



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES  
DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA**

**2017**

**Tesi doctoral**

**ABEL MUS (1907-1983).**

**Intèrpret, pedagog, compositor i escriptor.**

Autor: Daniel Gil Gimeno

Directors de la tesi:

Cèsar Calmell i Piguillem

Josep Maria Gregori i Cifré

*Durmiendo a mi muñeca op. 18*

# DURMIENDO A MI MUÑECA

a Carmencita Barberà

José Salvador Martí

ABEL MUS, Op.18  
(1907-1983)

**Despacio**

Can - tan-do dul-ce-men - te, en bra-zos le ten - dré, has - ta que len - ta -

**Despacio**  
*p*

8

men - te, se duer-mami be - bé, y mi can-ción de cu - na, su sue-ño arru-lla - rá mien

15

a tempo rit. a tempo

trás que de la lu - na, la luz le be - sa - rá na - na, na -

a tempo rit. a tempo

20

rit.

na, dur-mio-se por fin mi mu-ñe-ca ya en que so-ña - rá

rit.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Durmiendo a mi muñeca'. It is written in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-7) is marked 'Despacio' and features a vocal line and a piano accompaniment. The second system (measures 8-14) is also marked 'Despacio' and includes a piano dynamic marking 'p'. The third system (measures 15-19) is marked 'a tempo' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The fourth system (measures 20-24) is marked 'rit.' and concludes with a double bar line. The lyrics are in Spanish and describe a lullaby about a doll falling asleep.

***Durmiendo a mi muñeca op. 18***

Aquesta breu cançó la va compondre a Borriana al 1931 amb lletra de José Salvador Martí (compositor i pianista castellonenc amb qui Mus compartiria durant els anys de la Segona República l'objectiu de que anys convertir el Conservatori en un centre oficial). La cançó està dedicada a Carmencita Barberà, fent referència possiblement a la filla José Barberà i Rosa Puig que va néixer al 1927 i que anys després es convertiria en una novel·lista de renom.

Cantando dulcemente,  
en brazos le tendré  
hasta que lentamente,  
se duerma mi bebé,

y mi canción de cuna, (5)  
su sueño arrullará  
mientras que de la luna,  
la luz le besará

nana, nana, (9)  
durmiose por fin  
mi muñeca ya  
en que soñará

El poema és una dolça cançó de bressol de 12 versos agrupats en 3 quartets de rima consonant (abab cdcd efef). Els dos primers són heptasíl·labs i l'últim hexasíl·lab.

Com és habitual a les seves cançons, comença amb una breu introducció, en aquesta ocasió de 2 compassos, on desplega l'acord de tònica de La b Major.

Seguint el seu estil compositiu, l'estructura musical s'adapta a la perfecció a la forma del poema. A cada un dels quartets del poema li correspon una secció musical de 8 compassos que se succeeixen sense cap tipus d'enllaç, fins i tot arribant a juxtaposar-se els finals amb els inicis de les frases. Cada secció té dues frases de quatre compassos, cosa que mostra de nou l'interès del compositor per la regularitat i la simetria.

La mètrica del poema i els accents musicals coincideixen en la gran majoria dels casos, com és habitual en les seves cançons.

Es tracta d'una cançó de bressol amb compàs ternari, on el ritme de negra seguida de corxera és constant i no s'atura en tota la cançó, com si desitgés crear un efecte hipnotitzador per a l'infant que vol adormir.

En la vessant harmònica mereixen ser destacats alguns cromatismes a la melodia (c. 9 i 22) i a l'acompanyament (c. 8-10, 15-16 i 21-23), així com la inclusió d'acords augmentats de sisena alemanya (c. 9) i de sisena italiana (18 i 19), que sobresurten enmig de la predominant successió d'acords de tònica i dominant amb setena.

8

men - te, se duer-mami be - bé, y

*Durmiendo a mi muñeca. Cromatismes i acord de sisena alemanya. Compassos 8- 10*

15 a tempo

trás que de la lu - na, la

a tempo

*Durmiendo a mi muñeca. Cromatisme a la mà esquerra del piano. Compassos 15- 16*

20

na, dur-mio-se por fin mi mu-ñe-ca ya en que so-ña - rá

rit.

rit.

*Durmiendo a mi muñeca. Cromatismes mà esquerra del piano. Compassos 20-24*

Aquesta cançó és l'obra més curta del seu catàleg (té 24 compassos), un altre exemple de com Mus gaudia treballant la forma breu i ens mostra com era capaç de transmetre a través de pocs segons de música sentiments tan purs com la senzillesa, la dolçor i la tranquil·litat que es desprenen en aquesta cançó.

*Las golondrinas op. 19*

# LAS GOLONDRINAS

a Eusebita Grande

Gustavo Adolfo Becquer

ABEL MUS, Op. 19  
(1907-1983)

**Tranquilo** ♩ = 40

**Tranquilo** ♩ = 40

*pp discretamente*

Vol-ve - rán las os-cu - ras go-lon

dri - nas de tu bal-cón sus ni - dos a col - gar y o - tra

vez con el a - la en tus cris - ta - ju - gan - do lla - ma -

ceder

ceder

rán ju - gan - do lla - ma - rán pe - ro a - que - llas que el vue - lo re - fre

rit. a tempo



12

na - ban tu her - mo - su - ra y mi di - ca al con - tem -

Ped. \*

14

plar a - que - llas que apren - die - ron nues - tros

Ped. \*

16

nom - bres e - sas no vol - ve - rán

Ped. \* rit. \* a tempo \* Ped. \*

19

vol - ve - rán del a - mor en tus o -

Ped. \*

21

i - dos — las ar - dien - tes pa - la - bras a so - nar, tu co - ra -

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

24

zón de su pro - fun - do sue - ño , tal vez des - per - ta -

ceder

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

ceder

26

tá , tal vez des - per - ta - rá pe - ro

rit. a tempo

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

rit. a tempo

28

mu - do y ab - sor - to de ro - di - llas , co - mo sea -

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

30

do - ra a Dios an - te su al - tar co - mo yo te hé que - ri - do, de - sen -

33

gá - ña - te, a - si no te que - rrán,

rit. a tempo

36

a - si no te que - rrán, a - si no te que -

rit.

39

a tempo

rrán...

a tempo rit.

*Las golondrinas.* Gustavo Adolfo Becquer (1836-1870)

Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y otra vez con el ala a tus cristales  
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban (5)  
tu hermosura y mi dicha a contemplar,  
aquellas que aprendieron nuestros nombres...  
¡esas... no volverán!

Volverán del amor en tus oídos (9)  
las ardientes palabras a sonar;  
tu corazón de su profundo sueño  
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas (13)  
como se adora a Dios ante su altar,  
como yo te he querido...; desengáñate,  
¡así... no te querrán!

### ***Las golondrinas* op. 19**

D'entre totes les cançons destaca *Las golondrinas*, per ser la més reeixida artísticament i perquè va ser l'única que es va interpretar freqüentment a sales de concert durant la vida de Mus. Altres cançons es van arribar a estrenar però no van tenir continuïtat a les programacions de teatres. L'estrena es va fer el 10 de gener de 1943 al Teatre Principal d'Alacant per la soprano Maria Greus i la pianista Enna Mus. Aquest mateix duo la tocaria per tot Espanya, interpretant-la en més d'una quinzena d'ocasions per teatres com el Teatre Rosalia de Castro de Corunya, Teatre Victòria Eugènia de San Sebastià, Teatre Gayarre de Pamplona o la Sala Augusta de Palma de Mallorca.<sup>582</sup>

L'obra, escrita el 1931 a Borriana, està dedicada a Eusebita Grande, qui anys més tard es convertiria en la seva esposa.

El text està extret del celebren poema *Las golondrinas* de Gustavo Adolfo Bécquer que va publicar al 1867 dins l'obra *Rimas*. Altres compositors com Frederic Mompou o Enrique Fernández Arbós van musicar aquest mateix poema, però amb un resultat estètic i musical molt diferent, pel que podem afirmar que Mus no es va veure influït per aquestes obres a l'hora de fer la seva versió.

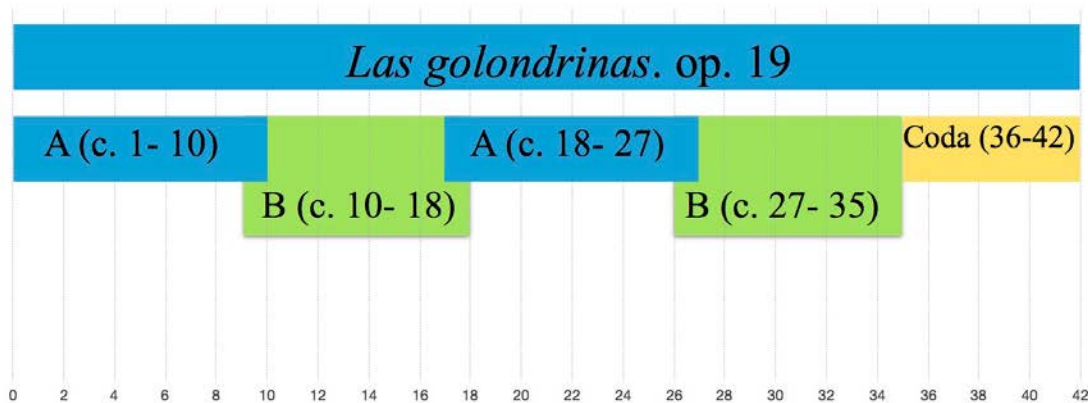
Mus no utilitza tot el poema sinó, que de les 6 estrofes que té l'original n'elimina la tercera i la quarta. Els versos són hendecasíl·labs i heptasíl·labs i tenen rima assonant en els versos parells.

Per a aquest poema tan romàntic Mus va crear una música que recorda els lieds romàntics, en els quals l'acompanyament del piano imita els moviments de la natura i la veu canta una melodia cristal·lina plena de nostàlgia i amor.

L'estructura musical de l'obra és A (1- 10)- B (10- 18)- A (18- 27)- B (27- 35)- Coda (35- 42) i es juxtaposen els finals i els inicis d'A i B tal i com es mostra en el següent esquema:

---

<sup>582</sup> Al 1943 Mus va realitzar una gira de concerts per Espanya on compartia programa amb la soprano Maria Greus. A la primera i tercera part Mus tocava acompanyat per la seva germana i a la segona la soprano cantava diferents àries i cançons, entre les quals solia incloure aquesta obra de Mus.



Estructura de *Las golondrinas. op 19*

La cançó comença de nou amb una breu introducció, al llarg de la qual el piano desplega l'acord de tònica de Mi b Major amb un arpegi ascendent i descendent que imita el moviment del vol de les orenetes.

Gustavo Adolfo Becquer ABEL MUS, Op. 19  
(1907-1983)

**Tranquilo** ♩ = 40

**Tranquilo** ♩ = 40      Vol-ve - rán las os-cu - ras go-lon

*pp discretamente*

*Red.*      \* *Red.*      \* *Red.*      \*

*Las golondrinas. Introducció i inici de la cançó. Compassos 1- 4.*

Mus utilitza la mateixa música per a la primera i tercera estrofa, aprofitant que aquestes tenen un inici i un final semblant i que estan relacionades en el contingut. Fa el mateix amb la segona i quarta estrofa. La coda la fa amb la repetició de l'últim vers del poema, però amb una música nova que conclou l'obra.

En aquesta obra trobem una juxtaposició dels inicis i finals de cada secció. Així doncs , el compàs 10 funciona com a final de la A i a l'hora coma inici de la B. La melodia és anacrúsica però l'harmonia serveix tant per finalitzar la A com per iniciar la B.

9

rán ju-gan-do lla-ma-rán pe-ro a-que-las que el vue-lo re-fre

rit. a tempo

Ped. \*

*Las golondrinas*. Final de A i inici de B. Compassos 9- 11.

El mateix passa al final de la B (c. 18): el compàs on acaba la B i la soprano diu l'última sí-laba de la frase és també el moment en què reapareixen els mateixos acords amb els quals s'iniciava la cançó.

17

e-sas no vol-ve-rán vol-ve-

rit. a tempo

Ped. \*

*Las golondrinas*. Final de B i inici de A. Compassos 17- 19.

La coda també està estructurada de la mateixa manera, però no és anacrúsica. Per tant no es fa tan palès aquest efecte: tot i que el piano inicia la coda al c. 35, la veu la inicia

al compàs següent. Són, doncs, compassos amb doble funció d'inici i final al mateix temps.

34 rit. a tempo

a - si no te que - rrán, a - si no te que - rrán,

*p* rit. a tempo

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Las golondrinas*. Final de B i inici de la coda. Compassos 34- 37.

En aquesta obra hi trobem la repetició de la mateixa nota en diferents síl·labes, un recurs que utilitza amb una altra finalitat en altres obres, però que aquí l'empra per poder dir amb pocs moviments melòdics totes les paraules dels versos. Tots els versos es diuen un sol cop exceptuant l'últim, que es repeteix a la coda per emfatitzar-lo. L'harmonia es mou lentament (hi ha acords que duren fins a tres compassos), però el moviment arpegiat del piano confereix un dinamisme que dissimula la falta de moviment harmònic. A la "A" l'harmonia es mou entre la tònica i la dominant i acaba amb una cadència perfecta de dominant amb la quinta augmentada que resol al compàs 10 amb la tònica (la primera part del compàs és una supertònica amb funció de tònica que de seguida es converteix en tònica).



9

rán ju-gan-do lla-ma-rán pe-ro a-

rit. a tempo

Ped. \*

*Las golondrinas*. Final de A. Cadència perfecta. Compassos 9-10

La textura de l'acompanyament canvia a la B, quan els arpegis deixen de fer el moviment ascendent i descendent que dibuixaven des de l'inici de la peça. En el compàs 11 es converteixen sols en ascendents i tenen una durada més breu, la qual cosa confereix un caràcter més accelerat al passatge.

11

que llas que el vue-lo re-fre-na-ban tu her-mo-su-ra y mi di-ca al con-tem

Ped. \*

*Las golondrinas*. Canvi de textura a l'acompanyament de la B. Compassos 11-13

Després de tres compassos (11- 13) amb aquest acompanyament canvia de nou (c. 14) i es tornen a desplegar els acords de forma ascendent i descendent a cada compàs.

*Las golondrinas*. Canvi de textura a l'acompanyament. Compassos 14- 15.

L'harmonia canvia per compassos a la B i finalitza amb una cadència perfecta (V- I) en la tonalitat principal de l'obra.

*Las golondrinas*. Cadència del final de la B. Compassos 16- 18.

