Mitología latina en las bandas de música: el poema sinfónico *Floria* de Eduardo Felip Suárez y la influencia wagneriana

Latin Mythology in the Wind Bands: the Symphonic Poem Floria *by Eduardo Felip Suárez and the Wagner's Influence*

> SALVADOR ASTRUELLS MORENO
Investigador independiente
https://orcid.org/0000-0003-2604-6683

> CÓMO CITAR:

Astruells Moreno, Salvador. «Mitología latina en las bandas de música: el poema sinfónico *Floria* de Eduardo Felip Suárez y la influencia wagneriana». *Estudios bandísticos · Wind Band Studies* 5 (2020), 91-118.

RESUMEN

Las obras escritas originalmente para banda de música durante el primer tercio del siglo XX son abundantes, pero suelen ser, salvo excepciones, pasodobles, marchas de procesión y algunos bailables. No es frecuente durante esta época encontrar composiciones de larga duración, como un poema sinfónico. En este artículo analizaremos el poema sinfónico Floria, de Eduardo Felip, un ejemplo de música programática basada en la mitología latina. En el análisis, además de hacer un minucioso estudio de la forma musical, examinaremos los recursos utilizados por el compositor para describir la naturaleza, el canto de los pájaros o las danzas que bailan las criaturas mitológicas, entre otros. A lo largo de la obra se puede observar la influencia ejercida por los compositores sinfónicos más imperantes de la época, como Richard Wagner u otros artistas consagrados, así como la de las bandas de música con sus fantasías basadas en transcripciones de zarzuelas.

PALABRAS CLAVE

Eduardo Felip,
Análilsis musical,
Música descriptiva,
Mitología,
Repertorio.

ABSTRACT

The original compositions written for music bands during the first third of the 20th century are abundant, but they're usually, with some exceptions, pasodobles, processional marches and some baileable pieces. It isn´t common during this period to find long-lasting compositions, such as a symphonic poem. In this article we will analyse the symphonic poem Floria, by Eduardo Felip, an example of programmatic music based on the latin mythology. In the analysis, besides making a detailed study of the musical form, we will examine the resources used by the composer to describe the nature, the song of the birds or the dances that the mythological creatures dance, among others.Throughout this work, we can see the influence exerted by the most prominent symphonic composers of that time, such as Richard Wagner and other renowned artists, as well as the influence of the music bands with their fantasies based on zarzuela transcriptions.

KEYWORDS

Eduardo Felip,
Musical Analysis,
Descriptive Music,
Mythology,
Repertoire.

Introducción

De unos años a esta parte los trabajos relacionados con las bandas de música han experimentado un cambio relevante. Todavía quedan muchos campos por investigar dentro de este ámbito, entre ellos el repertorio creado exprofeso para estas agrupaciones, que por regla general en su época tuvo poca aceptación. Una de las principales razones se debió a que las transcripciones que se realizaban de orquesta a banda con piezas de los grandes compositores hacían que a las demás obras se las considerase como música de segunda categoría. Este es el caso del poema sinfónico que vamos a tratar en este trabajo, *Floria*, cuyo autor es Eduardo Felip Suárez (Albalat de la Ribera, Valencia, 1884-Castellón de la Plana, 1966). *Floria* es una pieza original para banda que fue estrenada en el año 1930 y está inspirada en un tema de la mitología latina.

Su autor es más conocido como director que como compositor, aunque su obra, poco estudiada, resulta abundante porque cultivó diversos géneros, entre ellos zarzuelas, pasodobles, marchas fúnebres y poemas sinfónicos. También escribió la música de distintos belenes –composiciones con una estructura similar a la zarzuela, con varios actos con alternancia entre fragmentos hablados y cantados, pero relativos al nacimiento de Jesús– que fueron estrenados durante su estancia como director al frente de la Unión Musical de Lliria y de la Banda Municipal de Castellón.

Breves rasgos biográficos del compositor

Eduardo Felip comenzó sus estudios musicales en la banda de música de su pueblo natal, Albalat de la Ribera, y a los diez años ya era el clarinete solista de la misma. Con veinte años ingresó en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia,[1] y poco después recibió clases particulares de Amancio Amorós y Salvador Giner, considerado este último como el patriarca de la música valenciana. Durante su estancia en la capital del Turia opositó a una de las plazas de clarinete de la Banda Municipal de Valencia en el año de su fundación, es decir, en 1903.[2] Eduardo Felip pertenece a una generación de músicos que compaginaron su labor como directores de banda, como compositores y como profesores de la municipal valenciana.[3]

---

[1] En 1904 se examinó por libre de tres cursos de solfeo y dos de armonía. Archivo del Conservatorio de Música de Valencia. Actas de examen, curso 1903-1904, 5 y 6 de octubre de 1903, s. p.

[2] *Las Provincias*, 27 de septiembre de 1925, p. 9.

[3] Sirva también como ejemplo de ello el caso de Nicolás García Ibáñez (1878-1955), que además de profesor de la municipal valenciana, fue director de la banda de música de la Beneficencia y sus pasodobles se interpretaron en numerosas ocasiones en el Certamen de la Feria de Julio de Valencia.

Su afición por la batuta le llegó de forma prematura, ya que de muy joven tuvo que ponerse al frente de la banda de su pueblo natal por fallecimiento del director. Durante su estancia como clarinetista en la Banda Municipal de Valencia asumió la dirección de la Agrupación Musical de Massarrojos (Valencia), hasta que en 1913 se puso al frente de la Unión Musical de Llíria (Valencia) y tuvo que dejar el puesto de profesor en la municipal valenciana por la imposibilidad de simultanear ambos cargos.[4]

A lo largo de los más de ciento treinta años de historia del Certamen Internacional del Bandas de Música Ciudad de Valencia, Eduardo Felip ha sido uno de los directores más galardonados, ya que durante su etapa al frente de la Unión Musical de Llíria –desde 1913 hasta 1925–, consiguió ocho primeros premios y cuatro segundos (Ruiz 2011, 121-91). Además, ganó el primer premio en el Certamen de Bandas de Bilbao en 1919, el segundo premio en el de Zaragoza en 1922 y el primero en el de Burgos en 1923 (Alonso Tomás y Bas Carbonell 2003, 37-42).

En 1925 abandonó la Unión Musical de Llíria para hacerse cargo de la dirección de la Banda Municipal de Castellón, puesto que ocupó hasta su jubilación en el año 1954. Durante su estancia al frente de la misma instauró los conciertos en el Paseo del Obelisco los jueves por la noche y los domingos por la mañana (Gascó 2000, 79). Además de convertir a la agrupación en la principal dinamizadora musical de la ciudad, en 1932 –no en 1937, como indica Gascó (2000, 101-02)– participó en un concurso de bandas celebrado en Albacete en el que obtuvo el primer premio.[5] Una muestra de su prestigio durante los años que estuvo al frente de esta agrupación son las elogiosas cartas que le enviaron Ricardo Villa, Julio Gómez y Jacinto Ruiz Manzanares, respectivamente, en las que indicaban que el maestro Felip era una de las mejores batutas de España.[6]

La recepción de Wagner en el ámbito bandístico valenciano

Sobre la recepción de Richard Wagner en Valencia se han realizado diversos trabajos, como la tesis doctoral de Enrique Llobet Lleó, que abarca este tema desde 1874 hasta 1914 (Llobet 2012). Por indicar unas breves pinceladas, el 28 de junio de 1876 fue una fecha histórica en Valencia: se programaron cuatro conciertos dirigidos por el maestro Joan Goula, en los que se ofreció al público valenciano la obertura de *Tannhäuser* de Wagner. También el 5 de enero de 1889 se estrenó en el Teatro Principal la ópera *Lohengrin*, cantada por el tenor Francisco Viñas (Badenes 1992,

4 Biblioteca de Compositores Valencianos, biografía de Edudardo Felip Suárez, Caja, 289, Vol. I.

5 *El Diario de Castellón*, 2 de marzo de 1991, p. 4.

6 Corresponencia. Archivo personal de Eduardo Felip Morató.

314). A partir de esta fecha se abriría una nueva etapa en el mundo de la música teatral en la ciudad, porque la prensa valenciana se hizo eco de las apasionadas polémicas motivadas por las teorías de Wagner y por el carácter revolucionario que predominaba en toda su producción (Sancho 2003, 109).

Sobre la recepción wagneriana en el ámbito de las bandas de música valencianas no existe ningún estudio, pero su obra tuvo gran repercusión. Así, a través de la Tabla 1 podemos hacernos una idea de la presencia de la obra del compositor alemán en el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia desde 1886 hasta 1925, fecha en la que el maestro Felip abandonó la dirección de la Unión Musical de Lliria para hacerse cargo de la Banda Municipal de Castellón.

