

HAYDN PARA TODOS: LA TRANSCRIPCIÓN PARA BANDA DE MÚSICA DEL MINUETO DE LA *SINFONÍA N.º 100* «MILITAR» POR MARIANO SAN MIGUEL (1879-1935)

Isabel M.^a Ayala Herrera
Universidad de Jaén

Resumen:

Entre los principales canales de difusión y conformación del repertorio para banda de música en España desde finales del siglo XIX destacaron las publicaciones periódicas y editoriales musicales. En este sentido, la revista *Harmonía*, fundada en 1916 por Mariano San Miguel (1879-1935), constituyó un auténtico y longevo estandarte para la institución bandística. Junto con artículos variados de personalidades de la talla de Julio Gómez, Conrado del Campo, Adolfo Salazar, Tomás Bretón o Bartolomé Pérez Casas, se editaron en *Harmonía* múltiples obras, clasificadas en dos secciones, según el género y tipo de formación. Dentro de la Primera Sección, para gran banda, se incluyeron transcripciones de un alto número de obras orquestales, gracias a lo cual la música europea pudo llegar a los oídos del gran público cumpliendo un papel de culturización sin precedentes.

En el presente artículo contextualizaremos y analizaremos la instrumentación realizada por Mariano San Miguel del Minueto de la *Sinfonía n.º 100* «Militar» de Haydn comparándola con la partitura original —adaptaciones de plantilla, cambios tonales y formales—, y estudiaremos su repercusión en la programación de distintas agrupaciones.

Palabras Clave: Haydn, Sinfonía Militar, San Miguel, banda de música

Abstract:

Periodical press and music publishers are among the most important shaping and disseminating channels of the brass band repertoire in Spain since the late nineteenth century. In this regard, the journal *Harmonía*, founded in 1916 by Mariano San Miguel (1879-1935), was a genuine and long-lasting standard for the band. *Harmonía* published miscellaneous articles by personalities of the stature of Julio Gomez, Conrado del Campo, Adolfo Salazar, Tomas Breton and Bartolomé Pérez Casas, as well as many works, classified into two sections by gender and instrumental group. The First Section included transcripts of a large number of orchestral works, which allowed European music reach the ears of the public and played an unprecedented role of acculturation.

In this article, I will examine and put in context Mariano San Miguel's scoring of the 'Minuet' from the *Symphony No. 100* "Military" by Haydn. Moreover, I will compare it to the original —instrumental adjustments, tonal and formal changes— and determine its impact in different ensembles' programming.

Keywords: Haydn, Military Symphony, San Miguel, instrumental group

Referencia bibliográfica:

AYALA HERRERA, Isabel M.^a, «Haydn para todos: La transcripción para banda de música del minueto de la *Sinfonía n.º 100* "Militar" por Mariano San Miguel (1879-1935)», *MAR – Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

LA MÚSICA ORQUESTAL EN EL REPERTORIO BANDÍSTICO ESPAÑOL: ¿UN VALOR DEMÓTICO?

Uno de los grandes debates estéticos generados en torno al fenómeno bandístico en España se ha centrado en la pertinencia de la programación e interpretación de transcripciones de obras orquestales. Para algunos críticos, con Julio Gómez a la cabeza, dicha práctica era necesaria al suponer un «saneamiento del repertorio» que contribuía a la europeización de la vida musical de poblaciones y ciudades pues, de otro modo, la gran música no podría llegar al gran público. Así, en 1941, afirmaba lo siguiente:

Nuestros empingorotados críticos que desprecian olímpicamente las bandas y hablan irónicamente de las transcripciones, no saben lo que se dicen. Que la Banda Municipal de Madrid interprete transcripciones de música de cámara es, indudablemente, un atentado al arte y al buen gusto. Porque en Madrid hay o debe haber corporaciones apropiadas para ese y para todos los géneros. Pero que en la plaza de un pueblo de cien vecinos se oiga el *Larghetto de clarinete* de Mozart, es un acto evangelizador por el cual merece una estatua quien lo realiza. Y este milagro lo ha hecho Mariano San Miguel en *Harmonía* y lo siguen haciendo todos los días sus beneméritos continuadores¹.

Paradójicamente, y a pesar de este funcionalismo, Gómez defendía la configuración instrumental propia de las bandas frente a los partidarios de la «metamorfosis de las bandas en orquestas» por medio de la introducción de instrumentos de cuerda —las llamadas bandas sinfónicas—, al ser ambas órganos de expresión diferentes y perfectamente compatibles. En el otro lado de la balanza, autores como Adolfo Salazar se inclinaban hacia la idoneidad de un repertorio específico ante la imperfección de la banda para interpretar el sinfónico. En esta línea, uno de los máximos detractores de las bandas de música y, más aún, de la práctica generalizada de la transcripción de obras orquestales para banda, fue Carlos Bosch, quien comentaba al respecto de la labor de músicos de la talla de Ricardo Villa, Bartolomé Pérez Casas o Enrique Fernández Arbós:

El alegato vulgarizado era el decir que de esa manera se hacía labor cultural en la música, aproximando y difundiendo las obras más preclaras entre el pueblo. Nada peor que la falsa cultura, el presentar las creaciones adulteradas, extender la cámara al paseo municipalizado: No es el arte el que ha de llevarse al público, sino el público al arte [...]. El arte es un lujo del espíritu y lo exige así².

¹ GÓMEZ, Julio, «Harmonía y la cultura musical española», *Harmonía*, año XXV (enero-marzo, 1941), pág. 6. Citado por MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *Julio Gómez: Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, pág. 465.

² Citado en MAS QUILES, Vicente, «La música sinfónica para banda», *Primeras Jornadas sobre Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*, Alicante, 25, 26 y 27 de Septiembre de 1992, Alicante, Diputación, 1995, págs. 7-20: 17.

Para el firmante Juan del Brezo³ el plagio de la orquesta debía evitarse a toda costa porque muchas obras eran impracticables por las bandas salvo que «cometieran barbarismos y torsiones». Sin embargo, defendía el «valor demótico o popular» de bandas y orfeones, haciendo un paralelismo con la escritura en que derivó la jeroglífica, pues ambos órganos «mantienen viva la afición, pero también crean, adiestran y hacen músicos», lo que se mejoraría con la depuración del repertorio⁴.

En la presente comunicación nos preguntamos si el concepto de autenticidad está por encima de la difusión y actualización del mensaje musical, si el hecho de transcribir las obras orquestales no incrementa el «valor demótico» o democratizador de la banda en lugar de desprestigiarla, hasta qué punto este procedimiento constituyó una imposición de editores y directores o más bien respondía a la demanda del público, y si, frente a la tendencia de promover un repertorio específico, los arreglos de obras orquestales constituyen un valor semántico dentro de los programas para banda.

La práctica de la transcripción de obras concebidas para orquesta, piano u otros conjuntos instrumentales, se generaliza en el siglo XIX cuando la música de moda europea, tanto de salón como orquestal —oberturas y arias de óperas, sinfonías, conciertos, bailables—, difundida en buena parte por las editoriales del momento, no podía ser interpretada por las plantillas originarias, empleándose en su lugar los efectivos disponibles en las capitales de provincia, ciudades y pueblos. Las bandas militares y civiles jugaron, por tanto, en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX un papel crucial de propagación de estos géneros sustituyendo, en cierto modo, a la orquesta. De hecho, algunos compositores célebres fomentaron la transcripción y arreglos para bandas de música como medio para divulgar su obra. Para Armin y Wolfgang Suppan,

fuera de los grandes centros, la música en el siglo XIX fue proporcionada en gran medida por las bandas locales, que jugaron un papel importante en la difusión de la música de todo tipo. Además de marchas, la mayor parte del repertorio de bandas militares y civiles a lo largo del siglo consistió en arreglos o transcripciones de oberturas, sinfonías, óperas y oratorios de compositores como Beethoven, Weber, Rossini, Liszt, Verdi, Tchaikovsky, Brahms y Bruckner. Las arias eran interpretadas por instrumentos solistas, mientras que al resto de la banda se confirió la parte de la orquesta —un estilo de arreglo utilizado también por bandas de armonía de finales del siglo XVIII—, y cada melodía era introducida por una cadencia del instrumento. Algunos compositores fomentaron la práctica de la transcripción ya que contribuía a difundir sus obras. Wagner, por ejemplo, nombró a Artur Seidel para hacer los arreglos para banda de viento de sus

³ Pseudónimo del crítico Juan José Mantecón.

⁴ Citado en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, «La revista *Harmonía*, Madrid, editora de música para banda», en Aviñoa, Xosé (ed.), *Miscel·l·lànea Orioll Martorell*, Barcelona, Universitat, Secretariado de Publicaciones, 1998, págs. 223-266: 234.

últimas composiciones, y Rossini y Liszt pidieron a directores de banda transcribir sus trabajos⁵.

Además del papel de difusión de música culta se recurrió a la transcripción para apoyar la gestación de géneros propios al no existir repertorio suficiente creado *ex profeso*, satisfaciendo la creciente demanda de la sociedad de la época. Esto ocurrió desde mediados del siglo XIX, por ejemplo, en la marcha procesional donde se asistió no sólo a una transferencia instrumental sino a una importación de géneros orquesta-banda. Prueba de ello, cabe citar la marcha *Ione* o *L'último giorno di Pompei*, aún interpretada en la actualidad, adaptación de un aria del drama lírico en cuatro actos de E. Petrella del mismo título (1858), realizada y publicada por José Gabaldá en 1867 en *El eco de Marte*⁶.

