



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz, Vanguardias y Neoclasicismo.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Blanca Martínez Díaz.

Director/a del TFG: Ana María Alcaraz.

Especialidad: Interpretación flauta.

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El siguiente trabajo final de Grado tiene como objetivo realizar un estudio en profundidad sobre *la Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff, centrándose en cómo este compositor es capaz de fusionar diferentes géneros musicales, como son el jazz, las vanguardias y el neoclasicismo. A través de un análisis detallado de la obra, exploraremos cómo Schulhoff incorpora elementos de estos estilos en su lenguaje musical y cómo afectan tanto a nivel interpretativo como técnico en la flauta travesera.

Para ello realizaremos un estudio contextual sobre la figura de Erwin Schulhoff, su obra y las corrientes musicales de principios del siglo XX. Asimismo, llevaremos a cabo un análisis técnico general e interpretativo de la sonata, identificando cada una de las características estilísticas que integran a los estilos musicales presentes. Este trabajo finalizará con una propuesta interpretativa que servirá a modo de guía para futuros intérpretes interesados en abordar esta obra.

Palabras clave:

Schulhoff, flauta, piano, *Sonata para flauta y piano*, interpretación.

ABSTRACT

The following Final Degree Project aims to conduct an in-depth study of *the Sonata for Flute and Piano* by Erwin Schulhoff, focusing on how this composer manages to blend different musical genres, such as jazz, avant-garde, and neoclassicism. Through a detailed analysis of the piece, we will explore how Schulhoff incorporates elements of these styles into his musical language and how they influence both the interpretative and technical aspects of the flute.

To achieve this, we will conduct a contextual study on Erwin Schulhoff, his work, and the musical trends of the early 20th century. Additionally, we will carry out a general technical and interpretative analysis of the sonata, identifying the stylistic features that embody the musical styles present. This work will conclude with an interpretative proposal that will serve as a guide for future performers interested in tackling this piece.

Keywords:

Schulhoff, flute, piano, *flute and piano Sonata*, performance.

AGRADECIMIENTOS.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han acompañado a lo largo de este camino tan bonito que es la música. Lo admito, no ha sido trabajo fácil, pero lo hemos logrado.

La niña de diez años que un día decidió sumergirse en un mundo tan maravilloso, hoy, se siente orgullosa y sobretodo feliz de haber podido crecer rodeada de algo tan increíble como es la música.

En primer lugar, quiero agradecer a mis padres todo el esfuerzo que han realizado a lo largo de estos años: llevarme y recogerme del conservatorio, ir a verme a incontables conciertos, por soportar mis lágrimas porque las cosas no salían como yo quería, y, sobre todo, estar siempre ahí sin ninguna queja, incluso después de años escuchando mis terroríficas escalas. Gracias por ser mis mayores críticos, pero sobretodo gracias por ser mi apoyo cuando las cosas no iban bien.

Agradecer a mi abuelo, mi fan número uno, como se hace llamar, por demostrarme su apoyo todos los días e interesarse de si tengo concierto para poder venir sino le coincide con la diálisis.

A mi abuela por no haber fallado nunca a ningún concierto y por ser siempre el aplauso más gratificante del público. Eres increíble. Gracias.

No me quiero olvidar de mi hermana. Laura, en primer lugar, lo siento, se que he sido una tortura todos estos años y, en segundo lugar, gracias, gracias por no haberte quejado nunca. Por haberme motivado a seguir y a no dejarlo nunca. Porque has sido siempre mi mayor apoyo y siempre me has expresado lo orgullosa que estas de mi. Créeme no hay nada por lo que agradecer más que por tenerte en mi vida y tener la grandísima suerte de ser tu hermana. Te quiero.

Agradecer a todas las personas que han compartido este camino conmigo desde el primer día, me llevo amigos para siempre.

Gracias Noemi y Laura por ser más que amigas, sois mi familia y os quiero.

Agradecer también a mis profesores a lo largo de estos años, Carolina Martínez quien me introdujo en este mundo, José Mira Marín quien me motivó a continuar y hacer las pruebas al superior y sobretodo a ti Ana María Alcaraz, que has sabido pulirme y sacar de mi todo el potencial para convertirme en la mejor versión de mi yo flautista. A todos vosotros gracias.

Por último, agradecerte a ti, mi Samuelillo, por tu amor incondicional y todo tu apoyo en este año tan complicado, por tenderme siempre tu mano, por saber sacar mi mejor versión y por ayudarme a levantarme del suelo tras cada caída, gracias. Gracias por ser tú y gracias sobretodo por ser mi compañero de vida.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	7
1.1	Objeto de estudio y justificación	7
1.2	Estado de la cuestión.....	7
1.3	Objetivos	8
1.4	Metodología y estructura.....	8
1.5	Dificultades y facilidades	11
2	CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL.....	12
2.1	Erwin Schulhoff.....	12
2.2	Panorama musical de los años 20.	13
2.3	Influencias musicales en la obra.	14
2.4	El jazz en la Europa de entreguerras.....	16
2.5	La vanguardia musical en el siglo XX.	16
2.6	El neoclasicismo moderno.	17
3	ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA.	22
3.1	Estructura formal de la obra.	22
3.2	Análisis armónico y melódico.	22
3.3	Estudio de los patrones rítmicos y su conexión con el jazz.	30
3.4	Elementos innovadores y tradicionales en la sonata.....	30
4	PROPUESTA INTERPRETATIVA.	33
4.1	Desafíos técnicos en la interpretación de la obra.	33
4.2	La interpretación de los elementos jazzísticos,	34
4.3	La influencia de la vanguardia en la interpretación.	36
4.4	Una visión personal de la sonata: enfoques estilísticos y emocionales.	37
5	CONCLUSIONES.	40
	BIBLIOGRAFÍA	43

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	44
APÉNDICE DOCUMENTAL	44

1 INTRODUCCIÓN.

1.1 Objeto de estudio y justificación.

El presente trabajo se centra en el estudio detallado de la *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff, con el objetivo de analizar cómo este compositor logra integrar diferentes influencias estilísticas como el jazz, las vanguardias musicales y el neoclasicismo en su obra, así como su impacto técnico e interpretativo en la flauta.

El siguiente estudio se enmarca dentro de las corrientes musicales del primer tercio del siglo XX, explorando la forma en que Schulhoff refleja dichas influencias en su sonata para flauta y piano. El presente análisis se enfocará en los elementos técnicos y estilísticos de la obra, sin pretender abordar exhaustivamente toda su producción artística. No obstante, se situará la obra dentro de su contexto histórico y artístico.

El objetivo principal es proporcionar una visión profunda y práctica de *la sonata para flauta y piano* de Schulhoff, mediante un análisis contextual, técnico e interpretativo que sirva como guía para su ejecución.

1.2 Estado de la cuestión.

La obra de Erwin Schulhoff no ha sido tan estudiada ni interpretada como la de otros compositores de su tiempo, lo que la convierte en un campo fértil para la investigación. Al realizar una búsqueda intensiva de documentación que acredite la relación de Schulhoff con las distintas corrientes musicales mencionadas anteriormente, encontramos una colección de composiciones para piano *Schulhoff: Jazz-Inspired Works for Piano*. También podemos destacar el uso del ensayo *The Cambridge Companion to Jazz* de Mervyn Cooke y David Horn, el cual podremos emplear para entender como el jazz influyó en los compositores europeos, incluido Schulhoff. Para explorar la relación de Schulhoff con las vanguardias y el neoclasicismo utilizaremos el libro *La música del siglo XX* de Robert P. Morgan. En esta obra, se analiza a Schulhoff en el contexto de las innovaciones musicales del siglo XX, incluyendo la influencia del jazz en la música

clásica, así como, las interacciones entre el neoclasicismo y otros estilos contemporáneos.

Asimismo, resulta fundamental mencionar la ayuda de la tesis doctoral *Erwin Schulhoff (1894-1942): An Analytical Study and Discussion of Concertino for Flute, Viola, Double Bass, WV 75, and Sonata for Flute and Pianoforte, WV 86* de Maria Arlene Harman, presentada en la universidad del Norte de Texas en 2011. Este estudio nos ha servido como una referencia clave para profundizar en las obras de Schulhoff para flauta, en particular su *Sonata para flauta y piano*.

Además, existen análisis musicales de sus composiciones en general, pero son pocos los trabajos dedicados exclusivamente a su *Sonata para flauta y piano*. Este vacío académico representa una excelente oportunidad para realizar una contribución significativa.

1.3 Objetivos.

Objetivo principal:

- Interpretar la *Sonata para flauta y piano* de Schulhoff de manera fluida dentro de los parámetros estilísticos.

Objetivos específicos:

- Analizar la fusión de géneros musicales en la sonata.
- Conocer al compositor de la obra Erwin Schulhoff.
- Desarrollar una propuesta interpretativa de la sonata de Schulhoff.
- Contribuir a la difusión y las demandas técnicas

1.4 Metodología y estructura.

En el siguiente trabajo, analizaremos la fusión de géneros musicales presentes en la *sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff, a través de una combinación de metodologías.

En primer lugar, utilizaremos una metodología cualitativa, la cual nos permitirá extraer conclusiones y filtrar información a través de la propia interpretación de la sonata. Mediante un estudio detallado de la obra, obtendremos información relevante que nos ayudará en la elaboración de una propuesta interpretativa.

Realizaremos una investigación sobre la biografía y obra de Erwin Schulhoff, con el fin de conseguir los objetivos en cuanto al contexto teórico. Además, llevaremos a cabo un estudio exhaustivo sobre cómo Schulhoff integra elementos jazzísticos, de las vanguardias y del clasicismo moderno en su música. Emplearemos un método deductivo para seleccionar la información necesaria a partir del contenido general encontrado en los documentos citados en la bibliografía.

Por otro lado, emplearemos una metodología de investigación para realizar la propuesta interpretativa, donde realizaremos una búsqueda documental, y emplearemos un método analítico, cualitativo y práctico.

Respecto a la normativa para la citación en este trabajo, se utilizará el estilo APA para el formato autor-fecha, tal como se indica en el manual de estilo para los Trabajos de Fin de Grado para el curso 2024/25.

La estructura del trabajo consistirá en tres partes.