Año	Obras de Wagner interpretadas en el Certamen Internacional de Bandas de Valencia
1891	«Obertura» de *Tannhäuser*
1892	«Obertura» de *Rienzi*, «Marcha» de *Tannhäuser* y «Fantasía» de *Lohengrin*
1893	«Obertura» de *Rienzi*
1894	*La cena de los apóstoles*, «Marcha» de *Tannhäuser* y «Fantasía» de *Tannhäuser*
1895	«Obertura» de *Tristán e Isolda* y «Fantasía» de *Lohengrin*
1897	«Fantasía» de *Tannhäuser*
1898	«Obertura» de *Tannhäuser*
1900	«Fantasía» de *Lohengrin*
1902	*La cena de los apóstoles*, «Fantasía» de *Lohengrin*, «Obertura» de *Rienzi* y «Marcha» de *Tannhäuser*
1903	«Obertura» de *Tannhäuser*, «Obertura» de *Rienzi*, *El ocaso de los dioses*, «Fantasía» de Tannhäuser, un compendio del primer acto de *Lohengrin*, «Fantasía» de *Lohengrin*, «Fantasía» de *La walkiria* y «Preludio» de *Parsifal*
1904	«Sinfonía» de *Tannhäuser*, «Fantasía» de *Sigfrido*, «Fantasía» de *La walkiria* y «Fantasía» de *Lohengrin*
1907	«Obertura» de *Tannhäuser*, «Cabalgata de las walkirias» y «Obertura» de *Rienzi*
1908	«Sinfonía» de *Lohengrin*, «Cabalgata de las walkirias» y «Obertura» de *Rienzi*
1909	*El Ocaso de los Dioses*, una escena de *Parsifal* y «Fantasía» de *La walkiria*
1910	«El idilio de Sigfrido», «Cortejo fúnebre» de *El Crepúsculo* [sic] *de los Dioses*, «Fuego encantado» y «Despedida de Wotan» de *La walkiria*, «Obertura» de *Tannhäuser* y «Obertura» de *Rienzi*
1911	«Obertura» de *El Buque Fantasma* [*El holandés errante*] y «Obertura» de *Tannhäuser*

1912	«Obertura» de *Tannhäuser* y «Obertura» de *Rienzi*
1913	«Fuego encantado» y «Despedida de Wotan» de *La walkiria* y «Obertura» y «Fantasía» de *Tannhäuser*
1914	Selección de *Lohengrin* y «Fantasía» de *La walkiria*
1915	«Preludio del acto tercero» de *Los maestros cantores de Núremberg*
1916	«Gran fantasía» de *La walkiria*
1917	«Fantasía» de *Sigfrido* y «Obertura» de *Tannhäuser*
1918	«Obertura» de *Los maestros cantores de Núremberg*
1919	«Obertura» de Rienzi y «Preludio» de *Los maestros cantores de Núremberg*
1921	«Preludio» y «Escena final» de *Tristán e Isolda* y «Marcha» de *Tannhäuser*
1923	«Gran fantasía» de *La walkiria* y «Obertura» de *Tannhäuser*
1925	«Obertura» de *El Buque Fantasma* [*El holandés errante*]

Tabla 1. Obras de Richard Wagner interpretadas en el Certamen Internacional de Música Ciudad de Valencia (Ruiz 2011)

Como se puede ver en la tabla anterior, desde la creación del certamen hasta el año 1925, prácticamente todos los años se programaron transcripciones para banda de alguna obra de Richard Wagner. En ocasiones fueron piezas obligadas en diferentes secciones, en otras fueron obras de libre elección e incluso algunas veces las interpretaron fuera de concurso distintas bandas invitadas sin opción a premio, como fue el caso de la Banda Republicana de París o la Banda Municipal de Madrid, entre muchas otras. Las piezas de Wagner más interpretadas entre 1886 y 1925 se sistematizan en la tabla dos:

Obra	N.º	Obra	N.º
Tannhäuser	19	*La cena de los apóstoles*	2
La Walkiria	11	*Parsifal*	2
Rienzi	9	*El buque fantasma*	2
Los maestros cantores de Nuremberg	9	*Sigfrido*	2
El ocaso de los dioses	3	*Idilio de Sigfrido*	1
Tristán e Isolda	3		

Tabla 2. Obras de Richard Wagner interpretadas en el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia entre 1886 y 1925 (Ruiz 2011)

La relación de Eduardo Felip con la obra de Richard Wagner

Eduardo Felip se formó durante una etapa en la que Wagner acaparaba una buena parte de la música que se escuchaba en Valencia. Además, estuvo muy familiarizado con este tipo de obras porque la recepción del compositor alemán en la Banda Municipal de Valencia se produjo desde el momento de su creación, ya que en el primer concierto que ofreció bajo la batuta de su primer director, Santiago Lope, interpretó la «Obertura» de *Tannhäuser* y la «Fantasía» de *La walkiria*.[7] Así, a lo largo de los más de diez años que Eduardo Felip estuvo en la municipal valenciana se interpretó música de Wagner en 134 ocasiones. Por lo tanto, tal como apreciamos en la tabla 3, fue el compositor más programado, seguido de Santiago Lope y de Salvador Giner. Este hecho tiene una explicación lógica: además de la ola wagneriana que invadió la ciudad en aquello años, Lope fue el primer director que tuvo la Banda Municipal de Valencia y Salvador Giner el director artístico de la agrupación en el momento de su fundación. De hecho, algunas obras compuestas por Santiago Lope revelan un cierto aire wagneriano.[8]

Obra	N.º	Obra	N.º
Richard Wagner	134	Carl Maria von Weber	42
Santiago Lope	89	Ludwig van Beethoven	40
Salvador Giner	67	Jules Massenet	38
Ruperto Chapí	45	José Serrano	33
Camile Saint-Säens	43	Tomás Bretón	30

Tabla 3. Compositores más interpretados por la Banda Municipal de Valencia desde 1903 hasta abril de 1916. Elaboración propia a partir de la base de datos del Palau de la Música de Valencia

Además, de las 134 veces en las que se interpretó alguna obra de Richard Wagner destacan las secciones de *La walkiria*, seguidas por las de *Lohengrin* y *Sigfrido*, aunque estas dos últimas se reducen a la mitad de veces que la primera. Todo ello está recogido en la tabla 4 (en la siguiente página).

En virtud de los datos que acabamos de mostrar, no es de extrañar que diversas obras de Eduardo Felip tengan un claro tinte wagneriano, sobre todo en lo que respecta al uso del leitmotiv o motivo conductor, en la instrumentación y en las grandiosas sonoridades

[7] *La Correspondencia de Valencia*, 8 de diciembre de 1903, p. 2.

[8] Datos extraídos de la base de datos de los conciertos realizados por la Banda Municipal de Valencia. Palau de la Música de Valencia.

Obra	N.º	Obra	N.º
La Walkiria	32	*El ocaso de los dioses*	9
Lohengrin	16	*El oro del Rin*	6
Sigfrido	16	*Parsifal*	3
Rienzi	15	*Marcha imperial*	2
Los maestros cantores de Nuremberg	13	*Huldigungs*	1
Tannhäuser	11	*Tristán e Isolda*	1
El holandés errante	9		

Tabla 4. Obras de Richard Wagner imás interpretadas en el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia entre 1886 y 1925 (Ruiz 2011)

otorgadas a los instrumentos de viento metal, que dan una muestra de música suntuosa y ostentosa, y, sobre todo, de su admiración hacia el compositor alemán.

Composición y análisis del poema sinfónico *Floria*

Eduardo Felip compuso su poema sinfónico *Floria* con motivo de un concierto benéfico para renovar el instrumental de la Banda Municipal de Castellón (Gascó 2000, 97). Se trata de una pieza de unos veintidós minutos de duración, estrenada el 16 de noviembre de 1930 por la banda de la capital de la Plana en la plaza de toros. La prensa se hizo eco de este acontecimiento con el siguiente comentario:

> […] siguió el estreno del poema sinfónico del maestro Felip Floria con el que nos demostró plenamente su condición de músico que no solo enseña y dirige, sino que compone con conocimiento de causa y verdadera inspiración e instrumenta muy bien. Música descriptiva la del maestro Felip, tiene dulzura, es de égloga en la primera parte y en la segunda notas patéticas que sirven a maravilla el argumento. Una ovación estruendosa y merecidísima premió, tan bella página musical. […].[9]

La obra volvió a interpretarse en noviembre de 1931, con motivo de un acto benéfico organizado por la Asociación Castellonense de Caridad en el Teatro Principal de la capital de la Plana.[10] Eduardo Felip la programó al final de la tercera parte del concierto, y en esta ocasión la crítica periodística fue más explícita que en su estreno, tal y como se aprecia en la siguiente reseña:

9 *El Heraldo de Castellón*, 17 de noviembre de 1930, p. 1.