A continuació es repeteix la mateixa música de la A i la B amb les noves estrofes. La coda comença per al piano al compàs 35 coincidint amb el final de la B i la veu inicia la coda un compàs més tard, al compàs 36, on repeteix l'últim vers del poema dos cops amb música nova. La melodia de la coda comença al fa 3 i ascendeix fins al si 3, que repetirà fins a set cops, per cantar de nou l'últim vers: "así no te querrán...". La funció harmònica de la coda simplement ratifica la tonalitat a través d'una cadència perfecta. La tònica sona els 3 primers compassos. En el quart compàs de la coda (c. 38) apareix

l'acord de dominant amb sensible i resol a la tònica de Mi b Major, que durarà 4 compassos més.

36

a - sí no te que - rrán, a - sí no te que -

39

a tempo

rrán...

a tempo

rit.

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*Las golondrinas*. Coda. Compassos 36- 42.

Aquesta obra és sense cap dubte la cançó que més bona acollida va tenir de tota la seva producció per a veu i piano. Seguint una estètica influenciada clarament pels lieds romàntics, Mus crea una melodia que flueix de manera natural com el vol de les orenetes a les que evoca. Aquesta es mou per sobre d'un acompanyament dinàmic en la textura que contraresta la quietud harmònica imperant en tota l'obra.

*Solo por ti* Abel Mus. 1932

“Solito en el mundo sin tu amor vivo yo”  
así dice un poeta y así piensa tu amador  
no dudes un solo instante lo que repito yo  
Solito en el mundo sin tu amor vivo yo

Por ti mi bien por ti mi vida y mi ilusión (5)  
Por ti mi encanto sueño horas de sincera pasión  
Por ti mi luz solo por ti mi vida es un sufrir  
y aun temas tu que mi amor pueda ser un mentir

Por ti mi bien por ti mi vida y mi ilusión (9)  
Por ti mi encanto sueño en horas de sincera pasión  
Ven hacia mi no dudes más mi amor  
Solo por ti en este mundo vive tu amador

*Smiles and tears.* Abel Mus. 1936

You could be happy  
but preferred to suffer  
for no reason known  
and when you tasted  
the sweeters of bitterness (5)  
you clearly understood  
your mistake but pride  
was stronger and you  
let love pass unaware  
that he would ever come back (10)  
we could be happy  
but had first to suffer  
for no reason known  
“smiles and tears”  
our love must never die (15)  
“smiles and tears”  
because our hearts  
“smiles and tears”  
need each other  
in spite what we may think (20)  
don’t compell them  
to tell us we are wrong  
“smiles and tears”  
let’s forget the wrong  
words said “smiles and tears” (25)  
don’t play with our souls  
“smiles and tears” let’s be faithful  
to the one we live for  
and simply say “I love you”

### ***Solo por ti* op. 17 i *Smiles and tears* op. 21**

Aquestes dues cançons tenen moltes semblances formals i estilístiques pel que resulta interessant fer un anàlisi conjunt d'ambdues.

Estan dedicades a la mateixa persona, Katherine Goetman<sup>583</sup>, qui va ser l'amor impossible de Mus durant anys i la temàtica dels poemes versa sobre l'amor i el patiment que li provocava no poder viure amb naturalitat aquest sentiment. Mus va escriure la lletra d'aquestes cançons: *Solo por ti* en castellà i *Smiles and tears* en anglès.

En aquests poemes Mus deixa fluir els sentiments apassionats que sentia per la seva estimada Katherine, tot i que simultàniament mantenia una relació formal amb Eva Grande amb qui es casaria durant la Guerra civil. L'amor cap a Katherine va néixer a París durant els anys vint i van mantenir una relació a la distància a través de la correspondència. Això explica la solitud que narra Mus en *Solo por ti* i el patiment que li ocasionava no poder estimar-la obertament així, com el desig que l'amor entre ells no morís mai, com s'expressa a *Smiles and tears*.

Les dues obres tenen la mateixa estètica i estructura formal amb una clara influència de l'estil *salonnièr* inequívocament francès de principi del segle XX. L'escriptura pianística, les harmonies utilitzades- dominants de dominants, dominants secundaries, cromatismes, acords de novena i disminuïts- així com els ritmes i el tractament de la melodia fan que aquestes obres ens traslladin directament a l'ambient que es respirava als cafès parisencs dels anys vint on Mus va treballar molts anys i que de ben segur recordava amb nostàlgia.

Totes dues les va transcriure per a piano, violí i violoncel i les va incloure molt sovint al repertori que interpretava als cafès de València.

La macroestructura és idèntica en aquestes dues cançons i en les dues obres per piano sol que va escriure el 1924 (*Pelacanyes* i *New York*). Totes tenen una extensió de 72 compassos, presenten una introducció de 8 compassos on apareix material temàtic de la

---

<sup>583</sup> També va dedicar el *Madrigal del beso*. Katherine Goetman va ser la persona a la que més obres va dedicar Mus del seu catàleg.

part B amb una forta inestabilitat harmònica i dues parts contrastades de 32 compassos on les frases tenen una extensió de 8 compassos. Com a la majoria de la seva producció, podem observar el gust del mestre per construir estructures regulars, simètriques i tancades, tant en la macroestructura com en la concepció dels motius i de les frases petites.

Com s'ha comentat anteriorment, l'harmonia d'aquestes cançons presenta una gran quantitat d'acords de dominant secundària, dominants de dominants i acords alterats, l'ús de les quals ajuda a crear una música amb un perfum inequívocament parisenc. L'escriptura pianística és molt més densa i complexa que a la major part del seu catàleg.

El tractament melòdic d'ambdues és similar. La melodia de la part A és tètica en contraposició a la B, on és anacrúsica. A més el ritme melòdic de la part A és més pausat, ja que la unitat de cada síl·laba és una negra; el de la B és molt més dinàmic ja que el text és mou per corxeres. Això provoca que, amb la mateixa extensió de compassos, a la part A sols es musica una estrofa i en canvi a la B es poden cantar dues estrofes. Així doncs, a la primera part les frases duren 7 compassos i tenen un compàs que les separa- amb un silenci a la melodia que aprofita el piano per conduir l'harmonia fins la següent frase- i a la segona part les frases duren quatre compassos i no trobem enllaços entre frases, ja que la música és molt més fluïda i està enllaçada de forma natural.

#### 4.2.1.3 Himnes

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
16	<i>Himno de la "Gran Peña"</i>	Borriana	1931
22	<i>Himno del Batallón Mateotti</i>	Castelló	1936

Els dos himnes que va escriure Mus els va compondre en circumstàncies i amb finalitats molt diferents. El primer el va compondre per a una societat cultural anomenada la "Gran Peña" a la seva Borriana natal just després d'haver tornat de París i l'altre el va escriure durant la Guerra Civil com a encàrrec del govern republicà amb l'objectiu d'animar i encoratjar els combatents que formaven part del Batalló Mateotti.

L'*Himne de Riego* op. 23 no s'inclou en aquest apartat, ja que és un arranament per a violí i piano que s'ha analitzat al corresponent bloc d'obres per a aquesta formació.



### ***Himno de la Gran Peña op. 16***

L'*Himno de la Gran Peña* el componia el juliol de 1931 i és l'opus 16 de la seva obra. L'any 1931, a Borriana, coexistien la Gran Peña i la Societat Artística Mus, que estaven enfrontades entre elles. Encara que pugui semblar contradictori, Mus a les seves memòries explica que quan va tornar a viure a Borriana, va notar que a l'associació que portava el seu nom no li agradava en excés que el seu amfitrió, que havia assolit els màxims honors a l'estranger, s'hagués establert al seu poble, perquè els podia treure prestigi. Resulta curiós que preferís anar a la Gran Peña que a la seva societat, ja que a la primera hi solia trobar a tots els seus amics.<sup>584</sup> La Gran Peña era molt catòlica i, encara que ell no era religiós, els seus amics catòlics explotaven i augmentaven la seva popularitat artística dient que després d'onze anys a París, a la seva volta a Espanya havia trobat el bon camí. En agraïment al suport rebut per la Gran Peña, va compondre aquesta obra. Mus va arribar a dir que compondent ser-ne l'autor el feia semblar més papista que el propi Papa. La lletra d'aquest himne és d'Agustín Rodríguez.

L'himne té una estructura de lied ternari (ABC). L'estructura musical s'adapta al text, de manera que cadascuna de les estrofes té una secció independent. Harmònicament no presenta una gran complexitat, tot i utilitzar com és habitual en el mestre valencià dominants secundàries, acords alterats com la sisena alemanya i acords de setena i novena. L'acompanyament del piano dobla durant tota l'obra la veu del cor per facilitar-ne la interpretació als membres de la Gran Peña que no tenien gaires coneixements musicals.

El 1980, degut a un retrobament amb membres de la Gran Peña, es va escriure una lletra alternativa amb un to irònic i burlesc que té el següent títol: "Himno de la Gran Peña (de broma... letra de todos)/ recordada por Carlos Font de Mora en 1980 a sea 49 años después". Aquesta versió està en Fa Major i sols es conserva la partícula de la veu.

---

<sup>584</sup> MUS Abel. *A life*. p. 64.

**Himno de la Gran Peña.** Agustín Rodríguez.

Cantemos alegres que nuestra Gran Peña  
tremola con brios su blanca bandera  
Anhela una patria de gloria y virtud  
y al lado está siempre de España y la Cruz.

Juventud burrianense aguerrida (5)  
que defiendes católico nombre  
que el impio y el mundo se asombre  
verte dar por la iglesia tu vida

No queremos morir con baldón (9)  
No queremos la historia manchar  
de valiente vivero ejemplar  
será siempre la fe y religión

Cantemos alegres que nuestra Gran Peña (13)  
avanza valiente con sinpar nobleza  
a España su madre y a Dios redentor  
conquista laureles de gloria y honor

A luchar juventud decidida (17)  
que descienes de bravos leones  
es preciso formar escuadrones  
por la iglesia y la patria querida

Surja pues ya de España el valor (21)  
No queremos vivir sin luchar  
sangre joven sabrá conquistar  
para Cristo la gloria y honor

*Himne del Batallón Mateotti op. 22*

# HIMNO DEL BATALLÓN MATEOTTI

José Santacreu

ABEL MUS

Au - da - ces bra - vos le - o - nes  
El bien - es - tar de los pue - blos

The first system of the musical score, measures 1-5. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Au - da - ces bra - vos le - o - nes / El bien - es - tar de los pue - blos". A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the piano part.

va - lien - tes co - mo el buen Cid  
pre - ten - de tor - vo al - te - rar

The second system of the musical score, measures 6-10. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "va - lien - tes co - mo el buen Cid / pre - ten - de tor - vo al - te - rar". Triplet markings are present in the piano part.

en Cas - te - llón se a - gru - pa - ron pa - ra el fas - cis - mo ba -  
pa - ra que el mun - do se en - cien - da en nue - va gue - rra mun -

The third system of the musical score, measures 11-16. The lyrics are: "en Cas - te - llón se a - gru - pa - ron pa - ra el fas - cis - mo ba - / pa - ra que el mun - do se en - cien - da en nue - va gue - rra mun -".

tir dial y un nom - bre dig - no bus - ca - ron que les sir -  
y el pue - blo di - jo ro - tun - do con i - ray

The fourth system of the musical score, measures 17-21. The lyrics are: "tir dial y un nom - bre dig - no bus - ca - ron que les sir - / y el pue - blo di - jo ro - tun - do con i - ray". A piano dynamic marking (*p*) is present in the piano part.

24

vie - ra de a - lien - to y el nom - bre de Ma - te - ot - ti so -  
sed de ven - gan - za el Fas - cio no pa - sa - ra ¡no! en

31

nó opor - tu - no y se - ñe - ro El fas - cio es vil e - ne - mi - go de  
es - tas tie - rras de Es - pa - ña por el ho - nor de los muer - tos por

39

la paz y la cul - tu - ra su - pri - me  
las mo - zas vio - o - la - das y por los

44

li - bros y es - cue - las y es de la cien - cia la tum - ba Ba - ta -  
ni - ños sin pa - dres ven - gue - mos ta - les in - fa - mias

1ª vez *p*  
2ª vez *f*

51

llón Ma - te - ot - ti al fas -

55

cis - moa plas - ta - rás

59

con va - lor y ga - llar - dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad

66

Ba - ta - dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad

D.C.

*Himno del Batallón Mateotti.* José Santacreu. 1936

Audaces, bravos leones,  
valientes como el buen Cid,  
en Castellón se agruparon  
para al fascismo batir;

y un nombre digno buscaron           (5)  
que les sirviera de aliento  
y el nombre de Mateotti  
sonó oportuno y señoero.

El fascio es vil enemigo               (9)  
de la paz y la cultura:  
suprime libros y escuelas  
y es de la ciencia la tumba.

Batallón Mateotti.                       (13)  
al fascismo aplastarás  
con valor y gallardía  
en bien de la Humanidad.

Batallón Mateotti.                       (17)  
al fascismo aplastarás  
con valor y gallardía  
en bien de la Humanidad.

El bienestar de los pueblos                   (21)  
pretende, torvo, alterar  
para que el mundo se encienda  
en una guerra mundial,

y el pueblo dijo, rotundo,                   (25)  
con ira y sed de venganza:  
"El fascio no pasará, ¡NO!,  
en estas tierras de España.

Por el honor de los muertos                   (29)  
y de las mozas violadas,  
y de los niños sin padres,  
vengemos tales infamias".

Batallón Mateotti.                           (33)  
al fascismo aplastarás  
con valor y gallardía  
en bien de la Humanidad.

Batallón Mateotti.                           (37)  
al fascismo aplastarás  
con valor y gallardía  
en bien de la Humanidad.



## ***Himne del Batallón Mateotti op. 22***

L'*Himno del Batallón Mateotti*, compostat a l'inici de la Guerra Civil per encàrrec del Govern republicà, és el segon himne del seu catàleg. Les autoritats de la República a l'octubre de 1936 van prendre la decisió de militaritzar les columnes republicanes i crear sis brigades mixtes formades per diferents batallons de voluntaris amb l'objectiu de resistir a les tropes sublevades que estaven assetjant Madrid.<sup>585</sup>

A Castelló es va formar el Batalló Mateotti,<sup>586</sup> que estava integrat dins de la III Brigada Mixta. Les autoritats volien que cada batalló tingués el seu propi himne i inicialment li van encarregar al compositor castellanenc Vicent Asencio la composició d'aquest himne, però va refusar-ho per por a les possibles represàlies de les tropes franquistes. Com a conseqüència d'aquesta renúncia, l'encàrrec va passar a mans de Mus, qui va acceptar-lo ràpidament. Pensava així que aquest fet li suposaria la protecció del Partit Comunista, ja que es trobava en una difícil situació per la denegació d'admissió a la UGT i per les amenaces de mort que havia rebut dels seus enemics.

