



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Erotismo, negritud y otros tópicos jazzísticos en Hot-Sonate (1930) para saxofón y piano de Erwin Schulhoff

Autor/es

Juan Florencio Casas Rodriguez

Director/es

BELÉN VEGA PICHACO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

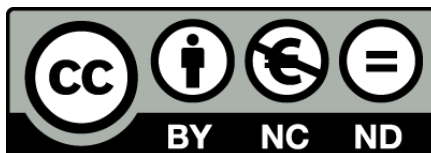
Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2023-24



Erotismo, negritud y otros tópicos jazzísticos en Hot-Sonate (1930) para saxofón y piano de Erwin Schulhoff, de Juan Florencio Casas Rodriguez (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**Erotismo, negritud y otros tópicos jazzísticos
en Hot-Sonate (1930) para saxofón y piano
de Erwin Schulhoff**

**Eroticism, blackness, and other jazz-related
topics in Erwin Schulhoff's Hot-Sonate (1930)
for saxophone and piano**

Autor : *Casas Rodríguez, Juan Florencio*

Tutora: Vega Pichaco, Belén

**MÁSTER:
Musicología**

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2023/2024

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Marie Šťastná (conservadora del České Muzeum Hudby de Praga) su amabilidad, total colaboración y diligencia en el acceso a los “Fondos Schulhoff”; a Mathias Herrmann (profesor emérito de la Hochschule Carl Maria von Weber de Dresde) por su gentileza, interés en este trabajo y sus correos, gracias a los cuales descubrí documentos importantes para esta investigación; a Antonio Fernández (profesor del Conservatorio Superior de Vigo y autor de una tesis que ha supuesto un estupendo punto de partida) por sus consejos preliminares para la búsqueda de información y por ponerme tras la pista de otros saxofonistas que han investigado la música de Schulhoff; por supuesto a Belén Vega Pichaco por su guía, consejos, paciencia y apoyo; finalmente, a Sonia, mi mujer, por aguantar mis desvelos y “estreses”. Sin la colaboración y comprensión de estas personas este trabajo no hubiera sido posible.

RESUMEN

La fulgurante irrupción del saxofón en el jazz y la música popular, durante los años 20 y 30 del pasado siglo, provocó que pasara de ser un instrumento marginal a gozar de una gran popularidad. Sin embargo, este fenómeno trajo consigo varios tópicos (erotismo, negritud, bajos fondos) asociados al instrumento, que aún perduran con fuerza. Muchos compositores explotaron consecuentemente estos clichés saxofonísticos. Entre estos autores destacó Erwin Schulhoff, que compuso diferentes obras en las que utilizó el saxofón, entre las que sobresale *Hot-Sonate* (1930). Esta obra fue la primera sonata de gran formato para saxofón y piano de la historia, lo cual no impidió que permaneciera olvidada hasta los años 90. En este trabajo se aborda un estudio contextualizado de las consecuencias derivadas de los estereotipos asociados al jazz y al saxofón, así como su influencia en la música de Schulhoff para este instrumento. Ello nos permitirá arrojar luz sobre las claves estéticas, estilísticas y culturales que propiciaron e influyeron en la creación e interpretación de *Hot-Sonate*.

Palabras clave: saxofón, Schulhoff, jazz, tópicos, erotismo, negritud, *Hot-Sonate*

ABSTRACT

The dazzling emergence of the saxophone in jazz and popular music during the 1920s and 1930s caused a shift from being a marginal instrument to enjoying great popularity. However, this phenomenon brought with it several stereotypes (erotism, blackness and underworld) associated with the instrument, which persist strongly. Many composers were susceptible to these saxophone clichés. Among these authors, Erwin Schulhoff stood out, with several works in which he used the saxophone, notably *Hot-Sonate* (1930). This piece was the first large-scale sonata for saxophone and piano in history, yet it remained forgotten until the 1990s. This work address a contextualized study of the consequences derived from the stereotypes associated with jazz and the saxophone, as well as their influence on Schulhoff's music for this instrument. This will allow us to shed light on the aesthetic, stylistic, and cultural keys that fostered and influenced the creation and interpretation of *Hot-Sonate*.

Keywords: Saxophone, Schulhoff, Jazz, Topics, Erotism, Blackness, *Hot-Sonate*.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS Y EJEMPLOS	5
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Justificación y objetivos	7
1.2 Estado de la cuestión	8
1.3 Metodología	10
2. TÓPICOS CULTURALES E INTERPRETATIVOS DEL SAXOFÓN	12
2.1 Negritud y “sexofón”	12
2.2 Sugestividad tímbrica y gestos saxofonísticos del jazz	17
3. EROTISMO, JAZZ Y SAXOFÓN EN LA MÚSICA DE SCHULHOFF	19
4. ESTUDIO DE CASO DE TÓPICOS JAZZISTICOS EN EL REPERTORIO CLÁSICO: <i>HOT-SONATE</i>	22
4.1 El dúo Barton-Schulhoff	22
4.2 Análisis estético y semiótico	24
4.2.1 <i>Hot, Hot, Hot...</i>	24
4.2.2 Elementos estilísticos, tropos y gestos	27
- Cabaret e Impresionismo	27
- <i>Tanzmusik</i>	29
- <i>Gliss & Blues</i>	31
5. LA INTERPRETACIÓN DE <i>HOT-SONATE</i>	33
6. CONCLUSIONES	36
7. FUENTES	37
7.1 Bibliografía	37
7.2 Partituras y métodos de saxofón	39
7.3 Webgrafía	40
7.4 Discografía	41

8. ANEXOS

8.1 Principales gestos idiomáticos del saxofón jazzístico	44
8.2 Glosario de términos jazzísticos	46
8.3 Obras de Schulhoff con saxofón	48
8.4 Génesis, cronología de ediciones y versiones de <i>Hot-Sonate</i>	51
8.5 Contrato de la composición de <i>Hot-Sonate</i>	53
8.6 Análisis musical comparado de <i>Hot-Sonate</i>	56
8.7 Comparativa entre el manuscrito y la 1ª edición	66
8.8 Discografía comentada de <i>Hot-Sonate</i>	72
8.9 Postal de Billy Barton a Erwin Schulhoff	82

LISTA DE FIGURAS

1. Artista <i>minstrel</i> sujetando saxo tenor (1900)	12
2. Cuarteto de saxofones formado por cuatro hombres disfrazados de músicos negros (1910)	13
3. <i>Jonny spielt auf</i> , portada de la partitura vocal de 1926 (primera edición)	13
4. Cartel de la Exposición de Música Degenerada celebrada en Düsseldorf (1938)	13
5. Douglas, Aaron. <i>Aspects of Negro Life: Song of the Towers</i> (1934)	14
6. Cartel del film <i>Suzy Saxophone</i> de K. Lamac (1928)	15
7. Berlin <i>showgirls</i> posando junto a un artista negro (1927)	15
8. Souter, John B. <i>The Breakdown</i> . Reconstrucción de 1962 del original de 1926	16
9. Portada del método de saxofón de Henri Weber (1926)	17
10. Fotograma de película en la que aparece Billy Barton	23
11. Erwin Schulhoff. <i>Hot-Sonate</i> . Primera página del manuscrito	26

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

1. Primeros compases de los movimientos II y III de <i>Sonata Erotica</i> (1919)	29
2. E. Schulhoff. <i>Hot-Music. Diez Estudios Sincopados</i> . cc. 1-4 del Estudio II	24
3. E. Schulhoff. <i>Hot-Music. Diez Estudios Sincopados</i> . cc. 11-12 del Estudio VII	23
4. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. I: cc. 2-4. Melodía hexátónica del saxo	27
5. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. I: cc. 1-2. Acompañamiento en estilo “cabaretero”	27
6. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. I: cc. 6-8. Melodía pentatónica y acompañamiento estilo <i>ragtime/cake-walk</i>	28
7. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. I: cc. 60 y 61. Anacrusa hexátónica y glissando simultáneos	28
8. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. IV: cc. 107-112. Retorno de tema principal de mov. I	28
9. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. II: cc. 17-20 y 35-38	29
10. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. IV: cc. 1-7. Patrón de acentuación 3-3-2	29
11. Pasaje de <i>Rhapsody in Blue</i> con hemiolias de acentuación 3-3-2	30
12. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. I: c. 17. Motivo “foxtrot”	30
13. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. II: cc. 31 y 32; Mov. III: cc. 36 y 37. Motivos con rítmica de foxtrot	30
14. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Finales de los movimientos I, II y IV, con corte a lo <i>hot jazz</i>	31
15. <i>Hot-Sonate</i> (1930). Mov. III: cc. 1-4	32

*... pero enseguida el saxofón sale, como quien se burla de ellos, con unas piruetas fuera de compás [...] Y toda esta algarabía sirve de pretexto, de tapadera, para que hombres y mujeres se aparejen abrazándose impudicamente, y pretendan seguir con contorsiones epilépticas aquel ritmo extravagante. No hay arte, ni belleza, ni emoción, ni decencia; sólo ruido, embotamiento de los sentidos, embrutecimiento, inmoralidad. ¡Qué asco!*¹

*El saxofón triunfó y volvió de América hecho rey del jazz, habiendo destronado al violín. [...] Pero ha sido necesario el rodeo por Norteamérica. El saxofón tuvo que oír antes a los negros. Mejor dicho, el negro y el saxofón se entrenaron y educaron mutuamente. El negro humillado infundió su alma al humillado saxofón, éste prestó al negro sus acentos, sus registros, y apoyados uno en otro ascendieron al quinto cielo de la Quinta Avenida*²

*El único instrumento nuevo que ha ingresado a la familia desde la era clásica es el saxofón, que incluso entonces aparece solo ocasionalmente debido a la cualidad "afectiva" exagerada de su timbre. La naturaleza sensual y fálica de este timbre predestinó al saxofón a la música del placer: en el jazz, la melodía del saxofón tenor atraviesa las sincopas sin titubear, como el falo atraviesa los espasmos del coito, y con la misma realidad física*³

¹ HERRERA Y GES, Manuel. "Crónica de arte: Arte y Ruido". *El Siglo Futuro*, n.º 6.533 (23-8-1928), p. 2.

² VELA, Fernando. "El Futuro Imperfecto: 90 aniversario del saxofón". *Luz: Diario de la República*, Año I, n.º 9 (16-1-1932), p. 7.

³ ANSERMET, Ernest. *The Foundations of Music in Human Consciousness*, 1961. Citado en COTTRELL, Stephen. *The Saxophone*. Londres, Yale University Press, 2012, p. 341.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El jazz y la nueva música de baile que irrumpió tras la Primera Guerra Mundial propiciaron una gran revolución cultural y un soplo de aire fresco ante ciertas actitudes y convenciones muy arraigadas en la cultura musical occidental. En muy poco tiempo, el saxofón consiguió convertirse en el principal icono de este tipo de música. Ello produjo sentimientos encontrados en la sociedad del momento, con un doble rasero o bipolaridad respecto al estatus del saxofón, oscilando su consideración entre “nuevo” instrumento de moda y una especie de “máquina maléfica” de producir sonidos, que atentaba contra la moral y las buenas costumbres⁴.

Este fenómeno, conocido como *The saxophone craze*, generó una serie de tópicos⁵ y estereotipos culturales (especialmente el erótico y racial) que se consolidaron en las décadas de 1920-30. Por otro lado, la incipiente escuela interpretativa jazzística, formada principalmente por músicos negros, originó una nueva gestualidad y concepción interpretativa del instrumento, muy diferente a la escuela clásica, que reforzó aún más si cabe el estatus *outsider* del saxofón, especialmente en el ámbito clásico.

Como veremos en el presente trabajo, estas dos circunstancias fueron perfectamente conocidas por Schulhoff, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de que dicho autor encontrara en el saxofón un instrumento apto para expresar sus conocidos anhelos provocativos y reivindicativos, utilizándolo en la creación de su *Hot-Sonate* (1930) tanto por las citadas connotaciones culturales como por las propias cualidades sonoras y expresivas del instrumento.

Por otro lado, a la luz de acercamientos previos por parte de Schulhoff al género jazzístico —mas desde el piano⁶—, cabe preguntarse acerca de la tardía incorporación del saxofón; si bien, conviene recordar, se trata de la primera sonata de gran formato y complejidad

⁴ BERGER, Isador. “The Saxophone: Siren of Satan”, *San Francisco Chronicle*, magazine section (14-1-1917), p.1. Citado en VERMAZEN, Bruce. *That Moaning Saxophone: The Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze*. New York, Oxford University Press, 2004, pp. 12–13.

⁵ El término tópico se utiliza aquí en su acepción más genérica y no exclusivamente entendida como tópico musical, en el sentido que le otorgan autores como Ratner o Monelle.

⁶ Es el caso de los *Cinq études de jazz* (1926), *Esquisses de jazz* (1927) y *Hot-Music* (1928).

en la historia del instrumento⁷. Por ello, se investigará hasta qué punto la elección de Billy Barton como saxofonista del estreno fue relevante o no en la concepción e interpretación de la obra.

Hot-Sonate se nos revela como un objeto de estudio idóneo para dilucidar el papel que desempeñaron los mencionados tópicos jazzísticos y el desarrollo del saxofón en la música y el pensamiento de Schulhoff. De esta manera, este trabajo persigue explicar los tópicos culturales e interpretativos vinculados al saxofón jazzístico e indagar en su posible conexión con las claves compositivas e interpretativas de *Hot-Sonate*.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La historiografía del saxofón ha abordado el asunto de los tópicos y tropos asociados al instrumento de manera somera. Dentro de esta escasez de análisis, Cotrell⁸ lo ha afrontado con mayor amplitud, pero es quizá Bell⁹ quien trata el tema —en el contexto del compositor y la obra de este trabajo— con mayor profundidad. En el ámbito del estudio del jazz y el saxofón en la República de Weimar, podemos destacar el trabajo de Maxfield¹⁰ y las diversas publicaciones en revistas especializadas de Dallmann¹¹.

La figura de Erwin Schulhoff permaneció bajo un gran ostracismo hasta los años 90 del siglo XX. Josef Bek¹² fue el pionero en su estudio musicológico y realizó la aportación más relevante y prolija, resultado de años de investigación de archivo, con explicaciones de su

⁷ El corpus de sonatas para saxofón y piano que forman parte del repertorio “clásico” fueron compuestas con posterioridad: Jacobi (1932), Heiden (1937), Creston (1939), Hindemith (1943), Decruck (1944). La única excepción es la *Sonata Atonal* de S. Karg-Elet, compuesta en 1929, pero para saxofón solo. Fuente: LONDEIX, Jean-Marie; RONKIN, Bruce. *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844-2003*. Cherry Hill (NJ), Roncorp, 2003.

⁸ COTTRELL Stephen. “The saxophone as symbol and icon”. *The Saxophone*. Londres, Yale University Press, 2012, pp. 306-342.

⁹ BELL, Daniel Michaels. “The saxophone in Germany, 1924-1935”. The University of Arizona, 2004.

¹⁰ MAXFIELD, Jessica Lee. “Contributions to the early history of the saxophone in Germany” (Inédito) Northwestern University (Illinois), 2013. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/contributions-early-history-saxophone-germany/docview/1774427021/se-2> [consulta: 23-11-2023].

¹¹ Entre las publicaciones de Dallmann relacionadas con el tema de este trabajo podemos destacar “Das Saxophon wird populär: Jazz in der Weimarer Republik”, “Musikhistorisches: Jazz und Saxofonisten in der Weimarer Republik” o “Ein Abgesang auf die 1920er Jahre: Erwin Schulhoffs Hot-Sonate”. Puede consultarse un listado completo de sus publicaciones a este respecto en: <https://www.ncdallmann.de/publikationen/>

¹² TYRRELL, John. “Bek, Josef”. *Grove Music Online*, 2001 [consulta: 28-10-2023].

producción y un completo catálogo razonado¹³. Así mismo, destacan monografías dedicadas al compositor, a cargo de Eberle¹⁴, Widmaier¹⁵ y Herrmann¹⁶, cuya principal aportación es la publicación del hasta entonces inédito diario de Schulhoff¹⁷ entre 1911 y 1941, esto es, de su etapa en Dresde y no de los años posteriores, en los que el compositor estuvo vinculado a la escena berlinesa y compuso *Hot-Sonate*.

Por su parte, la musicóloga y pianista de jazz Miriam Weiss¹⁸ aborda en su detallado estudio cómo el jazz de Schulhoff se adaptó y transformó diferentes contextos y géneros musicales, además de los clichés y asociaciones ligados a él, con un epígrafe dedicado al análisis de *Hot-Sonate*, en el que se centra en las relaciones de armonía-melodía y los juegos rítmicos, dejando de lado otros aspectos cruciales de la parte de saxo (tímbrica, gestos interpretativos), que se abordan en el presente trabajo.

Igualmente, existen varios análisis de *Hot-Sonate* realizados por diferentes saxofonistas: Eric Scott¹⁹ señala con acierto algunos elementos e influencias jazzísticas de *Hot-Sonate* (escalas de blues, ritmos sincopados, hemiolias, etc.); David Alonso Otero²⁰ propone algunas consideraciones interpretativas de la parte de saxofón en un artículo cuyo objetivo

¹³ BEK, Josef. *Erwin Schulhoff-Leben und Werk*. Verdrängte Musik. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 1994.

¹⁴ EBERLE, Gottfried. *Erwin Schulhoff: die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992, veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und Musica Reanimata*. Verdrängte Musik, Hamburg, Von Bockel Verlag, 1993.

¹⁵ WIDMAIER, Tobias. *Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken - Die Referate des Erwin-Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im Mai 1994*. Verdrängte Musik. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 1996.

¹⁶ HERRMANN, Matthias. *Überdada, Componist und Expressionist: Erwin Schulhoff in Dresden. Mit Briefen, Dokumenten und seinem Tagebuch*. Dresdner Schriften zur Musik. Baden-Baden, Tectum Verlag, 2023.

¹⁷ Según Bek, el diario del compositor supuestamente fue quemado (sólo existe una copia manuscrita, que fue adquirida por el musicólogo en 1972). Por otro lado, en *České Muzeum Hudby* de Praga sólo se conserva una copia de unas pocas páginas, del año 1941. Fuentes: Conversaciones mantenidas por email con los conservadores Marie Štátná y Tomáš Slavický; Diccionario musical checo de personas e instituciones https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7805; Proyecto "Musica non grata": <https://www.musicanongrata.com/es/events-artists/detail/erwin/> [consulta: 11-4-2024].

¹⁸ WEISS, Miriam. "To make a lady out of jazz"—*Die Jazz-Reception im Werk Erwin Schulhoffs*. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 2010, pp. 214-224.

¹⁹ SCOTT, Eric. "Entartete Musik: The Chamber Works of Erwin Schulhoff". Northwestern University (Illinois), 2022, pp. 32-43.

²⁰ ALONSO OTERO, David. "Selected Works to Demonstrate the Expanded Range and Technical Demand of the Saxophone". Southern Illinois University, 2022, pp. 32-40.

principal es mostrar la versatilidad del instrumento; por último, Antonio Fernández Sánchez²¹ en su tesis sobre la interpretación del saxofón entre 1919 y 1951 dedica un capítulo a *Hot-Sonate* y a sus diferentes fuentes textuales (manuscrito y ediciones) y discográficas, con carencias e inexactitudes que se señalan y subsanan más adelante. Todos estos estudios son valiosos, pero están centrados fundamentalmente en los aspectos compositivos (estructura, temas, armonía, etc.). El presente trabajo, sin eludir estos elementos, aborda el análisis desde una perspectiva diferente (con elementos estilísticos no señalados previamente), que prioriza lo cultural y gestual, así como sus implicaciones con los elementos de la partitura, para así ofrecer nuevas claves en el ámbito de la musicología y la interpretación.

En cuanto a las ediciones de la obra, la edición crítica del saxofonista alemán Frank Lunte (2017) plantea aspectos relevantes desde el punto de vista interpretativo, como el uso del registro sobreagudo en el saxofón²². Como se explicará más adelante, se puede afirmar que esta edición se ha convertido en “canónica”.

En el ámbito discográfico, al igual que ocurrió en el terreno musicológico, será a partir de los años 90 cuando se “redescubra” la figura de Schulhoff gracias a las grabaciones de músicos como Gidon Kremer, agrupaciones como *The Ebony Band*²³ o el sello DECCA, con su colección *Entartete Musik*²⁴. Respecto a *Hot-Sonate* se dio la misma circunstancia, si bien existe una versión (Supraphon, 1970)²⁵ anterior al “renacimiento” de la obra.

1.3. METODOLOGÍA

Al tratarse de una investigación que conecta una obra musical con un proceso cultural complejo, se ha seguido una combinación de metodología inductiva y deductiva. Es decir, se ha aplicado una amplia revisión de diversas fuentes (bibliográficas, iconográficas, hemerográficas, literarias y musicales), así como un análisis exhaustivo de la obra objeto de estudio, cotejando las versiones editadas con el manuscrito original²⁶, además de un estudio de

²¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación del repertorio clásico del saxofón, 1919-1951, desde la práctica con instrumentos de época”. Universidad Autónoma de Madrid, 2019, pp. 330-370.

²² Véase Anexo 8.7.

²³ <https://www.ebonyband.nl/en/ebony-band/discography/> [consulta: 24-11-2023].

²⁴ <https://www.discogs.com/es/label/2265202-Entartete-Musik-3> [consulta: 15-11-2023].

²⁵ Véase Anexo 8.8 (discografía comentada).

²⁶ Manuscrito a lápiz de *Hot-Sonate*. Praga, České Muzeum Hudby, marca S 173, nº 96.

diferentes versiones discográficas seleccionadas, como se explica en el Anexo 8.8, por diversos criterios de pertinencia.

En cuanto al análisis de la obra, se ha aplicado una metodología inspirada en las tres perspectivas analíticas propuestas por Molino-Nathiez²⁷:

- Análisis del contexto e influencias estéticas del compositor (nivel poyético).
- Análisis intertextual del resto de obras de Schulhoff con y sin saxofón (nivel poyético).
- Análisis formal/armónico y motivico de *Hot-Sonate* (nivel neutro).
- Análisis de solos e interpretaciones de saxofonistas de jazz de la época y de diferentes versiones discográficas de *Hot-Sonate*²⁸, atendiendo a diferentes criterios interpretativos: *glissando* y otros gestos jazzísticos, dialéctica entre escuela clásica y jazzística, sobreagudo, etc. (nivel estésico).
- Análisis auditivo de la obra con versión completa y *play along* (nivel estésico).

