

La influencia de la Escuela de violín francesa en el Concierto para violín en Re menor y en el Concierto para violín y piano en Re menor de Félix Mendelssohn Bartholdy

Iván López López. OSRTVE. Madrid (España)¹

Pilar Lago Castro. UNED. Madrid (España)²

Resumen

A finales de siglo XVIII la Escuela de violín francesa provocó una verdadera revolución en la forma de interpretar y componer para este instrumento. Sus miembros escribieron multitud de conciertos para violín en los que se desplegaron novísimos recursos técnicos y expresivos. Félix Mendelssohn recibió influencia directa de la Escuela francesa a una edad temprana a través de su profesor de violín Eduard Rietz, para quien el compositor escribió algunas de sus primeras obras. El presente artículo tiene como objetivo demostrar la enorme influencia de la Escuela de violín francesa sobre dos obras concertantes de Mendelssohn, mediante el análisis, la comparación con obras de esta Escuela y la valoración de los resultados.

Descriptor: Concierto, Escuela de violín francesa, técnica del violín, Mendelssohn.

Abstract

At the end of the eighteen century the French violin school caused a revolution in the way it was performed and composed for this instrument. Its members wrote many violin concertos in which a variety of new technical and expressive features were displayed. Felix Mendelssohn was directly influenced by this school at a very early age, through his violin teacher Eduard Rietz, to whom Mendelssohn wrote some of his first violin works. This article aims to prove the great influence of the French violin school on two

¹ Profesor de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (OSRTVE). Realizó sus estudios superiores de música en la Universidad de Indiana (Estados Unidos). Prosiguió su formación en Alemania, perfeccionándose en Berlín y en Leipzig, donde finalizó el *Diplom* y el *Master of Music* con las más altas calificaciones. Ha ofrecido recitales en Estados Unidos, Portugal, Alemania y España y ha sido becado por la Universidad de Indiana, Juventudes Musicales de España y la Fundación Alexander von Humboldt. Es estudiante de doctorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), bajo la tutela de la doctora Lago Castro. Se encuentra trabajando en su Tesis Doctoral sobre Escuelas de violín y su relación con compositores. Email: ivanlpz7@gmail.com

² Doctora en Ciencias de la Educación. Profesora titular de Didáctica de la música y experta en Musicoterapia, en el Departamento de Didáctica, Organización Escolar y DDEE de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid (España). Autora de artículos, libros y materiales multimedia centrados en su especialidad. Directora de los cursos de postgrado: “Didáctica de la Educación Musical-Lo que sea sonará” y “Música y salud: introducción a la musicoterapia”. En estos últimos años, la dirección de trabajos de investigación y tesis doctorales forma parte importante de su tarea universitaria. Habitualmente acude a impartir cursos y conferencias como profesora invitada en Universidades españolas y extranjeras. Email: plago@edu.uned.es

concerts of Mendelssohn, through analysis, comparison with works of this school, and evaluation of the results.

Keywords: Concerto, French Violin School, Violin technical feature, Violin School, technique, Mendelssohn.

1. Introducción.

El Concierto para violín en Mi menor op.64 de Félix Mendelssohn se encuentra entre los conciertos para este instrumento más conocidos, imitados y admirados de la historia de la música. Esta popularidad contrasta con el poco reconocimiento que han recibido las otras dos obras concertantes que el genio alemán escribiera para violín. Interesados en saber las razones de este “olvido artístico”, hemos encontrado algunas posibles causas. La primera se debería al propio Mendelssohn, quien no incluyó ninguno de los otros dos conciertos en su catálogo de obras publicadas. No fueron las únicas obras, también su Concierto para piano en La menor y otros dos conciertos para dos pianos quedaron sin publicar. Estas obras fueron compuestas entre 1822 y 1824, y tenían una finalidad particular: ser interpretadas en los conciertos que organizaba la familia Mendelssohn en su casa. La segunda causa reside en que Mendelssohn escribió ambas obras a la edad de trece años y, por tanto, han sido consideradas menos valiosas por tratarse de *obras de juventud*. Este hecho podría ser cierto en otros compositores. Sin embargo, Mendelssohn fue comparado con Mozart en precocidad y talento. A esa edad ya había compuesto sinfonías para cuerda, cantatas, tríos, cuartetos para piano y sonatas para piano y violín. Dos años después del Concierto para violín y piano, escribiría una de sus obras más bellas y apreciadas, el Octeto para cuerdas en Mi bemol Mayor op.20. Un año más tarde, en 1826, compuso otra de sus obras esenciales, la Obertura op. 21 de *El sueño de una noche de verano*, basada en la obra de William Shakespeare. Finalmente, siendo el piano el instrumento principal de Mendelssohn, uno se puede imaginar que el mundo musical no creyó que fuera capaz de componer con once años obras para violín significativas y que empleara esa gran cantidad de recursos técnicos y expresivos que estas dos obras atesoran. Mendelssohn no sólo conocía los recursos técnicos del violín, sino que los podía ejecutar él mismo con su instrumento. Su forma de componer e interpretar recibió una gran influencia de su profesor de violín Eudard Rietz, un exponente de la Escuela de violín francesa.

Este artículo no sólo pretende comprobar la influencia de la Escuela de violín francesa en el Concierto para violín en Re menor y en el Concierto para violín y piano, sino también atraer la atención sobre estas dos composiciones tan poco comentadas, analizadas e interpretadas.

2. La Escuela de violín francesa y la forma concertante para violín.

Alrededor de cuarenta años antes de la composición de los conciertos que son objeto de nuestro trabajo, la Escuela francesa de violín surgía del talento y de las ideas innovadoras del violinista Giovanni Batista Viotti. Nacido en 1755 en Italia, realizó una gira por Europa con su maestro Gaetano Pugnani, en 1779, y que duró dos años. Tras concluir esta experiencia se trasladó a Francia, donde introdujo un estilo interpretativo y compositivo tan determinante que sentaría las bases para la creación de la Escuela de violín francesa. El mundo musical francés se quedó asombrado tras sus conciertos en el *Concert Spirituel* de París en 1782. La forma en la que Viotti tocaba sus propias composiciones impresionó al público de tal forma que a partir de ese momento, y durante dos décadas, fue la referencia violinística en Europa. El gran interés y admiración hacia el maestro Viotti no sólo se basaba en su estilo interpretativo, sino también en sus composiciones, ya que el mismo año de su debut en París se publicaron sus primeros seis conciertos para violín (Lister, 2009).

