



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Extreme Make-Over: Estudio performativo

Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Iván González García

Director/a del TFG: Luis Pedrón Francés

Especialidad: Dirección de orquesta y coro

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Mediante la realización de este estudio de la obra *Extreme Make-Over* (2006) del compositor Johan de Meij (1953 -) se tratará de profundizar en la pieza para adquirir un mayor conocimiento de la misma, el cuál permita desarrollar un trabajo de concertación coherente y de calidad desde la figura del director de banda. Para ello, se llevarán a cabo diferentes acciones. Primero se contextualizará tanto al compositor como a su obra y se conocerá la composición que el autor toma como referencia la hora de escribir *Extreme Make-Over*. La composición que se toma como referencia en este caso es de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840 – 1893), por lo que también se aportarán una serie de datos sobre su figura y sobre su obra. De igual manera, se conocerá la organología de la pieza y las necesidades especiales que ésta conlleva, a la vez que se realizará un breve análisis formal de la composición. Mediante estas acciones también serán detectadas una serie de dificultades, tanto para la agrupación musical, como para el director de la misma. A esta serie de problemas se aportarán soluciones con el fin de lograr un trabajo de concertación dinámico y en el que prime un trabajo de calidad. Todas estas acciones irán enfocadas a su posterior concertación e interpretación en concierto. De forma paralela, se pretende poner en valor la figura de uno de los compositores más prolíficos de música de banda como es Johan de Meij, el cual, mediante sus obras ha marcado un antes y un después en cuanto a la literatura original para banda se refiere.

Palabras clave:

Johan de Meij, Tchaikovsky, dirección, análisis, concertación, interpretación, banda sinfónica

ABSTRACT

Through the completion of this detailed study of the work *Extreme Make-Over* (2006) by composer Johan de Meij (1953 -), the aim is to delve deeper into the piece in order to acquire a greater and more comprehensive understanding of it, which will allow the development of a coherent and high-quality performance approach from the perspective of the band conductor. To this end, different actions will be carried out. First, both the composer and his work will be properly contextualized, and the composition that the author used as a reference when writing *Extreme Make-Over* will be examined. The composition taken as a reference in this case is by Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893); therefore, a series of relevant facts about his life and his work will also be provided. In the same way, the instrumentation of the piece and its particular requirements will be studied in detail, while a brief formal analysis of the composition will also be made. Through these actions, a series of difficulties will be identified, both for the musical ensemble and for its conductor. Solutions to these problems will be proposed in order to achieve a dynamic performance process in which the pursuit of quality and musical coherence prevails. All these actions will be aimed at the subsequent rehearsal and concert performance of the work. At the same time, the intention is to highlight the figure of one of the most prolific and influential composers of wind band music, Johan de Meij, who through his works has marked a before and after in what concerns original literature for band.

Keywords: Johan de Meij, Tchaikovsky, conducting, analysis, rehearsal, performance, symphonic band.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a todas aquellas personas que me han acompañado durante estos años de intenso aprendizaje.

A todos mis profesores de dirección, en especial al tutor de este trabajo, D. Luis Pedrón Francés y a la profesora de dirección de coro D. Inmaculada Dolón Llor, los cuales me han orientado con maestría y de los que me llevo un profundo y valioso aprendizaje.

A todos los integrantes de la banda sinfónica del CSMA por su predisposición y profesionalidad durante los ensayos.

A todos mis compañeros de carrera a los cuáles con orgullo se les puede llamar amigos, en especial a Carlos, Jordi e Iván por su apoyo demostrado durante estos años.

A las bandas Societat Musical “Lira Orxetana” y “Centre Musical” de Beniopa por la confianza depositada en mi figura para asumir la tarea de director titular, lo cuál ha supuesto y continúa suponiendo un aprendizaje diario.

Y por último a todos mis amigos, y en especial a mi compañera de vida Rebeca por su apoyo incondicional incluso en los momentos más duros.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Picc. : Piccolo/Flautín

Fl. : Flauta

Rqt. : Requinto

Cl. : Clarinete

cl. : centilitros

ml. : mililitros

Instr. : Instrumento

Intro. : Introducción

Trans. : Transición

Cad. : Cadencia

BPM: *Beats Per Minute*

Pul. : Pulso

c. : Compás

cc. : Compases

CSMA: Conservatorio Superior de Música de Alicante

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	2
1.3	Objetivos.....	4
1.4	Metodología y estructura	4
1.5	Dificultades y facilidades	6
2	CONTEXTUALIZACIÓN.....	9
2.1	Johan de Meij	9
2.2	<i>Extreme Make-Over</i>	11
2.3	Piotr Ilich Tchaikovsky	12
2.4	<i>Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M, Op. 11</i>	14
3	EXTREME MAKE-OVER	15
3.1	Organología	15
3.2	Análisis formal	18
4	CONCERTACIÓN.....	29
4.1	Dificultades para la banda y propuesta de soluciones	29
4.2	Dificultades para el director y propuesta de soluciones	39
4.3	Plan de trabajo a seguir.....	46
4.4	Desarrollo de los ensayos y concierto	49
5	CONCLUSIONES.....	57
5.1	Dificultades para la banda	57
5.2	Dificultades para el director	59
5.3	Futuras líneas de investigación.....	60
	BIBLIOGRAFÍA.....	63
	FONOGRAFÍA	63

WEBGRAFÍA	63
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	65
APÉNDICE DOCUMENTAL	69
.....	69

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de este trabajo es abordar la obra para banda sinfónica *Extreme Make-Over* (2006) desde el punto de vista del director de banda, para su posterior concertación e interpretación en concierto. La elección de la pieza *Extreme Make-Over* para la realización de este trabajo se debe a que es una obra muy importante dentro del repertorio original para banda de música. Igualmente, es una obra con un alto valor de exigencia desde el punto de vista de la técnica del director como desde el punto de vista de los músicos que la interpretan. Es por ello que es una obra que para su interpretación requiere que todas las partes implicadas estén en posesión de un elevado nivel técnico y musical.

Como se menciona anteriormente, *Extreme Make-Over* es una obra de complejidad técnica y musical. Es por esta razón que es importante primeramente localizar los pasajes problemáticos para el director y aportar soluciones para solventarlos. Para ello, el director ha de tener una técnica adecuada y depurada, la cual le permita ser claro y efectivo con sus gestos en la tarima. De igual manera, es de gran importancia localizar los pasajes más complejos para la agrupación y poder proponer soluciones y ejercicios para solventar de manera efectiva los mismos.

También, la obra dispone de una organología que se distancia de la convencional,¹ la cual no es usual en las obras para banda de música, como la sección en la que diferentes intérpretes de la banda han de interpretar una serie de notas con botellas de cristal afinadas. Por eso, es importante estudiar y conocer cómo lograr una interpretación excelente en secciones tan poco convencionales como las que aparecen.

Desde el punto de vista compositivo y musical también es una obra muy interesante de analizar, ya que es una obra que está construida a partir de una composición ya existente original para orquesta. Es interesante conocer cómo Johan de Meij (1953 -) trata los temas

¹ Véase Ilustración 1.

de Piotr Illych Tchaikovsky (1840 – 1893) en su nueva obra y el tratamiento que hace de los mismos tanto a nivel musical como organológico.

Por otro lado, es una pieza que debido a su alto grado de exigencia para su interpretación no es común escucharla en las salas de conciertos, ya que son escasas las agrupaciones musicales que disponen de todo lo necesario para realizar una interpretación de calidad. Un reflejo de este hecho es las veces en las que se ha interpretado en los certámenes de banda con más relevancia de España, como son el Certamen Internacional de Música Villa de Altea o el Certamen Internacional de Bandas de Música de Valencia. En este sentido, en Altea ha sido interpretado un total de dos veces (Certamen Internacional de Música Vila d’Altea, 2024) y en Valencia tres veces (CIBM - Certamen de Bandas de Valencia, 2026) Por ello, el realizar un trabajo de acercamiento a esta pieza para su posterior interpretación, supone un reto muy enriquecedor tanto para el director como para los músicos. De igual manera se busca poner en valor la música original para banda, la cual goza de un gran peso cultural en la Comunidad Valenciana.

1.2 Estado de la cuestión

Actualmente, no se ha encontrado publicado ningún trabajo sobre *Extreme Make-Over* relacionado con los temas a tratar en este trabajo. Sin embargo, al ser una pieza bastante extendida y reconocida dentro del repertorio de las bandas de música es fácil encontrar diferentes páginas web en las que se aporta información valiosa sobre la obra. En la página web de la editorial donde se encuentra publicada la obra (HalLeonard.com, s. f.), se aporta una breve reseña de la obra, el motivo de su composición y de dónde nace la inspiración para escribir la misma. De forma complementaria, la página web especializada en repertorio para banda Windrep.org, amplía la información, aportando datos relacionados con el grado de dificultad de la misma, organología detallada y una reseña más extensa sobre la obra y como Johan de Meij la relaciona con la pieza de Tchaikovsky. También en la página web 4barsrest.com se realiza un análisis más detallado de la composición en cuanto a estructura, organología e influencias se refiere (2005 European Championships - Extreme Make-Over - Set Test Piece | 4barsrest.com articles, 2005).

Puesto que el autor de la obra, goza de una gran popularidad y es un autor muy prolífico, se puede encontrar una amplia y variada información sobre su persona, tales como artículos, entrevistas, o la información que aporta el autor en su propia página web (The music of Johan de Meij | JohanDeMeij.com, s. f.). En ella, se puede consultar su biografía, trayectoria y obra las cuales son claves para contextualizar al compositor.

También es importante consultar grabaciones audiovisuales de calidad, con el fin de observar y conocer diferentes estilos interpretativos que puedan ayudar a enriquecer la interpretación de la obra. En plataformas digitales, se encuentran publicadas una amplia variedad de grabaciones de la pieza entre las que destaca por su calidad la realizada por Henrie Adams (1959 – 2022)² junto a la Banda Sinfónica “La Artística” de Buñol (Extreme Make-over - letra y música de Johan de Meij, Banda Sinfónica La Artística, Buñol, Henrie Adams, Woman’s Choir Orfeón Universitario de Valencia, 2011).

De forma complementaria y puesto que es una obra que requiere de un nivel técnico para el director avanzado, se recurrirá en caso de que fuera necesario a la consulta de diversos libros de técnica de dirección para solventar los problemas que se puedan dar.

Puesto que la pieza está inspirada en el *Cuarteto de cuerdas n.º 1 en Re M* Op. 11 (1871) de Tchaikovsky, también se va a recurrir a la búsqueda de información sobre esta pieza, destacando la información publicada en la página web de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles (Cuarteto de cuerdas n.º 1, Piotr Ilich Chaikovski, s. f.). También se va a indagar sobre la vida y obra de Tchaikovsky, sobre la que se encuentra publicada una extensa bibliografía.

En dicho trabajo se va a realizar también un trabajo de concertación con la banda, por lo que se van a consultar diferentes fuentes en las que se trate y se visualice este tipo de trabajo. Se van a visualizar diferentes grabaciones de cómo diferentes directores de renombre realizan su trabajo en los ensayos. También se va a consultar el libro de reciente creación *El Arte de la Técnica de Ensayos* (2025) del director Carlos Garcés Fuentelsaz³ (1986 -), en donde aborda la cuestión de cómo realizar ensayos con diferentes

² Henrie Adams: Director de banda y orquesta neerlandés especializado en bandas de música con una amplia trayectoria en Europa y una extensa discografía.

³ Carlos Garcés Fuentelsaz: Director natural de Soria, especialmente conocido por haber dirigido durante diez años la S.M.I “Santa Cecilia” de Cullera.

agrupaciones de la forma más eficiente y profesional. En él, recopila y expone diversa bibliografía sobre la realización de ensayos.

1.3 Objetivos

Para el desarrollo de este trabajo se han planteado una serie de objetivos, los cuáles se exponen a continuación. Para la consecución de dichos objetivos se presentan una serie de dificultades, así como de facilidades las cuales serán desarrolladas en las próximas páginas.

1. Demostrar haber adquirido las competencias del Grado de dirección de orquesta y coro.
2. Poner en valor la figura de Johan de Meij y su aportación al mundo de la música.
3. Identificar y solventar las dificultades técnicas que la obra presenta para los intérpretes.
4. Identificar y solucionar las dificultades técnicas que la pieza presenta para el director de la banda.
5. Desarrollar un estilo interpretativo personal y coherente a través del profundo conocimiento de la composición.

1.4 Metodología y estructura

El trabajo que se va a realizar sobre la obra *Extreme Make-Over* es de carácter performativo, pues aún teniendo un gran peso la parte interpretativa y de concertación, también se contextualizará tanto al compositor como a su obra y se abordará el análisis. Para ello, se emplearán estos dos tipos de metodología:

1. Investigación documental: Se realizará este tipo de investigación mediante la consulta de diferentes fuentes bibliográficas, entre las que se incluyen páginas web y artículos donde se aporta información sobre la pieza y sobre su compositor. También, se consultarán diferentes grabaciones en plataformas digitales con la finalidad de observar y conocer diferentes interpretaciones y estilos.

2. Metodología performativa: Mediante el análisis de la obra y la detección de sus problemas, se buscará desarrollar un criterio interpretativo personal el cuál se vea reflejado en una interpretación de calidad y coherente de la obra.

Este trabajo sobre la composición de Johan de Meij se encuentra dividido en cinco capítulos.

En el primer capítulo se expondrán todas las cuestiones relacionadas con la introducción de este trabajo de fin de grado. Primero se expondrá el objeto de estudio y justificación del trabajo, con el fin de conocer la importancia de la realización de este estudio. Posteriormente se conocerá en qué punto se encuentra el tema a tratar en el estado de la cuestión, y se conocerán los antecedentes del mismo. Después se abordará el problema planteado, el cuál deberá ser resuelto mediante la consecución de los objetivos que se plantean. Posteriormente se expondrán las metodologías que se van a emplear, así como la estructura del trabajo y para finalizar el primer capítulo se expondrán las dificultades y facilidades que presenta el trabajo.

El segundo capítulo estará enfocado en la contextualización de la obra. Primeramente se realizará un acercamiento a la figura de Johan de Meij mediante la presentación de una breve biografía. También se conocerá como el autor ha contribuido a desarrollar el repertorio original para banda de música. Seguidamente se procederá a contextualizar *Extreme Make-Over* y la importancia y repercusión que la obra ha tenido en la literatura para banda. Para finalizar el segundo capítulo se contextualizará brevemente la figura de Piotr Ilich Tchaikovsky y su *Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M Op. 11*, pieza en la que está inspirada *Extreme Make-Over*.

El tercer capítulo, junto al cuarto representan los capítulos principales del trabajo. En este capítulo se expondrá el análisis formal que se ha realizado de la obra. De igual manera también se aportarán datos sobre como Johan de Meij plasma las influencias que tiene de Tchaikovsky en esta obra.

El cuarto capítulo es el que goza de mayor peso e importancia en este estudio. Aquí se abordará todo lo relacionado con el trabajo de concertación. Para comenzar serán detectados una serie de problemas que la obra presenta para los músicos a los que se aportará una serie de soluciones. Después se pondrá el foco en la figura del director,

exponiendo los problemas que la obra presenta para esta figura y cómo puede solucionarlos mediante el planteamiento de una serie de soluciones. Para concluir este capítulo se elaborará un plan de trabajo detallado a seguir para realizar un buen trabajo de concertación.

En el quinto y último capítulo se abordarán las conclusiones a las que se ha llegado al realizar el trabajo. De igual manera se expondrá el resultado obtenido tras la concertación e interpretación de la pieza. Como cierre a este último capítulo se propondrán una serie de futuras líneas de investigación relacionadas con el tema del que trata el estudio.

1.5 Dificultades y facilidades

A la hora de redactar este trabajo y de alcanzar los objetivos propuestos surgen diferentes preguntas, a las cuáles es de gran importancia hallar una respuesta para que el trabajo realizado con la obra sea de una calidad óptima.

¿Quién es Johan de Meij y qué ha aportado al mundo de la música? Mediante la resolución de esta pregunta se buscará conocer en profundidad al autor. Esto será de una gran importancia a la hora de plasmar una breve biografía sobre el compositor, la cual, también nos ayudará a entender y ubicar en qué contexto se enmarca esta obra y qué repercusión ha tenido. De forma paralela, conocer el amplio catálogo de obras del que dispone Johan de Meij, nos ayudará a conocer la importancia de la figura del autor dentro del repertorio para banda, y como éste ha contribuido a desarrollarlo.

¿Qué dificultades técnicas presenta *Extreme Make-Over* para los intérpretes? Uno de los pasos previos que son necesarios dar para lograr una interpretación de calidad será detectar los pasajes más conflictivos y complejos para la agrupación musical. Una vez detectados y aislados estos pasajes conflictivos, se presentará la forma de trabajarlos y solucionarlos durante el tiempo de concertación mediante la realización de diferentes ejercicios. De esta forma, desde el inicio de la concertación, se es consciente de los puntos más delicados y desde el primer ensayo se pueden abordar, consiguiendo así que la eficacia del trabajo sea máxima.

¿Qué dificultades técnicas presenta la pieza para el director? Al igual que el punto anterior, este goza de gran importancia, y es uno de los aspectos que se deben de trabajar

antes de realizar el ensayo. La pieza presenta diferentes pasajes que técnicamente pueden ser complejos para el director. Es fundamental detectar estas dificultades y solventarlas antes de realizar el trabajo de concertación, para así tener seguridad y firmeza en el gesto desde el primer momento. Tras la detección de estas posibles problemáticas, se aportarán una serie de soluciones para trabajar y solventar estos aspectos.

¿Cuál es el camino correcto a seguir para realizar una interpretación coherente y de calidad? Esta pregunta planteada, también presenta uno de los aspectos fundamentales a la hora de realizar un buen trabajo que se traduzca en una buena interpretación. Mediante la realización de un análisis formal de la obra se detectarán las diferentes secciones y forma de la obra. Esto ayudará a adquirir un conocimiento más profundo de la obra, el cual se verá reflejado a la hora de su interpretación. También, ayudará a que el trabajo de estudio y memorización de la pieza sea más efectivo y sencillo.

¿Qué plan de trabajo es el óptimo a la hora de concertar la pieza? Puesto que para la concertación de la pieza se dispone de un tiempo limitado, se deberá de elaborar un plan de trabajo detallado que permita un buen montaje de la obra. Para ello, se deberá de tener en cuenta todas las dificultades presentes y el tiempo que se empleará en solucionar las mismas. Se detallarán todas las fases de la concertación como la lectura, trabajo y asimilación de la obra, las cuales vendrán marcadas por los puntos anteriormente expuestos.

2 CONTEXTUALIZACIÓN

2.1 Johan de Meij

Johan de Meij es el nombre artístico que utiliza Johannes Abraham de Meij, músico nacido en la ciudad neerlandesa de Voorburg el 23 de noviembre de 1953. De Meij comienza su andadura musical a la edad de quince años en el Harmonie Forum Hadriani. Se inicia en esta agrupación musical como trombonista y continua su formación con este instrumento durante los próximos años, lo cual le lleva a participar en diversas orquestas como trombonista. (de Meij, 2024)

Posteriormente, realizó el servicio militar donde participó como trombonista en una de las agrupaciones musicales del ejército. Tras esta etapa comenzó a tocar también el bombardino. A la edad de veinticinco años ingresa en el Real Conservatorio de La Haya⁴ donde realiza sus estudios de trombón bajo la tutela de Arthur Moore.⁵ Es en este mismo conservatorio donde Johan de Meij realiza paralelamente sus estudios de dirección de *brassband*.⁶ (de Meij, 2025)

Posteriormente, de Meij comienza a colaborar con diferentes grupos de metales, como la sección de metales de la Radio Filharmonisch Orkest,⁷ o la sección de metales de la Orquesta Sinfónica de Utrech. Es aquí donde comienza a entrar en contacto con el mundo de la escritura musical. Para esta agrupación, realiza una serie de arreglos y transcripciones con los cuales realizaban una serie de giras por todo el país. (de Meij, 2024)

Johan de Meij, antes de dedicarse en profundidad a la labor de compositor y arreglista, tuvo una exitosa carrera como trombonista y bombardinista, colaborando con diferentes orquestas y agrupaciones de su país (Low Brass Network, 2022)

⁴ Real Conservatorio de la Haya: Conservatorio ubicado en Países Bajos que ofrece formación superior en música y danza. Se trata de la institución musical más antigua del país

⁵ Arthur Moore: Trombonista que desempeñó su labor como profesor en el Conservatorio de la Haya, así como solista de la Orquesta de la Haya.