En la primera parte, realizaremos una contextualización de la sonata, donde hablaremos de la vida y obra del compositor, situaremos la pieza en el momento histórico y cultural correspondiente y profundizaremos en las influencias del jazz, las vanguardias y el neoclasicismo.

En segundo lugar, realizaremos un análisis específico de la obra donde analizaremos la estructura, estudiaremos sus elementos armónicos y melódicos, y examinaremos los patrones rítmicos y su origen.

Finalmente, la tercera y última parte del trabajo se centrará en una propuesta interpretativa de *la sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff.

Primera parte.

1. Introducción
 - 1.1. Objeto de estudio y justificación.
 - 1.2. Estado de la cuestión.
 - 1.3. Objetivos.
 - 1.4. Metodología y estructura.
 - 1.5. Dificultades y facilidades.
2. Contextualización histórica y cultural.
 - 2.1. Erwin Schulhoff.
 - 2.2. Panorama musical europeo de los años 20.
 - 2.3. Influencias musicales en la obra.
 - 2.4. El jazz en la Europa de entreguerras.
 - 2.5. La vanguardia musical en el siglo XX.
 - 2.6. El neoclasicismo moderno.

Segunda parte.

3. Análisis musical de la obra.
 - 3.1. Estructura formal de la obra.
 - 3.2. Análisis armónico y melódico.
 - 3.3. Estudio de los patrones rítmicos y su conexión con el jazz.
 - 3.4. Elementos innovadores y tradicionales en la sonata.

Tercera parte.

4. Propuesta interpretativa.
 - 4.1. Desafíos técnicos en la interpretación de la obra.
 - 4.2. La interpretación de los elementos jazzísticos.
 - 4.3. La influencia de la vanguardia en la interpretación.
 - 4.4. Una visión personal de la sonata: enfoques estilísticos y emocionales.

1.5 Dificultades y facilidades.

Realizar un trabajo final de grado sobre *la sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff plantea tanto desafíos como ventajas que deben considerarse al abordar el proyecto.

Entre las principales dificultades, destacamos el limitado acceso a fuentes y materiales especializados. Al tratarse de un compositor menos estudiado que otros más consagrados, no existe una abundante bibliografía académica ni análisis previos detallados de esta obra en particular. Esto complica la obtención de recursos teóricos que sustenten el trabajo.

Otro reto significativo es la complejidad musical de la sonata. Schulhoff fusiona diferentes estilos musicales, lo que exige un análisis minucioso para desentrañar cómo estos elementos interactúan en su lenguaje musical.

Por otra parte, el contexto histórico y musical en el que se inserta la obra también puede resultar complejo. La necesidad de comprender las corrientes jazzísticas europeas o las vanguardias de principios del siglo XX implica una investigación más amplia sobre el panorama cultural y musical de la época.

A pesar de todas las dificultades mencionadas, hay muchas facilidades que hacen que el proyecto sea viable y atractivo. Por un lado, el tema innovador y poco explorado, lo que proporciona la posibilidad de realizar un aporte original tanto desde el análisis teórico como desde la interpretación práctica. Además, las partituras de Schulhoff son accesibles en ediciones modernas, lo que permite trabajar directamente con el material sin depender exclusivamente de análisis secundarios.

Otro aspecto positivo a tener en cuenta es que existen numerosas grabaciones de la sonata que pueden servir como referencias interpretativas a la hora de realizar nuestra propia propuesta.

En resumen, aunque este TFG pueda presentar ciertos retos, como la complejidad estilística de la obra o la dificultad para encontrar fuentes específicas, estas se pueden superar. Al mismo tiempo, las ventajas de trabajar con un tema novedoso y aplicable a la práctica musical hacen de este un proyecto enriquecedor, tanto académicamente como artísticamente.

2 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL.

2.1 Erwin Schulhoff.

Erwin Schulhoff (1894 – 1942) fue un compositor y pianista checo, considerado uno de los músicos más innovadores de su época. Nacido en una familia judía adinerada en Praga, Schulhoff demostró su talento musical desde una edad temprana. Estudió en Viena, Leipzig y Colonia, donde completó su formación en 1910. Pero su carrera despegó en 1920. Schulhoff fue uno de los primeros compositores europeos en integrar los movimientos vanguardistas y elementos del jazz dentro de formas musicales tradicionales, como sinfonías y conciertos, lo que le valió su reconocimiento dentro de los círculos artísticos y musicales de toda Europa (Bek, 1994; Kater 1996).

La obra de Schulhoff se caracterizó por una búsqueda constante de nuevas sonoridades y estructuras. Su fascinación por el estilo jazzístico lo llevó a fundar en 1932 un cuarteto de jazz, y su música experimentó una notable fusión de estilos. Sin embargo, a medida que el panorama político en Europa se tornaba más oscuro, Schulhoff se alineó con el comunismo, influenciado por la Revolución Rusa de 1917 y por el ascenso del fascismo y el nazismo. En este contexto, comenzó a componer obras con una clara orientación hacia el realismo socialista, reflejando su compromiso con la ideología comunista. (Kater, 1996).

Con el ascenso de Adolf Hitler y la invasión alemana de Checoslovaquia en 1939, la vida de Schulhoff se vio drásticamente alterada. Su origen judío lo puso en el punto de mira del régimen nazi, a pesar de ser un compositor reconocido, por lo que, en 1941, fue arrestado y deportado al campo de concentración de Wülzburg en Baviera, donde continuó componiendo, eso sí, en condiciones extremas. Hemos de destacar que el trato que recibió en el campo fue más benigno debido a la intervención de un comandante. Pero su salud se deterioró rápidamente por lo que en menos de un año se enfermó de tuberculosis y en agosto de 1942 falleció, a los 48 años de edad, antes de poder acabar con algunas de sus últimas composiciones, incluyendo su séptima y octava sinfonía (Bek, 1994).

A pesar de su temprana muerte, el legado de Schulhoff ha experimentado una reaparición considerable en las últimas décadas. Hoy en día, su música es valorada no solo por su

innovación técnica, sino también por el compromiso ideológico que plasmó en su obra, la cual refleja las tensiones sociales y políticas de su tiempo (Kater, 1996).

2.2 Panorama musical de los años 20.

La década de 1920 fue una época marcada por una gran importancia en cuanto a la innovación musical, tanto en términos de técnicas compositivas como en la integración de géneros musicales. En este periodo de tiempo, la ruptura con las tradiciones del siglo XIX se intensificó, abriendo paso a nuevas formas musicales que reflejaron los cambios culturales y sociales de la época.

Uno de los movimientos a destacar fue el neoclasicismo, liderado por compositores como Igor Stravinsky, quien con obras como *Pulcinella* (1920) y *La consagración de la primavera* (1913), introdujo un retorno a las formas clásicas y barrocas, pero con un enfoque moderno. La claridad, la economía de recursos y la revalorización de la estructura formal fueron características clave de este movimiento, que contrarrestó el exceso emocional y la complejidad del romanticismo (Morgan, 1991).

El jazz tuvo un fuerte impacto en la música clásica y emergió como una de las fuerzas más influyentes de la década. Su popularidad en las ciudades estadounidenses, como Nueva York, provocó una interacción única con la música culta europea. Compositores como George Gershwin comenzaron a integrar elementos del jazz en sus obras clásicas, como en *Rhapsody in Blue* (1924), pieza que fusiona las formas tradicionales de la música sinfónica con la energía y el ritmo sincopado del jazz. Por otra parte, Darius Milhaud incorporó los ritmos y armonías jazzísticas en su obra *La création du monde* (1923), creando una fusión entre lo sinfónico y lo popular que desdibujaba las fronteras entre la música clásica y el jazz (Morgan, 1991).

Otra característica del panorama musical de los años 20 fue la creciente fascinación por la música popular y folclórica. Compositores como Béla Bartók y Zoltán Kodály, por ejemplo, usaron escalas y ritmos de sus tradiciones locales en obras como los *Cuartetos de cuerda* de Bartók, combinando técnicas modernas con la riqueza del folclore europeo del Este (Morgan, 1991).

A mediados del siglo XX, esta mezcla de culturas se expandió, con compositores como Olivier Messiaen incorporando ritmos y modos de tradiciones no occidentales, como la música hindú o griega, en obras como *Quartet for The End of Time* (Morgan, 1991).

El expresionismo y la atonalidad también tuvieron una presencia importante en esta década. Arnold Schoenberg, quien había desarrollado el dodecafonismo, representó una ruptura definitiva con la tonalidad tradicional, lo que contribuyó a que muchos compositores exploraran lenguajes más abstractos y experimentales. Aunque la técnica dodecafónica no se consolidó plenamente en los años 20, la influencia de Schoenberg y su escuela fue creciente, especialmente en los círculos más vanguardistas (Morgan, 1991).

A nivel técnico, los compositores de esta década experimentaron con nuevas sonoridades y formas de expresión. En el contexto de la vanguardia, el futurismo y el constructivismo impulsaron la creación de nuevas formas musicales que utilizaban recursos como la disonancia extrema, la complejidad rítmica y la exploración del timbre. Estas técnicas más audaces sentaron las bases para los desarrollos posteriores del siglo XX (Morgan, 1991).

2.3 Influencias musicales en la obra.

La *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff, compuesta en 1927, es una obra vanguardista del siglo XX. Esta sonata combina varios estilos musicales y técnicas compositivas, lo que refleja las influencias musicales de la época y la versatilidad de Schulhoff como compositor. En esta obra se pueden identificar diversas corrientes y estilos compositivos que reflejan claramente las transformaciones musicales de la época.

Una de las influencias más destacadas es el jazz, género que se encontraba en pleno auge en los Estados Unidos y que tuvo una fuerte repercusión en Europa. Schulhoff, al igual que los otros compositores de su época, se sintió atraído por la energía y los ritmos sincopados del jazz (Bek, 1994). En la *sonata para flauta y piano*, esta influencia se manifiesta en la aparición de la síncopa y en la interacción entre los dos instrumentos, que imitan la fluidez y la improvisación del jazz, aunque de una manera estructurada dentro de la obra.

Encontramos también reflejado el neoclasicismo, género musical que buscaba un retorno a las formas y estructuras claras de la música clásica y barroca (Morgan, 1991). Sin embargo, en este caso, encontramos una reinterpretación moderna de las estructuras musicales. La sonata sigue una forma convencional, pero la armonía y textura son mucho más disonantes y experimentales, lo que le otorga un carácter innovador propio de la vanguardia de la época.