Su aportación musical, además de numerosos dúos y tríos para cuerda y los veintinueve conciertos para violín que escribió, fue la de asentar unas bases técnicas y estilísticas que se reflejan en la Escuela de violín que tuvo su continuación con tres de sus estudiantes y admiradores, Pierre Baillot, Pierre Rode y Rodolphe Kreutzer. Estos violinistas fueron profesores de violín en el recién creado Conservatorio de París en 1795, manteniendo el estilo de Viotti a través de esta institución. En 1803 las enseñanzas e ideas de Viotti fueron plasmadas por estos tres profesores en el *Méthode de Violon*, un tratado que consolidaría la Escuela de violín francesa. Tal era la importancia de los conciertos compuestos por Viotti, que desde el principio fueron repertorio obligado para todos los estudiantes de violín del Conservatorio de París. No cabe duda de que la Escuela de violín francesa se expandió rápidamente por toda Europa debido a dos factores. El primero, la calidad de los miembros de esta Escuela, grandes concertistas además de pedagogos, quienes acercaron la música de Viotti a las salas de conciertos más prestigiosas. El segundo se debió al éxito en la publicación de las obras de Viotti en numerosos países, lo que permitió a cualquier músico tener acceso a sus ideas innovadoras, entre ellos compositores como Mozart, Beethoven y Mendelssohn. El estilo compositivo e interpretativo para violín fundado por Viotti fue el más utilizado en Europa hasta finales de 1820, con la incursión de Paganini y la aparición de la Escuela franco-belga.

Las ideas musicales y estilísticas de la Escuela francesa siguieron presentes en la Escuela de violín alemana, heredera directa de la Escuela francesa a través de Pierre Rode, y más conservadora que la Escuela franco-belga. La creciente popularidad e influencia de esta última provocó que los alumnos y seguidores de la Escuela francesa fueran catalogados de anticuados. Joseph Joachim, el último gran exponente de la Escuela alemana, consiguió evitar ese epíteto debido a su importancia como el violinista que trabajó junto a compositores como Johannes Brahms o Robert Schumann. Tras la muerte de Joachim, en 1907, esta forma de tocar y componer para el violín, que influyó notablemente en compositores como Mendelssohn, desapareció.

Es importante señalar que la gran revolución que provocó Viotti a finales del siglo dieciocho en el plano interpretativo y compositivo se debió, en gran parte, a su interés

por los adelantos técnicos y de construcción del violín. Como sabemos, Viotti trabajó junto a François Tourte, maestro luthier francés, en la creación de un nuevo tipo de arco, llamado más tarde *arco Tourte*. Éste era más largo que los existentes hasta ese momento y estaba construido con madera de Pernambuco, más ligera y flexible que la utilizada anteriormente. El arco Tourte tenía más peso en los extremos y, debido a la incorporación de piezas en el talón, el punto de equilibrio se hallaba más cerca de la parte inferior del arco. La incorporación de una pieza metálica en el talón posibilitaba que las cerdas mantuvieran una superficie de contacto plana y uniforme sobre las cuerdas, produciendo un mayor volumen de sonido y permitiendo más estabilidad en la ejecución. Todos estos cambios tan significativos facilitaban tocar *legato* y en arcadas más largas, así como conseguir mayor claridad y rapidez a la hora de ejecutar golpes de arco.

Como resultado de estos avances, las posibilidades técnicas y expresivas del violín se multiplicaron y con ello los recursos compositivos. En 1833, Ludwig Spohr, el afamado violinista alemán del siglo XIX, describía el arco Tourte de la siguiente manera:

Los arcos mejores y más admirados son los construidos por Tourte en París, los cuales han obtenido fama en toda Europa. Sus virtudes consisten, en primer lugar, en su poco peso con una elasticidad razonable en la vara. En segundo lugar, en su bella y uniforme curvatura, por la que el punto más cercano de la vara con las cerdas es exactamente en la mitad entre la punta y el talón. Por último, por su extremada calidad de construcción³ (p.17).

Viotti incorporó en sus conciertos para violín elementos característicos de la música francesa e italiana. Como ya apuntó la musicóloga Kawabata (2004), en sus conciertos se puede observar la utilización de la marcha militar como recurso musical y el violín solista representando una *figura heroica*. Según su estudio, ambas ideas están basadas en el idealismo republicano francés y en óperas de Cherubini y Méhul. Por otro lado, Milton Steinhardt (1945), reconoce en su estudio acerca de los primeros conciertos de violín de Viotti el estilo galante y clásico francés. Los elementos y recursos de la música italiana se encuentran, sobre todo, en los temas melódicos, donde abundan las melodías largas imitando la voz humana. Este recurso había sido ya empleado en los conciertos de los maestros italianos del Barroco, como Tartini o Pugnani. Viotti y sus estudiantes utilizaron estas influencias combinándolas con las innovaciones técnicas e interpretativas, creando y desarrollado un estilo concertante denominado *concierto para violín francés*.

Aunque Viotti y sus estudiantes compusieron otras formas musicales como sonatas, dúos o incluso óperas, sus conciertos para violín fueron las obras más representativas. Según Schwarz (1958) y Todd (2005), estas obras fueron admiradas e influyeron enormemente en músicos como Mozart y Beethoven.

En el siguiente fragmento se puede comprobar la popularidad de la Escuela de violín francesa en Alemania. Se trata de una descripción en el famoso periódico musical alemán *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1831), en el que podemos leer:

³ Las traducciones del alemán al español son obra de los autores del artículo. El texto original se encuentra en las referencias bibliográficas.