⁶ *Brassband*: Agrupación musical formada íntegramente por instrumentos de viento metal.

⁷ Radio Filharmonisch Orkest: Orquesta de radio fundada en 1945 que cuenta con una amplia trayectoria.

El compositor se inicia el mundo de la composición para banda de música en el año 1984, año en el que comienza a escribir su primera sinfonía, titulada *The Lord of the Rings* (1987). La composición de esta obra transcurrió entre los años 1984 y 1987. Se trata de una sinfonía dividida en cinco movimientos e inspirada en la novela homónima de J.R.R. Tolkien⁸ (1892 – 1973). La obra, que goza de una elevada calidad ha sido laureada con el prestigioso Premio de Composición Sudler en el año 1989. Es esta obra la que marca un antes y un después en su carrera profesional de músico, otorgándole una gran fama como compositor de música para banda (de Meij, 2024).

Posteriormente a la composición de su primera sinfonía, Johan de Meij comienza a sumergirse más profundamente en el mundo de la composición para banda de música, donde desarrolla su principal tarea. El autor posee más de cuarenta composiciones originales para banda de música. Paralelamente, desarrolla una importante labor como arreglista, transcribiendo una gran cantidad de obras originales para orquesta a banda. Su trabajo como compositor y arreglista ha hecho que se convierta en uno de los compositores más interpretados de todo el repertorio para banda, representando así una figura clave para el desarrollo y evolución de la literatura original para banda sinfónica.

El compositor, tras el éxito cosechado tras la publicación de su primera sinfonía, funda en el año 1989 Amstel Music, su propia editorial para la publicación de sus propias obras y transcripciones.

De forma paralela a su trabajo como compositor, Johan de Meij también desempeña una labor como director invitado en numerosas orquestas y bandas. En el año 2010 fue nombrado director invitado habitual de la Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar.⁹ También es director asiduo en la New York Wind Symphony¹⁰ y en la Kyushu Wind Orchestra¹¹ (Low Brass Network, 2022).

⁸ J.R.R. Tolkien: Escritor, poeta y filólogo británico nacido en el año 1892 principalmente conocido por ser el autor de la novela “*El Señor de los Anillos*”.

⁹ Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar: Banda sinfónica formada por jóvenes de entre 12 y 30 años perteneciente a El Sistema.

¹⁰ New York Wind Symphony: Agrupación musical fundada en 1986 en el estado de New York.

¹¹ Kyushu Wind Orchestra: Banda sinfónica profesional fundada en 1953.

2.2 *Extreme Make-Over*

Extreme Make-Over es sin duda una de las obras más interpretadas y reconocidas del compositor neerlandés. Se trata de una composición del año 2006 publicada por la editorial Amstel Music. La obra tiene una duración total de 16:00 minutos aproximadamente y tiene un nivel de dificultad 6.¹²(Extreme Make-Over, 2024)

Se trata de una pieza que consiste en una serie de metamorfosis musicales basadas en el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M*, Op 11 de Tchaikovsky. Este mismo movimiento del compositor ruso está inspirado a su vez en una canción folclórica rusa.

La pieza se divide en diferentes secciones, las cuáles serán tratadas en el capítulo 3. En cada una de estas secciones, Johan de Meij emplea diferentes técnicas y recursos compositivos para tratar el material original de Tchaikovsky. Es llamativo el uso que hace en el penúltimo movimiento de las botellas de cristal, dotando a cada una de una afinación diferente para ser interpretadas por una serie de músicos de la agrupación. (Extreme Make-Over, s. f.)

La obra gozó desde el momento de su estreno de un gran éxito, por lo que el compositor adaptó esta misma para *brassband* en el año 2005. Esta transcripción se encuentra igualmente publicada en la editorial Amstel Music. (Amstel Music, 2025)

Debido a la complejidad y dificultad de la obra, ha sido interpretada en numerosos concursos y certámenes para banda de música. En el año 2005 fue la obra obligada en el *European Brass Band Championship*. (2005 European Championships - Extreme Make-Over - Set Test Piece | 4barsrest.com articles, 2005)

También, ha sido una obra elegida por diferentes agrupaciones musicales como obra libre para participar en certamen, destacando la interpretación de la Unión Musical de Valladares en la 44º edición del Certamen Internacional de Bandas de Música Villa de

¹² Nivel de dificultad 6: Categoría en la que se enmarcan las obras de dificultad avanzada. Existen siete niveles de dificultad, siendo el primer el más bajo y el séptimo el nivel más avanzado.

Altea; o la interpretación de la Societat Musical Turisense de Turís en el Certamen Internacional de Bandas de Música “Ciudad de Valencia” del año 2012.

2.3 Piotr Ilich Tchaikovsky

Piotr Ilich Tchaikovsky supone una de las figuras más relevantes e influyentes del Romanticismo musical. Nació en la ciudad rusa de Votkinsk el 25 de abril del año 1840. Su padre, era un reputado ingeniero de minas que trabajaba en una fábrica de la ciudad. Esto condicionó en cierta manera la infancia del compositor, pues sus padres pretendían que se dedicara en un futuro a ser funcionario, para lo cual lo mandaron a estudiar a la edad de diez años a la Escuela Imperial de la Jurisprudencia de San Petersburgo¹³ donde comenzaría a formarse como tal. (Tchaikovsky: A Life, 2024)

Desde una edad muy temprana, Tchaikovsky demostró unas habilidades precoces y poco comunes con la música. En el año 1844, cuando tan solo contaba con tres años de edad, realizó su primer esbozo compositivo, una pequeña canción. Posteriormente, a la edad de cinco años comienza a recibir clases particulares de piano en las cuales avanza a un ritmo muy acelerado, siendo en tan solo tres años de aprendizaje capaz de tocar igual que la profesora que lo enseñaba. Pese a demostrar unas altas capacidades musicales, su familia decidió que no se formaría en el mundo de la música, debido a que la educación musical no estaba disponible en las instituciones rusas de la época, y es por ello que deciden enviarlo para formase como funcionario público. (Poznansky, 2025)

Mientras el compositor cursaba sus últimos años de escuela, sufrió la repentina muerte de su madre, hecho que le marcó y le afectó en gran medida. Posteriormente, a la edad de 17 años, su padre decidió invitar un profesor particular de piano para que se hijo se formara en lo que había visto que era su verdadera vocación. A raíz de dar clases con el profesor, Tchaikovsky comenzó a sentir una profunda admiración por toda la música italiana. (Poznansky, 2025)

¹³ Escuela Imperial de la Jurisprudencia de San Petersburgo: Escuela que formaba a futuros funcionarios. Se trataba de la escuela más prestigiosa para los jóvenes nobles rusos.

Posteriormente, ingresó en el Conservatorio de San Petersburgo donde cursó los estudios de armonía y contrapunto de la mano de Nikolai Zaremba (1821 – 1879)¹⁴ y de Anton Rubinstein (1829 – 1894).¹⁵ Es allí donde Tchaikovsky compuso sus primeras obras orquestales. Después de graduarse en el Conservatorio de San Petersburgo,¹⁶ comienza a impartir clases de música en la Conservatorio de Moscú,¹⁷ y es aquí donde compone su primera sinfonía y su primera ópera. (Tchaikovsky: A Life, 2024)

Durante los próximos años, el compositor adquirió una gran fama en Rusia y es en el año 1875 cuando el autor decide abandonar su país para viajar por Europa. Durante este viaje concluye una de sus obras más significativas, como es *El Lago de los Cisnes* Op. 20 (1877), aunque, debido a una mala representación y puesta en escena, el ballet no tuvo éxito. Durante los próximos años, Tchaikovsky se había convertido en una personalidad muy relevante y conocida tanto en el panorama musical ruso como en el europeo, y es que es en esta etapa cuando la producción del autor alcanza su máximo nivel. De esta etapa, surgen piezas tan aclamadas como el *Concierto para violín en Re M* Op. 35 (1878), la *Sinfonía n°4* Op. 36 (1878), el *Capricho Italiano* Op. 45 (1880), la *Obertura 1812* (1880) o la *Sinfonía n°5* Op. 64 (1888). (Poznansky, 2025)

El estilo compositivo de Tchaikovsky destaca por contener una profunda expresividad, siendo capaz de plasmar en sus obras sentimientos como la pasión, la melancolía o la desesperación, rasgo que comparten todos los compositores del Romanticismo musical. Destaca el uso que hace del folklore ruso en su música, incluyendo melodías tradicionales rusas en varias de sus composiciones. Su producción musical es bastante extensa y variada, abarcando la composición de oberturas, sinfonías, óperas y ballets que han perdurado y se siguen interpretando con asiduidad hoy en día.

Tchaikovsky murió el 6 de noviembre de 1893. Si bien, la causa de su muerte no está bien definida, siendo la versión oficial que murió de cólera, aunque también se baraja la

¹⁴ Nikolai Zaremba: Teórico musical y compositor ruso que fue de los primeros profesores del Conservatorio de San Petersburgo.

¹⁵ Anton Rubinstein: Compositor, pianista y director de orquesta ruso. Destacó por sus habilidades con el piano y se le consideraba el rival de Franz Liszt.

¹⁶ Conservatorio de San Petersburgo: Conservatorio de gran reputación fundado en el año 1862 por Anton Rubinstein.

¹⁷ Conservatorio de Moscú: Conservatorio fundado en el año 1866, donde Tchaikovsky impartió clases.

posibilidad de que se suicidara debido a diferentes presiones sociales. Era sabido que Tchaikovsky era homosexual en una época en la que no estaba permitido y aunque se casó con una mujer para no despertar rumores y sospechas, su situación de represión afectó directamente a su persona y a su música. (Tchaikovsky: A Life, 2024)

2.4 *Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M, Op. 11*

El cuarteto de cuerdas n°1 en Re M Op. 11, es una de las primeras obras que escribe Tchaikovsky, cuando aún no había escrito ninguna sinfonía ni ninguna ópera. La pieza data del año 1871, cuando Tchaikovsky era profesor del Conservatorio de Moscú. La pieza fue estrenada ese mismo año por cuatro miembros del Quinteto de la Sociedad Musical Rusa. (Cuarteto de cuerda n°1, 2025)

El cuarteto se divide en cuatro movimientos. El primero se encuentra en la tonalidad de Re M. El segundo movimiento, que es el Johan de Meij toma como referencia para componer *Extreme Make-Over* está escrito en la tonalidad de Sib M. Este movimiento está inspirado a su vez en una canción folclórica popular que Tchaikovsky escuchó a un jardinero cuando éste se encontraba de viaje visitando a su hermana. El tercer movimiento se trata de un vigoroso *scherzo* escrito en la tonalidad de Re m. Por último, concluye el cuarteto con movimiento en Re M que se trata de una combinación de rondó y de forma sonata. (Glass, s. f.)

El *Andante cantábile* es el movimiento más famoso y reconocido de este cuarteto. Tal fue la repercusión que tuvo, que se han realizado diversas transcripciones de este movimiento para diferentes agrupaciones musicales, destacando la que realizó el propio Tchaikovsky para violonchelo y orquesta en el año 1888. Una de las anécdotas que envuelve a este segundo movimiento del cuarteto es que León Tolstoi (1828 – 1910)¹⁸ rompió a llorar tras la interpretación del mismo. Tras este hecho las palabras de Tchaikovsky fueron las siguientes: “Nunca en mi vida me he sentido tan conmovido, ni tan orgulloso de mis habilidades creativas como cuando León Tolstoi se sentó junto a mí, escuchando mi *Andante* con lágrimas en rodando por sus mejillas”. (de Meij, 2006)

¹⁸ León Tolstoi: Novelista y pensador ruso nacido en 1828, considerado como uno de los escritores más importantes de la literatura universal.

3 EXTREME MAKE-OVER

3.1 Organología

A la hora de programar esta obra para su interpretación en un concierto, se ha de tener en cuenta el número mínimo de músicos que se necesita para que su interpretación pueda efectuarse con fidelidad a la partitura, sin faltar ninguna voz ni instrumento. Tomando como referencia que para cada voz de cada instrumento hace falta un intérprete, salvo en el caso de los clarinetes, en los que se cada voz debe ser interpretada por un mínimo de tres personas por cuestiones de equilibrio y sonoridad, se llega a la conclusión de que la plantilla mínima necesaria para interpretar la obra es de cuarenta y siete músicos. Se ha de tener en cuenta, que a pese no estar indicado en la partitura, para el papel de percusión 2, como para el de timbales, hay pasajes en los que es necesario que dos intérpretes toquen la parte. También, en la sección que se tratará a continuación y en la cual se hace uso de una serie de botellas afinadas, tanto para el papel de flauta 1, como para el de flauta 2 son necesarios dos intérpretes para cada papel.

También, se ha de tener en cuenta que es necesario disponer de toda la instrumentación. En la pieza, se utilizan instrumentos que son poco convencionales en la plantilla habitual de la banda de música, como pueden ser el corno inglés, el piano o el contrabajo. Se deberá disponer de todos estos instrumentos para poder realizar una interpretación fiel a la partitura. En la Ilustración 1 se puede observar la organología completa de *Extreme Make-Over*.

Extreme Make-over
Metamorphoses on a Theme by Tchaikovsky
for Wind Orchestra

Johan de Meij

Andante cantabile (♩ = 60 - 63)

Copyright © 2006 Amstel Music - Amsterdam / The Netherlands

Ilustración 1. Organología de Extreme Make-Over. Fuente: Extreme Make-Over (de Meij, 2006) Ed. Amstel Music.

La pieza goza de una particularidad concreta. En la tercera sección de la obra, el autor hace uso de botellas de cristal afinadas para construir la melodía. En total son necesarias un total de diez botellas afinadas. La técnica que emplea Johan de Meij para construir la melodía es la del *hoquetus*.¹⁹ Las notas que emplea el compositor y a qué intérprete están asignadas, aparecen reflejadas en la Ilustración 2. Todas las notas aparecen reflejadas en su tesitura y tono original.

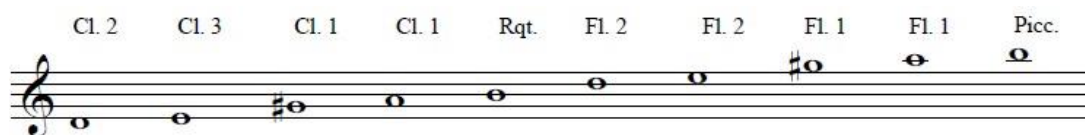


Ilustración 2. Afinación de las botellas de cristal y a qué instrumento corresponden. Fuente: Elaboración propia

Con la finalidad de agilizar el trabajo a la hora de ensayar, se ha calculado los mililitros exactos de agua con los que se han de llenar las botellas de cristal. Para realizar las mediciones, se ha tomado como referencia una botella de 20 cl. de la marca Steinburg Clásica, con un peso en vacío de 155 gramos. En la Tabla 1 se detallan con exactitud los mililitros que se tienen que añadir a cada botella para conseguir la afinación indicada a cada instrumentista en la partitura. Se ha tomado el Sistema Franco-Belga²⁰ como referencia para expresar la altura de los sonidos y la afinación que se ha tomado como referencia es *la* 442 Hz.

Instr.	Picc.	Fl. 1	Fl. 1	Fl. 2	Fl. 2	Rqt.	Cl. 1	Cl. 1	Cl. 2	Cl. 3
Nota	<i>si</i> 4	<i>la</i> 4	<i>sol</i> #4	<i>mi</i> 4	<i>re</i> 4	<i>si</i> 3	<i>la</i> 3	<i>sol</i> #4	<i>re</i> 3	<i>mi</i> 3
ml.	240	236	233	225	213	196	183	175	130	98

Tabla 1. Relación de mililitros necesarios para conseguir la afinación indicada. Fuente: Elaboración propia.

¹⁹ *Hoquetus*: Técnica compositiva de origen medieval en la que una melodía se divide entre varios intérpretes. En la pieza, Johan de Meij asigna una afinación de botella a cada intérprete y entre todos construyen la melodía.

²⁰ Sistema Franco-Belga: Método de nombramiento de la altura de las notas, en la que el *la* 442 Hz. Se identifica como *la* 3.

3.2 Análisis formal

En esta sección del trabajo se procederá a exponer el análisis formal realizado sobre *Extreme Make-Over*. En él, se expondrán las diferentes secciones de las que consta la obra, así como las subsecciones de la misma. Mediante la realización de este análisis se pretende adquirir un profundo conocimiento de la pieza, el cuál va a permitir que la interpretación sea más coherente. De igual forma, pese a estar inspirada en el *Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M Op. 11*, Johan de Meij incluye diferentes citas a distintas obras de Tchaikovsky. Gracias al análisis realizado de la obra, se han podido detectar estas citas. Esta acción es fundamental también para realizar un buen trabajo de concertación, ya que el conocer como el compositor trata los diferentes materiales de la pieza, permite trabajar con precisión aspectos fundamentales, como los planos sonoros. De igual manera, la realización de esta labor, permite al director memorizar la pieza de una manera racional.

Extreme Make-Over es una obra que está compuesta en un solo movimiento. La pieza está dividida en un total de seis secciones claramente diferenciables. En cada sección, el autor emplea diferentes técnicas compositivas con las que trata los diferentes materiales y células de la obra. En la Ilustración 3 aparece reflejado el esquema formal que sigue *Extreme Make-Over*.

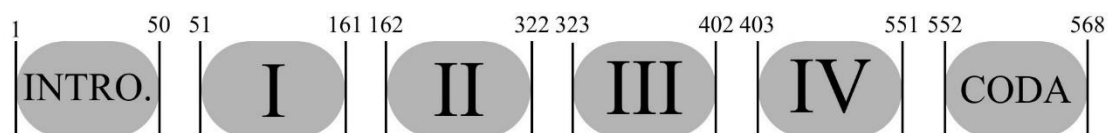


Ilustración 3. Esquema formal de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

En la introducción de la pieza, aparece la primera sección del *Cuarteto de cuerdas n°1 en ReM Op. 11* transcrita para la familia de saxofones. En cada una de las posteriores secciones, el compositor realizará una serie de variaciones extraídas todas a partir de las primeras notas de la obra de Tchaikovsky. Con estas primeras notas, Johan de Meij crea una célula que irá variando durante toda la obra. A continuación, se expondrá el análisis formal de cada una de las secciones reflejadas en la Ilustración 3.

La primera sección de la obra representa una exposición de la primera sección del *Andante Cantabile* del *Cuarteto de cuerdas n°1 en Re M* Op. 11 de Tchaikovsky. Esta sección se encuentra a su vez dividida en dos subsecciones, las cuales aparecen nombradas por orden alfabético. En la primera subsección, aparece transcrito el cuarteto en su forma original. El cuarteto se escribe para toda la familia de saxofones (saxofón alto 1 y 2, saxofón tenor y saxofón barítono), debiendo de tocar un intérprete solo por cada voz. A partir del c. treinta y cuatro, se añaden diferentes instrumentos y el compositor crea un efecto sonoro en la familia de los clarinetes. Estos, van manteniendo todas las notas que aparecen en movimiento en la melodía principal, creando un efecto similar a interpretar la melodía en un piano con el pedal derecho²¹ pisado. Es solo en esta sección donde aparece reflejada la melodía de Tchaikovsky de manera original. En la Ilustración 4 se refleja la estructura de la introducción de la obra.