²⁷ SOBRINO, Ramón. “Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las Metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, (junio 2005), pp. 667-696.

²⁸ Véase Anexo 8.8.

2. TÓPICOS CULTURALES E INTERPRETATIVOS DEL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y LA MÚSICA POPULAR

2.1 NEGRITUD Y “SEXOFÓN”²⁹

La asociación del saxofón con músicos negros —o blancos que se hacían pasar por ellos— fue anterior a la irrupción del jazz, hundiendo sus raíces en la tradición *minstrel* estadounidense³⁰ (Fig. 1 y 2). Esta asociación a menudo fue utilizada para caricaturizar y menospreciar tanto al instrumento como a los afroamericanos, formando parte de una vergonzante cultura estereotipada, llena de prejuicios y racismo, que igualmente pasaría a estar presente en Europa (Fig. 3 y 4).



Fig. 1. Artista minstrel sujetando saxo tenor. Photo Sommer Phil, 1900.
Fuente: [gettyimages.es](https://www.gettyimages.es)

²⁹ Por limitaciones de espacio se ha prescindido de otros dos tópicos destacados que conectan el saxofón con la chatarra (industrial) y los bajos fondos.

³⁰ COTTRELL, S. *The Saxophone...*, p. 316.



Fig. 2. Cuarteto de saxofones formado por cuatro hombres jóvenes disfrazados de negros, posando para una foto promocional de una troupe minstrel. Newark (Ohio), 1910. Fuente: [gettyimages.es](https://www.gettyimages.es)

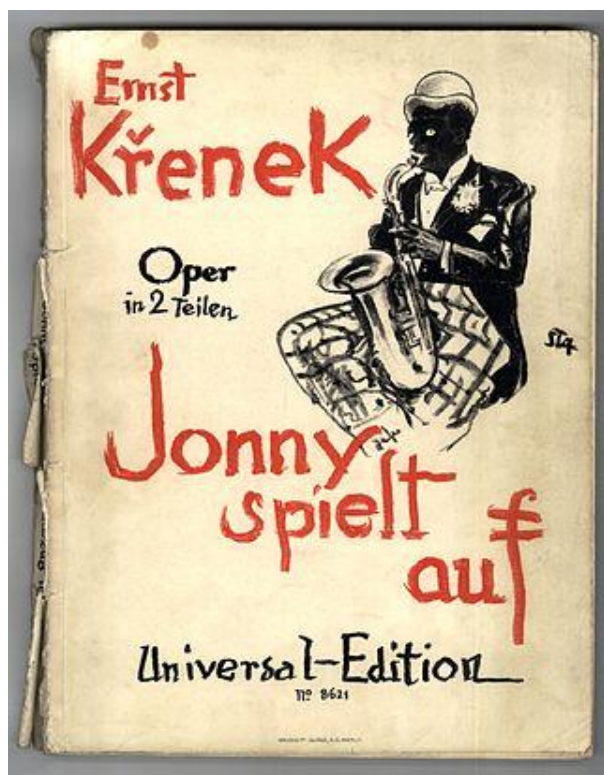


Fig. 3. *Jonny spielt auf*, portada de la partitura vocal de 1926 (primera edición)



Fig. 4 Cartel de la Exposición de Música Degenerada celebrada en Düsseldorf (1938)

Por otro lado, coincidiendo con el creciente predominio de los músicos negros en el jazz (especialmente en EE.UU.) y con el auge del saxofón (en detrimento de otros instrumentos como el violín o el clarinete), los afroamericanos empezaron a reivindicar su propia herencia cultural, dentro del movimiento conocido como *Harlem Renaissance*. Así, el tándem jazz-saxofón progresivamente se convertiría en un mecanismo cultural mediante el cual se ofrecía resistencia frente al supremacismo cultural blanco (Fig. 5 y 6)³¹. No obstante, Ted Gioia (al igual que otros historiadores del jazz) sostiene que había un profundo deseo de asimilación de los negros acomodados hacia la cultura empresarial blanca, con una ambivalencia hacia los elementos vernáculos de la cultura afroamericana. En este sentido, el estilo *Harlem Stride*³² del piano (símbolo de opulencia) ayudó a cerrar el abismo entre la cultura de la “mala vida”— representada por los instrumentistas de viento y el viejo estilo “Nueva Orleans”— y la élite social negra³³.



Fig. 5. Douglas, Aaron. *Aspects of Negro Life: Song of the Towers* (1934)

³¹ *Ibid*, p. 317.

³² Véase Anexo 8.2.

³³ GIOIA, Ted. “Cap. IV. Harlem”. *Historia del jazz*. Madrid. Turner, 2012. Citado en: <https://www.1920s-fashion-and-music.com/Harlem-Renaissance-music.html> [consulta: 1-4-2024].

El cliché del erotismo vinculado al saxofón es, seguramente, el que más ha arraigado y perdurado en la cultura popular occidental, convirtiéndose en la 2.^a mitad del s. XX en un tropo muy recurrente del medio audiovisual de masas³⁴. Es difícil saber con detalle las razones por las que el sonido del saxofón (jazzístico) cristalizó en un epítome de sexo y música. Seguramente fue un cúmulo de causas, algunas de ellas obvias: el carácter hedonista de las músicas y locales donde destacaba su empleo, o su vinculación a la cultura *flapper* (Fig. 6), representada en ocasiones desde una estética netamente sexualizada (Fig. 7).



Fig. 6. Cartel del film *Suzy Saxophone* de K. Lamac, 1928. ([IMBD](#))

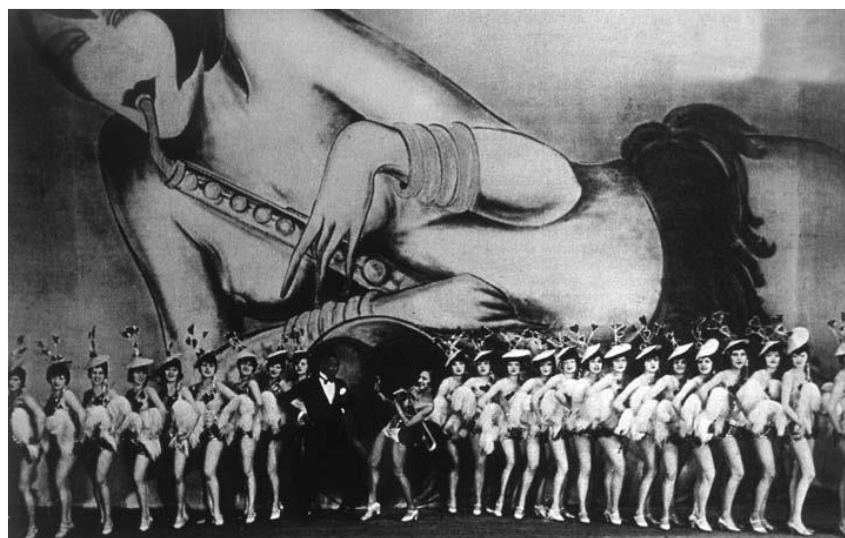


Fig. 7. Berlin *showgirls* posando junto a un artista negro, 1927 (Mary Evans Picture Library).

³⁴ CUEVAS, Diego. “La culpa fue del saxofón”. *Jot Down Cultural Magazine* (2021). <https://www.jotdown.es/2021/07/la-culpa-fue-del-saxofon/> [consulta: 2-4-2023].

Hubo otras causas que iban más allá de la capacidad de “gemir” del saxofón, que tenían una conexión directa con su sinuosa forma y su colocación (entre las piernas), enfatizando una asociación fálica, como ocurriría después con la guitarra eléctrica³⁵. No obstante, existió otro origen del tópico sexual no tan obvio, como fue su vinculación con los músicos negros, a quienes se atribuían todo tipo de características negativas, como señala acertadamente Cottrell:

El historiador James Dormon señala que tales canciones promovían a los negros como "no solo ignorantes e indolentes, sino también carentes de honestidad u honor personal, dados a la embriaguez y el juego, completamente carentes de ambición, sensuales, libidinosos, incluso lascivos [...]. Los negros no eran solo los bufones cómicos de mente simple de la tradición del minstrel; también eran potencialmente peligrosos". La asociación implícita del saxofón con tales estereotipos negativos contribuyó inevitablemente hacia esas construcciones negativas que comenzaron a rodear al instrumento mismo³⁶.

Esta confluencia del tópico racial y sexual hizo del saxofón un instrumento popular y controvertido a partes iguales, soliviantando a los sectores más reaccionarios de la sociedad. Un buen ejemplo de ello fue el polémico óleo del pintor escocés J. B. Souter *The Breakdown*³⁷ (Fig. 8).



Fig. 8. Souter, John B. *The Breakdown*. Reconstrucción de 1962 del original destruido de 1926.

³⁵ COTTRELL Stephen. *The Saxophone...* p. 333.

³⁶ DORMON, James H; RIVERS, Robert. *The Afro-American experience: a cultural history through emancipation*. New York, Wiley & Sons, 1974, Citado por COTTRELL, S. *The Saxophone...*, p. 317.

³⁷ Fuente: <https://georgemckay.org/jazz-race-and-jb-souters-the-breakdown-1926/> [consulta: 4-4-2024].

2.2 SUGESTIVIDAD TÍMBRICA Y GESTOS SAXOFONÍSTICOS DEL JAZZ³⁸

Además de las connotaciones culturales señaladas, los saxofonistas de jazz adoptaron y desarrollaron rápidamente un lenguaje interpretativo y gestual propio³⁹. Una parte de los recursos técnicos y efectos sonoros de este lenguaje ya estaban presentes y fueron ampliamente utilizados en la música de vodevil y variedades de las primeras décadas del siglo XX⁴⁰. A mediados de los años 20 aparecieron métodos que ya recopilaban todas estas formas no convencionales de tocar el saxo (Fig. 9).

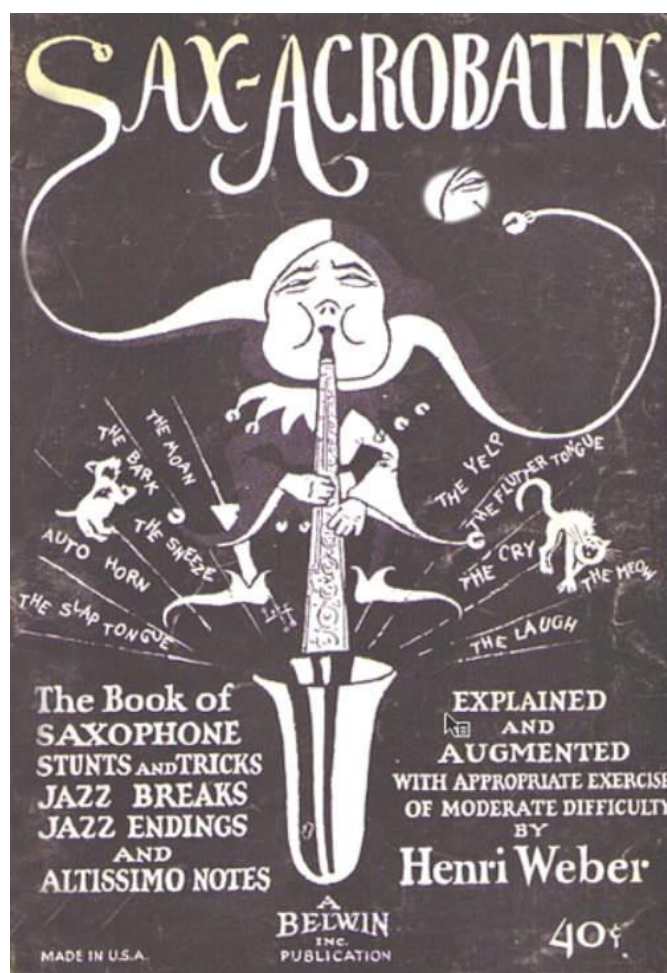


Fig. 9. Portada del método de saxofón de Henri Weber (1926).

³⁸ Véase Anexo 8.1 para una explicación más detallada.

³⁹ GÓMEZ ÁBALOS, Pablo. “El gesto en música”. *Música y cuerpo: estudios musicológicos*. Teresa Cascudo (ed.) Logroño, Calanda Music, 2016, pp.167-184. El autor habla de tres categorías del gesto: comunicación, control y metáfora. De esta última dice: “pertenecen los gestos que trabajan como conceptos que proyectan movimientos físicos, u otro tipo de percepciones de tópicos culturales”.

⁴⁰ COTTRELL, S. *The Saxophone...*, pp. 133-182.

Sin embargo, si en un principio saxofonistas blancos de música ligera, como Tom Brown⁴¹ o Rudy Wiedoeft⁴², aprovecharon la ductilidad y naturaleza “vocal” del saxofón para generar esta panoplia de gestos musicales con carácter imitativo y humorístico —circense en muchos casos⁴³—, los saxofonistas de jazz afroamericanos resignificaron tímbrica y gestualmente la manera de tocar el saxofón, creando en los años 20-30 un estilo interpretativo particularmente sugestivo, que iba más allá —e incluso contradecía— significados atribuidos a patrones melódicos o rítmicos específicos de la tradición musical occidental⁴⁴. Así, saxofonistas como Sidney Bechet, Johnny Hodges o Coleman Hawkins hicieron del saxofón una especie de prolongación o sustituto de la voz, imitando los gemidos, jadeos, suspiros, susurros, rugidos y demás gestos expresivos y sensuales de la música vocal negra⁴⁵. Se generó así una escuela saxofonística que “topicalizó” la sonoridad del instrumento con un empleo de una sonoridad heterogénea y “sucía”⁴⁶, promoviendo un fraseo y articulación *sui generis*. Todo ello se contrapuso al sonido centrado, la articulación nítida, el *vibrato* regular y la expresión rectilínea (de fraseo predominantemente *sostenuto*) de la interpretación del saxofón clásico. Para reforzar esa expresividad, los saxofonistas de jazz desarrollaron un compendio de diferentes efectos sonoros que conformaron una gestualidad estilística, identidad cultural y semiótica propia del instrumento: *bend*, *subtone*, *growl* y, especialmente, el *glissando*⁴⁷.

⁴¹ TIM GRACYK. “Six Brown Brothers: That Moaning Saxophone Rag on Victor 17677 (November 20, 1914)”. Vídeo de You Tube Publicado el 25-10-2019. <https://www.youtube.com/watch?v=95eGC3w2ZTo> [consulta: 10-2-2024].

⁴² ALAN TUCKER. “Rudy Wiedoeft and Benny Krueger”. Vídeo de You Tube (a partir de 00:50). Publicado el 12-11-2009. https://www.youtube.com/watch?v=Db9P-u1_2bE [consulta: 10-2-2024].

⁴³ VERMAZEN, Bruce. *That Moaning Saxophone: The Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze*. New York, Oxford University Press, 2004.

⁴⁴ COTTRELL, Stephen. *The Saxophone...*, p. 336. Se podría decir que si en la música clásica se tiende a la homogeneización tímbrica y de estilo, en el jazz cada intérprete intenta diferenciarse del resto, buscando su propio sonido y expresión.

⁴⁵ MILLER, Doug. “The Moan within the Tone: African Retentions in Rhythm and Blues Saxophone Style in Afro-American Popular Music”. *Popular Music*. Vol. 14, No. 2 (Mayo, 1995), pp. 155-174. Citado por Cottrel (p. 337).

⁴⁶ Véase Anexo 8.2 (*dirty tones*).

⁴⁷ Véase explicación de estos efectos sonoros en Anexo 8.1.

3. EROTISMO, JAZZ Y SAXOFÓN EN LA MÚSICA DE SCHULHOFF

La vida y obra de Schulhoff se podría definir como la de un compositor sumamente ecléctico, iconoclasta, dadaísta, provocador y con un gran compromiso político. El erotismo y posteriormente el jazz tuvieron un destacado papel en ese perfil subversivo. No en vano, antes de que Schulhoff integrara progresivamente el jazz en sus composiciones, escribió en 1919 que “la música debe producir ante todo una sensación corporal de bienestar e incluso de éxtasis, para nada es filosofía”⁴⁸. De esta época dadaísta merecen mención su intención de componer un *Tango Perversiano*, la indicación “*in sexueller Erregung*” (en estado de excitación sexual) en la partitura de su *Symphonia Germanica* y, especialmente, la composición de su provocadora *Sonata Erotica für Solo-Muttertrompete* (escrita para voz femenina)⁴⁹.

II

III
Finale

Ej. 1. Primeros compases de los movimientos II y III de *Sonata Erotica* (1919).

Para conocer el pensamiento de Schulhoff respecto a la dualidad jazz-erotismo y su vinculación con el saxofón es realmente revelador su artículo “El arte de los tiempos: saxofón

⁴⁸ BUCH, Esteban. “Cap. 9: Dada e Isolda”. *Playlist: Música y sexualidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2023, p. 143 (Kindle).

⁴⁹ *Ibid*, pp. 142-146 (Kindle).

y jazzband”⁵⁰. Conviene resaltar que este peculiar y provocador texto está escrito en clave dadaísta, por lo que debemos ser cautos a la hora de valorar las consideraciones vertidas por Schulhoff sobre el saxofón allí. En cualquier caso, es evidente que en este texto tiene un gran protagonismo el ya comentado tópico erótico, como muestra la siguiente cita:

La comunidad de saxofones practica las orgías fálicas que antes no eran más que mentiras musicales ilusorias, y por eso está ganando más popularidad entre las mujeres diariamente (especialmente en los resorts de playa estadounidenses, donde el saxofón es tocado con devoción por mujeres y niñas con leotardos), lo que tiene la ventaja de que el abominable contrabajista desaparece de la faz de la tierra de una vez por todas. Por esa sola razón, el saxofón debe considerarse una necesidad urgente en cuanto a la moral sexual [...] Una saxofonista es símbolo de invitación. La conversación entre dos amantes debería llevarse a cabo con un saxofón, sin que la libido sufra ninguna disminución. Por toda la eternidad, nacería una raza erótica y saludable que, habiendo sido criada con el saxofón, ciertamente carecería de pudor.⁵¹

Como se puede ver, en 1925 Schulhoff ya estaba al tanto del doble rol del saxofón como instrumento de moda a la par que transgresor de la moralidad de la sociedad del momento, con su fuerte implantación en la música de baile y el jazz. Sin embargo, a pesar de que Schulhoff llevaba desde el final de la Primera Guerra Mundial coqueteando con el jazz y siendo una especie de *enfant terrible*, no incorporó al saxofón en su música hasta su ópera *Flammen* (1927/28)⁵². A partir de aquí, el saxofón pasaría a ser un instrumento relevante en su producción⁵³, empleándolo siempre con connotaciones jazzísticas. En este sentido, un ejemplo paradigmático y muy elocuente del estigma de instrumento “plebeyo y procaz” que sufría el saxofón es la 2ª Sinfonía (1932)⁵⁴. De sus cuatro movimientos, sólo en el 3º (*Scherzo alla jazz*) aparecen influencias jazzísticas e interviene el saxo, permaneciendo *tacet* el resto de la sinfonía.

Llama la atención que un compositor del perfil de Schulhoff tardara algo más de una década en componer específicamente para el instrumento que había causado las mayores objeciones, enconos y polémicas de los sectores más reaccionarios de la sociedad y cultura

⁵⁰ SCHULHOFF, E. “Zeitkunst: Saxophon und Jazzband”. *Auftakt* 5 (1925), pp. 179-83. Fuente: BELL, Daniel Michaels. “The saxophone in Germany...” Traducción de Klauss Gehrman. Apéndice B, pp. 108-115.

⁵¹ SCHULHOFF, E. “Zeitkunst: Saxophon und Jazzband...” Traducción propia del texto citado en BELL, D. “The saxophone in Germany...” Traducción al inglés de Klauss Gehrman. Apéndice B, pp. 108-115.

⁵² En la escena 3 del acto I aparecen pasajes orquestales en los que la sección de vientos presenta diseños rítmicos y fragmentos melódicos muy similares al primer tema del mov. II de *Hot-Sonate*. En la siguiente grabación, a partir del minuto 8:35, se pueden escuchar: https://youtu.be/QRUPN75kXfg?si=wKapcn5P7_T3Wdpq [consulta: 11-1-24].

⁵³ Empleado en once obras. Véase Anexo 8.3.

⁵⁴ SYMPHONIACUS. “Schulhoff: Symphony No. 2 — Full Score”. Vídeo de You Tube. Publicado el 21-11-2023. <https://www.youtube.com/watch?v=0aWvr1NX4vE&t=44s> [consulta: 25-1-2024].

occidental⁵⁵. Es muy probable que, de manera deliberada, Schulhoff optara inicialmente por experimentar e integrar el jazz en su música a través del instrumento que dominaba (el piano) antes de hacerlo en el género sinfónico o camerístico⁵⁶. A este respecto, Schulhoff es ambicioso y consecuente en la composición de *Hot-Sonate*, no siendo una “miniatura jazzística” más de su producción, sino uno de sus principales logros en la culminación de la integración del jazz en su lenguaje compositivo y una de las más importantes obras de su catálogo camerístico⁵⁷.

Por otra parte, Londeix afirma que “un instrumento jamás podrá imponerse sin virtuosos. La rareza de obras notables [para saxofón] del periodo que llega hasta 1930 así lo prueba”⁵⁸. Por tanto, no es descartable que la tardanza de Schulhoff en considerar al saxofón como un instrumento válido se deba a la histórica ausencia de saxofonistas competentes en la Alemania del momento⁵⁹. De este modo, podría haber sido determinante para la composición de la obra el encuentro de Schulhoff con verdaderos especialistas y maestros del saxofón, como fue el caso de Billy Barton.

⁵⁵SEGELL, Michael. *The Devil's Horn. The Story of the Saxophone, From Noisy Novelty to King of Cool*. Nueva York, Editorial Picador, 2006, pp. 4-8.