Otro aspecto a destacar dentro de la obra es cómo se vincula con el expresionismo, una corriente que dominaba la música de principios del siglo XX, centrada en la expresión emocional extrema y el tratamiento de la disonancia como medio de comunicación (Morgan, 1991). Aunque no podemos considerar la obra como 100% expresionista, percibimos ciertos momentos de tensión y contraste en la sonoridad y dinámica. Además, encontramos en cierta medida la atonalidad, de manera más libre, pero nada comparable con las obras de Schoenberg. La atonalidad dota a la obra de la sensación de inestabilidad dentro de una jerarquía tonal clara.

El interés de Schulhoff por las nuevas sonoridades de su tiempo podemos relacionarlo con el futurismo (Bek, 1994), ya que la obra emplea recursos como los ritmos complejos y las técnicas extendidas en los instrumentos, que buscan explorar nuevas posibilidades sonoras, algo que estaba en línea con las búsquedas estéticas del futurismo musical (Morgan, 1991). En este caso, el compositor no sólo exploró las posibilidades rítmicas y melódicas, sino también las texturas y timbres nuevos, propios de una época de experimentación constante.

Finalmente, aunque de manera menos prominente, también podemos identificar ciertos elementos de la música folclórica europea, especialmente en los ritmos y las melodías que remiten danzas populares, como puede ser la polka, danza originaria de Europa central que se caracteriza por su compás rápido y animado, lo que podemos destacar dentro de la obra en algunos pasajes de la sonata donde los ritmos y figuras tanto de la flauta como el piano evocan esta energía. Esta influencia es coherente con el interés de compositores de la época, como Bartók y Kodály, por integrar elementos folclóricos dentro de la música académica, aunque en Schulhoff recrea esta integración de manera más sutil y menos explícita (Morgan, 1991).

2.4 El jazz en la Europa de entreguerras.

Durante el período de entreguerras (1918 – 1939), el jazz se convirtió en una de las expresiones musicales más relevantes en Europa. Transformándose en un fenómeno cultural a nivel mundial. El auge de este género fuera de Estados Unidos fue impulsado por diversos factores, de entre los cuales podemos destacar, la migración de los músicos afroamericanos a Europa y el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación, como la radio y la grabación fonográfica, que permitieron la rápida difusión del jazz a través del continente europeo. El género musical jazzístico, con su capacidad para fusionar la tradición afroamericana con elementos musicales locales, fue adaptado y reinterpretado por músicos europeos, creando un estilo que, aunque derivado del modelo estadounidense, adquirió características únicas en cada país (Cooke & Horn, 2002; Johnson, 2002).

En Francia, este género musical encontró una de sus mayores expresiones, especialmente en París, que se convirtió en un centro neurálgico para los músicos como Josephine Baker y Sidney Bechet, quienes contribuyeron al establecimiento del jazz como parte integral de la vida nocturna y la cultura urbana. En ciudades como Berlín y Londres, el jazz también alcanzó gran popularidad, sirviendo como vehículo de modernidad y simbolizando un contraste con las formas de música más tradicionales. Este fenómeno fue reflejo de un cambio social y cultural, en el que el jazz no solo representaba una innovación musical, sino una forma de resistencia frente a los regímenes autoritarios que emergían en Europa (Johnson, 2002).

Los músicos europeos no se limitaron a imitar el jazz estadounidense, sino que adaptaron el estilo a propias tradiciones musicales. En Francia, por ejemplo, el guitarrista Django Reinhardt fusionó el jazz con la música gitana, dando lugar al *gypsy jazz*, mientras que otros compositores de la Europa clásica, como Maurice Ravel y Kurt Weill, incorporaron elementos jazzísticos a sus composiciones, mostrando la influencia mutua entre la música popular y la música de vanguardia. La interacción entre estas dos corrientes se reflejaba en el creciente número de conciertos de jazz y en la colaboración entre músicos de distintas tradiciones, lo que enriqueció aún más la práctica del género en Europa (Cooke & Horn, 2002).

A nivel sociopolítico, el jazz en Europa tuvo un papel crucial en la configuración de las identidades culturales. En lugares como la Unión Soviética, dicho estilo musical fue un símbolo de rebeldía y modernidad, aunque su popularidad estuvo sujeta a la intervención del régimen, que intentó controlarlo y transformarlo según los valores oficiales. En cambio, en países como Francia y el Reino Unido, el jazz fue asociado con la vanguardia cultural y se percibió como una manifestación de la libertad creativa. En todos estos casos, el género jazzístico se convirtió en un medio de expresión de los cambios sociales y en una herramienta para desafiar las convenciones tradicionales, tanto en el plano musical como en el político (Johnson, 2022).

El impacto del jazz en Europa durante las décadas de 1920 y 1930 fue, por tanto, mucho más que una mera adopción de un estilo musical extranjero; fue un fenómeno que transformó las dinámicas sociales, culturales y políticas del continente. La riqueza de sus interpretaciones locales, la capacidad de los músicos europeos para reinterpretar el jazz y la forma en que se integró en la vida cotidiana europea hicieron del jazz un símbolo de modernidad, resistencia y cambio (Cooke & Horn, 2002).

2.5 La vanguardia musical en el siglo XX.

La vanguardia musical del siglo XX destaca por su ruptura con las convenciones del pasado, y por su impulso en la necesidad de explorar nuevas sonoridades, estructuras y lenguajes musicales. Este período estuvo marcado por una serie de transformaciones radicales que desafiaron las normas establecidas de tonalidad, armonía y forma musical. La vanguardia no solo representó un avance en términos compositivos, sino también una reflexión profunda sobre el papel de la música en una sociedad en constante cambio (Morgan, 1991).

Uno de los aspectos clave de la vanguardia fue la disolución de la tonalidad, un fenómeno evidente desde los trabajos de la Segunda Escuela de Viena, en particular con compositores como Arnold Schoenberg, que introdujo el atonalismo y desarrolló la técnica del dodecafonismo. Esta técnica, que organiza doce notas de la escala cromática en una serie específica, rompió con la jerarquía tradicional de las notas, eliminando el sentido de tonalidad. Robert P. Morgan destaca cómo esta ruptura permitió a los

compositores explorar nuevas formas de expresión, donde la organización del sonido ya no se sometía a las reglas de la tonalidad clásica.

A lo largo del siglo XX, la tendencia hacia la disonancia y la complejidad fue acompañada por una búsqueda constante de nuevas texturas sonoras. Los compositores comenzaron a experimentar con sonidos no convencionales y con la utilización de técnicas extendidas en los instrumentos musicales. Lo que supuso no sólo una mayor exploración de las posibilidades tímbricas de los instrumentos, sino también el uso de técnicas innovadoras, como el uso de la voz humana y los instrumentos de maneras no convencionales, lo que amplió considerablemente el espectro sonoro disponible (Morgan, 1991).

La vanguardia también se caracterizó por la incorporación de la tecnología en la creación musical. La música electrónica, nacida a mediados del siglo XX, permitió a los compositores manipular el sonido de maneras que antes eran imposibles. Compositores como Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez, pioneros de la música electrónica, exploraron nuevas formas de organización del sonido, utilizando grabaciones y manipulaciones electrónicas para crear obras que trascendían de las limitaciones de los instrumentos acústicos. Robert P. Morgan subraya la importancia de esta evolución tecnológica como un medio para expandir las posibilidades de la expresión musical y para dejar a un lado las formas tradicionales de la composición.

Otro aspecto importante de la vanguardia fue el uso del serialismo, que no solo afectaba a la organización de las notas, sino también parámetros musicales como el ritmo, la dinámica y la duración. Compositores como Boulez y Luigi Nono adoptaron el serialismo integral, que introducía sistemas complejos y rigurosos para organizar todos los elementos musicales de una composición, con el fin de que el proceso compositivo fuera totalmente objetivo. Este enfoque respondió a la búsqueda de una música más pura, totalmente exenta de cualquier asociación emocional o representativa (Morgan, 1991).

La vanguardia musical en el siglo XX no solo implicó la experimentación técnica, sino también un cambio en la concepción del rol del compositor. En lugar de ser un creador de obras cerradas y definitivas, el compositor de vanguardia asumió un papel más interactivo y experimental, en el que la indeterminación y la interacción con el oyente fueron aspectos fundamentales. Un claro ejemplo de esta tendencia fue la obra de John

Cage, quien introdujo la idea del azar y la indeterminación como principios compositivos. La famosa pieza *4'33"*, en la que el intérprete no produce ningún sonido durante más de cuatro minutos, refleja esta concepción radical de la música como un fenómeno abierto a la interpretación y a la experiencia del público (Morgan, 1991).

En resumen, la vanguardia musical del siglo XX, según Robert P. Morgan, fue un período de profunda transformación, marcado por la exploración de nuevas sonoridades, la ruptura con las convenciones tonales y la integración de la tecnología. Los compositores de la vanguardia no solo expandieron los límites de lo que se entendía por música, sino que también definieron un nuevo concepto de compositor y oyente en la creación musical. Este enfoque experimental ha tenido un impacto duradero en la música contemporánea y sigue siendo una fuente de inspiración para los compositores de hoy.

2.6 El neoclasicismo moderno.

El neoclasicismo musical del siglo XX constituye uno de los movimientos más significativos y controvertidos dentro de las corrientes que marcaron la evolución de la música del siglo XX. Su surgimiento, vinculado a las transformaciones históricas y culturales de la época, supuso una reacción consciente frente a los excesos emocionales del romanticismo tardío y las innovaciones extremas de la vanguardia. Los compositores neoclásicos se inspiraron en formas y estilos del pasado, especialmente del Barroco y el Clasicismo, reinterpretándolos desde una perspectiva moderna y adaptándolos a un lenguaje musical contemporáneo. Este fenómeno, lejos de representar un retorno nostálgico, se posiciona como una búsqueda deliberada de claridad, equilibrio y orden en un contexto social marcado por la inestabilidad y el cambio.

