; por ejemplo, en los números 9, 13, 17, 21 y 23, o en el *op.45*, en do sostenido menor.

Estamos, pues, ante una versión de completa solvencia, hecho que explica que pudiera mantener su vigencia y alto nivel años después, en el momento en que colosos de la interpretación, como Pollini, Argerich, Ashkenazy o Barenboim, entrados los años setenta, sacaran sus respectivas lecturas de esta obra. No en vano, la de Orozco es una versión excelente, también desde el punto de vista de la grabación. Por ello, bien hubiera merecido una reedición en disco compacto, tal como sí hizo EMI con los *Estudios*.

BRAHMS: Sonata op. 5. Intermezzi op. 119 números 1 y 2. EMI 063-11.270. Grabación: París, 1969

La *Sonata op.5*, en fa menor, de Johannes Brahms es una de las obras capitales del repertorio romántico para piano. Pese a que se trata de una obra de juventud (el hamburgués la escribió en 1854, cuando

tenía 21 años de edad y ejercía como virtuoso del piano), se cuenta entre las más logradas composiciones que su autor destinó al piano, compartiendo honores con obras posteriores del calibre de las *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel op.24*, los dos cuadernos de *Variaciones sobre un tema de Paganini* y las postreras series de *intermezzi*, caprichos, baladas y fantasías (de estética muy diferente a aquellas, pues la monumentalidad formal de antaño deja paso al más quintaesenciado intimismo) con las que se cierra el importantísimo capítulo brahmsiano dedicado al piano.

Rafael Orozco tocaba la *Sonata op.5* desde sus años en el Real Conservatorio de Madrid, se presentó con ella a varios concursos y la había incluido en programas de concierto en numerosas ocasiones. Pese a contar con solo 23 años de edad en el momento de su grabación, puede decirse que tenía bastante madurada la obra y, como se ha dicho, muy contrastada ante el público y la crítica. No ha de extrañar, por tanto, que, tras su excelente grabación de los preludios chopinianos, quisiera consolidar su relación discográfica con EMI apostando sobre seguro. En realidad, buena parte del triunfo en Leeds se lo debía a su interpretación de Brahms: la de esta sonata y la del primer concierto para piano y orquesta.

A diferencia de los dos discos anteriores, que se grabaron en los estudios de Abbey Road en Londres, este nuevo registro se llevaría a cabo bajo el paraguas de la división francesa de EMI y, por ello, su grabación tuvo lugar en la Salle Wagram de París, bajo la dirección de Michel Glotz, quien era a la sazón el productor discográfico de su maestro Weissenberg (además de otros grandes de la música, como Karajan y Maria Callas). Resulta interesante subrayar este dato porque, pocos años después, Glotz se convertiría en el manager general de Orozco.

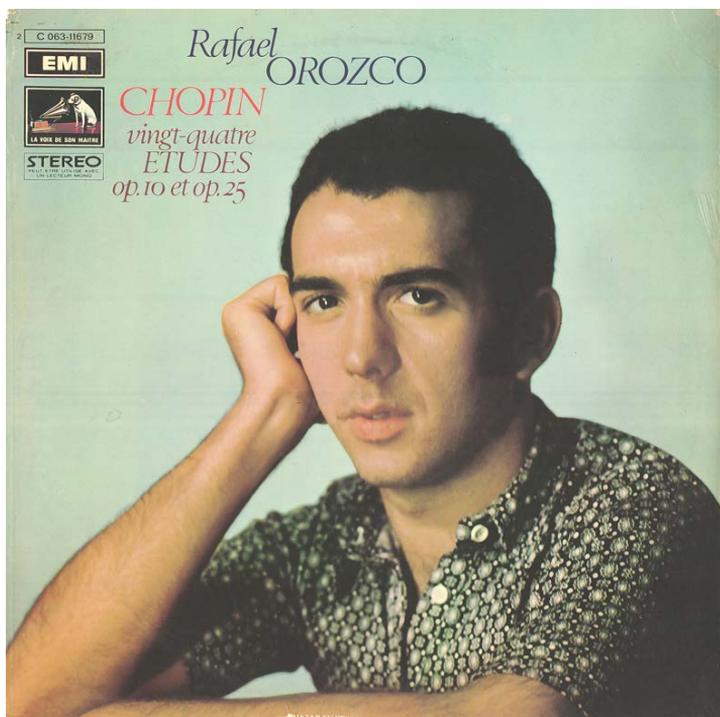
Ciñéndonos a la interpretación, hay que decir que se sitúa en un nivel de calidad muy estimable, pudiendo confrontarse con las que por aquellos años hicieron artistas consagrados de la talla de Julius Katchen (versión que data de 1962) o Claudio Arrau (de 1971)¹. Aun no teniendo la profundidad expresiva del chileno (quien la grabó en plena madurez como intérprete) o del fenomenal pianista estadounidense,

¹ En el caso de Katchen, véase el doble compacto en el que Decca reedita algunas de sus más celebradas interpretaciones brahmsianas: Decca 452-338-2. En cuanto a la de Arrau, es muy accesible la reedición en compacto, incluida en el cofre de Philips 432 302-2.

referencia obligada al tratar del piano de Brahms, no cabe duda de que la de Orozco es una versión sólida, muy bien construida y magnífica en términos puramente pianísticos (el deslumbrante final es una buena prueba de ello).

El disco se completa con los dos primeros *intermezzi* del *op.119*, los cuales permiten apreciar la vena poética del joven pianista, penetrante en muchos momentos aun a pesar de no hacer una interpretación tan intimista como la que esas páginas permitirían (el trío del segundo *intermezzi* podría servir de ejemplo a este respecto).

**CHOPIN: 24 estudios *op. 10* y *op. 25*. EMI 063-11.679.
Grabación: París, 1971**



La aparición en el mercado de este disco con los 24 estudios de Chopin supuso la confirmación internacional de Orozco.

Sabido es que el género del estudio es una de las principales señas de identidad de la literatura pianística romántica. Chopin, Liszt o Schumann, y más tarde Rachmaninov y Scriabin, son buenos ejemplos de ello. Sus series de estudios constituyeron el lógico desarrollo de

una forma iniciada, con fines claramente didácticos, por los primeros pianistas propiamente dichos, o sea, los Clementi, Cramer, Moscheles, Czerny...

De todos los estudios para piano, son las dos series debidas a Chopin las muestras más elevadas de este típico género del siglo XIX. Hasta el punto de que estos veinticuatro estudios chopinianos son para el piano algo así como los *Caprichos* de Paganini para el violín o *El clave bien temperado* para el clavicémbalo: adquieren la categoría de mito. Y aunque en todos los conservatorios del mundo su inclusión en los planes de estudios sea cosa más que obligada, lo cierto es que, como sostienen muchos grandes pianistas, no está claro que se trate de obras para hacer virtuosos sino, muy por el contrario, de partituras concebidas para virtuosos.

Desde su composición en los años treinta del siglo XIX, pocos han sido los pianistas que llevaran estos veinticuatro estudios chopinianos al recital público y, menos aún, a la grabación fonográfica. Backhaus fue uno de ellos, que lo hizo en 1928 en Londres, con EMI². Cortot fue otro: los grabó igualmente para EMI entre 1933 y 1934³, el mismo sello que acogería en 1957 la versión de Arrau⁴ y un decenio después la de Agustín Anievas (una de las tristemente desconocidas)⁵. Digna de mención es también la de Tamás Vásáry, de 1965, para el sello Deutsche Grammophon⁶.

Con todo, repasando la trayectoria concertística y discográfica de los grandes del teclado del siglo XX, puede corroborarse la anterior afirmación, pues Rubinstein, Horowitz, Richter, Gilels o Benedetti-Michelangeli, pianistas de referencia y con amplias producciones discográficas, dejaron los estudios de Chopin en el tintero, al menos en lo que se refiere a versiones íntegras de la obra.

De ahí que cuando Rafael Orozco decidió grabarlos para EMI demostrase poseer una fuerte personalidad y grandes dosis de atrevimiento. Pero sabía que podía hacerlo. Desde sus años adolescentes constituían parte importante de su trabajo pianístico. Los estudiaba

² EMI EX 29 03453.

³ Recientemente han sido reeditados en disco compacto por Naxos (8.111052).

⁴ EMI 7 61016 2 (reedición en compacto). También de los cincuenta es la versión parcial, en vivo, de Wilhelm Backhaus, que grabó trece de ellos a principios de la década (reeditada en compacto por Decca 455 047-2).

⁵ Felizmente reeditada en 2001, en un doble álbum con las baladas y los valsos (EMI 5 74290 2).

⁶ DG 00289 457 5510 (reedición en disco compacto).

diariamente, sabedor de que con ellos consolidaba su formidable técnica pianística y se preparaba para abordar con mayores certezas la rica literatura de Chopin, uno de los compositores más amados por él. Su relación con los estudios chopinianos se remontaba a los años de formación en Córdoba, pues su profesora, Carmen Flores, los tenía como libro de cabecera. Con José Cubiles siguió profundizando en ellos y, en los dos años que trabajó con Weissenberg, completó las dos series.

Precisamente, así se refería el maestro búlgaro a la grabación orozquiana, cuando tuvo el hermoso detalle de firmar un excelente comentario en la carátula del disco acerca de lo que significan los estudios de Chopin y, más en concreto, sobre la versión de su discípulo: "Orozco interpreta estos *Estudios* con el nervio de un gran pianista. Para él constituyen un recreo, una prueba de alegría. No tiene necesidad de probarse a nadie, y mucho menos a sí mismo. Los ejecuta porque puede hacerlo, porque sabe cómo dominarlos y, por encima de todo, porque los ama. Y esto se percibe".

Una cosa más. Alrededor de la fecha en que Orozco grabó los estudios chopinianos, harían lo propio Maurizio Pollini para Deutsche Grammophon (1972) y Vladimir Ashlénazy para Decca (1975)⁷. Ahí es nada. Pero no sería la cercanía en el tiempo lo único que haría relacionar el registro orozquiano con los de tales gigantes del teclado. A pesar de estar ante las dos mejores grabaciones salidas hasta entonces de los estudios del polaco, el Chopin de Orozco es de enorme categoría, hasta el punto de no desmerecer al de aquellos en modo alguno. Es de una brillantez en la ejecución que asombra. No cabe duda de que el español se decanta por resaltar el aspecto constructivo de la obra y la resolución pianístico-musical de los problemas interpretativos que plantea. En este sentido, resulta deslumbrante la facilidad con que resuelve el complejísimo estudio de las terceras, la velocidad endiablada que confiere al segundo de la primera serie, la precisión en los saltos de la mano izquierda del cuarto estudio de la segunda serie o la ligereza de octavas en el noveno de dicho *op.25*. En realidad, es un derroche de facultades y talento pianístico lo que se aprecia de inmediato al escuchar la versión orozquiana de los *24 estudios* de Chopin.

⁷ Ambas versiones son de imprescindible audición (en Deutsche Grammophon 413 794-2 y Decca 466 250-2, respectivamente). De esos años (de 1975, concretamente) es también la de Nikita Magaloff (Philips 420 705-2). Las anteriores referencias son de reediciones en compacto.