⁵⁶ *Hot-Sonate* estilísticamente es una pieza realmente singular dentro del catálogo de sonatas de Schulhoff, pues en el resto de sus sonatas para piano e instrumento con piano no aparece ninguna traza de jazz o música de baile.

⁵⁷ BEK, Josef, *Erwin Schulhoff...*, p. 109.

⁵⁸ CHAITEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. *El saxofón*. Barcelona, Editorial Labor, 1990, p. 21.

⁵⁹ En el caso particular de Alemania, multitud de saxofonistas que tocaron con las principales bandas del momento eran extranjeros (estadounidenses principalmente) o clarinetistas y violinistas autóctonos, que tenían al saxofón como segundo instrumento. BELL, D. “The saxophone in Germany...” pp. 20-25.

4. ESTUDIO DE CASO DE TÓPICOS JAZZISTICOS EN EL REPERTORIO CLÁSICO: *HOT-SONATE*

4.1 EL DÚO BARTON-SCHULHOFF

Billy Barton (1890–¿1933?) fue un arreglista, cantante, clarinetista y saxofonista estadounidense que realizó giras por China, Australia, Sudáfrica y Reino Unido⁶⁰. Finalmente, en 1928 recaló en Alemania, donde realizó diversas grabaciones como integrante y líder de varias bandas de baile y de estudio⁶¹. Barton fue muy solicitado por diferentes directores de bandas alemanas; grabó para sellos como Homocord, Ultraphon y Telefunken; y realizó varias giras por Europa (Fig. 10)⁶². La forma de tocar el saxofón de Barton entronca con la de otros saxofonistas blancos norteamericanos de los años 20, como Frankie Trumbauer o Rudy Wiedoeft, con un vibrato amplio y rápido, así como un buen control rítmico en los solos improvisados. En sus grabaciones se puede escuchar a un saxofonista competente, poseedor de una gran homogeneidad tímbrica en todos los registros, alejándose así del concepto interpretativo de célebres saxofonistas afroamericanos coetáneos, como Johnny Hodges o Sidney Bechet, ambos con una sonoridad más distendida y heterogénea, un fraseo más sensual y “juguetón” y frecuentes emisiones con *glissando*. Barton, aunque grabó algunos solos en los que se puede escuchar el gesto interpretativo del *glissando*, siempre mantuvo una sonoridad y fraseo ciertamente “clásicos” (sonido oscuro-centrado y fraseo *sostenuto*)⁶³.

Con estas credenciales, Barton sería el saxofonista llamado a estrenar *Hot-Sonate*, con el propio compositor al piano, el 10 de abril de 1930, en los estudios radiofónicos *Funkstunde A.G.* de Berlín. Posteriormente, según Bek, este mismo dúo grabaría la obra para el sello alemán Polydor⁶⁴. Al margen de la asociación para la interpretación de dicha obra, no hay constancia de cuándo y bajo qué circunstancias se produjo el encuentro entre Schulhoff y Barton, aunque

⁶⁰ LOTZ Rainer E. “Barton, Billy (jazz) [William]”. *Grove Music Online*, 2003.

⁶¹ 24052 “Berlin 1930: Billy Barton Havana-Band—Why Was I Born?” Vídeo de You Tube. Publicado el 10-10-2020. <https://www.youtube.com/watch?v=XzyBdNlcVY8> [consulta: 13-1-2024].

⁶² Biografía de Billy Barton. <https://grammophon-platten.de/page.php?436>; Duncan Automatic Stop “(1930) Marek Weber and band in Carlton Hotel Amsterdam”. Vídeo de You Tube. Publicado el 14-9-2014. https://youtu.be/KkyiJqh_i70?si=fvrEsEaEIZ9ShhHg [consulta: 13-1-2024].

⁶³ Jitterbug Berlin. “Trumbology - Billy Barton”. Vídeo de You Tube. Publicado el 10-12-2018. https://youtu.be/VzoDf5oostU?si=NQwtAnZ-0j2H3n_B [consulta: 13-1-2024].

⁶⁴ Lamentable, no se conservan registros sonoros de las interpretaciones de *Hot-Sonate* del dúo Barton-Schulhoff. BEK, Josef. *Erwin Schulhoff...*, p. 109.

por la correspondencia conservada se aprecia cercanía en el trato y se evidencia la mediación del saxofonista ante la discográfica Ultraphone, posiblemente para que dicho sello asumiera una grabación de la sonata⁶⁵. Cabe la posibilidad de que hubieran coincidido en los ambientes cabareteros berlineses, de los que Schulhoff era asiduo⁶⁶. Del mismo modo, la intensa actividad concertística de ambos músicos —Schulhoff fue muy solicitado en el ámbito clásico y jazzístico⁶⁷— pudo hacer que probablemente compartieran escenario⁶⁸. En cualquier caso, cotejando la documentación disponible, y a pesar de la buena sintonía personal que hubo entre ellos, parece que la relación profesional no fue más allá de la interpretación y grabación de *Hot-Sonate*, no incidiendo en el proceso de composición⁶⁹.



Fig. 10. Fotograma de película en la que aparece Billy Barton (a la izquierda)

⁶⁵ Véase postal de Barton a Schulhof en Anexo 8.9.

⁶⁶ Erwin Schulhoff a Alban Berg (1921): “Me encanta ir a bailar a clubes nocturnos, he pasado noches enteras bailando con una u otra chica [...] solo para disfrutar del ritmo, mi subconsciente se llena de placer sensual”. Citado en BUCH, Esteban. “Cap. 9: Dada e Isolda”. *Playlist: Música y sexualidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2023. p. 143 (Kindle).

⁶⁷ BEK, Josef. Anexo I: “Schulhoff als Pianist”. *Erwin Schulhoff...*, pp. 154-157.

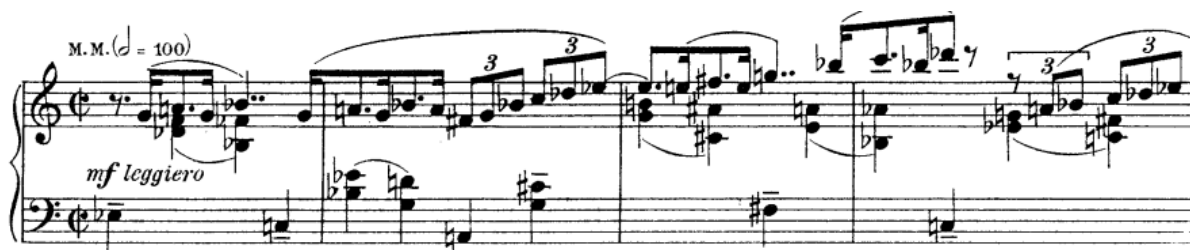
⁶⁸ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación...” 2019, pp. 338-339.

⁶⁹ Véase nota al pie de Anexo 8.3.

4.2 ANÁLISIS ESTÉTICO Y SEMIÓTICO

4.2.1 *Hot, Hot, Hot...*

El propio título de la obra, con el calificativo *hot* (con acepciones como “caliente”, “candente”, “apasionado”, “picante” o “cachondo”⁷⁰) podría tener connotaciones sexuales o provocativas, algo —como se ha visto— inherente al saxofón, al compositor y a su concepción del instrumento. Cabe la posibilidad de que dicho término aluda al jazz de la época: “*hot*” se asociaba a la idea de intensidad y energía, posiblemente refiriéndose a ritmos y técnicas de interpretación apasionados⁷¹, como pueden ser los *glissandi* (muy abundantes en el tercer movimiento) y tocar con un elevado nivel de intensidad y/o de registro⁷². No era esta la primera vez que Schulhoff lo empleaba como título; en 1928 compuso *Hot-Music*⁷³, obra en la que ya estaban presentes algunos de los rasgos distintivos de *Hot-Sonate*, como los ritmos apuntillados o con corcheas dislocadas que evocan al foxtrot o al charlestón, respectivamente (Ej. 2 y 3). Por tanto, es posible que Schulhoff quisiera en ambos casos evocar o referenciar la denominación del jazz del momento, conocido como *hot jazz*⁷⁴. Sin embargo, si en *Hot-Music* y el resto del repertorio pianístico *jazzy* se propone un acercamiento al jazz muy estilizado y sutil, en *Hot-Sonate* es mucho más evidente y descarnado, como veremos más adelante.



Ej. 2. Erwin Schulhoff. *Hot-Music. Diez Estudios Sincopados*. Universal (Ed), 1928. cc. 1-4 del Estudio II.

⁷⁰ “Hot”. *Collins Dictionary Online* [consulta: 5-2-2024].

⁷¹ DALLMAN, Niels Constantin. “Ein Abgesang auf die 1920er Jahre: Erwin Schulhoffs Hot-Sonate”. *Sonic-Magazin für Holz und Blechblasinstrumente*, (Enero-febrero 2014), pp. 112-114.

⁷² BERENDT, Joachim E. *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. México D. F, Fondo de Cultura Económica. 1993. Los músicos de Nueva Orleans de cultura francesa lo llamaban tocar *haut* (alto). El concepto de *haut*, que en principio se refiere a la intensidad, puede aludir también al registro (agudo). Tal vez una de las razones para este término se extendiera tanto fue que en el mundo del jazz, y sobre todo del llamado *hot jazz* y del *swing*, hubo abundancia de trompetistas de los llamados ‘agudistas’.

⁷³ Erwin Schulhoff. *Hot-Music. Diez Estudios Sincopados*. Praga, Universal Edition, 1928. [https://imslp.org/wiki/Hot_Music,_WV_92_\(Schulhoff,_Erwin\)](https://imslp.org/wiki/Hot_Music,_WV_92_(Schulhoff,_Erwin)) En esta obra, al igual que en otros ciclos pianísticos, se explora el “vocabulario rítmico-armónico” del jazz, a través de los bailes de moda provenientes de Estados Unidos, con ritmos de ragtime, foxtrot, charlestón, hemiolias, etc.

⁷⁴ Véase Anexo 8.2.



Ej. 3. Erwin Schulhoff. *Hot-Music. Diez Estudios Sincopados*. Universal (Ed), 1928. cc. 11-12 del Estudio VII.

En definitiva, el término es lo suficientemente ambiguo para no saber cuáles fueron las intenciones de Schulhoff. Fernández apunta (de forma errónea) que la editorial Schott “juega” con el título en la portada de su primera edición⁷⁵, alegando que en el manuscrito aparecía *Sonata pour sax et piano* (Fig. 11) y que será ya en la primera edición, de agosto de 1930, cuando figure el título *Hot-Sonate (Jazz-Sonate)*. No obstante, tanto en el contrato del estreno radiofónico firmado el 4 de febrero (Anexo 8.5), como en las copias en limpio, se puede ver ya el título *Hot-Sonate*⁷⁶, por lo que, en principio, no parece que se tratase de un reclamo editorial, como Fernández insinúa.

En cualquier caso, con la información disponible, no es posible dilucidar si el título de la obra corresponde a una declaración de intenciones del compositor, fue una sugerencia del estudio radiofónico o del futuro editor, o simplemente un título comercial y provocador. Lo que sí está claro es que cualquiera de las acepciones de “hot” encajan perfectamente con las características de la obra y los tópicos culturales asociados al jazz y al saxofón en aquellos años.

⁷⁵ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación...” pp. 340-342.

⁷⁶ Erwin Schulhoff. *Hot-Sonate...* Lunte, 2017. Prefacio, pp. 29 y 30.

Sonate pour Sax et piano

tr. n. 1 = 66

Sax alto

1

Fig. 11. Erwin Schulhoff. *Hot-Sonate*. Primera página del manuscrito.
Praga, České Muzeum Hudby, Marca S. 173-472-1.

4. 2. 2 Elementos estilísticos, tropos y gestos jazzísticos⁷⁷

Cabaret e Impresionismo

Hot-Sonate comienza con un tema principal de carácter “seductor” y burlesco, que alude a dos contextos estéticos de naturaleza muy diferente desde el punto de vista idiomático-instrumental y estilístico: impresionista (saxofón) y cabaret (piano).

- Saxofón: melodía sensual con arabesco descendente y empleo de la escala hexátona, produciendo una sonoridad vaga y sugerente, teñida de un exótico carácter orientalizante⁷⁸ (Ej. 4).



Ej. 4. *Hot-Sonate*. Schott (1930). Mov. I: cc. 2-4. Melodía hexátona del saxo.

- Piano: acompañamiento “cabaretero” con motor rítmico I-V-I-V⁷⁹, típico de la música popular, pero con tensiones armónicas que aportan un gran colorido y cierta sofisticación (Ej. 5).



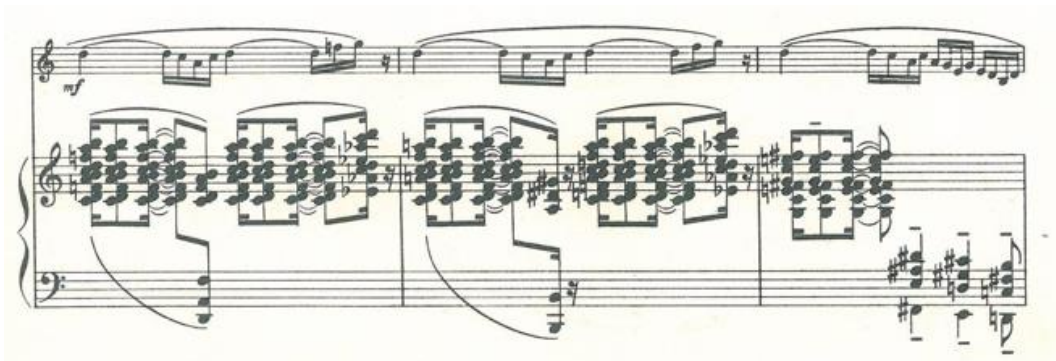
Ej. 5. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Mov. I: cc. 1-2. Acompañamiento en estilo “cabaretero”.

La miscelánea de jazz-cabaret e Impresionismo prosigue a lo largo del movimiento I (Ej. 6 y 7).

⁷⁷ Como ya se ha comentado, existen varios análisis musicales de la obra. En el Anexo 8.6 se propone un análisis musical comparado, con diferencias notables respecto a los análisis previos de Scott y Fernández.

⁷⁸ SCOTT, Derek B. “Orientalism and Musical Style”. *From the Erotic to the Demonic on Critical Musicology*. New York, Oxford University Press, 2003. p. 173. Scott señala que “lo oriental está asociado con una promesa sexual”. Además, en las notas hace referencia a *Orientalism*, de Edward Said, con la siguiente cita: “cuando, por ejemplo, un club nocturno de mala reputación anuncia ‘bailarinas exóticas’, el significado es claro”. Como dice Said, “la asociación entre Oriente y el sexo es notablemente persistente” (*Orientalismo*, p. 309).

⁷⁹ BEK, Josef, *Erwin Schulhoff...*, p. 109



Ej. 6. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Mov. I: cc. 6-8. Melodía pentatónica acompañada al estilo *ragtime/cake-walk*.



Ej. 7. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Mov. I: cc. 60-61. Anacrusa hexátona y *glissando* simultáneos.

Finalmente, el tema principal del mov. I vuelve a aparecer en el mov. IV. Sin embargo, no estará presente el *comping*⁸⁰ cabaretero, sino que el piano despliega un colorido mucho más impresionista, estableciendo un acusado contraste con el resto de secciones (Ej. 8).



Ej. 8. *Hot-Sonate*. Schott (1930). Mov. IV: cc. 107-112. Retorno del tema principal del mov. I.

⁸⁰ Véase Anexo 8.2.

Tanzmusik

De forma general, los periodos de la obra están estructurados en 4-8 compases, con frases de 2-4 compases. Esta estructuración “cuadrada” y previsible, a la manera de la música de baile del momento, no impide que la música posea un carácter vivo y muy cambiante, especialmente en los movimientos II y IV, donde se juega constantemente con desplazamientos rítmicos y un vehemente diálogo entre los dos instrumentos, emulando así estilísticamente en algunos momentos los *shout chorus*⁸¹ de las bandas de jazz⁸². Así, siempre que el saxo se queda en una nota larga, el piano mantiene la energía rítmica con diseños de ritmos sincopados, *marcatos* o rápidas figuraciones (Ej. 9).



Ej. 9. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Mov. II: cc. 17-20 y 35-38.

Los continuos juegos y cambios de acentuación son otros de los rasgos distintivos de los movimientos II y IV. En este sentido, destaca la insistente agrupación del ritmo en patrones 3-3-2, generando así recurrentes hemiolias que evocan en ciertos momentos una especie de charlestón⁸³ en el movimiento II (Ej. 9). En cambio, en el movimiento IV este patrón será un *ostinato* que servirá de “motor rítmico” (Ej. 10).



Ej. 10. *Hot-Sonate*. Schott (1930). Mov. IV: cc. 1-7. Patrón de acentuación 3-3-2.

⁸¹ Véase Anexo 8.2.

⁸² SCOTT, Eric. “Entartete Musik: The Chamber Works of Erwin Schulhoff”. Northwestern University (Illinois), 2022, p. 39.

⁸³ Erwin Schulhoff. *5 Etudes de jazz WV 81: N° 1. Charleston*. Viena, Universal (Ed.), 1927.
<https://open.spotify.com/intl-es/track/1R9WsJwDIy9fzftF4YUHeF?si=d34d1d57185f4dca>

Estos procedimientos de organización rítmica (3-3-2) ya estaban presentes en la música de Gershwin desde mediados de los años 20. Schulhoff los conocía perfectamente⁸⁴; por ello, es posible que el movimiento IV pudiera estar influido por la música del compositor norteamericano (Ej. 11).



Ej. 11. Pasaje de *Rhapsody in Blue* con hemiolas de acentuación 3-3-2. 1ª edición de la reducción para dos pianos. New York: T.B. Harms, 1924.

Un elemento inequívocamente “danzante”, que será muy recurrente a lo largo del movimiento I, es un motivo que evoca la rítmica del foxtrot⁸⁵, que introduce el piano (Ej. 12) y tendrá reminiscencias —ahora en el saxo— en los movimientos II y III (Ej. 13):



Ej. 12. *Hot-Sonate*. Schott (1930). Mov. I: c. 17. Motivo “foxtrot”.

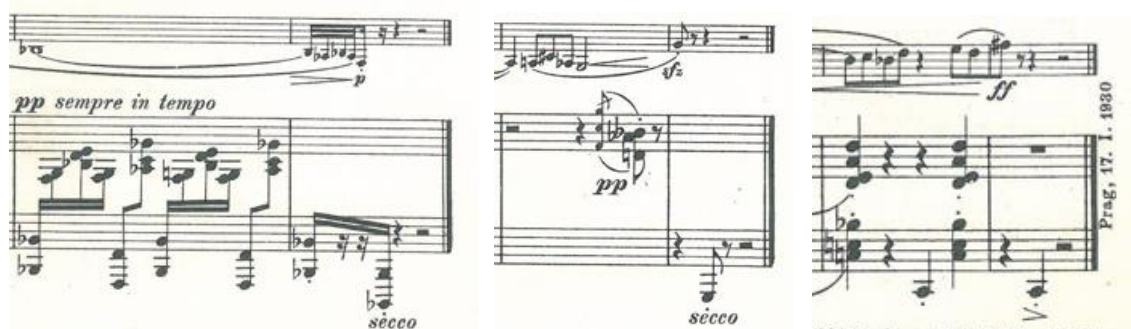


Ej. 13. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Mov. II: cc. 31-32; Mov. III: cc. 36-37. Motivos con rítmica de foxtrot.

⁸⁴ BELL, Daniel Michaels. “The saxophone in Germany... Apéndice C. pp. 108-115.

⁸⁵ Los mismos diseños rítmicos (puntillos en la mano derecha sobre un acompañamiento de carácter marcial) aparecen con frecuencia en otro foxtrot posterior, perteneciente al último movimiento de *Suite dansante en jazz* (1931).

Por último, otro rasgo claramente jazzístico es el final abrupto de los movimientos I, II y IV, que recuerda a los golpes secos de bombo a contratiempo, muy típicos en las orquestinas de baile y de *hot jazz* de la época⁸⁶ (Ej. 14):



Ej. 14. *Hot-Sonate*. Schott, (1930). Finales de los movimientos I, II y IV, con corte a lo *hot jazz*.

Gliss & blues

El movimiento III es el más inspirado de la sonata y el que contiene una mayor “carga semiótica”, entrando en juego un gesto inequívocamente jazzístico: el *glissando*. De esta manera, Schulhoff recurre a la versatilidad y capacidad del saxofón para deformar-deslizar el sonido, indicando al principio *sempre glissando y lamentuoso ma molto grottesco*⁸⁷. Así mismo, emplea un género de fuertes raíces y connotaciones afroamericanas, que ya estaba consolidado dentro del lenguaje jazzístico de los años 20 por músicos como Louis Armstrong o Bessie Smith: el *blues*.

El lenguaje e interpretación propios del *blues* no estaba tan asentado en las bandas europeas. Sin embargo, el desarrollo de la radio y la fonografía, las frecuentes giras de músicos estadounidenses por Europa, las relaciones personales y laborales de Schulhoff con estos músicos, y una voluntad de integración progresiva y cada vez más consecuente del jazz en su música, fueron factores determinantes en la composición de este tercer movimiento. Así, tal y como afirma Weiss, a diferencia de otras piezas escritas para piano tituladas *blues*, esta es la más cercana estilísticamente a dicho género de toda la producción del compositor⁸⁸. En este sentido, la aportación del saxofón es fundamental, pues además de los marcados rasgos armónico-melódicos inherentes al blues, el saxofón es el encargado de proporcionar los

⁸⁶ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación...” p. 350.

⁸⁷ En la parte de saxo de la primera edición de Schott (1930) aparece la indicación de *sempre glissando molto*. En el manuscrito no figura ninguna de estas indicaciones.

⁸⁸ WEISS, Miriam. “To make a lady out of jazz”—*Die Jazz-Reception im Werk Erwin Schulhoffs*. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 2010, pp. 219-220.

elementos vocales de la tradición afroamericana, no menos importantes que los elementos compositivos.