El neoclasicismo surgió en las primeras décadas de siglo como respuesta a los desafíos planteados por la Primera Guerra Mundial y el agotamiento de las formas tradicionales. En un tiempo de ruptura y experimentación, esta corriente propuso una recuperación de la estructura y la lógica musical, lo que se tradujo en un retorno a formas claras, contrapunto riguroso y texturas limpias, aunque con un lenguaje armónico y rítmico renovado. Desde esta perspectiva, el neoclasicismo no es un simple resurgimiento del

pasado, sino una reinterpretación crítica y estilizada que incorpora los avances técnicos y estéticos del siglo XX (Morgan,1991).

Entre los compositores más representativos de este movimiento destaca Igor Stravinsky, quien, a través de obras como *Pulcinella* (1920), marcó el inicio de su etapa neoclásica. En esta pieza, basada en materiales atribuidos a Pergolesi, Stravinsky explora una estética que combina los gestos formales del Barroco con una sonoridad moderna. Su enfoque no solo respeta las proporciones y estructuras clásicas, sino que las descontextualiza y reinterpreta, logrando una ironía subyacente que es distintiva del neoclasicismo. En esta línea, obras como *Octeto para instrumentos de viento* y *Sinfonía en Do* reflejan la búsqueda de un lenguaje que mezcla tradición y modernidad de manera única (Morgan,1991).

Por otro lado, Paul Hindemith representa otra vertiente del neoclasicismo, caracterizada por un enfoque técnico y estructurado. Su música se distingue por un uso intensivo del contrapunto, que evoca el rigor de los maestros barrocos, pero en un contexto tonal expandido. Hindemith buscaba un equilibrio entre innovación y tradición, lo que es evidente en piezas como *Mathis der Maler*, que refleja tanto la influencia del pasado como una respuesta al entorno sociopolítico de su tiempo (Rebatet, 1954).

Además, compositores como Sergei Prokofiev y Maurice Ravel enriquecieron el neoclasicismo desde perspectivas diversas. Pajares Alonso (2009) describe a Prokofiev como un creador que logró integrar la accesibilidad melódica con estructuras formales clásicas, como se observa en su *Sinfonía Clásica* (1917). Esta obra, aunque anterior a la consolidación del neoclasicismo, anticipa muchos de los rasgos que definirían el movimiento. En el caso de Ravel, su homenaje al Barroco francés en *Le Tombeau de Couperin* demuestra cómo el neoclasicismo también puede coexistir con elementos impresionistas, destacando la sofisticación y claridad que caracterizan su estilo.

El contexto histórico desempeña un papel crucial en la comprensión del neoclasicismo. Según Pajares Alonso (2009), la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial llevó a los artistas a buscar respuestas en el pasado, no como un refugio, sino como una fuente de orden y estabilidad en un mundo en transformación. Rebatet (1954) también subraya que este movimiento se alinea con tendencias generales en las artes, como la arquitectura

de la Bauhaus o el retorno a la figuración en la pintura, que compartían una búsqueda de claridad, racionalidad y universalidad.

El legado del neoclasicismo es complejo y multifacético. Como señala Morgan (1991), este movimiento no sólo redefinió la relación entre tradición y modernidad, sino que también abrió nuevas posibilidades para el lenguaje musical. Su influencia se extendió más allá de los círculos académicos, impactando tanto en la música de concierto como en la ópera y la música cinematográfica. Al integrar pasado y presente, el neoclasicismo demostró que la innovación no necesariamente implica la ruptura total, sino que puede lograrse a través de un diálogo dinámico con la tradición.

3 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA.

3.1 Estructura formal de la obra.

La *sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff está organizada en cuatro movimientos, como es tradicional en las sonatas clásicas, e incorpora un enfoque moderno y personal en cuanto a forma, lenguaje y tratamiento motivico. Esta dualidad entre lo clásico y lo innovador se manifiesta a lo largo de toda la obra, donde el compositor combina procedimientos formales reconocibles, como la forma sonata, la tripartita o el rondó, con una escritura rica en cromatismos, ritmos sincopados, modalidades alternativas y sonoridades influenciadas por el jazz y las vanguardias. En este apartado se analizará la estructura interna de cada uno de los movimientos, destacando los recursos formales y armónicos empleados por Schulhoff para articular su discurso musical y proporcionar coherencia y variedad a lo largo de toda la sonata.

Primer movimiento. *Allegro Moderato*.

Antes de empezar con el análisis del primer movimiento, es importante destacar que nos encontramos ante un movimiento totalmente modal.

Este movimiento sigue de manera flexible la forma sonata, con secciones de exposición, desarrollo y reexposición, aunque carece de la progresión tonal tradicional. Su lenguaje musical se inscribe en una estética neoclásica con matices modernos.

Exposición: El *Allegro moderato* en compás de 6/8 inicia con la presentación del tema A en do dórico, evidenciado en la voz del piano desde el primer compás. La melodía de la flauta, basada en la pentatónica de do, resalta la modalidad y proporciona material temático recurrente a lo largo del movimiento. El motivo inicial del piano acompaña cada aparición del tema principal. En el compás 3 se introduce un motivo rítmico fundamental que se reitera en los compases 5 y 8. Destacan también el uso del tritono, característico del jazz, y la presencia de síncopas en toda la obra. Un cromatismo descendente en la voz del piano refuerza la estructura, apareciendo nuevamente en los compases 10 y 11, aunque en este último en forma invertida.

El tema B surge en el compás 14 con un cambio modal a re dórico, perceptible en la flauta por los saltos de cuarta entre re y la. La modalidad varía a lo largo de esta sección, mientras el piano ejecuta acordes de carácter impresionista. En el compás 17, la obra modula a sol mixolidio, señalado por el pedal de sol en la mano izquierda del piano y cromatismos destacados en la derecha. La transición regresa a do dórico en el compás 20, retomando el motivo de acompañamiento de A. La coda de la exposición, desde el compás 24, introduce el *tranquillo* en re eólico pentatónico, seguido por un motivo melódico basado en saltos de segunda y cuarta (do-re-la), recurrente a lo largo de la sonata. La modulación final hacia si bemol jónico en el compás 28 marca la conclusión de la exposición y el inicio del desarrollo en el compás 31.

Desarrollo: Esta sección se divide en tres partes. La primera, que comienza en el compás 32, se basa en re dórico y presenta un cromatismo descendente en la mano derecha del piano. En los compases 33 y 34 reaparece el motivo de segunda ascendente y cuarta descendente. Desde el inicio del desarrollo, la mano izquierda del piano toca quintas huecas, es decir, sin la tercera. En el compás 36, un pedal de do en la izquierda prepara la siguiente modulación, anticipada en la derecha por saltos de quinta descendente (sol#-re, fa#-do).

La segunda sección, desde el compás 38, regresa a do dórico y desarrolla variaciones melódicas del tema A, adelantado aquí como un presagio de lo que vendrá. En el compás 40 y 41, el motivo principal aparece aumentado e invertido. En el compás 42, la obra modula a mi bemol dórico, con una nota de paso cromática en la mano derecha: mi natural en los compases 38-41 y sol natural en los compases 42-43.

La última parte del desarrollo comienza en el compás 45 con el *precipitando*, funcionando como puente hacia la reexposición. A medida que la energía aumenta, la tensión culmina con un do sobreagudo en la flauta en el compás 49, extendiéndose hasta la reaparición del motivo de la exposición en el compás 50. Esta sección está marcada por su dinamismo y síncopas evocadoras del jazz. Los saltos de segunda y cuarta vuelven a aparecer en los compases 52 y 55.

La reexposición comienza en el compás 58, reafirmando los temas principales con variaciones en la textura y la instrumentación. El tema A vuelve a aparecer y se desarrolla desde el compás 58 hasta la aparición de un puente en el compás 68, el cual se extiende hasta el compás 87. A partir de este último, se introduce una cadencia en la flauta con el acompañamiento del piano.

El motivo principal reaparece en los compases 64 y 65, acompañado de un cromatismo descendente en la voz del piano. A partir del compás 68, se presenta una variación que modula a la jónica. La reexposición mantiene una estructura similar a la exposición, pero con modificaciones.

El tema B emerge tras el calderón del compás 99, una vez finalizada la cadencia. El desenlace de la sonata se percibe como una transición a partir del compás 114, donde los acordes del piano acompañan el cierre del tema B en la flauta. En esta transición se incorpora la última cadencia de la obra, en la que la flauta reduce progresivamente el movimiento hasta llegar a la coda final.

La coda comienza en el compás 130 con el retorno del *Tempo I*, consolidando el cierre de la obra mediante una escala en do dórico, reafirmando así la modalidad principal del primer movimiento de la sonata.

Tabla 1. Estructura forma sonata primer movimiento.

Compás	Sección	Desarrollo
1 – 13	Exposición	Presentación del tema A en compás de 6/8 en la modalidad de do dórico acentuado gracias al diseño melódico de los primeros compases del piano y a la pentatónica de do que presenta la flauta.
14 - 24	Exposición	Aparición de tema B marcado por una modulación a re dórico. En esta sección, también pasamos por las modalidades de sol mixolidio y do dórico.

24 - 31	Exposición	Coda de la exposición, introducida por el <i>tranquillo</i> en re eólico pentatónico. Destacamos un nuevo motivo melódico basado en saltos de segunda y cuarta (do-re-la), recurrente a lo largo de la sonata. La modulación final hacia si bemol jónico en el compás 28 marca la conclusión de la exposición.
32 – 37	Desarrollo	El desarrollo comienza en re dórico y presenta un cromatismo descendente en la mano derecha del piano. Destacamos la mano izquierda del piano que toca quintas huecas.
38 - 44	Desarrollo	Segunda sección del desarrollo en la modalidad de do dórico donde aparecen variaciones melódicas del tema A. Nos adentramos también, en mi bemol dórico.
45 - 57	Desarrollo	Última sección del desarrollo introducida por el <i>precipitando</i> , funciona como un puente hacia la reexposición. Clímax de la obra con el do sobreagudo en la flauta.
58	Reexposición	Vuelven a aparecer los temas principales con variación en la textura e instrumentación. Además, encontramos la última cadencia de la obra que hace la transición hasta la coda final.
130	Coda final	Volvemos a <i>Tempo I</i> donde el movimiento concluye con una escala en do dórico.

Segundo movimiento. *Scherzo*.

El *scherzo*, es colocado por Schulhoff en segundo lugar para romper con la tradición de colocar una danza en el tercer movimiento de una sonata. Esta sección, de carácter *giocoso* (juguetón), está escrita en 2/4 y consta de 83 compases.