Es sabido que las características más destacadas de esta Escuela derivan de los siguientes principios: un tono grande, fuerte y lleno es el primero; la combinación de esto con un *legato* cantado poderoso, penetrante y bello es el segundo. El tercero, variedad, elegancia, sombras y luz, los cuales deben aparecer en la interpretación a través de una gran diversidad de golpes de arco (p.452).

La expansión de la Escuela de violín francesa en Alemania se debe en gran parte a Pierre Rode, uno de sus mayores exponentes. Nacido en 1774 en Burdeos y alumno de Viotti, en sus múltiples giras de conciertos interpretaba muchas de las obras de su maestro, haciéndolas populares por toda Europa. Los conciertos de Viotti en particular le sirvieron como modelo para sus propias composiciones. Aparte de su éxito en las giras que realizó, su labor pedagógica fue determinante para la introducción y mantenimiento de las ideas y principios de esta Escuela de violín en Alemania. Entre otros violinistas, tuvo una influencia decisiva sobre uno de los músicos alemanes más importantes del siglo XIX, Ludwig Spohr. El arte de Pierre Rode era tal que Spohr, tras oírle en 1803, decidió imitarle hasta llegar a poseer su estilo. En palabras de Spohr:

[...] Cuanto más le escuchaba, más cautivado me encontraba por su manera de tocar. ¡Sí! No tuve ningún reparo en reemplazar la forma de ejecutar de mi maestro Eck por la de Rode, la cual reflejaba toda la brillantez de su gran maestro Viotti [...] (1860, p.67).

A partir de ese momento, Spohr triunfó como violinista, compositor y pedagogo, transmitiendo el estilo de la Escuela francesa a Ferdinand David, violinista cuya influencia se significó determinante en la creación de las obras para violín de madurez de Mendelssohn. Pierre Rode vivió entre 1814 y 1819 en Berlín, donde compuso, entre otras obras, sus Veinticuatro Caprichos para violín. En ellos se percibe la gran capacidad y variedad técnica y expresiva de la Escuela francesa. Durante esa época en Berlín, Rode fue profesor de Eduard Rietz, futuro instructor de violín de Mendelssohn, y el primer intérprete de las dos obras concertantes que se exponen y analizan en este artículo.

3. Mendelssohn y su contacto con la Escuela de violín francesa.

Félix Mendelssohn comenzó a aprender violín en 1820, un año después de que iniciara las clases de composición con Carl Friedrich Zelter, su principal maestro. Su primer profesor de violín fue Carl Wilhelm Henning, violinista, director y compositor, aunque fue reemplazado ese mismo año por Eduard Rietz, alumno de Pierre Rode y miembro de la Orquesta de la Corte de Berlín.

La relación de Mendelssohn con Rietz no se limitó a la de profesor y alumno, sino que entablaron una gran amistad. Stromeyer escribió en sus memorias acerca de un concierto en casa de los Mendelssohn hacia 1825: "[...] A continuación hubo música, pero sólo Félix y Fanny tocaron, acompañados por Eduard Rietz, el violinista sensible a quien Félix quería como a un hermano" (1875, p.201). En este sentido, y según el compositor Heinrich Dorn, "cuando los dos amigos estaban juntos, la idea que me venía siempre a la cabeza era la de Fausto y Mefisto, si bien había muy poco de diabólico en ambos" (1872, p.400). Rietz y Mendelssohn tocaron juntos música de cámara y estrenaron obras de este último. Como muestra de gratitud por su amistad e influencia

artística, Mendelssohn dedicó a Eduard Rietz obras para violín, como la Sonata en Fa menor op.4, la parte de violín primero del Octeto en Mi bemol Mayor op.20, el Concierto para violín en Re menor y el Concierto para violín y piano en re menor, estas dos últimas obras objeto de nuestro estudio.

Rietz formó parte además de un momento extraordinario en la actividad artística de Mendelssohn. En 1829, cien años después de su estreno, Mendelssohn redescubrió y dirigió la *Pasión según San Mateo* de Bach en Berlín. Rietz fue el concertino en ese concierto y, junto con su hermano Julius, se encargó de copiar y descifrar el manuscrito. Fue un momento de gran trascendencia en la historia de la música, ya que el interés de Mendelssohn hacia la música de Bach dio paso a un proceso de redescubrimiento y apreciación de las obras de uno de los compositores más importantes de la cultura occidental.

Tres años después de este hito en la historia de la música, Eduard Rietz fallece, precisamente el mismo año que otras dos figuras importantes en la vida de Mendelssohn, Johann Wolfgang von Goethe, quien fuera un admirador del joven compositor, y su profesor de composición Carl Friedrich Zelter. Felix Mendelssohn, tras el fallecimiento de Rietz, añadió en su memoria un movimiento más al Quinteto en La mayor op.18, el *Intermezzo, Andante sostenuto*.

Al contrario que con el piano, hay muy poca información acerca de la relación de Mendelssohn con el violín, pero hay constancia de que tenía un cierto dominio del instrumento. Su profesor de composición, C. F. Zelter, expresó en una carta a Goethe, en 1823, el talento del joven Félix con el violín, señalando que “su maravillosa forma de tocar el piano la considero como una cosa aparte. Puede incluso convertirse en un extraordinario violinista” (Zelter, citado por Mendelssohn, 1872, p.39). Más tarde, Mendelssohn tocaría la viola en conciertos de cuartetos de cuerda junto a Eduard Rietz y Ferdinand David, a los violines, y Julius Rietz, hermano de Eduard, al chelo.