A les *Memòries* Mus explica que l'himne va ser ràpidament enregistrat per orquestra i cor i cada dia s'escoltava a Ràdio-Madrid per crear l'ambient de resistència que necessitava la part republicana. La composició d'aquesta obra va permetre al jove músic sentir-se més protegit i no patir per si algun dels seus adversaris intentava assassinar-lo. Sobre aquest episodi Mus narra el següent a les *Memòries*:

*In November 1936, the republican Government was mastering the situation in its zone creating special corps of guards and volunteer's battalions... on of these battalions, the "Mateotti's" was creatde in Castellón, and for it, my colleague the composer Vicente Asencio was ordered to write an hymn with the words of its political commissary... as*

---

<sup>585</sup> MONLLEÓ, Rosa, FORNAS, Alfredo, MEDALL, Iván (ed). *Biografies rescatades del silenci: experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2014. p. 126.

<sup>586</sup> El Batalló Mateotti estava format per milicians comunistes, socialistes i republicans d'esquerres valencians. Abans aquest batalló s'anomenava Casas Sala. MONLLEÓ, Rosa, FORNAS, Alfredo, MEDALL, Iván (ed). *Biografies rescatades del silenci: experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2014. p. 126-127.

*the words, as you may imagine, spoke pests of Francio, Asencio somewhat afraid in case we lost the war, willingly failed in composing a popular and valiant music and then I was ordered to do it... in my present situation of being refused by the "U.G.T" syndicate, I thought that I needed some protection of the communist party, organisator of the "Batallon Mateotti", and in less that twelve hours I finished my hymn, wich recorded for chorus and orchestra, was played everyday in Radio- Madrid for creatring an ambient of resistence... momentarily I Could breath more freely.* <sup>587</sup>

La lletra la va escriure José Santacreu, el comissari del Batalló. El poema narra amb el to bèl·lic propi de la tensió de l'inici de la guerra com es forma el batalló per lluitar contra les forces sublevades que han donat el cop d'estat de 1936 i explica perquè han posat el nom del polític socialista italià Giacomo Matteotti al batalló. L'himne destaca els valors que tenia el batalló, que segons el milicià José Ramon Torrent- que havia format part del batalló- eren la defensa de la democràcia, la llibertat, la cultura, la ciència i la pau.<sup>588</sup> A l'inici nombra al Cid, personatge que apareix també al cançoner nacional com a exemple de guerrer valent i victoriós. A l'himne s'acusa el feixisme de destruir la cultura, la ciència i l'educació, a més d'assassinar i violar dones i infants. També afirma la voluntat del batalló d'acabar amb el feixisme per al bé de la humanitat i de la llibertat.

A l'Arxiu Provincial de la Diputació de Castelló es conserva una carta que Mus va escriure al comissari del batalló, José Santacreu, sobre el procés de composició i alguns

---

<sup>587</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 92. Traducció:

El novembre de 1936, el Govern republicà, per controlar la situació en la seva zona, va crear un cos especial de guàrdies i batallons de voluntaris .. un d'aquests batallons, el "Matteotti" es va crear a Castelló, i per això, el meu col·lega el compositor Vicente Asencio va rebre l'ordre de escriure un himne amb la lletra del seu comissari polític... com que la lletra, com et pots imaginar, parlava pestes de Franco, Asencio amb una mica de por per si perdiem la guerra, voluntàriament va declinar la proposta de compondre una música popular i valenta i després em van encarregar de fer-ho a mi... en la meua situació present al haver estat rebutjat pel sindicat "UGT", vaig pensar que necessitava la protecció del partit comunista, organitzador del "Batalló Matteotti", i en menys de dotze hores vaig acabar el meu himne, que es va enregistrar per cor i orquestra, i sonava tots els dies a Ràdio-Madrid per crear un ambient de resistència... momentàniament podia respirar més lliure.

<sup>588</sup> MONLLEÓ, Rosa, FORNAS, Alfredo, MEDALL, Iván (ed). *Biografies rescatades del silenci: experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2014. p. 128

canvis que havia fet a la lletra i la partitura. La carta porta el membret del Conservatori de Música de Castelló i està datada del 18 d'octubre de 1936.

*Mi querido Santacreu*

*En este momento acabo de copiar la parte de piano y canto, del Himno del Batallón Mateotti y tan pronto como acabe esta carta entregaré la música a tu hermano para que te la lleve como convenido.*

*He cambiado algunas notas que no tienen importancia y me he permitido modificar en la segunda letra el grito del Pueblo “que el fascio no pasará” por el de “El Fascio no ha de pasar, No” por que el primero no se adapta bien a la música de la primera vez y porque el grito de NO dicho con rabia, dará más carácter al himno.*

*De haber estado aqui, lo hubieramos discutido juntos, pero de todos modos si no te gusta, lo cambias, que tal como estaba también se puede cantar, teniendo en cuenta de hacer en el compás nº 29, una BLANCA en lugar de DOS NEGRAS (y esto solamente para la segunda letra) pero ten en cuenta que lo mejor sería que la música fuera idéntica para las dos letras y así aquellos que lo cantan lo encontrarán más simplificado.*

*Mucho deseo que la música guste a todos y que todos tengáis suerte, mientras tanto queda muy tuyo*

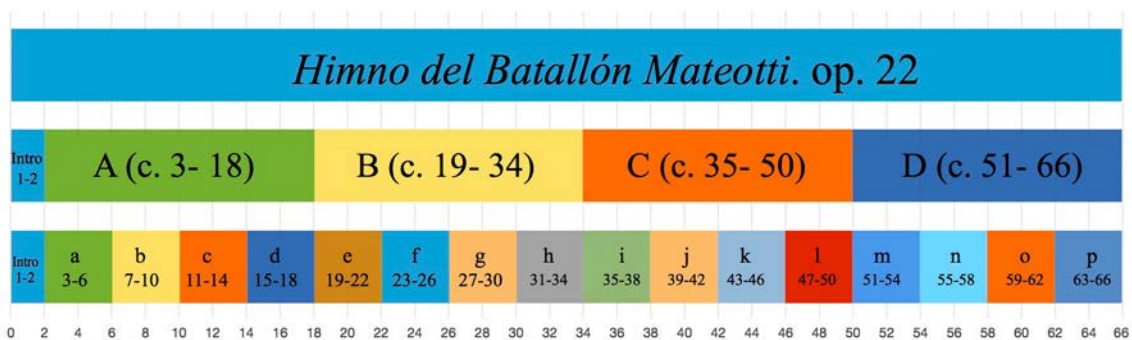
*Abelardo Mus*<sup>589</sup>

L'estructura general de l'himne coincideix amb l'estructura del text. Aquest té tres estrofes de quatre versos octosíl·labs amb rima assonant als versos parells, una tornada de dues estrofes de 4 versos, 3 noves estrofes i la mateixa tornada.

L'estructura musical s'adapta perfectament al text de la següent forma: primera estrofa (c. 3- 18), segona estrofa (19- 34), tercera estrofa (c. 35- 50) i tornada (51-66). La música es repeteix per al segon grup d'estrofes i la tornada.

---

<sup>589</sup> Arxiu Provincial de la Diputació de Castelló. T. 60/ 3- 28. Els canvis que proposa Mus a aquesta carta es van fer però no tots. El canvi de la lletra es va fer a mitges, ja que la solució final era una mescla de les dues opcions. La versió final del vers 27 va ser “El Fascio no pasará ¡no!”. Al fer aquest canvi no es va haver de canviar el ritme del compàs 29 i a les dues repeticions es feia el mateix com suggeria Mus a la carta.



Estructura de l'*Himne del Batallón Mateotti*.

Totes les estrofes tenen quatre versos de la mateixa extensió. A cada estrofa li correspon una secció musical independent de 16 compassos on cada vers té una frase de 4 compassos. Així doncs veiem una estructura perfectament simètrica, regular i fàcilment fraccionable, trets característics de la producció del mestre valencià.

L'obra s'inicia amb una breu introducció de dos compassos on el piano fa un ritme amb la dominant de La Major imitant un toc de trompetes que servirà per donar el to al cor. Aquest motiu es repetirà als compassos 9- 10, 57- 58 i 65 amb l'objectiu de fer d'enllaç entre seccions omplint el buit que deixa la melodia al fer una nota llarga i alhora donar un caràcter èpic i victoriós a l'himne.



*Himno del Batallón Mateotti*. Compassos 1-2

9  
Cid  
rar

*Himno del Batallón Mateotti.* Compassos 9-10

57  
rás

*Himno del Batallón Mateotti.* Compassos 57-58

61  
dad Ba - ta -

(8)

*Himno del Batallón Mateotti.* Compassos 61-62

La melodia és anacrúsica en totes les frases excepte a la c (c. 11- 14) i la o (59- 62) que coincideixen amb el tercer vers de la primera estrofa i amb l'inici de la tornada respectivament.

Una de les característiques constants en la producció lírica de Mus és el respecte de la prosòdia rítmica del vers, adaptant la música a les necessitats del text. Per això la seva

escriptura és sil·làbica, corresponent a cada nota una síl·laba del text, de forma que crea un fort vincle d'unió entre la poesia i la música.

A la primera estrofa, que coincideix amb la secció musical A, podem observar com els accents del text coincideixen amb el temps fort de cada compàs, excepte al compàs 15 (vers 4) on l'accent de “fascismo” recau a la part dèbil.

Audaces, bravos leones,  
guerreros como el buen Cid,  
en Castellón se agruparon  
para al fascismo batir;

2  
 Au - da - ces bra - vos le - o - nes va - lien - tes co - mo el buen Cid  
 El bien - es - tar de los pue - blos pre - ten - de tor - vo al - te - rar.

11  
 en Cas - te - llón se a - gru - pa - ron pa - ra el fas - cis - mo ba - tir y un  
 pa - ra que el mun - do se en - cien - da en nue - va gue - rra mun - dial y el

*Himno del Batallón Mateotti. Part A. Veu del cor. Compassos 2- 18.*

La música de la primera estrofa (A), que està en la tonalitat de La Major, es pot dividir en dues parts simètriques amb dos versos cadascuna. A les dues primeres frases (c. 3-10) podem observar una successió harmònica dels graus I- IV- I- IV- V de La Major, acabant amb una semicadència en la dominant en primera inversió al compàs 9, on reapareix el motiu inicial de les trompetes, que condueix la música fins la tercera frase. La melodia comença amb un salt de quarta justa ascendent i una sisena menor descendent i després es mou per graus conjunts fins acabar la primera estrofa al c. 18.

Aquesta melodia es veu reforçada per la mà dreta del piano, que toca a octaves la veu del cor.

Al compàs 9, coincidint amb la semicadència i el toc de trompeta, s'inicia un obstinat que durarà fins al compàs 15 a la mà esquerra del piano i que recorda el so d'una guitarra (la nota més greu dels acords és un mi que coincideix amb la nota més greu de la guitarra). Veiem doncs com el compositor borrianenc introdueix en aquest himne la imitació de dos instruments: per una banda la trompeta, que es podria relacionar amb la victòria i la guerra i per l'altra banda la guitarra, molt present a la música popular i que representa el poble espanyol. Aquest recurs imitatiu l'utilitza en altres obres com les *Escenes d'infants*, on a més d'instruments musicals com el flautí, l'orgue o les campanes també reproduceix sons de l'imaginari popular.

Introducció      Frase a      Frase b

Au - da - ces bra - vos le - o - nes. va - lien - tes co - mo el buen Cid.  
El bien - es - tar de los pue - blos. pre - ten - de tor - vo al - te - rar.

LAM      I      IV      I      IV      I      V

11      Frase c      Frase d

en Cas - te - llón se a - gru - pa - ron pa - ra el fas - cis - mo ba - tir y un  
pa - ra que el mun - do se en - cien - da en nue - va gue - rra mun - dial y el

V      I      V      II      V

*Himno del Batallón Mateotti*. Part A. Compassos 1- 18.

La part B (c. 19- 34) és la més fosca de tot l'himne, ja que modula a Do Major, és a dir 3 quintes per sota de la tonalitat (La Major). La dinàmica d'aquest fragment és piano, fet que emfatitza l'efecte que produeix el canvi harmònic. A més, la textura canvia, ja que el

piano deixa de tocar la melodia en octaves i simplement dobla la veu principal. Els acords que imiten a la guitarra continuen fins al c. 26, coincidint amb l'inici de la frase g, on l'acompanyament torna a duplicar la veu de la melodia però en aquesta ocasió no ho fa l'octava alta sinó l'octava baixa.

La frase h (c. 23- 26) modula a la menor, conferint al passatge encara un color més tenebrós i misteriós. Aquest nou color es mantindrà fins la C, on retorna a la tonalitat inicial de La Major. El canvi de modalitat és recurrent a tota la producció d'aquest compositor. Trobem moltes obres on intercanvia el mode per convertir una obra major en menor i a l'inrevés. En aquest cas no ho fa sobtadament, sinó que primer modula a Do Major per anar posteriorment a la menor (relatiu menor).

The image displays a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. It is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes lyrics in Spanish and chord markings below the piano part.

**System 1 (Measures 18-26):**

- Measures 18-26:** Labeled as "Frase e" and "Frase f".
- Lyrics:**

y un nom - bre dig - no bus - ca - ron que les sir - vie - ra de a - lien - to y el  
y el pue - blo di - jo ro - tun - do con i - ray sed de ven - gan - za el
- Chord Markings:** DO M: V, I, la m: V, I

**System 2 (Measures 27-34):**

- Measures 27-34:** Labeled as "Frase g" and "Frase h".
- Lyrics:**

nom - bre de Ma - te - ot - ti so - nó oportu - no y se - ñe - ro El  
Fas - cio no pa - sa - ra ¡no! en es - tas tie - rras de Es - pa - ña por
- Chord Markings:** V, I, V, V/V, V

*Himno del Batallón Mateotti. Part B. Compassos 19- 34.*

També podem observar que a la primera estrofa l'accentuació del text encaixa perfectament amb la rítmica de la música, excepte a l'últim vers, on els accents de "oportuno" i "tierra" recauen en la part dèbil del compàs.



La C (c. 35- 50) recupera el color més brillant propi de la tonalitat inicial de La Major. La melodia d'aquesta part presenta molts més salts que a la resta de l'himne. Cada frase s'inicia i finalitza amb un salt de quarta, quinta o sisena. Aquests salts serveixen per emfatitzar la duresa del text que narra les atrocitats que realitzava el feixisme:

El fascio es vil enemigo (9)

de la paz y la cultura:

suprime libros y escuelas

y es de la ciencia la tumba.