El protagonismo cada vez mayor que fue adquiriendo la música para banda, tanto transcrita como original, tiene su reflejo en la edición musical española desde mitad de siglo. Mariano Soriano Fuertes, en su *Calendario histórico musical de 1873*, publicado en Madrid por Antonio Romero, dedica un artículo laudatorio a este incansable editor en el que hace un balance de los dieciséis años de vida de la Casa (1856-1872). Así, de un total de 3.015 publicaciones —obras nacionales e importadas entre métodos de enseñanza, estudios, composiciones de varios géneros, reproducciones—, 450 piezas fueron destinadas a banda militar, tanto originales como arregladas⁷. Este porcentaje es significativo de la presencia creciente de la banda como receptora y consumidora de música tanto de obras de moda importadas de otros ámbitos —orquestal, operístico, salón— como de composiciones específicas que iban enriqueciendo su repertorio y, por tanto, de su demanda social.

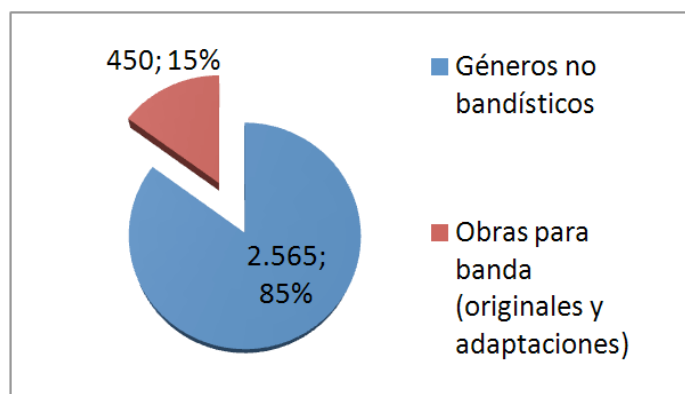


Gráfico I: Porcentaje de música para banda del total de las obras editadas por Antonio Romero (1856-1872). Fuente: SORIANO FUERTES, Mariano, *Calendario histórico musical de 1873*, Madrid, Antonio Romero, 1873, pág. 97.

⁵ SUPPAN, Armin y SUPPAN, Wolfgang, «Band. III. Mixed wind band. 5. Repertory», en Keith Polk et al. «Band (i)», en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [cit. 15 Oct. 2009]. Traducción propia, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>

⁶ AYALA HERRERA, Isabel M.^a, «Música de palio», *Cum fratre: Anuario de la Federación de Cofradías de Semana Santa de Guadix*, n.º 1 (2007), págs. 70-81.

⁷ SORIANO FUERTES, Mariano, *Calendario histórico musical para el año de 1873*, Madrid, Antonio Romero, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1873, págs. 96-99.

Como ejemplo temprano de la variedad del repertorio bandístico, valga citar la sección *El eco de Marte*⁸, serie de música militar, del *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía (n.º 69)*⁹ de 1883, donde de las seis obras relacionadas, todas de mediados del XIX, dos son transcripciones para banda, una de un vals para piano y otra de un aria de ópera —orquesta—.

Tabla I: Serie de música militar *El eco de Marte*. Fuente: *Suplemento al Catálogo general de la música publicada en la casa editorial de Antonio Romero y Andía (n.º 69)*, Madrid, Antonio Romero (ed.), 1883, pág. 3.

Autor	Título	Género	Año	Precio (pesetas)
Pozzi	<i>Recuerdo de Viesgo</i>	Vals	1848	7,50
Roig	<i>El Ingeniero</i>	Pasodoble	1849	6
Espinosa	<i>Marcha</i> núm. 6	Marcha	1850	6
Roig	<i>El telégrafo y ferrocarril</i>	Galop polka	1851	4
Halevy	Aria de tenor y final del cuarto acto de la ópera <i>La hebrea</i>	Transcripción	1852	7,50
Oudrid	Pasodoble sobre motivos de la zarzuela <i>El Molinero de Subiza</i>	Pasodoble	1853	3,50

Las bandas de provincias solían realizar peticiones a las editoriales suscribiéndose a las series o encargando guiones o papeles sueltos. En el caso jiennense, Manuel Romero Durán, director de la banda del Hospicio de Hombres de Jaén, hace en 1879 un pedido de «ciertas partituras y piezas de música modernas», bastante ilustrativas del repertorio de la época. El encargo es realizado a José Antonio López, vecino de Valencia, director de la música de la Academia de Infantería de Toledo y de la publicación musical *La lira*¹⁰. En la relación priman las transcripciones de números de óperas, principalmente italianas —Verdi, Bellini—, música de salón y músicaailable —vales, polcas, schottischs, habaneras, mazurcas y redowas— sobre marchas

⁸ Entre los medios utilizados por Romero para difundir la música de banda militar cabe destacar la serie *El eco de Marte*. Fundada en 1856 por José Gabaldá, con periodicidad mensual, posteriormente fue adquirida (1867) y continuada por Antonio Romero entre 1868 y 1894. CASARES RODICIO, Emilio, «Gabaldá Bell, José», en Casares Rodicio, Emilio et al. (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. V, pág. 297. En la publicación aparecen transcripciones de arias de óperas —Verdi, Meyerbeer o Halevy por Milpager (primer director de la banda de San Sebastián) y Ferrocchi— y más tarde de números de zarzuelas —Fernández Caballero por Lladó o Martín y Elexpuru— junto con piezas orquestales —Beethoven por Lladó—. Además de las obras importadas, se editaron originales para banda como marchas fúnebres y triunfales, pasodobles, dianas, fantasías militares, fantasías sobre motivos de ópera, toques militares, himnos, música religiosa, y música de salón,ailables o de divertimento de la época como vales, tangos, boleros, polcas, habaneras, schottischs, mazurcas, rigodones, gavotas —tanto originales como instrumentaciones— e incluso géneros híbridos como —pasodoble-polka, etc. —.

⁹ No ha sido posible localizar el catálogo completo.

¹⁰ No se corresponde con ninguna de las publicaciones coincidentes en el título referenciadas en el catálogo de TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

—militares y fúnebres, tanto originales como transcritas (Thalberg)—, pasodobles, aires andaluces y música religiosa¹¹.

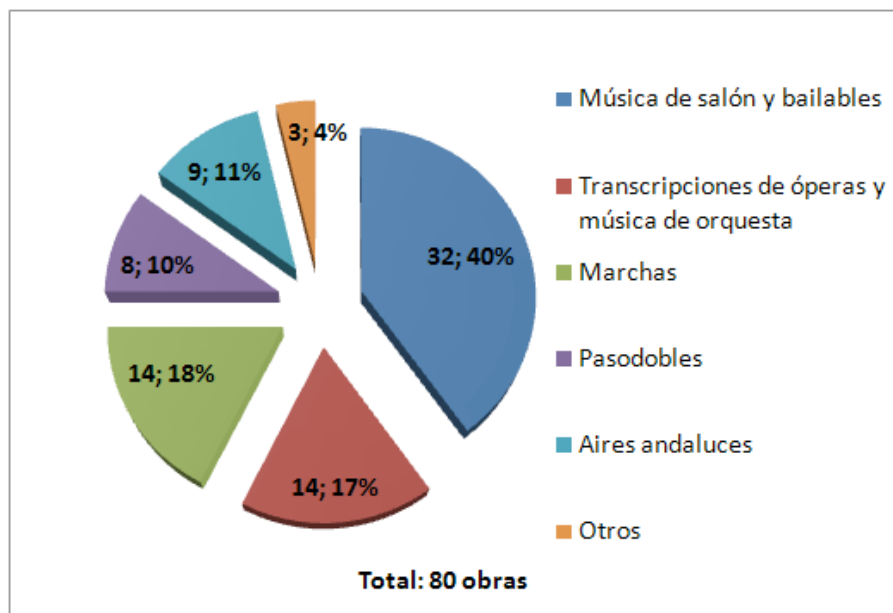


Gráfico II: Distribución por géneros de las obras encargadas por Manuel Romero para la Banda de Música del Hospicio de Hombres de la Diputación de Jaén (1879). Fuente: Archivo de la Diputación Provincial de Jaén, leg. 2.224-9.

No es casual que algunas de las piezas, así como el reparto por géneros, coincidan con los programas interpretados por otras bandas españolas de la misma época¹².

En 1890, Louis Dotesio, dentro de su ambicioso proyecto editorial, imprime en Bilbao su *Catálogo de las obras publicadas por esta casa, incluso las del célebre compositor el maestro Don Nicolás Ledesma*, que divide en tres secciones: 1.^a, «Métodos, estudios y música para piano y para canto y piano»; 2.^a, «Música religiosa vocal»; 3.^a, «Música instrumental». Dentro de esta última, se incluye la publicación de obras para pequeña banda de música con 48 composiciones de autores españoles, con predominio de música de salón —schottischs, mazurcas, valeses— y danzas españolas —jotas, zortzicos, habaneras— sobre los géneros propios —pasodobles o marchas—. Sin embargo, no se contemplan transcripciones de música orquestal.

Seis años después, Casa Dotesio asumió la editorial de Antonio Romero, junto con otros 70 fondos, consiguiendo el monopolio total de la

¹¹ Archivo de la Diputación Provincial de Jaén, leg. 2.224-9. Agradecemos la información facilitada al respecto a Virginia Sánchez López. En la mayoría de las obras no figura el autor, pero sí el número de referencia de la publicación y su precio, ascendiendo a un total de 250 pesetas.