10 *El Heraldo de Castellón*, 25 de noviembre de 1931, p. 1.

> […] como final del concierto pasa sonriente y coronado de flores el poema sinfónico del maestro Felip, Floria. No disponemos del espacio que haría falta para ocuparnos de esta obra, en la que el autor se excede de sí mismo de una manera asombrosa. La obra tiene instantes de raro tecnicismo que es un encanto. Sobresalen en ella unas danzas bucólicas, el lamento del fauno al ver muerta a la Ninfa amada y la melancólica marcha nupcial, con que Floria, convertida en blanca nube, asciende a las alturas etéreas, en un rosado amanecer que toda la banda diría se pintaba con claros colores. Muy bien impresionados nos dejó la obra del director de la banda municipal, que no discrepó en medio del programa tan fastuoso como el de anoche.[11]

No tenemos constancia de ninguna otra interpretación hasta la década 1970, con motivo de distintos homenajes que se organizaron en Castellón tras el fallecimiento del compositor. A pesar de ser una pieza poco conocida, la Banda Municipal de Castellón la incluyó en la grabación de un disco, aunque se trata de una adaptación: por causa del minutaje, el entonces director de la municipal castellonense, Francisco Signes Castelló, pidió permiso al hijo del compositor para hacer un arreglo y recortar la pieza.[12] Por su parte, la Banda de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana también realizó una grabación en directo que fue registrada en formato CD en el año 2002, aunque no se especifica quién fue el director, ya que son varias piezas grabadas en distintos conciertos que realizados en directo en el auditorio de Torrent, en el Teatro Alcázar de Nules y en el auditorio del Parque de la Huerta de Albatera.[13]

Distribución instrumental y argumento del poema sinfónico *Floria*

Desde el punto de vista organológico, la instrumentación incluye un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés –interpretado por el oboe segundo de manera puntual–, un requinto, cuatro voces de clarinete, un clarinete bajo, dos fagotes, un saxofón alto, un saxofón tenor, un saxofón barítono, dos fliscornos, dos trompetas, cuatro trompas, tres trombones, un trombón bajo, dos bombardinos, una tuba, y la percusión (caja, bombo, platillos, timbales y lira). Por lo tanto, observamos una plantilla densa que, presumiblemente, se corresponde la que tenía en aquella época la Banda Municipal de Castellón. La partitura original manuscrita comprende setenta y cuatro páginas y se encuentra depositada en el archivo de dicha agrupación.

---

11 *El Heraldo de Castellón*, 26 de noviembre de 1931, p. 1

12 Entrevista realizada por Salvador Astruells Moreno a Eduardo Felip Morató el 2 de julio de 2001. *Obras Sinfónicas*. 2000. Banda Municipal de Castellón, Francisco Signes Castelló (dir.). Ayuntamiento de Castellón de la Plana, ML031-CD.

13 Banda de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana. 2002. José Ramón Renovell Renovell, José Rafael Pascual Vilaplana y Luis Sanjaime Meseguer (dirs.). Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, ML066-CD.

Antes de emprender el análisis musical de este poema sinfónico, es necesario abordar el argumento, basado en la leyenda de la diosa Flora, en el cual se inspiró el compositor.

Flora, que es la diosa romana de la vegetación y de la primavera, presidía la apertura de las flores y de todo lo que florecía (Martín 2005, 183). Se trata de una de las doce divinidades antiguas que fueron introducidas en Roma por el rey Tito Tacio (Grimal 1989, 204). En su honor se celebraban «Los floralia», unos juegos que duraban desde el 28 de abril hasta el 3 de mayo. Su culto estaba dirigido a pedir la protección de las cosechas, pero a pesar de ser una diosa propia de la mitología latina, Ovidio intenta relacionarla con el mito griego de la ninfa Cloris y la describe deambulando por los campos hasta que un día de primavera Céfiro, el dios del viento, al verla se enamora y la rapta para casarse con ella. Como compensación le concedió la gracia de reinar sobre las flores en los jardines y los campos de cultivo (Ovidio 1988, 177-78).

Este silogismo está en la misma línea de la literatura simbolista y modernista de comienzos del siglo XX, en la que había gran afición a los temas mitológicos. Eduardo Felip, además de cambiar el nombre a la protagonista principal (Flora) por el de Floria, hace una adaptación de esta historia, tal como quedó reflejado en las notas al programa de mano del concierto en el que se estrenó la obra y que ofrecemos a continuación con algunas acotaciones y apreciaciones personales:

> La selva… huyen las ninfas de los faunos. Estos urden un engaño y, ocultándose en la espesura, tañen los aulós. Ante la melodía las ninfas se detienen. La música es [una] delicia, encanto del oído. ¿De dónde llega la maravillosa melodía? Ninfa es, al fin, mujer, y mujer es curiosa… Sigue la melodía en halago de los sentidos: la cadencia estremece, matizada de idílicos motivos, y suena a invitación para la danza, insinuando el preludio. Y las ninfas, atraídas por el melódico sortilegio, van a dar en la guarida de los faunos. Gozosa algarabía… ya son presas, ninfas y faunos danzan. Cesa la melodía de los aulós, porque la selva, toda [ella], es melodía y música. Suenan, dulcísimas, las misteriosas armonías de la naturaleza en el tránsito lírico, arrobador del véspero.
>
> De pronto se apagan las luces del crepúsculo y arden, en hoguera, los deseos… Más enardecidos los faunos cuanto más esquivan las ninfas su contacto. En alocada persecución, ante la huida, lanzan los faunos enardecidos gritos. Pero las ninfas huyen; se internan en el bosque acosadas por sus perseguidores. Capro, que es el más fuerte, ha apresado a Floria, la más bella… Los demás se han sumido en la selva y la noche. Y Capro invita a Floria a que rime su danza. Pero el temor al macho y a las soledades fueron como saetas que hirieron a la ninfa, que se desploma exánime a los pies del fauno. ¡El triunfo, la victoria! Capro lanza un alarido jubiloso y danza en torno a la caída presa. Mas se enardece con la incesante danza y contempla a la ninfa a sus pies, ya seguro de la total victoria. La carne estremecida, llameantes los ojos, ventanales por los que se adivina el incendio interior, quiere besar la boca de la adorada Floria. ¡Pero la ninfa ha muerto y el ardiente clavel de sus labios se ha transformado en lirio!

El tercer estadio es breve y en él se ve cómo gime en sollozo amargo Capro, dolorido, y rinde a la adorada la ofrenda de su salmo y de su danza. Luego llama a las ninfas y faunos que se fueron. ¡Vedla muerta!, les dice. ¡Tanto como la amaba!

Transida de dolor ha llegado la diosa Diana, la madrina de Floria. A las ninfas les dice: porque Floria era pura se transformará en nube, y cuando alboree el Sol se la llevará a la altura… Y por siempre, su espíritu, gozará de la felicidad del Empíreo. Y las ninfas, tejiendo sus guirnaldas de azucenas, danzan como en oficio de glorificación, en torno a Floria. A la primera luz del alba una nube blanquísima se eleva de la selva, hasta llegar al Sol, mientras la Naturaleza estalla en un acorde armónico, gigantesco y triunfal.[14]

Análisis musical

El presente poema sinfónico está dividido en dos partes, con una pausa entre ambas. La obra tiene una estructura libre, la primera parte es más compleja y extensa, e imita en algunos momentos la atmósfera de las óperas wagnerianas, mezcladas con una estética tradicional de obras para banda, tal y como comentaremos a lo largo de este trabajo. La segunda parte es diferente, ya que se centra más en una forma global compacta, porque al resumir contenidos previos es más directa y tiene mayor solidez. Además de mostrar una estética wagneriana, el lenguaje también se desliza hacia la brillantez y la claridad de las oberturas vienesas de Franz von Suppé.

A lo largo de toda la obra se observa la influencia de Richard Wagner. Un hecho a destacar es el empleo que hace de la técnica del *leitmotiv*, aunque en ocasiones Felip también asocia un personaje a un instrumento o grupo de ellos para identificarlo mejor, tal como describimos a continuación: faunos tañendo la tibia romana (flauta y flautín); salida del astro Sol (corno inglés); ninfas (clarinetes); faunos (fagotes, clarinetes bajos, saxos barítonos y metal grave); Capro (trompeta y bombardino); y Diana (fiscorno).