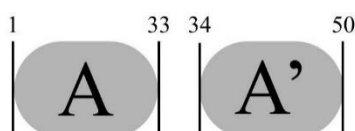


Ilustración 4. Estructura de la introducción de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

La siguiente sección de la obra corresponde a la primera variación o metamorfosis, como él mismo denomina del *Andante cantabile*. A continuación, en la Ilustración 5, se expondrá la estructura de esta sección, la cual será explicada seguidamente.

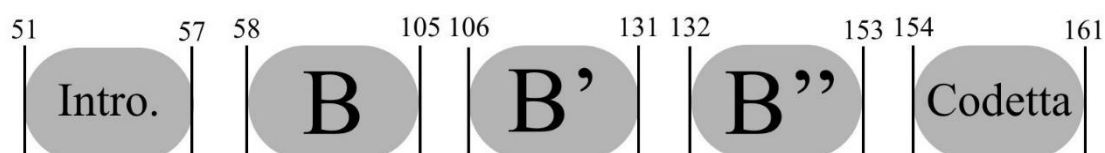


Ilustración 5. Estructura de la primera sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

Esta sección comienza por una pequeña introducción carente de material temático, en la que los únicos instrumentos protagonistas son los fagotes, acompañados estos por una nota pedal interpretada por la flauta y por el vibráfono, el cuál tiene que usar un arco de cuerda para generar esta nota, creando un efecto sonoro poco habitual.

²¹ Pedal derecho: Se le conoce como pedal de resonancia, y su función es la de prolongar el sonido de las teclas después de que se suelten.

Seguidamente, se presenta una subsección en la que su principal característica es que Johan de Meij utiliza únicamente las tres primeras notas que aparecen en la voz aguda del cuarteto. El compositor vuelve a generar el efecto de que estas notas son interpretadas por un piano con el pedal derecho pisado por la instrumentación que realiza. También conforme avanza la subsección, va generando un *accelerando*, el cual consigue mediante el empleo de valores métricos cada vez de menor duración. En la Ilustración 6 se muestra de forma resumida y esquemática lo descrito anteriormente.



Ilustración 6. Esquema en el que está basado la subsección B'. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se presenta una subsección, en la que el compositor sigue imitando la sonoridad del piano, pero generando un efecto de eco en la melodía. También el compositor añade al final de la célula que ha generado una nota más. En la Ilustración 7, se refleja de forma sintetizada como genera este efecto y las notas empleadas.



Ilustración 7. Esquema en el que está basado la subsección B''. Fuente: Elaboración propia.

La siguiente subsección supone la unión entre las dos subsecciones descritas anteriormente. En ella, Johan de Meij vuelve a generar un *accelerando* por reducción de valores, en el que se combinan también los efectos de eco y los de pisar el pedal derecho del piano. Esta sección concluye con una *codetta* en la que el timbal es el protagonista, realizando un solo construido a partir de las cuatro notas con las que construye esta sección. Se ha de recalcar que estas cuatro notas se van transportando de tonalidad durante toda la sección. En solo de timbal en el que hace empleo de estas notas se expone en la Ilustración 8.



Ilustración 8. Solo de timbal de la segunda sección. Fuente: Elaboración propia

Sigue a esta segunda sección una tercera en la que se vuelven a emplear como idea principal las tres primeras notas de la voz aguda del cuarteto original. Esta vez, el compositor hace un tratamiento diferente de las mismas, armonizándolas y otorgando un carácter totalmente contrastante con la anterior sección. Para recalcarlo, Johan de Meij describe el carácter que desea en esta sección, que debe ser *alla marcia*. Al igual que las secciones anteriormente descritas, esta también se divide en varias subsecciones, las cuales se reflejan en la Ilustración 9.



Ilustración 9. Estructura de la segunda sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

Esta sección comienza con una introducción de doce compases, donde los fagotes, saxofones tenores y barítono interpretan la primera frase de la subsección que le sigue a modo de introducción de la misma.

Le sigue una subsección que se divide a su vez en dos frases. La primera está construida como anteriormente se ha descrito, a partir de las tres primeras notas, armonizadas y sobre las cuales se va desarrollando el tema. La segunda frase a una progresión que concluye en un solo de corno inglés. Este solo de corno inglés se construye a partir de la célula que aparece en el cuarteto original en los compases cinco y seis, con la peculiaridad de que en el solo de corno inglés, se desarrolla esta célula en el orden inverso en el que está escrito. En la Ilustración 10 aparece la célula original y en la Ilustración 11 aparece la variación en el solo de corno inglés.



Ilustración 10. Célula original. Fuente: Elaboración propia.



Ilustración 11. Célula desarrollada. Fuente: Elaboración propia.

La siguiente subsección, denominada C' en la Ilustración 9, tiene las mismas características que la subsección anterior, variando solo en cuanto a instrumentación. Concluye de igual manera, con un solo como el anterior descrito, pero esta vez interpretado por el saxofón alto. Le sigue una pequeña transición de cuatro compases que enlaza con C'', en la cual esta vez se suprime el solo de cierre de subsección.

Le sigue la siguiente subsección, en la que son los trombones los que interpretan las primeras notas del cuarteto original, de forma armonizada y escrito en forma de coral. En esta subsección también se realiza un cambio de c. y de *tempo*. A partir del c. 254, se realiza una progresión de ocho compases siguiendo el clásico esquema armónico I-VI-IV-V sobre la tonalidad de Sib m. Esta serie de ocho compases se repite un total de tres veces, realizando una variación armónica en la tercera y última aparición de la progresión.

Le sigue una subsección de transición, carente de material temático, la cual está construida a partir de escalas. Es en este lugar donde Johan de Meij introduce un fragmento basado en la obertura *Romeo y Julieta* (1869).²² En él realiza una variación rítmica del fragmento escrito por Tchaikovsky. En la Ilustración 12 se puede observar parte del fragmento compuesto originalmente por el compositor ruso. En la Ilustración 13, y a modo de comparativa, se expone como Johan de Meij lo introduce en su composición.

²² *Romeo y Julieta*: Obertura de Tchaikovsky inspirada en la tragedia homónima de William Shakespeare, compuesta en el año 1869 en su primera versión. Posteriormente el compositor realiza diferentes versiones de la misma.



Ilustración 12. Fragmento de la Obertura de Romeo y Julieta. Fuente: Romeo and Juliet Fantasy Overture (Tchaikovsky, 1880) Ed. Quinn Mason



Ilustración 13. Variación del fragmento de la Obertura de Romeo y Julieta. Fuente: Elaboración propia.

La subsección de transición enlaza con la última variación de C, denominada C''', en la que se cambia el carácter y en la cual Johan de Meij vuelve a realizar una cita a otra obra de Tchaikovsky, en este caso a *la Sinfonía n.º 4* Op. 36. Son las trompetas y las trompas en esta ocasión los que interpretan esta cita a la sinfonía. En la Ilustración 14 se exponen

los tres primeros compases de esta cita, la cuál aparece en entre otras ocasiones en el principio de la sinfonía.



Ilustración 14. Cita a la Sinfonía nº4 de Tchaikovsky. Fuente: Elaboración propia.

La siguiente sección de la obra es quizá la más icónica y reconocible de esta, pues es la sección en la que se emplean botellas de cristal afinadas para crear un timbre sonoro diferente y no escuchado con anterioridad en toda la obra. En las dos anteriores secciones todo el material que desarrolla Johan de Meij está extraído a partir de únicamente cuatro notas del cuarteto original, y es en esta sección donde amplía ese número de notas, utilizando como base para la construcción de esta sección un total de cinco notas. Estas notas que utiliza se pueden ver en la Ilustración 2, expuesta anteriormente. A nivel temático esta sección es más simple que las anteriores, constando únicamente de un tema el cual va variando y desarrollando, manteniendo durante todo el tiempo la entidad reconocible de la primera vez que se expone este tema. En la Ilustración 15 se puede observar la forma y las diferentes subsecciones de las que consta esta sección de *Extreme Make-Over*.

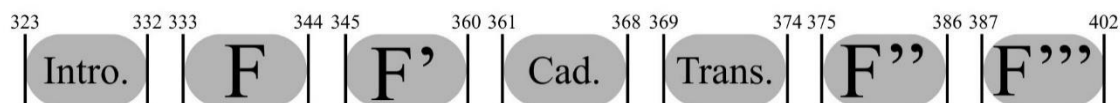


Ilustración 15. Estructura de la tercera sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

La sección comienza con una pequeña introducción de diez compases en donde se van añadiendo progresivamente las notas que componen la subsección F. En el c. 333 es donde ya aparecen la totalidad de las notas de la melodía, que el compositor construye empleando la técnica del hoquetus descrita con anterioridad. Esta subsección se vuelve a repetir añadiéndose esta vez diferentes instrumentos de percusión y las trompas.

Es del c. 361 al 368 donde aparece un solo de marimba a modo de cadencia en el que el compositor indica que se debe de interpretar *poco rubato*. Tras finalizar la cadencia llega una pequeña sección de transición que igualmente tiene a la marimba como protagonista. Esta transición vuelve a enlazar con F''. En esta sección, el compositor hace que todas las notas de las botellas suenen a la vez, y estas hacen de acompañamiento a la marimba, la cual sigue desarrollando un papel de protagonismo. La sección concluye con otra variación del tema, en la que el compositor vuelve a emplear la técnica de la realizar un *accelerando* mediante la reducción de valores, en este caso en la sección correspondiente a los bombardinos, tubas y contrabajo. En la Ilustración 16 se refleja de forma sintetizada lo anteriormente descrito.



Ilustración 16. *Accelerando* por reducción de valores. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, aparece la última metamorfosis que Johan de Meij realiza del tema original de Tchaikovsky. Se trata de la última sección antes de la Coda de la obra y una de las secciones más técnicamente compleja para los intérpretes. En la Ilustración 17 se refleja la estructura que sigue este movimiento, la cuál es más compleja que los anteriores.

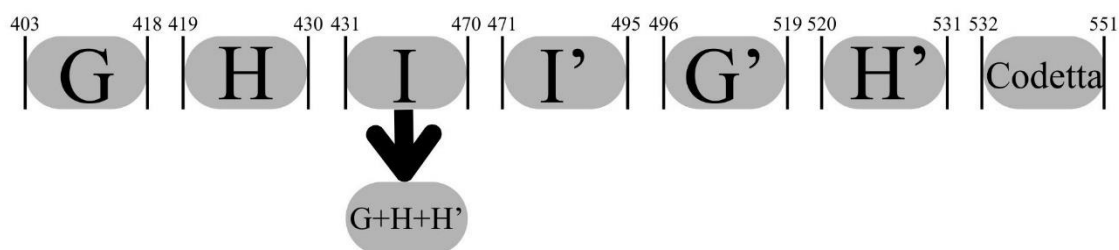


Ilustración 17. Estructura de la cuarta sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.

Esta sección comienza con un tema frenético en la sección grave de la banda, inspirado también en las primeras notas del cuarteto. Es quizá esta metamorfosis la que guarda en su inicio más relación con la composición original del ruso. En la Ilustración 18 se adjunta una comparativa entre el tema original del cuarteto y como de Meij lo trata al inicio de esta sección.



Ilustración 18. Comparativa del material original y su tratamiento en la cuarta sección. Fuente: Elaboración propia.

Posteriormente, realiza una variación del tema que anteriormente ha desarrollado, transformándolo en ritmo ternario y realizando diferentes adaptaciones melódicas. Es a esto a lo que se ha denominado H. Después comienza una sección donde Johan de Meij hace que suenen simultáneamente los temas que se han presentado anteriormente de forma separada. También el tema que se ha denominado como H lo vuelve a transformar escribiendo este tema con valores del doble de duración que como se ha presentado anteriormente. Estos tres temas van sonando los tres a la vez durante toda la subsección y durante la subsección I e I', se hace un tratamiento fugado de estos tres temas. De forma aclaratoria se adjunta en la Ilustración 19 la unión de estos tres temas durante los ocho primeros compases de esta subsección.



Ilustración 19. Materiales utilizados en la subsección I. Fuente: Elaboración propia.

Desde el c. 431 hasta el c. 470 va desarrollando estos tres temas, que siempre van sonando a la vez en estilo fugado. Es posteriormente en el c. 471 donde bajo estos tres temas sonando simultáneamente introduce un coral de trombones, extraído igualmente del

primer c. del cuarteto. En la Ilustración 20 se muestra como trata el material en esta subsección.



Ilustración 20. Fragmento del coral de trombones de la subsección I'. Fuente: Elaboración propia.

Tras esta subsección vuelve a exponer únicamente el tema G, interpretado en esta ocasión por la totalidad de instrumentos de viento madera al unísono. Posteriormente vuelve a presentar el tema denominado como H, volviendo a crear el efecto que crea en secciones anteriores de interpretarlo con el pedal derecho del piano. Realiza también una serie de adaptaciones armónicas y melódicas a este tema.

Para concluir esta sección, Johan de Meij escribe una *codetta*, la cual está escrita sobre un círculo de quintas que se repite de forma cerrada un total de cuatro veces.

Como conclusión a *Extreme Make-Over* el compositor escribe una sección con funcionalidad de Coda. Dicha sección está basada igualmente en las primeras notas del cuarteto de Tchaikovsky, pero posteriormente realiza otra cita. En este caso a otra de las oberturas del compositor ruso, como es la *Obertura 1812* Op. 49. En esta Coda final son dos las citas a esta famosa obertura. En primer lugar, entre los cc. 557 y 560 y posteriormente entre los cc. 561 y 564, donde diferentes instrumentos interpretan el tema

del último *Allegro Vivace* que aparece en la obertura. En la Ilustración 21 se adjunta el tratamiento que hace Johan de Meij de esta melodía en las voces de trompeta 2º y 3º.



Ilustración 21. Referencia a la Obertura 1812. Fuente: Elaboración propia.

La pieza concluye con un solo de timbal como protagonista, en el que interpreta con una pequeña variación rítmica el principio del motivo de la subsección G.

4 CONCERTACIÓN

4.1 Dificultades para la banda y propuesta de soluciones

En este capítulo se va a proceder a exponer algunas de las problemáticas que se han detectado en la obra. Se hará una selección de dichos problemas, cada uno con cuestiones diferentes a trabajar. Se abordarán problemas referentes al estilo, a la articulación, a la afinación, o al tratamiento de los planos sonoros. De forma paralela a la presentación de estas dificultades, también se procederá a aportar una serie de soluciones o ejercicios que sirvan de ayuda para solucionar estas cuestiones de la forma más efectiva posible. Estos problemas, con sus respectivas soluciones se irán exponiendo en el orden en el que aparecen en *Extreme Make-Over*.

El primer fragmento que se va a tratar es el que está enmarcado entre los cc. 1 – 33. Es el fragmento correspondiente al cuarteto original de Tchaikovsky, que Johan de Meij le escribe a la familia de saxofones. Puesto que es un fragmento bastante extenso y totalmente camerístico, se deberá de tener en cuenta que los componentes de este cuarteto se escuchen bien desde sus posiciones, ya que, al estar ubicados dentro de la banda, la sonoridad, cohesión y naturalidad de la subsección puede verse afectada. También, se deberá de hacer hincapié en el estilo interpretativo del cuarteto. En la mayoría de ocasiones, el estilo interpretativo propio de la escuela del saxofón, dista mucho del estilo interpretativo que requiere esta sección. El estilo interpretativo clásico en la mayor parte de los países europeos suele estar influenciado tanto por las escuelas alemana, belga o francesa, siendo esta última la que más influencia tiene. El cuarteto de Tchaikovsky se enmarca en otro contexto diferente a las escuelas anteriormente mencionadas, y es por ello que se considera un elemento al que se ha de prestar atención. Para ello, primeramente se expondrá dicha cuestión a los integrantes de la banda y se explicará cómo se ha de interpretar la sección, incidiendo en aspectos como el fraseo o el vibrato. También se incidirá en la homogenización de estos aspectos en todas las voces participantes en el cuarteto. Puesto que es una sección totalmente camerística, se marcarán las respiraciones que han de realizar los componentes, siempre acordes al fraseo.

El siguiente pasaje detectado como principalmente problemática es el que se ubica entre los cc. 58 – 106. Es un fragmento especialmente delicado en cuanto a cuestiones de afinación se refiere. Durante esta sucesión de compases, son dos los momentos en los que de forma escalonada, todos los integrantes de la banda realizan su intervención con la misma nota, creando un unísono. Este pasaje presenta dos dificultades, ambas referentes a la afinación; la primera es que todos los instrumentos deben de sonar perfectamente afinados, ya que, al sonar únicamente octavas, las desafinaciones son muy evidentes. Hay que añadir un grado de dificultad, y es que todos los instrumentos realizan su intervención en una dinámica de *pianissimo*, para posteriormente realizar un *crescendo* a la vez. Este *crescendo* supone un grado de dificultad, ya que propicia la aparición de desafinaciones al ser modificada la presión y la cantidad de aire que el músico introduce en su instrumento. Parte de este fragmento se refleja en la Ilustración 22 para su mejor comprensión.

Ilustración 22. Compases 79 - 90. Fuente: Elaboración propia.

La forma de trabajar en la que se trabajará este pasaje será la siguiente. Puesto que son dos notas sobre las que se realiza el unísono (primero *fa* y posteriormente *sib*), se procederá a interpretar estas notas de forma independiente en un matiz de *mezzo-forte*,

con el fin de equilibrar la afinación con una dinámica cómoda. Después, se procederá a construir el unísono (igualmente en un matiz de *mezzo-forte*) desde los graves, añadiéndose cada instrumento progresivamente en el orden de más grave a más agudo. Posteriormente, se realizará el mismo ejercicio, pero con el matiz en el que está escrito el pasaje. Una vez se haya conseguido que la afinación sea perfecta, se procederá a realizar el mismo ejercicio, pero añadiendo un *crescendo* hacia *fortissimo* una vez estén sonando todos los instrumentos de la banda. Tras este procedimiento, y una vez se haya realizado con una afinación perfecta, se procederá a interpretar el pasaje.

El siguiente pasaje que presenta una gran dificultad es el que está entre los cc. 214 – 217. En él, la sección de instrumentos graves de la banda, compuesta por los fagotes, clarinete bajo, saxofón barítono, bombardino y tuba tienen una serie de cuatro compases basados en la escala cromática, que dado el *tempo* (104 BPM), la figuración de semicorcheas y la tesitura, hacen que sea un pasaje propenso a que no suene con la agilidad y ligereza que lo requiere. En la Ilustración 23 se observan los compases 214-217 en la voz de la tuba.

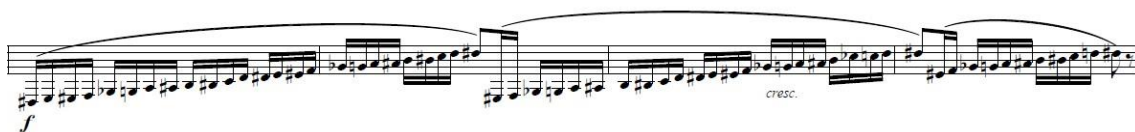


Ilustración 23. Compases 214 - 216. Fuente: Elaboración propia.

La forma en la que será trabajada este pasaje será reducir el *tempo* e interpretarlo incidiendo en los cambios de articulación. Se aumentará la velocidad de forma progresiva hasta alcanzar el *tempo* indicado por Johan de Meij, siempre incidiendo en que el pasaje no debe de pesar y buscando ligereza en el mismo.

Entre los cc. 254 – 259, 262 – 267 y 270 – 276 se ha detectado un fragmento que puede ser conflictivo para flautín, flautas, trompas y trompetas. Parte del fragmento, concretamente los cc. 254 – 259 de trompas y trompetas se reflejan en la Ilustración 24.