¹² En concreto, la Banda Municipal de Murcia interpretó en los conciertos al aire libre entre 1865-68 y 1871-75 transcripciones de óperas —*Lucrezia Borgia* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; *La Sonámbula*, de Bellini; *La traviata*, *Nabucco*, *Las vísperas sicilianas* o *El trovador* de Verdi— que aparecen en el listado de peticiones de Manuel Romero para la Banda del Hospicio de Jaén. CLARES, M.^a Esperanza, «Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)», *Revista de musicología*, n.º 28/1, 2005, págs. 543-562.

edición musical del país al convertirse en 1911 en Unión Musical Española¹³. Su *Catálogo general de las obras de música instrumental* [...] de 1901 se divide en cuatro secciones: 1.^a, «Tratados de armonía, composición e instrumentación»; 2.^a, «Música para varios instrumentos»; 3.^a, «Obras para orquesta»; y 4.^a, «Música para banda militar en partitura» con instrumentaciones asequibles para cualquier banda¹⁴. El abanico de géneros y número de obras se amplía con un total de 259 piezas:

Tabla II: Sección «Música para banda militar en partitura». Fuente: *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya* [...], Madrid, Casa Dotesio, 1901, págs. 17-21.

Géneros	Número de obras
Fantasías y transcripciones de obras compositores españoles y europeos (Auber, Bellini, Gounod, Haydn, Meyerbeer, etc.)	39 (15 de ellas de compositores centroeuropeos, franceses e italianos)
Aires españoles	20
Pasodobles	97
Marchas e himnos	17
Valses	21
Polkas	35
Polkas-mazurkas	18
Schottischs	6
Habaneras, tangos, etc.	6
Galop, rigodones	2
Total	259

Es significativo el crecimiento en la edición de pasodobles (37%), que superan en número a las piezas de moda y bailables (32%) y a las transcripciones de música orquestal (15%), género éste en el que se observa un gran interés por compositores españoles.

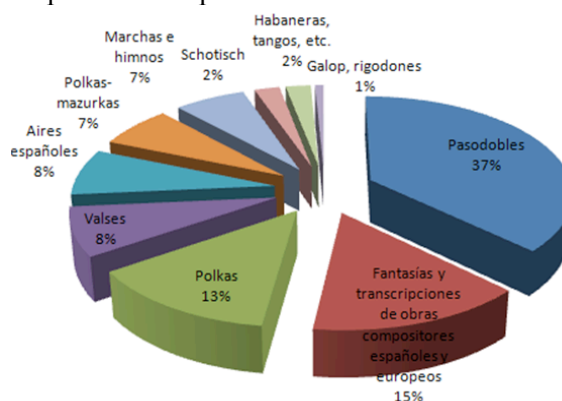


Gráfico III: Porcentaje de obras editadas para banda de música según su género.

¹³ Para profundizar en el tema, consúltese GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, así como su prólogo a ACKER, Yolanda et al. (eds.), *Archivo histórico de la Unión Musical Española: partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000.

¹⁴ *Catálogo general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya* [...], Madrid, Casa Dotesio, 1901, págs. 17-21. Estaban disponibles en 16 papeles sueltos —Filarmónica—: Requinto en re b, flautín en re b, 3 clarinetes en si b, 2 cornetines en si b, 2 fliscornos en si b, 2 trombones en do, barítono en do, 2 bombardinos, 2 bajos en do, bombo y platillos. Agradecemos la ayuda desinteresada de Isabel Domingo Montesinos, personal de la BNE, en la consulta y cotejo de datos.



Gráfico IV: Autoría española o europea de las transcripciones y fantasías

El mismo orden de enumeración de los géneros implica ya una categoría incipiente, anticipando de algún modo la clasificación de la revista *Harmonía* quince años más tarde. Hemos de señalar, en relación con el tema que nos ocupa, que en dicho catálogo hemos hallado las primeras referencias a transcripciones de música de Haydn para banda, en concreto el Adagio del *Cuarteto n.º 44 (sic.)* y el Cantabile del *Cuarteto, op. 76 (sic.)*¹⁵.

Por otra parte, también era frecuente el proceso contrario, es decir, obras pensadas para banda de música se publicaban en versión reducida para piano, quizás por el coste, con el fin de que *a posteriori* cada director de banda las instrumentase adaptándolas a la idiosincrasia de su plantilla, o simplemente pudieran ser interpretadas en otros círculos domésticos o de salón¹⁶.

Los tratados de instrumentación de la época ya hacen alusión a la transferencia tímbrica orquesta-banda de música. Así, F. J. Fétis, en su citado *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores*, posteriormente ampliado por sus continuadores F. A. Gevaert y E. Tinel, afirma:

Los clarinetes son para la música militar lo que son los violines para la orquesta de ópera o de concierto, y así deben hallarse en ella en un número mucho mayor que los otros instrumentos, por estarles confiadas las partes principales; sin embargo, sucede respecto a él, lo mismo que al violín, porque su número es demasiado corto en la mayor parte de las bandas de música militar o de armonía¹⁷.

¹⁵ No podemos precisar exactamente el número del catálogo de Hoboken al no haber localizado dichas transcripciones.

¹⁶ Este es el caso de varios pasodobles del compositor jiennense Lorenzo Suárez Godoy (1849-1920), entre ellos *Viva Jaén* y *Viva tu mare*, publicados en Barcelona por Roger y Vidal (1882) en reducción para piano.

¹⁷ FÉTIS, François-Joseph, *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores [...]*, París, 1845; Navarro, F. (traducción al castellano), Madrid, 1873, pág. 62; GEVAERT, François Auguste, *Traité général d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares [...]*, Gand, Gevaert, 1863; PARADA Y BARRETO, José (traductor al castellano), Madrid, Eslava, 1873. GEVAERT, François Auguste, *Cours méthodique d'orchestration*, Paris-Bruxelles, Lemoine & fils éditeurs, [1890]. Felipe Pedrell dedica un artículo a Fétis y Gevaert y otro a Tinel en sus *Músicos contemporáneos y de otros tiempos: estudios de vulgarización*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909, por elevar el Conservatorio de Bruselas a la máxima categoría y convertirlo en modelo para las instituciones de enseñanza musical desde mediados del XIX.

En España, Mariano Blázquez de Villacampa dedica un apéndice en su *Manual de música* de 1879 a «la instrumentación de orquesta y banda, y el colorido instrumental», donde retoma las palabras de Fétis y sugiere que la transcripción sea lo más fiel posible al original:

El clarinete es, en la banda, lo que el violín en la orquesta [...]. El cuarteto de instrumentos de arco se reemplaza con los clarinetes y el bombardino ó sarrusofón [...]. La parte de los violones (violoncellos) es ejecutada á menudo por el sarrusofón bajo en si bemol y duplicada algunas veces por el primer bombardino. Finalmente, débese tratar en el transporte de una pieza desde la orquesta á la banda, que los instrumentos de ésta correspondan en un todo, ó al ménos se acerquen lo posible, á los que en la orquesta jueguen la misma parte, con el fin de que no sea muy ostensible la diversidad de timbres¹⁸.

Pronto se comenzaría a considerar la transcripción como una de las funciones y obligaciones del director de banda y, por tanto, como un mérito para acceder a dichas plaza. Así, en 1894, la oposición a la dirección de la banda municipal de Sevilla ya la contemplaba en uno de sus tres ejercicios: 1.º Teórico; 2.º Compositivo y de transcripción (de piano a banda); 3.º Oral-práctico de interpretación dirección¹⁹.

El *Reglamento orgánico del Cuerpo de Directores de Bandas de Música* de 1934 imponía entre las pruebas obligatorias para acceder a dicho cuerpo, tanto para bandas civiles de primera como de segunda categoría, la transcripción de fragmentos de otras obras además de las pruebas de cultura general, composición, concertación y dirección.

Tabla III: Pruebas obligadas para el acceso al Cuerpo de Directores de Bandas de Música civiles de 1.ª y 2.ª categoría relacionadas con la transcripción. Fuente: Decreto de 3 de Abril de 1934, aprobando el Reglamento orgánico del Cuerpo de Directores de las Bandas de Música, *Gaceta de Madrid: Diario Oficial de la República*, n.º 95, 5-IV-1934, págs. 96-98.

Pruebas 1.ª categoría	Pruebas 2.ª categoría
5º Transcripción de fragmentos de obras solistas, camerísticas u orquestales para banda de plantilla determinada.	3.º Transcripción para pequeña banda de un fragmento orquestal

Con el fin de ayudar a los directores de bandas en esta tarea comenzaron a aparecer los primeros tratados técnicos escritos, donde instrumentadores prestigiosos volcaban su experiencia en que la transcripción

¹⁸ BLÁZQUEZ DE VILLACAMPA, Mariano, *Manual de música*, Madrid, Biblioteca Enciclopedia Popular Ilustrada-Tipografía G. Estrada, 1879, pág. 216.

¹⁹ CARMONA RODRÍGUEZ, Manuel, *Semblanza histórica de la Banda Municipal de Sevilla. Desde la inauguración del Asilo de Mendicidad de San Fernando en 1846 hasta la actualidad*, Castilleja de la Cuesta (Sevilla), Francisco José Carmona Solís, 1998, pág. 58.

de orquesta a banda propiamente dicha, de forma efectiva y práctica. Sin duda, fue el de Gabriel Parès (1898) el que catapultaría esta tratadística que será seguido en España por autores como José Franco y Ribate (1943), Rodrigo A. de Santiago (1956) o, más recientemente, por Juan Vicente Mas Quiles (2008)²⁰.