Mendelssohn conoció a través de Eduard Rietz la Escuela de violín francesa tanto en el plano interpretativo como en el compositivo. Rietz fue considerado por el famoso violinista alemán Ferdinand David “uno de los alumnos más insignes de Rode” (1860, p.20). Por ello, Mendelssohn recibió las enseñanzas e ideas de la Escuela de violín francesa impartidas a su profesor por Rode. Al instruir en este instrumento al joven compositor, Rietz le transmitió la técnica y el estilo que él había aprendido. A ello hay que añadir que, tanto en las clases como en las numerosas ocasiones en las que tocaron juntos en conciertos, Mendelssohn estaba en contacto directo con la forma de interpretar de la Escuela de violín francesa. Aparte de esta evidente influencia directa, el joven compositor alemán aprendió este instrumento a partir del estudio de las obras del repertorio de Eduard Rietz: Viotti, Baillot, Kreutzer y Rode, miembros de la Escuela de violín francesa. De modo que Mendelssohn aprendió acerca de su manera de componer y usar los recursos técnicos. Como se analiza más adelante, las analogías entre los conciertos de esa Escuela con las dos obras concertantes para violín de Mendelssohn en el período de estudio con Rietz así lo confirman.

El propio Mendelssohn (citado en Todd, 2003, p.71) describía en una carta de 1821 sus tareas semanales. Entre otras clases, tenía dos horas de clase de violín, en las cuales

estudiaba técnica del violín a través de los Estudios de Kreutzer, una de las obras fundamentales de la Escuela de violín francesa.

Durante esos primeros años de estudio con Zelter, Mendelssohn se centró en el estudio de las técnicas y las obras de los compositores alemanes del siglo dieciocho, creciendo en un ambiente musical conservador. Aunque Mendelssohn llevara a cabo sus clases de composición con Zelter desde 1819, su profesor de violín y, por consiguiente, la Escuela de violín francesa mantuvieron una influencia predominante en sus composiciones para violín. Este hecho refuerza aún más la idea de que el estilo empleado tanto en el Concierto para violín en Re menor como en el Concierto para violín y piano en Re menor difieren llamativamente de los resultados de sus estudios con Zelter, pues desarrolla muchos elementos en común con los conciertos de la Escuela de violín francesa.

4. El Concierto para violín en Re menor y el Concierto para violín y piano en Re menor de Félix Mendelssohn.

Durante los años 1822 y 1823 Félix Mendelssohn compuso conciertos para sus dos instrumentos, el piano y el violín. Escribió el Concierto para violín en Re menor y el Concierto para violín y piano, un concierto para piano y un concierto para dos pianos. En este período de su vida, Mendelssohn muestra un gran interés en esta forma musical en comparación con los pocos conciertos que compondría el resto de su vida. Ninguno de estos 'conciertos de juventud' sería incluido en el catálogo de Mendelssohn, presumiblemente por estar escritos para los conciertos privados de la familia.

Tras la muerte del compositor, su viuda Cécile Jeanrenaud Mendelssohn ofreció el manuscrito del Concierto para violín en Re menor al violinista Ferdinand David. Esto hubiera podido ser una segunda oportunidad para que se publicara, aunque es sabido que David optó por no hacerlo. El concierto permaneció en el olvido hasta que el célebre violinista Yehudi Menuhin lo descubriera en 1951 y lo publicara un año más tarde. Parecida suerte corrió el Concierto para violín y piano, el cual fue olvidado después de haber sido interpretado dos veces en 1823. Volvió a descubrirse después de la Segunda Guerra Mundial y publicado por primera vez en 1960.

Los dos conciertos se compusieron en un corto periodo de tiempo entre sí, y con el fin de ser interpretados en los conciertos de domingo organizados en casa de los Mendelssohn. En dichos eventos se tocaba música de cámara, y si se requería o era necesario, se reunía a una orquesta de cuerdas con o sin solista, formación para la que están compuestas sus doce Sinfonías para cuerda, el Concierto para piano en La menor y estos dos conciertos, todo ello compuesto entre 1821 y 1823. Según Larry Todd (2003), la escritura de Mendelssohn en el Concierto para violín en Re menor utilizando sólo un conjunto de cuerdas denotaría una influencia de los conciertos barrocos alemanes del siglo XVIII, justificando esa argumentación con el hecho de que esta agrupación particular ya estaba obsoleta en 1822. Teniendo en cuenta el propósito de su composición, se observa que la peculiar instrumentación del Concierto para Violín no se debe a la influencia del barroco, sino a que Mendelssohn tenía que ajustarse al conjunto

de músicos que era posible reunir en los conciertos que se celebraba en casa de los Mendelssohn.⁴

A ello se une lo especificado por el editor musical Hellmundt (1999), asegurando que Mendelssohn añadió instrumentos de viento y percusión a la partitura original del Concierto para violín y piano para un concierto en el Schauspielhaus de Berlín, el 3 de Julio de 1823. Con ello refuerza la idea de que Mendelssohn no escribió exclusivamente estos conciertos para orquesta de cuerdas, sino que varió la orquestación ajustándose a las características de la sala de conciertos y a los músicos disponibles.

5. Análisis, comparación y valoración de las obras: estructura formal y recursos técnicos.

La influencia de la Escuela francesa en el Concierto para violín y el Concierto para violín y piano no sólo es evidente en el uso de la técnica del violín que éstos exigen. En los elementos formales y estructurales se pueden apreciar además características del concierto para violín francés⁵.

a. En el primer movimiento de ambos conciertos de Mendelssohn la estructura está dividida en **4 ritornelli orquestales y 3 episodios de solo**, forma usada por gran número de conciertos para violín franceses, como ya aseguraba el musicólogo y violinista Boris Schwarz (1958). Esta forma proviene del barroco, si bien fue utilizada por Viotti y sus estudiantes en un momento en el que la forma sonata se hallaba asentada como estructura estándar, sobre todo en el primer movimiento del concierto. El *ritornello* se podría definir como la sección en la cual la orquesta toca un tema que repetirá, con variaciones, a lo largo del movimiento. El *solo* es la sección en la que el solista desarrolla este tema y/o crea nuevos temas. En el primer movimiento de ambos conciertos, la orquesta presenta en el *ritornello* el primer tema. Éste no va a ser tocado por los solistas, solamente en el Concierto para violín y piano en Re menor el primer tema puede ser escuchado durante unos pocos compases de la cadencia. El *ritornello* inicial de ambos conciertos presenta el tema introductorio y el tema lírico; sorprendentemente el solista no tocará ninguno de esos dos temas en su entrada, comenzando con uno nuevo. Mendelssohn eligió intencionadamente la forma *ritornello* para estos dos conciertos, en contraste con la forma sonata clásica usada desde Mozart y Haydn.

b. En el Concierto para violín, Mendelssohn indica "*attacca*" entre el segundo y tercer movimiento, una característica frecuente en los conciertos para violín franceses. Esta forma súbita de comenzar el último tiempo del concierto permite sorprender y

⁴ Hasta 1825, los Mendelssohn vivieron en una casa en la Calle Neue Promenade 7, de Berlín. Era mucho más pequeña que la siguiente vivienda en la Calle Leipzigerstrasse. Para obtener más información acerca de los conciertos familiares de los Mendelssohn: Dinglinger (2006).