Por tanto, lo que propicia que este movimiento tenga ese poder de evocación tan directo y marcado es sin duda la tímbrica del saxofón y sus posibilidades expresivas, especialmente el empleo del *glissando*, que en este caso puede realizarse de manera gutural⁸⁹. Todo ello invoca el *jungle jazz* de Duke Ellington⁹⁰, el *glissando* del clarinete del comienzo de *Rhapsody in Blue* o la sensualidad de las imprecisas emisiones del ya mencionado Johnny Hodges, que crearían escuela.

De este modo, tanto los elementos compositivos como los gestuales propios del saxofón confluyen de tal manera que podemos inequívocamente identificar este movimiento como un *blues* desde los primeros compases: la sinuosidad y vaguedad rítmica de la melodía del saxofón contrasta con el “machacón” acompañamiento del piano y los abruptos finales de frase (cc. 3-4). Los cuatro primeros compases pueden servir de ejemplo para ilustrar y sintetizar los principales rasgos estilísticos de este movimiento (Ej. 15):

- Armonía de acorde de 7ª de dominante.
- *Blue notes* en la melodía (3ª menor, 5ª disminuida y 7ª menor)⁹¹.
- Entonación “sucia” (emisión en *glissando*)⁹².
- Ritmo atresillado sobre acompañamiento binario.
- Frases o motivos con carácter antifonal (pregunta-respuesta).

Ej. 15. *Hot-Sonate*. Schott (1930). Mov. III: cc. 1-4.

⁸⁹ La parte de saxo está en un registro medio-agudo. Ello facilita manipular ampliamente la afinación de las notas, mediante la modificación de la posición de la lengua y la abertura de la garganta, sin que se corte el sonido y sin necesidad de utilizar digitaciones intermedias, pudiendo así imitar las inflexiones y el colorido de las *blue notes*.

⁹⁰ Véase Anexo 8.2.

⁹¹ Véase *Ibid.*

⁹² Véase *Ibid.*

5. INTERPRETACIÓN SAXOFONÍSTICA DE *HOT-SONATE*⁹³

Este epígrafe plantea la cuestión interpretativa bajo la perspectiva de la influencia de los gestos y tópicos interpretativos del saxofón en el jazz, especialmente el *glissando*. Por tanto, es pertinente poner el foco en la tradicional dialéctica que existe entre las escuelas interpretativas jazzística y clásica del saxofón, entrando en juego una polémica cuestión, que reside entre lo compositivo y lo interpretativo; dicho de otro modo, hasta qué punto una obra de música clásica, con sesgos o elementos jazzísticos, debe ser tocada con una gestualidad jazzística (más dionisiaca y personal) o, por el contrario, clásica (más apolínea y convencional). En muchos casos en los que se interpreta música académica escrita con tintes jazzísticos o populares se suele abusar de la gestualidad de estas músicas⁹⁴, con interpretaciones desafinadas adrede y “distorsionadas” estilísticamente.

Tras el análisis expuesto y siendo rigurosos, podemos ver cómo Schulhoff escribe el único gesto inequívocamente jazzístico del saxofón (*glissando*) en el movimiento III. Además, lo hace con una doble indicación de carácter (*lamentuoso ma molto grottesco*). *Lamentuoso* encaja perfectamente con el habitual carácter melancólico (*blue*) del *blues*. Pero es quizá la indicación de *molto grottesco* la que nos remite a aquella forma de cantar afroamericana que conmocionó a la sociedad y cultura occidentales, con una nueva sensualidad que escapa de las convenciones, rigores y “buen gusto” tradicionales⁹⁵. Por consiguiente, se podría afirmar que Schulhoff sugiere que este movimiento se toque con toda la maleabilidad y la guturalidad de la que es capaz el saxofón, aunque, paradójicamente, su primer intérprete (Barton) poseía un estilo interpretativo bastante sobrio.

La cuestión fundamental es si esa expresividad “blusera” (derivada de la escritura idiomática de la obra) se debe extrapolar al resto de movimientos de la pieza, en los que el saxo y el piano son igualmente coprotagonistas en el sutil juego estilístico y semiótico que plantea la obra. Así, en muchos momentos el jazz o los elementos cabareteros los evoca el piano, mientras que el saxo pasa a ser un “exótico” complemento tímbrico⁹⁶. Un ejemplo evidente de

⁹³ Para cotejar los diferentes aspectos de las versiones analizadas véase Anexo 8.8.

⁹⁴ Véase Anexo 8.1.

⁹⁵ SCOTT, Derk B. “The Impact of African-American Music Making on the European Classical Tradition in the 1920s”. *From the Erotic to the Demonic on Critical Musicology*. New York, Oxford University Press, 2003. pp. 179-202.

⁹⁶ Entiéndase exótico en el doble sentido de instrumento que estaba fuera de la tradición “clásica” e instrumento al que se le reserva el material orientalizante del movimiento, en lugar de los elementos más jazzísticos.

ello se da en el movimiento I, en el que el sensual orientalismo de los arabescos hexátonos del saxofón sobrevuela un (aparentemente) vulgar acompañamiento cabaretero del piano. Por ello, cabe preguntarse si tienen cabida algunas de las licencias interpretativas de las versiones más “hot” (Bensmann y Brutti) o, por el contrario, es preferible el rigor de las más “clásicas” (Lunte y Radford) que, probablemente, estarían más acordes con el estilo “blanco” de Billy Barton. La clave de este dilema interpretativo posiblemente radique, tal como afirmaba Carl Seashore (uno de los pioneros de la psicología musical), en la desviación:

Los recursos ilimitados de la expresión vocal e instrumental residen en la desviación artística respecto de lo puro, lo verdadero, lo exacto, lo perfecto, lo rígido, lo uniforme y lo preciso. Ese alejamiento respecto de lo exacto constituye, en general, el medio para la creación de belleza, para la expresión de la emoción⁹⁷.

Es por ello que, si bien Schulhoff no indicó en los movimientos I, II y IV el empleo del *glissando* —del mismo modo que no se suele especificar el uso del *vibrato* (o *rubato*) en el repertorio clásico— es muy probable que no estuviera en contra de reforzar el carácter jazzístico de las intervenciones del saxofón (con un empleo puntual del *glissando*), de aplicar *rubato* en la melodía del tema principal del movimiento I, o emplear un *vibrato* de gran amplitud e intensidad a lo largo de toda la obra (acorde al gusto de la época). Así, las versiones que más se ajustan a este concepto de “desviación” (siempre sutil y no amanerada), y que tienen en cuenta el “espíritu de época” de *Hot-Sonate*, son la de Bornkamp (en *Metrópolis*)⁹⁸ y, en menor medida, la de Fateyeva⁹⁹.

En cualquier caso, el histórico abismo que existía entre la escuela jazzística y clásica del saxofón ha dado paso en las últimas décadas a una mayor sobriedad y precisión interpretativas, dejando atrás aquella intensa expresividad “kreisleriana”¹⁰⁰ del saxofón clásico, así como cierto manierismo y abuso de efectos sonoros, emisiones imprecisas y sonido

⁹⁷ SEASHORE, Carl E. *Phono-photography in Folk Music* (introducción de M. Metfessel). University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1928, p. 11. Citado por BALL, Philip. *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid, Turner publicaciones, 2012, p. 313.

⁹⁸ *Metrópolis: Berlin 1925-1933*. Arno Bornkamp y Ties Mellema (sx), Ivo Janssen (pn), Utrecht String Quartet. CD, Holanda, Ottavo—OTR C100386, 2005. Fernández, en su tesis (p. 364) realiza algunas afirmaciones erróneas en cuanto a las versiones de Bornkamp. Por ejemplo, que fue la primera grabación de la obra su versión de 1996 o que entre sus dos versiones discográficas no hay apenas variaciones (véase Anexo 8.8).

⁹⁹ *Johnny*. Asya Fateyeva (sx), Shirley Brill (cl), Stepan Simonian (pn), Emma Yoon, Florian Donderer (vl), Yuko Hara (vla) y Tanja Tetzlaff (cello). CD, Berlin Classics – 0301312BC, 2020.

¹⁰⁰ DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid. Alianza Música. 2002. p. 151. Muchos saxofonistas clásicos y de variedades de la época tuvieron una formación previa como violinistas, con la consiguiente influencia en el fraseo y aplicación del vibrato constante y muy amplio, como es el caso de M. Mule y R. Wiedoeft (apodado “el Kreisler del saxofón”).

descolgado de los primeros saxofonistas afroamericanos. Por ello, podemos afirmar que el saxofón ya tiene una historia interpretativa propia lo suficientemente extensa y rica como para poder tomar las decisiones interpretativas en función de sus connotaciones culturales, de la técnica y expresividad de la época, o bien, plantear una interpretación dentro de los parámetros técnicos y estilísticos actuales. *Hot-Sonate* es seguramente la obra del repertorio saxofonístico clásico que mejor se presta a ello.

6. CONCLUSIONES

Como se ha visto, el origen “moderno” del saxofón, su propia forma y colocación corporal, así como la actitud hedonista de músicos y público en el ámbito del jazz favorecieron su topicalización. Asimismo, no cabe duda de que la “africanización” que supuso la irrupción del jazz en Occidente, junto con el desarrollo de la escuela afroamericana del saxo, con su sonoridad rugosa y maleable, cambió el paradigma del saxofón en nuestra cultura. Estos factores que condujeron al instrumento a una inequívoca significación, relacionada con el erotismo y una “nueva” sensualidad, apelaban directamente a unas pulsiones primarias soterradas a lo largo de siglos en la cultura occidental. Todo ello conectó íntimamente al instrumento con cierta cultura *underground* en el imaginario colectivo de Occidente, que ha perdurado hasta nuestros días. Dentro del ámbito de la música clásica, estos clichés contribuyeron a generar un repertorio que, en buena medida, plantea una concepción y tratamiento del instrumento desde una perspectiva cultural más allá de sus cualidades sonoras. *Hot-Sonate* fue fruto de este proceso cultural y es uno de los hitos del repertorio saxofonístico, como primera obra de cámara para saxofón que conjuga el jazz con la música académica.

El estatus de instrumento subversivo encajaba con los anhelos reivindicativos y contestatarios del compositor, pero Schulhoff era además perfectamente consciente del lenguaje interpretativo afroamericano del saxofón en el jazz, con la consiguiente escritura idiomática que aparece en la partitura. Precisamente, el movimiento III es un blues donde aparece el gesto más paradigmático de la sensualidad del jazz: el *glissando*. Schulhoff se empleó a fondo en utilizar multitud de elementos impresionistas, del jazz, la música de baile y el cabaret en esta obra, lo que ha propiciado interpretaciones muy dispares, en las que, en ocasiones, se ha abusado de una gestualidad inusual en el ámbito del saxofón clásico; gestualidad exagerada que posiblemente no coincidiera con la de su primer intérprete, aunque, como se ha dicho, no existe constancia de que Barton influyera en la creación de la obra.

En cualquier caso, y más allá de la polémica existente entre las posibles versiones más jazzísticas o clásicas, lo que está claro es que nos encontramos ante una obra capital en la historia del saxofón, en la que Schulhoff demostró ser realmente perspicaz al componer un cuadríptico en el que convergen timbre, gesto y escritura, logrando una perfecta síntesis musical de lo que representó culturalmente el saxofón en aquella época dorada.

7. FUENTES

7.1 BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. "On Jazz". *Discourse*, Vol. 12, No. 1, A Special issue on Music. Traducido por Jamie Owen Daniel (Otoño-Invierno 1989-90), pp. 45-69.
- ALONSO OTERO, David. "Selected Works to Demonstrate the Expanded Range and Technical Demand of the Saxophone". Southern Illinois University, 2022.
- BEK, Josef. *Erwin Schulhoff-Leben und Werk. Verdrängte Musik*. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 1994.
- BELL, Daniel Michaels. "The saxophone in Germany, 1924-1935". The University of Arizona, 2004.
- BERENDT, Joachim E. *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993.
- BERGER, Isador. "The Saxophone: Siren of Satan", San Francisco Chronicle (14-1-1917), magazine section, p.1.
- BUCH, Esteban. *Playlist: Música y sexualidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2023.
- CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. *El saxofón*. Barcelona, Editorial Labor, 1990.
- COOK, Mervyn; HORN, David. *The Cambridge Companion to Jazz*. The Cambridge Companion to the Music. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- COOK, Susan C. "Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz during the Weimar Republic". *American Music*, 7, (1989), pp. 30-47.
- COTTRELL Stephen. *The Saxophone*. Londres, Yale University Press, 2012.
- DALLMANN, Niels Constantin. "Ein Abgesang auf die 1920er Jahre: Erwin Schulhoffs Hot-Sonate". *Sonic-Magazin für Holz und Blechblasinstrumente*, (Enero-febrero 2014), pp. 112-114.
- DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2002.
- EBERLE, Gottfried. *Erwin Schulhoff: die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992, veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und Musica Reanimata*. Verdrängte Musik. Hamburg, Von Bockel Verlag, 1993.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. "Aportaciones a la interpretación del repertorio clásico del saxofón, 1919-1951, desde la práctica con instrumentos de época". Universidad Autónoma de Madrid, 2019.

- GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Madrid, Turner, 2012.
- GÓMEZ ÁBALOS, Pablo. “El gesto en música”. *Música y cuerpo: estudios musicológicos*. Teresa Cascudo (ed.) Logroño, Calanda Music, 2016, pp. 167-184.
- HASE, Sophia. “Erwin Schulhoff y Viktor Ullmann: una aproximación a su obra pianística”. *Quodlibet* 69, 3 (2018), pp. 83-137.
- HERRERA Y GES, Manuel. Crónica de arte: “Arte y Ruido”. *El Siglo Futuro*, n.º 6.533. (23-8-1928), p. 2
- HERRMANN, Matthias. *Überdada, Componist und Expressionist: Erwin Schulhoff in Dresden. Mit Briefen, Dokumenten und seinem Tagebuch*. Dresdner Schriften zur Musik. Baden-Baden, Tectum Verlag, 2023.
- INGHAM, Richard. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. The Cambridge Companion to the Music. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- KALDEWEY, Helma. “Jazz in Weimar and Nazi Germany, 1918–1945”. *A People's Music*. New York, Cambridge University Press, 2020.
- LONDEIX, Jean-Marie; RONKIN, Bruce. *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844-2003*. Cherry Hill (NJ), Roncorp, 2003.
- MAXFIELD, Jessica Lee. “Contributions to the early history of the saxophone in Germany”. Northwestern University (Illinois), 2013.
- MILLER, Doug. “The Moan within the Tone: African Retentions in Rhythm and Blues Saxophone Style in Afro–American Popular Music”. *Popular Music*. Vol. 14, No. 2 (Mayo, 1995), pp. 155-174.
- PITUCH, David. “A Reception History of the Saxophone Between 1918 and 1942”. Northwestern University (Illinois), 1998.
- PUCCIO, Daniel Scott. “A Musical Analysis of Three Saxophone Solos of the Light Music Era”. Arizona State University, 2012.
- SCHMIDT, Michael J. “Visual Music: Jazz, Synesthesia and the History of the Senses in the Weimar Republic”. *German History*, 32, Issue 2, (2014) pp. 201-223.
- SCHUHARDT, Sara Marie. “The Flute Works of Erwin Schulhoff”. University of Northern Colorado, 2019.
- SCHULHOFF, Erwin. “Zeitkunst: Saxophon und Jazzband”. *Auftakt* 5 (1925), pp. 179-83.
- SCHULHOFF, Erwin. *Erwin Schulhoff-Schriften*. Editado por Tobias Widmaier. *Verdrängte Musik*. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 1994.
- SCOTT, Derek B. *From the Erotic to the Demonic on Critical Musicology*. New York, Oxford University Press, 2003.

- SCOTT, Eric. “Entartete Musik: The Chamber Works of Erwin Schulhoff”. Northwestern University (Illinois), 2022.
- SEGELL Michael. *The Devil’s Horn. The Story of the Saxophone, From Noisy Novelty to King of Cool*. Nueva York, Editorial Picador, 2006.
- SOBRINO, Ramón. “Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las Metodologías”. *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, (Junio 2005), pp. 667-696.
- VELA, Fernando. “El Futuro Imperfecto: 90 aniversario del saxofón”. Luz: Diario de la República, Año I, n° 9 (16-1-1932), p. 7
- VERMAZEN, Bruce. *That Moaning Saxophone: The Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze*. New York, Oxford University Press, 2004.
- WEISS, Miriam. „To make a lady out of jazz”—*Die Jazz-Reception im Werk Erwin Schulhoffs*. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 2010.
- WEISS, Marcus; NETTI, Giorgio. *The Techniques of Saxophone Playing*. Basel, Bärenreiter Verlag, 2010.
- WIDMAIER, Tobias. *Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken - Die Referate des Erwin-Schulhoff-Kolloquiums in Düsseldorf im Mai 1994*. Verdrängte Musik. Hamburgo, Von Bockel Verlag, 1996.
- WIPLINGER, Jonathan O. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. University of Michigan Press, 2017.

7.2 PARTITURAS Y MÉTODOS DE SAXOFÓN

- BUMCKE, Gustav. *Saxophone-School Methode de Saxophone, Saxophon-Schule*. Elite Edition No. 488. Leipzig, Anton J. Benjamin (Ed.), 1926.
- LINDEMAN, Henry. *The Henry Linedman Method for Saxophone*. Nueva York, Mills Music, 1934.
- Erwin Schulhoff*. Manuscrito a lápiz de *Hot-Sonate*. Praga, České Muzeum Hudby, marca S 173, n° 96.
- Erwin Schulhoff*. *Hot-Music. Diez Estudios Sincopados*. Universal Edition, 1928.
- Erwin Schulhoff*. *Hot-Sonate fur Altsaxophone und Klavier*. Mainz. Edition Schott, 1930.
- Erwin Schulhoff*. *Hot-Sonate fur Altsaxophone und Klavier*. Munich. Revisión de Frank Lunte (Urtext). Henle Verlag, 2017.
- Erwin Schulhoff*. *Hot-Sonate*. Tokio. Revisión de Nobuya Sugawa. Zen On Music, 2023.
- WEBER, Henri. *Sax-Acrobatix: The Book of Saxophone Stunts and Tricks*. Nueva York,

Belwin Inc, 1926.

7.3 WEBGRAFÍA

24052 “Berlin 1930: Billy Barton Havana-Band—Why Was I Born?”. Video de Youtube, 3:13. Publicado el 10 de octubre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=XzyBdNlcVY8> [consulta: 13-1-2024]

AdolphesaxTV. “Arno Bornkamp: The Lost Manuscripts (Full concert) 51”. Video de Youtube, 51:19. Publicado el 20 de Agosto de 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=r5rsEbB6eXo&t=3s> [consulta: 15-11-2023]

Biografía de Billy Barton: <https://grammophon-platten.de/page.php?436> [consulta: 13-1-2024]

Collins Dictionary Online. <https://www.collinsdictionary.com/>

CUEVAS, Diego. “La culpa fue del sexofón”. *Jot Down Cultural Magazine* (2021). <https://www.jotdown.es/2021/07/la-culpa-fue-del-sexofon/> [consulta: 2-4-2023]

Decca Entartete Musik. <https://www.discogs.com/es/label/2265202-Entartete-Musik-3> [consulta: 15-11-2023]

Diccionario musical checo de personas e instituciones (Schulhoff, Erwin). https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=rec_ord.record_detail&id=7805 [consulta: 11-4-2024]

Ebony Band. <https://www.ebonyband.nl/en/ebony-band/discography/> [consulta: 24-11-2023]

Tim. Gracyk. “Six Brown Brothers: That Moaning Saxophone Rag on Victor 17677 (November 20, 1914)”. Video de Youtube, 2:16. Publicado el 25 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=95eGC3wZZTo> [consulta: 10-2-24]

Grove Music Online, 2003. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>

Jazz Glossary (Center for Jazz Studies of Columbia University). <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>

MCKAY, George. “Jazz, race and JB Souter’s ‘The Breakdown’ (1926)”. <https://georgemckay.org/jazz-race-and-jb-souters-the-breakdown-1926/> [consulta: 4-4-24]

RUSSOMANNO, Stefano. “Schulhoff y el goce musical”. *Scherzo*. (2020). <https://scherzo.es/schulhoff-y-el-goce-musical/> [consulta: 14-4-2023]

Symphoniacus. “Schulhoff: Symphony No. 2 — Full Score”. Video de Youtube, 18:28.

Publicado el 21 de noviembre de 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=0aWvr1NX4vE&t=44s> [consulta: 25-1-2024]

Alan Tucker. “Rudy Wiedoeft and Benny Krueger”. Video de Youtube, 1:45. Publicado el

12 de noviembre de 2009. https://www.youtube.com/watch?v=Db9P-u1_2bE

[consulta: 10-2-2024]

7.4 DISCOGRAFÍA (EN ORDEN CRONOLÓGICO)

Jazz A Vážná Hudba III--Skladby Ervína Schulhoffa. Jaroslav Kropáček (sx), Zdeněk Jílek (pn). Vinilo. Praga, Supraphon. 1 10 0693, 1970.

Saxophone & Piano. Detlef Bensmann (sx), Michael Rische (pn). CD. Westdeutscher Rundfunk (Bonn), Koch Schwann-CD-310 071, 1990.

Hot-Sonate! Arno Bornkamp (sx), Ivo Janssen (pn). CD. Harlem (Holanda), Vanguard Classics 99092, 1996.

Rudy Wiedoeft: “Kreisler of the Saxophone”. CD (compilación). Clarinet Classics CC0018, 1997.

Musik für Saxophon aus Berlin, Vol. 1: 1930-1932. Frank Lunte (sx), Tatjana Blome (pn). CD. Berlin, EDA Records 021-2, 2002.

Con Di Vergenze. Dúo Disecheis: David Brutti (sx), Filippo Farinelli (pn). CD. Accademia Musicale Valdarnese, Arezzo (Italia), Materiali Sonori 12957.4003.3, 2004.

Metrópolis: Berlin 1925-1933. Arno Bornkamp y Ties Mellema (sx), Ivo Janssen (pn), Utrecht String Quartet. CD. Holanda, Ottavo–OTR C100386, 2005.