Así las cosas, puede afirmarse con rotundidad que este registro con los estudios de Chopin fue uno de los mejores que produjo Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera, al tiempo que quedará como una de las referencias indiscutibles entre cuantos llevaron esta obra al disco; nómina en la que, además de esas tres versiones fundamentales, que son las de Pollini, Ashkenazy y Orozco, se sumarían más tarde las muy estimables de Andrei Gavrilov, Murray Perahia y Boris Berezowsky, entre otras.

Por fortuna, el registro orozquiano de los estudios de Chopin, a diferencia de los anteriores discos del pianista cordobés, sí sería reeditado en disco compacto, en 1999⁸.

CHOPIN: *Sonata op. 35 en si bemol menor*. LISZT: *Sonata en si menor*. Philips 6500 432. Grabación: Londres, 1972

Rafael Orozco fue un habitual intérprete de las sonatas de Chopin, de la *op.35*, en si bemol menor, y de la *op.58*, en si menor. En los inicios de su carrera internacional tocó con frecuencia la inmortalizada por la *Marcha fúnebre*, que fue la que llevó al disco en 1972 junto a la *Sonata en si menor* de Liszt. Fue su primer registro con Philips, tras las exitosas grabaciones realizadas para EMI en los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de la siguiente. El hecho de que la firma holandesa le ofreciese en 1971 firmar un contrato en exclusiva que incluyese como plato fuerte la integral de los conciertos de Rachmaninov, propició este primer disco con Philips, en el cual Orozco continúa la senda abierta con los anteriores: el repertorio romántico.

La interpretación que Orozco hace de las sonatas referidas resulta muy elocuente acerca del estilo pianístico del cordobés, en unos años de fulgurante proyección internacional y cuando cuenta con poco más de 25 años de edad. Se aprecian las características de un pianista vigoroso, muy temperamental y que hace gala de su incontestable virtuosismo, lo cual se revela más adecuado en la lectura de Liszt que en la sonata chopiniana.

En su versión de la obra del polaco se aprecia muy pasional y agitado el primer tema del movimiento inicial, y más lírico y cantable el segundo (Orozco resalta muy bien el color de la melodía), pero siem-

⁸ EMI 5 67229 2.

pre con un punto de apasionamiento y tensión necesitado quizás de momentos de reposo que equilibraran la dialéctica romántica entre tensión y relajación. El pianista español focaliza la distensión en el comienzo del desarrollo, pero enseguida vuelve la vehemencia discursiva.

En cuanto a la ejecución, Orozco da muestras sobradas de su poderío técnico, cosa ya presumible, por otra parte. Lo que se evidencia, aún más, en el Scherzo que, tocado con enorme robustez de sonido, queda compensado con el tono reflexivo que se imprime al Trío, muy bien fraseado, con apreciable sentido vocal y un medido uso del *rubato*. Sentido vocal que luce con luminosidad más tarde, en la melodía central de la *Marcha fúnebre*; entre otras razones, por no estar tocada excesivamente piano y plana de fraseo, como se escucha tantas veces. Orozco subraya la belleza del canto y sus matices, aun cuando se produzcan en un espectro dinámico muy reducido, quizás para realzar más la tristeza por la desaparición que la nostalgia del recuerdo (algo que sucede igualmente en la estupenda versión de Martha Argerich⁹). E impresionante es el final, resuelto con una claridad expositiva admirable. Por lo que en conjunto, bien puede afirmarse que se trata de una muy estimable interpretación, la cual puede situarse mercedamente entre las más celebradas de su tiempo (Vásáry, Argerich, Ashkenazy y Weissenberg, entre ellas¹⁰), al tiempo que resulta muy expresiva del pianismo pasional y vehemente que caracterizaba al Orozco que retratan las críticas de los años setenta.

En relación con la sonata lisztiana, de tan imponente presencia en la discografía¹¹, cabe destacar que la salida al mercado de la versión de Orozco en 1972 casi coincide con la memorable grabación de Martha Argerich de un año antes¹², lo cual haría inevitable la comparación, sobre todo en medios franceses. Y, en verdad, resulta llamativa

⁹ Publicada en 1975 y reeditada en disco compacto dentro de la serie *The Originals*, de Deutsche Grammophon (463 663-2).

¹⁰ Y con permiso de algunas anteriores, como las de Cortot (1932), Gilels (1949), Horowitz (1962) y Rubinstein (1961), que forman parte de la discografía más destacada de esta sonata.

¹¹ Sin duda, se trata de una de las obras más llevadas al disco. A este respecto, véase el muy interesante y documentado artículo que Rafael Ortega Basagoiti dedica a la *Sonata en si menor* de Liszt y su traducción en disco, en *Scherzo Piano* (Madrid), 2 (primavera de 2004), pp.66-73.

¹² Deutsche Grammophon 437 252-2 (reedición en disco compacto en la serie *Galleria*).

una cierta coincidencia en la manera en que ambos intérpretes, muy jóvenes, se enfrentan a la monumental sonata: con fogosidad y pasión irrefrenables, con un virtuosismo desbordante, aunque con más poética en los pasajes cantables por parte de la argentina. Por ello, está claro que este Liszt de Orozco se emparenta más con el ofrecido por Argerich que con el de su maestro Weissenberg, autor de una formidable versión publicada en 1967¹³, en la que el búlgaro se muestra más reflexivo que lírico y con un sentido constructivo admirable. Aunque para lirismo, cerca tuvo Orozco la lectura de Annie Fischer (1953), quien le dio algunas clases de esta misma obra a poco de instalarse él en Londres en 1966¹⁴.

Cabe destacar, por último, la reedición en compacto de ambas sonatas dentro del álbum *Great Romantic Piano Sonatas*, publicado en 1994¹⁵, en el cual el arte de Orozco brilla junto al de otros estupendos pianistas que, como él, estaban siendo relativamente olvidados debido a que sus carreras habían dejado de tener la brillantez de otros tiempos, como era el caso de Ingrid Haebler, excelente intérprete del repertorio vienés, o de la uruguaya Dinorah Varsi y el brasileño Jean Louis Steurman.

RACHMANINOV: *Integral de la obra para piano y orquesta.* Royal Philharmonic Orchestra. Edo de Waart (director). Philips 6747 397 (3 S 30). Grabaciones: Londres, 1972 y 1973

Si hay alguna música que haya quedado como referencia obligada al hablar de Rafael Orozco, esa es, sin duda, la de Rachmaninov (además de la *Iberia* de Albéniz). Su imponente grabación de la integral de la obra para piano y orquesta del formidable pianista y compositor ruso ha quedado inmortalizada como una de las mejores habidas en la historia discográfica de esta colección. Fue el verdadero lanzamiento de Rafael Orozco con la firma holandesa Philips, sello discográfico con el que habría de tener una fructífera relación a lo largo de buena parte de la década de los setenta.

¹³ Y afortunadamente recuperada en 2004, en el álbum *Les introuvables de Alexis Weissenberg* (EMI 5 85837 2).

¹⁴ Cercanas, por el tiempo en que salieron al mercado, debieron serle a Orozco la versión de su admirado Rubinstein para RCA (1965), la de Arrau para Philips (1970) y las varias debidas a Gilels y Richter.

¹⁵ Philips 442 617-2.



La aparición de la obra completa para piano y orquesta de Rachmaninov, en 1973, es uno de los grandes hitos en la carrera de Orozco.

Con la Royal Philharmonic Orchestra, y bajo la batuta de Edo de Waart, Orozco llevó a cabo la grabación de los conciertos de Rachmaninov en cuatro sesiones, entre 1972 y 1973, en Londres. En febrero de 1972 grabó los conciertos primero y cuarto; en mayo de ese año, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*; ya en enero de 1973, el tercero, para un mes más tarde culminar la serie con el más popular de todos ellos, el segundo. A lo cual se sumó un disco dedicado a piezas para piano del ruso, de suerte que la integral estuvo en el mercado en dicho año, en el que se cumplía el centenario del nacimiento del compositor.

Veinte años más tarde, en 1993, la discográfica puso en circulación la integral en soporte compacto, dentro de la serie *Duo*¹⁶.

La audición de estos registros, casi cincuenta años después de haber visto la luz, muestra la vigencia de unas interpretaciones que, si entonces causaron un fenomenal impacto en los medios musicales,

¹⁶ Philips 438 326-2 (2 CD).

todavía hoy siguen resistiendo cualquier tipo de comparación con ulteriores lecturas de estos espléndidos conciertos pianísticos. Ciertamente, el pianismo de Rafael Orozco brillaba entonces al más alto nivel, con reflejo claro en su trayectoria concertística en Europa y Estados Unidos, y en lo que era el comienzo de una serie de grabaciones discográficas gracias a las cuales nos es posible aproximarnos hoy al arte pianístico de este intérprete magnífico.

Al escuchar su versión de los conciertos de Rachmaninov, lo primero que se percibe es el gran dominio del piano, en términos instrumentales, que Orozco lucía ya entonces. En efecto, siendo estos unos conciertos para piano y orquesta de extraordinaria dificultad, reservados para los auténticamente virtuosos de dicho instrumento, la rotundidad con que Orozco logra que su ejecución sea tan clara como carente de aristas hace ver el enorme poderío técnico que atesoraba, parangonable al de los más reputados virtuosos. La seguridad y precisión que transmite en todo momento solo son posibles en un pianista que posee una técnica pulida y la pone al servicio de la música a la que sirve. De ahí que las interpretaciones resulten naturales, pensadas y, al tiempo, con esa pizca de espontaneidad que las hace vivas y profundamente comunicativas. En conjunto, puede hablarse, pues, de una versión de referencia.

Del primero llama la atención el fulgurante comienzo en octavas y acordes, con una fuerza y velocidad excepcionales, que hacen justicia a lo que realmente pide el compositor en esa introducción con claras resonancias de Grieg. Luego, la exposición de los diferentes temas es cálida, pero sin caer en sentimentalismos, mientras que, en los pasajes de virtuosismo, la claridad de ejecución es máxima, dejando entrever unos *staccati* muy precisos y transparentes, y un fenomenal toque de dedos (¡qué maravilla de tercer movimiento!), así como una formidable energía en los momentos de mayor intensidad. La cadencia del primer movimiento es un prodigio de fuerza y efusión lírica verdaderamente admirable. Como lo son igualmente la dirección de Edo de Waart y la respuesta de la Royal Philharmonic Orchestra. Además de lo cual, este primer concierto es el que disfruta de una mejor toma de sonido, francamente buena.

Al tratar sobre el segundo, el más popular del ciclo de conciertos para piano y orquesta de Rachmaninov, la avalancha de referencias discográficas es tal, que la primera cuestión que uno se plantea es qué puede aportar de nuevo el joven pianista español (que apenas ha tocado unas cuantas veces este concierto en público), frente a las versiones

de artistas consagrados como Rubinstein o Richter, autores de dos de las más divulgadas versiones surgidas en los años sesenta. Pero la respuesta a esta cuestión se desvela de inmediato: la interpretación de Orozco no tiene nada que envidiar a las mejores producidas hasta ese momento. Reciente estaba la que Weissenberg protagonizara junto a Karajan, o fresca estaba igualmente esa revelación del joven Ashkenazy, quien, en una de sus primeras incisiones para Decca, había ofrecido espléndidas versiones de los conciertos segundo y tercero, junto a Kondrashin y Fistoulari, respectivamente. Precisamente, si hay un Rachmaninov al que asimilar éste de Orozco, es al del ruso emigrado a Occidente, que grabaría luego esta obra en dos ocasiones más (con Previn y Haitink).