Primera parte:

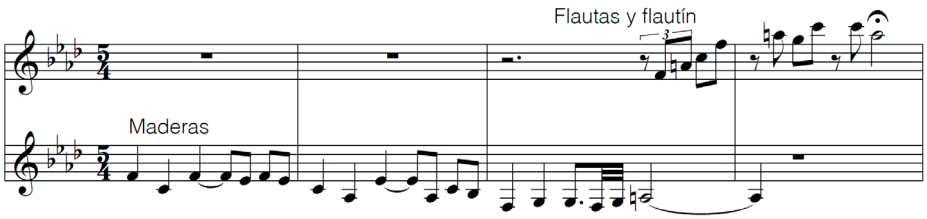
En la primera parte el compositor presenta una introducción, cinco áreas temáticas y una coda que está basada en la recapitulación de materiales de la introducción y de la primera sección. En la tabla 5 se ofrece la estructura formal y tonal de la primera parte del poema sinfónico, así como su relación con el programa argumental (ver tabla 5)

[14] Programa del concierto realizado por la Banda Municipal de Castellón el 16 de noviembre de 1930 bajo la dirección de Eduardo Felip Suárez. Archivo personal de Eduardo Felip Morató.

Sección	Tonalidad	Compases	Acción dramática
Introducción	Fa menor Inestabilidad Sol mayor Do mayor	1-12 13-33 34-39 40-45	El compositor desccribe la espesura de la selva con su vegetación y los seres mitológicos que habitan en ella.
Sección A	Mi menor Mi mayor	46-70 71-93	Suena una danza bucólica, que interpretan los faunos para apresar a las ninfas. Después se oye la voz de Capro cantando en su guarida, y finalmente surge el *leitmotiv* inicial de la selva.
Sección B	Inestabilidad Mi bemol menor	94-105 106-10	Los faunos corren detrás de las ninfas y suena otra vez la voz de Capro.
Sección C	Mi bemol mayor La bemol mayor Mi bemol mayor Sol mayor Mi bemol mayor Inestabilidad	111-26 127-42 143-58 159-66 167-81 182-202	A lo largo de esta sección el compositor describe a Capro y a Floria danzando en la selva. El bombardino imita el lamento del fauno al desplomarse su amada a sus pies
Sección D	Fa menor	203-62	Emergen distintas melodías que desprenden tristeza y melancolía para describir la muerte de Floria
Sección E	Si bemol menor Re bemol menor Si bemol menor Fa menor	Anacrusa 262-98	Los faunos danzas en torno a Capro y a Floria, esta última yacida en el suelo
Coda	Fa menor		Evoca la selva y las criaturas mitológicas que habitan en ella, a los faunos tañendo la tibia y la danza bucólica utilizada para apresar a las ninfas

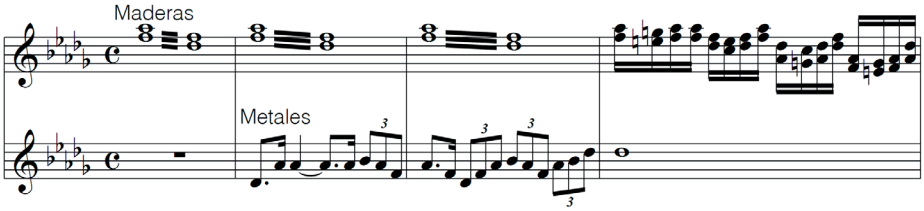
Tabla 5. Estructura formal, tonal y relación con el programa argumental de la primera parte del poema sinfónico, *Floria*, cc. 1-338. Elaboración propia.

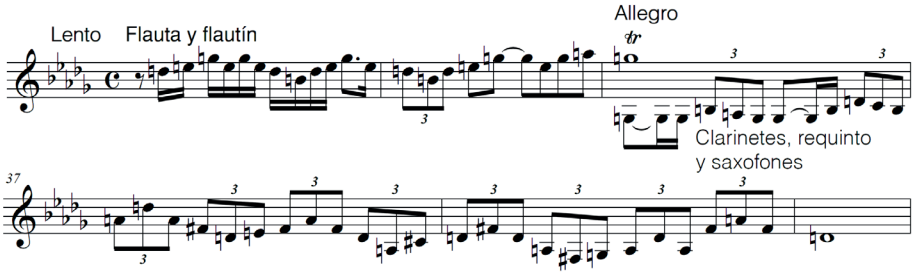
La introducción la podemos dividir en cuatro partes. La primera (ejemplo 1) consta de tres frases, con una estructura muy similar, en compás de 5/4 en la tonalidad de fa menor, con una agógica en largo y una instrumentación en maderas al unísono en los tres primeros compases, hasta que en la anacrusa del tercer compás aparecen

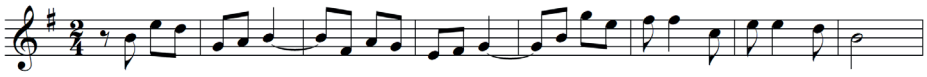


Ejemplo 1. *Floria*, primera parte, «Introducción» cc.1-4

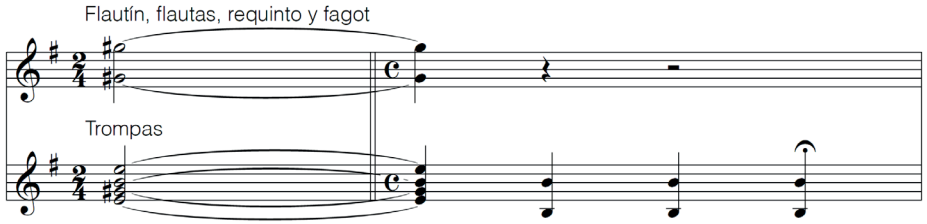
las flautas, el flautín y la lira. Con la utilización de las flautas y el flautín Felip pretende imitar el canto de los pájaros. Los tres primeros compases de la melodía que realizan las maderas al unísono es un leitmotiv que utilizará el compositor cada vez que quiera describir la selva a lo largo de este poema sinfónico (cc. 1-3).

A continuación, unas progresiones ascendentes en compasillo, interpretadas por los fiscornos y las trompetas, nos crean un clima de inestabilidad. El acompañamiento en trémolos lo realizan los clarinetes, que se anticipan un compás antes de cada intervención de las trompetas y fiscornos (ejemplo 2). La primera progresión está en re bemol mayor (cc. 14-16), la segunda un tono más agudo, es decir, en mi bemol mayor (cc. 18-20, no mostrado en el ejemplo), pero poco a poco se estrechan los diseños con la finalidad de producir una mayor tensión hasta llegar a una sección más estable. Lo que pretende el compositor con este pasaje es generar un clima de preocupación para representar a las ninfas, que huyendo de los faunos se ocultan entre la espesura del bosque. Como hemos descrito en la tabla 5, el compositor asocia un instrumento musical para cada personaje. En este caso, los clarinetes y el requinto describen a las ninfas, mientras que las trompetas, por su gran sonoridad, representan la voz de Capro, el más fuerte de los faunos.

Ejemplo 2. *Floria,* primera parte, «Introducción» cc.13-16

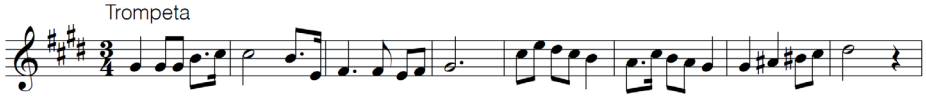
En esta introducción del poema sinfónico ya se aprecia que Eduardo Felip tiene por costumbre la utilización de frases simétricas de cuatro, seis u ocho compases. Esto se debe a la influencia de su profesor, Salvador Giner, el cual le inculcó un estilo tardo-romántico con un conservadurismo en el fraseo musical y unos moldes muy clásicos en la forma. Las dos frases siguientes (cc. 34-39 y 40-45) están divididas en dos semifrases que contrastan en agógica e instrumentación. La primera semifrase (cc. 34-36) la expone una flauta y el flautín para imitar a los faunos tañendo las antiguas tibias, utilizadas en la mitología latina y que provenían del aulós griego. Por el contrario, la segunda semifrase (cc. 36-39) la interpretan los clarinetes, el requinto y los saxofones, predominando aquí el ritmo de tresillos de corchea para describir a las ninfas intentando buscar de donde viene el sonido de la tibia (ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Floria*, primera parte, «Introducción» cc.34-39

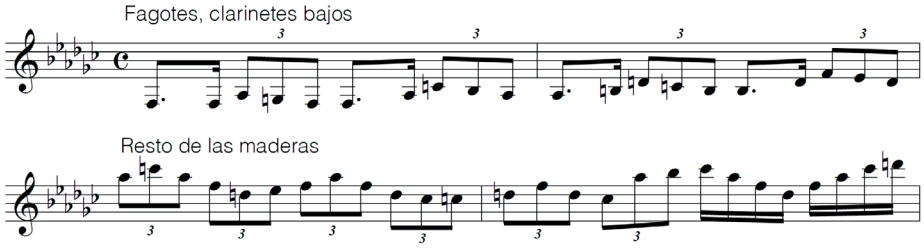
En la sección A aparece una danza bucólica en la que la melodía es interpretada por el flautín, las flautas, el requinto y el fagot (ejemplo 4). En toda la frase sobresalen los timbres del flautín y del fagot, por ser el instrumento más agudo y el más grave; una textura que recuerda a las oberturas de Rossini y a la de *La flauta mágica* de Mozart. Este baile representa a los faunos y a las ninfas danzando a través de un sortilegio y sobresale el timbre del flautín para imitar a la tibia romana.