MARIANO SAN MIGUEL URCELAY (1879-1935) Y EL PAPEL DE LA REVISTA *HARMONÍA* (1916-1959) EN LA EDICIÓN Y DIFUSIÓN DE TRANSCRIPCIONES ORQUESTALES PARA BANDA DE MÚSICA

Sin duda alguna, sería la revista *Harmonía* en su longeva andadura (1916-1959) la que otorgó a la transcripción de obras «clásicas» un puesto de honor en el repertorio de música para banda²¹. Fundada por Mariano San Miguel, con la dirección artística de Julio Gómez, además de publicar artículos diversos de personalidades del panorama musical de la época como el propio Gómez, Adolfo Salazar, Tomás Bretón, Conrado del Campo, Bartolomé Pérez Casas o Ricardo Villa, se convirtió en la principal editora de música de banda en España junto con otras editoriales de prestigio como Unión Musical Española o Música Moderna. Las obras, que se adquirían por suscripción a precios muy económicos favoreciendo su éxito y tirada, estaban divididas en dos secciones:

- Primera Sección —gran banda—: desde el primer número (1916) se publicaron mensualmente obras de dificultad media-alta como fantasías o selecciones de óperas, operetas y zarzuelas, piezas de concierto, suites, poemas sinfónicos, intermedios y otros arreglos y transcripciones de obras clásicas —aproximadamente unas 400 obras editadas—.
- Segunda Sección —pequeña banda—: a partir de 1918 se editaron también composiciones fáciles para pequeña banda entre las que se contemplaban pasodobles, marchas de procesión, bailables, números de zarzuela y obras menores, ya que muchas agrupaciones no podían interpretar las de la primera sección por contar con apenas una «docena de ejecutantes»²².
- Esporádicamente se editaron obras para piano y canto y para otros conjuntos.

²⁰ PARÈS, Gabriel, *Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires d'harmonie et de fanfare*, París, Henry Lemoine & Cie, 1898; FRANCO Y RIBATE, José, *Manual de instrumentación de banda*, Madrid, Música Moderna, 1943; SANTIAGO, Rodrigo A., *De la transcripción: estética e iniciación a la transcripción para banda*, La Coruña, [s.n.], 1956; MAS QUILES, Juan Vicente, *Apuntes de instrumentación para banda de música*, Valencia, Piles, 2008.

²¹ Para profundizar sobre la historia y propósitos de *Harmonía* consúltese MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*...», *cap. cit.*

²² Los motivos esgrimidos para la publicación de la Segunda Sección se expusieron en el editorial de la propia revista, en enero de 1918. MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*...», *cap. cit.*, pág. 231.

Uno de los propósitos expresos de *Harmonía* fue el de cumplir la misión de obra de cultura popular, de ahí la gran variedad de géneros editados para satisfacer a todos los públicos. Las transcripciones de música histórica culta eran «escrupulosamente realizadas sobre la partitura original, a diferencia de las malísimas y antiartísticas ampliaciones de una modesta transcripción de piano que vienen hace tiempo envenenando el repertorio de las bandas», y se velaba porque pudieran ser interpretadas tanto por banda numerosa como por pequeña²³. A pesar de que algunos críticos se mostraban intransigentes con los arreglos, tachándolos irrespetuosos, la Primera Sección era la que daba prestigio a la revista. Así se puso de manifiesto en 1935 cuando, tras un breve paréntesis de apenas diez meses en el que su publicación se vio interrumpida por la aparición de un nuevo apartado para orquesta-jazz, se volvió a reanudar la Primera Sección al comprobar que el «experimento» no funcionaba.

Entre los colaboradores asiduos que transcribieron obras o hicieron arreglos para *Harmonía* a lo largo de su andadura podemos mencionar a Ángel Arias Macéin, Germán Álvarez Beigbeder, Victoriano Echevarría, José Franco Ribate, Julio Gómez, Manuel Gómez de Arribas, José Manuel Izquierdo, Miguel Lafuente Álvarez, Manuel López Varela, Daniel Martín, Salvador Roig, Rodrigo A, de Santiago o Mariano San Miguel entre otros.

Tabla IV: Principales transcriptores de la revista *Harmonía* con indicación de sus trabajos más destacados. Fuente: Elaboración propia a partir de los índices de la revista y catálogo BNE²⁴.

Transcriptores	Relación de obras orquestales transcritas para banda publicadas en <i>Harmonía</i>
Ángel Arias Macéin	Rameau, <i>Cástor et Póllux</i> ; Cimarosa, Fantasia sobre <i>El matrimonio secreto</i> ; Gluck, Obertura <i>Efigenia en Aulis</i> ; Mozart, Fantasia sobre <i>La flauta encantada</i> ; Beethoven, <i>Egmont</i> ; Rossini, Obertura de <i>Guillermo Tell</i> ; Schubert, <i>La trucha</i> ; Berlioz, Marcha húngara de <i>La coronación de Fausto</i> ; Offenbach, Barcarola de <i>Los cuentos de Hoffmann</i> ; Chopin, <i>Gran fantasía homenaje</i> ; Tchaikovsky, Vals de las flores de <i>El cascanueces</i> ; Offenbach; Mussorgsky, Danzas persas de la ópera <i>Khovanchtchina</i> ; Borodin, <i>En las estepas del Asia central</i> ; Barbieri, <i>Los amantes de la corona</i> ; Alonso, <i>Luna de miel en el Cairo</i> ; Sorozábal, <i>La tabernera del puerto</i>
Germán Álvarez Beigbeder	Beethoven, Allegreto 7. ^a <i>Sinfonía</i> ; Weber, Obertura de <i>Der Freischütz</i> ; Rossini, <i>La gazzza ladra</i> ; Mendelssohn, <i>En la gruta del Fingal</i> ; Wagner, Obertura de <i>Rienzi</i> ; Liszt, <i>Rapsodia húngara, n.º 2</i>
Francisco Calés Pina	Vives, <i>Talismán</i>
Victorino Echevarría	Ponchielli, Bailables de <i>La Gioconda</i> ; Verdi, Escena y gran marcha de <i>Aída</i> ; Delibes, Fantasia de <i>Lackmé</i> ; J. Strauss, Valses célebres
José Franco Ribate	Arriaga, <i>Nada y mucho</i>
Julio Gómez	Pergolesi, <i>Stabat mater</i> ; Beethoven, 5. ^a <i>Sinfonía</i> ; Brahms, <i>Valses románticos</i> ; Wagner, <i>Los maestros cantores</i>
Manuel Gómez de Arribas	Beethoven, <i>Romanza en Fa</i> ; Tchaikovsky, Andante de la 5. ^a <i>Sinfonía</i> ; Delibes, Fantasia de <i>Copelia</i>

²³ AAVV, «Nuestros propósitos», *Harmonía*, año I, n.º 1 (enero, 1916), págs. 1-2.

²⁴A esta nómina hay que añadir la labor de otros grandes transcriptores y arreglistas que publicaron en distintas editoriales como Música Moderna o Unión Musical Española —Pascual Marquina obras de Bretón o Albéniz; Lamote de Grignon, de Chopin o Falla—.

José Manuel Izquierdo	Weber, Obertura de <i>Oberón</i> ; Schubert, <i>Sinfonía incompleta</i> ; Tchaikovsky, <i>Obertura 1812</i> ; Borodin, <i>Danzas guerreras del Príncipe Igor</i> ; Wagner, <i>La cabalgata de las walkyrias</i>
Miguel Lafuente Álvarez	Balfe, <i>La zingara</i> ; Flotow, <i>Obertura Stradella</i>
Manuel López Varela	Weber, <i>Invitación al vals</i>
Daniel Martín	Rossini, <i>Semiramis</i> ; Meyerbeer, <i>Marcha de la consagración</i> ; Grieg, <i>Peer Gynt</i> ; J. Strauss, <i>El murciélago</i> ; Suppé, <i>Un día en viena</i> ; Tchaikovsky, <i>El lago de los cisnes</i> ; Aubert, <i>Fra Diavolo</i>
Salvador Roig Olmedo	Beethoven, Andante Cantabile de la <i>Primera Sinfonía</i>
Rodrigo A. de Santiago	Bizet, <i>L'Arlessienne</i> ; Mozart, <i>Las bodas de Figaro</i> ; Schumann, <i>Carnaval</i>
Mariano San Miguel	Bach, <i>Aria de la Suite en Re</i> ; Haydn, <i>Sinfonía militar</i> ; Haendel, <i>Largo</i> ; Mozart, <i>Larghetto del Quinteto en La</i> ; Schubert, <i>Marcha militar</i> ; Wagner, <i>El buque fantasma</i> , preludio del acto III de <i>Tristán e Isolda</i> , <i>El ocaso de los dioses</i> ; Barbieri, <i>El barberillo de Lavapiés</i> ; Luna, Escena y zambra de la zarzuela <i>Sangre de reyes</i> ; Alonso, Septimino y canción española de la zarzuela <i>La reina del Directorio</i> , Canción y danza egipcia de <i>La perfecta casada</i> ; Chapí, <i>Fantasia sobre Margarita la tompera</i> y <i>Fantasia sobre sus obras célebres</i> ; Vives, <i>Fantasia sobre Balada de Carnaval</i> ; Usandizaga, <i>Preludio de Las golondrinas</i> ; Soutullo, <i>La leyenda del beso</i> ; Sorozábal, <i>Katiuska</i>

De la nómina anterior, destaca el nombre de Mariano San Miguel Urcelay (1879-1935), personalidad extraordinariamente influyente en la consolidación del fenómeno bandístico en España pero poco estudiado por la musicología española²⁵. Nacido en Oñate —Guipúzcoa—, pronto se trasladaría a Madrid, donde fue clarinetista de las principales bandas militares del país —Ingenieros, instrumentistas de la Real Capilla, Banda del Real Cuerpo de Alabarderos— así como de la Orquesta Sinfónica, la Orquesta del Teatro Real y la Sociedad de Conciertos, entre otras. Su mayor reconocimiento lo obtuvo en la composición y transcripción de música para bandas, campos en los que fue influido por Pérez Casas, Saco del Valle y el maestro Serrano, de quien fue su alumno. En 1910 fundó la Sociedad de Conciertos de Cámara para instrumentos de viento y, poco después, en 1916, la revista *Harmonía*, donde publicaría gran parte de sus composiciones y transcripciones de clásicos —Bach, Mozart, Haydn, Wagner— labor que había iniciado con anterioridad, registrando obras en la Sociedad de Autores desde 1901 y posteriormente en editoriales como Casa Dotesio.