El movimiento presenta una forma tripartita ABA, aunque no sigue estrictamente el patrón clásico. Comienza con una breve introducción de dos compases, que da paso a la primera sección, dividida en dos partes: A (16 compases) y A' (8 compases). A continuación, aparece la sección B (16 compases), seguida de un puente o sección de transición de 18 compases, que conduce a la reexposición, esta vez invirtiendo el orden: primero A', luego A.

La introducción, es breve y concisa, consiste en dos acordes de quintas huecas en la voz del piano que preparan la entrada del tema principal.

La primera sección del movimiento (A) se divide en dos frases de 8 compases. En la primera frase, el piano presenta un ostinato en contratiempos de corchea, con acordes sin tercera en el bajo a modo de pedal y acordes aumentados en la mano derecha. La flauta, por su parte, se centra en las notas MI, RE y SOL, destacando la aparición de dos células motívic.

En la segunda frase, también de 8 compases, la melodía es llevada por la mano derecha del piano durante los primeros cuatro compases, mientras la izquierda acompaña con quintas huecas. La flauta apoya con un ostinato del que surge la tercera célula motívica del movimiento. Estas tres células constituyen el material motívico fundamental que Schulhoff desarrolla a lo largo del *scherzo*. A partir del quinto compás de esta frase, la melodía vuelve a la flauta, mientras el piano, continua con octavas en semicorcheas ligadas de dos en dos en la mano derecha y mantiene los contratiempos en corcheas en el bajo.

En A', se aprecia un cambio de carácter en el acompañamiento, que se vuelve más *legato* y presenta un nuevo color tímbrico a través de los matices, aunque la flauta conserva su carácter *cantarín*.

La sección B, comienza en el compás 27 con una melodía sincopada y *legato* en la flauta, acompañada por un arpeggio ligado en el piano. Este tema se desarrolla hasta el compás 43, donde inicia el puente o transición.

El puente, construido a partir de las células motívic

estructurado en dos fases de 4 compases, con una bajada arpegiada que cambia de octava, destacando las notas SI y DO#.

La reexposición se encuentra en el compás 61. Aquí, el orden de los temas se invierte, comenzando por A' y continuando con A. Se destaca en esta parte el cambio de color sonoro logrado mediante variaciones dinámicas y matices haciendo la sección conclusiva.

Tercer movimiento. Aria.

El tercer movimiento, de carácter misterioso, está escrito en forma tripartita ABA y consta de 42 compases. Se caracteriza por ser el movimiento más corto de la obra y su centro tonal gira entorno a DO.

El aria comienza con una breve introducción de un compás, donde el piano presenta un ostinato basado en las notas SI y DO#.

La primera sección, A, se inicia en el compás 2, con la melodía principal en la flauta. El piano mantiene el ostinato previamente introducido, un motivo rítmico de tres corcheas, que al desarrollarse dentro de un compás de 4/4 (ocho corcheas), se desplaza una corchea en cada compás, generando una sensación de inestabilidad métrica. Esta polirritmia de 4 contra 3 entre flauta y piano se evidencia claramente gracias a las ligaduras de prolongación en la flauta y a las ligaduras de tres en tres en la voz del piano.

En la mano izquierda del piano, destacan las relaciones interválicas de terceras y tritonos, que refuerzan el carácter enigmático de la sección. Esta parte concluye de manera clara con un *ritardando* en el compás 13.

La sección B, comienza en la anacrusa del compás 14, marcada por un cambio de tempo (*poco più mosso*) que aporta dinamismo. La flauta mantiene el protagonismo melódico, mientras el piano, continua con su ostinato. En esta sección se aprecian varios cambios rítmicos, que aumentan la tensión expresiva del movimiento.

La sección A' reaparece en la anacrusa del compás 28, iniciada por la voz del piano, y en el compás 28 la flauta retoma la melodía principal con pequeñas variaciones.

La coda comienza en el compás 39 y tiene una duración de cuatro compases. Está marcada por un *molto ritardando e perdendosi*, que obliga a ambos instrumentos a tocar cada vez más piano, desvaneciéndose suavemente y cerrando el movimiento de manera etérea.

Cuarto movimiento. *Rondo – Finale*.

El cuarto movimiento es un rondó-sonata que consta de 174 compases y sigue una estructura ABACABA, más una coda al final.

La sección A comienza con una breve introducción de dos compases, en la que el piano toca octavas en corcheas haciendo hincapié en la nota FA. A partir del compás 3, entra la melodía en la flauta, mientras el piano mantiene el patrón de octavas en corcheas a modo de pedal ostinato, complementado por semicorcheas ascendentes en la mano derecha.

Esta sección tiene una duración total de 16 compases, dividida en dos frases de 8 compases. En la primera frase, la flauta lleva la melodía principal y el piano repite su acompañamiento ostinato. En la segunda, la melodía pasa a la mano derecha del piano, mientras la flauta imita el ostinato de las octavas en corcheas.

Se destaca el salto de cuarta justa SOL – RE en el compás 3, que se convierte en motivo recurrente a lo largo del movimiento. Además, tritonos (como FA-DO^b y MI-SI^b) aparecen en la mano izquierda del piano, particularmente entre la primera y segunda corchea.

La sección B aparece en el compás 19 y mantiene vínculos temáticos con A, incluyendo un nuevo salto de cuarta justa en la flauta. Aquí, la melodía es exclusiva de la flauta, mientras el piano acompaña con variaciones de ostinato. Esta sección concluye en el compás 35, donde regresa el tema A, esta vez con variaciones en el acompañamiento.

En esta segunda aparición de A, la melodía permanece en la flauta, mientras el piano acompaña. Finaliza en la caída del compás 52, dando paso a una sección de transición de 4 compases, que conduce a una nueva introducción de 8 compases.

La sección C comienza en el compás 64 y se divide en dos partes: C (32 compases) y C' (16 compases). C se estructura en dos frases de 16 compases. La introducción de C, a cargo del piano, se basa en un ostinato de Mib – SOL que actúa como pedal en el bajo durante toda esta sección.

La melodía en la flauta, de carácter *legato*, introduce un nuevo color tímbrico más expresivo. Se destaca aquí el salto de quinta justa SOL – RE.

En Coque comienza con un *più mosso*, desaparece el ostinato del piano y aparece un cromatismo descendente en negras, que dura ocho compases, abarcando así cada frase de la sección. La melodía continua en la flauta.

La sección C termina en el compás 112, seguida por un breve nexo basado en octavas imitadas entre la flauta y el piano. Luego, aparece una nueva introducción de 6 compases (en lugar de 2 como al principio). Los cuatro primeros compases replican la introducción inicial, y los dos últimos anticipan el regreso al acompañamiento del piano. La melodía de la flauta reaparece en el compás 122, dando lugar a una versión abreviada del tema A, esta vez solo de 8 compases, con la melodía únicamente presentada en la flauta.

Tras esta intervención, reaparece la sección B, también en forma reducida de 16 compases. Luego se retoma A, pero ahora la melodía la lleva el piano. En el compás 154, la flauta y el piano entran en un *fugatto* a distancia de un compás, dando lugar a una última exposición del tema A que dura 18 compases.

Finalmente, el movimiento concluye con una coda, que sirve también como cierre de toda la obra.

3.2 Estudio de los patrones rítmicos y su conexión con el jazz.

A lo largo de sus cuatro movimientos, Schulhoff emplea síncopas, acentos irregulares, cambios métricos y figuras rítmicas características del jazz, integrándolos en un lenguaje propio.

Uno de los rasgos más distintivos de la sonata es el uso de la síncopa, técnica que genera sensación de movimiento y fluidez. Schulhoff desplaza los acentos de los tiempos fuertes a los débiles, rompiendo la regularidad rítmica y evocando el *swing*¹ del jazz. Esta técnica es particularmente notable en el primer movimiento (*Allegro moderato*), donde el piano y la flauta establecen líneas melódicas con acentos inesperados.

Además, el compositor emplea ritmos irregulares que alteran la percepción métrica de la obra. Un ejemplo se encuentra en la interacción entre la flauta y el piano, donde el acompañamiento enfatiza patrones acentuales cambiantes, mientras que la melodía mantiene una fluidez contrastante. Esta técnica se vincula con los patrones rítmicos del ragtime² y del jazz más primitivo, en los cuales las acentuaciones impredecibles juegan un papel esencial.

Asimismo, Schulhoff emplea tresillos y polirritmia. La combinación de tresillos con subdivisiones binarias contribuye a una sensación rítmica ambigua. En algunos pasajes, el compositor superpone distintas subdivisiones en la flauta y el piano, creando efectos polirrítmicos que son característicos del jazz como se ve reflejado en el tercer movimiento donde encontramos una lucha de 4 contra 3.

Finalmente, Schulhoff incorpora el tritono, un elemento armónico que refuerza la rítmica del jazz, característico del blues³ y de los giros melódicos sincopados. Además, los

¹ El *swing* es un estilo del jazz desarrollado en los años 30 en Estados Unidos, caracterizado por un ritmo fluido y bailables y la acentuación de los tiempos débiles. Supuso la consolidación del jazz como música popular (Gioia, 2011).

² El *ragtime* es un estilo musical afroamericano originado en Estados Unidos a finales del siglo XIX, caracterizado por su ritmo sincopado y su forma estructurada, con especial presencia en la música para piano. Fue precursor directo del jazz (Gioia, 2011).

³ El *blues* es un género musical afroamericano surgido en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX, caracterizado por su estructura armónica repetitiva y una expresividad vocal e instrumental distintiva. Fue una influencia en el desarrollo del jazz (Gioia, 2011).

cromatismos descendentes en la melodía del piano aportan una flexibilidad rítmica similar a la improvisación jazzística.

3.3 Elementos innovadores y tradicionales en la sonata.

La *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff equilibra aspectos tradicionales con innovaciones estilísticas, combinando estructuras formales clásicas con elementos modernos derivados del jazz y la música impresionista.

Por un lado, podemos incluir dentro de los elementos tradicionales:

Forma sonata: El primer movimiento sigue un esquema basado en la forma sonata, con secciones de exposición, desarrollo y reexposición. Aunque presenta modificaciones, mantiene la organización característica de este modelo estructural.