Ejemplo 4. *Floria*, primera parte, «Sección A» cc.46-53

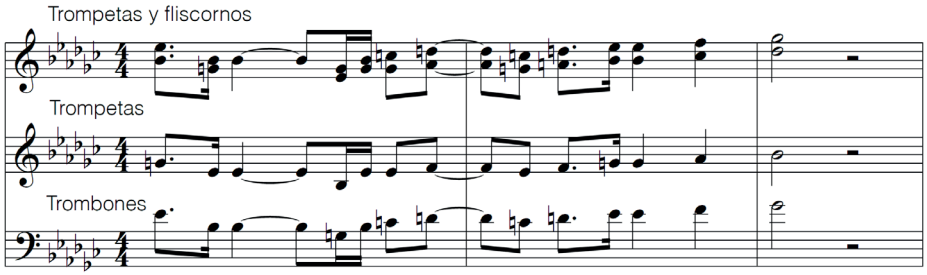
El final de esta frase (ejemplo 5) concluye con un acorde con la tercera de picardía (c. 69), para dar mayor contraste, seguida de tres notas octavadas interpretadas por las trompas sobre la dominante de mi menor (c. 70).



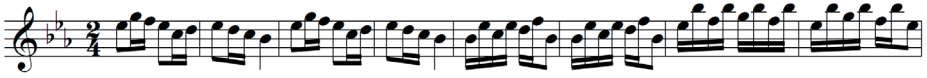
Ejemplo 5. *Floria*, primera parte, «Sección A» cc.69-70

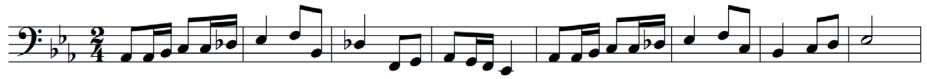
Todo ello enlaza con la segunda melodía de esta sección, en mi mayor, en que la trompeta interpreta el tema principal en las dos primeras semifrases (ejemplo 6), mientras que el clarinete bajo, junto a la familia de los saxofones, realizan un contrapunto a tres voces. En este fragmento el compositor describe la voz de Capro cantando dentro de su guarida a través de la trompeta (cc. 71-78). La utilización de este instrumento tiene también su explicación, puesto que representa el dominio sobre los demás por ser el más agudo y de sonoridad más brillante dentro de la familia de los metales.

Ejemplo 6. *Floria*, primera parte, «Sección A» cc.71-78

Ya en el siguiente episodio, la sección B, sobre un modelo de cuatro compases, el compositor crea distintas progresiones (ejemplo 7). En cada una de ellas hay un grupo de dos compases que simulan a los faunos (cc. 94-95), con otros dos contrastantes que simulan la huida de las ninfas (cc. 96-97). Las entradas se van estrechando cada vez más porque el compositor trata de crear una mayor tensión para describir este episodio. Mientras que las ninfas están asociadas con los clarinetes, los faunos se identifican con los fagotes, los clarinetes bajos, los saxofones barítonos y el metal grave. Mediante este procedimiento Felip intenta describir el timbre de voz de cada criatura mitológica.

Ejemplo 7. *Floria*, primera parte, «sección B» cc.94-97

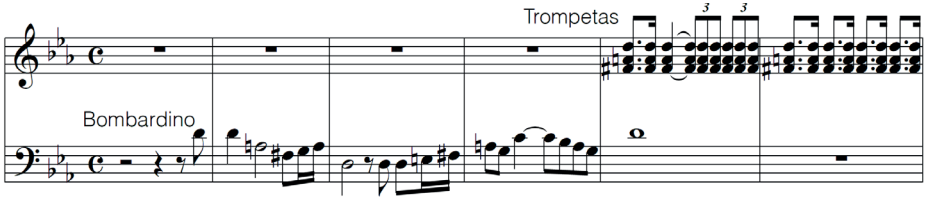
Una frase en mi bemol menor (cc. 106-10) interpretada por la cuerda de trompetas, fiscornos y trombones describe al fauno Capro, el más fuerte de todos, de ahí que el compositor utilice estos instrumentos con la finalidad de describir ahora un símbolo de poder (ejemplo 8). A lo largo de esta frase se puede apreciar que la melodía tiene la grandiosidad de los dramas líricos wagnerianos, elemento que se puede observar en

Ejemplo 8. *Floria*, primera parte, «Sección B» cc.106-08

el tratamiento que Eduardo Felip otorga a los metales, con texturas homofónicas para dar una imagen de música soberbia y colosal.

La Sección C presenta una estructura similar a la forma rondó. Como peculiaridad, el compositor no cierra esta forma con el tema principal, sino con un nuevo episodio. Por lo tanto, su estructura sería a-b-a'-c-a''-d. Tal y como se puede ver en el ejemplo 9, la frase a (cc. 111-26) y sus diversas variantes (no mostradas), interpretadas por las maderas agudas –flautín, flautas, oboes, clarinetes, requinto y saxofones altos– junto a los fiscornos, representan a Floria danzando; mientras que las demás frases encarnan diferentes episodios del programa argumental.

Ejemplo 9. *Floria*, primera parte, «Sección C» cc.111-18

Después, en la frase b de esta sección (cc. 127-42), la melodía la interpretan las maderas graves –fagotes y clarinetes bajos–, la familia de los saxofones y el metal grave –trombones, bombardinos y bajos– (ejemplo 10). El compositor trata de describir en todo momento el predominio del fauno sobre la ninfa: los clarinetes, con los que Felip representa a las ninfas, hacen un acompañamiento basado en corcheas a contratiempo; el hecho de que las trompetas también interpreten la melodía, pero con una forma más simplificada, da a entender que predomina la voz de Capro entre todos los faunos.

Ejemplo 10. *Floria*, primera parte, «Sección C», cc.127-34

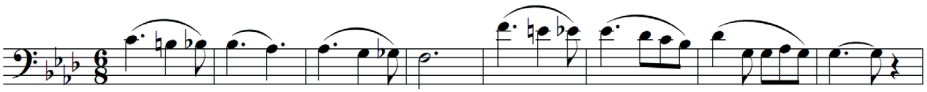
Después de la frase a' (cc. 143-58), que es muy parecida a la inicial de esta sección, le sigue la frase c (cc. 159-66), cuyo ejemplo reproducimos a continuación (ejemplo 11). Su melodía la interpreta el bombardino (cc. 159-62) y a continuación aparecen dos compases protagonizados por las trompetas y trombones con una textura homofónica a modo de fanfarria con acordes tríadas (cc. 163-64).

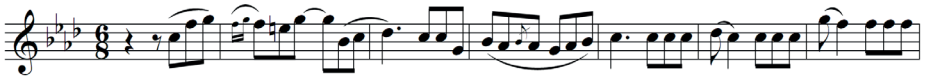


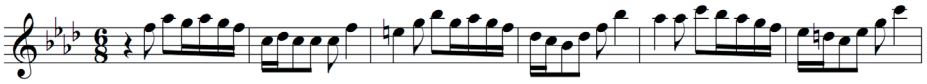
Ejemplo 11. *Floria*, primera parte, «Sección C», cc.159-64

Mediante el empleo del bombardino el compositor describe el lamento de Capro al desplomarse Floria a sus pies, aunque las trompetas indican que el fauno no se da por vencido por su condición divina. En este caso Eduardo Felip utiliza dos instrumentos para un mismo personaje, primero las trompetas para narrar las escenas de fortaleza y después el bombardino para representar el lamento y la tristeza de Capro.