De la misma manera que el segundo concierto es el más popular de todos los de Rachmaninov, el tercero es una especie de mito entre los pianistas, debido a las enormes exigencias de ejecución que plantea, que hacen que solo los virtuosos de muchos quilates puedan abordarlo con éxito. En esta obra, más que en ninguna otra del compositor ruso, pueden apreciarse con largueza las características pianísticas de este como intérprete, pues no hay que olvidar que él mismo interpretaba sus conciertos en público, protagonizando además el primer registro discográfico de ellos: la muy recordada grabación acometida por RCA en 1929, con la Orquesta de Filadelfia y Leopold Stokowski y Eugene Ormandy alternándose en el podio¹⁷. Desde entonces quedaría como un sugerente desafío para los mejores pianistas, propiciando versiones inolvidables de Horowitz, Gilels, Van Cliburn, Weissenberg, Berman, Ashkenazy, Janis y, en fecha más reciente a la nuestra, Argerich, Gavrillov, Sokolov, Pletnev, Lugansky y Volodos, entre otros.

Para Rafael Orozco supuso un reto particularmente complicado, pero que resuelve maravillosamente. Ciertamente, uno queda anonadado ante la energía y despliegue técnico del pianista, quien, por cierto, utiliza la versión más difícil de la complejísima y espectacular cadencia del primer movimiento, que hace de forma impresionante¹⁸.

¹⁷ De entre las muchas reediciones habidas en disco compacto, resulta especialmente accesible la que ofrece Naxos en dos discos: 8.110601 y 8.110602.

¹⁸ Algo digno de ser reseñado, como lo hizo la crítica en su momento, pues no era lo habitual. A este respecto, escúchense versiones referenciales de entonces, como las de Gilels (1953), Weissenberg (1968) o Ashkenazy (1963), para apreciar lo dicho. Este último sí la toca en su segunda versión discográfica, con Previn (1973). Así como Lazar Berman en su inolvidable grabación de 1976, con Claudio Abbado y la London Symphony Orchestra. Y más tarde, Gavrillov y Sokolov, entre otros.

Más de treinta años separan al cuarto concierto de Rachmaninov del tercero y, en verdad, muchas son las huellas de dicha distancia temporal. De hecho, resulta significativo que sean muchos menos los virtuosos que se han acercado a este último. Así, la nómina de artistas que lo llevaron al disco es, efectivamente, muchísimo más reducida que la existente en cualquier otro anterior. Y en tal contexto, reinaba casi en solitario (sin olvidar la de Earl Wild¹⁹ o la muy poco conocida de Yakov Zak) la estupenda versión dejada por Arturo Benedetti-Michelangeli en 1958, con la Philharmonia Orchestra, para EMI²⁰.

Por consiguiente, la conmemoración del centenario del compositor, en plena expansión de la industria discográfica y, con ello, de la posibilidad de abordar integrales, habría de propiciar una magnífica ocasión para que este *Concierto op.40* incrementase su presencia en los registros discográficos. Como así fue, pues, como se ha apuntado en otro momento, dicha efeméride hizo que las principales firmas discográficas promovieran numerosas iniciativas, entre ellas, abordar la integral de la obra para piano y orquesta del ruso, la cual se halla claramente entre lo mejor de toda su producción. Así, Decca hizo el encargo a Ashkenazy (¡a quien mejor!)²¹, EMI al estadounidense de origen hispano Agustín Anievas²² y Philips a Orozco. Relación a la que luego se sumaría Deutsche Grammophon, sacando en 1977 otra integral, con el húngaro Tamás Vásáry y la London Symphony, bajo la batuta de Yuri Ahronovitch²³.

Como consecuencia de todo ello, el casi olvidado concierto postero de Rachmaninov se verá así impulsado a una difusión que bien merecía. En tal contexto, la versión de Orozco alcanza un inusitado relieve, como se puso de manifiesto por la crítica al salir al mercado en 1973. Sin poseer la pulcra sujeción a la partitura que se aprecia en Ashkenazy, ni el lirismo de Vásáry (en una versión espléndida por su poeticidad y el acierto de los contrastes dinámicos), la de Orozco es,

¹⁹ Protagonista en 1965 de una de las primeras integrales de los conciertos de Rachmaninov (Chandos 6605).

²⁰ EMI 5 67258-2.

²¹ 455 234-2 (reedición en compacto).

²² 5 68619 2 (reedición en compacto).

²³ 136453 -2 (reedición en compacto). Cercanas en el tiempo a la del pianista húngaro serían las integrales protagonizadas por Jean-Philippe Collard (EMI, 1978), Zoltán Kocsis (Philips, 1985) y la antedicha de Ashkenazy con Haitink (Decca, 1985). Aparte, claro está, de otras que irían apareciendo después (Shelley, Lugansky, Pletnev, Rudy...).

sobre todo, brillante en cuanto a la ejecución y vibrante de carácter. De nuevo surge la fogosidad del español, quien, aunque no tanto como Anievas, se toma frecuentes libertades en los *tempi*, aun a riesgo de aminorar la solidez rítmica que tan bien mantiene Ashkenazy.

Entre los conciertos tercero y cuarto está la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, con la que Rachmaninov se suma a la ilustre nómina de compositores (Liszt, Brahms...) que se sirven de la música del mayor virtuoso de la historia para homenajearle y, de paso, ensalzar ese fenómeno que llamamos virtuosismo. También Rachmaninov utiliza como punto de partida el *Capricho n.º.24* para crear, a partir de la celeberrima melodía, una serie de variaciones en las que el piano parece evocar los más característicos usos del violín: *pizzicati*, dobles cuerdas, notas al aire, golpes de arco...

Por tanto, la escritura de esta rapsodia es sensiblemente diferente a la de los conciertos; al trasladar al teclado los efectos de un medio fónico diferente del piano, hace que el tratamiento instrumental sea también distinto. Aquella escritura abigarrada, marcadamente polifónica y con formulaciones genuinamente pianísticas deja paso aquí a un pianismo más desnudo, transparente y directo. Pero, en todo caso, los distintos problemas pianísticos que presenta la partitura son resueltos con plena convicción por Orozco, al tiempo que la veta fuertemente emocional de la bellísima variación decimoctava es puesta de manifiesto por el cordobés con el aliento justo para no caer en excesos de sentimentalismo. Por consiguiente, puede hablarse de una magnífica versión, que puede situarse con todos los honores junto a las precedentes de Rubinstein y William Kapell (años cincuenta) o las coetáneas de Ashkenazy y Vásáry, antes referenciadas.

Por último, no se puede concluir el comentario de esta grabación, sin duda la que más benefició a la carrera de Orozco, sin apuntar algo acerca de las piezas para piano solo que aparecieron tras los conciertos; un disco dedicado exclusivamente a obras para piano, escogidas entre las dos series de preludios, los dos cuadernos de estudios, los momentos musicales, las transcripciones y las piezas de juventud²⁴. De todo ello, justo es resaltar la excelencia alcanzada en los tres estudios-cuadros que Orozco incluyó en dicho disco; especialmente, los dos en mi bemol menor, el *op.33 n.º.6* y el muy interpretado *op.39 n.º.5*, así como el bellísimo *Liebesleid*, transcripción pianística de la homónima obra de Kreisler.

²⁴ Philips 6500 542.

**CHOPIN: *Scherzos. Berceuse op.57. Nocturno op. 62 n.º. 2.*
Philips 6500 978. Grabación: Holanda, 1975**

El ciclo completo de los *scherzi* de Chopin fue llevado al disco por Rubinstein en 1932 para EMI²⁵; casi veinte años más tarde repetiría la experiencia para RCA y nuevamente en 1959 con esta discográfica²⁶. En épocas anteriores a la irrupción del genial polaco como acreditado intérprete de Chopin (y en una forma diferente a la de los pianistas románticos, como Paderewski) solía interpretarse el segundo de la serie, pero no era frecuente presentar el ciclo completo en un recital y, ni siquiera, en una grabación discográfica²⁷.

En realidad, el interés por ofrecer este tipo de ciclos con un cierto carácter unitario (y no digamos, las integrales) es un hecho posterior, motivado en buena medida por el desarrollo de la industria discográfica y, posiblemente también, por esa nueva mentalidad a la hora de concebir la interpretación musical de forma menos subjetiva de lo que fue moneda corriente durante tanto tiempo. Otros que llevaron al disco los cuatro *scherzi* fueron los norteamericanos Earl Wild y Abbey Simon, el soviético Ashkenazy, Shura Cherkassky y, ya en la década de los setenta, Richter, Vásáry y Freire, entre algunos más.

En tal contexto hay que situar, pues, la grabación de Rafael Orozco; y no solo por dicha cuestión temporal, sino también por los resultados musicales obtenidos. A este respecto, cabe recordar que, cuando en 1975 grabó los cuatro *scherzos*, Orozco ya tenía experiencia en acercarse a las obras de Chopin, considerándolas como un todo. Primero fueron los preludios y luego los estudios; en ambos casos, de forma plenamente satisfactoria. Y Orozco, que había tocado el segundo *scherzo* (y, posiblemente, el tercero), tenía ganas de completar un nuevo ciclo. Así, en los dos años anteriores a la grabación, fue recurrente la inclusión de alguna de estas obras en sus recitales, e incluso los cuatro *scherzos* juntos.

Por otra parte, cabe subrayar que la salida al mercado discográfico del nuevo registro orozquiano coincidiría en el tiempo con el de su

²⁵ EMI 64933.

²⁶ RCA Victor LM 1132 y RCA 60822, respectivamente.

²⁷ En este punto debe reseñarse la versión de Claudio Arrau, de 1953, reeditada en compacto dentro del estupendo album *An Anniversary Tribute*, propiciado por Philips 473 461-2.

amigo Nelson Freire para Teldec²⁸, anticipándose ambos a la excelente grabación de Richter, de 1977, para el sello Olympia²⁹.

De nuevo, como ocurre en otras grabaciones del pianista cordobés, lo más llamativo de esta versión suya de los *scherzi* chopinianos es la facilidad con que los ejecuta, advirtiéndose un intérprete sobrado de los medios técnicos para abordar con éxito tales piezas y con la seguridad propia de quien domina las obras hasta en sus más pequeños detalles. La perfección técnica del primero es absoluta, como plausible el sentido musical que brinda el intérprete, fogoso en la sección principal y medido en el lirismo que caracteriza la sección central, tomada de una vieja melodía popular polaca. De esta forma, Orozco pretende enfatizar el carácter meditativo y sereno de este bellísimo trozo, para reforzar así lo tumultuoso y vibrante de la repetida sección principal, que culmina con una brillante coda, resuelta con total esplendidez. Magnífica versión, sin duda.

Muy sólida es también la interpretación del *op.31*, tanto en lo relativo a fiabilidad ejecutoria, que es máxima, como en lo puramente interpretativo. No parece influirle el hecho de que esta sea una de las piezas más interpretadas de todo el repertorio pianístico. Por cierto, con versiones maravillosas. Recuérdese la que Michelangeli grabó para la RAI en 1963³⁰, la cual tiene un poder de seducción admirable, por la belleza de los fraseos, el preciosismo del sonido, la atención a las voces interiores y los bajos, y un *rubato* excesivo quizás, pero apabullantemente expresivo. En verdad, el individualismo del italiano tiene aquí una bella expresión.