⁵ Schwarz (1958) encontró como características de los conciertos de la Escuela francesa los elementos analizados en este artículo: comienzo repentino del tercer movimiento tras finalizar el segundo y forma *ritornello* en el primer movimiento. La entrada del solista presenta nuevo material temático, y el segundo *solo* contrasta en carácter con el primero, no desarrollando ningún material expuesto anteriormente. Otras características que menciona son: introducciones orquestales con ritmo de puntillo frecuentes; métrica de 4/4 en los primeros tiempos; movimientos lentos cortos y sin adornos, y finales que suelen incluir ritmos exóticos: boleros, polonesas, etc.

captar la atención del público, cambiando repentinamente de un estado apacible y tranquilo a uno vivo y enérgico. El público de aquella época aplaudía generalmente al finalizar cada movimiento. Al conectar los dos movimientos, el solista evita tener que parar al concluir el segundo movimiento, el cual, debido a su naturaleza reflexiva e íntima, seguramente no recibiera tanta ovación por parte del público.

c. Ambos conciertos de Mendelssohn están en **modo menor**, como muchos conciertos de la Escuela francesa. Esta característica añade dramatismo a los temas de la obra. El tema heroico que se escucha en la entrada del solista se presenta en modo menor, mostrando tensión y expresando un sentimiento trágico. En el caso del tema lírico, el modo menor permite transmitir un estado de ánimo melancólico o de tristeza. Hasta la fecha, la mayoría de los conciertos para violín del clasicismo fueron compuestos en modo mayor, incluidos todos los de violín de Mozart y Haydn. Mientras solo dos de los veintisiete conciertos para piano de Mozart fueron compuestos en modo menor, Viotti, por ejemplo, compuso diez de veintinueve conciertos en ese modo. Los miembros de la Escuela francesa de violín escribieron un número inusualmente elevado de conciertos en modo menor. Esta característica anticipa lo que poco más tarde sería muy típico en el romanticismo para expresar melancolía y tragedia.

d. El segundo movimiento del Concierto para violín de Mendelssohn está escrito en **métrica de 3/8**, la cual no se utilizaba a la hora de componer movimientos lentos en los conciertos para violín anteriores a los de la Escuela francesa. Esta métrica solo era utilizada en movimientos rápidos del período barroco, como por ejemplo en algunos conciertos de Vivaldi o en el Concierto en Mi mayor de J. S. Bach BWV 1042. Viotti lo emplea hasta en nueve conciertos, transformándolo en una característica de su estilo y, por ello, en un modelo para sus estudiantes.

Además de estos elementos estructurales y formales, Mendelssohn escribió ambos conciertos empleando recursos técnicos de la práctica violinística característicos de la Escuela francesa creada por Viotti⁶. Como se ha mencionado anteriormente, Mendelssohn aprendió la técnica del violín con los Estudios de Kreutzer en 1821, y es muy posible que conociera los 24 Caprichos de Rode, los cuales fueron escritos mientras Eduard Rietz estudiaba con el compositor francés en Berlín. Ambos materiales de estudio reúnen las características técnicas más importantes de la Escuela de violín francesa.

A continuación se muestran, analizan y comparan los elementos técnicos característicos de la Escuela de violín francesa que pueden ser encontrados en ambos conciertos de Mendelssohn.

⁶ Como recursos técnicos característicos nos referimos a aquellos que aparecen reiteradamente en las obras y métodos de estudio de la Escuela francesa. Resultado de los cambios y mejoras en el instrumento y de la creatividad de los miembros de esta Escuela, se crearon recursos técnicos y se adaptaron algunos ya existentes a este nuevo estilo interpretativo. Además de los elementos técnicos expuestos en este artículo, especialistas como Stowell (1985), Schwarz (1958), Todd (2005) y Brown (2008) han destacado los siguientes, que procedemos a enumerar: octavas arpegiadas en pasajes ascendentes; elaboración de líneas melódicas en tresillos sobre dos cuerdas; pasajes largos con ritmos de puntillo y doble puntillo; amplio uso de la cuerda Sol para ejecutar la línea melódica, sobre todo en posiciones altas; acentuación de notas en pulsos débiles; golpe de arco Viotti y *Saccade*; cambio de dedo en notas del mismo tono ligadas; golpe de arco Kreutzer; largos pasajes de notas en una sola arcada y utilización de diferentes golpes de arco en figuras y pasajes similares.

a. Tras el primer *ritornello* del Concierto para violín en Re menor de Mendelssohn, el solista presenta un tema enérgico usando una **apoyatura corta a la distancia de un intervalo de octava** en relación a la nota larga. La apoyatura corta, simbolizada por una pequeña nota con la plica atravesada por una línea, se ha de ejecutar de manera rápida, restándole un mínimo valor de duración a la nota siguiente. El hecho de que la apoyatura corta esté a una distancia de octava respecto a la nota larga es importante, ya que ha de tocarse sobre una cuerda diferente a la de la nota larga. En el Concierto para violín de Mendelssohn y en muchos conciertos de la Escuela francesa este elemento técnico corresponde al mismo tono que la siguiente nota, intensificando ésta y aportando un efecto dramático a esta entrada inicial. En el ejemplo 1, el tono La se ejecuta casi simultáneamente una octava más alta.