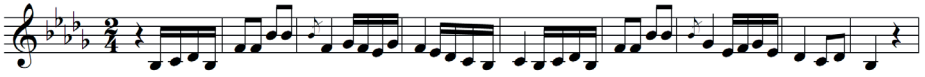
A este pasaje le sigue la frase a'' (cc. 167-80, no mostrada en los ejemplos musicales), que tras unas escalas ascendentes (cc. 182-86, no mostradas), el bombardino vuelve a retomar el protagonismo para describir la voz de Capro lamentándose de lo ocurrido (cc. 187-90, no mostrados en los ejemplos). El fragmento acaba con dos acordes precedidos de un silencio cada uno. Estos dos acordes desprenden un aire de intriga e incertidumbre, porque el primero es sobre la tónica de fa mayor y el segundo es sobre la dominante en séptima de fa mayor, que a su vez también hace de dominante de fa menor, que es la tonalidad de la siguiente sección.

El siguiente episodio de este poema sinfónico, la Sección D, consta de cuatro frases. La primera (cc. 203-20), que aparece tras una introducción de dos compases, posee un carácter melancólico, y la melodía la interpretan los bombardinos, los clarinetes bajos, los saxofones altos, los saxofones tenores y los fagotes (ejemplo 12). Con esta instrumentación Felip describe la tristeza que sienten los faunos por la pérdida de Floria, la amada de Capro.

Ejemplo 12. *Floria*, primera parte, «Sección D», cc.205-12

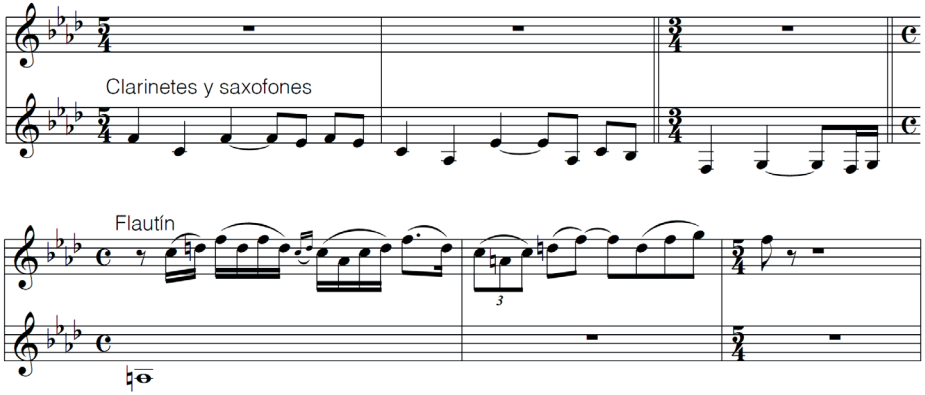
En el ejemplo 13 se muestra un fragmento de la segunda frase (cc. 220-36). En ella sobresale el timbre de las maderas agudas –flautín, flautas, oboes y clarinetes– y por su sutileza y hermosura evoca el recuerdo de las ninfas hacia su compañera Floria.

Ejemplo 13. *Floria*, primera parte, «Sección D», cc.220-26

La tercera frase (cc. 239-54, no mostrada en los ejemplos) es una variación de la primera que aparece en esta misma sección, con idéntica melodía, pero con distinta instrumentación, ya que ahora se incluye un contrapunto en los saxofones altos y tenores junto con el clarinete bajo. A este tema le sigue una cuarta frase (cc. 254-62) en la que sobresale el timbre de las maderas agudas (ejemplo 14).

Ejemplo 14. *Floria*, primera parte, «Sección D», cc.254-59

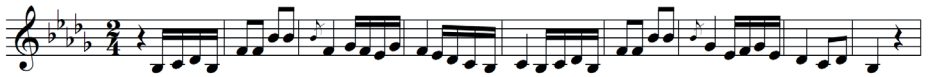
A lo largo de esta sección observamos distintas melodías, pero todas con la misma característica común: la tristeza y melancolía que desprenden. De ahí que el compositor las haya escrito en la modalidad menor para dar un clima de desconsuelo y evocación hacia la malograda Floria.

La última sección de esta primera parte (Sección E), sin contar con la coda final, está compuesta, tal como se puede observar en el ejemplo 15, por una frase con aires de marcha (cc. 265-96) que viene precedida por tres compases de introducción (cc. 262-64, no mostrados). Desde el punto de vista asociativo, este episodio representa a los faunos danzando en torno a los protagonistas del poema sinfónico, Capro y Floria.

Ejemplo 15. *Floria*, primera parte, «Sección E», cc.265-73

La sección termina con un lamento de dos compases interpretado por el bombardino y acompañado por un redoble del timbal (cc. 297-98, no mostrado en los ejemplos). La intención del autor es evocar el lamento de Capro, quien no puede olvidar a Floria.

En la coda final de esta primera parte, el compositor utiliza distintas ideas musicales de la introducción y de la primera sección. Los elementos de la introducción empleados son tres frases de cinco compases cada una, con la misma instrumentación que en la introducción inicial, pero con un ligero cambio en la tonalidad y en el compás. Como se puede ver en el ejemplo 16, en este caso intercala en cada frase un compás de 3/4 y otro de 4/4 junto al 5/4 original de la introducción (cc. 299-312). Como tema principal aparece el leitmotiv utilizado al principio de la obra para describir la selva (cc. 299-302). A esta melodía le sigue otra interpretada por el flautín para recordar a los faunos tañendo la tibia (cc. 302-04), pero en esta ocasión el compositor la ha escrito un tono más grave: en la primera sección la interpretaba el flautín en sol mayor y ahora lo hace en fa mayor. Este recurso tonal es muy utilizado en las obras wagnerianas, al que algunos teóricos se refieren como «tonalidad expresiva» (Bailey 1977 y McCreless 1982) y, según David Ferreiro (2019), hace referencia a la progresión estructural de tonalidades en tonos y/o semitonos de forma ascendente o descendente, un recurso que también puede suceder entre secciones idénticas pero separadas.

Ejemplo 16. *Floria*, primera parte, «Sección E», cc. 265-73

Respecto a los elementos utilizados procedentes de la Sección A, están estructurados en tres semifrases en la tonalidad de fa menor, con la misma melodía que la danza bucólica interpretada al comienzo del poema sinfónico (a' cc. 313-20; a'' cc. 321-28; a''' cc. 329-38). Sin embargo, en esta ocasión la danza está, como decimos, en fa menor, a diferencia de la primera vez que aparecía en el poema sinfónico, que estaba en mi menor (ejemplo 17). Esta es otra muestra de tonalidad expresiva

wagneriana, a la que recurre Eduardo Felip en diversas ocasiones a lo largo de todo el poema sinfónico. También para dar mayor contraste y color a la coda el compositor hace un cambio en la instrumentación porque en este caso la melodía la interpretan las maderas agudas –flautín, flautas, oboes, requinto, clarinetes y saxofones altos– junto a la trompeta y el fiscorno. Además, el acorde final lo escribe en fa mayor.

Ejemplo 17. *Floria*, primera parte, «Coda», cc. 313-20

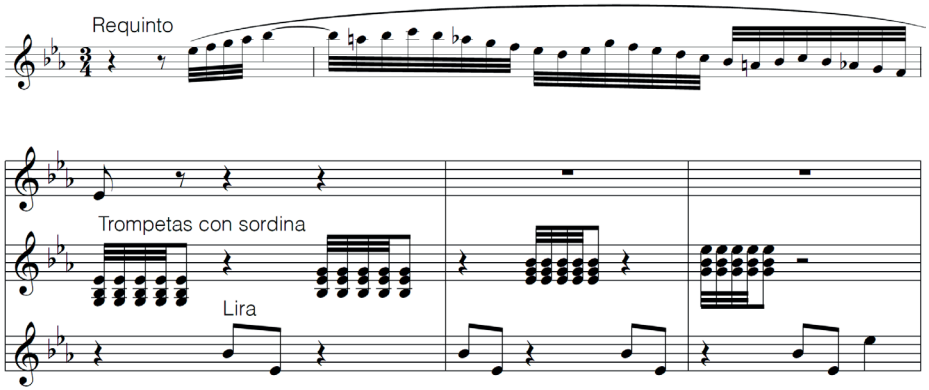
La obra podría perfectamente acabar aquí de manera trágica con la muerte de Floria, pero el compositor escribe una segunda parte con un final más feliz, a diferencia de los signos románticos en los que la acción concluye de manera funesta.