Erwin Schulhoff - Concierto de Jazz. Detlef Bensmann (sx), Florian Merz (dir.) Radio-Philharmonie Hannover des NDR. CD. Deutsche Grammophon, Universal Classics & Jazz, 2007.

Entartete Musik. David Brutti (sx), Filippo Farinelli (pn). Doble CD. Terni (Italia), Brilliant Classics, 94874, 2014.

About The Classical saxophone. Fabian Pablo Müller (sx), Olga Salogina (pn). Versión con play along. CD. Profil Edition Günter Hänssler West (Alemania), DCD PH15010, 2015.

King of Jazz. François Benda (clarinete) y Sebastian Benda (pn). CD. Genuin Records, 2017.

Johnny. Asya Fateyeva (sx), Shirley Brill (cl), Stepan Simonian (pn), Emma Yoon, Florian Donderer (vl), Yuko Hara (vla) y Tanja Tetzlaff (cello). CD. Berlin Classics, 0301312BC, 2020.

The Saxophone Craze: Homage to Rudy Wiedoeft. Jonathan Radford (sx) y Ashley Fripp (pn). CD. Coldwaltham, West Sussex (Inglaterra), Champs Hill Records CHRCD166, 2022.

The Bassoon. Hanno Donneweg (fagot), Gregor Bühl (dir.), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. SWR 2, 2023.

8. ANEXOS

ANEXO 8.1

PRINCIPALES GESTOS IDIOMÁTICOS DEL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y EN LA MÚSICA POPULAR	
<i>Glissando</i>	<p>Deslizamiento de tono ascendente o descendente hacia o desde una nota fija, o entre dos notas fijas. Este efecto se realiza con efectividad (<i>continuum</i> de altura) a partir del registro medio-agudo, mediante modificaciones de la embocadura combinadas con el movimiento de la digitación. Para realizarlo con efectividad se requiere de una embocadura flexible. Pertenece a los manierismos típicos del jazz, que al igual que la entonación sensual y “sucia”¹⁰¹ del blues, tiene su origen en el canto¹⁰². Ejemplo: Johnny Hodges interpretando Warm Valley de Duke Ellington.</p>
<i>Bend</i>	<p>Ligera variación en el tono descendente o ascendente durante el transcurso de la nota. Normalmente se “dobla” el sonido tras haber atacado la nota con la altura correcta, para luego volver a la afinación del principio. Se suele hacer con modificaciones de la embocadura, aunque también es posible realizarlo con falsas digitaciones o cerrando los platos parcialmente. Ejemplo: Michael Brecker interpretando Heather de Billy Cobham (a partir de 1:25).</p>
<i>Subtone</i>	<p>Cambio de timbre que se produce en el registro grave mediante la eliminación de los armónicos más agudos de la nota, consiguiendo una sonoridad más suave y “aterciopelada”. Para producirlo se requiere disminuir la vibración de la lengüeta, bien llevando el labio hacia el extremo de la misma, o bien colocando delicadamente la lengua junto a ella. Es un efecto muy utilizado en las baladas, especialmente en las notas con las que se finalizaban las frases¹⁰³. Ejemplo: Ben Webster interpretando Memories of You de Sid Catlett.</p>

¹⁰¹ Véase Anexo 8.2 (*dirty tones*).

¹⁰² WEISS, Marcus; NETTI, Giorgio. *The Techniques of Saxophone Playing*. Basel. Bärenreiter Verlag, 2010, p. 173.

¹⁰³ *Ibid*, p. 161.

<p><i>Growl</i></p>	<p>Distorsión del sonido que lo convierte en más “rugoso” y “sucio”. Se produce de manera gutural al “gruñir” o cantar fuertemente mientras se sopla. También se produce un efecto parecido al batir rápidamente la lengua a la manera de una “R” fuerte (frullato). Ejemplo: James Gordon interpretando el solo de Comanche de The Revels (Pulp Fiction Sondtrack).</p>
<p>Notas fantasmas</p>	<p>Notas que apenas se oyen, o que se omiten deliberadamente, pero que están implícitas en el ritmo y la armonía, dando a la melodía una textura particular y un relieve “difuso”. Ejemplo: Sonny Rollins en la improvisación del calipso St. Thomas.</p>
<p><i>Vibrato</i></p>	<p>A diferencia del saxofón clásico, el uso de este recurso en el jazz de los años 20 y 30 fue de lo más heterogéneo, en el sentido de que cada saxofonista lo empleaba de una manera <i>sui generis</i>. En algunos casos, el vibrato era de una gran amplitud, intensidad y velocidad, imprimiendo una gran dosis de pasión y emoción a la interpretación, con un uso continuo del mismo. Sidney Bechet en Summertime podría ser un buen ejemplo de ello. En otros casos, tenemos saxofonistas mucho más selectivos y sutiles a la hora de emplear el vibrato, reservándolo para el final de las notas largas y dejando que el sonido fluyera con mayor naturalidad, con interpretaciones más “relajadas” y sin tanta vehemencia. Ejemplos de esta tendencia pueden ser Lester Young en Stardust o Benny Carter en Again and Again.</p>

ANEXO 8.2

GLOSARIO DE TÉRMINOS JAZZÍSTICOS ¹⁰⁴	
<i>Harlem stride</i>	<p>Estilo pianístico que se desarrolló en Harlem (Nueva York) durante las décadas de 1920 y 1930. Este estilo es conocido por su ritmo animado y su técnica pianística distintiva, que combina el <i>ragtime</i> con elementos de blues, swing y otros estilos musicales afroamericanos. El pianista toca una línea de bajo constante muy marcada rítmicamente y con grandes saltos en la mano izquierda, mientras que la mano derecha improvisa melodías complejas, ornamentadas y rítmicamente intrincadas. Los pianistas de <i>Harlem Stride</i> más famosos fueron James P. Johnson, Fats Waller y Willie "The Lion" Smith, quienes fueron figuras clave en la escena musical de Harlem durante su apogeo. Este estilo influyó significativamente en el desarrollo del jazz y sigue siendo estudiado y practicado actualmente.</p>
<i>Dirty tones</i>	<p>Término con el que se describía en las décadas de 1920 y 1930 a los sonidos producidos por instrumentistas de viento, que tocaban con un tono áspero, ruidoso o poco nítido. También se utiliza para definir una característica esencial del canto que los esclavos utilizaban en sus "canciones de trabajo". Con "tonos sucios" se refiere a la desafinación premeditada como rasgo expresivo, que influyó en el desarrollo del blues y el jazz (servían para intensificar la expresión), produciendo intervalos que chocaban con la armonía tradicional. Con el tiempo esta característica se adoptaría en la música instrumental, derivando en las llamadas <i>blue notes</i>.</p>
<i>Blue notes</i>	<p>Notas musicales que se tocan o cantan con una altura ligeramente más baja o con un matiz de tono diferente del estándar en la música occidental. Estas notas se utilizan principalmente en géneros como el blues y el jazz para crear un efecto emocional particular. Se considera que las <i>blue notes</i> añaden un sentimiento de melancolía, tristeza o intensidad a la música, lo que contribuye a la expresividad y la profundidad emocional del género.</p>

¹⁰⁴ Fuentes: Grove Music Online, 2003. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>; Jazz Glossary (Center for Jazz Studies of Columbia University). <https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>; GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Madrid, Turner, 2012.

	En el ámbito de la Armonía, también se les llama <i>blue notes</i> a las notas que forman los intervalos de 3. ^a menor, 5. ^a disminuida y 7. ^a menor
<i>Comping</i>	Acto de acompañar a los músicos solistas, especialmente a los instrumentistas melódicos como saxofonistas o trompetistas, proporcionando acordes rítmicos y armónicos de apoyo. El término es una abreviatura de "acompañamiento", y los músicos que realizan esta función se conocen como "compers". El comping puede implicar una variedad de técnicas de piano, guitarra u otros instrumentos armónicos para crear un fondo musical que complementa y realza la improvisación del solista, adaptando su ritmo al estilo y la sensibilidad del solista, creando un acompañamiento que fluye de manera orgánica con la improvisación o en la melodía del tema.
<i>Shout Chorus</i>	Clímax ruidoso, enérgico y a coro en una actuación de una big band, en la que la sección de metales lidera todo el conjunto.
<i>Jungle jazz</i>	El <i>jungle jazz</i> fue un estilo muy popular a finales de los años 20, que tuvo claras connotaciones raciales y sexuales. Estuvo caracterizado por el uso constante de efectos sonoros que se identificaban con sonidos selváticos: sordinas wah wah, growl (voz y sonido simultáneo) y tom-tom. Destacó Duke Ellington y su banda del Cotton Club de Nueva York, interpretando temas como <i>Echoes Of The Jungle</i> o <i>Jungle Nights In Harlem</i> .

ANEXO 8.3

OBRAS DE SCHULHOFF CON SAXOFÓN ¹⁰⁵	
1927/1928 (orquestración en 1929)	<i>Flammen</i> WV 93. Ópera (Sop/Ten). Los saxofones están integrados en una orquestina de jazz que interviene en pasajes puntuales de manera incidental. Ed: Schott .
1930	<i>Hot-Sonate</i> [Jazz-Sonate] WV 95. Sonata en cuatro movimientos para saxo alto y piano. Ed: Schott (1930), Henle (2017) y Zen On Music (2023).
1930	<i>H.M.S. Royal Oak</i> WV 96. Oratorio (Sop/Alto/Ten/ossia Barít). Oratorio de jazz basado en las palabras de Otto Rombach, compuesto para orador, cantante de jazz (tenor), coro mixto (con soprano solista) y orquesta sinfónica de jazz (plantilla habitual con saxos, acordeón, piano, banjo y batería). Ed: Schott .
1932	<i>Sinfonía N° 2</i> WV 101 (Alto). El saxofón sólo interviene en el movimiento III (<i>Scherzo alla jazz</i>), permaneciendo <i>tacet</i> en el resto de la obra. Estrenada con el saxofonista Vladimir Riha al saxo alto ¹⁰⁶ . Ed. Schott .
1933	<i>Valse Brillante</i> WV 108, para saxo alto y piano. Compuesta bajo el pseudónimo Hanus Petr. Estrenada en la Radio de Praga por el dedicatario Vladimir Riha (sx) y Erwin Schulhoff (pn), el 15-10-1933. No hay edición, sólo se conserva el manuscrito en el Museo Nacional Checo de la Música. Marca S 173, n° 512 (véase imagen en la página 54).
1933	<i>Danse excentrique</i> WV 109, para saxo alto y piano. Compuesta bajo el pseudónimo Hanus Petr. Estrenada en la Radio de Praga por el dedicatario

¹⁰⁵ Se marca entre paréntesis el tipo de saxofón o saxofones empleados. Se ha seguido el catálogo de Bek en *Leben und Werk* (1994), pp. 187-251. En el catálogo de obras de *A Comprehensive Guide To The Saxophone Repertoire 1844-2003* (p. 340) de Londeix aparecen dos obras más: *Susi Fox-song* WV 124 y *Serenata*. Se ha decidido no incluirlas en la tabla porque, en el primer caso, está escrita para instrumento solo (sin especificar) y piano y, en el segundo caso no se ha encontrado evidencias de manuscrito, edición, ni mención en el catálogo de Bek.

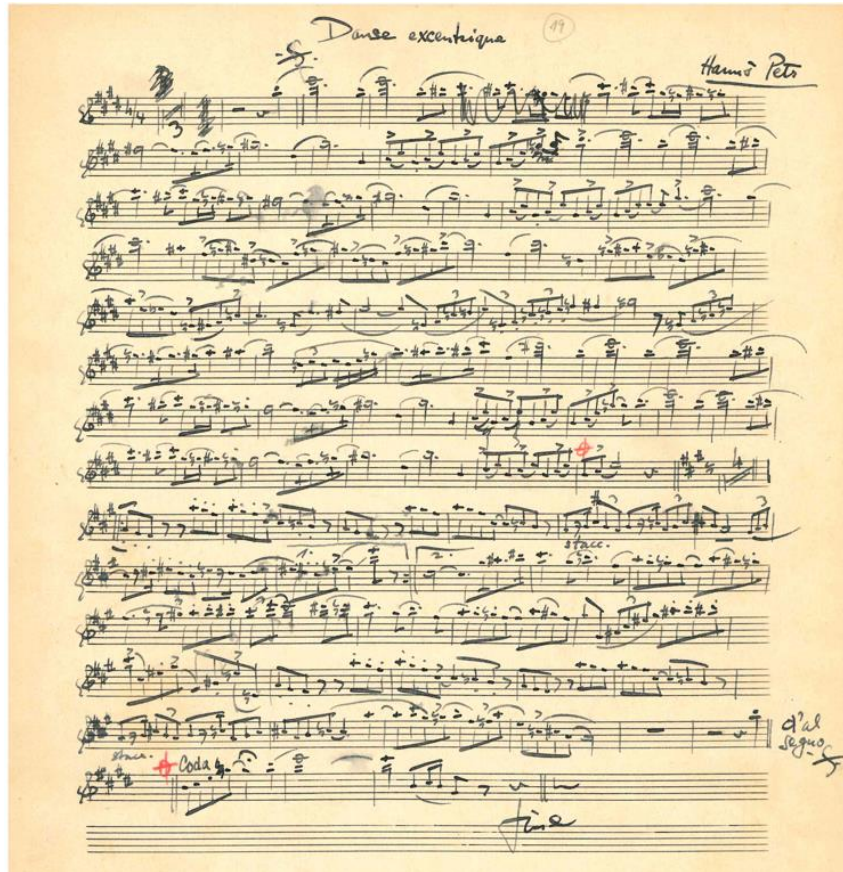
¹⁰⁶ Los trabajos de Schulhoff con saxofón posteriores a *Hot-Sonate* fueron estrenados y escritos por y para el saxofonista Vladimir Riha (solista de la Orquesta Filarmónica Checoslovaca), por lo que no es descartable que *Hot-Sonate* pudiera componerse para este saxofonista, tal como sugiere Jean-Marc Warszawski en la siguiente entrada biográfica https://www.musicologie.org/Biographies/s/schulhoff_erwin.html [consulta: 16-5-24]. Ambos músicos formaron un cuarteto, junto con el violinista Richard Zika, con el que realizaron varias apariciones radiofónicas y un par de grabaciones para el sello Ultraphone. Fuentes: BEK, J. *Leben und Werk...*, p. 119 y 231; WEIS, M. "To make a lady out of jazz"..., pág. 402.

	Vladimir Riha (sx) y Erwin Schulhoff (pn), el 15-10-1933. No hay edición, sólo se conserva el manuscrito en el Museo Nacional Checo de la Música, con marca S 173, n° 511 (véase imagen en la siguiente página).
1934	<i>Orinoco</i> [Carioca-Fox] WV 116 (2 Alto/Ten), para cantante y orquesta de jazz. Compuesta bajo el pseudónimo de George Hanell. No hay edición, sólo se conserva el manuscrito (Museo Nacional Checo de la Música. Marca S 173, n° 522).
1931-1938 Repertorio inacabado	<ul style="list-style-type: none"> - WV 151. Fragmento de composición para quinteto, formado por saxo alto, saxo tenor, banjo, violín y piano. Manuscrito: boceto a lápiz de una página (Museo Nacional Checo de la Música. Marca S 173, n° 468). - <i>Jazz Concertino</i> WV 154, para violín, saxo y piano. Manuscrito: boceto de seis páginas (Museo Nacional Checo de la Música. Marca S 173, n° 495). Existen dos reconstrucciones de esta obra llevadas a cabo por los saxofonistas franceses Clement Himbert (véase la siguiente página) y Nicolas Prost¹⁰⁷.

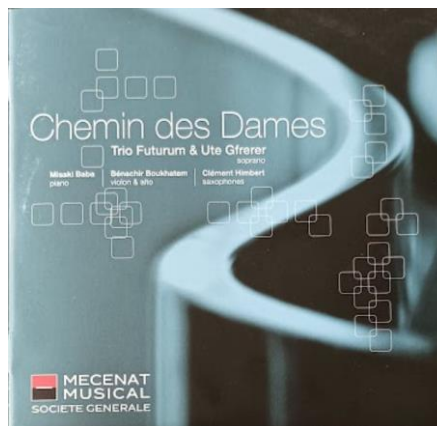


Erwin Schulhoff. *Valse Brillante*. Manuscrito de la parte de saxofón. Praga, České Muzeum Hudby, Marca S. 173-512.

¹⁰⁷ Saxiana. "Erwin Schulhoff - "Jazz concertino" for Saxophone, Violin and piano / PART 2". Video de Youtube, 2:15. Publicado el 12-8-2018. https://youtu.be/jolvBENFmms?si=qLLj5Mld_pnQsGyb [consulta: 15-5-24]



Erwin Schulhoff. *Danse Excentrique*. Manuscrito de la parte de saxofón. Praga, České Muzeum Hudby, Marca S. 173-511.



Portada y libreto del CD en el que aparece la versión de *Jazz Concertino* (pista 15) del trío de Clément Himbert.

ANEXO 8.4. GÉNESIS Y CRONOLOGÍA DE HOT-SONATE (EDICIONES Y VERSIONES)

Hot-Sonate fue fruto de un encargo radiofónico; un buen ejemplo del signo de los nuevos tiempos, con la radio como nuevo medio de difusión de masas, especialmente del jazz y las nuevas músicas que venían del otro lado del Atlántico. Según aparece en el contrato suscrito entre Schulhoff y la emisora berlinesa, la obra debía tener una duración de 14 minutos y “adaptarse a las especiales necesidades musicales de la radiodifusión”¹⁰⁸. El proceso de composición fue rápido, pues transcurrió poco más de un mes entre la finalización de la orquestación de su ópera *Flammen* (10-12-1929) y la composición *Hot-Sonate* (17-1-1930)¹⁰⁹. En el manuscrito original se puede ver una escritura muy sintética e imprecisa, con una caligrafía que se lee difícilmente, dando la sensación de que se trata de un borrador¹¹⁰. En este sentido, la edición crítica de Lunte (2017) es muy esclarecedora, llegando a la conclusión de que la edición de Schott (agosto de 1930) es la principal y más fiable fuente, ya que fue autorizada y corregida por el propio autor. Para ello, Lunte toma en consideración todas las fuentes disponibles¹¹¹:

- Manuscrito original.
- Diversas copias a limpio efectuadas por V. Schimmel para el estreno radiofónico.
- Copia de la primera edición, con correcciones autógrafas a lápiz de Schulhoff¹¹².

Por todo ello, y si atendemos a la discografía de los últimos años, la edición de Lunte ha reemplazado como edición de referencia a la de 1930, zanjando la discusión existente entre la versión impresa y el manuscrito original¹¹³, planteada a raíz del proyecto *The Lost Manuscripts* del saxofonista Arno Bornkamp¹¹⁴.

¹⁰⁸ Véase Anexo 8.5.

¹⁰⁹ BEK, Josef. Erwin Schulhoff...pp. 224-225.

¹¹⁰ Véase Fig. 11.

¹¹¹ Erwin Schulhoff. *Hot-Sonate für Altsaxophone und Klavier*. Munich, Revisión de Frank Lunte (Urtext), Henle Verlag, 2017.

¹¹² Erwin Schulhoff. *Hot-Sonate*. Mainz, Edition Schott, agosto de 1930. Praga, České Muzeum Hudby, Fondos Schulhoff: marca S. 173-553.

¹¹³ Véase Anexo 8.7 para constatar las diferencias entre las dos versiones.

¹¹⁴ Véase Anexo 8.8. Lunte presentó su edición en formato conferencia-concierto en el XVIII Congreso Mundial del Saxofón (Zagreb, 2018). Fuente: www.adolphesax.com

CRONOLOGÍA DE <i>HOT-SONATE</i> (EDICIONES Y VERSIONES)	
17 de enero 1930 (Praga)	Fecha de composición recogida en el manuscrito
Enero 1930– (...)	Copias en limpio de la partitura general y de la parte de saxo, firmadas por el copista V. Schimmel ¹¹⁵ .
4 de febrero 1930 (Berlín)	Firma del contrato entre Schulhoff y el estudio <i>Funkstunde A.G.</i> de Berlín.
10 de abril 1930 (Berlín)	Estreno de la obra en los estudios radiofónicos <i>Funkstunde A.G.</i> , con Erwin Schulhoff al piano y Billy Barton al saxofón.
Agosto 1930	Primera edición, publicada por la editorial Schott con el título <i>HOT-SONATE (JAZZ-SONATE)</i>
1994	Edición de Schott para saxofón alto y orquesta, arreglada por Defitel Bensmann .
2002	Edición de Schott para saxo alto y ensemble de cámara, arreglado por Harry-Kinross White .
2002-2004	Edición de Schott para saxo alto y ensemble de cámara, arreglado con el título de <i>Jazz Concerto</i> por Richard Rodney Bennett
2017	Edición urtext del saxofonista-investigador Frank Lunte , publicada por la editorial Henle.
2023	Edición revisada por el saxofonista Nobuya Sugawa , dentro de la colección Saxy Ever, publicada por Zen-On Music.

¹¹⁵ SCHULHOFF, E. *Hot-Sonate*...Lunte (Urtext). Henle Verlag, 2017. Comentarios, pp. 29 y 30. Fuentes citadas: Deutschlandradio/Deutschlandfunk, Kultur Music Archive, shelfmark K.M.175. 32. Praga (enero de 1930), pp. 3–31; Munich, BayerischeStaatsbibliothek, Schott-Archiv/Herstellungsarchiv (nº 32644), Munich, pp. 2–32.

ANEXO 8.5. CONTRATO DE LA COMPOSICIÓN Y EMISIÓN RADIOFÓNICA
DE *HOT-SONATE*¹¹⁶

V e r t r a g

Zwischen der .. Funkstunde A.G., Berlin, W.9.....
Direktor Herrn Friedrich Georg Knöpfke
vertreten durch ihren ~~Geschäftsführer, Herrn~~.....
einerseits und Herrn .Erwin Schulhoff, Prag II., 24. Smecky....
andererseits wird folgender Vertrag geschlossen:

1.) Herr Erwin Schulhoff..... wird folgendes Werk komponie=
ren:

..... Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier.....
.....
Aufführungsdauer etwa..... 14..... Minuten.