Por el honor de los muertos (29)

y de las mozas violadas,

y de los niños sin padres,

vengue mos tales infamias".

34

El fas-cio es vil e - ne - mi - go de la paz y la cul - tu - ra su -  
por el ho - nor de los muer - tos por las mo - zas vio - o - la - das y

43

pri - me li - bros y es - cue - las y es de la cien - cia la tum - ba Ba - ta -  
por los ni - ños sin pa - dres ven - gue - mos ta - les in - fa - mias

1ª vez *p*  
2ª vez *f*

*Himno del Batallón Mateotti. Part C. Compassos 35- 50.*

Als compassos 39- 42 es pot veure un cromatisme a la mà esquerra del piano junt a una cadència perfecta de VII-I que emfatitza harmònicament les frases “de la paz y la cultura” i “y de las mozas violadas” que tenen una gran rellevància en el text de l’himne.

Trobem com a la resta d’estrofes, que la cadència final (c. 50) és una semicadència no conclusiva, ja que finalitza amb la Dominant, que ens condueix irremeiablement a la tornada de l’himne.

La tornada de l’himne (D) comença a l’anacrusa del compàs 51. Com a tota l’obra la música s’adequa a tots els accents del text excepte a l’últim vers on “bien” cau en la part dèbil del compàs, però això fa que es reforci l’accent de l’última paraula de la tornada: “Humanidad”.

Batallón Mateotti.

al fascismo aplastará

con valor y gallardía

en bien de la Humanidad.

50  
Ba - ta - llón Ma - te - ot - ti al fas - cis - mo a plas - ta - rás

59  
con va - lor y ga - llar - dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad Ba - ta -

*Himno del Batallón Mateotti. Veu del cor. Tornada (D). Compassos 51- 66.*

En tot l’himne el ritme harmònic es mou per blanques amb l’única excepció dels compassos 55-56 on es mou per negres- fent la successió IV- I- VII- I- V, que coincideix amb el text “al fascismo aplastará”. Just després d’entonar aquesta frase, als compassos

57- 58 es torna a escoltar el motiu inicial imitant la fanfàrria de trompetes que condueix directament als últims dos versos de la tornada.

Als últims dos versos (c. 59- 68) hi ha un canvi de textura quan la mà esquerra del piano toca una octava baixa produint un eixamplament de les veus per fer un efecte amplificador de la música. Al final de la tornada (c. 65- 66) es torna a sentir la fanfàrria de les trompetes que porta a la repetició de la tornada aquest cop en forte- en contraposició al piano de la primera vegada-. La primera casella presenta un final no conclusiu amb la dominant de la dominant que resol en la dominant de La Major.

50

Ba-ta - llón Ma-te - ot - ti al fas - cis-moa plas-ta - rás

1<sup>a</sup> vez *p*  
2<sup>a</sup> vez *f*

V I V I IV I VII I V

59

con va - lor y ga-llar - dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad Ba - ta -

1.

8<sup>va</sup>

V I V/V V

*Himno del Batallón Mateotti. Part D. Tornada. Compassos 51- 66.*

La segona casella en canvi resol en la tònica, essent aquesta la primera vegada que un final de secció musical (o estrofa) conclou amb una cadència perfecta, en contraposició a tots els altres finals no conclusius que acabaven amb la dominant.

Quan es repeteix la tornada per segona vegada canvia la melodia de l'últim vers, utilitzant un recurs d'emfatització a través de la repetició de la mateixa nota (Mi 4) per fer més intel·ligible el text. A més acaba amb un salt de quarta justa ascendent de Mi 4 a La 4, fent que l'àmbit melòdic de l'himne sigui d'una catorzena, un àmbit molt extens per poder ser cantat per un cor no professional, com era el cas del batalló per al qual va ser escrit.

66 2. D.C.  
dí - a en bien de la hu - ma - ni - dad

2. D.C.

*Himno del Batallón Mateotti. Segona casella de la Tornada.*

Aquest himne ha sigut durant molt anys l'única obra coneguda d'Abel Mus, a l'haver estat recopilada en diferents llibres i reculls musicals que tractaven la música creada durant la Guerra Civil. De fet, en molt àmbits acadèmics, la figura de Mus es vinculava gairebé exclusivament a l'escriptura d'aquest himne i no es coneixia la resta de la seva producció ni la seva trajectòria com a violinista i pedagog.

Aquest himne és la penúltima obra que va compondre, ja que després de la guerra no va tornar a desenvolupar aquesta tasca. L'obra està escrita seguint les característiques pròpies dels himnes amb l'objectiu de crear una música victoriosa i enèrgica que donés força als membres que formaven part del Batalló Mateotti.

#### 4.2.1.4 Obres per a piano

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
1	<i>Hechicera</i>	Borriana	1917
2	<i>Pelacañes</i>	París	1923
3	<i>New York</i>	París	1924
10	<i>Escenes d'infants/ Chiquillaes</i>	París	1928

Mus va escriure quatre obres per a piano sol amb unes característiques molt contrastades. La primera obra del seu catàleg és una senzilla polca, que va compondre amb tan sols deu anys i que, tot i no ser representativa del seu estil, ens mostra el seu prematur interès per la composició. L'opus 2 i 3 són unes danses americanes que segueixen la forma del fox-trot, amb una estructura formal molt semblant. Per últim, les *Escenes d'infants* és l'obra més avançada estèticament de tota la seva producció i una de les millors obres del compositor valencià.

Aquestes quatre obres han estat estudiades amb detall pel pianista Oscar Campos Micó a la tesi doctoral *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras* defensada a la Universitat Jaume I de Castelló al 2014. Per aquesta raó l'anàlisi que es farà d'aquestes obres es realitzarà des d'una perspectiva més global amb l'intenció d'extraure els elements generals més rellevants de cadascuna d'elles. Campos realitza a la seva tesi un anàlisi molt detallat i exhaustiu que permet conèixer com Mus va compondre aquestes obres, quines influències va rebre i el resultat musical i estètic que va assolir en l'obra per a piano sol.

Segons Campos, Mus va ser l'introducció de l'avantguarda musical al repertori pianístic castellanenc amb la composició de les *Escenes d'infants*, ja que va revolucionar els procediments estètics i musicals emprats fins aleshores pels autors locals.

*Hechicera op. 1*

# LA HECHICERA

a Teresita Ribes

ABEL MUS, Op. 1  
(1907-1983)

tiempo de polka

8

16

23

29

35

menor

40

45

51 *mayor*

60

68

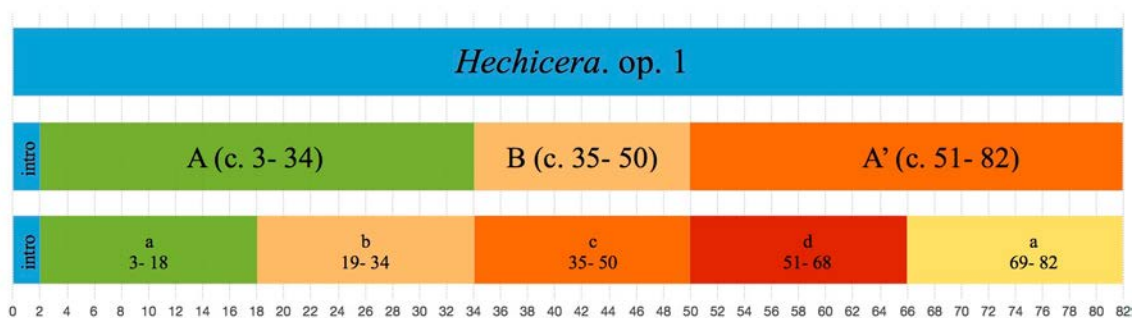
75



## ***Hechicera op. 1***

La primera obra del catàleg de Mus és una polca que va compondre amb tan sols 10 anys. El 1917 la seva germana Encarnación va escriure una senzilla obra de saló i això el va motivar a escriure aquesta polca. Degut a la poca formació musical que tenia el jove Mus, el resultat és una obra molt simple tant des del punt de vista harmònic com melòdic.

L'estructura de l'obra és ternària ABA. El tema principal que engendra la polca està construït sobre una estructura melòdica clàssica de dos períodes de 8 compassos, formats internament per dues frases de quatre.



Estructura de *Hechicera op. 1*

L'harmonia emprada en tota l'obra és molt senzilla, limitant-se als graus tonals (I, IV i V) com era habitual a les obres de ball del s. XIX.<sup>590</sup>

*Hechicera* comença amb una breu introducció de dos compassos amb textura homofònica, on estableix la tonalitat de La M, mitjançant una semicadència (V-VI), amb la que es mou tota la part A.

<sup>590</sup> CAMPOS MICO, Óscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló, 2014. p. 604.



*Hechicera*. Introducció. Compassos 1-2

La part A (c. 3- 34) es pot dividir en dos períodes de 16 compassos, que alhora es poden seccionar simètricament en grups més petits. La melodia és anacrúsica i es construeix partint d'un motiu de dos compassos que engendra una semi-frase de quatre i aquestes formen les frases de vuit compassos. Veiem doncs com l'estructura és molt simètrica i que el compositor crea la polca partint d'un breu motiu de dos compassos, que mitjançant la superposició de petits fragments dona sentit a l'obra.

tiempo de polka

VI      V      I      V<sub>7</sub>

8

I

14

IV      I      V      I

*Hechicera*. Introducció i primer període (a) de la A. Compassos 1- 18.

La textura respon clarament al d'una melodia acompanyada: la mà dreta interpreta sempre una melodia monòdica i la mà esquerra es limita a fer l'acompanyament sense cap intervenció temàtica o melòdica.

El segon període (b) de la A (c. 19- 34) es mou de nou entre la tònica i la dominant, amb la novetat que als compassos 22, 24, 26 i 27 apareix un acord de dominant amb novena. La textura de l'acompanyament no canvia respecte al primer període.

*Hechicera*. Segon període (b) de la A. Compassos 19- 34.

La part B (c. 35- 51) està en la menor (el canvi de la modalitat és un recurs molt emprat per Mus a les seves composicions) i contrasta amb la part A en diferents aspectes: la textura canvia al presentar una melodia lligada, en contraposició a les notes soltes de la A, apareixen abundants passatges amb semicorxeres quan a l'A sobretot hi havia corxeres, i finalment l'acompanyament canvia subtilment a la B, quan introdueix un ritme nou a la mà dreta als compassos senars. Aquesta part està en la menor i es mou amb els mateixos graus que la secció major (I, IV i V).

*Hechicera. Part B. Compassos 35- 50.*

La recapitulació (A') torna a la tonalitat inicial de La Major. El primer període d'aquesta part presenta un material melòdic nou (d) i l'obra conclou repetint íntegrament el període a, amb què s'havia iniciat la polca.

Aquesta obra no es pot considerar representativa de l'estil de Mus, ja que la va compondre molt jove i encara no havia anat a estudiar al Conservatori Nacional de París, on establiria les bases del seu estil i on rebria la influència de la música francesa del final del s. XIX i del primer impressionisme. Tot i això ens mostra la inquietud que tenia el músic pel procés creatiu ja des d'una edat molt primerenca.

### ***Pelacañes i New York opus 2 i 3.***

Aquestes dues obres per a piano es poden agrupar en un mateix estil, ja que totes dues responen a la forma americana del foxtrot, és a dir, obres amb compàs de quatre temps amb ritmes extrets del jazz i del swing. Ambdues obres les va compondre a París durant el curs acadèmic 1923-1924, quan estudiava harmonia amb Lucien Schwartz i poc abans de guanyar la primera medalla de solfeig del Conservatori Nacional de Música i Declamació de París.

Mus va escriure els dos foxtrot amb l'objectiu d'evadir-se del seu dur dia a dia, en un moment en què compaginava els seus estudis al Conservatori amb les classes que impartia a alumnes privats i les actuacions a cafès, casinos i cinemes de París, que li permetien contribuir a la minvada economia familiar. De fet, és lògic pensar que aquestes obres fossin interpretades en algun dels establiments parisencs on tocava assíduament des de 1921, quan amb només catorze anys, va ser contractat per primera vegada en un cafè de la Avenue du Maine de París.



#### Estructura del *Pelacañes i New York*.

Estructuralment responen a una forma binària (AB). Totes dues tenen la mateixa extensió (72 compassos) i l'estructura és idèntica. Comencen amb una introducció de 8 compassos amb molta inestabilitat harmònica, i les dues parts tenen una extensió de 32 compassos. Les parts A i B són melòdicament contrastants, essent una anacrúsica i l'altra tètica. L'estructura melòdica també és completament simètrica i comprèn dues frases de quatre compassos per cada període de vuit. Així doncs, veiem com Mus

concep tant la microestructura com la macroestructura de manera perfectament simètrica.

Si bé el pla tonal es troba dins el model clàssic de tonalitats en primer grau de veïnatge, l'abundància de breus modulacions o inflexions i ornaments com anticipacions directes i indirectes, brodadures, notes de pas i appoggiatures dissimulen els procediments harmònics tradicionals. El ritme harmònic és de vegades tan vertiginós, que les tonalitats se succeeixen sense arribar a establir-se completament.<sup>591</sup>

Els abundants cromatismes generats per les notes estranyes, units a les resolucions excepcionals d'acords de setena de dominant o disminuïda, de novena de dominant Major, l'ús de setenes naturals sense preparació o la sisena disminuïda seran el cavall de batalla harmònic comú en aquestes dues peces assolint una originalitat harmònica sorgida de la llibertat i de la manera de combinar artificis d'indole tradicional.<sup>592</sup>

El tractament temàtic presta una atenció especial al ritme en detriment de la línia melòdica. El factor rítmic té una gran rellevància en aquestes obres, ja que és un dels elements distintius dels fox-trot. Al ser unes peces concebudes per ser ballades, el ritme té un paper essencial en la concepció de les obres. Trobem abundants síncopes tant a la melodia com a l'acompanyament, resultat de la clara influència dels ritmes del Jazz i del Ragtime.

L'escriptura per a piano d'aquestes obres és innovadora dins del repertori pianístic castellanenc, ja que inclou l'acompanyament entre les notes dels temes principals, alliberant-lo del seu habitual registre greu i aconseguint així noves sonoritats. L'acompanyament inclou línies melòdiques simples que recolzen la melodia, acords amb funció de baix harmònic i abundants contracants.

---

<sup>591591</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 738-739.

<sup>592592</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 739.