Modalidad y armonía funcional: A pesar del uso de escalas modales como el dórico y el mixolidio, la obra conserva en ciertos momentos la funcionalidad tonal, lo que genera puntos de estabilidad armónica.

Tratamiento instrumental clásico: La escritura para flauta y piano respeta la tradición camerística, con un equilibrio entre ambos instrumentos y un enfoque melódico en la flauta, mientras que el piano cumple tanto funciones de acompañamiento como de desarrollo temático.

Texturas contrapuntísticas: A lo largo de la sonata, Schulhoff emplea imitaciones y diálogos entre los instrumentos, técnicas que remiten al lenguaje polifónico tradicional.

Elementos innovadores

La obra incorpora síncopas, acentuaciones irregulares y cromatismos descendentes, elementos rítmicos y armónicos característicos del jazz. En especial, el uso del tritono y las estructuras rítmicas complejas evocan el lenguaje del *swing* y el *ragtime*.

Modulación flexible y ambigüedad tonal: Schulhoff evita una progresión tonal tradicional y emplea cambios modales inesperados, lo que otorga a la obra un carácter más libre y expresivo.

Uso de polirritmias y ostinatos: La superposición de distintos patrones rítmicos y el uso de ostinatos en el piano crean una textura rítmica rica y dinámica, diferenciándose de la escritura más predecible de la música clásica.

Timbres y efectos extendidos: Aunque la sonata se mantiene dentro de una escritura convencional para flauta y piano, la exploración de registros extremos y el uso de articulaciones rítmicas complejas en la flauta recuerdan la influencia de la música contemporánea.

En conjunto, la sonata de Schulhoff representa un puente entre la tradición clásica y las nuevas tendencias del siglo XX, integrando elementos del jazz en un marco formal neoclásico.

4 PROPUESTA INTERPRETATIVA.

4.1 Desafíos técnicos en la interpretación de la obra.

La *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff es una obra emblemática del repertorio para flauta del siglo XX cargada tanto de desafíos técnicos como interpretativos. La combinación de diferentes elementos folclóricos, texturas jazzísticas y armonías innovadoras exigen al intérprete de una buena comprensión de la obra. Por ello, a lo largo del trabajo indagamos tanto en la contextualización histórica y cultural como en el análisis formal de la obra.

Destacamos como uno de los principales desafíos técnicos la complejidad rítmica. Los cambios de medida, los ritmos cruzados y las síncopas entre la flauta y el piano lo cual requiere sincronización precisa. El uso del metrónomo pensando en la subdivisión a la corchea, resulta esencial para lograr una interpretación fluida y coordinada.

La articulación es otro aspecto a destacar dentro de la obra. Schulhoff emplea una gran variedad de indicaciones donde busca alternar rápidamente entre *legato* y *staccato* además de otras formas de ataque como son los acentos. Este aspecto afecta directamente al fraseo y a la expresividad de la interpretación.

Los contrastes dinámicos a lo largo de la sonata se tienen también en cuenta a la hora de resaltar los desafíos técnicos de la pieza. Los *pianissimos* requieren de un dominio absoluto del aire y la proyección, mientras que los *fortissimos*, especialmente en el movimiento final, desafían la resistencia del flautista. Por lo que, la exploración de colores tímbricos se convierte en una herramienta indispensable a la hora de abordar esta pieza musical. Hemos de tener siempre en cuenta que la interacción con el piano es importante para garantizar un equilibrio adecuado, ya que ambos instrumentos son protagonistas a lo largo de la sonata.

La obra presenta retos técnicos específicos en términos de agilidad y digitación. Los pasajes rápidos y las transiciones entre registros necesitan fluidez y precisión en la técnica. Un ejemplo notable se encuentra en el cuarto movimiento, donde las variaciones

de carácter exigen que el intérprete mantenga un control técnico impecable al mismo tiempo que transmite la intensidad emocional del cierre de la sonata. Trabajar estos pasajes despacio y aumentando la velocidad progresivamente es una buena estrategia para conseguir un buen control y superar estas dificultades.

La interpretación estilística también requiere de una gran importancia a lo largo de la pieza ya que demanda una sensibilidad particular para capturar la riqueza de influencias presentes en la obra. Elementos como las texturas impresionistas, el lirismo expresionista y los ecos del jazz en ciertas secciones deben integrarse de forma coherente, respetando siempre la visión de Schulhoff. Esto implica establecer una buena toma de decisiones interpretativas bien fundamentadas, como el uso controlado del *vibrato* para adornar ciertos pasajes clave o la elección de un carácter más ligero en momentos de inspiración jazzística.

El equilibrio entre la flauta y el piano es un desafío constante en la obra. Ambos alternan roles melódicos y armónicos en un diálogo continuo. Es crucial planificar con el pianista cómo ajustar dinámicas, *tempi* y articulaciones.

Los desafíos técnicos e interpretativos de la sonata necesitan una reflexión personal sobre el significado y la narrativa de la obra. El hecho de conocer y trabajar la sonata permite al intérprete crecer tanto técnica como artísticamente ya que, la obra presenta el estilo característico de Schulhoff. Por todo ello, la preparación debe abordar tanto los desafíos técnicos como construir una interpretación fiel a la obra, destacando la voz del intérprete.

4.2 La interpretación de los elementos jazzísticos.

La sonata para flauta y piano es una obra profundamente influenciada por el jazz, cuya esencia se manifiesta de manera particular en varios movimientos. Esta influencia, sin embargo, está adaptada a un contexto más íntimo y refinado propio de la música de cámara.

En el primer movimiento, Schulhoff establece un lenguaje rítmico y armónico vibrante, en el que se percibe la influencia jazzística a través de las síncopas presentes en las voces de la flauta y el piano. Los cambios de velocidad indicados en la partitura aportan al

flautista la posibilidad de sugerir una fluidez propia de la improvisación. Además, el término italiano *tranquillo*, presente en ciertos momentos, refuerza un carácter relajado pero dinámico, típico del jazz. En cuanto a la interpretación de este movimiento, la flauta debe procurar un fraseo ligero, mientras el piano resalta las estructuras rítmicas, asegurando un diálogo dinámico y equilibrado entre ambos instrumentos.

El segundo movimiento *Scherzo – Allegro giocoso*, destaca por su carácter juguetón, marcado por una energía rítmica constante y una interacción dinámica entre la flauta y el piano. Schulhoff, influido por las danzas urbanas y el jazz de su época, incorpora elementos del ragtime como patrones sincopados, líneas melódicas ligeras y un diálogo ágil entre ambos instrumentos. Estas características, sumadas a un carácter dinámico y desenfadado, refuerzan la conexión estilística con el ragtime. Los ritmos sincopados del piano crean un patrón pulsante que contrasta con la línea melódica de la flauta, mientras el desplazamiento de acentos aporta ligereza y movimiento. El movimiento, de carácter burlesco y ligero, se refleja en las frases cortas y juguetonas de la flauta. En cuanto a la interpretación, es esencial que la articulación sea clara y precisa en ambos instrumentos. El fraseo melódico de la flauta, con sus contornos rítmicos y articulaciones precisas, subraya la naturaleza humorística de la pieza.

El aria contrasta con el carácter rítmico marcado de los movimientos anteriores, adentrándose en un terreno más introspectivo y lírico. Sin embargo, conserva elementos de la influencia jazzística, evidentes en las frases melódicas de la flauta, que evocan la improvisación y expresividad propias de un solo de jazz. El piano, por su parte, aporta una textura delicada que refuerza el carácter íntimo de la obra. En la interpretación, la flauta debe emplear un *vibrato* amplio y controlado, ajustando el timbre para lograr una calidez y expresividad similares a las de las interpretaciones vocales y los solos instrumentales del jazz.

El *Finale* es el movimiento donde la influencia del jazz se manifiesta con mayor claridad. Schulhoff incorpora patrones rítmicos vivos y sincopados, junto con cambios de carácter y contrastes dinámicos abruptos que recuerdan las estructuras del jazz y el ragtime. El piano asume un papel rítmico destacado, mientras la flauta despliega frases melódicas

ágiles y ornamentadas. La interpretación debe ser vigorosa, con especial atención a la precisión rítmica y a la interacción entre los dos instrumentos.

4.3 La influencia de la vanguardia en la interpretación.

La influencia de la vanguardia en la interpretación de la *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff es clave para comprender tanto las exigencias técnicas como las interpretativas de la obra. Los movimientos vanguardistas del siglo XX, especialmente el expresionismo⁴, el futurismo⁵ y el dadaísmo⁶, dejaron una huella significativa en compositores como Schulhoff, quien se alejó de las formas y lenguajes tradicionales para explorar nuevas posibilidades sonoras, rítmicas y estilísticas.

Schulhoff persiguió una mayor libertad expresiva y adoptó un lenguaje más flexible y menos restrictivo que el de la música clásica convencional. En su sonata, los cambios rítmicos no siguen una progresión lineal, sino que generan una sensación de desestabilización respecto al ritmo tradicional, rompiendo así con las formas establecidas. Además, el carácter espontáneo del fraseo, inspirado en los estilos del jazz, representa una nueva ruptura con lo clásico, ya que invita al intérprete a superar las limitaciones de un ritmo predecible y tradicional.

Las vanguardias también aportaron una búsqueda de nuevos colores tímbricos, algo que se refleja en la interacción entre la flauta y el piano en esta obra. Ambos instrumentos exploran posibilidades sonoras que trascienden lo convencional, con dinámicas que

⁴ El expresionismo musical fue un movimiento artístico de principios de siglo XX que buscó expresar las emociones más intensas y subjetivas del ser humano, a menudo mediante la ruptura de las convenciones tonales y la exploración de nuevas formas de expresión sonora. Este movimiento se caracterizó por el uso de la atonalidad, la disonancia y estructuras formales libres, buscando reflejar la angustia y la alineación de la sociedad moderna (Micheli, 1966).

⁵ El futurismo, según Luigi Russolo, representa una ruptura radical con la tradición sonora occidental. En su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), Russolo plantea que el mundo moderno, marcado por la industrialización y el ruido, exige un nuevo lenguaje musical que vaya más allá de las notas convencionales y explore la riqueza tímbrica del ruido. Para él, el arte sonoro del futuro debía reflejar la energía de la vida urbana, incorporando sonidos mecánicos, metálicos, ásperos y caóticos como nuevas formas expresivas.