Ej. 1-Mendelssohn-Concierto para violín en Re menor. Primer movimiento, compás 46.

En contraste con esta idea, la edición que Menuhin (1952) publicó de la obra, indica que este pasaje ha de ser ejecutado en *mezzopiano*, considerando que dicha entrada debería de ser suave y lírica. Si uno considera el manuscrito original, mostrado en el ejemplo 1, Mendelssohn escribió este pasaje en *forte*. Observando los ejemplos del uso de este recurso en conciertos de la Escuela francesa y su efecto enérgico, es más fácil entender la intención de Mendelssohn.

Debido a la rapidez de ejecución de esta apoyatura corta, era casi inevitable no oír las dos notas simultáneamente. De hecho, en la versión original Mendelssohn escribe en doble cuerda la repetición del pasaje de *solo* en el compás 242 del primer movimiento.



Ej. 2-Mendelssohn-Concierto para violín en Re menor. Primer movimiento, compás 242.

Esta forma de apoyatura corta puede encontrarse en muchos conciertos de la Escuela francesa⁷, en las entradas de *solo* o en principios de pasajes de bravura y virtuosos. En los ejemplos 3 y 4, la secuencia es idéntica a la de Mendelssohn, formando una escala descendente de semicorcheas después de la nota larga con apoyatura corta de octava.

⁷ Conciertos de violín de Viotti n° 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 24 y 25. Conciertos de Rode 1 y 11. Conciertos 13 y 19 de Kreutzer.

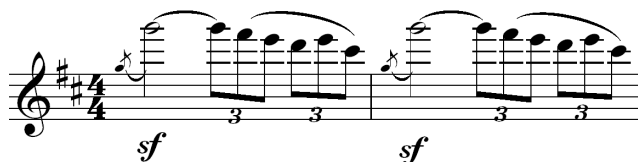


Ej. 3-Viotti-Concierto número 12.
Primer movimiento, compás 145.



Ej. 4-Viotti-Concierto número 15.
Primer movimiento, compás 199.

Otro ejemplo de la influencia de la Escuela francesa es el Concierto para violín op.61 de Beethoven. Este elemento técnico (Ejemplo 5) es usado constantemente, y muestra un parecido evidente con los ejemplos anteriores: intervalo de octava entre la apoyatura corta y la nota larga, así como un gesto de notas descendente. Además, Beethoven escribió *sforzando* para su ejecución, proporcionando énfasis y energía al pasaje.



Ej. 5-Beethoven-Concierto para violín en Re Mayor op.61. Primer movimiento, compases 91-92.

Igualmente, Rode escribió este recurso técnico en múltiples ocasiones en uno de sus Caprichos para violín (Ejemplo 6). Al igual que en los ejemplos anteriores, la distancia es de octava, y el compositor indica un acento que intensifica la nota larga.



Ej. 6-Rode-Capricho 19, compases 5-6.

b. En el primer movimiento de su Concierto para violín y piano, Mendelssohn escribe un pasaje de semicorcheas muy característico de la técnica de Viotti⁸. Como se puede ver en el ejemplo 7, la primera y tercera nota de cada grupo de cuatro semicorcheas crean una línea melódica, mientras que la segunda y cuarta nota son el mismo tono. Esto produce un **efecto polifónico a dos voces**, una haciendo la línea melódica y otra manteniendo una misma nota a modo de pedal.



Ej. 7-Mendelssohn-Concierto para violín y piano en Re menor. Primer movimiento, compases 311 a 315.

⁸ Conciertos de Viotti 13, 18, 22, 24 y 29. Kreutzer n° 19. Rode 11 y 12. Baillot Concierto n°6 y 8.



Ej. 8-Viotti-Concierto número 18. Primer movimiento, compases 342-343.



Ej. 9-Viotti-Concierto número 13. Primer movimiento, compás 156.

Rode incluyó este recurso en el Capricho nº 4, dedicado casi enteramente a este elemento (Ejemplo 10), lo que demuestra que es característico de la mencionada Escuela de violín francesa.



Ej. 10-Rode-Capricho 4, compases 24-25.

c. El ejemplo 11 presenta un pasaje enérgico y un ritmo marcial correspondiente al Concierto de violín de Mendelssohn que aparece en muchos conciertos de la Escuela francesa⁹. En la partitura original, este ritmo de **negra con doble puntillo y semicorchea** articulada aparece sin ligadura. Este recurso técnico se emplea un gran número de veces en el primer movimiento de este concierto¹⁰.



Ej. 11-Mendelssohn-Concierto para violín en Re menor. Primer movimiento, compases 235 a 237.

En los ejemplos 12 y 13, se puede observar la semejanza en conciertos compuestos por Viotti y Rode con el pasaje de Mendelssohn. Sería importante destacar que en los conciertos franceses la nota larga está ligada a la nota corta y el pasaje aparece en *forte*, incluso detallando, como muestra el ejemplo 11, que ha de tocarse *risoluto*, de manera decidida.

⁹ Conciertos de Viotti 14, 21, 25 y 26. Kreutzer nº 18 y Rode 1, 4, 8 y 11.

¹⁰ Compases 50, 129, 168 a 170, 174, 236 y 252.



Ej. 12-Rode-Concierto número 4. Primer movimiento, compases 177-179.



Ej. 13-Viotti-Concierto número 26. Primer movimiento, compases 222-224.

La ejecución precisa de dicho pasaje no sería posible con un arco anterior al Tourte, donde la falta de estabilidad unida al poco peso a la punta del arco haría casi imposible la articulación de la primera nota corta arco abajo. Los ejemplos anteriores (Ejemplos 11, 12 y 13) muestran casi los mismos intervalos en una línea melódica ascendente.

Rode presenta a lo largo de su Capricho 21 el mismo ritmo de puntillo ligado a una semicorchea corta articulada. La incorporación de esta técnica en sus Caprichos proporciona un estudio básico para este elemento característico.