Diferente en lo conceptual, más estricta con las indicaciones de la partitura, con un toque más perlado y con un arco sonoro mayor, tanto que Richter como Michelangeli, Rubinstein dejó una versión espléndida, arquetípica, sin el sesgo individualista y preciosista del italiano. Pues bien, en línea con el estilo del pianista polaco, tendente a un sonido recio y consistente, un sentido de la construcción por encima de los detalles y una dicción clara y directa, se encuentra la versión de Orozco, a una altura que puede medirse con las más interesantes interpretaciones realizadas de esta popular obra de Chopin. Aunque, a decir verdad también, Orozco parece buscar más una adecuada resolución pianística a la composición, que una lectura objetiva con respecto

²⁸ 8.44075 (redición en disco compacto).

²⁹ 50 1053 (reedición en disco compacto).

³⁰ Recogida por Apex 0927 40647 2.

a la partitura. La flexibilidad en el tempo, que muestra desde los primeros compases, es elocuente al respecto, por lo que más convincente, expresivamente hablando, es la forma en que enfoca el trío, con preciosa sonoridad y un fraseo excelente, así como con un uso sutil del *rubato*. Y, desde luego, brillantísima es la resolución de la muy difícil coda, que Orozco ejecuta con una precisión formidable.

Una situación análoga a la anterior se nos aparece con la escucha del tercero. Podemos quedar anonadados con la ejecución virtuosa de los recurrentes pasajes en octavas, con los *staccati*..., pero, de nuevo, asalta la misma cuestión: ¿Por qué un manejo tan flexible del tempo? De hecho, los primeros compases, de carácter introductorio al tema principal en octavas, son tocados más reposadamente que dicho tema principal, al cual dota Orozco de un enérgico y rítmico carácter, pero en tempo superior al de la introducción, cuando en realidad no existe un cambio de tempo entre una parte y otra. Y más acusada se percibe tal flexibilidad rítmica en la interpretación del hermoso coral central, con cascadas de arpeggios que Orozco aligera ostensiblemente. De lo cual cabe concluir que, como ocurre en el scherzo anterior, Orozco parece anteponer la efectividad y brillantez de la ejecución, en términos pianísticos, a la objetividad interpretativa en relación con la escritura del compositor. Aunque, paradójicamente, la interpretación de Orozco de este tercer scherzo haga honor a la indicación de la partitura: Presto con fuoco. Y es que, realmente, el pianista se muestra fogoso, casi ansioso (recuerda la versión de la impetuosa Argerich, de 1961³¹), exponiendo su pianismo brillante y sobrado de medios, aunque a veces se eche en falta una mayor paleta dinámica, como la de Richter.

Quizás sea el cuarto el más plenamente logrado del conjunto, donde Orozco despliegue mayores dosis de fantasía, la gama de timbres sea más amplia y el resultado más refinado y acabado, con una absoluta fidelidad al texto. Impresiona la efectividad en los acordes en *staccato*, sin apenas pedal y con una limpieza sin mácula. Por otra parte, la vocalidad de la bella melodía central es lograda por el pianista sin afectación, con toda naturalidad y expresividad, aunque sin alcanzar la *mezza voce* y el reposado lirismo de Richter.

Por fin, se completa el disco dedicado a los cuatro scherzos de Chopin (uno de los imprescindibles de la discografía orozquiana³²)

³¹ Reeditada por Deutsche Grammophon en su serie *Galleria* (419 055-2).

³² Afortunadamente, reeditado en 1996 por Philips (454 135-2), junto la versión de las cuatro baladas de Bella Davidovich.

con la *Berceuse op.57* y el *Nocturno op.62 n.º.2*, piezas ambas dichas con fina expresividad y maestría, aunque ensombrecidas por el colosalismo ejecutorio mostrado con los protagonistas del registro.

CHOPIN: Concierto n.º. 2, op. 21, para piano y orquesta. Andante spianato y gran polonesa op. 22. Orquesta Filarmónica de Róterdam. Edo de Waart (director). Philips 9500 024. Grabación: Róterdam, 1975

El *Concierto en fa menor* de Chopin fue uno de los más interpretados por Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera. Mientras algunos, como el de Schumann, el primero de Liszt o el tercero de Bartók, lo fueron en determinadas épocas, y otros, caso de los de Grieg y Dvorak o las *Variaciones sinfónicas* de Cesar Franck, solo en ocasiones puntuales, el segundo de los de Chopin estuvo siempre ahí. A Orozco le encantaba tocarlo y, a tenor de las críticas, puede decirse que era un gran intérprete de esa juvenil y fantástica obra del polaco.

A este respecto, cabría destacar de entrada dos cosas. Por un lado, que lo abordó en sus años de estudio con Weissenberg, quien preparaba por entonces la integral de la obra para piano y orquesta chopiniana, que grabaría en París en 1968 con la orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y Stanislaw Skrowaczewski; sin duda, una de las grandes aportaciones discográficas del búlgaro³³. Y por otro, el hecho de que Orozco no incorporara más tarde a su repertorio el primero, en mi menor, tratándose como era de un fervoroso chopiniano y siendo esta una obra de perfiles pianísticos análogos a los del *Concierto en fa menor*.

Pero, ciñéndonos a la grabación del *Concierto op.21*, realizada en Holanda con la Orquesta Filarmónica de Róterdam, bajo la dirección de Edo de Waart, y distribuida en 1975, cabe decir que la interpretación del pianista español es vigorosa y lírica, posee una notable claridad expositiva y maneja con mesura el *rubato*, tan importante en las obras de Chopin. El movimiento lento muestra a un pianista sensible, muy atento al fraseo y al discurso musical, entendido en grandes líneas que no omiten, empero, el valor expresivo de los más diversos detalles, ya sean dinámicos, agógicos o de color. El completo dominio de la obra queda proyectado en el enorme control que Orozco luce en la eje-

³³ EMI 7 69751 2 y 7 69036 2 (reediciones en compacto).

cución de los pasajes más intrincados, en las texturas polifónicas y, como se ha dicho, en el uso del *rubato*. El toque cantable de los dos primeros movimientos, muy cuidadoso con el tono lírico, se hace más perlado en el final, que Orozco recrea de manera destellante, luminosa. Se percibe que el pianismo chopiniano está muy interiorizado en su forma de tocar, que le es muy cercano, en definitiva.

Aunque de factura diferente al concierto, pese a la cercanía cronológica de su composición, el *Andante spianato y gran polonesa op.22* es una obra que demanda igualmente una técnica muy depurada para que su realización resulte fresca y natural, sin imposturas. Orozco acierta en el carácter aplanado que debe tener un andante de tal naturaleza: la expresión es contenida, sosegada, sin alardes. El contrapunto está en la polonesa, que Chopin titula grande, no porque sea amplia de extensión, que lo es, sino por su contenido, variado en formas y carácter. El pianista dibuja con elegancia y grandes arcos la presentación del tema principal y las variaciones que este presenta, al tiempo que resuelve con soberbia seguridad y efectividad los pasajes más veloces; de suerte que el resultado global de la obra no muestra esos excesos virtuosísticos a los que la escritura brillante y típicamente *biedermeier* de la misma hace empujar a tantos intérpretes.

En definitiva, pues, la altura alcanzada en ambas obras hace que este disco pueda codearse perfectamente con las grabaciones que de estas composiciones de Chopin se imponían en el mercado en aquellos años setenta, como eran las de Rubinstein, Weissenberg, Arrau, Vásáry y Ashkenazy, entre otras.

CHAIKOVSKI: *Concierto para piano y orquesta n.º.1, op.23.* Orquesta Filarmónica de Róterdam. Edo de Waart (director). Philips 6598 364. Grabación: Róterdam, 1975

Orozco estudió el *Concierto op.23* de Chaicovski cuando era adolescente y lo tocó con orquesta por primera vez en octubre de 1963, en la final del Concurso Internacional de Bilbao, donde obtuvo el segundo premio. Desde entonces sería uno de los más interpretados; al menos, en los comienzos de su afirmación internacional como concertista. Sobre todo, a raíz de participar en la película de Ken Russell *The Music Lovers*, en 1970.

Como ocurre con toda obra de referencia, en la que abundan las versiones del más variado cuño y en las que resulta sumamente difícil identificarse plenamente con una determinada interpretación, al enfren-

tarnos a la grabación que Orozco hizo con Edo de Waart y la Orquesta Filarmónica de Róterdam (la cual coincidió en el tiempo con la que Gilels protagonizó junto a Zubin Mehta y la New York Philharmonic³⁴ y la de Lazar Berman con Karajan y la filarmónica berlinesa³⁵, ambas extraordinarias), lo primero que llama la atención es la robustez de la ejecución, muy apreciable en los pasajes de mayor bravura: las octavas y acordes que salpican toda la obra, el intermedio velocísimo del tiempo lento y, cómo no, la monumental cadencia del primer movimiento, que resuelve de forma prodigiosa.

Ante todo, se percibe el nervio de un pianista fogoso y muy temperamental, que toca con una seguridad y aplomo admirables. Pero también a un músico que disfruta en el diálogo con la orquesta (es maravilloso el contrapunto que ofrece a los diferentes solistas en el movimiento lento), buscando el color apropiado para cada pasaje: variedad dentro de la unidad. La impecable y brillante ejecución del movimiento final redondea una interpretación global de primerísimo nivel, a la altura de las más celebradas de Horowitz, Richter, Gilels, Weissenberg, Van Cliburn, Argerich o Gavrílov. Por lo que no ha de extrañar que sea de las grabaciones que más veces se ha reeditado de cuantas integran la discografía orozquiana.

Cuando salió al mercado en 1975, fue junto a la versión que Arthur Grumiaux hizo del *Concierto para violín*, con Jan Krenz y la New Philharmonia Orchestra. Posteriormente, sería reeditado como disco compacto en la serie *Classics*³⁶, también junto al concierto para violín, pero ahora en la versión de Henryk Szering y la Royal Concertgebouw Orchestra, bajo la dirección de Bernard Haitink.

SCHUMANN: *Fantasia op. 17. Kreisleriana op. 16. Philips 442 653-2. Grabación: Holanda, 1976*

Schumann fue uno de los compositores preferidos por Orozco. La imaginación musical y la exuberancia de su pianismo subyugaban al pianista español. Como apasionado intérprete del mundo romántico, era lógico que se rindiera ante la frondosidad creativa de uno de los compositores del siglo XIX que más aportó al piano, generalmente

³⁴ Magnífica, como la realizada pocos años antes junto a Lorin Maazel y la New Philharmonia inglesa (reeditada por EMI 3 50849 2).

³⁵ Reeditada en disco compacto por Deutsche Grammophon (429 166-2).

³⁶ Philips 446 203-2.

con un nivel de excelencia musical admirable: el poder de permanencia de tales composiciones es la mejor acreditación de dicha excelencia. Y Orozco se sentía muy identificado con esa música, desde que en sus años adolescentes se sumergiera en la literatura schumanniana; especialmente, con la fastuosa *Toccata op.7*, la página más virtuosística del autor de Zwickau, sin por ello estar exenta de un impresionante caudal creativo. Una obra que Orozco dominaba sobradamente y que no dudó en incluir en el que fue su primer disco, en 1967.