Resulta interessant veure com Mus va concebre aquestes obres des d'una visió cambrística o per orquestra de jazz, tot i que són per a piano sol. La seva experiència com a violinista d'orquestres de cafès i cinemes de París on interpretava aquest tipus de repertori el va influenciar a l'hora de crear aquests fox-trot. Això es pot observar a les seccions contrastants, destinades unes a imitar un instrument o una veu, i altres a suplir rítmica i harmònicament l'absència momentània de la melodia.<sup>593</sup>

---

<sup>593</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 741.

### ***Escenes d'infants op. 10*<sup>594</sup>**

L'última peça d'aquesta secció, les *Escenes d'infants*, és sens dubte la més important de les obres per a piano i una de les més avançades del compositor borrianenc, tant des del punt de vista harmònic com estètic. Tot i ser l'opus 10, l'obra presenta procediments compositius molt innovadors com passatges politonals, acords coloristes i recursos impressionistes que no s'observen a les obres posteriors del seu catàleg. L'obra va ser molt ben rebuda pel públic i la crítica. Es va interpretar en moltes ocasions durant la vida del compositor, sobretot en la versió per a orquestra i piano que va fer el propi Mus.

L'obra beu directament de la tradició de les escenes d'infants, que van aparèixer en el mateix moment que la literatura costumista pretenia descriure un món idíl·lic que desapareixia amb la voluntat de conservar-lo. Així doncs, partint d'una concepció romàntica, una concepció lligada als sentiments humans, el compositor transmet la seva experiència quotidiana i fa reviure a l'oient les costums d'un dia qualsevol a la Borriana de principis de segle XX a través de dotze estampes que evoquen el món infantil. Compositors cèlebres com Schumann, Kabalevsky i més tard Mompou ens van deixar obres d'aquesta temàtica que de ben segur van influir a l'hora de concebre aquesta obra.

L'obra està dividida en dotze breus moviments, que van precedits de poemes que introdueixen el públic en la música que seguidament s'escolta. Existeixen tres col·leccions de poemes per a aquesta obra, que es van escriure en moments diferents, per tres escriptors valencians. El primer conjunt de poemes el va escriure Mus en valencià amb la varietat dialectal de la Plana de Castelló, simultàniament a la composició de la música.

El segon poeta que va escriure uns comentaris poètics per a l'obra de Mus va ser el cèlebre escriptor castellonenc Bernat Artola<sup>595</sup>, qui els va escriure el 1936 també en valencià, però seguint les Normes de Castelló de 1932.

---

<sup>594</sup> A l'annex 8.8 es pot consultar la partitura manuscrita original d'aquesta obra.

<sup>595</sup> MESEGUER, Lluís. *Bernat Artola. La terra i les passions*. Castelló, 1993.



Anys més tard, durant la primavera de 1941, Basilio Gassent va escriure uns versos per a *Escenes d'infants*. A causa de la política del règim franquista que prohibia utilitzar el valencià, aquesta vegada els poemes van ser escrits en castellà, perquè així es pogués interpretar l'obra, amb la lectura prèvia dels poemes de Gassent.

Els moviments d'aquesta obra descriptiva, també anomenada *Chiquillaes*, són els següents:<sup>596</sup>

1. *Al despertar (Al despertar, Amanecer)*
2. *En missa (En missa, Misa de alba)*
3. *La llissó del agüelo (L'avi i el net, Cuento del abuelito)*
4. *Soldaets de plom (Soldadets de plom, Soldaditos de plomo)*
5. *Campanetes al cel (Campanetes del cel, Campanitas del cielo)*
6. *A conillet amagat (Conillet amagat, Al escondite)*
7. *En tartaneta (Tartaneta, Con mi tartanita verde)*
8. *Dia de dól (Dol, Día de luto)*
9. *El pianet de corda (Caixeta de música, Cajita de música)*
10. *Caçoleta de detrás (Joc pueril, Juego de niños)*
11. *El móti (El moti, El coco)*
12. *Cuant tot descansa en lo poble (Cançó de bressol, Cuando todo reposa en el pueblo)*<sup>597</sup>

La partitura original és una autèntica joia, ja que a més del manuscrit de la partitura de l'autor trobem els poemes redactats en valencià pel propi Mus i unes il·lustracions a carbonet de la seva dona, Eva Grande, que il·lustren cadascuna de les escenes.

Aquesta obra està dedicada a la seva germana, Encarnació Mus, i a més afegeix un "recuerdo afectoso a mis amigos de la infancia", que coincideixen en nombre amb el

---

<sup>596</sup> S'indica en primer lloc el títol que va posar Mus a cada moviment, i a continuació- entre parèntesis- el títol que van escollir els poetes Artola i Gassent per a cadascun dels poemes.

<sup>597</sup> És interessant destacar les variants que hi ha entre els títols dels diferents moviments, segons els autors o poetes que els escriuen i el moment en què ho fan. Els títols que Mus posa als seus *Escenes*, estan escrits en el valencià popular de la Plana de Castelló (1928), mentre que Bernat Artola, poeta culte, aplicarà l'ortografia normativa aprovada per les Normes de Castelló de 1932.

dels moviments: Teresita Ribes, Vicente Marzal, Antonio Monreal, Paco Ramos, Maria Alaman, Pepe Medina, Joaquín Pla, Dolores Enrique, Antonio Peña, Ángel Saez, Tomás Santágueda i Ismael Zerezo.

La versió original per a piano sol es va estrenar el 12 de juliol de 1931 al Teatre Oberón de Borriana i la interpretació va anar a càrrec d'Encarnación Mus. Anys després, el 1935, el compositor va realitzar una transcripció de l'obra per a orquestra de corda i piano, que es va estrenar el 22 de desembre de 1935 per l'Orquestra de Cambra del Conservatori de Castelló al Saló d'actes del mateix centre. És interessant recordar que la versió de piano es va interpretar tan sols un parell de cops i en canvi la transcripció orquestral es va programar en moltes ocasions amb diferents orquestres i en diferents èpoques, fet que constata que la segona versió va tenir major acceptació que l'original.

Campos<sup>598</sup> a la seva tesi doctoral fa un anàlisi exhaustiu de les obres per a piano de Mus. L'estudi que farem a continuació d'aquesta obra intentarà extraure'n els elements compositius més rellevants.

Aquesta obra, composta el 1928, revoluciona els procediments estètics i musicals emprats fins aleshores pels compositors castellanencs, presentant una nova visió del tractament tonal propi de l'escola francesa de principi de segle. Aquesta nova concepció harmònica està sustentada en la tonalitat però alliberada de les seves lleis jeràrquiques. Les *Escenes d'infants* introdueixen parcialment aquesta visió harmònica en abundants passatges on el discurs musical, sempre sobre la base de la tonalitat, és alliberat de la sintaxi funcional que havia imperat en la música europea durant els segles XVII i XIX. El resultat és un discurs musical lliure on, en ocasions, els acords abandonen les lleis immutables de la tonalitat tradicional i es converteixen en estructures polivalents. La introspecció del timbre, dels registres del piano, de les categories sonores per mitjà dels

---

<sup>598</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 763.

acords paral·lels o la incorporació de modes eclesiàstics i escales exòtiques són els mitjans de què se servirà Mus per aconseguir nous colors harmònics.<sup>599</sup>

Junt a la nova concepció harmònica trobem una inquietud per part del compositor per crear un estètica diferent respecte al tractament dels elements de la música tradicional. Mitjançant escenes quotidianes i costumistes, evocades a través del món infantil, el mestre borrianenc ens endinsa en el folklore local del seu poble natal. Mus aconsegueix impregnar els moviments d'aquesta suite del clima i color mediterrani mitjançant la incorporació de melodies i cants inspirats en la música tradicional autòctona.

L'estructura d'aquesta obra respon a una suite de dotze moviments breus. El gust per la forma de lied, tan habitual al catàleg del compositor, és l'utilitzat en aquesta suite. La forma de lied ternari és la més predominant (*Al despertar, En missa, Les campanetes del cel, En tartaneta, El pianet de corda, El móti, Quant tot descansa en lo poble*) seguit per la forma binària (*La lliçó del agüelo, Soldaets de plom, A conillet amagat, Dia de dól*).

El tipus d'escriptura (o textura) predominant és la melodia acompanyada, però també s'observen passatges amb textura homofònica o monodia. La melodia tendeix a situar-se en la veu superior, però trobem alguns fragments on la melodia apareix a la mà esquerra (*La lliçó del agüelo, Caçoleta de detás, A conillet amagat*) o s'interpreta amb les dues (*A conillet amagat*). Resulten molt interessants els fragments on apareix l'homofonia, ja que és un recurs innovador per l'època, amb clara influència de la música francesa de principis de segle. Entre els exemples més destacats hi ha *Les campanetes del cel* on realitza una seqüència d'acords de novena invertits sense la tercera que imiten perfectament el so de les campanes, o la introducció d'*Al despertar* on trobem un cant litúrgic que es mou amb quartes justes paral·leles.

Mus explora en aquesta obra els extrems del registre del piano, tant per la tessitura més greu (als moviments *Al despertar, En missa, Soldadets de plom, En tartaneta* i *El móti*

---

<sup>599</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 763.

utilitza en diverses vegades la nota més greu del piano) com pel registre més agut del piano (*Campanetes al cel* i *El pianet de corda*).

La melodia juga un paper molt important en aquesta obra. Mus utilitza una gran varietat de motius i girs melòdics que evoquen paisatges, personatges i escenes de la seva infància. Es poden diferenciar diferents temes melòdics com: temes pastorals (*Al despertar*), cançons de bressol (*Quant tot descansa en lo poble*), temes litúrgics (*En missa*, *Dia de dól* i *Al despertar*), danses (*Soldadets de plom* i *El pianet de corda*) i temes basats en el folklore (*A conillet amagat*, *En tartaneta* i *Caçoleta de detrás*).

Els dotze moviments d'aquesta suite són tant bitemàtics (7 escenes) com monotemàtics (5 escenes), depenent de l'extensió de cada moviment i de la complexitat dels temes presentats.

Aquesta obra té una gran varietat i quantitat d'exemples sonors que ens evoquen idees, sentiments extramusicals o imatges, ja sigui a través de procediments compositius (el moviment de quartes paral·leles d'*Al despertar* o el moviment coral d'*En missa* ens evoquen clarament escenes religioses) o a través de motius que recorden animals, instruments musicals i personatges que trobem durant tota l'obra.

Al ser aquesta una obra instrumental, Mus té la llibertat de construir el ritme sense estar lligat al text altrament com succeeix a les seves cançons i a gran part de la seva producció. Cada moviment està acompanyat d'un poema que determina l'acció i serveix per crear una música programàtica, però aquest text no condiciona la rítmica de l'obra. Trobem, doncs, una gran varietat de recursos rítmics emprats en aquesta obra com: l'alternança i superposició de ritmes binaris i ternaris, polirítmies, homorítmies i hemiolies. Campos<sup>600</sup> fins i tot observa l'utilització de recursos rítmics propis de la tècnica medieval com la isorritmia que apareix a les *Campanetes al cel*.

---

<sup>600</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 786

La brevetat dels moviments condiona clarament l'evolució del discurs musical. És per això que trobem plantejaments bàsicament expositius i els pocs desenvolupaments que apareixen són molt senzills. Un dels trets característics de la seva manera de concebre la composició, la simetria, es veu clarament reflectit en aquesta obra. Així doncs les seccions expositives (temes i comentaris temàtics) són fonamentalment simètriques, ja siguin binàries (períodes de vuit compassos amb dues frases de quatre) com ternàries (períodes de dotze compassos amb tres frases de quatre compassos). En canvi les estructures asimètriques les trobem principalment a introduccions, transicions i excepcionalment a temes on es vol transmetre una sentiment de desequilibri, por, imperfecció o horror.

Un dels aspectes més rellevants d'aquesta obra és el tractament de l'harmonia, així com els procediments compositius emprats. Podem observar que les tonalitats principals dels moviments d'aquesta obra tenen poca varietat, ja que la meitat estan en Sol Major i la resta en tonalitats veïnes com Re M, La M, Fa M, si m i sol m. A més cal destacar l'escassa presència de modulacions tant en els moviments concebuts plenament dins de la tonalitat com en aquells que tenen seccions modals.

El compositor borrianenc crea un color harmònic característic mitjançant la incorporació de passatges politonals, escales exòtiques i fragments modals i no tant a través de les modulacions tradicionals. Junt als tradicionals acords de sèptima de dominant, de sensible, disminuïts i acords de novena majors i menors podem observar la inclusió d'acords alterats com el de quinta augmentada, la sexta disminuïda o augmentada i sexta napolitana.

L'inici del primer moviment (*Al despertar*) és tota una declaració d'intencions, ja que comença amb un cant a quartes justes paral·leles imitant un organum medieval<sup>601</sup> i continua amb un passatge politonal on la melodia es mou utilitzant l'escala de tons sencers i l'acompanyament fa un pedal en si menor. Un cop acabada aquesta introducció la secció principal es mou plenament dins de la tonalitat de Fa M i el moviment finalitza de nou amb el fragment politonal.

---

<sup>601</sup> Aquest recurs també es pot observar l'inici de *Dia de dol*.

Un altre moviment interessant pel tractament harmònic és *Les campanetes del cel*, on imita el so de les campanes mitjançant la successió d'acords de novena en quarta inversió amb absència de la tercera. La mà esquerra es mou sempre amb quintes paral·leles i la mà dreta amb una superposició de quartes justes i aconsegueix així un color molt encertat que reproduïx molt fidelment el so de les campanes.

Un recurs també utilitzat per Mus és la inclusió de notes estranyes a acords per crear un color especial. Tot i no ser molt freqüents, trobem acords amb quarta afegida a *La lliçó del agüelo* i acords de novena menor amb quarta i novena afegides a *Dia de dól*.

Campos destaca que Mus va ser el primer compositor castellanenc en utilitzar els modes eclesiàstics d'una manera conscient i significativa, aconseguint un discurs musical aliè a la jerarquia tonal que havia dominat el repertori fins aquell moment.<sup>602</sup>

Per finalitzar, podem afirmar que aquesta obra és una de les més avançades del catàleg del compositor borrianenc en quant a l'estètica i l'harmonia emprades. La influència de la música francesa de finals del segle XX i principis del XX és indubtable i resulta curiós, com tot i les bones crítiques que va rebre d'aquesta obra, no continués desenvolupant aquest estil a les obres posteriors, on va tornar a una estètica menys innovadora i trencadora que la que havia iniciat amb les *Escenes d'infants*.

---

<sup>602</sup> CAMPOS MICÓ, Oscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló. 2014. p. 769.