Ej. 14-Rode-Capricho 21, compases 40-41.

Como resultado de estas observaciones, uno puede asegurar que este pasaje en el Concierto para violín en Re menor de Mendelssohn debería de tocarse ligado y en *forte*, como aparece en el ejemplo 15. De esta manera se sigue la tradición de la forma de escribir de la Escuela francesa, sugerido por Menuhin en su edición del concierto (Menuhin, 1952).



Ej. 15-Mendelssohn-Concierto para violín en Re menor. Primer movimiento, compases 235 a 237. Edición de Y. Menuhin

d. En ambos conciertos, Mendelssohn hace uso del **staccato ligado**, técnica que consiste en tocar notas cortas muy articuladas en un mismo arco. Dicho recurso se hizo más cómodo y por consiguiente más frecuente entre los violinistas a partir de la creación del arco Tourte. La mayor estabilidad del arco ofrecía un mayor control a lo largo de la ligadura, y el mayor número de cerdas con tensión provocaba un contacto más firme sobre la cuerda, permitiendo articular de un modo mejor las notas cortas.

En este sentido habría que apuntar que Mendelssohn utilizaba el *staccato* ligado de dos modos diferentes. En un primer caso, el compositor alemán escribe en los segundos movimientos un *staccato* ligado plano que no muestra brillantez, pero sí un contraste frente a las líneas melódicas en *legato* de los movimientos lentos¹¹ (Ejemplo 16).



Ej. 16-Mendelssohn-Concierto para violín en Re menor. Segundo movimiento, compases 147-149

Este tipo de *staccato* ligado es utilizado por Viotti y Rode en los segundos movimientos de sus conciertos¹².



Ej. 17-Viotti-Concierto número 17. Segundo movimiento, compás 17.

El segundo uso que le da Mendelssohn a este recurso técnico es la forma virtuosa y rápida del *staccato* ligado, como se muestra en el ejemplo 18¹³.

¹¹ En el segundo movimiento del Concierto para violín (compases 147-149) y en el Concierto para violín y piano (compases 125-133).

¹² Está presente en los movimientos lentos de los conciertos 11, 15, 17, 18 y 22. Rode lo muestra en los conciertos n° 1 y 11.

¹³ Estos pasajes brillantes en *staccato* ligado aparecen en los compases 91, 94 a 99, 257 y 370 a 374 del primer movimiento del Concierto para violín y piano.



Ej. 18-Mendelssohn-Concierto para violín y piano en Re menor. Primer movimiento, compás 91

El *staccato* ligado virtuoso aparece en casi todos los conciertos para violín de la Escuela francesa. El ejemplo 19 muestra uno de ellos.



Ej. 19-Rode-Concierto número 1. Primer movimiento, compases 93-94.

Al igual que los anteriores recursos técnicos, dos Estudios de la Escuela francesa están dedicados en su totalidad a esta técnica: el Estudio n° 4 de Kreutzer y el Capricho n° 7 de Rode.



Ej. 20-Kreutzer-Estudio número 4. Compases 9-10.

En los ejemplos 21 y 22, se puede observar el gran parecido entre el pasaje de *staccato* del Concierto para violín y piano de Mendelssohn y el Capricho n° 7 de Rode. Ambos incluyen grupos de líneas ascendentes, cada uno en una tonalidad diferente y con un acento en cada corchea final.

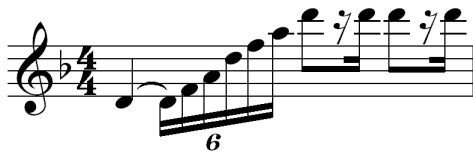


Ej. 21-Mendelssohn-Concierto para violín y piano en Re menor. Primer movimiento, compases 94-95.

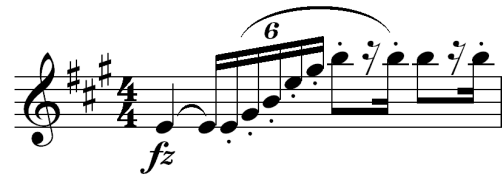


Ej. 22-Rode-Capricho 7, compases 42-43.

Como podemos ver en los siguientes ejemplos, el Capricho nº 7 de Rode tiene más analogías con el Concierto para violín y piano de Mendelssohn: el primer pasaje de *solo* del primer movimiento muestra una idea idéntica, con el ritmo exacto y casi los mismos intervalos. Ya que Rode utiliza el *staccato* ligado y *forzato* en su Capricho, es sugerente la opción de ejecutar del mismo modo el pasaje de Mendelssohn.



Ej. 23-Mendelssohn-Concierto para violín y piano. Primer movimiento, compás 79.



Ej. 24-Rode-Capricho 7, compás 21.

Teniendo en cuenta estas similitudes entre los conciertos de Mendelssohn y las obras de Viotti y sus estudiantes, podemos asegurar que el compositor alemán estaba familiarizado e influenciado en gran medida por las ideas musicales y el uso de la técnica de la Escuela de violín francesa.

6. Coda: a modo de conclusión.

No cabe duda de que artistas de todas las disciplinas, movimientos y Escuelas se han influido entre sí a lo largo de la historia buscando inspiración con el fin de enriquecer su obra. Como hemos podido comprobar, el compositor no es ajeno ni a la influencia de sus profesores ni a su pasado y presente musical. Bien al contrario, se nutre de ellos, toma ideas y nuevos estilos y los adopta, dándoles su forma personal. El análisis de estas influencias permite obtener un conocimiento más profundo de la música y conseguir aproximarnos a la idea del compositor de cómo debía de ser interpretada su obra.

La investigación de este artículo prueba la influencia de la Escuela francesa en el estilo, estructura y técnica utilizados en el Concierto para violín en Re menor y Concierto para violín y piano de Mendelssohn. Ello no supone que estas obras tengan un menor valor cualitativo, sino que muestra la admiración y el respeto del compositor por la dedicación y el talento de aquellos músicos capaces de crear una Escuela que contribuyó enormemente al desarrollo de la música para violín.