Segunda parte

Desde el punto de vista formal, la segunda parte del poema sinfónico es más convencional que la primera. El fragmento consta de tres secciones, precedidas por una introducción y una coda final. La estructura es Introducción-A-B-A'-Coda, tal como se puede ver, de manera más esquematizada, en la tabla 6:

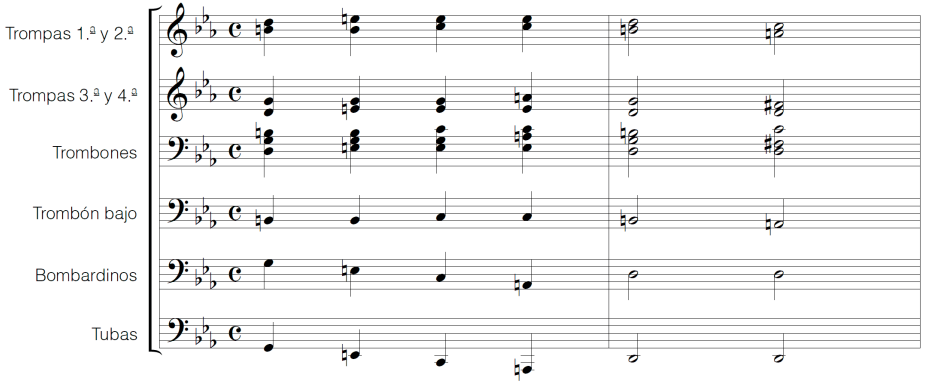
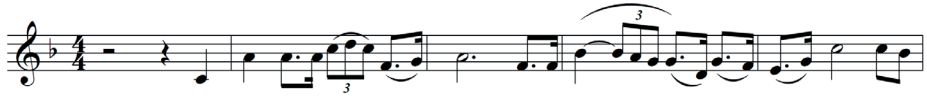
Sección	Tonalidad	Compases	Acción dramática
Introducción	Mi bemol mayor Sol mayor	340-52 353-64	Describe la espesura de la selva con el canto de los pájaros y la llamada de Floria a la diosa Diana.
Sección A	Fa mayor Do mayor Inestabilidad	365-75 376-83 Anacrusa 383-86	Diana se dirige a las ninfas y les menciona que Floria será transformada en nube.
Sección B	Re bemol mayor Inestabilidad	387-414 415-20	Las ninfas tejen unas guirnaldas de azucenas hasta que aparece el astro Sol y Floria asciende transformada en nube.
Sección A'	Fa mayor	421-35	El mensaje de Diana se convierte en realidad y Floria asciende al empíreo por toda la eternidad
Coda	Fa mayor Inestabilidad Fa menor Fa mayor	436-82 483-90 491-93 494-507	Es un resumen de todo lo ocurrido a través del *leitmotiv* inicial de la obra, elemento que da sensación de unidad y concluye la composición.

Tabla 6. Estructura formal, tonal y relación con el programa argumental de la segunda parte del poema sinfónico, *Floria*, cc. 340-507. Elaboración propia.

La Introducción posee dos frases con una estructura e instrumentación muy similar. Según se aprecia en el ejemplo 18, en la primera el requinto adopta el papel de solista durante la primera semifrase y, posteriormente, destacan las trompetas con sordina con unos acordes tríada, a ritmo de cuatro fusas y una corchea (cc. 340-44). Por su parte, la lira responde con dos corcheas en cada intervención. Esta frase está precedida por unos trinos que interpretan los clarinetes, con los que el compositor pretende imitar el canto de los pájaros. La melodía del requinto (cc. 341-43) se identifica con la llamada de la fallecida ninfa a su protectora, la diosa Diana. Por su parte, las trompetas (cc. 343-45) son la llamada de Capro a los faunos y las ninfas para que acudan a homenajear a Floria.

Ejemplo 18. *Floria*, segunda parte, «Introducción», cc. 341-45

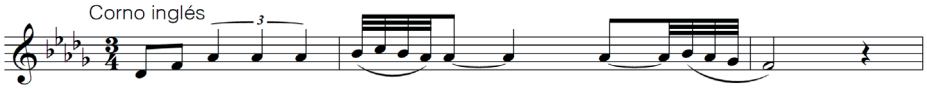
Situados ahora en el ejemplo 19 (en la página siguiente), durante la segunda semifrase (cc. 345-52) el autor describe el amor que Capro sentía por la ninfa y posteriormente evoca un salmo mediante un coral interpretado por la sección de viento metal en negras y blancas.

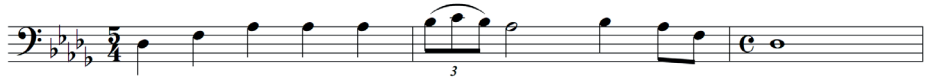
La segunda frase de esta introducción (cc. 353-64, no mostrada en los ejemplos) posee una estructura similar a la primera, pero cambia la tonalidad, la instrumentación y algunos motivos de la melodía.

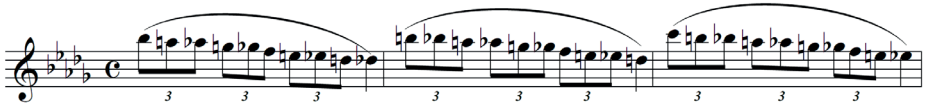
La sección A de esta segunda parte de la obra consta de una pequeña introducción de tres compases, dos frases y un puente modulante. En la primera frase la melodía la interpreta el fiscorno (ejemplo 20, en la página siguiente) y comienza en la tonalidad de fa mayor para modular a la dominante, es decir, a do mayor.

Ejemplo 19. *Floria*, segunda parte, «Introducción», cc. 351-52

Ejemplo 20. *Floria*, segunda parte, «Sección A», cc. 367-71

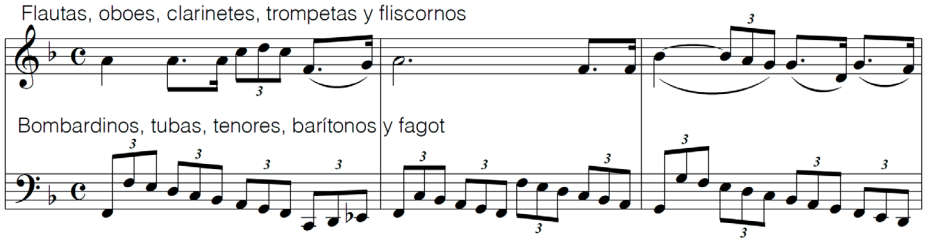
La siguiente frase es muy similar a la anterior, pero con un carácter más conclusivo porque en esta ocasión modula de la dominante a la tónica, es decir, de do mayor a fa mayor. A lo largo de este fragmento Eduardo Felip describe cómo la diosa Diana anuncia que Floria ascenderá al cielo convertida en una nube, para gozar allí de la felicidad eterna. Para ello utiliza una melodía sencilla y cristalina que emula la voz de la diosa de la caza, quien, dirigiéndose a las ninfas, les relata tan grato acontecimiento. El hecho de utilizar el fiscorno para imitar la voz de Diana tiene su explicación, ya que con las trompetas Felip representa a los dioses mitológicos; mientras que, al fiscorno, por tener un timbre más suave y oscuro, le asocia un carácter de mayor autoridad, pero más femenino. Este fragmento tiene cierto parecido a algunas oberturas de Franz von Suppé, ya que se trata de una melodía pegadiza con un acompañamiento basado en arpegios interpretados por el requinto y los clarinetes. En este caso concreto podemos afirmar que tiene bastantes similitudes con la introducción de la «Obertura» de la opereta *Dichter Und Bauer* (*Poeta y aldeano*).

La Sección B empieza con una amplia introducción, la cual puede llevar al error de considerarla como una frase musical con entidad propia. En este episodio Felip describe a las ninfas tejiendo unas guirnaldas de azucenas para festejar la ascensión de Floria al empíreo. Para ello utiliza una melodía ondulada de carácter ascendente que interpretan las maderas (cc. 387-96, no mostrados en los ejemplos). Posteriormente

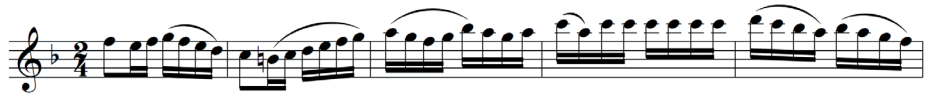
la intervención del corno inglés (cc. 397-407) otorga un aire de frescura al fragmento (ejemplo 21), pues el compositor describe la salida del astro Sol, momento en el que Floria se transformará en una nube. El tratamiento de la melodía con las cuatro fusas a modo de grupeto refleja la influencia de la música española en el momento en que fue compuesta esta pieza. A través del tetracordo frigio, Felip trata de infundir cierto carácter hispano a un lenguaje internacional como es el wagnerianismo.

Ejemplo 21. *Floria*, segunda parte, «Sección B», cc. 397-99

El leitmotiv descrito en el ejemplo 21 aparece dos compases después una tercera más aguda para indicar la subida de Floria convertida en nube (cc. 401-03, no mostrado en los ejemplos musicales), lo cual es una muestra más del uso de la tonalidad expresiva a la que nos hemos referido anteriormente. En la segunda frase de la Sección B aparece ese mismo leitmotiv, aunque en esta ocasión el compositor hace un cambio a valores más largos en el ritmo, y también modifica la instrumentación, ya que ahora la melodía la interpreta el metal grave, los saxofones tenores, barítono, clarinete bajo y fagot (ejemplo 22). Con este recurso el compositor trata de dar mayor realce a la transformación de la ninfa Floria en una nube.