#### 4.2.1.5 Obres per a guitarra

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
20	<i>Una más</i>	Borriana	1931

##### ***Una más op. 20***

Aquesta és l'única obra que va escriure per a guitarra. La va compondre l'agost de 1931, pocs mesos després d'haver tornat de París i d'haver-se instal·lat a la seva Borriana natal, mentre esperava tornar a realitzar concerts com a solista i trobar una feina a algun conservatori o orquestra de prestigi. L'obra porta la següent dedicatòria: "*Habanera de salón*" escrita un día de verano en Burriana. Para un pobre millonario-guitarrista que no podía tocar ni comprender otra cosa.

Es tracta d'una obra molt senzilla tant harmònica com melòdicament. La macroestructura és binaria A-B. Es pot dividir en dues parts de 16 compassos, contrastades a través del canvi de modalitat. La primera part (A) està en mi menor i la B en Mi Major. La modulació apareix de forma sobtada i sense preparació introduint el sol # al compàs 15 que condueix directament a la tonalitat de Mi Major. En aquesta obra tornem a veure un recurs utilitzat a moltes de les seves obres com és l'intercanvi de mode convertint una obra menor en major i viceversa.

Les seqüències de graus són molt simples i tan sols utilitza els graus tonals (I- VI- V).

**A** Tempo de habanera (muy en serio)

mi m I V7 I

9 I VII IV I Mi M:

16 B I V7 I

24 IV I

*Una más.* Estructura i anàlisi harmònic

La melodia es mou generalment per graus conjunts diatònics i hi trobem cromatismes (c. 12), abundants notes de pas, així com brodadures (c. 2, 4, 8...) i retards (c. 22). Els salts melòdics són gairebé sempre ascendents amb intervals de quarta, sisena i octava. Resulta interessant observar que tots els moviments descendents es mouen per graus conjunts excepte als compassos 2, 13 i 29 on hi ha un salt de quarta justa descendent.

L'estructura melòdica té una gran simetria, essent aquesta una característica pròpia de l'estil de Mus. Parteix d'una frase de 4 compassos que engendra una secció de 8 per acabar creant una obra on la simetria té una gran importància.

El ritme característic de les habaneres està present durant tota l'obra i apareix tant a la melodia com a l'acompanyament. De fet Mus remarca la importància que té el ritme en aquesta obra escrivint a l'inici la següent indicació: *Tempo de habanera (muy en serio)*



#### 4.2.1.6 Obres per a orquestra

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
5c	<i>Canción de cuna</i>	París	1926
5d	<i>Canción de cuna</i>	París	1926
10b	<i>Escenes infantils/ Chiquillaes</i>	París	1928

Mus va transcriure per a orquestra de corda les dues obres més importants del seu catàleg: *Canción de cuna* i *Escenes d'infants*. La transcripció per a aquesta formació podríem afirmar que era una conseqüència natural de la forma de compondre de Mus. La seva escriptura pianística respon perfectament a la concepció orquestral de les veus de manera que ja en la versió per a piano es poden diferenciar les futures veus de l'orquestra.

#### ***Canción de Cuna. op. 5c i 5d***

Mus va fer diferents transcripcions d'aquesta obra: primer la va adaptar per a veu i piano (op. 5b), i posteriorment en va fer dos arranjaments orquestrals: un per a orquestra de corda (op. 5c) i un altre per a violí solista i orquestra de corda (op. 5d).<sup>603</sup>

Com s'ha comentat anteriorment, l'acompanyament de la versió original de la *Canción de Cuna* té una escriptura concebuda de forma orquestral, a través de la qual es poden distingir quatre veus independents que corresponen perfectament a les diferents seccions de l'orquestra.

Als exemples següents es pot veure l'inici de la *Canción de Cuna* en la versió original i la transcripció per a violí solista i orquestra de corda. La veu del violí solista és idèntica a les dues versions. Pel que fa a l'arranjament de l'acompanyament veiem com la veu superior del piano és interpretada íntegrament pels violins primers, les corxeres de la mà dreta corresponen als segons violins i els violoncel·lans fan a divisió la mà esquerra del piano. Els contrabaixos doblen la primera nota de cada compàs de la veu més greu de

---

<sup>603</sup> A l'annex 8.7 es pot consultar la partitura de la versió 5d, per a violí solista i orquestra de corda d'aquesta obra.

l'acompanyament pianístic i l'única veu que és nova respecte a la versió original la tenen les violes, que fan un acord arpegiat amb corxeres fins al compàs 9, on doblen la veu dels violoncel·ls.

*Canción de Cuna.* Versió original per a violí i piano. Compassos 1- 10.

*Canción de Cuna.* Versió per a violí solista i orquestra de cambra. Compassos 1- 10.

Tot l'arranjament és concebut amb la mateixa idea, ajudat en gran part per l'escriptura de l'original. Per ajudar el violí solista a sonar per sobre de l'orquestra, Mus indica que l'orquestra ha de tocar amb sordina i el solista sense. A la versió de música de cambra el violí interpreta la cançó de bressol amb sordina per aconseguir un timbre més delicat i íntim però a la versió orquestral el violí solista toca sense sordina per poder cantar amb facilitat. Per contra, el color de l'acompanyament és amb sordina de manera que es crea un embolcall sonor dolç i delicat.

### **Escenes infantils op. 10b**

El 1935 Mus va fer una transcripció de l'obra *Escenes d'infants* per a orquestra de corda i piano i va canviar subtilment el nom per *Escenes infantils*.<sup>604</sup> Aquesta obra, en la versió orquestral, va ser una de les que més prestigi li va donar com a compositor. Tots els crítics que van escoltar-la van ser unànimes en alabar les seves destreses com a compositor i van destacar la quantitat de recursos orquestrals que havia emprat.

La qualitat sonora i estètica de l'obra original per a piano es va veure millorada amb el tractament de les veus i en els colors que aconsegueix en la transcripció orquestral.

De la mateixa manera que a *Canción de Cuna*, la transcripció sorgeix pràcticament sola, gràcies a la concepció orquestral de les veus en la versió per a piano.

Resulta interessant observar com el compositor va deixar intactes dos moviments de la versió original- *Les campanetes del cel* i *El pianet de la fira*-, de forma que en la versió orquestral també s'interpreten amb el piano a solo. L'única intervenció que fa el piano junt a l'orquestra és als últims vuit compassos de *Caçoleta de detrás*, on interpreta la melodia acompanyat per l'orquestra. La resta dels moviments són interpretats per l'orquestra sense participació del piano.

L'experiència de Mus en grups de cambra i orquestres es veu reflectida a l'hora de repartir les veus de l'orquestra i crear estructures sonores amb un balanç correcte que permet escoltar la veu principal sense problemes. La massa orquestral és repartida de forma coherent alternant solos de diferents instruments, ja sigui amb l'acompanyament de l'orquestra o deixant un instrument sonant sol. En molts fragments trobem com els violoncel·lols sols interpreten la melodia- *Al despertar* i *Quan tot descansa en lo poble*-, en altres ocasions ho fan a l'uníson amb els contrabaixos, com al misteriós i terrorífic *El móti* i en d'altres alternen la melodia amb els violins com és el cas de *La lliçó del agüelo* on representen la veu de l'avi que ensenya una cançó al seu net que és interpretat pels violins.

El violí per la seva banda té el protagonisme en la majoria dels moviments, destacant el solo del concertino d'*Al despertar* on interpreta una melodia formada per una escala de

---

<sup>604</sup> A l'annex 8.9 es pot consultar la partitura completa de la versió orquestral d'aquesta obra.

tons sencers que imita el cant d'un ocell o d'un flautí. En alguns moviments com *En missa* o *Dia de dól* l'escriptura respon més a una concepció coral on totes les veus tenen una importància similar i es mouen conjuntament.

Aquesta versió es va interpretar molts més cops que l'original per a piano, cosa que va fer que l'obra es conegués molt més per la versió orquestral i que s'obviés en diverses ocasions la concepció original de l'obra.

#### 4.2.1.7 Obres per a banda

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
14	<i>Burriana, Paris y Londres</i>	París	1929

Es tracta d'un pasdoble escrit per a una de les bandes del seu poble, la Banda de Música de la Creu Roja, i està dedicat al seu poble i als seus paisans. El 1929, quan va escriure l'himne Mus, tot i tenir 22 anys, era una eminència al seu poble i la premsa es feia ressò cada cop que tornava de París per passar uns dies a Borriana. Dos anys enrere s'havia fundat la Societat Artística Mus com a grup de seguidors del músic borrianenc i molts cops la banda l'esperava a l'estació de tren per donar-li la benvinguda quan tornava a casa seva. Per això és comprensible que en mostra de gratitud a la seva gent compongués aquest pasdoble que es va estrenar per la Banda de la Creu Roja el 15 de juliol de 1929, breument després de ser compost.

El títol té una explicació coneguda per tots els borrianencs i fa referència a la importància comercial que tenia Borriana degut a les exportacions de cítrics a principis del segle XX, que li havien permès fer negocis amb dues ciutats tan importants com París i Londres. Per la seva banda, Castelló, que era la capital de la província, no havia assolit una importància comercial tan important i els borrianencs tenien una gran rivalitat amb la capital de la Plana. Veiem doncs la forta concurrència local entre Castelló, ara capital de la província, i Borriana, població propera a Castelló que des de l'edat mitjana havia estat la vila més important de la Plana.

En una entrevista al diari Ciudad d'Alcoi de l'1 juny de 1971, Mus deia el següent sobre aquesta composició:

*Burriana, Paris y Londres, dedicado a mi pueblo natal Burriana, pueblo emprendedor, simpático y un tanto fanfarrón. Allí solemos decir que Castellón está en la provincia de Burriana, que es como si dijéramos que Alicante está en*

*la provincia de Alcoy. ¿No existe cierta analogia entre estos dos pueblos entusiastas, emprendedores y trabajadores?*<sup>605</sup>

Aquesta és l'obra més extensa del catàleg del compositor borrianenc. L'obra s'inicia amb una breu introducció d'onze compassos on les trompetes i les cornetes toquen a l'uníson un tema heroic de quatre compassos que és respost pels trombons. A continuació comença pròpiament el pasdoble on és poden diferenciar tres grans parts amb una durada similar. Els temes presentats són contrastats tant pel tractament de les veus i la tipologia de la melodia com per les dinàmiques i les articulacions.

La melodia presenta els elements característics de la música popular espanyola amb el ritme característic del pasdoble a l'acompanyament i amb els girs melòdics característics d'aquest gènere.

---

<sup>605</sup> VALOR CALATAYUD, E. "De Música". *Ciudad*. Alcoi. 1 de juny de 1971.

#### 4.2.1.8 Tractat per a violí

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
4	<i>Método elemental de violín</i>	París	1924-1925

Mus començà a redactar el seu mètode de violí entre 1924 i 1925 a la ciutat de París. Les inquietuds pedagògiques s'havien despertat prematurament amb tan sols dotze anys quan va impartir les seves primeres classes i això va fer que amb setze anys s'interessés per escriure el seu propi mètode.

Durant la seva etapa francesa (1920-1931) Mus va tenir diversos alumnes privats. Els ingressos d'aquestes classes li permetien ajudar a l'economia familiar. El *mètode elemental de violí* té una clara influència de *Escola de violí* de Delphin Alard, que era el mètode que s'utilitzava al Conservatori Nacional de Música de París així com a la majoria dels conservatoris d'Espanya i França. De fet, el propi Mus va estudiar amb aquest mètode tant a Borriana com després a París, ja que era obligatori en pràcticament tots els conservatoris. Mus es va adonar que els mètodes que s'utilitzaven a l'època, com el d'Alard, tenien algunes llacunes que ell podia omplir i va decidir fer el seu mètode per completar alguns aspectes tècnics que segons els seu criteri es treballaven poc als altres mètodes.

El tractat, a part dels exercicis purament tècnics, té catorze duets, deu dels quals són originals de Mus. Aquests duets són realment interessants i sorprenen per la seva energia, lirisme i lleugeresa. L'objectiu d'aquests duets és que l'alumne millori progressivament les seves capacitats tècniques i musicals, ajudat pel suport harmònic i musical de la segona veu, que interpreta el professor.

El *mètode elemental de violí* està analitzat amb detall a l'apartat 3.2 de Pedagog d'aquesta tesi doctoral.

#### 4.2.2 Característiques generals de l'estil compositiu de Mus

La figura d'Abel Mus està lligada principalment a la seva carrera com a violinista i pedagog i la seva vessant compositiva és poc coneguda i no s'ha estudiat de manera exhaustiva fins al dia d'avui. En la seva producció trobem diferents gèneres com cançons per una veu i piano, duets per violí i piano, obres orquestrals, himnes i obres per a piano sol entre d'altres. Mus es va endinsar en la faceta de compositor amb tan sols deu anys, amb una senzilla polca per a piano i a poc a poc va anar ampliant el seu catàleg fins a arribar a un total de 23 composicions.

La composició sempre va jugar un paper secundari o terciari en la seva carrera, ja que Mus, des d'un punt de vista professional, va ser abans intèrpret i pedagog que compositor. De fet, en paraules del mateix músic, la composició no era cap foc que el devorés, sinó més aviat una vàlvula de sortida i una diversió que li va permetre evadir-se de la intensa activitat concertística i pedagògica que va dur a terme durant una vintena d'anys. Aquest fet demostra que Mus es va apropar al món de la composició lliure de la pressió i responsabilitat que tenien altres músics que dedicaven els seus esforços i el seu talent a reeixir exclusivament en aquest terreny. No obstant això, el catàleg que va deixar Mus resulta interessant i té obres de molt bella factura representatives d'una època i d'unes influències molt evidents.

La formació que va rebre al Conservatori Nacional de París i l'ambient musical que va viure durant la seva etapa parisenca (1920-1931) va marcar el seu estil compositiu i la seva manera de concebre la música. Trobem una gran influència de la música francesa de finals del s. XIX i del primer impressionisme en el tractament de l'harmonia i en la utilització de timbres i colors així com la introducció de modismes de la *musique espagnole* molt pròpia de concertistes.



Cal destacar que Mus només va compondre fins a 1939 i després de la Guerra Civil. Afectat per l'experiència traumàtica de la guerra i per l'escàs ambient creatiu de la postguerra valenciana no va tornar a compondre cap obra més.

De l'estudi de les obres de Mus se n'han extret algunes constants estilístiques que es poden observar al llarg de la seva producció. No es poden apreciar diferents períodes creatius bàsicament perquè Mus va compondre tot el seu catàleg en 22 anys. De fet si s'exclou la seva primera obra que va escriure quan encara era un nen de deu anys, la resta de la seva producció la va crear entre 1923 i 1939, és a dir en un període de setze anys.

