

Temporada 2025/2026 de la OBS
Orquesta Residente del Espacio Turina

El violonchelo en la corte de Prusia

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Víctor García García, violonchelo solista y dirección

Programa

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sinfonía para cuerdas y continuo en Mi m., H 652 / Wq. 177 (1759)*

Allegro assai – Andante moderato – Allegro

Concierto para violonchelo, cuerda y continuo en La M., H 439 / Wq. 172 (1753)*

Allegro – Largo con sordini, mesto – Allegro assai

Luigi Boccherini (1743-1805)

Sonata para violonchelo y continuo en Do M., G 17

Allegro – Largo assai – Rondo Allegro

Carl Philipp Emanuel Bach

Sinfonía para cuerdas y continuo en Sol M., H 648 / Wq. 173 (1741)*

Allegro assai – Andante – Allegretto

Jean-Louis Duport (1749-1819)

Concierto para violonchelo y cuerdas en Re m., No. 6 (ca.1815)

Allegro – Andante cantabile, grazioso – Rondo. Allegretto

*Performing parts based on the critical edition Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works* (www.cpebach.org)
were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California

Duración: 80 min. de música

Concierto sin intermedio (100 min.)

Plantilla

Violines I: Xenia Gogu (concertino), Fumiko Morie, Ignacio Ábalos, Ángela Luis

Violines II: Miguel Romero, Lorea Aranzasti, Raquel Bataloso, Carmen Moreno

Violas: Pablo Prieto, Pepo Ferrer

Violonchelo: Aldo Mata

Contrabajo: Ventura Rico

Clave: Alejandro Casal

Violonchelo solista y dirección: Víctor García García

Sinopsis

Pablo J. Vayón

El violonchelo habla prusiano

La Orquesta Barroca de Sevilla abre su temporada con un programa centrado en la floreciente actividad musical de la corte prusiana durante el siglo XVIII, con el violonchelista sevillano Víctor García García como solista y director. Bajo el reinado de Federico el Grande, Berlín y Potsdam se convirtieron en centros de atracción para músicos de talento, entre ellos Carl Philipp Emanuel Bach, figura clave del conocido como *Empfindsamer Stil* (estilo sentimental). Desde Madrid, Luigi Boccherini compuso para el rey Federico Guillermo II como su Compositor de Cámara, creando infinidad de obras, sobre todo camerísticas, para su corte. Jean-Louis Duport, exiliado en Potsdam tras la Revolución Francesa, se integró en el entorno musical de la misma corte gracias a su hermano Jean- Pierre, que era el primer violonchelista del rey. Su concierto en re menor prolonga la herencia galante de Bach y Boccherini hacia el siglo XIX.

Notas al programa

El violonchelo en la corte de Prusia

Pablo J. Vayón

La música desempeñó un papel central en la representación del poder en la Prusia ilustrada. Bajo Federico II, la corte de Berlín y Potsdam no fue sólo un lugar para el ejercicio de las artes, sino un espacio en el que la autoridad del monarca se reforzaba a través de un sistema cuidadosamente estratificado de músicos, géneros y estilos. Federico, rey diplomático y guerrero, flautista y compositor aficionado, con serios conflictos íntimos y familiares por su ambigua sexualidad, utilizó la práctica musical como forma de sociabilidad exclusiva y como emblema de su refinamiento cultural. La estricta etiqueta de la corte prusiana organizaba jerarquías no solo entre militares y funcionarios, sino también entre los intérpretes: la distancia entre el rey y sus músicos reflejaba un orden social que se pretendía inmutable. En ese contexto, la música se convirtió en un instrumento de control, una herramienta para marcar proximidades y privilegios, pero también para exhibir la modernidad ilustrada de la monarquía.