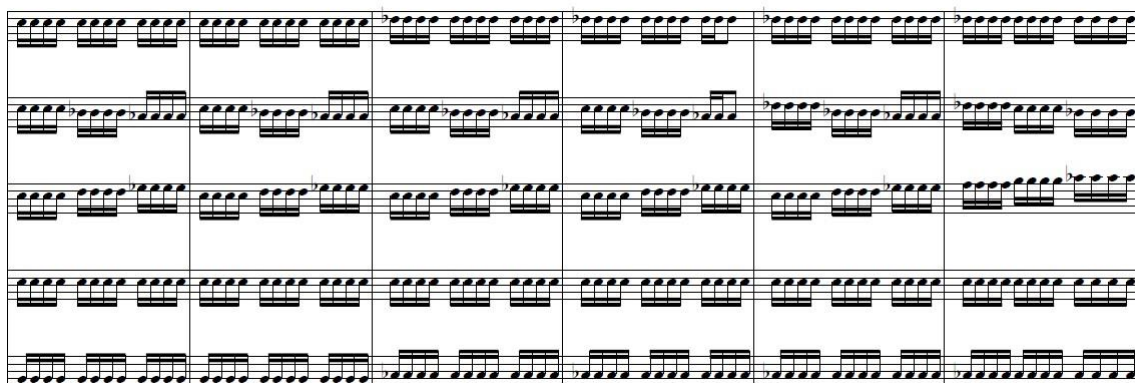


Ilustración 24. Compases 254 - 259. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar en la ilustración anteriormente presentada, en un pasaje técnicamente difícil, ya que los intérpretes deben mantener durante varios compases una articulación muy definida y entendible. Se hará hincapié en que todos los que interpretan este diseño deben de igualar la articulación. Para trabajar este aspecto, se aislará a los instrumentos que la ejecutan. Posteriormente, se interpretará pasaje a un *tempo* inferior al indicado, con el fin de igualar la articulación. Si este proceso costara, se procedería a interpretar únicamente la primera nota del diseño (sin cambiar de nota) con la métrica escrita, hasta conseguir homogenizar la articulación. Después, se irá incrementando la velocidad, incidiendo en acentuar la primera nota de cada compás, con la finalidad de encontrar estabilidad y marcar una referencia. Se aumentará el *tempo* hasta alcanzar la velocidad indicada, siempre buscando ligereza y agilidad en la articulación e igualando la misma.

El siguiente pasaje, hace referencia a la misma cuestión expuesta anteriormente. Se trata de un pasaje muy virtuosístico, en el que todos los instrumentos de viento madera van a unísono durante ocho compases. También se trata de una sección muy compleja para el intérprete debido a la velocidad de la misma y al gran número de alteraciones accidentales que aparecen en ella. El compositor también indica que las respiraciones deben ser escalonadas, por lo que se deberá de indicar, para que nos músicos no respiren a la vez y no se generen de esta forma los huecos en la música que el compositor pretende evitar mediante la realización de este tipo de respiraciones. El procedimiento para concertar este fragmento es muy parecido al anteriormente descrito. Se procederá a asegurar todas las notas y articulación a un *tempo* bajo, con el fin de ganar confianza. Se incidirá en que los

instrumentos con una tesitura más graves como el fagot, el saxofón tenor o el saxofón barítono, deben de realizar una articulación muy corta y ligera con el fin de igualarla a los instrumentos de tesitura más aguda. Se aumentará el *tempo* de manera progresiva hasta conseguir la velocidad deseada. En la ilustración 25 se observa el fragmento correspondiente a la voz del flautín.



Ilustración 25. Compases 278 - 291. Fuente: Elaboración propia.

Entre los cc. 300 – 317 se encuentra el siguiente pasaje propuesto para trabajar. Gracias al análisis previamente realizado, se ha detectado que en las voces de trompetas y trompas se realiza una cita a la *Sinfonía n°4* Op. 36 de Tchaikovsky. Un fragmento de esta cita se ha reflejado con anterioridad, en la Ilustración 14, donde se puede consultar. Se considera que es importante en este fragmento que dicha cita a esta sinfonía sea ensalzada, con el fin de que el espectador pueda escucharla con claridad y se proyecte sin ningún tipo de problema. En este pasaje, se incidirá a los músicos en la importancia de los planos sonoros, donde se deberán trabajar con meticulosidad. Entre los cc. 306 – 314 los intérpretes de trompa y trompeta deberán de pasar a un primer plano sonoro. Para ello deberán de proyectar más el sonido, así como el resto de la banda de música deberá bajar la dinámica para que el diseño anteriormente descrito se proyecte sin problemas y de esta forma conseguir que los planos sonoros sean los correctos en todo momento, sin necesidad de tocar excesivamente *forte*.

Posteriormente llega una de las secciones más complejas de concertar de toda la obra. Se trata de la tercera sección, y es en ésta donde se hace uso de las botellas afinadas. Esta sección presenta dificultad ya que únicamente los intérpretes de flauta son los que tienen una embocadura correcta para realizar esta sección sin problemas, ya que la embocadura con la que se toca la flauta es muy similar a la embocadura necesaria para producir el sonido en las botellas. Para conseguir un sonido adecuado, primero se procederá a producir el sonido con las botellas vacías, poniendo atención en todo momento en que se produzca un sonido estable, en el que no suene aire. Una vez los intérpretes tengan

dominada la técnica se pasará a realizar una serie de ejercicios para trabajar las diferentes articulaciones. Es una sección en la que los intérpretes deben de realizar variedad de articulaciones, tales como el *staccato*, *tenuto* o *marcato*. Estas articulaciones se trabajarán de forma aislada para conseguir diferenciar unas de otras y que de esta manera sean más evidentes. En la Ilustración 26 se expone el proceso que se seguirá, el cuál será detallado en líneas posteriores.



Ilustración 26. Serie de ejercicios propuestos para trabajar la articulación de las botellas. Fuente: Elaboración propia.

Primero se realizará las notas sin articulación alguna. Posteriormente se realizará la articulación *tenuto*, la cuál es muy similar a la anterior. Después se pasará a realizar la articulación *staccato* y una vez esté asimilado y diferenciada de las anteriores, se pasará a realizar únicamente la articulación *marcato*. Una vez esté asimilado como hay que realizarlas y que cada una es diferente, se procederá a realizar una serie de ejercicios donde se combinan dichas articulaciones. Los ejercicios propuestos donde hay variedad de articulaciones están basados en la partitura de Johan de Meij, siendo estas sucesiones de articulaciones las que aparecen a lo largo del transcurso de la sección. Posteriormente y tras estar bien diferenciadas todas las articulaciones, se procederá a trabajar la sección con la afinación correspondiente a cada botella. Para ello se tomará como referencia la Tabla 1, en donde se refleja la cantidad de líquido necesaria para conseguir la afinación indicada por el compositor. La problemática que surge al llenar las botellas de líquido es que cuanto más llenas están, resulta más difícil hacerlas sonar. Johan de Meij subsana esto escribiendo las notas más agudas tanto a las voces de flauta, como la de flautín, ya que son los intérpretes, que por la naturaleza de su instrumento tienen menos dificultades para realizar estas notas. No obstante, se deberá de trabajar con el resto de músicos todas las notas, prestando especial atención a las agudas para que suenen con un sonido óptimo. Una vez el sonido se haya trabajado de forma correcta y se haya logrado un buen sonido

se pasará a interpretar el pasaje. En el pasaje se incidirá en que todas las voces estén equilibradas, debiendo de sonar todas las notas al mismo nivel para crear la sonoridad que el compositor busca. De igual forma y como se ha comentado antes, también se hará especial hincapié en evidenciar toda la gama de articulaciones diferentes que el compositor escribe. También en esta sección se deberá de trabajar aspectos descritos anteriormente como los planos sonoros. A partir del c. 395 y hasta el c. 402, suenan a parte de las botellas la familia completa de saxofones, las trompas, trombones, bombardino y tuba. Todos estos intérpretes deberán de tocar a un matiz adecuado y algo inferior al que el compositor indica con el fin de no tapar a las botellas que están sonando, y conseguir que todo esté en el mismo plano sonoro y se pueda apreciar toda la gama tímbrica.

La siguiente sección de la obra presenta también un elevado grado de dificultad para los intérpretes, debido al elevado nivel técnico del que requiere para ser interpretado con calidad. La sección comienza con la presentación del tema en los instrumentos de tesitura más grave de viento madera. Se trata de un fragmento bastante delicado debido a la tesitura en la que está escrito, la articulación y el *tempo*. Entre los cc. 403 – 430 se deberá recalcar la importancia de interpretar este pasaje con la mayor agilidad posible y siendo muy estrictos y pulcros con la articulación escrita. Un factor que añade dificultad es el matiz, ya que el pasaje comienza en un matiz *pianissimo* y progresivamente va generándose un *crescendo*. Para concertar este pasaje, primero se deberá indicar todo lo anteriormente descrito y se remarcará la importancia de realizar una articulación precisa y ligera. Con el fin de lograr exactitud en todo el pasaje, tanto a nivel rítmico como de articulación, se bajará el *tempo* y se irá aumentando progresivamente hasta llegar al indicado por el autor.

La subsección posterior, la enmarcada entre los cc. 431 – 495, deberá trabajarse de forma igual a la anterior descrita anteriormente. Se trata de un fragmento en el que igualmente se ha de ser muy preciso con la articulación y con la agilidad. Como se ha descrito en el capítulo anterior, donde se ha realizado el análisis de la obra, se trata de una subsección escrita en estilo fugado. Esto repercute a la hora de concertar ciertos aspectos como los planos sonoros. Una vez se haya logrado conseguir el carácter necesario para interpretar el fragmento con claridad se trabajará este aspecto. Durante todo el desarrollo del pasaje,

se indicará a los músicos a quién tienen que dejar paso en cada momento, con la finalidad de que sean evidentes las intervenciones del sujeto principal. En la Ilustración 25 se adjuntan los ocho primeros compases del sujeto. Cabe remarcar que Johan de Meij no lo trata en todas las intervenciones de la misma forma, pudiendo comenzar unas veces en el primer pulso del c. y otras veces en el segundo tiempo del compás.



Ilustración 27. Compases 431 - 438. Fuente: Elaboración propia.

Con la finalizar de agilizar el trabajo en la agrupación, se indicará a los músicos a qué instrumento deben de dejar el protagonismo, indicándoles el número de c. en el que cada instrumento realiza su intervención para así prestar más atención y lograr que la cabeza del sujeto sea evidenciada cada vez que aparece. En la Tabla 2 se adjunta una correlación entre los instrumentos que se deben de realzar y en qué c. así como si la cabeza del sujeto aparece en el primer o en el segundo pulso.

INSTR.	INSTR.	INSTR.	INSTR.	INSTR.	PUL.	C.
Saxo Alto 1					1º	431
Bombardino					1º	439
Corno Inglés					1º	445
Trompeta 1					2º	447
Clarinete 3					1º	450
Clarinete 2					2º	453
Clarinete 1					2º	456
Oboe 1 y 2					1º	459
Saxo Alto 1 y					2º	460
Flautín	Flauta 1 y 2	Requinto	Marimba		1º	463
Fagot 1 y 2	Clarinete Bajo	Saxo Barítono	Bombardino	Contrabajo	1º	471

Tabla 2. Relación de instrumentos - compases de la subsección 431 - 495. Fuente: Elaboración propia.

También, y dentro de esta misma subsección, surge otro aspecto a trabajar en relación a los planos sonoros. Entre los cc. 471 – 495 aparece el sujeto que Johan de Meij utiliza en toda la sección tratado de forma diferente en los trombones. Aquí se presenta el tema original de Tchaikovsky tratado por ampliación de valores, es decir, lo que originalmente tenía un valor de corchea, ahora lo tiene de blanca. El tratamiento de la melodía es también diferente, ya que Johan de Meij escribe este diseño en forma de coral. Esto que

se ha descrito aparece reflejado en anterioridad en la Ilustración 20. Entre estos compases que se han nombrado se debe de trabajar igualmente los planos sonoros, pasando a un segundo plano todos los instrumentos que están tocando, ya que no vuelven a intervenir con el sujeto, y dejando en primer plano a los trombones. Todas las voces de este coral deben estar perfectamente equilibradas y con la finalidad de ganar homogeneidad se establecerán los compases en los que se debe de respirar juntos. Estas respiraciones quedan marcadas entre los cc. 476 – 477, 487 y 491.

A continuación, entre los cc. 496 -519 vuelve a aparecer un fragmento en el que todo el viento madera y los bombardinos son tratados de manera homofónica. Es un pasaje en el que se debe de igualar la articulación, especialmente en los instrumentos más graves, la cuál debe de ser más corta. Se trabajará siguiendo los procesos anteriormente descritos, inicialmente a un *tempo* inferior, con la finalidad de escuchar e igualar entre todos la articulación. También, es un pasaje muy delicado en cuanto a afinación se refiere, ya que todos los instrumentos de viento madera y los bombardinos van a octavas. Será un aspecto en el que prestar especial atención y en el que la forma de trabajarlo será simultánea al de trabajar la articulación. De igual forma éste es el punto culminante en el que desemboca esta sección. Desde el principio de la sección se va generando gradualmente un *crescendo* que va a parar al c. 496, donde por primera vez en la sección aparece un *fortissimo*. Este aspecto deberá ser tratado también con meticulosidad y deberá ser explicado a los músicos de la agrupación. El director será también el que en todo momento debas saber gestionar con exactitud la dirección a la que lleva la sección, cuidando en todo momento aspectos tan importantes como la sonoridad y el matiz de la banda.

Posteriormente, entre los cc. 520 – 525, Johan de Meij vuelve a crear el efecto de mantener notas con el pedal del piano en las trompetas y trompas. Para que este efecto sea consiga de forma eficiente se deberá primero de explicar el efecto que el compositor desea crear a los integrantes de la banda. Posteriormente se explicará cómo realizarlo. Todos los ataques de las notas deben de ser iguales, y una vez se llegue a una nota mantenida se deberá de bajar el matiz de esta para así dejar que los instrumentos que siguen teniendo ritmo escrito sobresalgan. De igual manera se busca así recrear la forma de atacar una nota en el piano, ya que el sonido no se mantiene totalmente estable, si no

que va en un progresivo *diminuendo*. No obstante, todas las voces se deben de mantener en el mismo plano sonoro, siendo todas igual de importantes.

Para concluir con este apartado se expondrá el último fragmento a tratar, el cual se ubica en la sección de *coda* de la obra. Entre los cc. 557 – 560, Johan de Meij escribe un diseño de escalas descendentes distribuidas en diferentes instrumentos de la agrupación. Este diseño de escalas descendentes debe de sonar totalmente continuo, no produciéndose ninguna alteración dinámica cuando esta escala pasa de un instrumento a otro. Para ello, primero interpretarán esta agrupación de compases sólo los bombardinos, ya que son los únicos que tienen este diseño escrito de forma continua. Posteriormente, se indicará a los instrumentos que construyen la escala que toquen sobre los bombardinos. Puesto que algunos instrumentos realizan la escala y después continúan tocando otra cosa, se pedirá que únicamente toquen la escala y no continúen tocando cuando ésta finalice. Este diseño de escalas descendentes parte desde un *forte-piano* y realiza un *crescendo* hasta un *fortísimo*, un aspecto muy importante a tener en cuenta a la hora de enlazar todos los instrumentos que producen este diseño. Una vez se haya conseguido estabilidad y continuidad en este fragmento, se pasará a su interpretación por parte de toda la banda, poniendo atención en enlazar bien las escalas y en que estas mismas no sean ocultas por el resto de instrumentos.

Gracias al análisis realizado de la obra, se ha detectado que entre los cc. 561 – 564, Johan de Meij realiza una cita a la *Obertura 1812* en el corno inglés, fagotes, clarinete 3, saxofones alto y tenor, trompas, trompeta 2 y 3, trombones 1 y 2 y bombardinos. Esta cita deberá de ser evidenciada y pasar a un primer plano sonoro. También, se deberá de igualar la articulación de este fragmento, entre los instrumentos de viento madera y viento metal. La pieza concluye con una indicación dinámica de *fff*, la más elevada en toda la obra. Esto se deberá de cuidar también, ya que debe ser el momento más *forte* de toda la pieza, cuidando el sonido en todo momento y teniendo presente que se ha de llegar a este punto de la obra. El c. que precede al matiz de *fff* tiene una dinámica de *pianísimo*, y en un c. se realiza un *crescendo* hasta este matiz, por lo cual se ha de prestar especial atención para que la afinación de estos últimos compases no se vea desvirtuada por el *crescendo* tan súbito que se ha de realizar.

4.2 Dificultades para el director y propuesta de soluciones

Este apartado tiene un planteamiento muy similar al apartado anteriormente expuesto. A la hora de enfrentarse a una obra es necesario analizar con detenimiento los fragmentos que presentan una mayor dificultad también para el director de la agrupación. De esta forma, y una vez se han detectado, se puede realizar un trabajo previo de estudio de estos aspectos, el cuál de una gran importancia a la hora de realizar un ensayo de calidad. En este apartado se expondrán una serie de dificultades que afectan a la figura del director relacionadas con el gesto. Se abordarán diferentes aspectos tales como la actividad y la pasividad, la diferencia de articulación en el gesto, la independencia de manos, o la gestión de las diferentes dinámicas. De igual forma y al igual que en el anterior apartado se plantearán ejercicios y soluciones para las problemáticas detectadas.

El primer aspecto a trabajar detectado es referente a la gestión de las dinámicas. Entre los cc. 58 – 105, en la primera sección de la obra, se producen dos *crescendos* que técnicamente pueden resultar complejos de realizar. Desde el c. 68 hasta el c. 72, se realiza este *crescendo* desde una dinámica de *ppp* hasta una dinámica de *ff*. Dicho *crescendo* tiene una duración de cuatro compases, por lo que es muy importante saber regular de forma precisa y regular este *crescendo*, tanto por parte del director, como por parte de la banda. Un aspecto que añade dificultad a estos compases es la necesidad de realizarlo con la relación que requiere. Puesto que es una nota tenida, cuya duración es de cuatro compases, la relación que se deberá realizar en 1:1. No obstante, durante estos compases, es necesario marcar los diferentes cambios de octavas que se producen en diferentes instrumentos, por lo que es indispensable poseer una adecuada independencia, la cual permita realizar el *crescendo* de forma regulada y estable con la mano derecha y marcar con la mano izquierda los cambios de nota que aparecen. En la Ilustración 28 se expone el fragmento anteriormente descrito con el fin de facilitar su comprensión.

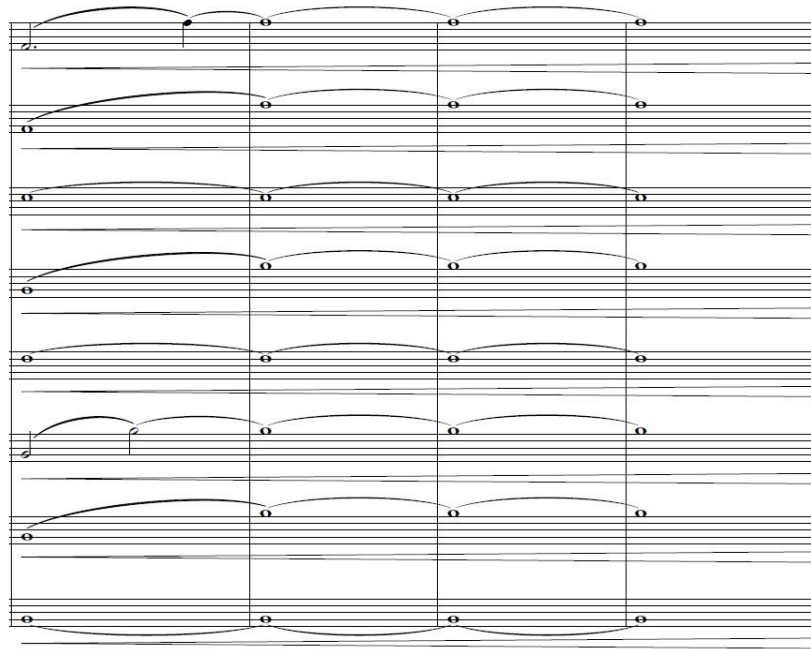


Ilustración 28. Compases 68 - 71. Fuente: Elaboración propia.