Pero la *Kreisleriana op.16* y la *Fantasia op.17* eran otra cosa. Aunque separadas solo por pocos años de la *Toccata*, e incluso de las primeras páginas pianísticas del compositor (*Variaciones Abegg*, *Papillons...*), en estas obras de 1836-38 aflora la precoz madurez del creador. Su dominio de la escritura pianística le permite volcar en la partitura todo ese mundo, entre fantástico y real, que siempre se confundió en la mente del músico, y que en estas obras antedichas alcanza cotas con escasos parangones en el resto de la producción de Schumann. De ahí que Orozco dejara pasar varios años, desde que empezó a programarlas en sus conciertos, para llevarlas al disco.

Fue en 1976, el mismo año en que su amiga Martha Argerich alumbraba sendas versiones, espléndidas, de la *Fantasia op.17* y las *Piezas de fantasía op.12*. En ese momento, el panorama discográfico del piano de Schumann, y en concreto de las obras propuestas por el pianista español, nos trasladaba a Horowitz (autor de una legendaria versión de *Kreisleriana* para CBS o de una *Toccata op.7* insuperable en verdad³⁷), Rubinstein (cuyo *Carnaval* sería luz y guía para entender el mundo de Schumann³⁸), Kempff (que entre finales de los sesenta y los primeros años setenta protagoniza varios discos con obras del compositor alemán para el sello Deutsche Grammophon³⁹), los eclécticos Arrau y Richter y, más atrás en el tiempo, a las míticas versiones de Cortot, Yves Nat y Sofronitzky.

³⁷ Versiones ambas de estudio, de 1969 y 1962 respectivamente, recogidas en un disco compacto producido por CBS en 1987 (MK 42409).

³⁸ Reeditado en compacto (serie *The Rubinstein Collection*), junto a las *Piezas de fantasía op.12*, en excelente versión igualmente. Son grabaciones de 1962-1963 (RCA 85667), años sesenta en que vieron la luz otras espléndidas grabaciones de Schumann; entre otras, las de las dos obras que protagonizaban el disco de Orozco: *Kreisleriana* y *Fantasia op.17*, ambas reeditadas en el volumen 52 de la *Rubinstein Collections*, de RCA.

³⁹ Venturosamente reprocesados por el sello alemán y distribuidos en un atractivo cofre con varios discos compactos (471 312-2).

La fogosidad y apasionamiento caracterizan la construcción caracteriológica que Orozco hace del primer movimiento de la *Fantasia en do mayor*. Y aun cuando la música fluye con naturalidad y la ejecución es irreprochable, lo cierto es que la interpretación se resiente en algunos momentos (el inicio, por ejemplo) por la excesiva flexibilidad en los *tempi*. Algo similar ocurre en el segundo movimiento, lo que es más apreciable debido al carácter casi marcial que tiene esta página, de forma que la unidad del movimiento, que en buena medida está dictada por la rítmica, queda algo diluida. Lo que no es óbice para que el oyente admire la facilidad con la que Orozco resuelve las dificultades puramente pianísticas de la partitura; singularmente, la vibrante coda, con saltos en las dos manos a una velocidad de vértigo, en ejecución francamente inigualable. Por último, el contemplativo lento final se antoja necesitado de mayor serenidad y de una paleta dinámica más amplia. En suma, estamos ante una estimable interpretación de la hermosa obra que Schumann dedicara a Franz Liszt, aunque sin sentir que se trata de la versión definitiva de un intérprete de la graduación artística del español. De hecho, sería una de las obras que tuvo en proyecto grabar con Auvidis poco antes de morir.

La versión de *Kreiseriana* es formidable. Resulta deslumbrante desde el comienzo, por la autenticidad del virtuosismo y del compromiso del intérprete con la música. Al escuchar esta lectura de la obra de Schumann, uno percibe que el pianista ha interiorizado plenamente la obra, que la ha hecho suya, porque la comprende y se siente privilegiado al poder recrearla. Las cuatro fantasías impares, de acusada dificultad ejecutoria, son tocadas con seductora brillantez, sin excesos gratuitos ni efectos de cara a la galería (excepción hecha, quizás, del final de la tercera). Y en cuanto a las otras cuatro fantasías, más intimistas, introspectivas y líricas, son recreadas con refinada sensibilidad, siguiendo la línea de canto, subrayando los matices polifónicos y dando vida a las voces interiores. En definitiva, se siente que la música no puede ser de otra manera que así.

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta K.537 y K.595. English Chamber Orchestra. Charles Dutoit (director). EMI Classics for Pleasure CFP40357. Grabación: Londres, 1981*

Rafael Orozco sentía desde muy joven una verdadera devoción por los conciertos para piano y orquesta de Mozart, lo que expresaba en

entrevistas de prensa y en cuantas ocasiones podía⁴⁰. Más de una vez reconoció que uno de sus sueños más anhelados era interpretar todos los conciertos del genio salzburgués. Se sentía especialmente orgulloso cuando se le requería para tocar este tipo de repertorio, cansado quizás de que se le relacionara siempre con el pianismo virtuosístico de Rachmaninov y Chaicovski; o deseoso de que se reconociera también en él a un pianista refinado y sensible que podía tocar cómodamente los *concerti* mozartianos.



Artística carátula del último disco de Orozco con el sello EMI. Junto a Charles Dutoit y la English Chamber Orchestra interpreta los dos últimos conciertos de Mozart.

Pero las cosas en una carrera que empezó de forma vertiginosa, como la suya, no son como uno quisiera siempre, sino que se van conformando en función de otros muchos aspectos. Y lo cierto es que Orozco recibía más invitaciones para tocar Brahms, Prokofiev, Rach-

⁴⁰ Entre otras, al autor de este trabajo (en entrevista personal de fecha 25-X-1995).

maninov o Chaicovski, que para interpretar a Mozart. Aun así, fueron frecuentes sus presentaciones con varios conciertos mozartianos: además de los incluidos en el disco de referencia, Orozco tocó muy a menudo los *K.459*, *466* y *467* y, tan solo esporádicamente, dos o tres más, entre ellos, el de dos pianos, junto a Radu Lupu.

El presente disco, con los dos últimos conciertos que Mozart destinó al piano, se grabó en abril de 1981, en el Henry Wood Hall, en el distrito londinense de Southwark. Fue una colaboración de EMI con la firma Harveys, de Bristol, y se comercializó en la serie *Classics for Pleasure*. A la sesión de grabación acudió Maria Curcio, fiel consejera del pianista, el cual se sentía especialmente seguro con el aliento y consejo de la italiana.

Según recordaba Orozco, la grabación del *Concierto K.537* se alargó más de lo que en principio había suponer, dado que el maestro Dutoit no se sentía satisfecho con la interpretación de algunos pasajes de la orquesta, lo que obligó a repetir en varias ocasiones; tanto que el pianista llegó a sentirse cansado. Pero aunque este recordara con ciertas reservas la versión de dicho concierto, quizás por quedar más contento con el resultado global del *K.595*, la audición de este registro nos permite apreciar un Mozart muy sólido y convincente en ambas obras, en la estela de mozartianos tan eminentes como Serkin, Anda, Haskil, Gulda, Pires, Perahia o Barenboim, referencias obligadas, entonces y ahora, al tratar sobre la interpretación de Mozart.

La ejecución es límpida, transparente y muy cuidada en todos los detalles, con unas logradas *cadenzas* del propio Orozco, en el caso del *Concierto de la Coronación*, y las de Mozart, en el *K.595*. Puede entenderse que a Rafael Orozco la ejecución de este le resultara particularmente feliz, no solo en comparación con el otro *concerto*, sino con el resto de sus trabajos discográficos. Y es que, realmente, es de una calidad admirable el tono obtenido en la línea general de la obra. Aun así, la falta de ornamentación (añadida) de las partes de solo en los movimientos lentos es un aspecto criticable de la interpretación.

En 1998, desaparecido ya el pianista, el sello discográfico realizó la remasterización digital de la grabación para la comercialización del disco en compacto⁴¹.

⁴¹ CFP 5 72687 2.

BEETHOVEN: *Sonatas op. 57 “Appassionata”, op. 27 n.º 2 “Claro de luna” y op. 90. Ricordi RCL 27099. Grabación: Milán, 1982*

Aunque no fueron muy cuantiosas, pero sí frecuentes, las aproximaciones de Rafael Orozco al repertorio pianístico de Beethoven, incluyeron algunas de las mejores composiciones para piano del genio de Bonn. Como cualquier pianista de talla internacional, dedicado de forma permanente al mundo del concierto, Orozco mantuvo siempre unas cuantas sonatas en sus programas de recital, así como algunos conciertos para piano y orquesta. Como en el caso de cualquier intérprete de su nivel, se trataba de un trabajo amasado desde los años de formación y enriquecido luego con nuevas aportaciones, que en su caso llevarían el sello de Maria Curcio, antigua discípula de Schnabel, el primer pianista que grabó en disco las treinta y dos sonatas del compositor alemán.

Fue, pues, en aquellos años en Londres, a finales de los sesenta, cuando Orozco puso al día su repertorio de Beethoven, que incluía la *Appassionata* y la *Sonata op. 110* entre otras obras, al tiempo que abordaba ese monumento del piano de Beethoven que es la *Hammerklavier*. Con todo, no podría decirse que fuera este un compositor al que dedicara el cordobés una atención preferente; al menos, en comparación con grandes beethovenianos coetáneos suyos, como Daniel Barenboim, Rudolf Buchbinder, Richard Goode, Radu Lupu o Stephen Bishop-Kovacevich.

Curiosamente, sin embargo, fue la *Sonata op. 90* de Beethoven una de las obras más tocadas por el pianista. Por lo que no ha de extrañar que, cuando en 1982 se decidiera a grabar un disco con sonatas de Beethoven, la incluyera junto a las mucho más habituales *Claro de luna* y *Appassionata*, conformando así un registro sumamente atrayente, pero muy trillado pues se trataba de obras con infinidad de versiones en el mercado. Y si en el caso de los conciertos de Rachmaninov, o incluso en el de los estudios de Chopin, las versiones de Orozco pudieron convertirse en referencia obligada para los demás, con Beethoven tenía que suceder por fuerza lo contrario, estando vigentes las interpretaciones de maestros como Backhaus, Kempff, Serkin. Gilels, Richter, Brendel, Gulda...

Es decir, aun tratándose de unas buenas interpretaciones las que Orozco ofrecía en este disco de Ricordi, exponentes de su alta talla como pianista, lo cierto es que las mismas no aportaban nada nuevo al panorama ya existente. Lo cual no impide que admiremos muchas

cosas en ellas, sobre todo en la *Sonata op.90*, en la cual se percibe la influencia de la versión de Schnabel⁴².

LISZT: *Sonata en si menor. Tres sonetos de Petrarca. Sonata Dante.* Auvidis Valois V 4643. Grabación: Herts, 1990



Con este registro dedicado a Liszt, aparecido en 1991, regresó Orozco a los estudios de grabación tras un prolongado silencio discográfico.

Con el piano de Liszt volvió Rafael Orozco a los estudios de grabación. Habían pasado ocho años desde la última vez que se puso ante unos micrófonos; si entonces fue con obras de Beethoven, ahora lo hacía con uno de los compositores cuya música más le había inspirado en su juventud y en los primeros años de su carrera. No es que Orozco hubiese tocado muchas obras de Liszt, pero sí las más importantes y en multitud de ocasiones. Especialmente, la *Sonata en si menor*, obra cumbre del catálogo lisztiano y de todo el piano romántico; aunque la

⁴² De las reediciones existentes de este Beethoven de Schnabel, es muy accesible la de Naxos 8.110762.

grabó en 1972, era de nuevo el plato fuerte de un disco que incluiría, además, los *Tres sonetos de Petrarca* y la conocida como *Sonata Dante* (en realidad, *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata*), obras estas de más reciente incorporación a su repertorio habitual.

