

CONCIERTO ABONO 9

El arte de esconder

Jue23 ABR 2026

Un programa que explora las sombras y los misterios de la música. El delicado Réquiem de cuerdas de Takemitsu, la Muerte de Cleopatra de Berlioz, y la Sinfonía nº 9 de Shostakovich, obras que juegan con el oculto, lo intenso y lo revelador en un viaje sonoro lleno de contrastes y profundidad.

PROGRAMA

TÔRU TAKEMITSU (1930-1996)

Réquiem para cuerdas (1957) 10'

HÉCTOR BERLIOZ (1803-1869)

La muerte de Cleopatra (1829) 22'

- I. Scène lyrique
- II. Meditation

-PAUSA-

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Sinfonía n.º 9 en mi bemol mayor, op. 70 (1945) 27'

- I. Allegro
- II. Moderato
- III. Presto
- IV. Largo
- V. Allegretto - Allegro

INTÉRPRETES

Natalia Kutateladze, mezzosoprano

Orquesta de Córdoba

Salvador Vázquez, director



No está permitido tomar fotografías ni vídeos durante la actuación. Por favor, no molestes a otros espectadores con la pantalla de tu móvil en el concierto.

ASEGÚRATE DE QUE PERMANECE EN SILENCIO DURANTE TODA LA ACTUACIÓN.



PRÓXIMOS CONCIERTOS

ABONO 10 Jue7 MAY 2026
Negroni sbagliato

ABONO 11 Jue4 JUN 2026
Haydn trendsetter

ABONO 12 Jue18 & vie19 JUN 2026
Anhelos de libertad

TEMPORADA
2025 | 2026

Director titular y artístico **Salvador Vázquez**
Principal artista invitada **Ellinor D'Melon**

SINERGIAS

ORQUESTA DE CÓRDOBA



CONCIERTO DE ABONO

El arte de esconder

Jue23 ABR 2026

Gran Teatro 20.00 h.

orquestadecordoba.org



NATALIA KUTATELADZE MEZZOSOPRANO

Natalia Kutateladze se está consolidando como una de las mezzosopranos más destacadas de su generación. Nacida en Tiflis en el seno de una familia musical, se formó desde muy joven en el mundo del canto.

Estudió en el Conservatorio Estatal de Tiflis, donde interpretó papeles como Mercedes en Carmen de Bizet y Marcellina en Le nozze di Figaro de Mozart en la Ópera Estatal de Tiflis. En 2015 continuó su formación en la prestigiosa Juilliard School de Nueva York bajo la tutela de Edith Wiens, interpretando roles como Ottone en Agrippina de Händel y Minskwoman en Flight de Jonathan Dove.

Durante la temporada 2018-2019 formó parte del Estudio de Jóvenes Artistas de la Bayerische Staatsoper en Múnich. Allí amplió su repertorio con papeles en óperas de Rameau, Händel, Stravinsky, Chai-

El arte de esconder

Tōru Takemitsu es la voz más destacada de la composición en el Japón del siglo XX. Conocido como autor polifacético

kovski, Wagner, Puccini, Janáček, Krenek, Donizetti y Mozart.

Ha realizado importantes debuts internacionales, como Carmen en la Ópera de Santiago de Chile y Dalila en Samson et Dalila en la Ópera de Tiflis. Ha sido galardonada con el Segundo Premio en el 57.º Concurso Tenor Viñas (2020) y fue finalista en el BBC Cardiff Singer of the World (2021).

Kutateladze ha trabajado con destacados directores de orquesta como Kirill Petrenko, Simone Young y Bertrand de Billy, y con directores de escena como Pierre Audi, Lotte de Beer y Martin Kušej.

Entre los momentos más destacados de la temporada 2025-2026 se incluyen el papel principal de Carmen con la Orquesta Sinfónica Nacional de Irlanda, un concierto de Chaikovski para la Ópera Escocesa y su debut en España con la Orquesta de Córdoba interpretando La muerte de Cleopatra de Berlioz.