Como se ha descrito, este fragmento presenta diferentes aspectos a tener en cuenta, como la relación, la gestión del tamaño del gesto y la independencia de manos. Con el fin de trabajar estos aspectos se han diseñado dos ejercicios progresivos. El primer ejercicio, reflejado en la Ilustración 29 sirve para trabajar únicamente la gestión del tamaño del gesto. Este ejercicio deberá realizarse con ambos brazos a la vez con el fin de naturalizar este aspecto. Todos los ejercicios propuestos se deben realizar con metrónomo al *tempo* indicado, el cual, es el que se establece en la sección en la que se ubica este pasaje.



Ilustración 29. Ejercicio para trabajar la gestión dinámica. Fuente: Elaboración propia.

El segundo ejercicio se empleará a parte de para trabajar la gestión del *crescendo*, para trabajar simultáneamente la independencia de las manos. Es por ello que cada pentagrama debe ser realizado con un brazo diferente, correspondiendo el pentagrama superior al brazo derecho y el pentagrama inferior al brazo izquierdo. El segundo ejercicio se adjunta en la Ilustración 30.



Ilustración 30. Ejercicio para trabajar gestión dinámica e independencia. Fuente: Elaboración propia.

El siguiente aspecto técnicamente complejo que aparece se ubica también en la primera sección de la obra, en concreto entre los cc. 106 – 131. Este fragmento presenta dificultad por la alternancia de actividad y pasividad en ambos brazos. Se trata de un pasaje donde diferentes instrumentos de la banda realizan su entrada a tiempo y a contratiempo simultáneamente. Si este fragmento presenta dificultades para los músicos a la hora del ensayo y genera imprecisiones, es fundamental que el director requiera de las habilidades técnicas necesarias para saber hacer frente al problema. Si es necesario, el director deberá de hacer uso de la independencia de manos para dar las indicaciones concretas tanto de tiempo como de contratiempo, cada una con una mano, con el fin de ensamblar este fragmento a la perfección y realizar un trabajo lo más eficaz posible. Al igual que anteriormente, se ha diseñado un ejercicio basado en este fragmento con el fin de trabajar esta cuestión, y en el caso de que fuera necesario hacer uso de este recurso técnico, disponer de la soltura y las capacidades necesarias para poder concertarlo sin dificultad alguna. El ejercicio que se propone sigue la misma mecánica que el que se ha expuesto en la Ilustración 30. Puesto que es un ejercicio en el que se trabaja la independencia de

manos, cada pentagrama irá destinado a uno siguiendo las mismas pautas que el ejercicio planteado con anterioridad. En la Ilustración 31 aparece reflejado.



Ilustración 31. Ejercicio para trabajar tiempo y contratiempo con independencia. Fuente: Elaboración propia.

Durante todo el transcurso de la obra van apareciendo los aspectos que se han descrito con anterioridad en varias ocasiones. No obstante, el trabajo de preparación de estas cuestiones que se ha descrito anteriormente es totalmente válido para trabajar estos aspectos que van apareciendo durante todo el transcurso de la obra.

El siguiente fragmento en el que se ha de prestar atención es el que se encuentra entre los cc. 174 – 193. La dificultad de estos compases viene dada por la variedad de articulaciones que se encuentran en él. Es de vital importancia tener un gesto muy depurado, el cual permita evidenciar claramente las diferentes articulaciones que aparecen. De esta forma, el trabajo con la banda es mucho más eficaz, ya que si los músicos ven reflejado en el gesto del director la diferente gama de articulaciones, la interpretación de las mismas será mucho más clara, al igual que el músico gozará de más comodidad y seguridad al interpretarlas. En este fragmento se encuentran articulaciones como el *staccato*, el *portato*, el *marcato* o el *legato*. También, esta gama de articulaciones se conjuga con una gama de matices, lo que añade cierto grado de dificultad a esta cuestión. Siguiendo método que en ocasiones anteriores se ha descrito, se ha diseñado un ejercicio en el que se trabaja toda la variedad de articulaciones que aparecen, con el fin de que gestualmente sea muy evidente la articulación requerida en cada momento. Es también muy importante que se tenga claro cómo se ha de realizar las articulaciones en el viento y qué efecto se desea conseguir. Si los integrantes de la agrupación están realizando alguna articulación de forma errónea, es fundamental saber el resultado que se pretende lograr, para así, explicarlo con claridad a los músicos y que estos mismos puedan

interpretarlo sin dificultad alguna. El ejercicio propuesto para trabajar este aspecto aparece reflejado en la Ilustración 32.

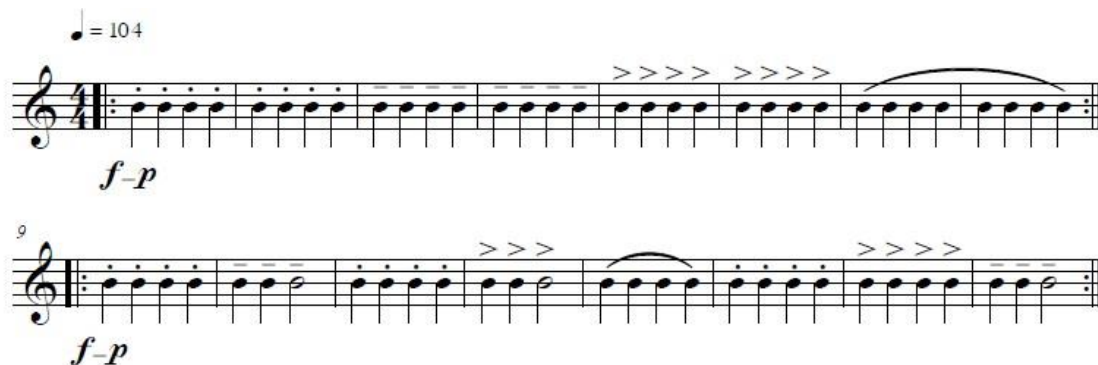


Ilustración 32. Ejercicio para trabajar diferencia de articulaciones. Fuente: Elaboración propia.

Un fragmento en el que hay que prestar especial atención es el ubicado entre los cc. 278 – 284. Es en este fragmento donde Johan de Meij realiza una cita a la obertura *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky en las trompetas, trombones, tuba, contrabajo, timbales, caja y platos. La dificultad de este pasaje radica en la necesidad de marcar con claridad todas las entradas de los instrumentos anteriormente nombrados para que no haya dudas por parte de los músicos. En este caso, al igual que en líneas superiores ha de estar muy clara la independencia de las manos, para poder interpretar el fragmento sin problemas. Es un fragmento que se ha descrito también en el apartado anterior por la dificultad que tiene también para los instrumentos de viento madera. Esta suma de problemáticas hace que sea un pasaje especialmente delicado al que hay que prestar especial atención. Con el fin de lograr adquirir naturalidad a la hora de concertar estos compases se ha diseñado dos ejercicios progresivos basados en este fragmento. Estos ejercicios siguen la mecánica del ejercicio descrito en la Ilustración 31, con la dificultad añadida de que se deben de realizar a un *tempo* superior y que son más complejos rítmicamente.



Ilustración 33. Ejercicio preparatorio para trabajar tiempo y contratiempo. Fuente: Elaboración propia.

El ejercicio de la Ilustración 33 se debe de realizar con ambos brazos simultáneamente. La mecánica que sigue este ejercicio es trabajar en el c. 1, entradas a tiempo sobre el primer y tercer pulso, y en c. 2 trabajar entradas a contratiempo en los mismos pulsos. En el c. 3 y 4 se combinan estas entradas. Los compases posteriores siguen exactamente la misma idea que los compases que se han descrito anteriormente, pero trabajando el tiempo y contratiempo sobre otros pulsos. Posteriormente, y tras haber realizado este ejercicio de manera correcta, se procederá a realizar este mismo ejercicio pero con independencia de brazos, debiendo de marcar los la mano derecha todo el ejercicio tiempos y con la mano izquierda el diseño que se ha aportado en el la Ilustración 33. Este ejercicio de independencia de brazos se refleja en la Ilustración 34.



Ilustración 34. Ejercicio para trabajar tiempo y contratiempo con independencia de brazos. Fuente: Elaboración propia.

Un fragmento muy delicado es el c. 368, al finalizar los compases a modo de candencia de la marimba. La dificultad se da ya que estos compases no transcurren en un *tempo*

estable, sino que el compositor indica que se deben de realizar *poco rubato*. Al llegar al c. 368 se debe de ser muy claro con la relación del gesto, la cuál debe ser 2:1. También debe estar perfectamente marcados los contratiempos en esta relación, para que clarinetes, flautas y piano puedan realizar su intervención de manera precisa. Con el fin de lograr estabilidad en esta sección, primero se concertará sin *rubato* y una vez esté perfectamente asimilado de esta manera, se procederá a interpretar el c. con la indicación que marca el compositor. Se deberá de ser muy claro y estricto a la hora de marcar estas entradas, siempre prestando especial atención al *rubato* que va realizando el solista de marimba.

El último fragmento en el que se debe de prestar atención corresponde a la sección de *coda* de la obra. En él hay varios aspectos a tener en cuenta. Primeramente, la amplitud del gesto y el carácter. Se trata de una sección en un matiz *fortissimo* en el que imperan valores largos, por lo que el gesto del director debe ser amplio, marcando la articulación predominante, la cuál es el *marcato* y prestando especial atención a que no se produzca ningún tipo de bloqueo en el gesto y esté totalmente adecuado a la música que hay escrita. Otro aspecto a tener en cuenta son los matices que aparecen. En el c. 557 aparece un *fp*, el cuál debe de estar marcado de manera muy clara para que toda la banda baje de matiz de manera simultánea. Tras esta indicación, se produce un *crescendo* con una duración de tres compases que desemboca en un *ff*, el cuál es precedido de un *allargando*, en el que en solo un compás se ha de bajar drásticamente el *tempo* 20 puntos. Este *allargando* debe de estar perfectamente trabajado para que sea realizado de manera estable, teniendo muy claro el *tempo* de partida y a cuál se tiene que llegar. Para ello, es fundamental también que la relación esté perfectamente definida y no se produzca ningún tipo de bloqueo en el gesto, que pueda causar confusión a los músicos. Para trabajar estos aspectos expuestos, se ha diseñado un ejercicio en el que se aglutinan todas estas características, y poder así concertar el pasaje sin ningún tipo de duda y con total naturalidad. Este ejercicio aparece reflejado en la Ilustración 35, y debe de realizarse simultáneamente con ambos brazos.



Ilustración 35. Ejercicio para trabajar matices y cambios de tempo. Fuente: Elaboración propia.

4.3 Plan de trabajo a seguir

A la hora de realizar cualquier tipo de ensayo en una agrupación musical, es fundamental disponer de un plan de trabajo ordenado y detallado, el cuál permita desarrollar toda la labor de ensayos de una manera eficaz y siempre adecuándose a los tiempos de los que se dispone de una manera realista. En este sentido, se va a diseñar un plan de trabajo realista adecuado al calendario y a las particularidades del las que dispone la banda sinfónica del CSMA “Óscar Esplá”. Para este concierto se dispone de una plantilla de setenta y cinco músicos entre primer y cuarto curso de grado superior. La plantilla se encuentra distribuida de la siguiente manera: 1 flautín, 9 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 3 fagots, 1 requinto, 9 clarinetes, 1 clarinete bajo, 8 saxofones altos, 4 saxofones tenores, 1 saxofón barítono, 5 trompas, 6 trompetas, 1 fliscorno, 9 trombones, 2 bombardinos, 4 tubas, 2 violonchelos y 7 percusionistas. La formación queda descompensada, ya que hay el mismo número de flautas como de clarinetes y trombones, lo cual supone un grado de dificultad a la hora de trabajar planos sonoros y sonoridad. Teniendo en cuenta estos aspectos y tras haberse consultado con el catedrático de dirección de orquesta el cual es responsable de la banda D. Luís Pedrón Francés, *Extreme Make-Over* se concertará durante seis ensayos entre enero y mayo, quedando fijada la fecha para su interpretación en concierto el viernes quince de mayo en el Auditorio Municipal de Almoradí. En dichos ensayos se dispondrá de un tiempo de entre treinta y cuarenta y cinco minutos aproximadamente por sesión para poder concertar la pieza.

A la hora de realizar dicho trabajo de concertación resulta fundamental comenzar con un plan de trabajo definido. En este sentido se ha tomado como referencia el planteamiento que Carlos Garcés propone en su libro:

en la primera fase, “Lectura”, destinaremos aproximadamente el 20% del tiempo total del ensayo. Esta sección tiene como finalidad principal familiarizar a la agrupación con el repertorio y presentar la versión interpretativa que queremos proponer. (...) La segunda fase, “Mejoras”, ocupará en torno al 60% del tiempo disponible y constituye el eje central del proceso de ensayo. Es aquí donde se desarrolla la verdadera construcción musical e interpretativa. (...) Por último, destinaremos el 20% restante a una “Segunda síntesis y ensayo general”, en la que abordaremos la obra completa sin interrupciones. El objetivo de este tramo final es doble: por un lado, verificar la continuidad musical del repertorio; por otro, canalizar la energía física y mental de los músicos a lo largo del programa completo, preparándolos para la exigencia real de la interpretación en público. (2025, p. 75)

En base a la experiencia adquirida con los años y tras haber asistido a diferentes ensayos con agrupaciones profesionales con distintos directores, cabe resaltar que el proceso que propone Carlos Garcés ofrece unos muy buenos resultados y es por ello que la planificación del calendario de ensayos se realizará en base a los porcentajes descritos anteriormente.

Dado que son diez los ensayos de los que aproximadamente se dispone, los dos primeros ensayos estarán dedicados fundamentalmente a interpretar la obra completa, corrigiendo únicamente aquellos factores estructurales graves que sin su resolución imposibilitan interpretar la obra. Cabe mencionar que estos dos primeros ensayos se realizarán a los *tempi* finales, permitiendo así que tanto el músico como la agrupación en su conjunto disponga de una visión clara de la obra a interpretar y que sea consciente desde el principio del nivel de dificultad de la misma. Los siguientes seis ensayos estarán destinados a pulir todo aquello que sea necesario, trabajando por secciones y haciendo especial énfasis en la corrección y trabajo de los pasajes que se han descrito en el apartado anterior. Los dos últimos ensayos estarán destinados a volver a construir la obra, interpretándola de principio a fin con la finalidad de que el músico vuelva a adquirir un sentido de totalidad de la obra. No obstante, en el penúltimo ensayo se realizarán las correcciones necesarias que puedan surgir, para llegar al día del ensayo general con todas las cuestiones claras. Antes de realizar la última interpretación antes del concierto se ensayarán si fuera necesario aquellos pasajes que puedan resultar más conflictivos, para

así ganar seguridad en esta última interpretación antes del concierto. Salvo que fuera estrictamente necesario, no se parará a la agrupación en esta última interpretación preconcierto para así no interrumpir la obra y que el músico adquiriera una visión plena de la obra y pueda dosificarse de manera correcta de cara al concierto.

También resulta vital y de gran importancia disponer de un orden y una estructuración a la hora de desarrollar el proceso de ensayo. Para ello se llevará a cabo la misma estructura tripartita que se ha descrito anteriormente, estableciendo aproximadamente los mismos porcentajes. Para describir el plan de trabajo que se realizará dentro del propio ensayo se tomará como modelo un ensayo de los correspondientes al apartado de mejoras. En primer lugar, la banda deberá calentar, interpretándose el fragmento o sección que después se va a trabajar sin interrupciones. Posteriormente se pasará a realizar las correcciones pertinentes a ese fragmento y a trabajar las cuestiones que se han planteado para ese ensayo. Una vez los objetivos para ese ensayo hayan sido logrados y los aspectos trabajados se hayan corregido satisfactoriamente, se pasará a la interpretación de la sección o fragmento completo sobre el que se ha trabajado, para así poder interiorizar y naturalizar dentro de un contexto más amplio los aspectos que se han trabajado en el ensayo.

Como se observa, la estructuración tanto del calendario de ensayos como del proceso de ensayo sigue la toda la misma estructura. En este sentido, el director y pedagogo José Rafael Pascual Vilaplana (1968 -)²³ describe estos dos procesos en una imagen, la cuál se adjunta en la Ilustración 36.

²³ José Rafael Pascual Vilaplana: Director natural de Muro de Alcoy, el cual ha ejercido y ejerce su labor como director de diferentes agrupaciones profesionales.

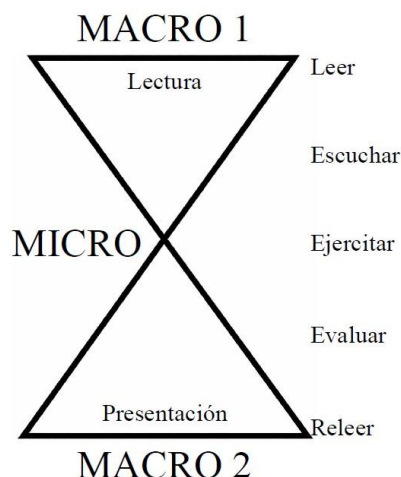


Ilustración 36. Estructura del calendario de ensayos y del proceso de ensayo. Fuente: Taller sobre didácticas de ensayo (Pascual Vilaplana, 2026)²⁴

En la imagen, se describen los procesos de lectura completa de la obra con la palabra macro, mientras que el proceso de realizar las diferentes correcciones técnicas y ajustes necesarios se define con la palabra micro.

4.4 Desarrollo de los ensayos y concierto

En este apartado se describirá el proceso que se ha realizado durante todos los ensayos de los que se ha dispuesto para el montaje de la obra.

- **Ensayo 1**
 - Fecha: 8 de enero de 2026.
 - Tiempo de ensayo: 45 minutos.

En este ensayo se ha realizado una presentación de la obra, contextualizándola y explicando la situación. En este ensayo han participado los dos alumnos de la asignatura de Concertación III. Uno de los alumnos ha leído y trabajado desde el inicio hasta el c. 322. A partir de este punto continuo yo con el ensayo. Se lee la obra desde ese compás hasta el final. Puesto que la obra presenta serias dificultades a partir del c. 403, se vuelve a leer esta sección en un par de ocasiones aumentando el *tempo* progresivamente hasta llegar a la velocidad indicada por el compositor. Posteriormente se retrocede hasta el c. 234 para realizar el proceso anteriormente descrito y poder visualizar la sección *a tempo*.

²⁴ Información extraída del taller impartido en los X edición de los Encuentros sobre Dirección Orquestal – Premio Internacional de Dirección Bilbao Musika 2026.

Tras asegurar estos pasajes, se procede a la interpretación de la obra en su totalidad con los *tempi* indicados. Tras esta interpretación se observan y detectan los puntos más conflictivos en los cuales se incidirá en los próximos ensayos.

- **Ensayo 2**

- Fecha: 22 de enero de 2026.
- Tiempo de ensayo: 40 minutos.

En este ensayo también se ha contado con la participación en la obra de los alumnos de la asignatura de Concertación III. Se procede a hablar con ellos y a explicar el plan de trabajo a seguir. Se distribuyen las diferentes secciones que trabajará cada uno en el ensayo, quedando yo para el final, pudiendo así interpretar la obra en su totalidad, ya que aún la banda se encuentra asimilando la obra. Trabajo la sección enmarcada entre los cc. 403 – 551, trabajando la articulación con la que se debe de realizar el pasaje y asegurando las diferentes intervenciones. Tomando como modelo la Tabla 2, se explica a los músicos a quién y en qué compás deben de dejar protagonismo en esta sección con el fin de lograr unos planos sonoros correctamente definidos. Se encuentra dificultad entre los cc. 508 – 519 a la hora de cuadrar correctamente los metales, lo cual y tras trabajarlo a un *tempo* menor, se resuelve. Tras trabajar esta sección, se vuelve a interpretar la obra en su totalidad, observando una notable mejoría en la inercia general de la banda, ya que los músicos están más familiarizados con ella.