Este regreso discográfico de Orozco fue un gran acontecimiento y la crítica se mostró muy entusiasta con la incursión del artista en el mejor pianismo del húngaro. Los elogios a la alta graduación artística del intérprete cordobés fueron la tónica dominante, resaltándose además la coincidencia en el tiempo con varias versiones discográficas de la monumental sonata, a cargo de algunos de los mejores pianistas del mundo, como Zimerman y Pollini, además de Barenboim, que había hecho lo propio dos o tres años antes que aquellos, y de otros grandes del teclado, como Leonskaya y Ránki. Todo lo cual no fue impedimento para que la versión de Orozco saliese airosa en tan exigente contexto.

En la versión que Orozco ofrecía ahora podían apreciarse, cómo no, las hechuras de un gran pianista y de un profundo conocedor del mundo lisztiano. Menos sanguínea y ardorosa que la incisión de 1972, ahora parecía imponerse un estado de ánimo más distante y contemplativo frente a la partitura, pero no un mayor sentido de la unidad de tan vasta obra. En este punto, mucho tiene que ver la excesiva flexibilidad que toma Orozco en cuanto a los *tempi* y el uso del *rubato*, lo cual, unido a una demasiado contenida efusión lírica, genera una cierta percepción de yuxtaposición de elementos más que de un todo unitario. Ni que decir tiene que, pianísticamente hablando, la ejecución es magnífica. Pero, con todo, bien puede decirse que la versión de 1972 está mejor estructurada, es más natural e igualmente buena y brillante (más, incluso) en la resolución de los problemas técnicos.

En el caso de *Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata)*, obra que constituye el episodio de mayor enjundia de cuantos integran los tres cuadernos de *Années de pèlerinage*, la versión de Orozco habría de confrontarse con las que, a principios de los noventa, eran las de referencia; es decir, las de Lazar Berman, Claudio Arrau, Alfred Brendel y Jorge Bolet. En este punto, puede afirmarse, de entrada, que la interpretación de Orozco no le va a la zaga a las de tan acreditados lisztianos. Es más, bien podría emparentarse con la más emblemática de ellas, que fue la que Lazar Berman hizo para Deutsche Grammophon en 1977⁴³. Si bien el ruso confiere a la obra un mayor acento

⁴³ Reeditada en compacto: 471 447-2.

sinfónico, con variedad de colores, más densidad en los acordes y amplia gama de matices dinámicos, en la visión musical hay grandes coincidencias, sobre todo al afrontar la interpretación con un aparente carácter improvisatorio, algo que se aleja de la sobria textualidad de Brendel⁴⁴.

Orozco, que comienza con notoria contención el Presto agitato assai que sigue a la introducción, va enfatizando progresivamente el carácter desesperado y apasionado del discurso, mientras, por el contrario, se muestra reflexivo y recogido en el andante central. Como rasgo sobresaliente, no puede dejar de mencionarse la excelencia ejecutoria, incluso en los más complicados pasajes, ya sean de octavas, trémolos..., o el vibrante presto final, cuyos saltos en ambas manos resuelve con pasmosa facilidad. Se trata, sin duda, de una versión espléndida y digna de ser tenida muy en cuenta.

Se completa el disco con esas tres joyas que son los *Sonetos de Petrarca*, páginas en las que aflora por igual el genio del poeta y el del músico; algo que Orozco pone de manifiesto con una interpretación meditada, intimista y con notable sentido del cantable; y en la que sobresale la apasionada lectura del número 104 (con mucho, el más interpretado). En verdad, una interpretación en la que, nuevamente, parece estar presente el espíritu de Lazar Berman y su emblemática versión, antes referida, de los *Années de pèlerinage*.

ALBÉNIZ: *Iberia. Cantos de España*. Auvidis Valois V 4663 (2 CD). Grabación: Londres, 1992

Hasta hace treinta o cuarenta años parecía que la interpretación de *Iberia* había sido cosa de unos pocos y, menos aún, quienes la llevaran al disco. Las versiones de Alicia de Larrocha eran la referencia obligada y, junto a ellas, apenas se situaban las grabaciones de Esteban Sánchez, Rosa Sabater y Ricardo Requejo. Ciertamente es que la divulgación de Albéniz y su obra no era parangonable, ni de lejos, a la existente en la actualidad desde hace ya unos años. Ni que llamase la atención de los pianistas en la medida que ocurre ahora. Sin embargo, gracias a la recuperación de grabaciones históricas (por el tiempo transcurrido), fenómeno contextualizado en la revalorización historiográfica y

⁴⁴ Philips 420 169-2.

musicológica a la que se asiste de la figura y la obra albenicianas en general, puede vislumbrarse de forma retrospectiva la presencia en el disco de la más universal de las obras pianísticas españolas.



Junto a los conciertos de Rachmaninov, la 'Iberia' albeniciana es el mayor legado de Rafael Orozco como intérprete.

Así, resulta significativo que pianistas legendarios como Cortot, Rosenthal, Backhaus y, más cerca de nosotros, Kapell, Abbey Simon o Emil Gilels, registraran algunas de las piezas de *Iberia*. O, con mayor relevancia, que Claudio Arrau grabara los dos primeros cuadernos. Porque, que Cubiles, Eduardo del Pueyo o José Tordesillas abordaran varios números para su grabación en disco, es algo que parece casi obligado, en tanto continuadores de la tradición pianística española encarnada por el propio Albéniz, Granados y Joaquín Malats. Lo que no debe restar mérito alguno a la determinación con que Alicia de Larrocha se afaná por conseguir la integral del corpus albeniciano, aparecida en disco en 1959⁴⁵.

⁴⁵ Hispavox 7 62758 2 (reedición en disco compacto).

Por lógico que pudiera parecer, ni nadie lo había hecho antes (salvo Leopoldo Querol), ni posiblemente era su mejor inversión pianística en los años en que empezaba a abrirse paso en una escena internacional con unos estándares de repertorio en los que no figuraba la obra del gerundense. De ahí el mérito añadido de esta extraordinaria pianista barcelonesa, quien con aquella legendaria versión uniría para siempre su nombre al del compositor, al tiempo que incitaría a la andadura de ese camino a otros pianistas españoles de su época y de después: desde su paisana Rosa Sabater hasta la madrileña Rosa Torres Pardo, con una abundante lista entremedias de pianistas tan destacados como Ricardo Requejo, José María Pinzolas, Guillermo González y otros más. Por supuesto, entre estos, dos de los más grandes pianistas que ha dado España: Esteban Sánchez y Rafael Orozco.

Pero no solo pianistas españoles seguirían el camino trazado por Alicia de Larrocha. La enorme difusión que esta hizo de *Iberia* a través de sus conciertos en todo el mundo reclamaría la atención de pianistas notabilísimos, como el francés Aldo Ciccolini, la colombiana Blanca Uribe, el belga Michel Block o, en fecha más reciente, Jean-François Heisser, intérpretes todos que, como ya se ha dicho en otro momento, lograron versiones muy estimables de la monumental obra de Albéniz. Y no han sido los únicos, lógicamente. Pero sí brillantes exponentes de una verdad no siempre reconocida: la universalidad de esta obra pianística, más allá del concepto de idioma nacional, tras el cual parecía afirmarse que se trataba de una música tan española, que solo podía traducirse por quienes sintieran como propio ese idioma.

En tal estado de cosas, Orozco llega a la decisión de grabar *Iberia* luego de treinta años tocándola por todas partes, de haberla interiorizado y asimilado hasta en los más recónditos recovecos, y de asimilarla a una personalidad artística cosmopolita como la suya. Ese plus de universalidad es, junto a la perfección técnica y un refinamiento expresivo madurado y ennoblecido, el que hace que su lectura de *Iberia* vuele por encima de la inmensa mayoría de las habidas, unas excesivamente apegadas al terruño, a lo pintoresquista; otras, sin la fuerza expresiva que, bajo el soporte de un avasallador virtuosismo, esas páginas demandan, y no pocas, con carencias claras en cuanto a poderío técnico⁴⁶.

⁴⁶ Además del imprescindible libro de Justo Romero, antes referenciado, sobre el compositor catalán y su presencia en la fonografía (*Albéniz. Discografía recomendada...*), véase el estupendo artículo de Luis Suñén “Iberia: cumbre y losa”, en *Scherzo Piano* (Madrid), 1 (invierno 2003), pp.44-47.

Cuando uno se sienta ante la *Iberia* orozquiana, una de las primeras impresiones que recibe es la de comprender que esa música tiene que ser necesariamente así. Si en otras grabaciones del español podían encontrarse reservas en ocasiones, sobre todo en lo relativo a cuestiones de interpretación, no de ejecución propiamente dicha, con su Albéniz uno parece haber encontrado la respuesta a todos los interrogantes que plantea tan compleja partitura. Orozco desvela, efectivamente, el misterio que encierra una música con ambición universal, pero apegada a un mundo concreto, ese universo de sonidos, colores y olores que se encierran en la Andalucía amada por el gerundense y siempre presente en el pianista cordobés.

En esta ocasión, lo de menos es admirar la facilidad con la que ejecuta las más difíciles páginas de la suite, como *Lavapiés*, *Triana*, *El Corpus* o *Eritaña*. Lo verdaderamente importante es que, gracias a su descomunal dominio del piano, puede dar cauce sin limitación alguna a una idea muy madurada de lo que son cada una de las piezas que conforman el políptico albeniciano. La interpretación de Orozco es un prodigio de principio a fin, con momentos verdaderamente irrepetibles, tal es el caso de la profundidad lograda en piezas como *El Polo* y *Jerez*, que difícilmente podrán superarse, o la fuerza racial que anida en *El Corpus en Sevilla* o *Lavapiés*.

En general, y buscando la comparación con la primera versión, citada, de Alicia de Larrocha y la de Esteban Sánchez⁴⁷, puede decirse que el cordobés se muestra más reposado en los *tempi* que sus dos ilustres colegas, pero logra análogas cotas de claridad y de respeto al texto que la catalana, así como de la expresividad del extremeño, aunque más contenida y refinada, lo que se aprecia especialmente en la dicción de las coplas.

El doble disco se completa con una estupenda versión de los *Cantos de España*, una de las cimas del piano de Albéniz anterior a *Iberia*; un conjunto de piezas de menor ambición que las del célebre políptico, pero que exigen una ejecución clara, no exenta de riesgos (*Preludio: Asturias*) y con notables exigencias expresivas (como ocurre con la inmortal *Córdoba*), todo lo cual queda plenamente satisfecho con la magnífica interpretación de Orozco.

⁴⁷ Brilliant Classics 92398 (reedición en compacto).