²⁵ Entre la escasa bibliografía existente sobre el prolífico autor vasco, citamos la voz, LEIÑENA MENDIZÁBAL, Pello, «San Miguel Urcelay, Mariano», en Casares Rodicio, Emilio *et al.* (dirs.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2002, vol. IX, págs. 654-655, que a su vez se basa en artículos publicados en la propia revista *Harmonía* como el de su amigo y colaborador Julio Gómez, año V, n.º 49 (enero, 1920), pág. 1, escrito cuando el destinatario se encontraba de baja médica.



A mis buenos amigos los suscriptores de "Harmonía".

Mariano San Miguel

Madrid, julio de 1927.

Ilustración I: Fotografía dedicada de Mariano San Miguel a los suscriptores de *Harmonía*. (1927). Fuente:

<http://www.patrimoniomusical.com/foro/viewtopic.php?t=374>

La mayoría de su catálogo, conformado por aproximadamente trescientas obras, está destinado a bandas musicales —marchas procesionales: *Mektub*, *El héroe muerto*, *Mater Dolorosa*; marchas militares: *Baviera*; fantasías: *Balada de carnaval*, *Fantasia sobre la comedia lírica El caserío*, *Homenaje a Chapí*; pasacalles: *Celedón*; pasodobles: *Las corsarias*, *El despejo*, *El monigotillo*, *Las alegres modistillas*, *Manolerías*, *¡Ya soy español!*; dianas: *Así canta la huerta*; himnos: *¡Ave Rex!*; serenatas, colección de bailables y otra música de salón (tanda de vals, habaneras, polcas, schottisch, mazurcas, fox)—, aunque también compuso música sinfónica, música de cámara y música para piano. Su estilo refleja ciertamente un sinfonismo español, con armonías densas y melodías ampulosas de inspiración romántica junto con espectaculares efectos tímbricos.

LA TRANSCRIPCIÓN DE MARIANO SAN MIGUEL DEL MINUETO DE LA *SINFONÍA N.º 100* «MILITAR» DE HAYDN. MOTIVOS Y DECISIONES

La transcripción del Minuetto (*sic*) de la *Sinfonía Militar* de F. J. Haydn (*sic*)²⁶ fue publicada en el n.º 14 de la revista *Harmonía*, correspondiente al mes de febrero de 1917, dentro de la Primera Sección para gran banda.

²⁶ Son frecuentes las variaciones ortográficas en el apellido del compositor austríaco desde su recepción temprana en España.



Ilustración II: Portada y contraportada de la edición de la transcripción para banda de música del minuetto de la *Sinfonía Militar* de Haydn realizada por Mariano San Miguel, publicada en la primera pección de *Harmonía*, año II, n.º 14, febrero, 1917. Fuente: Reimpresión de 1987, BNE, Sig. MP/2546/3.

Fue reimpresa con posterioridad en dos ocasiones (1940²⁷ y 1987) junto con otra instrumentación del propio San Miguel, la *Marcha Militar*, op. 51, n.º 1, de F. Schubert —editada originariamente en el n.º 11, año I, noviembre, 1916—, práctica muy frecuente en ésta y otras editoriales debido a que los papeles sueltos tenían una vida limitada al estropearse por el uso. Hasta el momento se habían publicado obras de otros compositores europeos como Mozart y Schubert, adaptaciones todas realizadas por Mariano San Miguel, nómina que se vería incrementada en breve con transcripciones de música de Bach, Haendel, Mendelssohn o Wagner²⁸.

Como avanzamos anteriormente, no era la primera vez que se publicaba una transcripción de Haydn para banda de música en España, pero sí la primera en la revista *Harmonía* con lo que su difusión estaba garantizada. Sobre los motivos de la elección no hemos encontrado ningún escrito de San Miguel pero se intuye que la obra gozaba de gran popularidad entre círculos y sociedades de conciertos y formaba parte del repertorio estándar de orquestas. También pudo contribuir el carácter marcial del sobrenombre de la sinfonía «Militar» que, aunque respondía a los moldes clásicos, no desentonaba con el carácter y la tímbrica de las bandas de armonía.

A pesar de que no hemos encontrado ninguna referencia anterior, posiblemente existieran instrumentaciones previas realizadas por el propio San

²⁷ La fecha se ha deducido del vitor de la contraportada: «¡Veinticuatro años de éxito!!».

²⁸ Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, «La revista *Harmonía*...», *cap. cit.*, pág. 49, apéndice I.

Miguel o por otros nombres relacionados con los círculos bandísticos. Ello se deduce de los programas de concierto de diferentes bandas coetáneas que incluían obras orquestales, transcritas en su mayor parte por el propio director, antes de que sus adaptaciones se publicasen en *Harmonía* o en otras editoriales²⁹. Un ejemplo de la interpretación anterior a 1917 de un Minuetto de Haydn por una banda de música, es el concierto que dio en Madrid la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos el 23 de enero de 1906 en el banquete oficial dado con motivo de la onomástica de S. M. el rey Alfonso XIII, con el siguiente programa, configurado por transcripciones de música culta: «*Cleopatra*, overtura, Mancinelli; *Prelude du Deluge*, Saint Saens; *La Walkiria*, fantasía, Wagner; *Minuetto*, Haydn; Bailables de la ópera *Feramors*, Rubinstein; *Marche des Ruines d’Athenes*, Beethoven»³⁰.

No era decisión fácil adaptar una obra clásica tan conocida, a pesar de lograr con ello «el milagro» del que hablaba Julio Gómez de hacer llegar a los atriles de la banda más modesta la música de Haydn. En este sentido, Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid, había declarado que era mucho más asequible y fácil instrumentar a Wagner por «adaptarse mejor a la banda por su forma de orquestrar [...]» que transcribir las obras de autores clásicos porque «su misma sencillez de procedimiento e ingenuidad melódica, está confiada principalmente a los medios de expresión [...] de los que la banda carece» o las fantasías de óperas, zarzuelas y obras clásicas «por la multitud de factores que hay que tener en cuenta para hacer una buena recopilación de una obra y evitar en lo posible esos solos interminables y necesariamente monótonos; y sobre todo los recitados con sus frecuentes repeticiones de notas [...]»³¹. También cita ejemplos de malas transcripciones realizadas en países europeos —*Leonora* de Beethoven para siete instrumentos o *Tanhauser* de Wagner con cortes en la mitad—. Por tanto, San Miguel se encontraba ante un verdadero reto y expuesto a las miradas de muchos, tanto

²⁹ Como ejemplo, en el primer concierto de la Banda Sinfónica de Madrid, de la que se cumple un centenario de su creación (1909-2009), se interpretaron la *Rapsodia húngara* n.º 2 de Liszt, *La Walkyria* de Wagner y *Oberón* de Weber, cuyas transcripciones fueron realizadas por su director, Ricardo Villa, pero se publicaron en *Harmonía* cuatro décadas después, en concreto, en 1948 (Beigbeder) y en 1948-49 (Izquierdo) respectivamente. GENOVÉS PITARCH, Gaspar, *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid, 1909-2009*, Madrid, La Librería, 2009, pág. 98.

³⁰ *La correspondencia de España*, año LVII, n.º 17.514, Madrid, miércoles 24-I-1906, pág. 2. No se especifica el n.º de opus del Minuetto ni la obra en la que se integra.

³¹ VILLA, Ricardo, «La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico», *Harmonía*, año I, n.º 1 (enero, 1916), págs. 3-4. La labor de Villa, comparable a la de San Miguel, se puede entresacar de la entrevista realizada por Crescencio Aragonés, publicada en *Ritmo*, año I, n.º 2, Madrid, 15-XI-1929, págs. 7-10, donde el maestro afirmaba: «En el año 1909, el Madrid popular sólo sabía de zarzuelas castizas y de tonadillas ligeras; en 1929 no es cosa rara encontrar un menestral que canta, mientras trabaja, un pasaje de las danzas del *Príncipe Igor*, ni será difícil hallar una convecina del héroe de Cascorro que nos cuente cómo en una noche estival, mientras reventaban en lo alto los cohetes verbeneros, supo conmoverla la expresión dolorosa del alma atormentada de Beethoven, estereotipada prodigiosamente en el *allegretto* de la *Séptima sinfonía*». Citado por SOBRINO, Ramón, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, n.ºs 14-15 (2004-2005), págs. 155-175.

del sector de la crítica, como del de los destinatarios finales —bandas y directores—.