Carl Philipp Emanuel Bach vivió durante casi treinta años inmerso en esa compleja red de dependencias. Como clavecinista de Federico el Grande, estaba obligado a participar en las audiciones privadas diarias del monarca, sesiones rígidas en las que la autoridad artística recaía únicamente sobre el rey. Esa disciplina generó tensiones: Federico prefería un estilo italiano de líneas claras y virtuosismo flautístico, mientras que Bach tendía hacia una expresividad más imprevisible, cargada de contrastes y súbitos cambios de afecto. Sus sinfonías berlinesas –como la temprana (1741) y muy breve *Sinfonía en sol mayor Wq. 173* o la más tardía (1759), densa y desarrollada *Sinfonía en mi menor Wq. 177*– revelan precisamente esa búsqueda de un espacio propio dentro de un entorno que exigía contención. En ellas se percibe una energía que no es ajena al clima de control cortesano: la música parece debatirse entre obedecer al ideal galante promovido por el rey y afirmar una sensibilidad más inquieta y personal. El resultado es una escritura que se acerca al universo del *Sturm und Drang* con una inusitada energía rítmica, extremas tensiones internas, silencios abruptos, brucas modulaciones armónicas, como si la música encontrara en esas fracturas una vía para decir lo que no podía formularse explícitamente en una corte regida por el protocolo.

Cronológicamente hablando, entre ambas sinfonías se sitúa el *Concierto para violonchelo en la mayor Wq. 172*, escrito en Potsdam en 1753. Se trata del último de los tres conciertos que Bach compuso para el instrumento, todos ellos concebidos originalmente para teclado y adaptados después para violonchelo y para flauta. Fue el propio compositor el que preparó diferentes versiones, lo que revela su interés por explorar las posibilidades expresivas de cada timbre. En la versión para violonchelo, probablemente la definitiva, la escritura adquiere una intensidad y un virtuosismo que desbordan también el marco galante. El *tiempo lento* central, con su línea melódica doliente y su acompañamiento en sordina, es una de las páginas más conmovedoras de todo su catálogo y claro ejemplo del *Empfindsamer stil* (*Estilo sensible*), con el que se suele vincular a toda la escuela berlinesa del tiempo, mientras que el *Allegro assai* final despliega un brillo deslumbrante, con amplios pasajes de figuración y contrastes súbitos de textura.

El caso de **Boccherini** muestra cómo la música servía igualmente para el patronazgo a distancia. Establecido en España, el compositor mantuvo a finales de siglo una relación estrecha con Federico Guillermo II, gran melómano, protector de Mozart y de Beethoven, en cuya corte el violonchelo alcanzó un estatus elevadísimo como simbólico instrumento de la nobleza y la distinción. La *Sonata en do mayor G. 17* responde a esa sensibilidad: una obra que cultiva la elegancia y el lucimiento controlado, exactamente el tipo de repertorio que reforzaba la imagen del príncipe-músico. El *Largo assai*, construido sobre un tema que Boccherini había utilizado en su *Trío de cuerda en do menor G. 95*, demuestra hasta qué punto la autorreferencia podía convertirse en un gesto de identificación estética dentro de las redes internacionales de mecenazgo. El rondó final devuelve la música al tono luminoso y danzante propio de la galantería. Boccherini explota aquí todos los recursos del instrumento –dobles cuerdas, amplios saltos de registro, pasajes arpegiados– sin perder nunca el equilibrio entre elegancia y brillantez, sello inconfundible de su estilo.

Tras el estallido de la Revolución Francesa, **Jean-Louis Duport** se refugió en Potsdam, donde su hermano mayor Jean-Pierre, también violonchelista, trabajaba desde 1773 y había alcanzado en 1778 el cargo de superintendente de la música. Con el refugio prusiano de Duport la música vuelve a desempeñar una función de inclusión política, que en este caso tuvo relevancia significativa en la tradición local, ya que es la presencia de los dos hermanos en la corte la que genera la primera escuela violonchelística alemana. Como su hermano, Jean-Louis fue uno de los grandes virtuosos del tiempo y autor de un célebre método de violonchelo. El **Concierto nº6 en re menor** es tardío, ya que fue escrito hacia 1815, un momento en el que, en Viena, Beethoven estaba ya dejando atrás su estilo heroico para sumergirse en el visionario camino de sus obras finales, pero Duport aún está componiendo en unas maneras claramente heredadas del Clasicismo dieciochesco, como si el protocolario gusto de la corte prusiana aún gravitara sobre su arco. El *Allegro* inicial combina la nobleza melódica con un uso más sinfónico de la orquesta; el *Andante* despliega, en contraste, un canto lírico y sereno, mientras en el rondó final triunfa el espíritu de brillante ligereza característico del repertorio concertante de principios del XIX.