SCHUBERT: Sonata en si bemol mayor D.960. Fantasía en do mayor D.760, "El caminante". Auvidis Valois V 4683. Grabación: Londres, 1992

Con el disco dedicado a Schubert, aparecido en 1992, pudo constatar la evolución del pensamiento musical de Orozco y su propia madurez como pianista, cosas apreciadas por crítica y público en los recitales del pianista de los últimos años. Es decir, lo que podía percibirse en las salas de conciertos, traspasaba estas para adentrarse en el ámbito de la fonografía. Ya de entrada podría suponer una cierta sorpresa que un pianista con el perfil de Orozco (ese perfil de bravo virtuoso tan subrayado desde siempre por la crítica) se decantara por un compositor nuevo para él y cuyo pianismo podía antojarse distante para el español. En realidad, había sido así durante buena parte de su carrera, hasta mediados de los ochenta, en que se adentró de lleno en él por medio de dos de sus mejores composiciones para piano: la *Wandererfantasie* (*Fantasía del caminante*) y la última de las sonatas, la incomparable D.960, en si bemol mayor. Llevarlas al disco, pues, podía ser en aquel momento una mera cuestión de tiempo. Y, efectivamente, nada más volver a los estudios de grabación, planificó el que sería su tercer registro con Auvidis con las mencionadas obras del genio vienés.

Esta decisión de dedicar un disco a Schubert con dichas composiciones revelaba la valentía y determinación de Orozco. En primer lugar, por saber que los estereotipos existentes acerca de ese antedicho perfil de virtuoso podrían jugar en contra suya: ¿Cómo sería posible imaginar que un vehemente intérprete de Chaicovski, Rachmaninov y Prokofiev se acercara al más refinado pianismo vienés? Y una segunda cosa: las obras con las que Orozco trataría de responder satisfactoriamente a esa cuestión eran posiblemente las más interpretadas (junto a los *impromptus* y si acaso la deliciosa *Sonata D.664*) de todo el repertorio schubertiano. Kempff, Richter, Arrau, Brendel, Annie Fischer..., todos los grandes pianistas eran óptimos difusores de esas obras y contaban con grabaciones excepcionales. Sin duda, era un importante reto el que se había fijado Orozco.

Pues bien, cuando uno escucha el Schubert de Orozco, no solo no tiene la sensación de estar ante un recién llegado a ese mundo, sino que comprueba que su interpretación está en la estela de las mejores habidas, las de pianistas como los citados, de una generación anterior a la suya, y las de los más reputados intérpretes de su generación, co-

mo Pollini, Lupu o Schiff, todos ellos autores de magistrales versiones discográficas de las mencionadas obras. Especialmente, en lo referido a la *Sonata D.960*.

La versión orozquiana de esta obra se acerca, en concepto y realización, a la que Radu Lupu (referencia obligada al hablar del piano de Schubert) nos brindaría en 1994⁴⁸. Orozco resalta el carácter de centro de gravedad que posee el primer movimiento (cuya exposición repite, a diferencia de Brendel o Fischer), con ligeras fluctuaciones del tempo tendentes a facilitar el fluir lírico. El andante que le sigue es expuesto con contención, tanto en la dinámica como en la expresión, para en la sección central mostrar un carácter más marcadamente lírico, anticipando la luminosidad y frescura que nos depararán los movimientos tercero y cuarto. En definitiva, pues, una interpretación sólida y bien construida, impecable en la ejecución y con una veta lírica mesurada.

Dejando a un lado este auténtico testamento del autor de *Winterreise*, obligado es un comentario acerca de la *Fantasia del caminante*, la obra de mayor complejidad técnica de cuantas escribió Schubert para el piano; un corpus importante en cantidad y calidad, el cual surge paralelamente al beethoveniano (primera referencia de envergadura en la literatura para este instrumento), aunque con unos contornos muy diferentes a los del músico de Bonn. Y es que no hay que olvidar que, a diferencia de este, Schubert nunca fue un pianista de concierto; sus actividades se circunscribían a sus famosas reuniones de amigos, en las que se cultivaba, sobre todo, la música de cámara y el *lied*. Razón por la cual no hay una raíz virtuosística en su música pianística, con la excepción precisamente de esta *Fantasia del caminante*, obra que cualquier pianista que se precie ha incluido en su repertorio en algún momento. Recordemos las interpretaciones de Sofronitzky, Edwin Fischer, Rubinstein, Arrau, Brendel y Pollini, entre otros.

No se queda atrás Orozco. Sin llegar al grado de refinamiento de Richter o a la solidez constructiva de Pollini o Brendel, logra no obstante una versión poderosa, bien expuesta, vigorosa en el carácter y con un grado de lirismo bien medido. Pero, sobre todo, llama la atención en los numerosos pasajes de bravura que pueblan esta partitura. Así, su interpretación del Finale es particularmente admirable⁴⁹.

⁴⁸ Decca 475 7074.

⁴⁹ Es muy interesante el estudio que hace Arturo Reverter de la presencia de esta obra en la discografía, en *Scherzo Piano*, 6 (primavera 2005), pp.56-63.

FAVOURITE ENCORES. Obras de Schumann, Liszt, Chopin, Granados, Mompou y Rachmaninov. Auvidis Valois V 4696. Grabación: Herts, 1993

Después del extraordinario éxito conseguido con la grabación de *Iberia* y, en menor medida, también con los registros dedicados a Liszt y Schubert, el siguiente proyecto discográfico de Orozco con Auvidis le lleva a conformar un mosaico misceláneo de piezas de corta duración, que bien podrían ser utilizadas como *encores*, es decir, propinas, piezas con las que el pianista sorprende al público una vez acabado el programa del recital. A este respecto, cabe señalar que son innumerables los casos de pianistas que, en algún momento de sus carreras discográficas, se empeñaron en análoga empresa. Casi siempre con la intención de mostrar obras que, por su singular naturaleza o corta duración, no solían incluirse en los discos llamémosle habituales, es decir, integrados por obras grandes y representativas de los distintos compositores. De alguna forma, en los discos de *encores* cabía casi todo: transcripciones, pequeñas piezas extraídas de obras mayores, páginas concebidas para mostrar el colosal virtuosismo del intérprete... Supuestamente se trataba, en todo caso, de composiciones que los intérpretes tocaban realmente al final de sus recitales como correspondencia a los aplausos y ovaciones del público. Aunque, en verdad, esto no fuera siempre así.

No constituiría originalidad alguna, por tanto, que Orozco confeccionara un disco de estas características. Ni era nuevo tampoco comprobar que la mayoría de las piezas incluidas en él no habían sido en realidad *encores* utilizadas en sus recitales públicos, aunque muy bien lo hubieran podido ser, debido a su duración y carácter. A la vista de lo cual, cabe preguntarse de entrada por qué estas y no otras piezas verdaderamente utilizadas como *encores*, como mazurcas, estudios y valeses de Chopin que Orozco tocó en numerosas ocasiones, o la omnipresente primera pieza de las *Escenas de niños* schumannianas.

La respuesta parece clara: Orozco eligió piezas que, pudiendo cumplir bien esa función de bises, le apetecía recuperar, como la *Toccata* de Schumann o *Feux follets* de Liszt, o bien eran de atractivo consumo para aficionados de todo cuño, tal es el caso del lisztiano *Nocturno n.º.3* (popularmente conocido como *Sueño de amor*), el *Preludio op.3 n.º.2* de Rachmaninov y la *Danza española n.º.5* de Granados.

Pero, dejando a un lado dicha consideración acerca de la composición del disco, quizás lo que más de uno pudo preguntarse en su día

era si realmente convenía a Orozco sacar un disco de esas características en ese momento de su vuelta a los estudios de grabación, o si por el contrario hubiese sido más interesante abordar un registro con grandes obras del repertorio que no hubiera grabado antes o que interesara volver a hacerlo. Sobre todo en el primer caso, son muchas las obras importantes que tocó en recitales con cierta asiduidad y que hubieran sido bienvenidas en el ámbito discográfico. Por citar algunas, recordemos la *Sonata op.83* de Prokofiev, el *Gaspard de la nuit* de Ravel, la *Hammerklavier* beethoveniana o la *Sonata op.58* de Chopin. Por no hablar de conciertos para piano y orquesta, donde la nómina sería mucho más extensa, desde los conciertos de Mozart al *Concierto n.º.3* de Bartók y, muy especialmente, ese *Segundo* de Prokofiev que tantas satisfacciones le dio a lo largo de toda su carrera. O los dos de Brahms.

Una vez hecha la anterior consideración sobre la oportunidad e interés del disco, uno no puede dejar de alabar interpretaciones verdaderamente excepcionales, que en verdad caminan junto a otras de más de andar por casa. Así, quién no se impresiona con la ejecución de la *Toccata* de Schumann. Es realmente espectacular y digna de figurar entre las mejores llevadas al disco, desde las ya lejanas de Horowitz y Gilels, en los años treinta y cuarenta respectivamente, a la de Pogorelich, entre las más recientes. Orozco logra una interpretación que puede calificarse de electrizante, con un ritmo motórico perfectamente logrado, sin apreturas ni concesiones virtuosísticas gratuitas. Un momento impresionante: las octavas de después de las barras de repetición. Y muy relevante es la claridad de líneas, especialmente gratificante en los pasajes contrapuntísticos.

El otro gran momento del disco nos lo proporciona el quinto de los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt, titulado *Feux follets*. Repasando la discografía existente de esta pieza, se comprueba de inmediato que la versión de Orozco se halla entre las mejores. Sin temor a exagerar, puede afirmarse que es uno de los legados antológicos de todo el pianismo orozquiano. Las enormes dificultades técnicas de esta difícil pieza no parecen existir para Orozco, que las resuelve con admirable naturalidad y un alto grado de interiorización. Se sitúa junto a las versiones de lisztianos como Berman y Bolet, y de la legendaria interpretación de Richter en Sofia (1958)⁵⁰.

⁵⁰ Philips 420 774-2 (reedición en disco compacto de imprescindible audición).

También del húngaro, el tercero de sus nocturnos nos devuelve al Orozco niño, que estudió esta bellísima página con su inolvidable Carmen Flores, primera profesora y tía. Aparece aquí la exuberancia poética del músico, en un bien calculado despliegue de planos y con una delimitación meridiana de la inefable melodía de Liszt, fraseada tal cual fuese cantada. Versión apasionada, excelente.

De Chopin incluye dos obras: el *Andante spianato y gran polonesa op.22* y el *Nocturno op.15 n.º.2*. Si bien la interpretación del nocturno no es particularmente destacable (desde luego no hace justicia a la maestría con que tocaba en público muchos de los nocturnos), en la primera sí nos encontramos con el pianista formidable que era Orozco. El paso de los años desde que estudió esta obra y las innumerables ejecuciones en público de la misma, tanto en su versión original, para piano y orquesta, como en la solística, permiten a Orozco una lectura recreada, pensada y sin aristas. La serena cantabilidad del andante spianato, como un remanso de paz y reflexión, da paso a una polonesa brillante al más puro estilo *biedermeier*, resuelta por Orozco con la mayor efectividad y convicción. Impresionante en la coda.

Todo esto es lo más interesante de un registro de agradable audición, revelador de algunas facetas destacadas del pianista y dirigido a un público amplio.

FALLA: *Noches en los jardines de España. Fantasía bética. Cuatro Piezas españolas. Pour le tombeau de Claude Debussy. Pour le tombeau de Paul Dukas. Joven Orquesta Nacional de España. Director: Edmon Colomer. Auvidis Valois V 4724. Grabación: Sant Cugat del Vallès, 1994*

Como subrayó un crítico a raíz de su salida al mercado, este disco dedicado a Falla nos devuelve al Orozco más idiosincrásico, tras ese florilegio que fue el recopilatorio de bises aparecido en 1993. De nuevo, Orozco sorprende con su interpretación de la mejor música española. Aunque no es ese Albéniz presente desde siempre en sus conciertos y madurado a lo largo de treinta años, no cabe duda de que esta incursión en el universo del gaditano se halla entre las mejores habidas desde que el compositor publicara su exigua pero selectísima obra pianística⁵¹.