La *Sinfonía n.º 100*, «Militar», en *Sol Mayor*, Hob. I/100, pertenece al grupo de sinfonías londinenses del compositor austríaco escritas en su segundo viaje a Londres, entre 1793 y 1794. Fue estrenada el 31 de marzo de 1794 con gran éxito de crítica y público, a lo que contribuyó el uso de referencias extramusicales conseguidas por las fanfarrias de las trompetas en do con timbales, que le otorgan el carácter marcial al que debemos su sobrenombre, principalmente en el segundo movimiento, a su vez basado en la romanza de su *Concierto para lira organizzata* en *Sol Mayor*, Hob. VIIh/3, compuesta para Fernando IV, rey de Nápoles, ca. 1787³². Según D. Schroeder, quien se basa a su vez en críticas contemporáneas, a pesar de ser menos compleja que otras de sus obras compuestas por la misma época, la sinfonía es rica en ideas, logrando un éxito asombroso debido sobre todo al carácter popular conseguido por la percusión turca³³.

Su estructura responde a los cuatro movimientos estándar: 1.º Adagio-Allegro, 2/2, en *Sol Mayor*, en forma sonata; 2.º Allegretto, 2/2, en *Do Mayor*, de forma ternaria, con sección central en modo menor y rica instrumentación —clarinetes y violas divididos y uso de los instrumentos turcos—; 3.º Minuetto y Trío, Moderato, 3/4, en *Sol Mayor*; 4.º Presto, 6/8, en *Sol Mayor*, rondó sonata. La plantilla es típicamente clásica con cuerdas, maderas a dos —flautas, oboes, clarinetes y fagotes—, metales —dos trompas en sol, dos trompetas en do—, percusión con timbales en sol y re y música turca —platillos, bombo y triángulo—.

Una transcripción implica una toma de decisiones. En primer lugar, San Miguel se debió preguntar si publicaba la totalidad de la obra o sólo una parte, decantándose por la última opción. Aunque pueda parecer un proceso incompleto, esta práctica no constituye un hecho aislado, ya que lo habitual era transcribir sólo algunos movimientos de obras mayores e incluso acortarlos³⁴, intercalándose en los programas de los conciertos con obras de autores españoles y géneros populares para hacerlos más variados y así adaptarse a los gustos, exigencias y atención del público. También había que ajustarse a la extensión de la edición musical —guión para el director, 5 páginas, más 23 particellas; en total, 28 páginas— lo que limitaba la presentación completa de la obra.

¿Por qué el Minuetto? Junto con el Allegretto, el Minuetto es quizás el movimiento más popular de la sinfonía, por lo que San Miguel se decantó por éste. Posiblemente, también influyó en su decisión, la extensión, sus temas *cantábiles* y pegadizos y la forma de minuetto con trío, de gran éxito en las composiciones para banda desde finales del XVIII visible en la estructura

³² WEBSTER, J. & FEDER, George, «Haydn, Franz (Joseph)», en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [cit. 2 Nov. 2009] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593>

³³ SCHROEDER, David P., *Haydn and the enlightenment: the late symphonies and their audience*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pág. 183.

³⁴ Véase Tabla IV.

posterior de marchas o pasodobles. Además, son significativos los contrastes dinámicos, tímbricos, de dimensiones y carácter entre el Minuetto y el Trío. En este sentido, aunque todo el movimiento tiene un sesgo aristocrático y solemne infundado por el motivo principal y el tempo moderato, presenta una fuerte oposición en la instrumentación —sin clarinetes—, más rica en la primera parte —A B A'— que en el Trío —C D C—, éste sin metales, salvo en el pequeño estallido de la parte central basado en un motivo rítmico-melódico marcial. Pese a que la armonía unificada estructura la obra, los regresos a la tónica son más accidentados y se utilizan acordes alterados —6.^a Aumentada—. Sorprende que en el Trío Haydn no module a otra tonalidad, clima roto por la ambigüedad y el giro al homónimo menor —Sol menor— en su parte central —D—³⁵.

San Miguel respeta la dimensión del movimiento y no lo acorta, pese a que la presentación en particellas tiende a la abreviación y simplificación, utilizando signos de repetición incluso en períodos que no son exactamente iguales —ej. flautas en cc. 9-16—.

La plantilla instrumental para la que destina la transcripción se corresponde con la de la Primera Sección de *Harmonía*, o gran banda, con 23 partes —frente a las 15 del original, contando los *divisi*—, sin caja ni bombo: flautas, oboes, requinto —mi b—, clarinete principal —si b—, clarinete 1.º, 2.º y 3.º —si b—, saxofón alto 1.º y 2.º —mi b—, saxofones tenores —si b—, saxofón barítono —mi b—, trompeta 1.º y 2.º —si b—, fliscorno 1.º y 2.º —si b—, trompas —mi b—, trombones 1.º y 3.º —do—, trombón 2.º —do—, bombardino 1.º y 2.º —do—, bajos —do—, timbales —si b-mi b—. A simple vista, podemos observar que el cambio más notable en el orgánico es la ausencia de la cuerda y fagotes y la incorporación de nuevos instrumentos no contemplados en la partitura original como clarinetes, requinto, saxofones, fliscornos, bombardinos, trombones y bajos, logrando un equilibrio entre madera y metal. El instrumentador realiza un trabajo de transferencia instrumental que respeta en gran medida el original.

Tabla V: Transferencia tímbrica orquesta-banda en la transcripción del Minuetto de la *Sinfonía Militar* de Haydn por Mariano San Miguel (1917). Fuente: Elaboración propia.

Orquesta	Gran Banda (23 papeles)
Violines 1. ^{os}	<p>Clarinetes principales: Prácticamente transcripción literal, salvo algún cambio de octava, elisión del c. 68 con anacrusa, y notas que completan el acorde en c. 56</p> <p>Clarinetes 1.^{os}: Ídem, salvo mutis en cc. 36-42</p> <p>Requintos (a la 8.^a): cc. 1-57 y cc. 66-73</p> <p>Saxofones altos 1.^{os} y 2.^{os}: cc. 1-8, 15-16, 39-40 33-35, 49, 63-65 (solo 1.os), 69-73 (metales)</p> <p>Trompeta 1.^a: Ídem cl. principales: cc. 1-8, 17-36, 42-56. Trío: Mutis salvo en 69-73</p> <p>Fliscorno: Mutis en cc. 9-17</p> <p>Flautas: cc. 17-24, 29-33, 66-68</p>
Violines 2. ^{os}	<p>Requintos: cc. 58-65, 74-79 (parte melódica del violín 2.^o), salvo en cc. 80-81 donde realiza parte de viola</p>

³⁵ Véase Anexo I.

	<p>Clarinetes 2.os: Reemplazan al violín 2.º siempre salvo en los cc. 2-4 (viola), 11-12 (<i>divisi</i> completando cellos), 25 (viola y oboe 2.º), 27 (oboe 2.º), 50-51 (oboes), 52 (viola), 69-73 (violín 1.º), 80-81 (viola) y en los pasajes a unísono con viola (36-40)</p> <p>Clarinetes 3.os: Siempre salvo cuando sustituyen a fagot (cc. 1-4), viola (cc. 5-8, 47-48, 52), cello (cc. 11-12, 43-46) u oboe (cc. 25, 27)</p> <p>Saxofones altos: cc. 15, 17-20, 36-38, 41-42, 45-46, 53, 58-62 (ídem requintos), 63-65 (sólo 2.os), 65-69, 74-79</p> <p>Fliscorno 2.º</p> <p>Trompeta 2.ª: Momentos puntuales</p>
Violas	<p>Saxofones altos: cc. 9-12, 24-25, 47-48, 52, 54-55 (combinado con cello), 80-81</p> <p>Clarinetes 2.os: cc. 2-4, 25 (ídem 2.º oboe), 36-40, 52, 80-81</p> <p>Clarinetes 3.os: 5-8, 47-48, 52</p> <p>Requinto: c. 80</p> <p>Trompeta 2.ª: Momentos puntuales</p> <p>Bombardino 2.º: cc. 1-4 (ídem fagotes)</p>
Violoncellos	<p>Clarinetes 2.os, cc. 11-12, 43-46</p> <p>Saxofón alto: cc. 14, 43-44 (combina el acompañamiento con notas del violín 2.º)</p> <p>Saxofones tenores: cc. 9-12, 17-24, 47-51, 66-73 (unis. contrabajo y viola)</p> <p>Bombardino 1.º y 2.º: cc. 17 en adelante</p>
Contrabajos	<p>Saxofones barítonos: Ídem</p> <p>Bajos: Ídem, salvo mutis en cc. 17-18, 66-67</p> <p>Saxofones tenores: cc. 30-40 (pedal), 66-73</p> <p>Bombardino 1.º: cc. 9-17 y Trío</p> <p>Trombones 1.º, 2.º, 3.º: cc. 69-73 (unis. contrabajo)</p>
Flautas	<p>Flauta: A excepción de cc.17-24, 29-33 y 66-68 en los que sustituye a violín 1.º</p>
Oboe 1.º y 2.º	<p>Oboes: Omisión de la 2.ª voz (solo 1): cc. 1-8, cc. 25-28, cc. 32-35. Omisión de las dos voces en cc. 45, 58-65 y 74-78. Intercambio de voces o sustitución: oboe 2.º por flauta en cc. 16, 23-24, 29-30 (oboe 1.º y 2.º); oboes 1.º y 2.º por violín 2.º en cc. 41-42, oboe 1.º por violín 1.º cc. 50-51, completa compás con acorde de fagotes en c. 55, completa compás en silencio con nota tenida de violín 2.º en cc. 66-67</p> <p>Clarinetes 2.º: cc. 25 y 27</p> <p>Saxofón alto: cc. 27-30, 31-32 (oboes 2.os), 33-35, 50, 58-65 (ídem requintos)</p> <p>Fliscorno 2.º: Oboe 2.º en compases puntuales</p> <p>Trompeta 2.ª: Oboe 2.º en compases puntuales</p> <p>Defecto de oboe (en solo): Requintos y saxofones altos</p>
Fagot 1.º y 2.º	<p>Clarinetes 3.º: Fagot 1.º en cc. 1-4</p> <p>Saxofón alto: cc. 21-24, 26, 45-46</p> <p>Saxofón tenor: cc. 1-4</p> <p>Fliscorno 2.º: Fagot 2.º</p> <p>Bombardino 1.º: Fagot 1.º. Simplificación de la melodía en c. 9</p> <p>Bombardino 2.º: Fagot 2.º en cc. 1-8</p> <p>Trompas: cc. 66-68, nota tenida</p> <p>Trombón 2.º: Fagot 2.º en cc. 1-4</p>
Trompa en sol 1.ª y 2.ª	<p>Trompas en mi b: Literal en el Minuetto, mientras que en el Trío simplifica la parte de violines 2.os y viola (sección c) y fagotes (sección D)</p> <p>Trombón 2.º: cc. 20-22</p> <p>Defecto trompa: Trombones</p>
Trompetas en Do	<p>Trompeta 1.ª y 2.ª: cc. 69-73</p> <p>Trombones 1.º y 3.º: Casi literal, aunque con mayor variedad rítmica y completando armonías, mutis en Trío salvo en el fuerte (cc. 69-73) sustituyendo a cuerdas graves</p> <p>Trombón 2.º: cc. 5-8</p>
Timbales (sol-re)	<p>Timbales (mi b - si b)</p>
Observaciones	<p>Trompeta 2.ª: No equivalente a su homónima, completa armonías y segundas voces intercambiando las partes de oboe 2.º, violín 1.º, violín 2.º, viola</p> <p>Trombones 2.os: Completan acordes de 1.º y 3.º y 2.ªs voces</p>