Per poder determinar les característiques de la seva obra s'estudiaran a continuació els següents aspectes del procés creatiu: forma, melodia, ritme, textura, evolució del discurs musical i harmonia.

#### **4.2.2.1 Forma**

Mus es va veure captivat per l'exquisidesa de les breus dimensions influïdes per la forma de la cançó. Totes les obres del seu catàleg es caracteritzen per ser breus i de forma senzilla. De fet no trobem cap obra a la seva producció on abordés una gran forma.

L'obra amb l'extensió més curta és la cançó *Durmiendo a mi muñeca* op. 18 amb 24 compassos i la més llarga és el pasdoble per a banda titulat *Burriana, París i Londres* op. 14 que té 127 compassos<sup>606</sup>. La mitjana de l'extensió de totes les obres és d'uns seixanta compassos.

Hi ha dues obres que en el seu conjunt tenen una extensió més llarga. La primera és *Escenes d'infants*, una suite de dotze moviments breus on Mus musica els seus records d'infantesa, i la segona el seu tractat de violí que conté un conjunt de duets per a dos violins. Tot i que l'extensió global d'aquestes dues obres és molt més gran que la de la

---

<sup>606</sup> L'arranjament del *Vals en do # menor* de Chopin té 167 compassos però no es pot considerar una obra pròpia, ja que és una instrumentació de l'obra del compositor polonès.

resta de les obres, si es consideren els diferents moviments com a obres independents, la durada de cadascun d'ells no supera mai els dos minuts. Així doncs podem afirmar que Mus sentia una gran predilecció per la petita forma i va ser l'única que va treballar.

El gènere que més va treballar va ser la cançó- suposa gairebé la meitat de la seva producció- i es pot observar una clara influència de la forma característica d'aquest gènere en la resta de les seves obres. L'estructura musical de les obres es veu clarament marcada per l'extensió i l'estructura del poema, al que adapta la música per ressaltar l'expressió que es desprèn del text.

La forma reduïda condiona molts elements de l'estil compositiu com per exemple la presentació temàtica: els temes generalment són presentats però no arriben a desenvolupar-se, ja que l'extensió de l'obra no ho permet.

La macroestructura de les seves obres gira al voltant de dues formes: la binària i la ternària. La forma ternària ABA és la més recurrent ja que l'utilitza en tretze peces. En aquesta forma es veu la preocupació de Mus per tornar sobre el que ja s'ha sentit i així tancar l'obra amb els motius i temes que iniciaven l'obra. L'última part d'aquesta forma tripartita és idèntica a la inicial i en moltes ocasions està abreujada o modificada subtilment, com en el cas de *Leyenda mora*, *Canción de Cuna* o *Hechicera*.

La forma binària es fa visible a les seves obres en dos formats. La forma bitemàtica AB és present en set de les seves obres. Les parts solen coincidir amb les estrofes dels poemes i tenen un caràcter diferenciat tot i no ser excessivament contrastants. L'altra forma respon a la forma AA i la trobem a 8 de les seves obres. En molts casos trobem diferents seccions contrastants dins de cada part, però la forma global respon a una repetició gairebé idèntica de dues parts.

En la gran majoria de les seves obres trobem una introducció que precedeix la presentació del tema principal. De les tretze obres vocals només quatre (*Little drops of rain*, *My doll*, *Madrigal del beso* i *Himno de la Gran Peña*) no s'inicien amb una introducció instrumental. Les introduccions de les obres vocals són variades: les més breus tenen una extensió de dos compassos (*Canción de cuna*, *Durmiendo a mi muñeca*,

*Las golondrinas* i *Himno del Batallón Mateotti*) durant les quals s'estableix la tonalitat per iniciar de forma immediata el tema principal. La introducció més llarga la trobem a *Quisiera ser* amb 9 compassos. Tan sols hi ha dues introduccions instrumentals que presentin un material temàtic que després cantarà la veu. Aquest és el cas concretament de *Smiles and tears* i *Solo por ti*, on es presenta el tema B interpretat pel piano.

A les obres instrumentals també són freqüents les introduccions. *Hechicera* té una breu introducció de dos compassos composta per una semicadència abans de començar pròpiament la polca. Els dos fox-trot per a piano (*New-York* i *Pelacañes*) tenen una introducció de 8 compassos amb una marcada inestabilitat harmònica. El pasdoble *Burriana, París i Londres* també s'inicia amb 11 compassos d'introducció. Diferents moviments de les *Escenes d'infants* tenen una introducció en molts casos amb caràcter programàtic o imitatiu. Per exemple les introduccions de *...al despertar...* i *...dia de dól...* recorden un cant litúrgic, un efecte produït per la realització d'una melodia amb quartes superposades. Altres exemples els trobem en els compassos inicials de *...en tartaneta...*, que imiten el moviment constant d'aquest vehicle o a la introducció de *... quan tot descansa en lo poble...*, on es transcriu el cant del sereno del poble.

En contraposició, es pot observar que la importància que l'autor dona a l'inici de les obres no la trobem, però, a les parts finals ja que tan sols una de les obres vocals finalitza amb una coda instrumental (*Quisiera ser*).

Mus era una persona molt metòdica, constant i extraordinàriament ordenada. Aquesta personalitat es veu reflectida en l'estructura de les seves obres, totes de gran simetria i ordre regular. Les frases solen partir d'un motiu senzill que engendra una semifrase, després una frase i així successivament fins crear la macroestructura que s'ha format a partir de la suma d'elements de forma simètrica. Les frases i les parts són molt clares i respecten els inicis i finals sense encavalcaments, de forma que es poden seccionar fàcilment. Tan sols en dues obres trobem la juxtaposició de dues frases (*Golondrinas* i *Durminedo a mi muñeca*), on un mateix compàs funciona com a final d'una frase i inici de la següent.

L'estructuració d'alguna de les seves obres respon a la raó àuria. Aquesta proporció geomètrica, també coneguda com proporció divina, va ser utilitzada per molts compositors tant per a la durada de les notes- com Bartok i Messiaen- com per, a l'estructuració de les parts internes de les obres- com és el cas de Mus. La raó àuria es troba a la natura (en la disposició dels pètals de les flors, en la relació entre els nervis del tall d'una fulla, en la disposició de les fulles de moltes plantes, en la relació entre els diàmetres contigus de les pipes de gira-sol,...) i en el món de les arts podem trobar ja exemples a escultures i edificis grecoromans i posteriorment a la música renaixentista. És possible que Mus no estructurés conscientment algunes de les seves obres seguint aquesta proporció, però la podem trobar a la macroestructura de la *Canción de Cuna* (AB té 42 compassos i la part A' en té 25), a la *Hechicera* (AB té 51 compassos i A' en té 31), a *Esmeralda* (la secció A té 20 compassos que es poden dividir en dos parts de 12 i 8 compassos), entre d'altres exemples.

#### **4.2.2.2 Melodia**

El melodisme és un dels trets més característics de les obres de Mus i defineix tant la seva música vocal com la instrumental. Mus no és un compositor abstracte, les melodies són fàcilment reconeixibles i structuren tant el discurs musical com la forma de les obres. La resta d'elements musicals, com el ritme o l'harmonia, resten subordinats a la melodia i es comporten en funció de les seves característiques.

Quan Mus composava una obra, el primer que sorgia era la melodia, possiblement influenciat per la seva formació instrumental, ja que com a violinista estava avesat a interpretar la melodia de les obres i no pas les veus internes, de funció més harmònica. Si es tractava d'una cançó, aquesta melodia sorgia de la mètrica i el significat del text. Un cop establerta, acotava molt les característiques del ritme i la resta d'elements com l'harmonia i la textura, que es disposaven amb llibertat dins dels límits marcats per la idiosincràsia de la melodia.

La melodia a les obres del compositor borrianenc sol ser diatònica i està dins dels paràmetres de l'harmonia tonal. L'àmbit melòdic en les obres vocals és bastant ampli i sempre supera l'octava, arribant a una catorzena (Si 2- La 4) a l'*Himno del Batallón Mateotti* i a una tretzena (Si 2- Sol 4) a *Solo por ti* i *Quisiera ser*. L'àmbit més petit a les cançons és d'una dècima a *Durminedo a mi muñeca* (Do 3- Mi 4), *Esmeralda* (Re 3- Fa 4) i *My doll* (Do 3- Mi 4) i el més habitual és d'una onzena a *Priere* (Si 2- Mi 4), *Smiles and tears* (Si 2- Mi 4), *Little drops of rain* (Re 3- Sol 4) i *Himno de la Gran Peña* (Re 3- Sol 4).

Generalment la melodia es mou per graus conjunts diatònics, tot i que hi ha alguns salts característics que es repeteixen. Trobem gran abundància de moviments de quarta justa ascendent que es poden associar diferents ambients o temàtiques: al món infantil a *la lliçó del agüelo* de les *Escenes d'infants*, *My doll*, *Canción de cuna*, *Durmiendo a mi muñeca*, *Little drops of rain*; a cançons de temàtica amorosa a *Esmeralda*, *Priere*, *Solo por ti*, *Quisiera ser*; o bé per ressaltar el caràcter èpic als himnes: *Himno del Batallón Mateotti*, *Himno de la Gran Peña*. El salt de quinta justa sol aparèixer per suggerir misteri a *...al despertar...* i *...el móti...* de les *Escenes d'infants*, *Himno del Batallón Mateotti*, *Leyenda mora*; o bé per determinar els finals de frase o nous inicis: *Quisiera ser*, *Smiles and tears*, *Madrigal del beso*. Per últim, els salts de sisena i d'octava no són tan freqüents, però en trobem a *Golondrinas o Canción de Cuna*.

Resulta també interessant la utilització que fa dels cromatismes- *Priere*, *Canción de cuna*, *Leyenda mora*- utilitzats per destacar passatges de gran intensitat expressiva.

Un altre recurs que trobem a la música de Mus és la repetició de la mateixa nota, ja sigui per ressaltar el text- *Las golondrinas*, *Priere*, *Himno del Batallón Mateotti* i *Himno de la Gran Peña*- o per imitar el cant del sereno- *...Quan tot descansa en lo poble...* de les *Escenes d'infants*.

Mus juga sovint amb l'intercanvi de la modalitat major-menor en una mateixa tonalitat. Obres com *Una más*, *Himno del Batallón Mateotti*, *Hechicera*, o *...la lliçó del agüelo...* de les *Escenes d'infants* alternen la modalitat amb fragments en Major i menor.

Un recurs provinent de la influència del primer impressionisme francès és la utilització de tons exòtics. A *...al despertar...* de les *Escenes d'infants* combina una melodia creada a partir l'escala de tons sencers sobre un pedal de la subdominant de si menor, aconseguint així un ambient de gran quietud i fantasia a través de la politonalitat emprada. El segon tema de la *Leyenda mora* eleva el quart grau de l'escala menor per construir una melodia ornamentada que recorda les danses àrabs. Tot i que possiblement no ho va fer de forma conscient, apareixen algunes melodies que responen a diferents modes gregorians, com el mode frigi o el mixolidi en diferents passatges de les *Escenes d'infants*.

A moltes obres de la seva producció vocal i instrumental trobem motius i girs melòdics que recorden la música popular espanyola, com a *Esmeralda*, *Madrigal del beso*, *... caçoleta de detrás...* de les *Escenes d'infants* i especialment al pasdoble *Burriana*, *París i Londres*.

Les frases musicals es poden dividir en períodes regulars i solen estar delimitades per finals oberts o per cadències conclusives que marquen el final de les frases i seccions. La base estructural melòdica sol ser simètrica en les seccions expositives, quan es presenten els temes i els comentaris temàtics. En els casos comptats que l'estructura és asimètrica responen a la voluntat de transmetre desequilibri, por o angoixa, com es pot veure a *Prière* o als moviments *...dia de dól...* i *...el móti...* de les *Escenes d'infants*. La simetria, doncs, està present tant a la macroestructura- frases i seccions amb la mateixa extensió i que es poden dividir en fragments de característiques similars- com a la melodia.

#### **4.2.2.3 Ritme**

Com s'ha comentat anteriorment, el ritme a la música del mestre valencià és un element secundari a l'hora de crear les obres, ja que està subordinat a la melodia. El ritme està determinat per la melodia i aquesta en la producció vocal està delimitada per les característiques del text. Així doncs, el ritme en últim terme resta supeditat a la prosòdia i rítmica natural del vers. La forta vinculació en la música de Mus entre la paraula i el

ritme parteixen del respecte al text i de l'adaptació del ritme a les necessitat marcades per la mètrica. D'aquesta manera, podem afirmar que el ritme no juga un paper principal en l'estil compositiu de Mus, tot i que en diverses obres com els fox-trot *New York* i *Pelacanyes*, les cançons *Solo por ti* i *Smiles and tears* o el pasdoble *Burriana*, *París y Londres* el ritme té un caràcter definitori del gènere de cadascuna de les peces, la qual cosa és el mateix que afirmar que té un paper molt rellevant en la concepció de l'obra.

A la música vocal el ritme neix lligat inexorablement a la combinatòria d'altures i generat des de la dicció dels versos. Això provoca que en la música cantada la unitat fonamental del ritme sigui sempre la síl·laba- rebent normalment la figuració de corxera, encara que també hi hagi casos on sigui la negra o la semicorxera.

La música instrumental, no lligada a les necessitats del text, té una major llibertat a l'hora de crear la rítmica, per la qual cosa presenta una major diversitat respecte a la música vocal. A la música vocal no hi trobem la utilització simultània de mesures temporals diferents com la clàssica divisòria binària- ternària dels temps que sí que trobem a obres instrumentals com la *Canción de cuna*, *Leyenda mora* o *Escenes d'infants*.

La música instrumental de Mus inclou obres on el ritme té un paper essencial perquè l'obra està lligada a una forma definida bàsicament pel ritme, com als fox trot *New York* i *Pelacanyes*, l'havanera *Una más* o el pasdoble *Burriana*, *París i Londres*. A les dues obres originals per a violí i piano- *Canción de cuna* i *Leyenda mora*- així com a la suite *Escenes d'infants* podem observar una gran abundància de passatges amb molta diversitat de ritmes, en els quals la llibertat rítmica flueix sobre estructures formals regulars. D'aquesta manera es crea un interessant joc entre l'ordre formal i la varietat rítmica i melòdica de l'obra.