⁵¹ Véase la interesante monografía de Justo Romero acerca de Falla y su obra a través de la discografía (Barcelona, Ediciones Península, 1999).

Exigua obra para piano, en efecto, pues aunque Falla fuese un consumado pianista en su juventud, y pese a que este instrumento estuviera muy presente a lo largo de toda su existencia, apenas se concretaría en unas cuantas piezas de carácter neorromántico (*Nocturno, Serenata andaluza, Vals-capricho, Allegro de concierto*) escritas en sus años jóvenes (y hoy ausentes prácticamente en el repertorio de los pianistas), los postreros homenajes a Dukas y Debussy, de tampoco muy frecuente audición, y, sobre todo, las *Cuatro piezas españolas* y la *Fantasia bética*, sus grandes aportaciones a la literatura pianística, las cuales, junto a las *Noches en los jardines de España*, para piano y orquesta, le han hecho estar presente en el corazón de muchos de los mejores pianistas del siglo XX, desde Arthur Rubinstein a Alicia de Larrocha.

No cabe duda de que el primer aliciente de este nuevo registro de Orozco lo constituye la inclusión en él de *Noches en los jardines de España*, obra cumbre de la música española y una de las composiciones concertantes de autores españoles de mayor universalidad, pues no hay que olvidar que si bien la interpretación de las obras para piano solo de Falla ha correspondido preferentemente a artistas españoles, no ocurre lo mismo con las *Noches*, cuya copiosa discografía incluye no solo a los grandes nombres del pianismo hispano, sino también a figuras de rango internacional. Rubinstein trazó el camino hace más de sesenta años, y tras él muchos son los que hoy pueblan el paisaje discográfico de esta bellísima obra. Por su enorme notoriedad, todo el mundo recuerda las versiones de Martha Argerich y Daniel Barenboim.

Pero, echando la vista atrás, nos encontramos con interpretaciones, de factura diversa, que llevan la firma de formidables pianistas del pasado, como Robert Casadesus, Clara Haskil, Aldo Ciccolini, Clifford Curzon, Yvonne Loriod o Margrit Weber, entre otros muchos. Mientras entre los españoles resulta complicado encontrar a figura alguna que haya escapado a la tentación de dejar en el disco su visión de esta obra: desde Gonzalo Soriano, que la grabó en tres ocasiones (y la tocó infinidad de veces), hasta Josep Colom, la relación es extensísima.

Orozco, que la interpretó en diversas ocasiones, no solo en España sino también en Italia, Reino Unido y Japón, logra una versión muy estimable y que hace justicia a la calidad de la composición y a la tradición interpretativa que de ella han ofrecido los mejores pianistas españoles y, más en concreto, los que mejor han servido esta música en la que el mundo sonoro del impresionismo se entrevera con una estética nacionalista de vocación universal. Es decir, las legendarias interpretaciones del mencionado Gonzalo Soriano (con Argenta y con Frühbeck

de Burgos) o las también excelentes de Esteban Sánchez, Joaquín Achúcarro y Alicia de Larrocha, la flor y nata de nuestro pianismo.

Y si expectativas podía suscitar la versión orozquiana de las *Noches*, no menos puede decirse de una obra de las características pianísticas y musicales de la *Fantasia bética*, formidable composición dedicada a Rubinstein, la cual cierra el ciclo andalucista de Falla y con la que este inicia una nueva forma de acercarse a lo popular o, más concretamente, al flamenco. Cabe señalar que la versión de Orozco se caracteriza por la austeridad en el empleo de los medios idiomáticos: claridad textual, mesurado uso del *rubato*, espectro dinámico no demasiado amplio y *tempi* más moderados de lo que es habitual. El respeto al texto es absoluto y la visión de la obra tiene un componente desgarrado y racial, propio de un andaluz temperamental y apasionado como el cordobés.

Por lo que respecta a las *Cuatro piezas españolas*, dedicadas a Albéniz y estrenadas en París en 1909 por ese atento introductor de obras nuevas que fue Ricardo Viñes, y páginas en las que el gaditano evita toda concreción localista, Orozco las interpreta con suma contención, tanto en la elección de *tempi* como en cuanto a efusividad lírica se refiere. Resulta destacable cómo acentúa el carácter nostálgico de la *Cubana* y el andalucismo jondo de la última de las piezas. En general, puede decirse que, siendo espléndida la versión, muy esteticista en la búsqueda del sonido y el color, resulta algo distante y con un aura de menor espontaneidad y frescura que la alcanzada por Larrocha en su versión para RCA, de 1992⁵².

Por último, en los *Homenajes Orozco* se acerca a los impresionistas, buscando más la vaporosidad de los colores que la concreción de líneas, sobre todo en *Pour le tombeau de Claude Debussy*.

GRANDES PIANISTAS ESPAÑOLES. VOL.6. Orquesta Sinfónica de RTVE. Enrique García Asensio (director). Obras de Brahms, Albéniz y Guinjoan. RTVE Música. Grabaciones (en vivo) de 1972, 1982 y 1978

Los dos conciertos para piano y orquesta de Brahms fueron uno de los caballos de batalla que tuvo Rafael Orozco a lo largo de toda su carrera. Con el primero, que le sirvió en su premio de virtuosismo en el Real Conservatorio de Madrid, tuvo la dicha de ganar el concurso

⁵² 09026 61389.

de Leeds. Desde entonces, serían innumerables las veces que tocara el concierto, debiendo resaltarse las ocasiones en que lo hizo con Carlo Maria Giulini y, de entre estas, las que tuvieron como formación orquestal a la Sinfónica de Viena.

Al segundo llegó unos años más tarde, cuando estaba ya en Londres y tenía como privilegiada consejera a la italiana Maria Curcio. En los albores de los setenta, Orozco hubo de incluir en su repertorio este concierto, siéndole requerido con frecuencia. Como en esta ocasión, en la que aparece junto a la Orquesta de Radiotelevisión Española y Enrique García Asensio en el Palacio de Congresos de Madrid. Corría el mes de abril de 1972, y apenas había tocado el concierto con anterioridad; dato este que no está mal tener en cuenta ante la escucha de una grabación en vivo, que más bien sorprenderá por la frescura de ideas del joven pianista que por una supuesta falta de madurez en la confrontación con una nueva obra de tan colosales proporciones. Y es que, ciertamente, salvo la fluctuación de *tempi* en el primer movimiento y la necesidad de mayor densidad sonora en el mismo, por lo demás diríamos que estamos ante un consumado intérprete de la obra brahmsiana.

De 1982, en concierto ante los Reyes de España en el Palacio Real de Madrid, es la interpretación de *El Corpus en Sevilla* que le sigue: un prodigio de ambientación sonora, llena de matices y expresividad a raudales. No cabe duda de que era ésta una página especialmente querida por el artista, que cuida hasta el extremo los más pequeños detalles y que transmite una sensación de estar plenamente a gusto entre los pentagramas del genio de Camprodón.

Por fin, se completa el registro con *Divagant*, interesante obra de Joan Guinjoan, quien la escribió para el pianista cordobés. A este respecto, la interpretación orozquiana adquiere inusitado valor no solo por la indudable altura que logra en una partitura de muy difícil ejecución, sino por tratarse de una de las pocas incursiones del pianista español en el ámbito de lo que llamamos música contemporánea. La grabación data de 1978, de un recital de Orozco en el Palau de la Música Catalana, dentro del ciclo *Miércoles musicales de RNE*.

BEETHOVEN: *Concierto n.º.5 para piano y orquesta op.73, "Emperador"*. Orquesta Sinfónica de RTVE. Sir Neville Marriner (director). Grabación (en vivo): Madrid, 1992

Fallecido en 1996, no llegó Orozco a la era de la información audiovisual como soporte musical de primer orden. De ahí que, junto a

las numerosas grabaciones discográficas aparecidas en el mercado a lo largo de su carrera, e incluso después (alguna reedición en disco compacto), tan solo podemos encontrar una única referencia audiovisual en los anaqueles de los establecimientos especializados en el mercado de la música clásica. Se trata de un DVD comercializado por el sello RTVE Música (serie *Conciertos Maestros*), en el que se incluye la grabación en vivo del *Concierto n.º.5* para piano y orquesta de Beethoven, que Orozco protagonizó junto a Neville Marriner y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, en 1992.

Sin duda, es un documento de mucho valor, por cuanto se puede apreciar visualmente el perfil pianístico del artista cordobés; es decir, su forma de enfrentarse al instrumento, las características de su ejecución y su actitud en el escenario. Desde un punto de vista musical, se constata una vez más la gran talla pianística de Orozco y su fuerte compromiso con la música que interpreta. Excepto algún desliz sin importancia en el primer movimiento y ciertos desajustes con la orquesta, la interpretación transcurre por senderos de maestría: es un Beethoven bien expuesto, robusto, vigoroso y con fuertes contrastes dinámicos. En definitiva, lo que cabe esperar de un *Emperador* en manos de un pianista de la categoría de Orozco.

Aunque tan interesante como el concierto con orquesta, es el suplemento que se incluye en el DVD: dos breves entrevistas con sendas actuaciones, fechadas en octubre de 1977 y producidas en un programa de televisión, *Café-concierto*, que conducía por aquellas fechas el crítico y musicólogo Andrés Ruiz Tarazona. En las entrevistas habla de cuestiones muy diversas: la ajetreada vida del concertista, sobre cómo se ha elevado el nivel medio de los pianistas (aunque grandes intérpretes siempre los hubo), la entonces en auge corriente historicista y su reflejo en la interpretación de Bach al piano, el pianismo de Rachmaninov, la *Iberia* de Albéniz y varias cosas de su biografía, como sus primeros estudios en el seno familiar, el paso por el Real Conservatorio de Madrid, la decisiva influencia de Alexis Weissenberg o su relación con Carlo Maria Giulini. En verdad, testimonios de indudable interés, que se complementan con espléndidas interpretaciones de Rachmaninov y Albéniz. Del primero, el *Preludio op.3 n.º.2* y el *Etude-tableau op.39 n.º.1*, y del catalán, *Evocación* y una soberbia *Eritaña*.

[...] el profesor Moreno Calderón relaciona y analiza el conjunto de las grabaciones comercializadas en su día, las cuales sitúan a Orozco como uno de los grandes pianistas de su generación y como uno de los más internacionales que ha dado España. [...] la veintena larga de discos que nos legó Orozco, junto a otras versiones de las obras interpretadas, nos acercan a un virtuoso de primer nivel, poseedor de una técnica apabullante y una fuerte personalidad musical, lo que le permitió hacer un vasto repertorio desde Bach a Prokofiev, con especial dedicación al gran repertorio romántico, protagonista de la mayoría de sus discos y reflejo a su vez de lo que fue su imponente carrera concertística. [...]

Fuente: Moreno Calderón, Juan Miguel, “Prólogo”, en *Músicos cordobeses de ayer y de hoy*, Córdoba, 2019, pp. 21-22.