Sin embargo, lo que más sorprende a priori, es la elección de la tonalidad principal en la versión para banda, distinta a la original. San Miguel se decanta por Mi b Mayor, es decir, transporta una 3.^a Mayor descendente la partitura de Haydn en Sol Mayor. Este procedimiento era bastante habitual en las transcripciones publicadas por *Harmonía*, es decir, se prefería sacrificar la tonalidad original en pro de una mayor acomodación a los registros de los instrumentos de la banda, lograr efectos tímbricos o incluso buscar una menor complejidad en la lectura, evitando armaduras muy alejadas en el círculo de quintas, sobre todo para los instrumentos transpositores en si b y mi b. Por tanto, prevalece el hacer más asequible la interpretación que el respeto al tono absoluto³⁶. Apoyan esta hipótesis los consejos vertidos en los tratados de instrumentación de para banda. Así, Rodrigo de Santiago, expone:

Las bandas de música están constituidas a base de clarinetes en si b y como sobre este instrumento habrán de recaer todas cuantas tonalidades accidentales figuren en la obra, debe tenerse en cuenta no recargarlo de alteraciones, pues con ello perdería agilidad y claridad de timbre³⁷.

En este caso, los instrumentos transpositores en si b —clarinetes, fliscornos, trompetas— están escritos en Fa Mayor —con un bemol en la armadura— y los instrumentos afinados en mi b —requintos, saxofones altos y barítono, trompas— en Do Mayor —sin alteraciones—. Más aún nos extraña que en la sección central del Trío, San Miguel «corrija» a Haydn, en sentido figurado, al modular directamente a la subdominante, La b Mayor y a su homónimo menor en D, en lugar de permanecer en la tonalidad inicial como ocurría en el minuetto original. Esta modificación del plan armónico de la obra podría explicarse por el afán de San Miguel de exagerar el contraste entre secciones empleando la modulación. Es decir, predomina la intención de conseguir un efecto brillante en los instrumentos al subir una 4.^a aunque se compliquen las armaduras de los instrumentos transpositores —tonalidad de Si b Mayor para los instrumentos afinados en si b y Fa Mayor para los afinados en mi b—. En última instancia, habría latente un propósito didáctico por ser ésta una modulación habitual en las secciones centrales y tríos tanto de obras sinfónicas como de otros géneros como pasodobles y marchas. Pese a estos cambios tonales, se respeta la progresión de acordes en toda la obra.

³⁶ Valga como ejemplo la transposición realizada por el propio San Miguel del *Larghetto* del *Cuarteto en La* de Mozart, de Re M a Mi b M, o la de la *Marcha Militar*, op. 51, de F. Schubert, de Re M —o de la clásica transcripción en Re b M— a Si b M.

³⁷ SANTIAGO, *De la transcripción...*, *op. cit.*, pág. 21. El autor dedica el capítulo X a «Las tonalidades de Banda», págs. 119-121, donde expone que, aunque lo ideal sería respetar la tonalidad original en la transcripción, en ocasiones se debe transportar ésta en pro de otros intereses en detrimento de la pérdida de variedad de color. Las tonalidades aptas para banda según «inveterada costumbre hasta el presente» son Do M —firme—, Fa M —vigoroso—, Si b M —fiero—, Mi b M —majestuoso—, La b M —noble—, Re b M —grave—, Sol b M —duro— y Do b M —violento—, con sus homónimos menores, si bien las armaduras con muchos alteraciones dificultan la ejecución. Se aconseja, por tanto, que para la elección de la tonalidad no se debe bajar o subir más de un tono o un semitono en lo posible.

En lo referente a la transferencia tímbrica, la melodía confiada a los violines 1.^{os}, duplicada en gran parte por flautas y oboes, se destina a clarinetes principales y 1.^{os}, trompetas 1.^{as} y fliscornos 1.^{os}; los violines 2.^{os} son reemplazados por clarinetes 2.^{os} y 3.^{os}, fliscornos 2.^{os} y trompeta 2.^a; las violas por bombardinos 2.^{os} y saxofones; cellos y contrabajos, son sustituidos por saxofones tenores, bombardinos, trombones, saxofón barítono y bajo. En la sección del viento madera, la flauta y el oboe realizan su papel original, pero no de forma literal —a veces realizan intercambios de voces con el violín—. La parte de los fagotes se diluye en diferentes instrumentos tanto de madera —clarinetes 3.^{os}, saxofones altos y tenores— como de metal —fliscorno, bombardinos y trompas—. Las trompas se mantienen —aunque se refuerzan con trombones 2.^{os}— mientras que las trompetas no equivalen a sus homónimas —salvo en pocos compases del Trío—, siendo sustituidas éstas por los trombones 1.^o y 3.^o. Por tanto, el mismo instrumento en la plantilla orquestal y la banda no siempre realiza su parte —trompetas— y, al contrario, los nuevos instrumentos a los que se confían las cuerdas y fagotes, no tocan toda una voz íntegra sino una combinación de varias —ej. los saxofones altos reemplazan a violines 2.^{os}, violas y cellos—.

También Mariano San Miguel previene la posible ausencia algún instrumento en las bandas destinatarias del arreglo y escribe defectos —ej. oboe por requintos y saxofones—. En general, se observa una tendencia a la simplificación: aunque suenen todas las notas del acorde, se omiten en ocasiones segundas voces, se producen intercambios de voces e incluso se crean nuevos motivos que responden a la confluencia de dos voces en una sola³⁸.

El orden rítmico y melódico se mantiene bastante fiel al original. Tan sólo se observan aumentaciones y disminuciones puntuales —blancas convertidas en negras y viceversa, cc. 29 y 30— y licencias melódicas, pues a veces se altera ligeramente la melodía original de un instrumento en pro de la simplificación y mayor facilidad en la ejecución —ej. flautas, cc. 18-22; clarinetes 2.^{os}, cc. 10 y 28, no realizan la doble bordadura—. En algunos momentos, se producen saltos de octava o registro en algunos instrumentos que no se corresponden con el original —oboes, c. 6; clarinetes, c. 44; bajos, cc. 33-34— y viceversa. También hay cambios significativos en la articulación debidos a la sustitución de los recursos instrumentales y, por ende, de la escritura idiomática como la transformación del *pizzicato* de violines 2.^{os} y contrabajos por *legato* en clarinetes 2.^{os} y saxofones en cc. 9-16 o la indicación *staccato* en c. 69.

CONCLUSIÓN: ACEPTACIÓN Y TRASCENDENCIA

La *Sinfonía Militar* de Haydn había sido una obra muy esperada por el público español, lo que se constata en la prensa del XIX. *La correspondencia de España* de 28 de marzo de 1868, en la sección dedicada a los conciertos

³⁸ La adaptación instrumental puede verse de forma más concreta en la Tabla V.

organizados por Barbieri, comenta lo siguiente: «En el concierto que se celebrará mañana en el Circo del Príncipe Alfonso la sociedad que dirige el Sr. Barbieri, se tocará la *Sinfonía Militar* de Haydn que tanto desean conocer los aficionados [...]»³⁹. El gran estreno venía siendo anunciado en números anteriores donde se informaba que la «bellísima partitura» había sido remitida desde Alemania. Las críticas no se hicieron esperar y en el diario *La época* de 1 de abril, se puede leer lo siguiente: «Merecieron los honores de repetición igualmente que el Adagio y el Allegro de la *Sinfonía Militar* de Haydn, brillante pieza musical, cuyo mérito extraordinario se reconoce desde sus primeras notas»⁴⁰.