- **Ensayo 3**

- Fecha: 5 de febrero de 2026.
- Tiempo de ensayo: 40 minutos.

Este ensayo se encuentra ya enmarcado plenamente dentro del proceso de mejoras, y en este ensayo como en los posteriores, no se interpretará la obra en su totalidad. Al principio del ensayo el profesor de la asignatura se encuentra ensayando una obra para saxofón solista con la banda la cuál será interpretada en un concierto posterior. Después me dispongo a ensayar la sección ubicada entre los cc. 162 – 322. Se realiza una lectura a modo de calentamiento desde los cc. 162 – 233. Se trabajan diferentes aspectos como la igualdad de articulación en fagotes y trombones al inicio de la sección. Se aseguran los diferentes solos que hay entre los cc. 190 – 213 y se realiza un trabajo de balance los

planos sonoros. Tras esto, se recapitula la subsección y se continúa tocando hasta el c. 322. Se trabajan los cc. 234 - 253 a un *tempo* inferior con el fin de cuadrar bien la línea de saxofones con trombones, ya que existe un desfase entre ellas. Entre los cc. 254 – 277 se trabaja el aspecto expuesto en la Ilustración 24 con la metodología descrita anteriormente. También se trabaja de igual forma el aspecto descrito en la Ilustración 25, aunque tras trabajarlo aún queda inseguro. Posteriormente se equilibran todos los acordes que se suceden a partir del c. 306. Después se interpretan los cc. 230 – 237 con el fin de naturalizar el cambio de *tempo*. Para finalizar, se vuelve a interpretar la sección trabajada, observando una notable mejoría y detectando nuevos aspectos que serán objeto de mejora en los próximos ensayos.

- **Ensayo 4**

- Fecha: 30 de abril de 2026.
- Tiempo de ensayo: 45 minutos.

El ensayo de esta sesión ha supuesto una segunda toma de contacto con la obra, ya que llevaba dos meses y medio sin ser trabajada debido a que la banda se encontraba ensayando otro concierto. Debido los pocos ensayos que quedan para la interpretación de la obra en concierto, se decide ensayar las secciones más problemáticas y complejas para la agrupación. En esta sesión se trabaja en concreto la tercera, enmarcada entre los cc. 162 – 322. Se realiza una lectura completa de la sección a modo de calentamiento y con la finalidad de detectar los aspectos más destacables a trabajar y corregir durante la sesión. Durante esta lectura se detectan errores y que habían sido trabajados y corregidos en anteriores ensayos y que al haberse estado la pieza sin trabajar durante un lapso considerable de tiempo, vuelven a estar. Se trabajan los cc. 166 – 173 incidiendo en el matiz *pianísimo* y en que saxofones tenores, barítono y tubas deben de igualar la articulación que los fagotes presentan. Durante los cc. 190 – 213 se detectan imprecisiones rítmicas en los fragmentos en *mezzopiano* de carácter más camerístico. Se procede a trabajarlo, dando primero estabilidad a la figuración sincopada e incidiendo en que los instrumentos que van a tiempo marquen de forma más exagerada con el fin de dar estabilidad. Se trabajan fragmentos de la sección entre los cc. 234 – 291 de forma lenta para cuadrar las imprecisiones rítmicas que había. Posteriormente se procede a cuadrar el diseño rítmico de metales entre los cc. 278 – 284 para lo cuál ha sido de gran ayuda el

ejercicio preparatorio presentado en la Ilustración 33. Se ensayan los cc. 278 – 291 de forma lenta para lograr precisión y posteriormente se trabaja *a tempo*. Se detecta una sonoridad abierta en los metales entre los cc. 306 – 317. Se indica esta apreciación a los músicos y se procede a trabajar este fragmento incidiendo en lograr una sonoridad equilibrada. También se indica que se han de aguantar los valores de negra con puntillo hasta el final de su valor completo para que el diseño no suene vacío. Para concluir la sesión se interpreta la tercera sección completa, incidiendo en conseguir una sonoridad equilibrada en la que todos los músicos de la banda se puedan escuchar entre ellos en todo momento.

- **Ensayo 5**

- Fecha: 7 de mayo de 2026.
- Tiempo de ensayo: 40 minutos.

El ensayo ha comenzado recordando la subsección final de la cuarta sección, concretamente desde el c. 300 y recordando la importancia de tener una sonoridad equilibrada en todo momento. Se ha continuado y se ha hecho la cuarta sección completa. El c. 368 ha supuesto problemas de coordinación rítmica, por lo que se ha hecho especial hincapié en la resolución de dicha dificultad. Posteriormente todo el viento madera, trompetas, bombardino y violonchelos hemos trabajado los cc. 496 – 519 con el fin de igualar la articulación y conseguir fluidez y agilidad. Se ha trabajado inicialmente esa selección de compases ya que es ahí donde todos estos instrumentos interpretan conjuntamente el motivo sobre el que se desarrolla toda la quinta sección de la pieza. Tras ello, se ha concertado desde el c. 403, incidiendo en que se debe de mantener un matiz *piano* hasta el compás 496 con la finalidad de poder escuchar todas las intervenciones. No obstante, no se ha logrado el resultado deseado, por lo que deberá volverse a trabajar este aspecto en el próximo ensayo. Se han ensayado los cc. 532 – 551 de forma lenta para lograr precisión rítmica y cuadrar todo, posteriormente, se ha interpretado *a tempo* y haciendo énfasis en no abandonar el *stringendo*. En los cc. 561 – 564, se ha trabajado con corno inglés, fagotes, clarinetes 3º, saxofones altos, saxofones tenores, trompas trompetas, trombones y bombardinos el equilibrio de voces y la importancia de igualar la articulación y el matiz entre todos. Se ha indicado que en los dos últimos compases se realizará un *crescendo* con el fin de mantener la tensión del acorde hasta el final y buscar

su resolución. Como finalización del ensayo, y puesto que es el penúltimo ensayo y el proceso se encuentra dentro del proceso de “segunda síntesis”, se ha interpretado desde el c. 300 hasta el final, para así enlazar todas estas secciones que han sido trabajadas de forma independiente e ir adquiriendo un sentido de totalidad de la obra.

- **Ensayo 6**

- Fecha: 14 de mayo de 2026.
- Tiempo de ensayo: 45 minutos.

Este ensayo ha supuesto el último ensayo antes del concierto que se desarrollará en el posterior día a la realización del mismo ensayo, y es por tanto el ensayo general. Este ensayo ha estado dividido en dos partes principales. En la primera parte del ensayo se han abordado y corregido diferentes pasajes que necesitaban ser pulidos y en la segunda parte se ha interpretado la obra en su totalidad. Primeramente, se han trabajado los cc. 532 – 568, para establecer de manera clara el *stringendo* y cuidar la sonoridad de la banda en su última sección. Posteriormente, se ha vuelto a trabajar los cc. 403 – 496 para poder escuchar todas las intervenciones y mantener el matiz *piano* y así poder apreciar todas las intervenciones. Se ha decidido hacer una pequeña modificación de la partitura, ya que en el c. 441 indica que solo lo debe tocar una flauta, pero debido a que esa intervención no se apreciaba, se ha decidido que la realicen todas las flautas primeras, de esta forma, sí que ha sonado equilibrado y se ha logrado el efecto buscado. Se ha vuelto a recordar y trabajar el c. 368, aunque debido a las características de la sala de ensayos, resultaba muy complejo cuadrarlo ya que existía muy poco contacto visual entre la figura del director y del solista de marimba. Tras ello, se han trabajado los cc. 278 – 291, en los que existía dificultad para su correcto ensamblaje. Después se ha enlazado con la última subsección de la sección incidiendo en conseguir una sonoridad óptima. Como punto final a esta primera parte del ensayo se han trabajado los cc. 234 – 241 para establecer de forma clara el nuevo *tempo*, y después se ha vuelto a pasar esta misma selección de compases, pero retrocediendo cuatro compases y así enlazar el cambio de *tempo*. Tras ello, se ha interpretado la obra de arriba abajo, aunque se han detectado dificultades y dudas entre los cc. 51 – 131, ya que aunque esta sección no presenta grandes dificultades técnicas, llevaba bastante tiempo sin ser ensayada.

- **Prueba acústica**

- Fecha: 15 de mayo de 2026
- Tiempo de ensayo: 15 minutos.

Esta prueba acústica ha tenido como finalidad familiarizarse con la acústica de la nueva sala y realizar los ajustes necesarios para el buen desarrollo del concierto y se ha desarrollado en el Auditorio Municipal de Almoradí. Se ha interpretado inicialmente los cc. 552 – 568 y se ha observado que la sonoridad de la sala es mucho más agradecida que la sonoridad en la que ensaya la banda. El metal proyecta una sonoridad más compacta, aunque debido a las cualidades de la sala, provoca un sonido en ocasiones muy fuerte en la parte final del patio de butacas. Posteriormente se ha pasado la tercera sección completa, para dar seguridad al solista de marimba en esta sección. En este caso, el contacto visual era pleno, por lo que no ha supuesto ninguna dificultad la sección, y tanto el solista como el resto de la banda estaban más cómodos. Como punto final, se ha ensayado los cc. 51 – 131 para dar seguridad. Se ha incidido que entre los cc. 58 – 71 no se debe de apreciar ningún ataque. También se ha recordado que en los cc. 97 – 102 toda la banda debe escuchar el *forte – piano* e igualarlo. Se ha agradecido a los músicos el trabajo realizado durante los ensayos y se les ha animado a disfrutar con la interpretación del programa y a confiar en todos los aspectos trabajados.

- **Concierto**

- Fecha: 15 de mayo de 2026.
- Duración de la pieza: 17 minutos.

La interpretación de la pieza ha supuesto el broche final al concierto en el cuál se han interpretado una totalidad de cuatro obras. *Extreme Make – Over* se ha desarrollado con normalidad, y todos los aspectos trabajados en los ensayos han dado sus frutos. No obstante, en algunos momentos puntuales y por las características de la sala, la sonoridad ha resultado demasiado fuerte, pero todos los ítems trabajados relacionados con articulación, *tempo*, fraseo y métrica se han desarrollado de forma correcta, ofreciendo como resultado buena interpretación. Únicamente se ha producido un pequeño momento de desestabilidad rítmica entre los cc. 202 – 209, donde el solo de oboe no iba perfectamente cuadrado con las corcheas de trompa primera. En la Ilustración 37 se adjunta un código QR en el que se puede consultar la grabación frontal de la interpretación de *Extreme Make – Over*.



Ilustración 37. Grabación frontal de *Extreme Make - Over*. Fuente: Elaboración propia.

5 CONCLUSIONES

El trabajo realizado sobre la obra *Extreme Make – Over* de Johan de Meij ha tenido como principal fin la consecución en su totalidad de todos los objetivos planteados inicialmente. Mediante su contextualización y posterior análisis se ha podido adquirir un profundo conocimiento de la pieza, lo cual ha repercutido de forma muy positiva a la hora de desarrollar los ensayos de una forma estructurada y coherente, al igual que ha permitido desarrollar una interpretación en concierto de la obra en la que se han expuesto todas las ideas musicales tratadas en el trabajo y trabajadas durante el período de ensayos. También se ha adquirido un amplio conocimiento de la figura del compositor de la obra, lo cuál ha sido fundamental para comprender su obra y ha servido para ampliar el conocimiento sobre el catálogo de obras del autor.

En el trabajo se han abordado diferentes aspectos relacionados con la dificultad que la obra podía suponer desde el punto de vista del director de la agrupación como desde el punto de vista del intérprete. En la práctica se ha podido observar como todos estos problemas *a priori* planteados se han cumplido, aunque también se ha observado como han surgido una serie de dificultades para la agrupación en diferentes pasajes en los que no se ha observado que estas dificultades se podían llegar a dar. De igual forma, el plan de trabajo planteado para la concertación de la pieza y basado en la bibliografía anteriormente nombrada, ha supuesto un acierto, permitiendo que la obra se desarrolle de manera correcta y que el intérprete adquiriera una seguridad y visión de la obra completa al final de todo el proceso planteado. Posteriormente se procederá a detallar en profundidad qué aspectos planteados en el trabajo han supuesto más dificultad para concertar la obra y qué aspectos, a pesar de no considerarse problemáticos así lo han sido.

5.1 Dificultades para la banda

A continuación, se hará un desglose por secciones y se indicará aquellas cuestiones que han supuesto complejas desde el punto de vista de la concertación, así como aquellas cuestiones que no se habían planteado y han surgido durante el proceso de ensayos.

- **Introducción:** Inicialmente se había planteado un problema en cuanto a estilo, igualdad de *vibrato* y fraseo, el cuál no ha supuesto un problema real durante el

ensayo de la pieza. El único aspecto sobre el que se ha tenido que hacer especial énfasis es en la exageración de los diferentes matices que aparecen.

- **I sección:** La dificultad planteada en los cc. 58 – 106 sí ha supuesto una dificultad real para la agrupación en cuanto a afinación se refiere. También se ha detectado una problemática adicional relacionada con el ataque de las notas en las diferentes intervenciones que se van sucediendo, ya que se buscaba un ataque muy poco definido con la finalidad de no apreciar en qué momento interviene un instrumento nuevo y realizar así un *crescendo* más efectivo.
- **II sección:** Esta sección, junto con la cuarta han sido las más complejas de concertar y por consiguiente en las que más tiempo de ensayo se ha invertido. El pasaje de escalas cromáticas en graves entre los cc. 214 – 217 ha sido una dificultad real que se ha dado y que se ha tenido que trabajar de la forma planteada. También el pasaje ubicado entre los cc. 254 – 276 referente a la articulación. No ha supuesto una enorme dificultad, pero sí se ha tenido que trabajar de manera aislada e igualar la articulación entre todos. Entre los cc. 278 – 285 se ha producido una de las mayores dificultades la obra con diferencia y ha sido de los aspectos más trabajados durante los ensayos. En dicho pasaje se producían errores de notas constantes y el carácter no era el deseado, ya que se siempre que se concertaba este pasaje la sensación era de pesadez. También, en el diseño inspirado en la obertura *Romeo y Julieta* en metales y percusión se ha observado dificultad no planteada a la hora de ensamblarlo correctamente con el diseño de semicorcheas de la madera. Ha sido un aspecto sobre el que se ha tenido que hacer mucho énfasis y trabajar con meticulosidad. Por último un aspecto referente a los planos sonoros entre los cc. 300 – 317 no ha supuesto un problema, ya que por la plantilla de la banda, el motivo a realzar salía a la primera y de hecho se ha tenido que pedir menos matiz a los metales. También en estos compases se ha trabajado el equilibrio de los acordes en los cc. 315 – 317 aunque inicialmente no estaba planteado.
- **III sección:** Inicialmente se había planteado que podría resultar compleja esta sección debido a la ejecución de música con botellas afinadas. Finalmente, no ha supuesto una enorme dificultad, en cuanto a la articulación de sonido se refiere. Sí que ha habido problemas a la hora de cuadrarlo con el solista de marimba, ya

que por las particularidades de la sala de ensayo, existía poco contacto visual desde el pódium del director con el solista y había un pequeño desfase sonoro, lo que desembocaba en una sensación incómoda a la hora de concertar esta sección. También se ha detectado un enorme problema en cuanto a métrica se refiere en el c. 368, el cual se ha tenido que emplear más tiempo de ensayo del previsto.

- **IV sección:** Todas las dificultades planteadas en el trabajo referentes a esta sección se han cumplido durante los ensayos, ya que supone una de las secciones técnicamente más difíciles más complejas para el intérprete. Ha costado especialmente de concertar los cc. 439 – 470, en los que el volumen de la banda aumentaba de manera desproporcionada, lo que hacía que conforme transcurrieran los compases no se escucharan las intervenciones que se iban sucediendo por parte de los diferentes instrumentos. También especialmente conflictivo han sido los cc. 496 – 519 a la hora de igualar tanto la articulación, como la afinación y de realizar un correcto balance sonoro. Al igual que pasaba en los cc. 278 – 285, este pasaje presentaba un carácter pesado cada vez que se ensayaba, por lo que se ha hecho especial hincapié en interpretarlo con una articulación lo más ligera posible. Esta misma cuestión se ha repetido en el final de la sección, donde el *stringendo* de los cc. 533 – 549 resultaba pesado y se ha trabajado de la misma forma anteriormente descrita.
- **Coda:** En esta última sección no se han desarrollado todas las dificultades inicialmente planteadas. Las cuestiones más relevantes que se han trabajado son el *forte-piano* y posterior *crescendo* de los cc. 557 – 560, donde no se lograba bajar al *piano* que se buscaba. Todas las cuestiones referentes a planos sonoros entre los cc. 557 – 560 por las características de la banda no han supuesto mayor problema. Se ha trabajado también el último acorde con la finalidad de conseguir una sonoridad equilibrada y se ha pedido a los músicos que realicen un *crescendo* en este mismo acorde ya que se ha detectado que decaía la tensión y continuidad que debía de tener el final de la obra.

5.2 Dificultades para el director

Desde el punto de vista del director, la obra no ha supuesto una complejidad técnica excesivamente elevada. Todos los aspectos relacionados con la técnica que se han

descrito con anterioridad no han supuesto un problema tanto a la hora de realizar los ensayos como de su interpretación en concierto. No han supuesto un problema ya que estos ítems, al haber sido detectados durante el análisis de la obra y al haberse planteado una serie de soluciones se han podido trabajar de manera autónoma para que durante los ensayos no suponga un problema. Sin embargo, las mayores dificultades que se han podido observar durante el proceso de ensayo han sido referentes a cuestiones musicales tales como el trabajo de la sonoridad de la banda, el trabajo de la afinación y el fraseo ya que como se exponía anteriormente todas las dificultades técnicas, gracias al aprendizaje adquirido durante el grado de dirección no han supuesto traba alguna.

También una de las mayores dificultades que se ha observado es la referente a la gestión del tiempo durante los ensayos, ya que se disponía de un tiempo muy limitado para la concertación de la obra. No obstante, y gracias a la realización de un plan estructurado de trabajo se ha podido ensayar de la forma más eficaz posible teniendo en cada ensayo presente en qué momento del proceso se encontraba la concertación de la pieza, permitiendo así que se haya adquirido un profundo conocimiento de la obra tanto por parte del director como de la banda.

Uno de los objetivos más importantes de este trabajo ha sido el de desarrollar un estilo interpretativo personal y coherente. Para ello y tal como se ha desarrollado anteriormente se ha realizado un análisis completo de la obra que ha ayudado a la consecución del mismo. Gracias a este análisis se ha creado una versión personal de la obra, la cuál ha podido satisfacerse de manera muy acertada durante el desarrollo de los ensayos, pero más concretamente durante su interpretación en concierto, donde se han expuesto y satisfecho todas las cuestiones trabajadas durante el proceso de ensayos.

5.3 Futuras líneas de investigación

En relación a esta *Extreme Make – Over* y a la obra de Johan de Meij se pueden abrir diferentes líneas de investigación. Una de las más cercanas que se podría abrir sería la de comparar el trabajo de ensayos realizados en este proceso con el de una banda profesional. Podría resultar interesante abrir esta línea de investigación ya que hay aspectos relacionados con el desarrollo de los ensayos y con las dificultades técnicas que la obra

supondría para la banda que cambiarían radicalmente ya que los integrantes de dicha banda son músicos profesionales.

Otra línea de investigación muy próxima a la desarrollada en este trabajo sería la de comparar este proceso y también la obra con su versión escrita para *brassband*, escrita en el año 2005 y que ha sido obra obligada en diferentes certámenes para este tipo de agrupación. No obstante, adía de hoy resultaría complejo realizar este estudio planteado, ya que debido a las características culturales de españolas y más concretamente de la Comunidad Valenciana son muy escasas este tipo de agrupaciones, por lo que realizar una interpretación de la obra podría suponer una serie de dificultades añadidas.