Das Werk wird den besonderen musikalischen Er=
fordernissen des Rundfunks angepasst sein und der
Funkstunde A.G. Berlin.....
gewidmet werden. Es wird bis Mitte Februar 1930..... fertig
gestellt sein.

2) Die Uraufführung des Werkes, die durch die
Funkstunde A.G. Berlin..... erfolgt und durch Rundfunk über=
tragen wird, kann im Senderraum, als öffentliche Aufführung
in einem Konzertsaal oder mit Hilfe des Tonbild- oder ei=
nes anderen mechanischen Verfahrens stattfinden. Sie muss
innerhalb eines Jahres nach Ablieferung der Partitur erfol=
gen.

Erwin Schulhoff
3) Herr ist damit einverstanden, dass
das Werk innerhalb 2 Jahren nach dem Tage der Uraufführung
bei allen zu diesem Zeitpunkt bestehenden deutschen und
österreichischen Rundfunkgesellschaften je zweimal zur Auf=

¹¹⁶ Ceské Muzeum Hudby, Praga. Fondos Schulhoff, marca s 173 n°. 96.

führung kommt. Eine Verpflichtung zur Aufführung besteht nicht.

Auch diese Aufführungen dürfen in den unter Ziffer 2 angegebenen Formen stattfinden.

- 4.) Herr ..**Erwin Schulhoff**..... verpflichtet sich, das Werk 6 Monate nach erfolgter Uraufführung anderweitig nur mit Genehmigung der **Funkstunde AG. Berlin**..... zur Aufführung bringen zu lassen
- 5.) Herr ..**Erwin Schulhoff**..... übereignet die Originalpartitur der **Funkstunde AG. Berlin**.....
- 6.) Die ..**Funkstunde AG. Berlin**..... ist berechtigt, nach der Originalpartitur ein Aufführungsmaterial herzustellen, das nur für die unter Ziffer 2 und 3 genannten Aufführungen verwendet werden darf.
- 7.) Herr **Erwin Schulhoff**..... verpflichtet sich, die..... **Funkstunde AG. Berlin**..... bzw, die das erworbene Werk aufführenden deutschen und österreichischen Rundfunkgesellschaften von etwaigen Ansprüchen, die für diese Aufführungen gegen ihn aus seinen Verlagsverträgen hergeleitet werden könnten, zu befreien.

Alle sonstigen Autorenrechte des Herrn. **Erwin Schulhoff**... bezüglich der Vervielfältigung des Werkes und etwa bestehender Lizenzabkommen bleiben gewahrt.

- 8.) Die **Funkstunde AG. Berlin**..... zahlt an Herrn. **Erwin Schulhoff**..... für die in diesem Verträge niedergelegten Verpflichtungen ein Honorar von ~~fünfhundert~~..... RM.

- 3 -

Dieser Betrag ist bei Ablieferung der Originalpartitur an die Funkstunde AG. Berlin
fällig.

9) Gerichtsstand für alle aus diesem Vertrag entstehenden
Streitigkeiten ist Berlin-Mitte.

Berlin W.9 den. 4. Februar 1930
..... den. 19..

Funk-Stunde Aktiengesellschaft



ANEXO 8.6. ANÁLISIS MUSICAL COMPARADO DE *HOT-SONATE*

Si nos atenemos al término sonata y todas las implicaciones que tiene en el ámbito de la música académica en los procedimientos formales, podemos afirmar que estamos ante una sonata convencional en su estructura a gran escala, con cuatro movimientos en total: I Rápido, II Muy vivo, III Lento y IV Rápido¹¹⁷. Sin embargo, estilísticamente, *Hot-Sonate* es una pieza realmente singular dentro del catálogo de sonatas de Schulhoff. Así, si el perfil de Schulhoff fue el de una suerte de compositor sumamente ecléctico, conviene destacar que en sus sonatas para piano e instrumento con piano (violín, violonchelo y flauta) no aparece ningún trazo de jazz o música de baile¹¹⁸.

Entre las características generales de *Hot-Sonate* podemos enumerar las siguientes:

- a) Lenguaje neoclásico, con melodía acompañada como textura predominante, con centros tonales definidos pero también “difuminados” por una armonía disonante.
- b) Eclecticismo de estilos, cuyas principales influencias son el *hot jazz*, la música de cabaret e Impresionismo.
- c) Periodos estructurados generalmente en 4-8 compases, estando a su vez estos conformados por frases de 2-4 compases.
- d) Gran complejidad y dificultad rítmica en el acompañamiento del piano y en las interacciones de los dos instrumentos (hemiolias, síncopas, contratiempos).
- e) Pocas indicaciones de dinámicas, facilitando la libertad interpretativa, al estilo de la música "hot" exuberante de la década de 1920¹¹⁹.

¹¹⁷ BEK, Josef. Erwin *Schulhoff-Leben und Werk*. Verdrängte Musik. Hamburgo. Von Bockel Verlag, 1994. p. 109. Bek señala que los cuatro movimientos conservan la estructura principal de la forma sonata. Sin embargo, esto es cuestionable pues, aunque en los cuatro movimientos se adopta la forma tripartita A-B-A, el único movimiento que se podría enmarcar dentro de la forma sonata es el primero, debido a que es el único que tiene una sección central con desarrollo temático.

¹¹⁸ Schulhoff abrazó tendencias que van desde el Neoclasicismo, Expresionismo, Impresionismo, Dadaísmo, jazz, cabaret y hasta la música de Bartok. Por ejemplo, en el 4º movimiento de la Sonata para flauta y piano tiene una clara influencia bartokiana, con el recurrente empleo del modo lidio.

¹¹⁹ SCHULHOFF, Erwin. *Hot-Sonate fur Altsaxophone und Klavier*. Munich. Revisión de Frank Lunte (Urtext). Henle Verlag, Prefacio p. V.

A continuación se presenta un análisis musical de cada uno de los cuatro movimientos de la sonata, mediante su cuadro-resumen correspondiente, y con las tablas de los análisis efectuados por Antonio Fernández¹²⁰ y Eric Scott¹²¹ que permiten su cotejo con el propio.

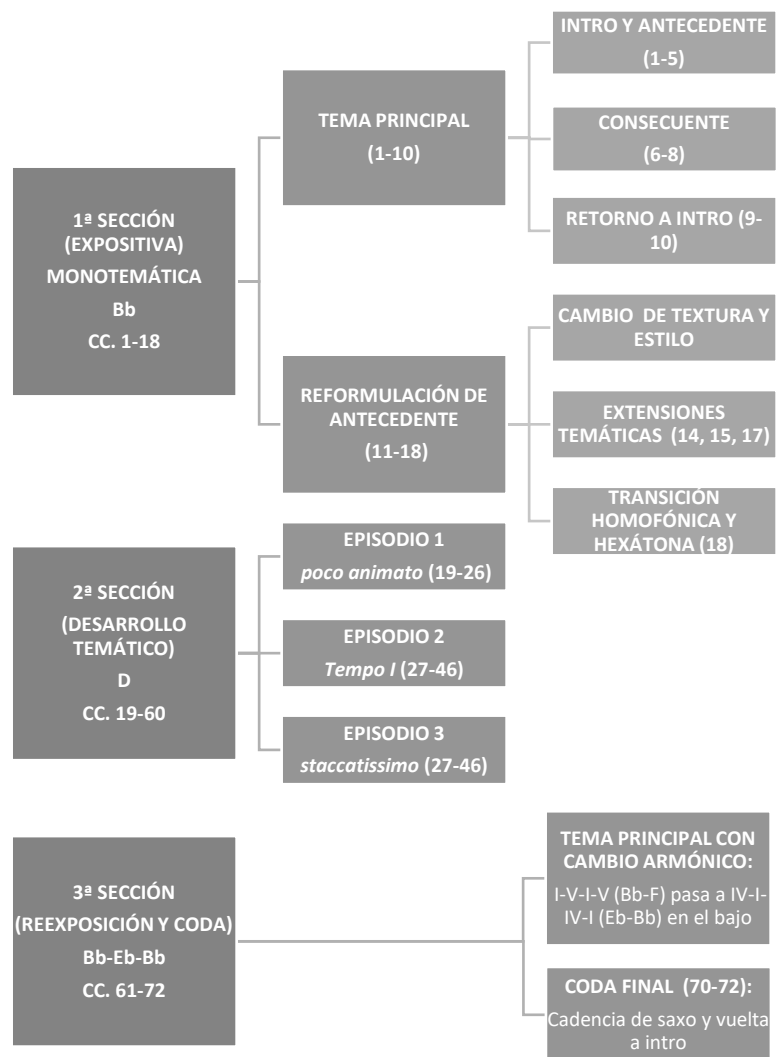
¹²⁰ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación del repertorio clásico del saxofón, 1919-1951, desde la práctica con instrumentos de época”. Universidad Autónoma de Madrid. 2019. pp. 330-370.

¹²¹ SCOTT, Eric. “Entartete Musik: The Chamber Works of Erwin Schulhoff”. Northwestern University (Illinois). 2022. pp. 32-43.

Cuadro resumen del movimiento I (forma sonata monotemática)

<p>1ª SECCIÓN (expositiva) Tema principal Bb cc. 1-18</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Intro y antecedente (cc. 1-5): comping estilo cabaret y arabesco sensual sobre escala hexátona ➤ Consecuente (cc. 6-8): melodía pentatónica menor en Re y acompañamiento sincopado estilo <i>ragtime/cakewalk</i> ➤ Retorno al comping del principio (cc. 9-10) ➤ Reformulación del antecedente (cc. 11-17): cambio de textura (sin <i>comping</i>), cambio estilístico (impresionista), extensiones temáticas con juegos rítmicos (sx-pn) y motivo foxtrot (pn) ➤ Transición homofónica y hexátona (c. 18) 						
<p>2ª SECCIÓN (desarrollo temático) D cc. 19-60</p>	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tbody> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 1 <i>poco animato</i> (cc. 19-26) </td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> Cambio de tono, tempo y carácter Dislocación rítmica VS melodía lírica Motivo foxtrot desarrollado (sx) </td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 2 <i>Tempo I</i> (cc. 27-46) </td> <td style="padding: 5px;"> Vuelta a la regularidad rítmica y tempo del principio Alternancia rápida de material de exposición y libres (estilo jazz-impresionista) Transición: pedal de Bb en el saxo </td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 3 <i>staccatissimo</i> (cc. 47-60) </td> <td style="padding: 5px;"> Retorno al <i>comping</i> original (en D) Melodía del tema principal invertido (ascendente) Alternancia de arabescos y sincopas Diálogo del motivo foxtrot entre saxo y piano </td> </tr> </tbody> </table>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 1 <i>poco animato</i> (cc. 19-26) 	Cambio de tono, tempo y carácter Dislocación rítmica VS melodía lírica Motivo foxtrot desarrollado (sx)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 2 <i>Tempo I</i> (cc. 27-46) 	Vuelta a la regularidad rítmica y tempo del principio Alternancia rápida de material de exposición y libres (estilo jazz-impresionista) Transición: pedal de Bb en el saxo	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 3 <i>staccatissimo</i> (cc. 47-60) 	Retorno al <i>comping</i> original (en D) Melodía del tema principal invertido (ascendente) Alternancia de arabescos y sincopas Diálogo del motivo foxtrot entre saxo y piano
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 1 <i>poco animato</i> (cc. 19-26) 	Cambio de tono, tempo y carácter Dislocación rítmica VS melodía lírica Motivo foxtrot desarrollado (sx)						
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 2 <i>Tempo I</i> (cc. 27-46) 	Vuelta a la regularidad rítmica y tempo del principio Alternancia rápida de material de exposición y libres (estilo jazz-impresionista) Transición: pedal de Bb en el saxo						
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Episodio 3 <i>staccatissimo</i> (cc. 47-60) 	Retorno al <i>comping</i> original (en D) Melodía del tema principal invertido (ascendente) Alternancia de arabescos y sincopas Diálogo del motivo foxtrot entre saxo y piano						
<p>3ª SECCIÓN (reexposición y coda) Bb-Eb-Bb cc. 61-72</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Reexposición de tema principal en Bb (c. 61) y Eb (cc. 62-69) ➤ Cambio armónico: del I-V-I-V (Bb-F) se pasa a IV-I-IV-I (Eb-Bb) en el bajo como posible guiño al blues ➤ Coda: Breve cadencia del saxo y finaliza con el <i>comping</i> de la introducción en Bb 						

ESTRUCTURA 1^{er} MOVIMIENTO (JUAN F. CASAS):



ESTRUCTURA 1^{er} MOVIMIENTO DE FERNÁNDEZ (2019, p. 350):

Estructura del 1er movimiento de <i>Hot Sonate</i>	
Compases 1- 18	Primera Sección
Compases 19-46	Desarrollo
Compases 47-60	Sección Reexpositiva
Compases 61- 72	Coda

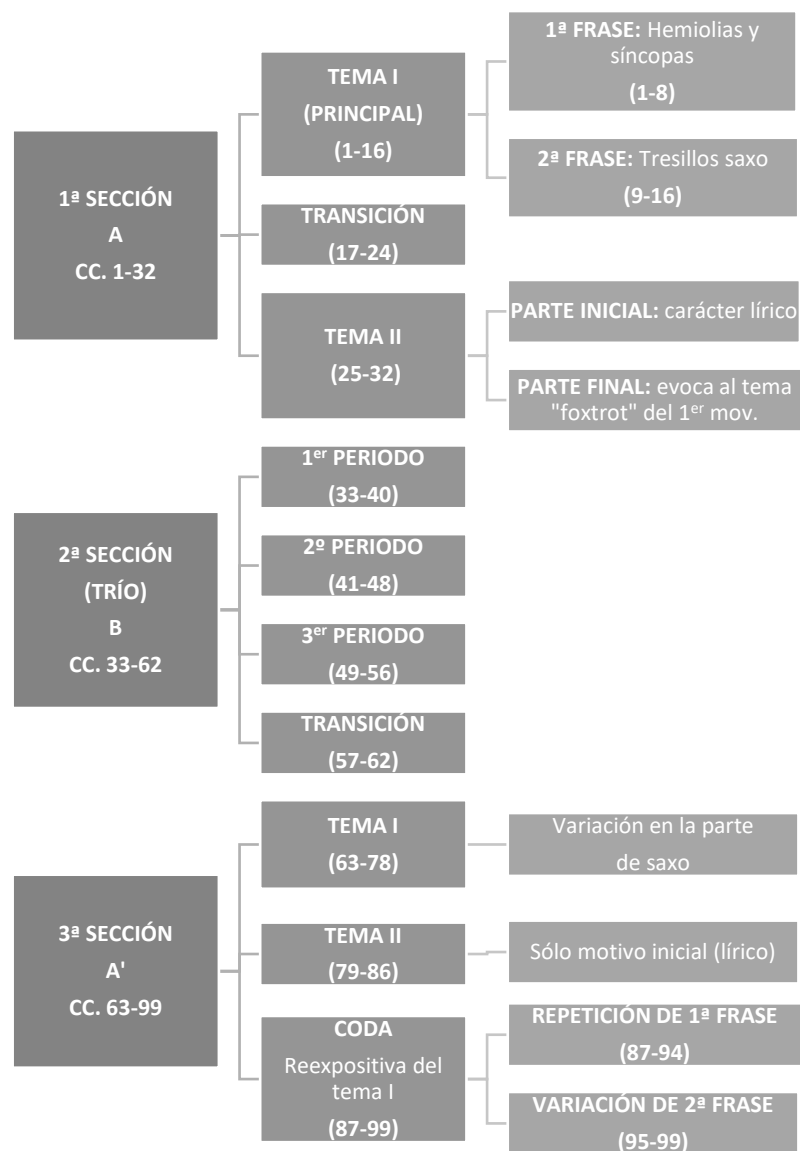
ESTRUCTURA 1^{er} MOVIMIENTO DE SCOTT (2022, p. 38):

A	m. 1	Ensemble ostinato B-flat major
	m. 2-10	Theme I
	m. 11-18	Theme I restatement
	m. 19-26	Transition to Theme II
B	m. 27-34	Theme II
	m. 35-48	Theme II restatement
	m. 49-60	Transition to Theme I
A'	m. 61-68	Theme I
	m. 69-72	Saxophone cadenza and two measure close

Cuadro resumen del movimiento II (*scherzo*)

1ª SECCIÓN (A) cc. 1-32	➤ TEMA I (cc. 1-16)	Formado por dos frases con la misma disposición en la acentuación (sx)
	➤ TRANSICIÓN (cc. 17-24)	Inestabilidad rítmica: acentos desplazados (sx) y síncopas (pn)
	➤ TEMA II (cc. 25-32)	Alternancia entre lo lírico y lo rítmico: descenso cromático en <i>legato</i> VS motivo foxtrot (evoca al movimiento I)
2ª SECCIÓN (B) <i>Trío</i> cc. 33-62	➤ 1 ^{er} PERIODO (cc. 33-40)	Alternancia entre <i>leggiero</i> y acentuación 3-3-2
	➤ 2 ^o PERIODO (cc. 41-48)	Diálogo vehemente sx-pn sobre negras en <i>staccato</i> (<i>shout chorus</i>)
	➤ 3 ^{er} PERIODO (cc. 49-56)	Textura rítmica homofónica con acentuación 3-3-2
	➤ TRANSICIÓN (cc. 57-62)	A cargo del piano, con acordes sincopados sobre una pedal de Fa.
3ª SECCIÓN (A') cc. 63-99	➤ TEMA I (cc. 63-78)	Variación en la melodía del saxo Cruce de octavas: el saxofón toca una octava más grave y el piano viceversa
	➤ TEMA II (cc. 79-86)	Reaparece con el saxo una 8ª más aguda Recortado: enuncia solo el motivo lírico
	➤ CODA (cc. 87-99)	Última exposición del Tema I (igual que al principio) Concluye con un solo de saxo (variación de la 2ª frase del tema principal)

ESTRUCTURA 2º MOVIMIENTO (JUAN F. CASAS):



ESTRUCTURA 2º MOVIMIENTO DE FERNÁNDEZ (2019, p. 353):

Estructura del 2º movimiento de <i>Hot Sonate</i>	
Scherzo	1º frase (1-8)
	2ª frase (9-16)
	3ª frase (17-24)
	4ª frase (25-33)
Trío	1ª frase (34-44)
	2ª frase (45-56)
Puente	6 compases piano (57-62)
Scherzo	1ª frase (63-70)
	2ª frase (71- 82)
	3ª frase (83- 90)
	4ª frase (91-94)
Cadencia	(95-99)

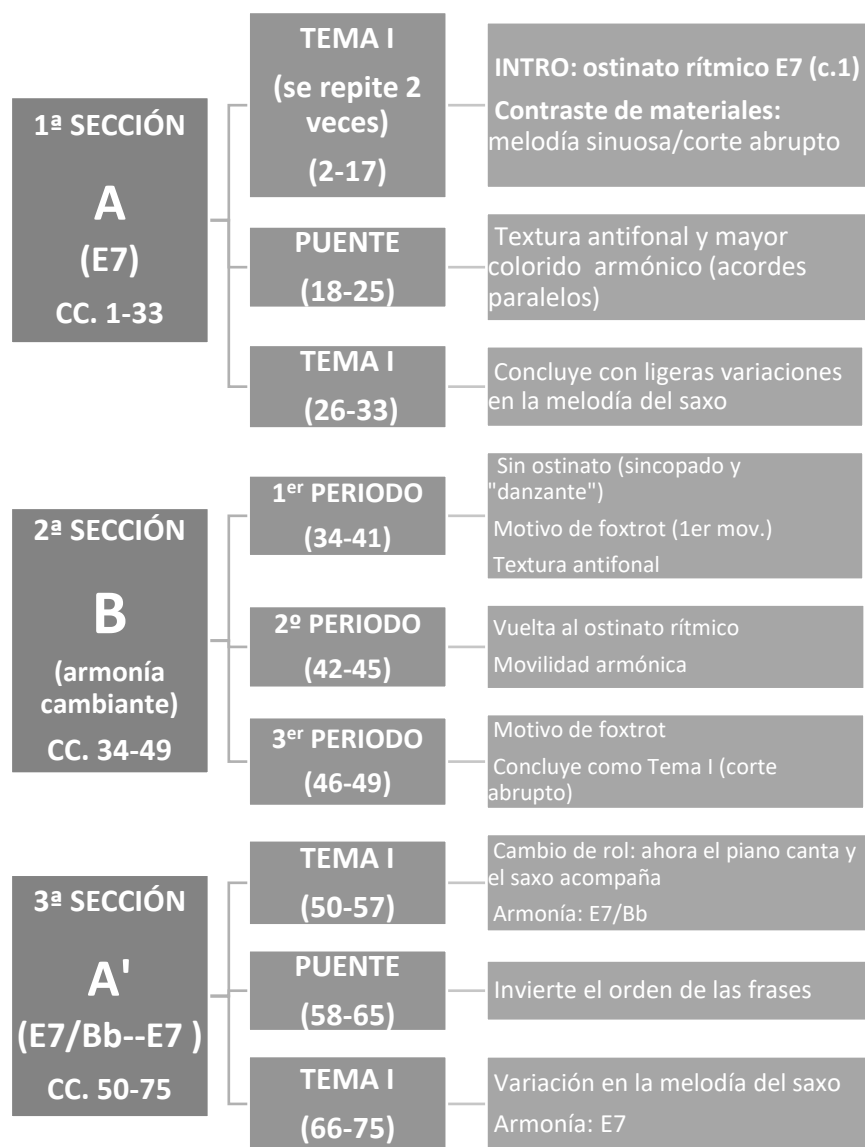
ESTRUCTURA 2º MOVIMIENTO DE SCOTT (2022, p. 39):

A	m. 1-16	Theme I
	m. 17-40	Expansion of Theme I/Transition to Theme II
B	m. 41-56	Theme II
	m. 57-62	Ensemble 'shout chorus'
A'	m. 63-78	Variant of Theme I
	m. 79-86	Retransition to A Section
A''	m. 87-94	Repeat of Theme I (m. 1-8)
	m. 95-99	Saxophone solo; expansion on m. 9-10