No obstante, sólo la sociedad próxima a grandes centros tuvo la oportunidad de escucharla interpretada por orquesta. Por tanto, la única forma de gozar en directo de la música de Haydn y de otros compositores de música culta era a través de reducciones pianísticas, camerísticas o supliendo a las orquestas en los pequeños núcleos rurales y provinciales a través de las bandas. A pesar del repertorio ciertamente uniformado que se conformaba por medio de las suscripciones, seguramente la transcripción difundida por *Harmonía* adquirió tintes distintos en cada agrupación para adaptarse a la idiosincrasia de cada plantilla, cambios y arreglos que introducía el director ante la ausencia de instrumentos o partes, el nivel técnico de los instrumentistas o incluso la creación de nuevos papeles. La discusión sobre la legitimidad de estas transcripciones en el repertorio bandístico llenó páginas de la crítica musical de la primera mitad del siglo; a favor o en contra, es innegable el papel que jugaron las adaptaciones de música orquestal en la difusión y fomento de la afición por la música clásica a lo largo del siglo XX pues gran parte del público, incluso músicos que iniciaban su formación instrumental en las bandas, pudieron conocer las grandes obras a través de estas transcripciones y enfocar su futuro musical.

En el caso que nos ocupa, podemos afirmar que la adaptación del Minuetto de la *Sinfonía n.º 100* de Haydn realizada por San Miguel circuló por la mayoría de los sectores bandísticos españoles y probablemente algunos extranjeros, principalmente iberoamericanos⁴¹, de lo que dan cuenta las dos reimpressiones de la 1.^a edición así como la presencia de la obra en archivos de distintas agrupaciones y en programas de conciertos⁴². Así, en Icod de los

³⁹ *La correspondencia de España. Diario Universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XXI, n.º 3.782, Sábado, 28-III-1868. Madrid, Calle del Rubio, n.º 23, pág. 3.

⁴⁰ *La Época. Periódico político y literario*, año XX, n.º 6.237, Lunes, 30-III-1868. Madrid, Calle de las Torres, 11, pág. 3. También se hicieron eco de la noticia *La Iberia musical* y *El Avisador*.

⁴¹ En este sentido, la *Sinfonía Militar* n.º 11? (*sic.*) de Haydn está registrada en el Archivo Banda Sinfónica Ciudad de Buenos Aires, ref. 1.129, [cit. 16 Nov. 2009], <http://www.bandasinfonica.com.ar/Historia.htm>

También fue interpretada por la Banda militar de Santiago de los Caballeros de Santo Domingo, en la década de los 30, bajo la dirección de Rafael Ignacio. GÓMEZ SOTOLONGO, Antonio, *Los cien músicos del siglo*, Santo Domingo, Editorial Cañabrava, (2000), [cit. 16 Nov. 2009], http://www.majaguaradio.com/biografias_81_rafael_ignacio.htm

⁴² Entre los archivos donde hemos localizado la partitura destacamos el de la Banda Municipal de Jaén, ABMJ, n.º 70. La entrada hace alusión también al segundo movimiento de la sinfonía, quizás una transcripción de Cebrián o Sapena; sin embargo, ha sido imposible constatarlo por

Vinos —Tenerife—, Manuel Tricás eligió para su concierto de presentación al frente de la banda del municipio, el 28 de septiembre de 1933, un programa ecléctico tipo, en el que combinó transcripciones de obras clásicas y románticas, entre las que se encontraba el Minuetto de Haydn, con géneros más populares —selección de la zarzuela, pasodobles, aires españoles—. Las partituras interpretadas fueron las siguientes: *Gitanería andaluza*, pasodoble, Cambronero; *La Villana*, jota castellana, Vives; Intermedio de *Rosamunda*, Schubert; Minuetto de la *Sinfonía Militar*, Haydn; *Los de Aragón*, selección, Serrano; *Luisa Fernanda*, habanera y mazurca, Moreno Torroba; *Gerona*, pasodoble, Lope. Díaz Medina, citando las crónicas periodísticas del momento, expresa lo siguiente:

Con gran justeza, precisión y afinación completa, ejecutó la banda bajo la inteligente batuta del señor Tricás el programa anunciado, premiando el público con prolongadas ovaciones la esmerada interpretación y ejecución dada a cada una de las obras escogidas⁴³.

A principios de la década de los treinta la revista de radiodifusión *Ondas* dedica una semblanza de San Miguel que da idea de la percepción del músico y de su alta consideración en la época por la posición crucial que tomó como abanderado de las bandas en España, elevando su categoría y contribuyendo a la consolidación del fenómeno a partir de la República:

La propaganda que San Miguel ha hecho a favor de las bandas de música ha sido importante, mientras que, por haber transcrito infinidad de obras clásicas y modernas para esas entidades ha conseguido elevar notablemente el nivel de gusto y cultura de esos modestos, pero útiles organismos musicales. Las composiciones poseen una línea melódica fácil y airosa, claras armonías y un ritmo apropiado al carácter de la página, escrita siempre con gran efectividad para los instrumentos⁴⁴.

Por último, y a modo de conclusión, reivindicamos la necesidad de estudios que aborden la difusión de la música culta a través de estas transcripciones, su influencia en la evolución del gusto y el papel de la edición musical en la conformación del repertorio bandístico.

encontrarse inaccesible el archivo en estos momentos. Agradecemos la colaboración de Sebastián Cabrera, archivero y oboe de la BMJ, en este sentido.

⁴³ Citado en DÍAZ MEDINA, José Fernando, *Desandar el pasado: crónicas históricas que evocan recuerdos y nostalgias de Icod de los Vinos*, Icod de los Vinos, el autor, (2000), [cit.16 Nov. 2009], <http://laciudaddeldragowordpress.com/banda-musica>

⁴⁴ *Ondas*, año VI, n.º 239, Madrid, 11-I-1930, pág. 11.

Anexo I: Esquema analítico del Minuetto de la *Sinfonía n.º 100* «Militar» de F. J. Haydn (1794). Fuente: Elaboración propia⁴⁵.

a		: b		: c		: d		: e		: f	
c.1 8 cc 4	+ 4	c.9 8 cc 4	+ 4	c.17 8 cc 4	+ 2 + 4	c.25 8 cc 4	+ 4 + 3	c.33 3 cc 2 + 2 + 3	c.36 7 cc 2 + 2 + 3	c.43 8 cc 8	+ 6
I V ₇ V ₂ IV ₆ II ₆ V ₇ I <i>f</i> <i>SolM(T)</i> Anacrusa (4 semicorcheas) doble negra silencio (motivo 1), que contrasta con escala de corcheas ascendente (2). Perfil descendente (temarica arpeggio) arco invertido, inversión en 2ª frase perfil arco, intervénica movimiento conjunto articulado con pequeños saltos de 3ª y 4ª.		I V ₇ III ₆ IV ₆ II ₆ V ₇ <i>p</i> <i>SolM</i> Acompañamiento arpeggiado pizzicato y sin trompetas, juego contrapuntístico flauta-oboe. Intercambio de octavas flauta, y amplificación ámbito. Importancia del salto de 6ª ascendente.		VII ₂ V ₇ V ₂ II ₉ V ₉ (I) <i>fsf</i> <i>(mi m)</i> <i>ReM(D)</i> <i>p</i> Intercambio de voces (motivo 1 en bajos), nuevo motivo basado en la apoyatura descendente en negras (3), progresión armónica, cabeza del motivo 1 ondulante, tensión armónica dominante de la dominante (Re M) reforzada con nota pedal en instrumentos agudos (flautas).		I VI VI VII I* IV II ₉ V IV VI I* <i>f</i> <i>ReM</i> Caída fuerte en la dominante (Re M) con grupos de tres negras con movimiento descendente (motivo 4) y salto, con el motivo 2. Motivo 3 transformado, en descenso cromático, combinado con el motivo 1 cumpliendo en movimiento contrario y desplazamiento rítmico. Pedal de Re M en bajos, metales y timbales, desajustes rítmicos del motivo 1. Ampliación a modo de coda cabeza motivo 1 acompañada de corcheas en alternancia de 8ª.		VII ₂ I* III ₆ I VIII ₁ V _{6A} I V <i>p</i> <i>Sin solM-m</i> <i>MibM rem-M</i> Enlace con motivo 1, descenso cromático. Motivo 5, tresillos y armonía enriquecida (cromatismos, 7ª D y 6ª A). Textura más transparente sin metales. Transición a la vuelta de a.		I V ₇ I IV V ₇ I Coda V I <i>f</i> <i>SolM(T)</i> <i>ff</i> Se retoma el 2º período de a (cc. 9-16) pero en fuerte y con metales y armonía más simplificada, enfatizando la vuelta a la tonalidad principal. En los últimos 6 compases, se reutilizan los motivos anteriores, bien en su forma original, bien invertidos o bien rítmicamente.	
c.58 8 cc 1 + 3 + 1 + 3 <i>p</i> V I V ₆ I ⁴ V I IV V I <i>SolM(T)</i> Nuevo motivo anacrúsico rítmico danzante (corchea, silencio, semicorchea) en escala descendente, al que sigue arpeggio ascendente en 2ª inversión, que en la segunda frase es sustituido por salto de 8ª y figuración rítmica de semicorcheas (1).		(Repetición cc. 58-65)		c.66 Ambigüedad tonal 4 + 4 I V i <i>p</i> <i>f</i> <i>SolM_Sol menor</i> Tético. Ambigüedad tonal, conversión de dominante al homónimo menor, agregación sonora y tímbrica, importancia del puntillo.		c.74 I <i>p</i> <i>SolM</i> Repetición pero cambio de dirección en segunda frase del motivo, ahora ascendente.		c.81			

⁴⁵ Para el presente análisis, comparación y numeración hemos utilizado la edición de la *Sinfonía n.º 100* del Center for Computer Assisted Research in the Humanities —CCARH—, (2007), [20 Oct. 2009], <http://www.musedata.org/haydn/sym-100>