Por último, se podría abrir otra línea de investigación en la que se profundice sobre la obra de Johan de Meij. Puesto que es uno de los compositores contemporáneos más prolíficos para banda de música, el desarrollar un estudio y catalogación sobre su obra completa y estilo compositivo puede resultar de gran interés para comprender en mayor profundidad su obra y ser de ayuda para futuras interpretaciones de su música.

BIBLIOGRAFÍA

de Meij, J. (2006). *Extreme Make-Over*. Amstel Music.

Garcés, C. (2025) *El arte de la técnica de ensayos*. Tot per l'aire.

Tchaikovsky, P.I. (1869) *Romeo and Juliet*. Quinn Mason.

FONOGRAFÍA

Extreme Make-over—Letra y música de Johan de Meij, Banda Sinfónica La Artística, Buñol, Henrie Adams, Woman's Choir Orfeón Universitario de Valencia. (2011). Spotify. <https://open.spotify.com/track/2gFlovVotStL6jmNAVAf52>

WEBGRAFÍA

2005 European Championships—Extreme Make-Over—Set Test Piece | 4barsrest.com articles. (2005, abril 28). 4barest.com. <https://www.4barsrest.com/articles/2005/art472d.asp>

Amstel Music. (2025). Johan de Meij. <https://johandemeij.com/works/catalog/amstel-music/>

Certamen Internacional de Música Vila d'Altea. (2024). Certamen Internacional de Música Vila d'Altea. <https://www.cimaltea.com/ediciones-anteriores/>

CIBM - Certamen de Bandas de Valencia. (2026). <http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultados-cibm.aspx?compositor=&banda=&director=&obra=Extreme%20Make%20-%20Over&anyo=-1>

Cuarteto de cuerda no1. (2025, septiembre 4). Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_1_\(Chaikovski\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerda_n.%C2%BA_1_(Chaikovski))

Cuarteto de cuerdas n.o 1, Piotr Ilich Chaikovski. (s. f.). LA Phil. Recuperado 24 de septiembre de 2025, de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3677/string-quartet-no-1>

de Meij, J. (2025). About. Johan de Meij. <https://johandemeij.com/about/>

Extreme Make-Over. (2024). Wind Repertory Project.
https://www.windrep.org/Extreme_Make-Over

Glass, H. (s. f.). Cuarteto de cuerdas en Re, Op. 11. La Phil. Recuperado
<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/3666/string-quartet-in-d-op-11>

HalLeonard.com. (s. f.). Extreme Make-Over—Metamorphoses on a Theme by
Tchaikovsky for Wind Orchestra Hal Leonard Online. Hal Leonard Online.
Recuperado 24 de septiembre de 2025, de
<https://www.halleonard.com/product/4000214/extreme-make-over>

Johan de Meij. (2024, agosto 18). Wikipedia.
https://es.wikipedia.org/wiki/Johan_de_Meij

Low Brass Network. (2022). Low Brass Network.
<https://www.lowbrassnetwork.org/about-5-19>

Poznansky, A. (2025). Pyotr Ilych Tchaikovsky. Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Pyotr-Ilyich-Tchaikovsky>

Tchaikovsky: A Life. (2024, enero 1). Tchaikovsky Research. https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Tchaikovsky:_A_Life

The music of Johan de Meij | JohanDeMeij.com. (s. f.). Recuperado 24 de septiembre
de 2025, de <https://johandemeij.com/>

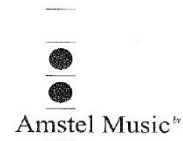
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Relación de mililitros necesarios para conseguir la afinación indicada. Fuente: Elaboración propia.....	19
Tabla 2. Relación de instrumentos – compases de la subsección 431 – 495. Fuente: Elaboración propia.....	38
Ilustración 1. Organología de Extreme Make-Over. Fuente: Extreme Make-Over (de Meij, 2006) Ed. Amstel Music.	16
Ilustración 2. Afinación de las botellas de cristal y a qué instrumento corresponden. Fuente: Elaboración propia.....	17
Ilustración 3. Esquema formal de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia. ..	18
Ilustración 4. Estructura de la introducción de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.	19
Ilustración 5. Estructura de la primera sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.....	19
Ilustración 6. Esquema en el que está basado la subsección B'. Fuente: Elaboración propia.	20
Ilustración 7. Esquema en el que está basado la subsección B". Fuente: Elaboración propia.	20
Ilustración 8. Solo de timbal de la segunda sección. Fuente: Elaboración propia	21
Ilustración 9. Estructura de la segunda sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.....	21
Ilustración 10. Célula original. Fuente: Elaboración propia.....	21
Ilustración 11. Célula desarrollada. Fuente: Elaboración propia.....	22
Ilustración 12. Fragmento de la Obertura de Romeo y Julieta. Fuente: Romeo and Juliet Fantasy Overture (Tchaikovsky, 1880) Ed. Quinn Mason.....	23
Ilustración 13. Variación del fragmento de la Obertura de Romeo y Julieta. Fuente: Elaboración propia.....	23
Ilustración 14. Cita a la Sinfonía nº4 de Tchaikovsky. Fuente: Elaboración propia.	24

Ilustración 15. Estructura de la tercera sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.....	24
Ilustración 16. Accelerando por reducción de valores. Fuente: Elaboración propia.....	25
Ilustración 17. Estructura de la cuarta sección de Extreme Make-Over. Fuente: Elaboración propia.....	25
Ilustración 18. Comparativa del material original y su tratamiento en la cuarta sección. Fuente: Elaboración propia.....	26
Ilustración 19. Materiales utilizados en la subsección I. Fuente: Elaboración propia....	26
Ilustración 20. Fragmento del coral de trombones de la subsección I'. Fuente: Elaboración propia.	27
Ilustración 21. Referencia a la Obertura 1812. Fuente: Elaboración propia.	28
Ilustración 22. Compases 79 - 90. Fuente: Elaboración propia.....	30
Ilustración 23. Compases 214 - 216. Fuente: Elaboración propia.....	31
Ilustración 24. Compases 254 - 259. Fuente: Elaboración propia.....	32
Ilustración 25. Compases 278 - 291. Fuente: Elaboración propia.....	33
Ilustración 26. Serie de ejercicios propuestos para trabajar la articulación de las botellas. Fuente: Elaboración propia.....	34
Ilustración 27. Compases 431 - 438. Fuente: Elaboración propia.....	36
Ilustración 28. Compases 68 - 71. Fuente: Elaboración propia.....	40
Ilustración 29. Ejercicio para trabajar la gestión dinámica. Fuente: Elaboración propia.	40
Ilustración 30. Ejercicio para trabajar gestión dinámica e independencia. Fuente: Elaboración propia.....	41
Ilustración 31. Ejercicio para trabajar tiempo y contratiempo con independencia. Fuente: Elaboración propia.....	42
Ilustración 32. Ejercicio para trabajar diferencia de articulaciones. Fuente: Elaboración propia.	43
Ilustración 33. Ejercicio preparatorio para trabajar tiempo y contratiempo. Fuente: Elaboración propia.....	44
Ilustración 34. Ejercicio para trabajar tiempo y contratiempo con independencia de brazos. Fuente: Elaboración propia.	44

Ilustración 35. Ejercicio para trabajar matices y cambios de tempo. Fuente: Elaboración propia.	46
Ilustración 36. Estructura del calendario de ensayos y del proceso de ensayo. Fuente: Taller sobre didácticas de ensayo (Pascual Vilaplana, 2026).....	49
Ilustración 37. Grabación frontal de Extreme Make - Over. Fuente: Elaboración propia.	55

APÉNDICE DOCUMENTAL



Johan de Meij

EXTREME MAKE-OVER

Metamorphoses on a Theme by Tchaikovsky

for Wind Orchestra



EXTREME MAKE-OVER - Johan de Meij

Extreme Make-over besteht aus einer Reihe von Metamorphosen eines Themas aus Peter Iljitsch Tschaikowskis bekanntem *Andante cantabile* (dem zweiten Satz aus dem Streichquartett Nr. 1, Op. 11, geschrieben 1871). „Nie im Leben habe ich mich so geehrt gefühlt, nie war ich so stolz auf meine kreativen Fähigkeiten, wie, als Leo Tolstoi auf dem Stuhl neben mir saß und, meinem *Andante* lauschend, ihm Tränen über die Wangen kullerten“, schrieb der Komponist im Winter 1876 anlässlich eines speziell für Tolstoi organisierten Konzerts im Konservatorium Moskau. Im Jahr 1888 bearbeitete Tschaikowski diesen Satz für Cello und Orchester.

Das Hauptthema des *Andante cantabile* basiert auf einem russischen Volkslied. In *Extreme Make-over* wird dieses Thema in seiner Originalform von einem Saxophonquartett präsentiert. Bei der Reprise des Themas gesellen sich Oboen und Fagotte zum Quartett und zwischen die Solisten schleichen sich fast lautlos Klarinetten und Vibraphon ein und verlängern jede Note der Melodie, als ob man das Fortepedal eines Klaviers gelockert hätte.

Die erste Metamorphose geht von einem einzigen Ton aus, zu welchem sich die beiden folgenden Töne des Themas in glockenähnlichen Akkorden hinzu gesellen. Die Ergänzung der tieferen Sekunde führt in eine völlig neue Klangwelt und beschließt die erste Metamorphose.

Das kanonische Thema des Finales vorwegnehmend, bildet ein Paukensolo den Übergang zum *alla Marcia*. Dieser Satz ist in einem robusten neoklassizistischen Stil komponiert, gewürzt mit Zitaten, wie zum Beispiel Bruchstücken aus Tschaikowskis vierter und sechster Sinfonie und der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*.

Der folgende Satz stellt eine eher unkonventionelle Instrumentengruppe vor: zehn gestimmt Flaschen, die von ebenso vielen Holzbläsern gespielt werden. Diese Gruppe bildet dann die Begleitung zu einem ausgedehnten Marimbaphon-Solo, wodurch allmählich eine Art Gamelan-Effekt entsteht. Beim Komponieren für die gestimmten Flaschen verwendete ich die 'Hoquetus'-Technik, bei der jeder Spieler eine einzelne Note der Melodie oder des Akkords produziert.

Dieser filigrane Satz schließt nahtlos an das Finale, eine kanonische Behandlung des Themas, an. Durch alle Instrumentengruppen saugend, führt sie zu einem festlichen Schluss.

Johan de Meij
Amsterdam im Juni 2006

Anregungen zur Aufführung

* Der Eröffnungssatz kann ohne Dirigent aufgeführt werden, was den Kammermusik-Aspekt des Stückes hervorhebt und den vier Solisten erlaubt, ihr Können im Ensemblespiel zu beweisen. Der Dirigent kann dann entweder ab Takt 33 oder Takt 51 (*Poco più animato*) übernehmen.

* Ein paar Erläuterungen zur Vorbereitung und zum Spiel der gestimmten Flaschen: Füllen Sie die Flaschen fast randvoll mit Wasser und stimmen Sie sie dann genau nach den folgenden klingenden Tönhöhen: D, E, G_{is}, A und H über zwei Oktaven (in der Partitur werden diese Noten für die B- und Es-Instrumente transponiert). Ein paar Tropfen mehr oder weniger kann eine bedeutende Abweichung in der Tonhöhe ausmachen. Auf die genaue Größe oder Form der Flaschen kommt es nicht so sehr an, so lange der Flaschenhals nicht zu weit ist, um darauf bequem einen Ton hervorbringen zu können. Mit einem Korken oder Verschluss können Sie Verdunstung verhindern (und somit

Veränderungen des Tons); nehmen Sie auch eine vorbereitete Ersatzflasche mit auf die Bühne, für den Fall, dass etwas verschüttet wird. Man kann nie wissen!

* Die Tonerzeugung auf Flaschen ist vergleichbar mit dem Ansatz einer Quer- oder Panflöte. Ein voller, angenehmer Klang erfordert etwas Übung. Überblasen bringt ungewollte Obertöne hervor. Wenn der Spieler einmal den optimalen Winkel für seinen Ansatz gefunden hat, erinnert der Klang an einen etwas gehauchten Flötenton. Es ist eine breite Palette an dynamischen Graden möglich. Den Flötisten wird dies nicht weiter schwer fallen und die Klarinettenisten können sich vielleicht bei ihnen etwas Rat holen. Um die Hoquetus-Technik einzustudieren, kann zunächst auf den üblichen Instrumenten geübt werden.

* All dies ist zunächst etwas gewöhnungsbedürftig und ruft meist allgemeine Heiterkeit und die üblichen derben Scherze hervor. Wenn die Spieler jedoch erst einmal die Technik und Balance beherrschen, ist das Ergebnis wirklich außergewöhnlich: Das Ensemble bringt einen völlig neuen Klang hervor. Der Komponist verschafft den Spielern überdies eine gute Ausrede, so viele passende Flaschen, wie sie benötigen, vor oder nach den Proben zu leeren. Prost!

Johan de Meij

NB: Dem Blasorchesterset wurde eine Synthesizerstimme hinzugefügt, ausschließlich zu dem Zweck, die Flaschen zu ersetzen oder als Hilfe bei den Proben. JdM

BIOGRAPHIE JOHAN DE MEIJ

Johan de Meij (*Voorburg, 1953) studierte Posaune und Direktion am Königlichen Konservatorium Den Haag und erlangte als Komponist und Arrangeur internationale Anerkennung. Sein Werk umfasst neben originalen Kompositionen auch sinfonische Transkriptionen und Bearbeitungen von Filmmusik und Musicals.

Die Sinfonie Nr. 1 *The Lord of the Rings* (Der Herr der Ringe) nach Motiven aus Tolkiens gleichnamigem Romanzyklus, war Johan de Meij's erste große Komposition für sinfonisches Blasorchester und wurde 1989 mit dem anerkannten Sudler Composition Award in den USA ausgezeichnet. Im Jahr 2001 spielte das Philharmonische Orchester Rotterdam die Uraufführung der Fassung für Sinfonieorchester. *The Lord of the Rings* wurde auf mehr als zwanzig CDs von renommierten Orchestern, wie dem London Symphony Orchestra und dem Nagoya Philharmonic Orchestra, eingespielt. Auch seine anderen groß angelegten Werke, wie die Sinfonie Nr. 2 *The Big Apple*, das *T-Bone Concerto* (Posaunenkonzert) sowie *Casanova* (Cellokonzert) fanden ihren Weg ins Repertoire der besseren Blasorchester auf der ganzen Welt. *Casanova* gewann 1999 den ersten Preis beim Internationalen Kompositionswettbewerb in Corciano (Italien); im Jahr darauf wurde *The Red Tower* beim Internationalen Kompositionswettbewerb in Oman preisgekrönt. Seine dritte und jüngste Sinfonie *Planet Earth* komponierte Johan de Meij im Auftrag des Nordniederländischen Orchesters. Die Presse war sich in ihrem Lob über die Premiere einig: „Mitreißende Sinfonie von Johan de Meij hebt das NNO auf große Höhen“ (de Volkskrant); „De Meij versteht es zu komponieren und er weiß, wie man Effekte erzeugt“ (Trouw).

Außer als Komponist ist Johan de Meij auch als Musiker in verschiedenen Bereichen aktiv. Er spielt Posaune im Orchester „De Volharding“ (Die Beharrlichkeit) und als feste Vertretung in verschiedenen weiteren Ensembles und Orchestern. Darüber hinaus ist er ein gefragter Gastdirigent und hat bereits in fast allen europäischen Ländern, in Japan, Singapur, Brasilien und in den Vereinigten Staaten Konzerte dirigiert und Seminare geleitet.

Extreme Make-over
Metamorphoses on a Theme by Tchaikovsky
for Wind Orchestra

Johan de Meij

Andante cantabile (♩ = 60 - 63)

Copyright © 2006 Amstel Music - Amsterdam/The Netherlands

17

18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

B♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

B♭ Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

E. Tbn.

B♭/Euph.

Tba.

S. Bsns.

Pno.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Cylo

Extreme Make-Over: Estudio performativo

[illegible]

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Eng. Hrn., Bas. I, Bas. II, E♭ Clar., Clar. I, Clar. II, Clar. III, Bass Cl., A. Sax. I, A. Sax. II, T. Sax., Bar. Sax., Hrn. I, Hrn. II, Hrn. III, Hrn. IV, Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III, Tpt. IV, Trbn. I, Trbn. II, B. Trbn., Bar./Euph., Tbn., G. Bsn., Pno., Vbr./Maraca, and Tub. Bells/Xylo. The score is written in 2/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *pp* (pianissimo). The page number 11 is visible at the bottom center.

Extreme Make-Over: Estudio performativo

51 Poco più animato ($\text{♩} = 72$) Accel. **58** Vivace ($\text{♩} = 156$) [⁵ all instruments as soft as possible; no attacks - breathe ad lib. (singn)]

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Hrn. I

Hrn. II

Bn Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A Sax. I

A Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr. I

Hr. II

Hr. III

Hr. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Pno.

Vib./Marimba

[Vibraphone] ⁵ all instruments as soft as possible; no attacks - breathe ad lib. (singn)

Tub/Bell/Cylo.

66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78

Perc. *p* *ff* *ppp*

Fl. I *ff*

Fl. II *ff* *ppp*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Eng. Hn. *ff*

Bsn. I *ff*

Bsn. II *ff*

E♭ Clar. *ff*

Clar. I *ff*

Clar. II *ff*

Clar. III *ff*

Bass Cl. *ff* *ppp*

A. Sax. I *ff* *pp*

A. Sax. II *ff* *pp*

T. Sax. *ff* *pp*

Bur. Sax. *ff*

Hn. I *ff*

Hn. II *ff*

Hn. III *ff*

Hn. IV *ff*

Tpt. I *p* *ff*

Tpt. II *p* *ff*

Tpt. III *pp* *ff*

Tpt. IV *pp* *ff*

Tbn. I *ff*

Tbn. II *ff*

B. Tbn. *ff*

Bar./Euph. *pp* *ff*

Tbn. *ff*

S. Bass

Perc. *ff*

Vibr./Marimba *p* *ff* *pp* *brwd*

Tub. Bells/Tylo. *no accents* *Tyloph. Bell* *ff*

* no breath, no attacks - breathe ad lib

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Eng. Hrn., Bsn. I, Bsn. II, B♭ Clar., Clar. I, Clar. II, Clar. III, Bass Cl., A. Sax I, A. Sax II, T. Sax, Bar. Sax, Hrn. I, Hrn. II, Hrn. III, Hrn. IV, Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III, Tpt. IV, Trbn. I, Trbn. II, B. Trbn., Bar./Euph., Tba., S. Bass, and Perc. The score spans measures 89 to 99. Key performance instructions include 'no breath, no attacks - breathe ad lib' at the top. Dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf* are used throughout. The percussion part at the bottom includes specific notation for 'Vibr./Marimba' and 'Tub. Bells/Xylo'.

91

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

Cl. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bsn. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar. / Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vib. / Marimba

Tub. Bells / Xylo

15

106

Flc.
Fl. I
Fl. II
Cl. I
Cl. II
Cl. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hr. I
Hr. II
Hr. III
Hr. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tba.
S. Bass
Pno.
Vibr./Saximbo
Tub. Bells/Xylo.

107 108 109 110 111 112 113 114 115 116

16

117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128

Picc. (two) *ff*

Fl. I (two) *ff*

Fl. II (two) *ff*

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Btr. Sax.

Hr. I

Hr. II

Hr. III

Hr. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bsr./Euph.

Tbn.