⁶ El dadaísmo musical es una corriente experimental que surgió en el contexto del movimiento Dada, fundado en 1916 en Zúrich, como respuesta artística al absurdo de la Primera Guerra Mundial. En música, el dadaísmo rompe con toda lógica, estructura y convencionalismo, proponiendo composiciones basadas en la aleatoriedad, el ruido, el silencio, la provocación y el absurdo (Gendron, 2002).

generan una sonoridad más áspera y dramática, características inherentes al espíritu de la vanguardia.

En esta sonata, el piano no se limita a una función de acompañamiento, sino que complementa y refuerza el discurso dinámico de la flauta, a menudo con estructuras rítmicas irregulares o fragmentadas. Esta interacción permite que ambos instrumentos se comuniquen de forma más libre y creativa. La obra exige del flautista no solo un dominio técnico sobresaliente, sino también la capacidad de transmitir la amplia gama emocional que se refleja en la partitura. Por momentos, la pieza transita de un carácter agresivo a uno melancólico, lo que requiere que el intérprete sea capaz de proyectar estas emociones de manera clara y comprensible. Los cambios dinámicos, además, deben interpretarse con plena conciencia del contraste, buscando plasmar tanto lo íntimo como lo enérgico.

Como se ha mencionado anteriormente, en la *Sonata para flauta y piano*, la influencia del jazz y el ragtime se percibe en las estructuras rítmicas sincopadas y en la flexibilidad temporal. Esto implica que el intérprete debe estar dispuesto a variar ligeramente el tempo según lo demande la expresión, reflejando así la idea vanguardista de que la música no debe estar limitada por formas rígidas, sino que debe ser fluida y adaptable.

4.4 Una visión personal de la sonata: enfoques estilísticos y emocionales.

La *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff es una obra fascinante que entrelaza los ecos del jazz, la exploración sonora de las vanguardias y la elegancia del neoclasicismo, configurando un discurso musical rico en matices estilísticos y emocionales. Mi interpretación se basa en resaltar esta fusión de géneros, destacando cómo cada uno aporta algo único a la narrativa global de la obra. Mi enfoque busca equilibrar la técnica interpretativa con una comprensión profunda de los estilos que influyen en la sonata, a la vez que procuro introducir mi identidad personal.

La sonata puede verse como un puente entre la tradición clásica y las nuevas corrientes musicales de la primera mitad del siglo XX. Este diálogo entre estilos, tan característico de Schulhoff, es uno de los elementos más atractivos de la obra. Para mí, transmitir la

coexistencia de lenguajes musicales es el aspecto fundamental de la interpretación de la sonata. Por un lado, encontramos una estructura formal clara, con movimientos bien definidos que recuerdan a las formas clásicas, pero, por otro, se percibe un carácter innovador, evidenciado en el uso de síncopas, disonancias y cambios de dinámica.

En la interpretación, me he propuesto resaltar este contraste estilístico utilizando la articulación, las dinámicas y los colores tímbricos. En las secciones influenciadas por el jazz, busco un carácter ligero, con algo de swing que dé la sensación de improvisación, mientras que, en los momentos con influencia neoclásica, apunto a una mayor claridad estructural y precisión técnica.

Desde mi punto de vista, la pieza refleja una narrativa dinámica que va desde la vitalidad del primer movimiento hasta la introspección lírica del *aria*, cerrando con la energía del *Finale*. En mi interpretación, trabajo para que cada movimiento transmita una emoción distinta.

En el primer movimiento (*Allegro Moderato*), busco expresar la diversidad emocional a través de las síncopas y los cambios de ritmo, representando el contraste entre entusiasmo y melancolía. En ciertos pasajes, empleo un *vibrato* controlado para resaltar los momentos más líricos, mientras que, en las secciones más rítmicas, articulo con precisión para destacar el diálogo con el piano.

En el *Scherzo – Allegro giocoso* (segundo movimiento), enfatizo el carácter juguetón y desenfadado del ragtime, asegurando un diálogo ágil y dinámico entre flauta y piano. Este movimiento lo interpreto como una representación de ligereza y humor, con frases cortas y articulaciones precisas, destacando las notas con acento y quitando peso al resto.

El *Aria*, por su parte, contrasta con los movimientos anteriores, adentrándose en una atmósfera introspectiva. Para mí, este movimiento refleja una pausa emocional, una reflexión de lo anterior. Trabajo en crear un timbre cálido y expresivo, utilizando un *vibrato* amplio y ajustando el color sonoro para evocar una atmósfera íntima y reflexiva.

En el *Finale*, busco proyectar la energía y dinamismo característicos del jazz, interpretando las síncopas y los cambios de carácter con vigor y precisión. Este

movimiento lo concibo como una explosión de vitalidad que cierra la obra con fuerza y resolución.

Finalmente, mi interpretación personal busca reflejar tanto la profundidad emocional de la obra como su carácter innovador y experimental. Considero que abordar esta pieza no solo me ha permitido crecer técnicamente, sino también desarrollar una sensibilidad interpretativa que me conecta de manera más profunda con la música del siglo XX y sus múltiples influencias.

5 CONCLUSIONES.

A lo largo del Trabajo fin de Grado se ha analizado en profundidad la obra de Schulhoff con el objetivo de lograr una interpretación fluida, coherente y fiel a sus parámetros estilísticos. Este proceso ha implicado no solo el estudio técnico de la obra, sino también una investigación contextual e interpretativa que ha enriquecido la comprensión global de la sonata.

La *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff, compuesta en 1927, constituye una obra paradigmática que sintetiza las tensiones estéticas, culturales y políticas del periodo de entreguerras. A través de un lenguaje musical propio, Schulhoff consigue crear una propuesta artística que, lejos de limitarse a un ejercicio estilístico, se convierte en un reflejo musical de su época.

En el marco del tercer objetivo, investigar la vida y obra del compositor ha sido esencial para comprender su estética y visión artística. Schulhoff, influido por las vanguardias, el jazz, el neoclasicismo y el contexto sociopolítico de su época, fue un músico comprometido con la renovación del lenguaje musical. Su capacidad para fusionar estilos dispares, manteniendo una identidad compositiva coherente, es uno de los aspectos más admirables de su obra. Esta comprensión ha orientado mi enfoque interpretativo y ha permitido dar sentido a decisiones expresivas dentro del marco de sus influencias estilísticas.

El análisis musical revela una compleja red de influencias que convergen en una escritura refinada y original. El carácter neoclásico de la obra se manifiesta en la claridad formal, la economía de medios y la relectura de formas tradicionales, mientras que la presencia de elementos jazzísticos introduce una dimensión rítmica novedosa y transgresora, en línea con las vanguardias de los años veinte. Schulhoff no se limita a una mera imitación del jazz afroamericano, sino que lo integra como un recurso expresivo dentro de una lógica compositiva académica, aportando riqueza rítmica, frescura tímbrica e ironía estilística. Asimismo, el empleo de elementos de la música expresionista y vanguardista contribuye a configurar una estética híbrida que rompe con los cánones románticos sin caer en el hermetismo de la atonalidad radical. En este sentido, la sonata se sitúa en un

espacio intermedio entre tradición y modernidad, entre la forma clásica y la disolución de los lenguajes tonales convencionales.

En cuanto a la interpretación, la pieza presenta importantes desafíos técnicos e interpretativos, destacando su complejidad rítmica, exigencias en articulación, dinámicas, control del aire y coordinación con el piano. La obra fusiona influencias de diferentes estilos, lo que requiere una interpretación estilísticamente versátil y expresiva. Exige al intérprete no solo dominio técnico, sino también una comprensión profunda del lenguaje estilístico de Schulhoff. Por lo que para el desarrollo de una propuesta interpretativa he buscado resaltar la pluralidad estilística de la sonata, abordando los principales retos técnicos y estilísticos que plantea. En particular, he trabajado los movimientos con más influencia jazzística, aplicando ejercicios de subdivisión y control de pulso. La articulación se ha adaptado a cada sección para lograr claridad y contraste, desde la ligereza del ragtime hasta la precisión neoclásica. Las dinámicas se han utilizado como recurso expresivo clave, ayudando a moldear la narrativa emocional de cada movimiento. Asimismo, se ha trabajado el color tímbrico y el *vibrato*, ajuntándolos al carácter emocional de cada sección.

Desde una visión personal, interpretarla supone un equilibrio entre técnica, emoción y estilo, permitiendo al flautista desarrollar su voz artística dentro del contexto del siglo XX. La interpretación de la *Sonata para flauta y piano* el pasado 24 de febrero en la Sede Universitaria de Alicante representó una oportunidad clave en mi proceso formativo. Esta experiencia en directo no solo me permitió poner a prueba la preparación técnica y estilística desarrollada durante el trabajo, sino también afinar aspectos interpretativos esenciales como el control escénico, la gestión del tiempo real, la escucha activa con el pianista y la proyección expresiva frente al público. La actuación funcionó como una etapa de validación práctica, permitiéndome identificar con mayor claridad qué elementos de mi propuesta interpretativa funcionaban y cuáles requerían ajustes. De cara a mi recital de final de carrera, esta experiencia me ofrece una base más segura desde la cual continuar puliendo mi interpretación, con una conciencia más precisa de los retos reales que implica llevar esta obra al escenario. Además, me ha ayudado a fortalecer la conexión emocional con la sonata y a reafirmar mi identidad artística dentro del repertorio del siglo XX.

Este trabajo contribuye a la difusión de la *Sonata para flauta y piano* de Erwin Schulhoff al ofrecer un estudio detallado que abarca tanto su contexto histórico como sus aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos. Al tratarse de una obra que, pese a su riqueza musical, no forma parte habitual del repertorio estándar, su análisis y puesta en valor contribuyen a visibilizarla ante nuevas generaciones de intérpretes.

La propuesta interpretativa desarrollada a lo largo de este trabajo puede servir como referencia o punto de partida para otros músicos interesados en abordar la obra. La reflexión sobre los desafíos técnicos, los elementos jazzísticos y vanguardistas, así como la documentación de la experiencia escénica, aporta contenido relevante para el estudio y la interpretación informada de la sonata. De este modo, este TFG no solo cumple una formación formativa personal, sino también una labor de divulgación artística y académica.