Ejemplo 22. *Floria*, segunda parte, «Sección B», cc. 410-12

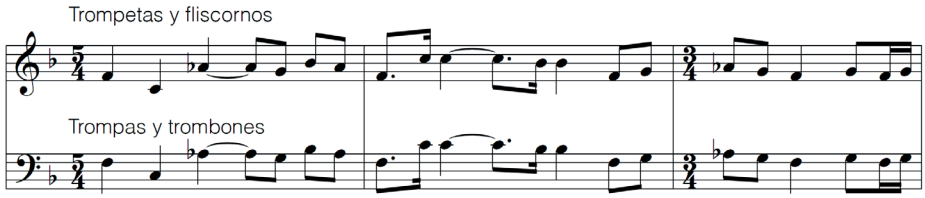
Por su parte, el acompañamiento de los clarinetes en trémolos simboliza a las ninfas llorando por la pérdida de su compañera. A continuación, aparece un puente construido con secuencias cromáticas en tresillos de corchea descendentes (cc. 415-20), tal y como se muestra en el ejemplo 23. Este puente, además de crear una inestabilidad tonal, genera también un efecto sorpresa a través de un cambio repentino de carácter y, al mismo tiempo, sirve para preparar la reexposición a la Sección A'.

Ejemplo 23. *Floria*, segunda parte, «Sección B», cc. 410-12

La sección A' se basa en la primera sección de la segunda parte del poema sinfónico y consta de dos frases, ambas en fa mayor. En esta ocasión, y aunque la melodía es la misma, Felip utiliza una instrumentación diferente. Así, siguiendo el ejemplo 24, si bien antes interpretaba la melodía el fiscorno, ahora la hacen los clarinetes, el requinto, las flautas, los oboes, los fiscornos y las trompetas (cc- 421-428). El acompañamiento también cambia respecto a la frase inicial y muestra ciertas connotaciones wagnerianas mediante la intervención del metal grave en corcheas de tresillos descendentes (cc. 421-23). A través de este fragmento en tutti el compositor describe cómo el mensaje de Diana se ha convertido en realidad.

Ejemplo 24. *Floria*, segunda parte, «Sección A'», cc. 421-23

La siguiente melodía de esta sección, la frase b, es similar a su homónima en la Sección A, pero al ser una reexposición, con buen criterio, el compositor ha resumido el contenido para no perder tensión (cc. 429-35, no mostrado en los ejemplos musicales).

En cuanto a la coda, se puede dividir en tres partes bien diferenciadas. La primera es el allegro en fa mayor (cc. 436-82) que cierra esta parte del poema sinfónico (ejemplo 25).

Ejemplo 25. *Floria*, segunda parte, «Sección B», cc. 415-17

La segunda parte de la coda, después de un puente de enlace (cc. 483-90, no mostrado en los ejemplos), hace mención a la introducción de la parte inicial de toda la obra en un apoteósico tutti, en fa menor, con el propósito de crear una imagen de conjunto a las dos partes del poema sinfónico, tal como se refleja en el ejemplo 26.

Estos compases (491-93) son también un *leitmotiv* para recordar la descripción de la selva que iniciaba la primera parte de este poema sinfónico.

Ejemplo 26. *Floria*, segunda parte, «coda», cc. 491-93

Por último, la tercera parte de la coda sirve para recapitular toda la obra, con seis acordes sobre la tónica de fa mayor junto a un redoble de caja de fondo que dan sentido de unidad y de final (cc. 494-507, no mostrado en los ejemplos musicales). Este recurso es también utilizado por Franz von Suppé en el final de algunas de sus oberturas, como *Des Wanderers Ziel*, *Die Kartenschlägerin* o *Das Modell*, entre otras.

Conclusiones

El poema sinfónico Floria es una obra innovadora dentro del género bandístico, porque en muy raras ocasiones los compositores se han basado en la mitología latina para componer una pieza musical. Bajo la estructura de este poema sinfónico hay un mosaico de ideas variadas, aunque formalmente sencillas. Aparecen diversas microestructuras en la forma a-b-a, con frases simétricas casi siempre ordenadas en cuatro, ocho o dieciséis compases, viéndose reflejado con esto una clara herencia de los estudios realizados por Eduardo Felip con Salvador Giner.

Se trata de una obra tonal, con pocos efectos impresionistas y una armonía del todo tradicional. Respecto a la instrumentación, el autor aporta distintas variedades de color gracias al vasto conocimiento que tiene sobre la organología de la banda. Eduardo Felip aprovecha al máximo todas las posibilidades tímbricas de estas agrupaciones para describir un episodio mitológico, muy de moda en el aspecto literario de la época en la que fue escrita la pieza, pero poco tratado desde el punto de vista musical. Un recurso muy utilizado por él es instrumentar una misma melodía de diferentes maneras, evitando hacer un desarrollo del tema y, a su vez, poder mostrar una imagen más compacta de la composición. Felip supo combinar una amplia gama de colores, reforzar la línea melódica con distintos instrumentos y generar texturas llenas y sólidas gracias al empleo de los sonidos largos en los instrumentos de viento

metal. El resultado es el enriquecimiento de la paleta bandística a través de una gran variedad de matices expresivos gracias a la audacia de su instrumentación, lo que le permite crear una atmósfera específica para cada situación de este poema sinfónico.

Formalmente, en esta obra el compositor pretende abordar una estructura grande, que sea atractiva y fácil de asimilar por el oyente, aunque sin grandes obstáculos. Para ello recurre a la presentación de muchos temas en lugar de al desarrollo de alguno de ellos. Con esto podemos apreciar la influencia del mundo de las bandas, en las que abundan fantasías o selecciones, construidas con los temas recogidos a lo largo de obras de gran formato, que se enlazan con gracejo a partir de modulaciones a tonos vecinos. Detrás de esta pieza se ve a un Eduardo Felip, que, si no destaca por una brillantez sólo alcanzada por genios consagrados, sí demuestra una gran solidez en su oficio musical.

Los temas musicales que utiliza son fácilmente reconocibles a lo largo de la obra, pues aparecen expuestos con claridad y en muchos casos enlazados mediante pasajes de transición, los cuales se vinculan a través del hilo conductor que configura el programa argumental.

La influencia de la música que escuchaba el autor o estaba de moda en su época se hace notar en su forma de componer. Por ello no es de extrañar que la mayor parte de su producción presente ciertos rasgos wagnerianos, principalmente por el tratamiento que otorga a los instrumentos de viento metal y el uso del leitmotiv.

Para terminar, es necesario resaltar que el autor de Floria descuella mucho más como instrumentador que como compositor. Así, conocía muy bien las posibilidades de cada instrumento de la banda y una de las herencias recibidas de su maestro Salvador Giner fue su predilección por los poemas sinfónicos. Pero la influencia que ejerció su mentor sobre él hizo que Eduardo Felip esté considerado como un compositor tardo-romántico y wagneriano que no se adaptó a las nuevas corrientes estéticas.

Bibliografía:

Alonso Tomás, Miguel y Manuel Bas Carbonell. 2003. 100 años junto a la música: 1903-2003. València: Diputació de València.

Badenes Masó, Gonzalo (dir.). 1992. Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Valencia: Editorial Prensa Valenciana.

Bailey, Robert. 1977. «The Structure of the “Ring” and its Evolution». 19th-Century Music 1 (July): 48-61.

Ferreiro Carballo, David. 2019. «Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española El final de don Álvaro (1910-1911) y La tragedia del beso (1911-1915)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Gascó Sidro, José Antonio. 2000. La Banda Municipal de Castelló. Notas para su historia. Castellón: Ayuntamiento de Castellón.

Grimal, Pierre. 1989. Diccionario de la mitología griega y romana. Barcelona: Paidós.

Llobet Lleó, Enrique. 2012. «Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914». Tesis doctoral. Universitat de València.

Martín, René. 2005. Diccionario Espasa. Mitología griega y romana. Madrid: Espasa Calpe.

McCreless, Patrick. 1982. Wagner's Siegfried: Its Drama, History, and Music. Ann Arbor: UMI Resear Press.

Ovidio Nasón, Publio. 1988. Fastos. Libro V. Traducido por Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos.

Ruiz Cerveró, Alfredo. 2011. Una Historia Irrepetible en el Mundo Musical. Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia. Vol. 1, Valencia: Piles.

Sancho García, Manuel. 2003. «El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)». Tesis doctoral. Universitat de València.