—destacan sus numerosas bandas sonoras para el genial Akira Kurosawa—, la vida y obra de este creador no deja de sorprender a medida que uno se adentra en su universo. Una música que se sitúa entre la

tradición y la modernidad, entre la técnica y la intuición, entre el humanismo y el pragmatismo... entre Oriente y Occidente. Y que transmite, como en el caso del *Réquiem* para orquesta de cuerda, dolor, trascendencia espiritual y, en opinión de Stravinsky, «sinceridad y escritura apasionada». Una creación con la que pretendió seguir los pasos marcados por un Mahler («Adagietto» de la 5ª *Sinfonía*) o un Vaughan-Williams (*Fantasia sobre un tema de Thomas Thallis*). Un solo movimiento. Unos nueve minutos en el que (micro)secciones bien definidas se engarzan para diseñar tres bloques principales con la *post data* final que nos retrotrae a la idea inicial, dejando al oyente con una sensación de levitación reflexiva sobre su propia existencia vital. Una estructura que permitirá a la orquesta de cuerda avanzar en escala a través de espectros sonoros homofónicos, y plasmar esa idea tan llevada por Edgard Varèse al que Takemitsu tanto admiraba por sus innovaciones formales, al igual que a Debussy, Messiaen, la Segunda Escuela de Viena o a los compositores japoneses contemporáneos. La obra despliega una escritura de gran sutileza tímbrica, con un uso expresivo de la cuerda que transita desde la introspección inicial hasta una progresiva expansión sonora. Takemitsu construye un discurso de intensa carga emocional, en el que conviven la disonancia, la delicadeza y una profunda espiritualidad. El resultado es una música suspendida en el tiempo, que invita a la contemplación y a la reflexión.

La muerte de Cleopatra de Hector Berlioz es una cantata compuesta en 1829 con el fin de concursar en el Prix de Roma, organizado por la prestigiosa Academie Française. En los anteriores intentos y en el posterior de 1830, año en que sí consiguió llevarse la beca para estudiar en Roma y Alemania, Berlioz se había decantado también por el género de la cantata con títulos como *La mort d'Orphée* (1827), *Herminie* (1828) y *La mort de Sardanapale* (1830). La obra sobre el suicidio de Cleopatra no resultó ganadora

por el excesivo dramatismo y complejidad. El texto de Pierre- Ange Vieillard llevó a Berlioz —que había quedado en segundo lugar en la edición anterior— a dar lo mejor de sí, a no esconderse y defender su propuesta ante un jurado compuesto por escultores, pintores o arquitectos, a quienes interesaban obras más livianas y convencionales. «...Ya no tengo necesidad de cohibirme como hice el año pasado escribiendo música a su gusto. ¿Por qué no dejarme ir y escribir según el mío, desde el corazón? Voy a tomarme el trabajo en serio y a componer una cantata realmente buena» comenta en sus *Memorias*.

La obra, escrita para *mezzosoprano* presenta un marcado carácter operístico y una gran exigencia interpretativa. A través de una sucesión de recitativos y arias organizadas en dos secciones —*Scène lyrique* y *Méditation*—, Berlioz retrata los últimos momentos de Cleopatra. Mantiene desde el comienzo una línea narrativa y musical que sigue una lógica aplastante, la de explicarnos la desgracia de una mujer que ha degustado el poder, pero que flirtea en «vivo y en directo» con su cruel destino (su final). En la primera entrega (*Scène lyrique*) Cleopatra repasa su vida y la situación a la que ha llegado. Tragedia, heroicidad, destino y lirismo romántico se suceden en una escritura vocal compleja y una orquestación que, a pesar de la juventud del compositor, mantiene siempre el pulso y el vigor de la acción y anuncia el fabuloso dominio sinfónico que mostrará Berlioz en obras como la *Sinfonía fantástica*. En la segunda escena (*Méditation*), Cleopatra ve cerca la muerte y parece querer ahondar en su desdicha. Berlioz lo explica a través de dos planos diferenciados. El primero, en el que la voz flota por el manto sonoro de un acompañamiento introspectivo, apesadumbrado y doliente, mientras que el segundo, nos conducirá directamente al fatal desenlace con una orquesta más punzante y tormentosa.