7. Referencias bibliográficas.

Allgemeine Musikalische Zeitung. (1831). Bemerkungen über Musik in Warschau. *AMZ*, Julio 3, p.452. “Es ist bekannt, dass die vorzüglichsten Eigenheiten dieser Schule aus folgenden Grundsätzen fliessen: grosser, starker, voller Ton ist das Erste; Verbindung desselben zu kräftigem, eindringlichem, schön verbundenem Gesang das Zweyte; Mannigfaltigkeit, Reiz, Schatten und Licht, als das Dritte,

muss durch die verschiedensten Strich-Arten ins Spiel gebracht werden.”.
(Traducción: López, I.)

- Beethoven, L. V. (1917). *Violin Concerto, Opus 61*. L. Auer (Ed.). [música impresa]: para violín y piano. New York: C. Fischer.
- Brown, C. (2003). *A portrait of Mendelssohn*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, C. (2008). The Performance of Mendelssohn's Chamber and Solo Music for Violin. En S. Reichwald (Ed.), *Mendelssohn in Performance* (pp. 59-84). Bloomington: Indiana University Press.
- David, F. (1860). *Concert-Studien für die Violine*. Heft 2, N°7. Leipzig: Bartholf Senff. “[...] einem der vorzüglichsten Schüler Rode’s.”. (Traducción López, I.)
- Dinglinger, W. (2006). Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy. En H.G. Klein (Ed.), *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns-Ein 'musikalischer Salon'?* (pp.35-47). Leipzig: Mendelssohn-Haus.
- Dorn, H. (1872). Recollections of Felix Mendelssohn and His friends. *Temple Bar*, February, 397-405.”When the two friends were together, the idea was always suggested to me of Faust and Mephistopheles, though there was certainly little enough of the diabolic in either of them”. (Traducción López, I.)
- Hellmundt, C. (1999). Prólogo. En *Mendelssohn Konzert für Violine, Klavier und Orchester*. [música impresa] Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kawabata, M. (2004). Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). *19th-Century Music*, Vol. 28, N° 2, 89-107.
- Kreutzer, Rodolphe. (1850). *40 Etuden oder Capricen für die Violine*. F. David (Ed.). [música impresa]. Leipzig: B. Senff.
- Lister, W. (2009). *The life of Giovanni Batista Viotti*. Oxford: Oxford University Press.
- Mendelssohn, F. (1952). *Violin Concerto in D Minor for Violin and String Orchestra*. Y. Menuhin (Ed.). [música impresa]. New York: Edition Peters.
- Mendelssohn, F. (1972). *Konzert d-Moll für Violine und Streichorchester*. R. Unger (Ed.). [música impresa]. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Mendelssohn, F. (1999). *Konzert für Violine, Klavier und Orchester d-moll*. C. Hellmundt (Ed.). [música impresa]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mendelssohn, F. (1821). Carta de Mendelssohn a G.A. Stenzel, March 22 1821, New York: Pierport Morgan Library, 1997. En R. Larry Todd (Ed.), *Mendelssohn: a life in music (p.71)*. Oxford; Oxford University Press, 2003.
- Menuhin, Y. (Ed.). (1952). *Mendelssohn Violin Concerto in D Minor*. [música impresa]: para violín y piano. New York: Edition Peters.
- Rode, J. P. J. (1879). *Violin Concert*. F. David (Ed.). [música impresa]. Offenbach: André.
- Rode, J. P. J. (1895). *Twenty-four Caprices for Violin*. F. David (Ed.). [música impresa]. New York: Schirmer.

- Rode, J. P. J. (1920). *1er Concerto*. A. Quesnot (Ed.). [música impresa]. Paris: M. Senart.
- Schwarz, B. (1958). Beethoven and the French Violin School. *The Musical Quarterly*, Vol. 44, Octubre. N.º. 4, 431-447.
- Spohr, L. (1833). *Violinschule: mit erläuternden Kupfertafeln*. Wien: Haslinger. “Die besten und gesuchtesten sind die von Tourte in Paris, sie haben sich einen Europäischen Ruf erworben. Ihre Vorzüge bestehen 1.) in dem geringen Gewicht bey hinlänglicher Spannkraft der Stange, 2.) in einer schönen, gleichförmigen Biegung, bey der grösste Annäherung an die Haare sich genau in der Mitte zwischen dem Kopf und dem Frosch befindet, und 3.) in den äusserst genauen und saubern Arbeit”. (Traducción López, I.)
- Spohr, L. (1860). *Selbstbiographie*. Vol.1. Cassel und Göttingen: Georg H. Wigand. “[...] Denn je öfter ich ihn hörte, desto mehr wurde ich von seinem Spiele hingerissen. Ja! Ich trug kein Bedenken, Rode’s Spielweise, damals noch ganz der Abglanz von der seines grossen Meisters Viotti, über die meines Lehrers Eck zu stellen [...]”.(Traducción López, I.)
- Steinhardt, M. (1945). The Early Violin Concertos of G.B.Viotti. *Bulletin of the American Musicological Society*, Octubre. N.º. 8, 30-32.
- Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stromeyer, G. F. (1875). *Erinnerungen eines deutschen Arztes. Erster Band: Leben und Lernen*. Hannover: C. Rümpler.
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: a life in music*. Oxford; Oxford University Press.
- Todd, R. L. (2005). Nineteenth-century concertos for strings and winds. En S. Keefe (Ed.), *The Cambridge companion to the concerto* (pp. 118-139). New York: Cambridge University Press.
- Zelter, C. F. (1823). Carta a Goethe. En K. Mendelssohn Bartholdy, *Goethe and Mendelssohn* (p. 35) (M.E. von Glehn, trad.). London: Macmillan.”His wonderful piano playing I may consider as quite a thing apart. He might also become a great violin player”. (Traducción López, I.)
- Viotti, G. B. (1850). *Collection complète des concertos*. J.L. Massart (Ed.). [música impresa]. Paris: Cotelle.