En conclusión, la *sonata para flauta y piano* no solo es una muestra del talento compositivo de Schulhoff, sino también un ejemplo representativo de las nuevas estéticas musicales surgidas tras la Primera Guerra Mundial. Su capacidad para fusionar estilos dispares convierte esta obra en una pieza clave para entender la evolución de la música del siglo XX, así como el papel del compositor como mediador entre tradición e innovación, entre las herencias del pasado y las exigencias de un mundo de constante transformación.

BIBLIOGRAFÍA.

Bek, J. (1994). *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Ed. Beate Schröder-Nauenburg.

Cooke, M., & Horn, D. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press.

Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular music and the avant-garde*. University of Chicago Press.

Gioia, T. (2011). *The History of Jazz* (2nd ed.). Oxford University Press.

Johnson, Bruce. (2002). The Jazz Diáspora. En M. Cooke & D. Horn (Eds.), *The Cambridge Companion to Jazz* (pp. 33 – 50). Cambridge University Press.

Kater, M. H. (1996). *Musik im Inferno des Nazi-Terrors: Jüdische Komponisten im 'Dritten Reich'*. Fischer Verlag.

Morgan, R. P. (1991). *Música del siglo XX: Historia del estilo musical en Europa y América moderna*. Akal Música.

Pajares Alonso, R.L. (2009). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 2: Géneros Musicales*. Visión libros.

Rebatet, L. (1954). *Una historia de la música: de los orígenes a nuestros días*. (M, Pérez, Trad.). Editorial Acervo.

Russolo, L. (1913). *L'arte dei rumori*. C.Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in modern music*. Continuum.

Schulhoff, E. (1927). *Jazz-Inspired Works for piano*. Ed: Bärenreiter-Verlag.

Schulhoff, E. (1927). *Sonata flute and piano*. Edition Chester.

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.

Tabla 1. Estructura forma sonata primer movimiento.

APÉNDICE DOCUMENTAL.



2

à René Le Roy

SONATA

FOR FLUTE AND PIANOFORTE

I

ERWIN SCHULHOFF

Exposición

Allegro moderato M.M. ♩ = 80

FLUTE

do dórico

mp dolce

motivo acompañamiento exposición

PIANO

p dolce

motivo alto

mf

f

mp

acrobático

tutti

Copyright MCMXXVIII by J. & W. Chester Ltd. J. W. C. 1555

All rights reserved
Tous droits réservés

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz, Vanguardias y Neoclasicismo.

...

8

10 *agitato* *f*

mf

13 *mp leggiero* *acordes impresionistas* *P*

16 *sal ruidoso* *pedal de sol*

17 *PUENTE* *do octava* *mf* *acompañamiento A.* *p dolce*

J.W.C. 1555

4

22

... Coda Exp.

RE EOLICO

tranquillo

mp dolce

motivo melodico

pp delicatamente

pp sempre

26

sostenuto

Si JÓNICO

colla parte

30

DESARROLLO

Tempo I RE DÓRICO

Tempo I

ppp

33

mp leggiero

J. W. C. 1655

The image shows a handwritten musical score for a piece identified as J.W.C. 1655. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 22-25) includes a 'Coda Exp.' section with a 'RE EOLICO' mode, marked 'tranquillo' and 'mp dolce'. The second system (measures 26-29) is marked 'sostenuto' and 'Si JÓNICO'. The third system (measures 30-32) is marked 'DESARROLLO' and 'Tempo I RE DÓRICO'. The fourth system (measures 33-35) is marked 'mp leggiero'. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue and yellow circles highlight specific musical phrases. The score is signed 'J. W. C. 1655' at the bottom.

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz,
Vanguardias y Neoclasicismo.

5

35 *mf*

pp leggiero *mp m.g. 7* *PREPARA DO DÓRICO*

TEMA A CON VARIACIONES

37 *mp* *pp dolce* *NP* *DO DÓRICO*

40 *mf sonore* *MIb DÓRICO* *x INVERTIDO Y VARIADO*

43 *f* *mf* *precipitando* *precipitando* *RENTE HACIA REEXP.*

J. W. C. 1555

6

46 *cresc. con passione*

cresc.

CÚMAX MELÓDICO

ff *m.d.* *m.d.* *dim.*

f *m.g.* *m.g.*

52 *in* *u*

55 *en*

J. W. C. 1555

REEXPOSICIÓN
DO DÓRICO
Tempo I
7

57 *p* *p sfz*
- do - - - - *pp dolce*

60 *mp*

63 *mf ma dolce*

66 *LA JÓNICO*
f
mp *p*

I. W. C. 1555

8

69 *dolce*

72

75 *f* *animare* *mf* *animare*

78 *cresc.* *cresc.*

J.W. C. 1565

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz, Vanguardias y Neoclasicismo.

9

81 *ff con passione*
f passionato
dimin.

84 *calando*
Tempo I
dimin.
Tempo I
p dolce
calando

87 *tranquillo*
mp dolce
calando
sostenuto
pp
pp

93 *sforz.*
pp leggiero
rit.
pp
Poco stretto
mp leggiero

J. W. C. 1555

10

100

103

cresc.

8

106

ff molto agitato sempre

f molto agitato

8

107

sfz secco

sfz secco

RETROGRADOS

J.W. C. 1555

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz,
Vanguardias y Neoclasicismo.

11

112 *sfx* *calando - - - dolce*

117 *tranquillo* *mp* *mf* *pp sempre (tranquillo)* *pp dolce sempre*

122 *p dolce* *molto tranquillo* *piu lento* *poco rit. - -*

ppp sempre molto tranquillo *colla parte* *poco rit.*

127 *Lento* *Tempo I* *secco* *pp* *secco.*

Ped. ***

J. W. C. 1555

J.W. C. 1555

... 13

16 *f* *mp* *mos legato*

20

24 *B* *f* *sfz*

28 *mp* *sfz*

J.W.C. 1656

...

14

32

ff

il tema ben marcato

36

40

PUENTE

sfz

44

mp

pp ben ritmico

J.W.C. 1555

15

47 *f* *mp*

53 *f* *p* *f* *mf* *sec.* *mf* *sec.* *p*

58 *f* *p* *mf* *sec.* *sec.* *p*

63

J.W.C. 1555

16

67

72

77

80

mp

p

staccatissimo
mp leggiero

f

pp

ppp

secco

J.W. C. 1555

III

Aria
Andante

INTRODUCCIÓN **A**

mp dolce sempre

Andante M.M. ♩ = 80

pp dolce sempre

simile

mf

f sonore

↑ *rebatón Bas*

J. W. C. 1555

18

13 *pochiss. rit.* - - - *poco più mosso* **B**

17 *poco più mosso*

pochiss. rit. - - - *PP* *una corda*

21 *f* *calando* *p*

25 *poco ritenuto* - - - *pp* **A'** *a tempo* *p dolce*

poco ritenuto - - - *a tempo* *pp*

J. W. C. 1555

19

27 *mf*

33 *sonore*

36 *mp*

37 *mf* *mp sonore* *molto rit. e perdendosi* *lunga* *ppp*

molto rit. e perdendosi *pppp*

Ped.

J. W. C. 1555

IV

INTRODUCCIÓN

Rondo-Finale

Allegro molto gajo

1

mf

Allegro molto gajo M.M. ♩ = 182

Pleggiere

staccato

4a J

5a J

staccato

mf

J. W. C. 1555

...

21

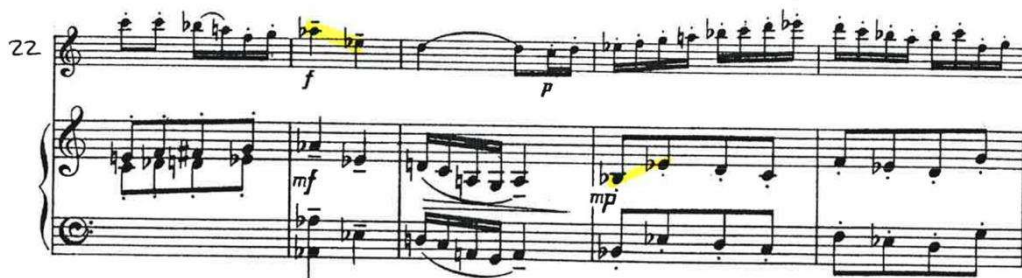
13



17



22



27



J. W. C. 1555

22

33

37

41

45

(A)

f *comenzo
acompañamiento*

mf

ff

f

J. W. C. 1555

23

49

53

59

66

ENLACE

fffz

pp

f

f molto dimin.

mf sempre ben marcato

p sempre

J.W. C. 1855

24

72

78

84

91

Più mosso

Più mosso

m.g.
m.d.

f

J. W. C. 1655

La fusión de géneros musicales en la Sonata para flauta y piano de Erwin Schulhoff: Jazz, Vanguardias y Neoclasicismo.

25

97

103

107

114

REINTRODUCCIÓN

secco

mp

f molto dim.

J.W. C. 1555

28

INTRODUCCIÓN ACOMPANAMIENTO.

117

p *leggiero*

A 8 COMPASES

122

mf

126

B

130

f *p* *f* *p*

mf *p* *mf*

The musical score is written for piano. It begins with a treble clef staff that is mostly empty, with the instruction 'INTRODUCCIÓN ACOMPANAMIENTO.' written above it. Below this is a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 117-121) features a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes, marked with a piano (*p*) and *leggiero* (light) dynamic. Section A, marked with a circled 'A' and '8 COMPASES', starts at measure 122. It continues the right-hand melody with some chromaticism and the left-hand accompaniment. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte). Section B, marked with a circled 'B', starts at measure 130. The right-hand melody features a series of dynamic changes: *f* (forte), *p* (piano), *f*, and *p*. The left-hand accompaniment also has dynamic markings: *mf*, *p*, and *mf*.

J. W. C. 1555

27

136

f *p*

141

f *p*

A 8 COMPASSES

146 *mp stacc.*

mf

150

J. W. C. 1555

28 *fugato flauta y piano a distancia 1 compás*

151 *f*

158

162 *sec. CODA* *mp*

p sfz sfz sfz fp p

170 *p leggiero* *p* *pp*

J. W. C. 1855 *Prague March 12th 1927*