Dimitri Schostakovich escribe a finales de 1944 a su amigo D. Rabinóvich: «Ya estoy

pensando acerca de mi próxima sinfonía, la *Novena*...Quisiera escribirla para coros, cantantes solistas y orquesta si pudiera encontrar un texto adecuado [...]». Unos meses más tarde, en agosto de 1945, en plena euforia por la entrada de los soviéticos en Berlín, se presentaba la que todo hacía pensar fuera la «Sinfonía de la victoria», heroica e inabarcable. Pero nada más lejos de la realidad. Tras la grandiosidad de la 7ª y 8ª *sinfonías*, la trilogía finalizaba con un giro inesperado, alejándose musicalmente del «mito» de las novenas sinfonías —Beethoven, Mahler...— y provocando al aparato propagandístico del buró político, es decir a Stalin. Una obra que en palabras de su amigo «[...] no describía el poderoso resurgimiento espiritual de millones de personas en los días del gran triunfo. Se nos ofreció una sinfonía-scherzo, una broma, se podía decir una *sinfonietta* de veinticinco minutos de duración». Shostakovich, que en esos meses había estado tocando obras de Mozart y Haydn, se reservó la licencia de plasmar un espíritu camerístico de estilo neoclásico en sus pentagramas, regocijándose con la idea de que... «a los músicos les encantará tocarla y los críticos la van a vapulear».

Una obra en cinco movimientos que muestra claras influencias de la sinfonía «clásica» de Prokofiev, formas dieciochescas —el primer movimiento se presenta en forma sonata—, ritmos pimpantes que denotan aires de marcha militar y bloques sonoros marcados por los contrastes entre el viento madera y metal, la percusión y la cuerda, con continuos cambios tonales y con ese «modus operandi» tan especial en Schostakovich, burlesco y juguetón, por un lado, y lírico y melancólico, por otro. Una receta que, como bien preveía, le acarrearía presión, tal y como le sucedió en 1936 cuando fue purgado por su excesivo «formalismo clásico y elitista». Conocía que estaría bajo la lupa de la crítica y de la ortodoxia gubernamental, pero aceptó el desafío. Tras la contienda

mundial, la amenaza se cumplió. Muchas de sus obras fueron prohibidas y, aunque Stalin pronto levantó el veto, Schostakovich no volvió a «asomar la cabeza» hasta después de la muerte del dictador. «Dudo que Stalin cuestionara alguna vez su propio genio o grandeza. Pero cuando ganó la guerra contra Hitler, se volvió loco... se suponía que yo tenía que escribir una apoteosis de Stalin. Sencillamente, no pude.... Mi testarudez me costó cara.»

La partitura es una verdadera montaña «rusa». Un viento de ida y vuelta. Tres movimientos —primero, tercero, quinto— que muestran descaro, hilaridad, sarcasmo, scherzo, actitud marcial y fanfarria; y dos —segundo y cuarto— que actúan como transición reflexiva y transmiten una amargura con aires melancólicos. Esta disposición le permite provocar sus revoluciones temáticas y estructurales a nivel interno. Por ejemplo, en el primer movimiento, la forma sonata con su primer tema ¿simbolizaría el alivio del pueblo al concluir victoriosamente la guerra? y un segundo tema, liderado por el trombón con una base continua de dos notas, ¿sería una alusión al propio Stalin? O en el comienzo del cuarto movimiento, con las octavas en los metales y ese tono sombrío al estilo Mussorgsky que abren paso al recitativo del fagot ¿sería una dicotomía melancólica para esconder el sarcasmo que gira en torno a toda la pieza? Estructuralmente, amén de muchos pequeños detalles, destaca la forma de presentar los tres últimos movimientos, propuestos sin pausa intermedia. Toda una explosión de imaginación para mostrarse tal y como pretende, quitándose la máscara. Schostakovich no se había escondido: su esencia había triunfado, justo el mismo día del estreno. Una declaración de intenciones, en toda regla.

Alessandro Pierozzi
Divulgador musical

fotografías @David Bantsadze