Cuadro resumen del movimiento III (blues)

1ª SECCIÓN (A) E7 cc. 1-33	➤ TEMA I (cc. 1-17): se repite 2 veces	Intro: <i>ostinato</i> rítmico en E7 Contraste de materiales: melodía sinuosa/corte abrupto
	➤ PUENTE (cc. 18-25)	Textura antifonal y mayor colorido armónico (acordes paralelos)
	➤ TEMA I (cc. 26-33)	Concluye con ligeras variaciones en la melodía del saxo
2ª SECCIÓN (B) armonía cambiante cc. 34-49	➤ 1 ^{er} PERIODO (cc. 34-41)	Abandona el <i>ostinato</i> (ahora sincopado y "danzante") Motivo de foxtrot (evoca al 1 ^{er} mov.) Textura antifonal
	➤ 2 ^o PERIODO (cc. 42-45)	Vuelta al <i>ostinato</i> rítmico Movilidad armónica
	➤ 3 ^{er} PERIODO (cc. 46-49)	Evocación de motivo de foxtrot Concluye como Tema I (corte abrupto)
3ª SECCIÓN (A') E7/Bb—E7 cc. 50-75	➤ TEMA I (cc. 50-57)	Cambio de rol: ahora el piano canta y el saxo acompaña Armonía: E7/Bb (2ª inversión)
	➤ PUENTE (cc. 58-65)	Invierte el orden de las frases
	➤ TEMA I (cc. 66-75)	Variación en la melodía del saxo Armonía: E7

ESTRUCTURA 3^{er} MOVIMIENTO (JUAN F. CASAS):



ESTRUCTURA 3^{er} MOVIMIENTO DE FERNÁNDEZ (2019, p. 35):

Estructura del 3er movimiento de <i>Hot Sonate</i>	
Estribillo	Intro de sección rítmica (1)
	1º frase, doble (2-17)
	2ª frase (18-25)
Estrofa	3ª frase (26-33)
	1ª frase (34-49)
Estribillo	1ª frase (50-57)
	2ª frase (58-63)
	3ª frase (64-71)
Final	(72-75)

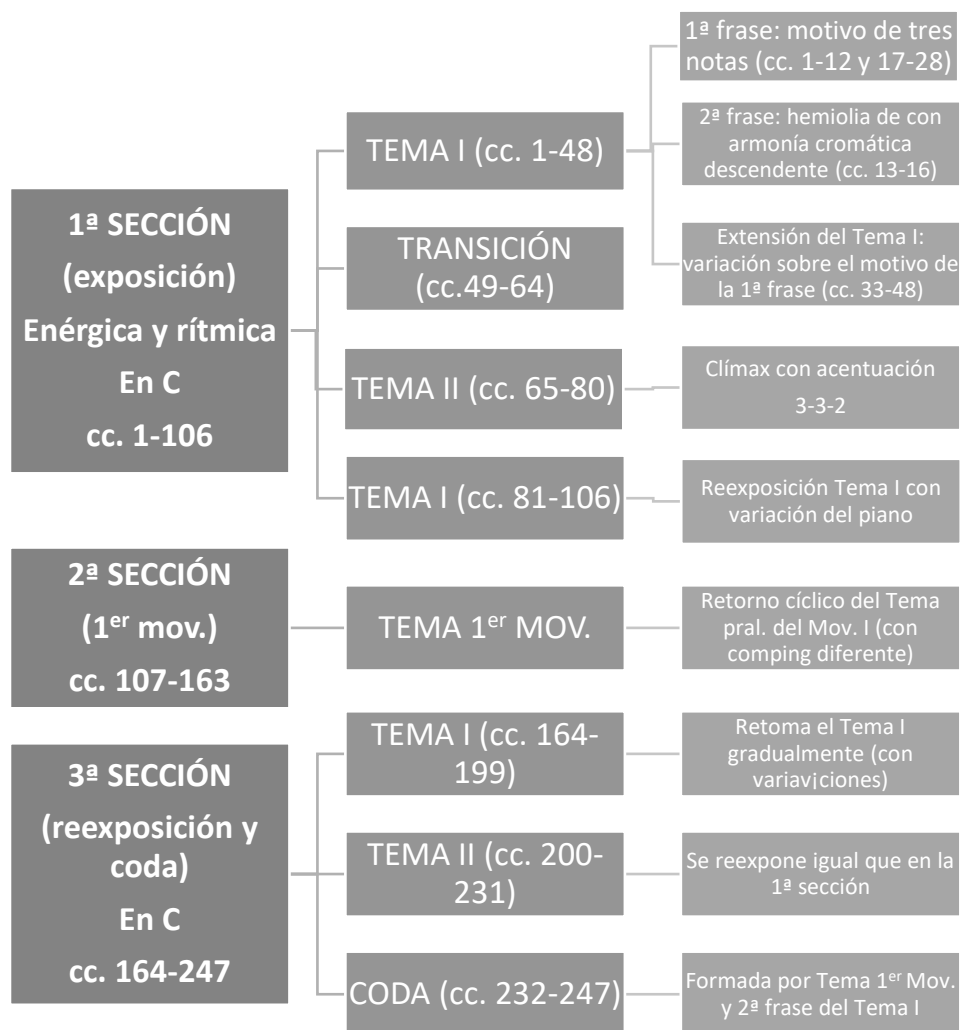
ESTRUCTURA 3^{er} MOVIMIENTO DE SCOTT (2022, p. 40):

	m. 1	Ensemble ostinato [E, G#, B, D]
A	m. 2-9	Theme I in the saxophone
	m. 10-17	Restatement of Theme I
B	m. 18-25	Theme II in ensemble and answered in saxophone
A'	m. 26-33	Theme I (similar to m. 2-9)
C	m. 34-49	Theme III
A'	m. 50-57	Theme I in ensemble
B'	m. 58-65	Theme II in ensemble and answered in saxophone
A''	m. 66-75	Theme I in the saxophone

Cuadro resumen del movimiento IV (forma cíclica)

<p>1ª SECCIÓN (exposición) Enérgica y rítmica En C cc. 1-106</p>	➤ TEMA I (cc. 1-48)	1ª frase (motivo de tres notas): textura contrapuntística (cc. 1-12) y homofónica (cc. 17-28) 2ª frase: hemiolia de tres negras en 4/4, con armonía cromática descendente (cc. 13-16) Extensión del Tema I: variación sobre el motivo de las tres notas de la 1ª frase (cc. 33-48)
	➤ TRANSICIÓN (cc.49-64)	<i>Subito forte</i> : solo de piano con acordes sincopados
	➤ TEMA II (cc. 65-80)	Momento culminante (<i>ff</i>). Hemioloia de tres blancas sobre <i>comping</i> en negras con un <i>ostinato</i> de acentuación 3-3-2 (derivado del motivo de las tres notas del Tema I)
	➤ TEMA I (cc. 81-106)	Reexposición del tema I con variación al principio de la parte de piano El piano concluye con un <i>diminuendo</i> del motivo de las tres notas
<p>2ª SECCIÓN (1^{er} mov.) cc. 107-163</p>	➤ TEMA MOV. I	Saxo: retoma la melodía hexátona del antecedente del primer movimiento una 3ª Mayor más aguda Piano: acordes en <i>p dolce</i> con el ritmo sincopado del consecuente y con colorido impresionista. Pinceladas pentatónicas
<p>3ª SECCIÓN (reexposición y coda) En C cc. 164-247</p>	➤ TEMA I (cc. 164-199)	Retoma el tema gradualmente pero con variaciones y armonía cambiante (cc. 164-183) Establece la tonalidad principal (C) en el c. 184
	➤ TEMA II (cc. 200-231)	Lo reexpone exactamente igual que en la 1ª sección
	➤ CODA (cc. 232-247)	Tema movimiento I: Ahora una 4ª J más aguda que en el 1 ^{er} mov., en Eb (cc. 232-239) Final con material de la 2ª frase del Tema I y modo hexátono, con corte abrupto en C (bombo <i>jazz-band</i>)

ESTRUCTURA 4º MOVIMIENTO (JUAN F. CASAS):



ESTRUCTURA 4º MOVIMIENTO DE FERNÁNDEZ (2019, p. 359)

Estructura del 4º movimiento de <i>Hot Sonate</i>	
Primera sección	1ª idea, hemiolía en canon (1-16)
	1ª idea, hemiolía a unísono (17-32)
	2ª idea (33-64)
	3ª idea, elemento lírico (65-80)
	Retoma 1ª idea sin canon (81-97)
Puente pianístico	(99-106)
Sección central	Motivo del 1er movimiento sobre armonías estáticas (107-123)
	Poco animato (130-163)
Tercera sección (<i>tempo primo</i>)	Intro del piano (164-167)
	1ª idea, hemiolía a unísono (168-199)
	3ª idea, elemento lírico (200- 216)
	1ª idea, hemiolía a unísono (217-231)
Coda	Sobre 1er motivo del 1er movimiento (232-247)

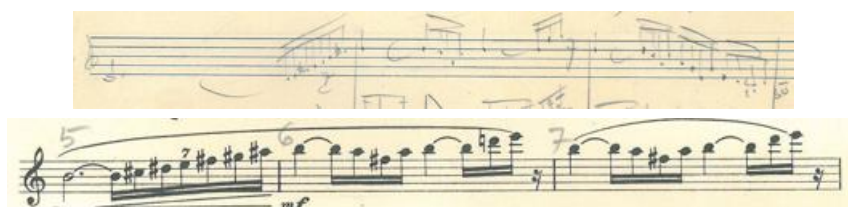
ESTRUCTURA 4º MOVIMIENTO DE SCOTT (2022, p. 41):

A	m. 1-16	Theme I in saxophone
	m. 17-32	Restatement of Theme I
	m. 33-48	Variant on Theme I transition to the shout chorus
	m. 49-64	Ensemble shout chorus
	m. 65-80	Theme II with ostinato based on opening accompaniment
	m. 81-96	Restatement of material from Theme I
B	m. 97-106	Ensemble Codetta
	m. 107-123	Primary theme from first movement
A'	m. 124-163	Restatement of material from m. 107-123
	m. 164-183	Theme I Variant (similar to m. 33-48)
Coda	m. 184-231	Theme II with ostinato (similar to m. 65-80)
	m. 232-247	Themes I & II, plus primary theme from first movement

ANEXO 8.7. COMPARATIVA CON LAS PRINCIPALES DIFERENCIAS ENTRE EL MANUSCRITO (ENERO DE 1930) Y LA PRIMERA EDICIÓN REVISADA POR EL COMPOSITOR (AGOSTO DE 1930)¹²²

Movimiento I

- El compás 6 se repite en la edición revisada:



- La repetición del c. 53 en el c. 55 parece que se indica con una “R”:



- En el compás 56 el saxo sube hasta el sol sobreagudo (si b) y en la edición se baja al fa agudo. En el compás 57 se aligera el ritmo, introduciendo silencios de fusas:



- En el compás 59 ídem que en el ejemplo anterior:

¹²² Para hacer esta comparativa se atenderá sólo a la parte de saxofón.

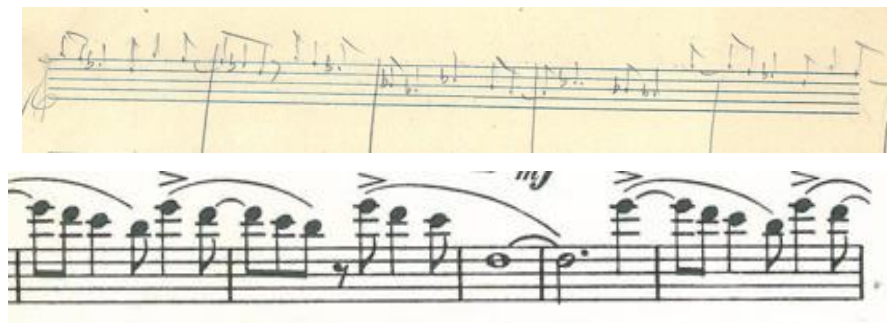


Movimiento II

- En los cc. 7 y 8 sube al sol sobreagudo en vez de mi b agudo:



- En los cc. 19 y 20 añade un re tenido en vez de la melodía sincopada del manuscrito:

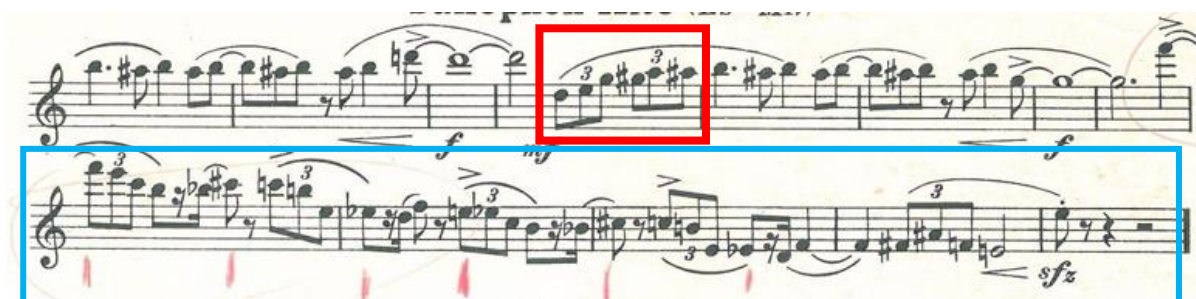
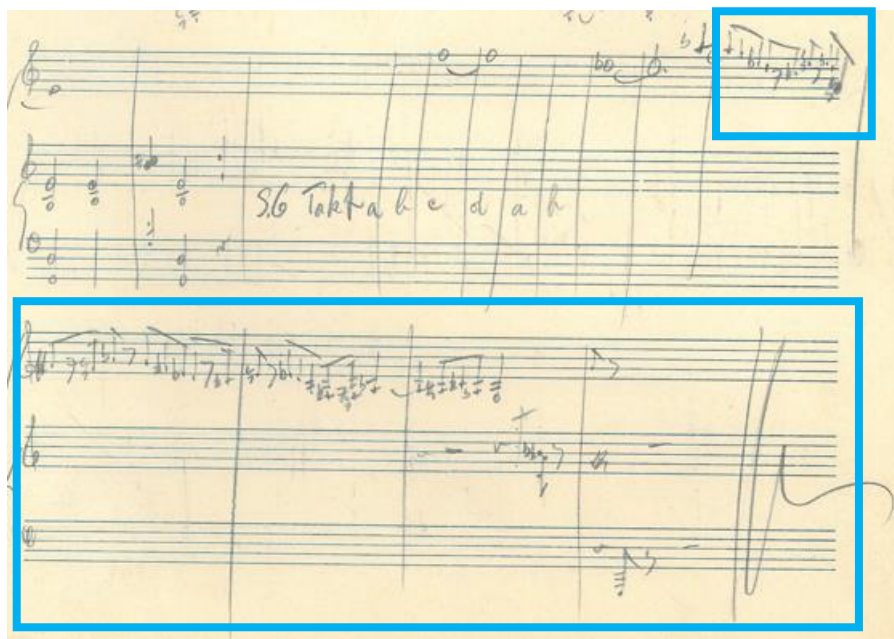


- En los cc. 68-71 cambia la melodía, evitando así el sol sobreagudo:



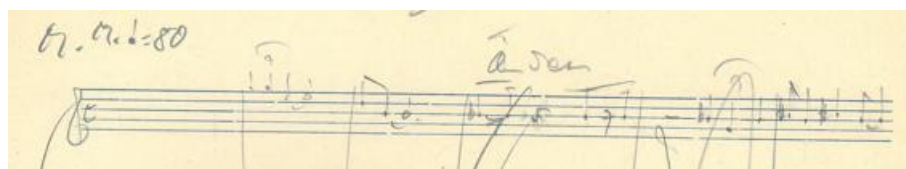
- En el compás 87 se vuelve al principio y parece que indica que se repitan los primeros compases de forma literal antes de pasar a la coda. Sin embargo, en la edición no se produce

ese salto e incluye algunas variaciones (cuadro rojo) del material inicial, hasta llegar a la coda final (cuadro azul):



Movimiento III

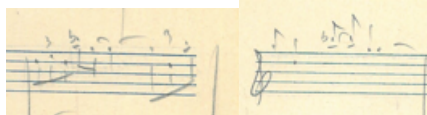
- No aparece ninguna indicación de *glissano* y los cc. 4 y 5 son totalmente diferentes:



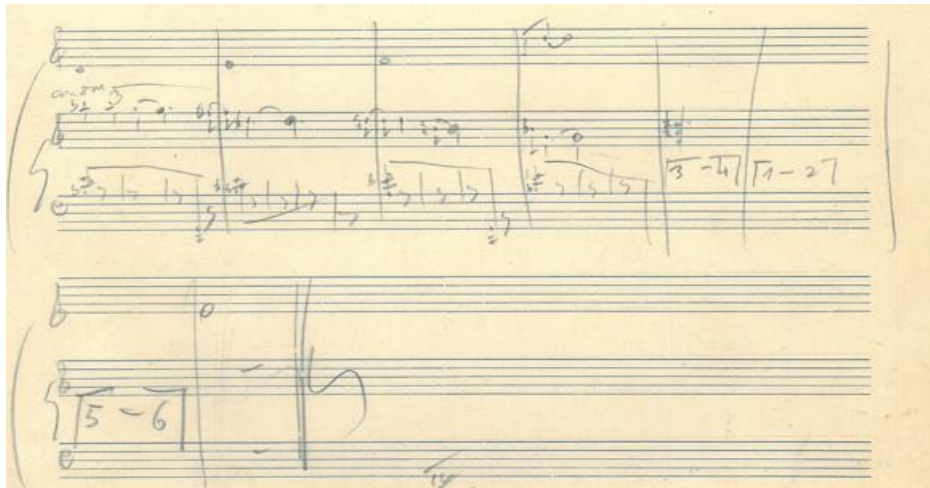
- Los cc. 20 y 21 tienen un diseño rítmico-melódico distinto:



- Ídem en los cc. 24 y 25:



- A partir del compás 60 no hay escritura musical, sino indicaciones numéricas:



Movimiento IV

- Los cc. 1-8 son diferentes. El material que aparece en el manuscrito posteriormente lo utilizará en los compases 17-20 y 81-84:



- Los cc. 48 y 49 son diferentes:



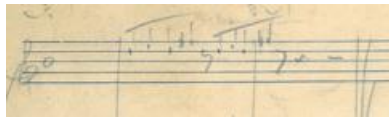
- Los cc. 73-79 el diseño es diferente y sube hasta el sol sobregado (si b). Ocurrirá lo mismo entre los cc. 212 y 215:



- A partir del compás 85 la escritura musical pasa a ser un esquema:



- La frase final de los dos últimos compases es rítmica y melódicamente diferente, concluyendo con un re # (fa #):



ANEXO 8.8. DISCOGRAFÍA COMENTADA DE *HOT-SONATE*

Este anexo plantea un somero recorrido discográfico por la historia de la interpretación de la obra, atendiendo exclusivamente a la parte de saxofón. Ante el gran número de versiones disponibles, se ha optado por una selección discográfica que se centra principalmente en la influencia de los gestos y tópicos interpretativos del saxofón en el jazz (algunas veces mal entendidos y aplicados sin criterio), especialmente el *glissando*. Igualmente, en esta selección se toma en consideración diversas cuestiones relevantes de la discografía de la obra: el registro más antiguo, su encuadre en monográficos o misceláneas, la versión más historicista, la más jazzística, con partitura urtext o la versión que manifiesta una clara canonización de la obra.

El registro más antiguo

La primera interpretación registrada en disco de la que hay evidencia es la de un saxofonista desconocido: Jaroslav Kropáček¹²³. Fue grabada en 1969 y publicada en 1970 por el sello checoslovaco Supraphon.



Portada del vinilo de la primera grabación de *Hot-Sonate*.

Esta interpretación, más allá de su interés histórico, presenta algunas peculiaridades respecto a las versiones posteriores. Son las siguientes:

¹²³ *Jazz A Vážná Hudba III--Skladby Ervína Schulhoffa*. Jaroslav Kropáček (sx), Zdeněk Jílek (pn). Vinilo. Praga. Supraphon. 1 10 0693, 1970. No hay constancia de otras grabaciones del saxofonista de este disco. Enlaces: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kVCBoV93hMbN9GwJQuMzY3_m6yN1aKLQU&si=XJKIK3dV1QOk-5im <http://www.musiquesregenees.fr/Schulhoff/Disques/Supraphon1100693.html> [consulta: 15-11-2023]

- Tempos extremadamente lentos, especialmente en el 1^{er} y 2^o movimiento, que privan del brío y el carácter “scherzante” a los movimientos I y II, respectivamente.
- Interpretación muy sobria, con un fraseo muy plano y sin cambios de dinámicas.
- Timbre del saxofón algo “cerrado” en el registro agudo (desafinado en algunas notas).
- Emisiones del *staccato* en el registro grave “sucias” (“Za” en lugar de “Ta”).
- *Glissandi* de amplitud restringida y sin coherencia: omisiones, realización gutural (*continuum*) en algunas ocasiones y con llaves en otras (portamento cromático).

El redescubrimiento de *Hot-Sonate*

Dentro del “renacer” de la figura de Schulhoff producido en la última década del s. XX, el pionero en grabar la obra fue el saxofonista alemán Detlef Bensmann¹²⁴, en 1990.



Portada del CD con la versión de Bensmann.