S. Bass

Pno.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo

pp marcato

pp marcato

Our precious little ()*

132 Poco meno mosso (♩ = 138)
* See forward re-tuned bottles

129 131 133 135 137 139 141 143 145

Picc. *ff*
Fl. I *ff*
Fl. II *ff*
Ob. I *mf* (Tuned bottle)
Ob. II *ff*
Eng. Hrn. *ff*
Bas. I *ff*
Bas. II *ff*
E♭ Clar. *ff*
Clar. I *ff*
Clar. B *ff*
Clar. III *ff*
Bass Cl. *mf* (comp. 2)
A. Sax I *ff*
A. Sax II *ff*
T. Sax *ff*
Bar. Sax *ff*
Hrn. I *ff*
Hrn. II *ff*
Hrn. III *ff*
Hrn. IV *ff*
Tpt. I *ff*
Tpt. II *ff*
Tpt. III *ff*
Tpt. IV *ff*
Tbn. I *ff*
Tbn. II *ff*
B. Tbn. *ff*
Bar./Euph. *ff*
Tba. *ff*
S. Bass *ff*
Pno. *ff*
Vln. / Marimba *ff*
Tub. Bells/Xylo. *ff*
Timp. *ff*
Perc. *ff*

One prepared bottle ()*
Use bottles or Panflutes/Panpipes program
fresh to substitute french bottle pans
mf tempo 2)
mf tempo
[NVI]

144 145 146 147 148 149 150 151 *molto Rit* 152 153

Flc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax I
A. Sax II
T. Sax
Bar. Sax
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tuba
S. Drum
Perc.
Vibr./Marimba
Tub. Bells/Xylo.
Timp.
Cym.

Back to Piano

Bass Drum

154 | Pesante (♩ = 72)

154 155 156 157 158 159 160 161

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar. / Euph.

Tba.

S. Bass

Frnc.

Vib. / Marimba

Tub. Bells / Xylo

Timp.

Cym.

20

[illegible]

Extreme Make-Over: Estudio performativo

[illegible]

187 188 189 190 191 192 193

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass C.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Trbn. I

Trbn. II

3 Trbn.

Tbn./Tuph.

Tba.

S. Bsns.

Fno.

Vbr./Marimba

Tub. Bells/Tyin.

Timp.

Perc.

mp

cresc.

f

[Snare Drum]

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the page are:

- Picc.
- Fl. I
- Fl. II
- Ob. I
- Ob. II
- Eng. Hrn.
- Bsn. I
- Bsn. II
- Es Clar.
- Clar. I
- Clar. II
- Clar. (B)
- Bass Cl.
- A. Sax. I
- A. Sax. II
- T. Sax.
- Bari. Sax.
- Hrn. I
- Hrn. II
- Hrn. III
- Hrn. IV
- Tpt. I
- Tpt. II
- Tpt. III
- Tpt. IV
- Trbn. I
- Trbn. II
- B. Trbn.
- Bas. / Euph.
- Tbn.
- S. Bass
- Trbn.
- Vibr. / Marimba
- Tub. Bells / Xylo
- Timp.
- Perc.

The score is divided into measures, with measure numbers 194, 195, 196, 197, 198, and 199 indicated at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *f marc.* (forte marcato).

88

This page of a musical score, titled "Extreme Make-Over: Estudio performativo", contains staves for a wide variety of instruments. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, English Horn, Bassoons I and II, B♭ Clarinet, Clarinets I, II, and III, Bass Clarinet, Alto Saxophones I and II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horns I, II, III, and IV, Trumpets I, II, III, and IV, Trombones I, II, and III, Bass/Euphonium, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Vibraphone/Marimba, Tubular Bells/Xylophone, Tom-toms, and Percussion. The score is written in a single system with measures 207, 210, 213, 216, 219, and 222 marked at the top. Dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *cresc.* are used throughout the score to indicate volume and intensity.

The image displays a page from a musical score, specifically measures 214, 215, and 216. The score is written for a large orchestra, with parts for various instruments listed on the left side of the page. The instruments include Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, English Horn, Bassoon I, Bassoon II, E♭ Clarinet, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Bass Clarinet, Alto Saxophone I, Alto Saxophone II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trumpet IV, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Euphonium, Tuba, Basses, Percussion, Vibraphone/Marimba, Tubular Bells/Xylophone, Timpani, and Cymbals. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The page number '27' is visible at the bottom center.

218

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, and their corresponding staves are written across the page. The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 217 and the second system starting at measure 218. The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The instruments included are:

- Flac.
- Fl. I
- Fl. II
- Ob. I
- Ob. II
- Eng. Hrn.
- Bsn. I
- Bsn. II
- B. Clar.
- Clar. I
- Clar. II
- Clar. III
- Bass Cl.
- A. Sax. I
- A. Sax. II
- T. Sax.
- Bar. Sax.
- Hrn. I
- Hrn. II
- Hrn. III
- Hrn. IV
- Tpt. I
- Tpt. II
- Tpt. III
- Tpt. IV
- Tbn. I
- Tbn. II
- B. Tbn.
- Bar. / Euph.
- Tba.
- S. Bass
- Trsn.
- Viol. / Marimba
- Yun. Bells / Xylo.
- Timp.
- Perc.

229 231 233

Flt.

Pic.

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

Co. Bsn.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bas. Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Euph.

Tub.

S. Bass

Pnc.

Vibr./Marimba

Timb./Bells/Xyl.

Tim.

Perc.

22 23 24 25

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hn.
Bsn. I
Bsn. II
B♭ Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
B♭ Clar.
A. Sax I
A. Sax II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tba.
S. Bass
Pno.
Vib./Marimba
Tub. Bell/Xyl.
Timp.
Perc.

ritardando sempre
ritardando sempre
ritardando sempre
ritardando sempre
ritardando sempre

31

Extreme Make-Over: Estudio performativo

[illegible]

242 243 244 245 246 247 248 249 250 251

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tub.

S. Bass

Pno.

Vibc./Maracas

Tub. Bells/Cym.

Timp.

Perc.

mf leggiero

f (played with maracas)

ap dolce

cresc.

decresc.

p

f

252 253 254 *Agitato* 255 256 257 258 259

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
E♭ Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tuba
S. Ban.
Pau.
Vibr./Marimba
Tab. Bell/Zylo.
Timp.
Perc.

This page contains a musical score for a large orchestra, spanning measures 260 to 272. The instruments listed on the left are: Flac., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Eng. Ho., Bsn. I, Bsn. II, Dr. Clar., Clar. I, Clar. II, Clar. III, Bass Cl., A. Sax I, A. Sax II, T. Sax, Bar. Sax, Hrn. I, Hrn. II, Hrn. III, Hrn. IV, Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III, Tpt. IV, Tbn. I, Tbn. II, B. Tbn., Bar./Euph., Tbn., S. Bass, Pro., Vlnr./Marimba, Tub. Bells/Xyle., Timp., and Perc. The score is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are various musical markings such as *sfz*, *ff*, and *sf* throughout the piece. The page number 36 is centered at the bottom.

This page of the musical score, numbered 271 through 277, is a page from a larger work. It features a variety of instruments, including woodwinds (Flutes I and II, Oboes I and II, English Horn, Bassoons I and II, Clarinets I and II, Clarinet III, Bass Clarinet, Saxophones I and II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horns I, II, III, and IV, Trumpets I, II, III, and IV, Trombones I and II, Euphonium, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Percussion), brass (Trumpets I, II, III, and IV, Trombones I and II, Euphonium, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, and Percussion), and strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The page number 37 is centered at the bottom.

278

Flc.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Zydeco

Tamp.

Cym.

38

283 289 295 301 307 313 319

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

Clarin. I

Clarin. II

Clarin. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Trpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Euph. / Euph.

Tuba

S. Bass

Perc.

Vib. / Marimba

Tub. Bells / Xylo.

Timpani

Perc.

Crescendo

ff

292 *Allargando poco a poco* 293 294 295 296 297 298 299

Flc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hr.
Bar. I
Bar. II
B. Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Trpt. I
Trpt. II
Trpt. III
Trpt. IV
Trbn. I
Trbn. II
B. Trbn.
Bar./Daph.
Tbn.
S. Bass
Trsn.
Vibc./Marimba
Tub. Bells/Xylo.
Timp.
Perc.

40

300 Pompa (4 = 96) 301 302 303 304 305 306 307 308

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
E♭ Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
E. Tbn.
Bar./Euph.
Tba.
S. Bass
Frc.
Vib./Marimba
Tub. Bells/Kylo
Timp.
Perc.
2 Cymbals + Bass Drum

409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 (prepare bottles)

Perc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hr.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Trbn. I

Trbn. II

B. Trbn.

Bac./Euph.

Tbn.

S. Bass

Trp.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo.

Temp.

Perc.

Solo (over 2 times on low E and gliss on high E ad lib)

Synth. (Tuned bottles)

(over temp.)

42

[illegible]

337 338 [Tercet section] 339 340 341 342 343 344

Picc. (actual pitch)
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
E♭ Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax I
A. Sax II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Baz./Eupht.
Tbn.
S. Bass
Perc.
Vibe / Marimba
Tub Bells/Cylo
Timp.

p
Misterly
p

108

356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

B. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax

Bar. Sax

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar. / Euph.

(blend with horns)

Tba.

S. Bass

Pno.

Vibr. / Marimba

poco rubato
(ma non troppo rallentato)

Tub. Bell / Xylo.

Temp.

369 Poco meno mosso 375 377 Accel... al Tempo! 382 383

Flx.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bari. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar. / Euph.

Tba.

S. Bass

Pno.

Vibr. / Marimba

Tub. Bellb. / Yin

Timp.

Extreme Make-Over: Estudio performativo

375 **Tempo 1** (♩ = 108/112)

376 377 378 379 380

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hr.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

E♭♭ C.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr. I

Hr. II

Hr. III

Hr. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bas./Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vibr./Mandola

Tub. bells/Xylo.

Timp.

(424)

381 382 383 384 385 386

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

Bb Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax

Bar. Sax

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo

Timp.

Xylophone

f

387

Picc. *mf*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I

Ob. II

Eng. Ho.

Bsn. I

Bsn. II

Es. Clar.

Clar. I *f p f p f p f p* (sim.) (accidental)

Clar. II *f p f p f p f p* (sim.) (accidental)

Clar. III *f p f p f p f p* (sim.) (accidental)

Bass Cl. *f p f p f p f p* (sim.) (accidental)

A. Sax. I *mf p mf p mf p mf p* (sim.) (accidental)

A. Sax. II *mf p mf p mf p mf p* (sim.) (accidental)

T. Sax. *mf p mf p mf p mf p* (sim.) (accidental)

Bar. Sax. *mf p mf p mf p mf p* (sim.) (accidental)

Hrn. I *mf*

Hrn. D. *mf*

Hrn. III *mf*

Hrn. IV *mf*

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph. *mf*

Tba. *mf*

S. Bass *mf arco, non dir.*

Pno. *f* (sim.)

Vcllo/Macrinde

Tub. Bells, Xylo.

Temp.

395

Flc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Ho.

Bar. I

Bar. II

B♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Pno.

Vln. / Mandolin

Tub. Bells/Xylo.

Timp.

399 400 401 402

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hn.
Bsn. I
Bsn. II
Cl. I
Cl. II
Cl. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tbn.
S. Bass
Tm.
Vib. / Marimba
Tub. Dolb./Xylo.
Tm.

52

403 **Uitens Tempo** (♩ = 112)

404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414

Picc. *(Back to Piccolo)*

Fl. I *(Back to Flute)*

Fl. II *(Back to Flute)*

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I *pp (whispering)*

Bsn. II *pp (whispering)*

Ex. Clar.

Clar. I *(Back to Clarinet)* Bass Clar. *pp (whispering)*

Clar. II *(Back to Clarinet)*

Clar. III *(Back to Clarinet)*

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax. *pp (whispering)*

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tbn.

S. Bsn. *Low wv. and then ad lib. - arco* *pp (whispering)*

Picc.

Vib./Marimba

Tub. Bsn./Xylo.

Timp.

Extreme Make-Over: Estudio performativo

419

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

B. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hr. I

Hr. II

Hr. III

Hr. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vib. / Marimba

Tub. Bells / Xylo.

Timp.

Perc.

419

415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426

poco cresc.

p

f

pizz.

String bass

play

f

pizz.

[Roto-tom]

p

423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Hrn. I

Hrn. II

B♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bat. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Trbn. I

Trbn. II

B. Trbn.

Bac./Euph.

Tbn.

S. Bass

Picc.

Vbr./Marimba

Tub. Bells/Xylo.

Timp.

Perc.

Roto-Tom

p

439

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Engl. Hn.
Bsn. I
Bsn. II
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax I
A. Sax II
T. Sax.
Ten. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tba.
S. Bass
Perc.
Vib.
Tub. Bells/Xylo.
Timp.
Perc.

mf
f
[solo]
[solo]
mf
soli
mf

450 451 452 453 454 455 456 **457** 458 459

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bsn. I

Bsn. II

B♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

E. Tbn.

Euph.

Tub.

S. Bass

Picc.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo

Timp.

Perc.

f (alternates if necessary)

mf

straight

460 461 462 463 464 465 466 467

Picc.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hr.
Bsn. I
Bsn. II
B. Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Thr. I
Thr. II
B. Tho.
Bar./Euph.
Tub.
S. Bass
Tubo.
Vlnr./Mandln.
Tub. Bells/Xylo.
Timp.
Perc.

469 470 471 472 473 474 475 476 477

FIG.

Fl. I

Fl. II

Obo. I

Obo. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

Cl. I

Cl. II

Cl. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Trpt. IV

Thn. I

Thn. II

Thn. III

Bar./Euph.

Tbn.

S. Bass

Pac.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo.

Temp.

Perc.

This page of a musical score, numbered 60, contains staves for the following instruments: Picc., Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Eng. Fltn., Bsn. I, Bsn. II, Eb Clar., Clar. I, Clar. II, Clar. III, Bass Cl., A Sax I, A. Sax II, T. Sax., Bar. Sax., Hrn. I, Hrn. II, Hrn. III, Hrn. IV, Tpt. I, Tpt. II, Tpt. III, Tpt. IV, Tbn. I, Tbn. II, B. Tbn., Bar./Euph., Tbn., S. Bate., Perc., Vibc./Marimba, Tuba/Bells/Xylo., and Perc. The score is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. The page number 60 is centered at the bottom.

481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491

Flc.
Pic.
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
Cl. C.
Cl. Bb.
Cl. A.
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hr. I
Hr. II
Hr. III
Hr. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tba.
S. Bsn.
Perc.
Vibr./Maracas
Tub. Bell/Cym.
Timp.
Snare Drum

496

Picc. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Fl. I *ff* (voice notes and lib.)

Fl. II *ff* (voice notes and lib.)

Obo. I *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Obo. II *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Eng. Hrn. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Bsn. I *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Bsn. II *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Cl. Clar. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Clar. I *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Clar. II *ff* (voice notes and lib.)

Clar. III *ff* (voice notes and lib.)

Bass Cl. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

A. Sax. I *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

A. Sax. II *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

T. Sax. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Bar. Sax. *ff* (voice notes and for breaths and lib.)

Hrn. I *ff*

Hrn. II *ff*

Hrn. III *ff*

Hrn. IV *ff*

Tpt. I *ff*

Tpt. II *ff*

Tpt. III *ff*

Tpt. IV *ff*

Tbn. I *ff*

Tbn. II *ff*

B. Tbn. *ff*

Bar. / Euph. *ff*

Tba. *ff*

E. Bsns. *ff*

Pno. *ff*

Vln. / Marimba *ff*

Tub. Bells / Xylo. *ff*

Timp. *ff*

Perc. *ff* (Follow the melody line by using various rhythmic patterns: snare, cymbal, etc.)

106

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

B. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass C.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Perc.

Vib./Marimba

Tub. Bells/Tyloids

Tom.

Perc.

520 521 522

Pic.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hrn.

Bar. I

Bar. II

B♭ Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Trbn. I

Trbn. II

B. Trbn.

Bar. / Euph.

Tbn.

S. Bass

Pno.

Vib. / Marimba

Tam. Bells / Xylo.

Timp.

Perc.

64

117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

Cl. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax. I

A. Sax. II

T. Sax.

Bar. Sax.

Hn. I

Hn. II

Hn. III

Hn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Pno.

Vib./Marimba

Tub. Bell/Cym.

Trmp.

Perc.

Time Drum

[illegible]

542 *Sempre affrettando...*

Picc. *(same notes out for breath ad lib.)*

Fl. I *(same notes out for breath ad lib.)*

Fl. II *(same notes out for breath ad lib.)*

Ob. I *(same notes out for breath ad lib.)*

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

E♭ Clar.

Clar. I *(lib notes ad lib.)*

Clar. II *(lib notes ad lib.)*

Clar. III *(lib notes ad lib.)*

Bass Cl.

A. Sax I *(lib notes ad lib.)*

A. Sax II *(lib notes ad lib.)*

T. Sax *(lib notes ad lib.)*

Bor. Sax *(lib notes ad lib.)*

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tpt. III

Tpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Bar./Euph.

Tba.

S. Bass

Frc.

Vibr./Marimba

Tub. Bells/Xylo

Tam.

Per.

67

547 548 549 550 Rit... molto 551 552 Maestoso (♩ = 104)

Dec
Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Eng. Hrn.
Bsn. I
Bsn. II
E♭ Clar.
Clar. I
Clar. II
Clar. III
Bass Cl.
A. Sax. I
A. Sax. II
T. Sax.
Bar. Sax.
Hrn. I
Hrn. II
Hrn. III
Hrn. IV
Tpt. I
Tpt. II
Tpt. III
Tpt. IV
Tbn. I
Tbn. II
B. Tbn.
Bar./Euph.
Tbn.
S. Bsn.
Perc.
Vibr./Marimba
Tub. Bells/Xylo.
Timp.
Perc.

332 333 334 335 336 337 338 339

Picc.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Eng. Hn.

Bsn. I

Bsn. II

Es. Clar.

Clar. I

Clar. II

Clar. III

Bass Cl.

A. Sax I

A. Sax II

T. Sax

Bar. Sax

Hrn. I

Hrn. II

Hrn. III

Hrn. IV

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Trpt. IV

Tbn. I

Tbn. II

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Snare

Perc.

Vib.

Tub. Bells

2 Cymbals

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

1700

1701

1702

1703

1704

1705

1706

1707

1708

1709

1710

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

1759

1760

1761

1762

1763

1764

1765

1766

1767

1768

1769

1770

1771

1772

1773

1774

1775

1776

1777

1778

1779

1780

1781

1782

1783

1784

1785

1786

1787

1788

1789

1790

1791

1792

1793

1794

1795

1796

1797

1798

1799

1800

1801

1802

1803

1804

1805

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

1824

1825

1826

1827

1828

1829

1830

1831

1832

1833

1834

1835

1836

1837

1838

1839

1840

1841

1842

1843

1844

1845

1846

1847

1848

1849

1850

1851

1852

1853

1854

1855

1856

1857

1858

1859

1860

1861

1862

1863

1864

1865

1866

1867

1868

1869

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

344 *Allarg.* 345 346 347 348

Picc. *pp* *sf*

Fl. I *pp* *sf*

Fl. II *pp* *sf*

Ob. I *pp* *sf*

Ob. II *pp* *sf*

Eng. Hn. *pp* *sf*

Bsn. I *pp* *sf*

Bsn. II *pp* *sf*

Bb Clar. *pp* *sf*

Clar. I *pp* *sf*

Clar. II *pp* *sf*

Clar. III *pp* *sf*

Bass Cl. *pp* *sf*

A. Sax. I *pp* *sf*

A. Sax. II *pp* *sf*

T. Sax. *pp* *sf*

Bar. Sax. *pp* *sf*

Hn. I *pp* *sf*

Hn. II *pp* *sf*

Hn. III *pp* *sf*

Hn. IV *pp* *sf*

Tpt. I *p* *sf*

Tpt. II *p* *sf*

Tpt. III *p* *sf*

Tpt. IV *p* *sf*

Trbn. I *p* *sf*

Trbn. II *p* *sf*

S. Trbn. *p* *sf*

Euph. *p* *sf*

Tba. *p* *sf*

S. Bass *p* *sf*

Pno. *p* *sf*

Tub. Bells/Xylo. *p* *sf*

Temp. *p* *sf*

Perc. *p* *sf*

[Solo] *sf*

[Staccato - Floor Tom] *sf*

[Bass Drum] *sf*