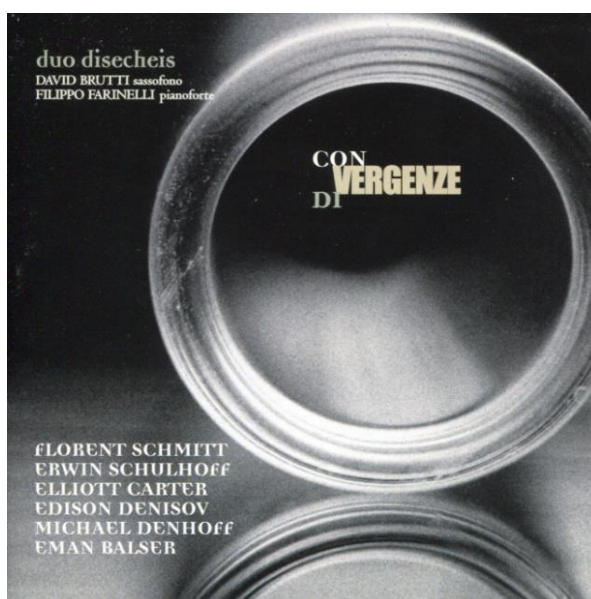
En su disco *Saxophone & Piano* propone una miscelánea de transcripciones y piezas originales para esta formación, entre las cuales incluye *Hot-Sonate*. Aquí, lo que sin duda destaca es la cantidad de “licencias” interpretativas del saxofonista. Pondremos como ejemplo sólo en el movimiento I, donde escuchamos cómo Bensmann toca deliberadamente con una

¹²⁴ *Saxophone & Piano*. Detlef Bensmann (sx), Michael Rische (pn). CD. Westdeutscher Rundfunk (Bonn). Koch Schwann-CD-310 071, 1990.

afinación “sucia” (desafinada), con abundantes *glissandi*, *bends*¹²⁵, o *slap* en lugar de staccato¹²⁶. Por otro lado, en los *ff* el sonido del saxofón se destimbra y descuelga, produciendo una sensación constante de desafinación y timbre “descuidado”. Se podría decir que plantea una interpretación “hot”, pero es todo tan desmedido que el resultado se asemeja más a una interpretación cómica o de vodevil¹²⁷, alejándose así del sutil y refinado encuentro estilístico entre el jazz y la música clásica que plantea la obra.

Versiones bipolares: David Brutti

Siguiendo la línea de interpretación, en la que se reincide en los pretendidos y mal entendidos tópicos interpretativos del “saxofón jazzístico”¹²⁸, tenemos la versión del italiano David Brutti en el disco *Con Di Vergenze* (2004)¹²⁹.



Portada del CD con la 1ª versión de Brutti.

¹²⁵ Véase Anexo 8.1. Generalmente se llama *bend* a la variación en el tono (a menudo microtonal) hacia arriba o hacia abajo durante el transcurso de una nota. Fuente: WITMER, Robert. “Bend”. Grove Music Online. 2003.

¹²⁶ El *slap-tongue* es una técnica que consiste en colocar la lengua en forma de ventosa bajo la caña, de tal manera que el efecto que produce al emitir la nota es de gran dureza y precisión, similar al pizzicato “a la Bartok”.

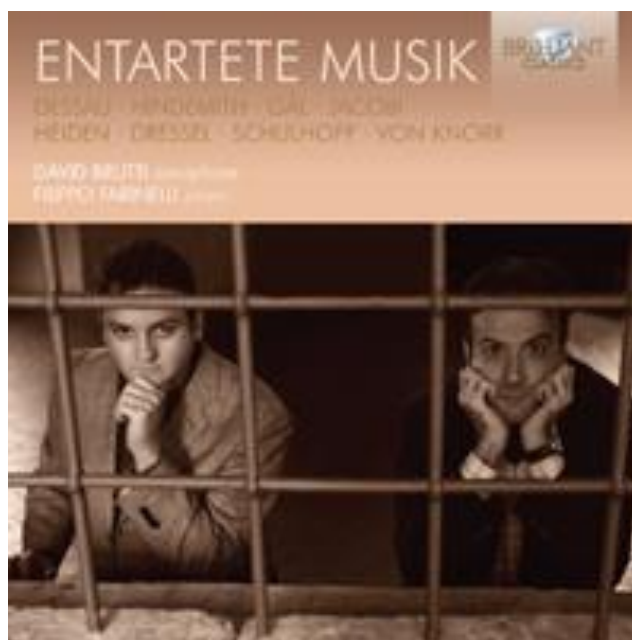
¹²⁷ Durante los años 10 y 20 hubo multitud de saxofonistas que fueron unos maestros en el uso de los múltiples efectos sonoros del saxofón, en espectáculos de variedades y de música ligera, cosechando un gran éxito y asombro entre el público. Entre ellos, destacó el virtuoso Rudy Wiedoeft, que era capaz literalmente de “hacer reír” al saxofón, como puede escucharse en su grabación de *Sax O Phun* (1925).

¹²⁸ Dentro del ámbito del saxofón clásico, todavía sigue siendo muy común el vicio de pensar que en el jazz se ha de tocar con un sonido descuidado y desafinado (con la embocadura descolgada), el uso constante del *glissando*, *subtone*, u otros efectos que modifican timbre y afinación de una manera arbitraria.

¹²⁹ *Con Di Vergenze*. Dúo Disecheis: David Brutti (sx), Filippo Farinelli (pn). CD. Accademia Musicale Valdarnese, Arezzo (Italia). Materiali Sonori 12957.4003.3, 2004.

Aquí, Brutti realiza una interpretación realmente “hot” (de una energía desmesurada): *vibrato* excesivamente intenso y amplio en los *ff*, cambios súbitos de dinámicas no escritos, emisiones muy duras en momentos puntuales y un abuso constante del *glissando*. Así, el paroxismo interpretativo de Brutti llegará en el mov. IV, donde toca con *growl* el 2º tema –con un sonido y estilo “cuasi roquero”– y ataca la coda final con un cambio de tempo vertiginoso, sonando totalmente “atropellada”.

Sin embargo, la versión publicada por este mismo dúo en su doble CD *Entartete Musik* (2014)¹³⁰ sorprende por el giro dado hacia una concepción mucho más sobria y equilibrada, desterrando todos los excesos anteriores. En este sentido, da la sensación de que Brutti no debiera estar muy satisfecho con su primera *Hot-Sonate* pues, al margen de que su segunda grabación es una especie de “enmienda” a la primera, no hay ni rastro de aquel primer disco en su página web¹³¹. Por otro lado, el álbum de 2014 presenta una propuesta de conjunto mucho más coherente que la anterior, con un monográfico de repertorio original para saxofón de compositores alemanes “degenerados”.



Portada del CD con la 2ª versión de Brutti.

¹³⁰ *Entartete Musik*. David Brutti (sx), Filippo Farinelli (pn). Doble CD. Terni (Italia). Brilliant Classics. 94874, 2014.

¹³¹ <http://www.davidbrutti.com/discography/>

Frank Lunte y sus investigaciones

La línea de integrar en monográficos *Hot-Sonate* fue iniciada por el ya mencionado saxofonista e investigador alemán Frank Lunte, en su disco *Musik für Saxophon aus Berlin, Vol. 1: 1930-1932*¹³², publicado en 2002. Lunte toma como referencia la edición de Schott, y no las indicaciones originales del manuscrito, por lo que no presenta la inclusión del registro sobreagudo. Sin embargo, Lunte posteriormente y tras su exhaustiva investigación, sí acometería la interpretación con sobreagudo en la presentación de su edición urtext, realizada en el XVIII Congreso Mundial del Saxofón, en 2018¹³³.

La interpretación de Lunte de la obra en este disco es comedida en el uso del *vibrato*, reservándolo para algunos momentos puntuales: movimiento III y pasajes de mayor intensidad expresiva (*ff*). Del mismo modo, el gesto interpretativo del *glissando* lo “dosifica” convenientemente, empleándolo sólo en algunos momentos del movimiento I. De este modo, la versión de Lunte se aproxima más a una interpretación jazzística y vehemente en los movimientos I y III y, en cambio, en los movimientos II y IV se busca una concepción más “clásica” y sobria.



Portada del CD con la versión de Lunte.

¹³² *Musik für Saxophon aus Berlin, Vol. 1: 1930-1932*. Frank Lunte (sx), Tatjana Blome (pn). CD. Berlin. EDA Records 021-2, 2002. Este disco forma parte de un monográfico de 3 CD's dedicado a compositores berlineses o vinculados con la capital alemana, como es el caso de Schulhoff.

¹³³ [Programa de actividades del XVIII Congreso Mundial del Saxofón](http://www.adolphesax.com). Zagreb, 2018. Fuente: www.adolphesax.com.

La grabación de referencia: Arno Bornkamp

Del mismo modo que Lunte, el saxofonista holandés Arno Bornkamp integró *Hot-Sonate* en su disco *Metropolis: Berlin 1925-1933* (2005)¹³⁴:



Portada del CD *Metropolis* de Bornkamp.

Este disco fue el primero de la discografía saxofonística en representar el rol del saxofón en el *Zeitgeist* de la República de Weimar, con música original para diversas formaciones con saxofón y un magnífico arreglo del *Mahagonny* de Weill (saxo alto, cuarteto de cuerda y piano). La versión de este disco no fue la primera que Bornkamp grabó. Existe un registro de 1996, perteneciente al disco *Hot-Sonate!*¹³⁵:



Portada del CD *Hot Sonate* de Bornkamp

¹³⁴ *Metropolis: Berlin 1925-1933*. Arno Bornkamp y Ties Mellema (sx), Ivo Janssen (pn), Utrecht String Quartet. CD. Holanda. Ottavo-OTR C100386, 2005.

¹³⁵ *Hot-Sonate!* Arno Bornkamp (sx), Ivo Janssen (pn). CD. Harlem (Holanda). Vanguard Classics 99092, 1996. Descarga gratuita en la web del propio Bornkamp: <https://www.arnobornkamp.nl/#disco>

Además, Bornkamp ha revisitado esta obra de manera recurrente con posterioridad a la grabación de 2005, en diversos conciertos y proyectos¹³⁶. En cualquier caso, la versión de 2005 seguramente es la que ha conseguido difundir la obra de una manera más notable. Ello se debe en parte a la gran popularidad y prestigio de Bornkamp dentro del mundo del saxofón clásico¹³⁷, pero también al “encanto” de esta versión en particular y del disco que la contiene. Así, si en la versión de 1996 la interpretación es más “clásica”, estando marcada por el rigor en la lectura de la partitura y una sonoridad con un timbre homogéneo, centrado y oscuro –en sintonía con la línea predominante del saxofón clásico en las últimas décadas–, en la versión de 2005 Bornkamp aporta algunas novedades de corte historicista y se permite algunas licencias interpretativas. En este sentido, tal como indica Fernández en su tesis y aparece en el libreto del CD de *Metrópolis*, Bornkamp toca con un modelo de la época: un Selmer *Super Sax Cigar Cutter* con su boquilla original¹³⁸. Aquí se escucha a Bornkamp con un timbre muy diferente a la versión de 1996 (más brillante y timbrado), con un *vibrato* mucho más presente y amplio (acorde al gusto de la época) e introduciendo algunas variaciones interpretativas en las reexposiciones del material temático del movimiento I, con pequeñas ornamentaciones y *glissandos* no escritos¹³⁹. A pesar de esta intención historicista, la interpretación seguirá siendo fiel a la edición de 1930, sin tener en cuenta el resto de fuentes. Sin embargo, en su posterior proyecto *The Lost Manuscripts*¹⁴⁰, sí se basa en el manuscrito original, tocando en algunos pasajes el sol sobreagudo y omitiendo/añadiendo algunos compases o fragmentos melódicos respecto a la edición de 1930 (ver Anexo 8.7)¹⁴¹.

¹³⁶ AdolphesaxTV. “The Lost Manuscripts (Full concert) 51f”. Vídeo de You Tube. Publicado el 20 de agosto de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=r5rsEbB6eXo&t=3s> [consulta: 15-1-2024]. Aquí podemos escuchar el uso del registro sobreagudo (Sol sobreagudo), que estaba contemplado originalmente por Schulhoff. Este proyecto no se materializó en ningún disco, quedando sólo en una serie de conciertos cuyo repertorio se basó en la interpretación basada en los manuscritos originales.

¹³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Arno_Bornkamp [consulta: 15-1-2024]

¹³⁸ Este modelo se fabricó entre 1931 y 1934. Fue un modelo “creado para tomas de sonido en la radio y grabaciones de estudio” Fuente: <https://www.saxophone.org/museum/saxophones/model/31> [consulta: 17-1-2024]

¹³⁹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio. “Aportaciones a la interpretación...”. pp. 364. Fernández Sánchez afirma que “no hay apenas diferencias entre ambas interpretaciones”. En nuestra opinión, esta observación no es del todo apropiada pues, a pesar de que ambas interpretaciones toman la partitura de la edición de Schott (1930) y al margen de las sutiles diferencias que existen entre ambas, la tímbrica del saxofón y el empleo del vibrato son diferencias lo suficientemente significativas. Es por ello por lo que sí creemos pertinente diferenciar ambas versiones.

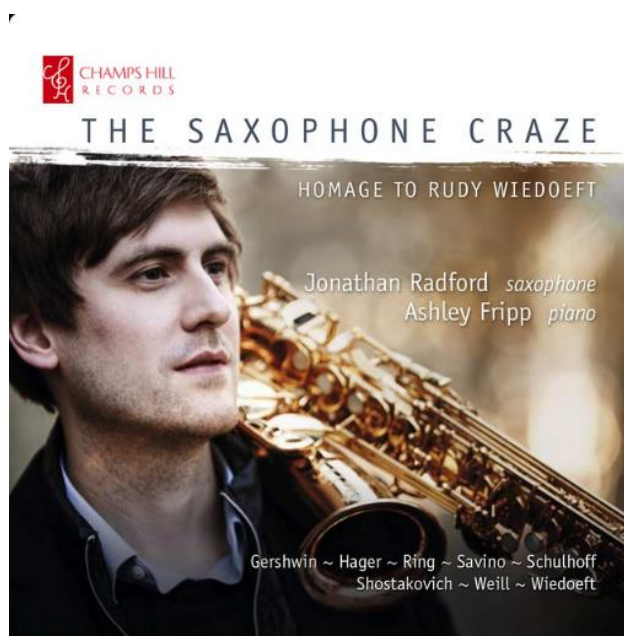
¹⁴⁰ AdolphesaxTV. “The Lost Manuscripts (Full concert) 51f”. Vídeo de You Tube. Publicado el 20 de agosto de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=r5rsEbB6eXo&t=3s> [consulta: 15-11-2023]

¹⁴¹ *Ibid.* pp. 365-366. Fernández expone unas tablas comparativas en las que se especifican las diferencias entre la versión de *Metrópolis* (2005) y de *The Lost Manuscripts* (2011). En el Anexo 8.7 se puede ver esta misma comparativa, pero con imágenes del manuscrito y la primera edición.

Canonización de la obra: las versiones de Radford y Fateyeva

Con la línea iniciada por Bornkamp en *The Lost Manuscripts* comienza una nueva etapa en la interpretación de *Hot-Sonate*, que ahora sí vendrá marcada por la consideración de las diversas fuentes disponibles (manuscrito y ediciones) y cierta “canonización” de la obra, con las diferentes instrumentaciones comentadas en el Anexo 8.4. En este sentido, destacan dos versiones recientes, que pueden servir para ilustrar ambas perspectivas. Son las de los laureados saxofonistas Jonathan Radford (2022) y Asya Fateyeva (2020).

La interpretación de Radford de *Hot-Sonate* está incluida en su disco *The Saxophone Craze*¹⁴², en el que se pretende rendir homenaje a la figura del saxofonista Rudy Wiedoeft, apodado “el Kreisler del saxofón”¹⁴³. Radford, que además de saxofonista es investigador¹⁴⁴, sigue rigurosamente las indicaciones de la edición urtext de Lunte. Así, presenta una interpretación que se podría calificar de “objetiva”, sin añadir prácticamente ningún sesgo o cliché jazzístico, con un timbre de “saxofón clásico” y un *vibrato* muy comedido en cuanto a frecuencia de uso y amplitud.



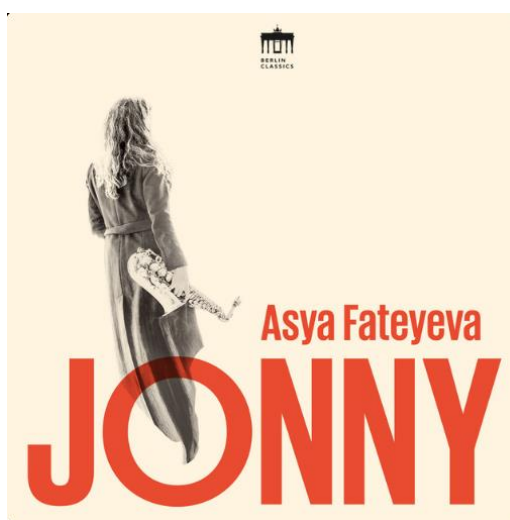
Portada del CD con la versión de Radford.

¹⁴² *The Saxophone Craze: Homage to Rudy Wiedoeft*. Jonathan Radford (sx) y Ashley Fripp (pn). CD. Coldwaltham, West Sussex (Inglaterra). Champs Hill Records CHRCD166, 2022. El repertorio de este álbum está formado por piezas de Wiedoeft, *Hot-Sonate* y arreglos de obras de Weill y Gershwin.

¹⁴³ *Rudy Wiedoeft: “Kreisler of the Saxophone”*. CD (compilación). Clarinet Classics CC0018, 1997. https://open.spotify.com/intl-es/album/3TqXTOZO26qii7KqCNvLou?si=cEazmN6VRBeFSPA_0q8r5Q [consulta: 15-1-2024]

¹⁴⁴ <https://www.jonathanradfordsaxophone.com/about> [consulta: 18-1-2024]

La versión de la saxofonista ucraniana Asya Fateyeva, de 2020, integrada en su disco *Johnny*¹⁴⁵, supone un salto cualitativo en la historia interpretativa de la obra. Aunque no es la primera versión discográfica de un arreglo¹⁴⁶ –hay constancia de diversas interpretaciones anteriores en concierto de saxofonistas de la talla de Branford Marsalis¹⁴⁷– sí que es la primera vez que un arreglo de la obra es llevado al disco por una insigne saxofonista. En este caso, se trata de una interpretación en la que la parte de piano está arreglada para cuarteto de cuerda, de la cual no hay evidencia de su publicación. La obra se integra en un disco que sigue la estela iniciada con *Metrópolis* de Bornkamp, presentando un gran trabajo desde el punto de vista de coherencia estilística, en el que *Hot-Sonate* va acompañada de un repertorio formado por obras originales para saxofón (Hindemith, Webern y Busch) y arreglos de lo que se llamó *zeitoper* (Krenek y Weill). Aquí, Fateyeva interpreta la obra siguiendo la edición de Lunte pero, a diferencia de Radford, se permite más libertades interpretativas (*glissandos* en el movimiento I), tocando con una mayor vehemencia expresiva: con un *vibrato* más presente y de mayor intensidad. Por otro lado, destaca cómo en muchos momentos emplea una articulación más *dolce* de lo que comúnmente se puede escuchar en las versiones de saxo-piano, seguramente debido a una intención de empastar y mimetizarse con los instrumentos de cuerda.



Portada del CD con la versión de Fateyeva.

¹⁴⁵ *Johnny*. Asya Fateyeva (sx), Shirley Brill (cl), Stepan Simonian (pn), Emma Yoon, Florian Donderer (vl), Yuko Hara (vla) y Tanja Tetzlaff (cello). CD. Berlin Classics – 0301312BC, 2020.

¹⁴⁶ *Erwin Schulhoff - Concierto de Jazz*. Detlef Bensmann (sx), Florian Merz (dir.) Radio-Philharmonie Hannover des NDR. CD. Deutsche Grammophon, Universal Classics & Jazz. 2007. En este disco aparece el ya mencionado Defitel Bensmann, interpretando el arreglo que él mismo hizo para saxofón alto y orquesta, editado por Schott en 1994.

¹⁴⁷ Branford Marsalis ha interpretado el arreglo para saxo y ensemble de cámara de Richard Rodney Bennett en diversas ocasiones, durante 2010 y 2011, en EEUU y España.
<https://archives.nyphil.org/performancehistory/#composerprogramwork?prw:WorksID=3080>false>false>
https://elpais.com/diario/2011/04/15/paisvasco/1302896414_850215.html?event_log=go [consulta: 18-1-2024]

Versiones con otros instrumentos

En las dos últimas décadas *Hot-Sonate* ha pasado a ser una de las obras para saxofón más interpretadas y grabadas, con diferentes instrumentaciones, como ya hemos visto anteriormente. Además, recientemente se puede observar cómo la obra está pasando a formar parte del repertorio de otros instrumentos, con versiones para [clarinete \(2017\)](#) o [fagot \(2023\)](#). Esta canonización y “trasvase” de la obra –algo muy poco común dentro del repertorio original para saxofón– demuestra que, al margen de que el tropo del “saxofón jazzístico” pudiera servir de inspiración a Schulhoff para componerla, trasciende la escritura idiomática del instrumento, convirtiéndose una magnífica muestra del espíritu de la época de la música alemana de entreguerras, con una conjunción entre la música académica y popular de la que Schulhoff fue un auténtico abanderado.



Portada de CD con una versión de *Hot-Sonate* para clarinete y piano.



Portada de CD con una versión de *Hot-Sonate* para fagot y orquesta.

ANEXO 8.9. POSTAL DE BILLY BARTON A ERWIN SCHULHOFF¹⁴⁸

Dear Mr. Schulhoff: - just a few lines to thank
 you for your letter. I have had no
 opportunity of seeing the director at
 Ultraphone, lately, but I spoke about
 the "Sonata", to him some time ago.
 I suggest you write to him yourself,
 and tell him just what you want.
 His name is Herr Director Viebig,
 Ultraphone, Mauerstrasse 43.
 In the meantime I will try and see him
 again. We must do this immediately, as the

summer holidays
 start the end of June.
 I have a new
 address now,
 Geisbergstrasse 36,
 B. 1. 30.
 my own woning.
 I hope this finds
 you and your family
 in good health,
 as it does my wife
 and I, and we both
 send our kindest
 regards to you, please
 write soon, Sincerely yours,
 Billy Barton.

S 173
Postkarte
 Werdet
 Rundfunkteilnehmer

inv. 68


Herr
 Erwin Schulhoff
 Czechoslovakia
 Prague 1.
 Ve Smečkáč 24

¹⁴⁸ České Muzeum Hudyby, Praga. Fondos Schulhoff, marca s 173 n°. 68