#### 4.2.2.4. Textura

Tota l'obra del compositor valencià s'articula a partir de la melodia i la resta dels components que configuren l'obra s'adapten a les seves particularitats. La diferenciació entre la melodia i l'acompanyament harmònic és sempre clara i respectada, tant en la música vocal com en la instrumental. Per tant podem afirmar que el tipus d'escriptura predominant és la melodia acompanyada. Mus concep la textura com un embolcall de la melodia per potenciar així el discurs melòdic al qual se subordinen tots els altres elements. Així doncs ens trobem amb una textura fortament jerarquizada i no igualitària entre les parts, seguint els paràmetres clàssics vigents fins al segle XX.

L'acompanyament en la música de Mus té la funció de recrear l'ambient que cada melodia necessita i al mateix temps donar un recobriment harmònic a la melodia per així intensificar-ne el missatge. Aquesta funció il·lustradora de la melodia la podem observar en diferents obres del seu catàleg: l'emulació del vent i el vol de les orenetes a *Las golondrinas*, les gotes de pluja fina i delicada a *Little drops of rain*, el moviment del balanceig d'un nadó a *Durmiendo a mi muñeca*, *Canción de cuna*, la quietud i tranquil·litat a *...en missa...* i *...Quant tot descansa en lo poble...* de les *Escenes d'infants*, i un llarg etcètera.

L'escriptura de les seves obres és clara i diàfana. En tot moment s'entén el discurs musical i en els passatges que l'acompanyament pren protagonisme la melodia sol restar en silenci o està acabant el seu discurs, de manera que sempre queda clar quina veu és la principal.

L'acompanyament és divers en la seva producció, adaptant-se sempre a les necessitats de la melodia. En moltes de les cançons l'acompanyament juga un paper completament independent de la veu com a *Las golondrinas*, *Madrigal del beso*, *Little drops of rain*, *Quisiera ser*, però també trobem obres on en certs passatges el piano dobla la melodia (*La esmeralda*, *Prière*, *My doll*) i d'altres on la melodia està doblada amb acords durant tota l'obra (*Solo por ti*, *Smiles and tears*, *Himne de la Gran Peña* i *Himno del Batallón Mateotti*).



Els contramotius apareixen com a breus dissenys conductors que enriqueixen la melodia i aporten esporàdiques tensions rítmiques i harmòniques.

Es poden observar figures, motius o cèl·lules musicals que evocuen imatges, idees o sentiments extramusicals. Aquest recurs apareix a les obres de Mus mitjançant dos tipus d'escriptura: el primer recrea un ambient o una idea extramusical a través de paràmetres com l'estructura, la melodia, el registre, el ritme,... Aquests procediments són molt freqüents a l'obra descriptiva i impressionista *Escenes d'infants*. Als moviments *...al despertar...* i *...dia de dól...* recrea una escena religiosa i antiga utilitzant un procediment harmònic i d'escriptura medieval com és la progressió de dues veus paral·leles per quartes a mode d'organum<sup>607</sup>.

El segon tipus són figures o motius imitatius que evocuen sons d'objectes, instruments musicals, animals, cants... D'aquest recurs imitatiu en trobem una gran quantitat d'exemples com la imitació de la corneta a *Himne del Batallón Mateotti* i a *...soldadets de plom...* de les *Escenes d'infants*, les campanes a *...campanetes del cel...*, *...dia de dol...* i *...Quant tot descansa en lo poble...* de les *Escenes d'infants*, el tambor a *...soldadets de plom...* de les *Escenes d'infants*, la guitarra a *Himno del Batallón Mateotti*, o el cant del sereno a *...Quant tot descansa en lo poble...* de les *Escenes d'infants*.

#### 4.2.2.5. Evolució del discurs musical

Tots els elements compositius analitzats (melodia, ritme, harmonia, textura i forma) es veuen cohesionats per l'ordre discursiu i la coherència interna de la música creada pel mestre borrianenc.

La personalitat del compositor es veu clarament reflectida a l'hora de concebre les seves obres. Mus era per una banda una persona metòdica, ordenada, perfeccionista i molt exigent que es complementava amb un gran sentit de l'humor i una dialèctica molt fluïda. Les seves obres conjuguen aquests elements, de forma que ens trobem amb una

---

<sup>607</sup> El terme llatí organum procedeix del grec "organon" i troba el seu significat a principis de la polifonia. L'organum és un art monàstic basat en el moviment paral·lel de quartes, cinquenes i vuitenes i rep aquest nom per la similitud amb la sonoritat de quintes i vuitenes paral·leles produïda per els primers òrgans introduïts en les esglésies en el segle X. CALDWELL, John. *La música medieval*. Alianza música, Madrid, 1984. pp. 107-108.

música extremadament ordenada, simètrica i amb estructures regulars on la música flueix naturalment per sobre d'aquest ordre, amb constants picades d'ullet a l'oient, ja sigui amb tocs d'humor o amb imitacions de sons coneguts.

La predilecció del compositor borrianenc per la forma breu va acotar uns límits que mai va excedir però dins dels quals va assolir un grau d'excel·lència en algunes obres com les *Escenes d'infants* o les dues obres per violí i piano (*Canción de cuna* i *Leyenda mora*).

El gènere que més va treballar va ser la cançó i les característiques intrínseques d'aquesta són presents a gairebé la totalitat de la seva producció. Mus no va ser un compositor que treballés el desenvolupament temàtic del material presentat, potser condicionat per la brevetat de les seves obres. Els temes s'exposen de manera tranquil·la, molts cops precedits per uns compassos d'introducció, i el compositor es deixa endur per la inèrcia de cada tema sense excessiva pressa per substituir-lo per un de nou i encara menys per desenvolupar-lo. Generalment apareix un segon tema contrastant i en moltes ocasions es torna a escoltar el primer tema per finalitzar l'obra seguint l'estructura ternària ABA, que va ser la més emprada pel mestre.

El gust per l'ordre, la regularitat i la simetria dóna lloc a una manera de compondre on les frases se succeeixen una rere l'altra sense pausa i es creen estructures arquitectòniques tancades i fàcilment divisibles. El perill que es corre a l'hora de crear un marc formal regular que porti a una música poc variada, fàcilment predictable i poc interessant és resolt pel violinista valencià amb unes melodies que transcendeixen el marc de les petites frases i que cohesionen tot el discurs musical. La melodia està recolzada principalment per l'harmonia i el ritme, cosa que fa que flueixi de forma natural i que assolixi moments de gran intensitat i llibertat. Així mateix, presenta una estructura regular i simètrica però també oberta a facilitar un discurs coherent i ben ordenat.

### 2.2.6 Harmonia

El seu estil compositiu es nodreix de la corrent romàntica del segle XIX i en la seva escriptura no es veu la intenció de fer plantejaments que trenquin amb aquesta tradició, tot i que introdueix harmonies i recursos propis de la música francesa del s. XIX i del primer impressionisme.

La seva música és tonal, el que implica que no es va adherir a les noves corrents del segle XX que eren partidàries de procediments fora de la tonalitat com el serialisme, atonalitat, dodecafonisme, ...

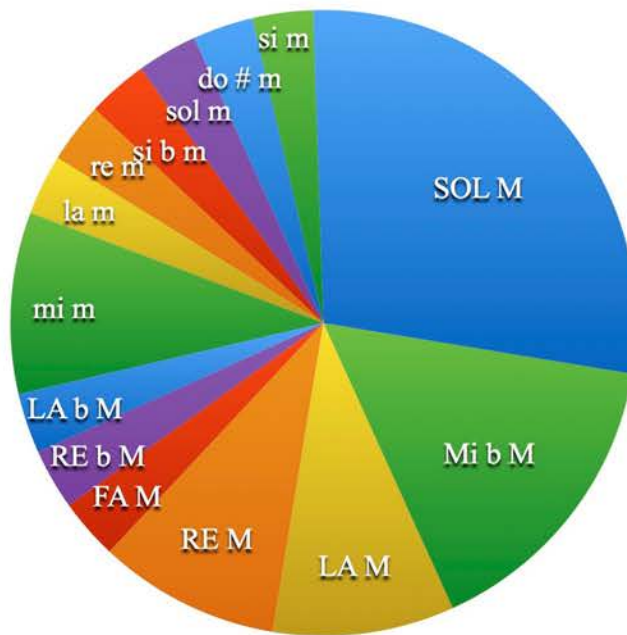
Si analitzem el primer grau de l'harmonia que és el de l'elecció de l'armadura<sup>608</sup>- que estableix la tonalitat inicial i final d'una peça musical- veiem que el compositor borrianenc utilitza una gran varietat de tonalitats amb una predilecció per les tonalitats majors (23) vers les menors (9). Trobem un gran eclecticisme a l'hora d'escollir l'armadura i no es detecta que l'elecció d'aquesta respongui a una simbologia o caràcter màgic que altres compositors sí que han associat a certes tonalitats. En la seva curta producció va utilitzar fins a 14 tipus d'armadura (comptant les majors i menors) deixant-se dur pel pragmatisme a l'hora d'escollir la tonalitat més que per la recerca d'un ambient o un sentiment concret.

La tonalitat més repetida és Sol Major, que apareix en 9 obres. Al comptar els diferents moviments de les *Escenes infantils* com a obres independents, ens surt aquesta tonalitat com a la més utilitzada, ja que és l'escollida per a 6 moviments d'aquesta suite. Les altres tonalitats més emprades són Mi b Major (5), La M (3), Re M (3) i mi menor (3). La resta de tonalitats (Fa M, Re b M, La b M, la m, re m, si b m, sol m, do# m i si m) sols apareixen en una ocasió.

---

<sup>608</sup> S'han comptat els dotze moviments de les *Escenes d'infants* com a obres independents, ja que tenen diferents tonalitats. En aquest recompte no s'ha introduït el mètode de violí ja que les armadures no segueixen criteris musicals sinó que estan lligades a criteris pedagògics del violí, i per tant desvirtuaria les dades finals.

SOL M	9
Mi b M	5
LA M	3
RE M	3
FA M	1
RE b M	1
LA b M	1
DO M	1
mi m	3
re m	1
si b m	1
sol m	1
do # m	1
si m	1



Tonalitats emprades al catàleg de Mus

La tria de la tonalitat no està relacionada amb la recerca d'una emoció o caràcter lligat a una tonalitat concreta, ja que obres que comparteixen la mateixa armadura tenen diferents sentits expressius. Per posar un exemple, la tonalitat de Mi b Major s' empra al foxtrot de música lleugera *Pelacanyes*, a la cançó de bressol *My doll* i a l'apassionada cançó d'amor *Las golondrinas*. Per això podem afirmar que concep l'harmonia funcionalment, escollint l'armadura que més convingui a les característiques de la veu, de l'instrument o de la formació instrumental.

A més d'utilitzar els acords habituals de l'harmonia clàssica com les sèptimes de dominant, de sensible, disminuïdes, naturals així com novenes majors i menors, també podem trobar formacions acòrdiques difícils de classificar formades per notes de pas o appoggiatures que seguidament resolen en acords contemplats dins de l'harmonia tradicional.

Al llarg de la catàleg de Mus es poden observar alguns elements comuns que es repeteixen en diferents obres. L'harmonia utilitzada per Mus es mou dins dels cànons de l'harmonia clàssica amb establiment d'àrees tonals ben consolidades al voltant de les principals funcions de la cadència però hi introdueix acords o recursos compositius que donen un toc d'originalitat.

En certs passatges de les seves obres, Mus introdueix alteracions estranyes a la tonalitat principal però que responen a acords alterats, com la sisena augmentada francesa (*Leyenda mora, Prière, My doll*), la sisena napolitana (*Canción de cuna, Madrigal del beso, el mòti de les Escenes d'infants*), la sisena augmentada italiana (*Durmiendo a mi muñeca*) o la sisena augmentada alemanya (*Madrigal del beso*). Els cromatismes abunden a les seves composicions, ja sigui a la melodia o a l'acompanyament (*My doll, Canción de cuna, Leyenda mora, Prière,...*). Tot i no ser massa freqüents, trobem alguns acords amb sons afegits o amb dissonàncies que creen inestabilitat harmònica o bé tensió en passatges de gran dramatisme (*Canción de cuna, Al despertar de les Escenes d'infants, New york, Solo por ti,...*). Un recurs que utilitza en diverses ocasions (*Esmeralda, Madrigal del beso i Prière.*) és la inclusió de la cadència "picarda" per acabar una obra. El cas contrari el trobem a *My doll*, una obra que comença en Mi bemoll Major i finalitza en el seu relatiu menor.

Troblem una aproximació a la música modal en alguna de les seves obres, possiblement influenciat per la música francesa del primer impressionisme. L'obra més avançada harmònica i estèticament de la seva producció, les *Escenes d'infants*, fa una incursió en aquests procediments harmònics ja que inclou, per exemple l'escala de tons sencers i la politonalitat a *...al despertar...* o la utilització diferents passatges modals a altres moviments d'aquesta suite. Tot i que possiblement no ha va fer de forma conscient, apareixen algunes melodies que responen a diferents modes gregorians, com el mode frigi o el mixolidi, a diferents passatges de les *Escenes d'infants*.

A més de la utilització, ja sigui conscient o no dels modes eclesiàstics, Mus utilitza recursos harmònics i d'escriptura que recorden la música medieval, com la progressió de veus paral·leles imitant els organums medievals. Aquest recurs el trobem en diferents moviments de les *Escenes d'infants* on l'autor recorda estampes relacionades amb events religiosos de la seva infància.

Un procediment recurrent a les seves obres és la utilització d'acords amb doble funció que presenten una suficient ambigüitat harmònica que permet que siguin emprats tant per fer modulacions com per deixar en suspens harmònic un fragment musical.

Mus juga sovint amb l'intercanvi de la modalitat en una mateixa tonalitat. Obres com *Una más*, *Himno del Batallón Mateotti*, *Hechicera*, o *...la lliçó del agüelo...* de les *Escenes d'infants* alternen la modalitat amb fragments en Major i menor.

Per finalitzar podem concloure que les obres del mestre valencià estan clarament marcades per l'estil *salonnier* inequívocament francès de principis del segle XX, amb l'introducció del modisme de la *musique espagnole* molt pròpia de concertistes. La seva obra no és extensa però si es té en compte que no es va dedicar mai en plenitud a la composició podem afirmar que va deixar un catàleg interessant amb obres de veritable bona factura, que mereixen ser rescatades i ser interpretades de nou a les sales de concert.

### 4.3. Publicacions de les seves obres

La *Leyenda mora* i la *Canción de cuna* van ser editades al 1928 a París per "Rouart Lerolle & Comp. Éditeurs" i recollides sota el nom *Deux morceaux pour piano et violon*. Aquestes són les úniques dues obres que es van editar en vida de Mus.

La premsa francesa del moment va recollir la publicació d'aquestes dues obres, presentant-les junt a d'altres compositors com: René de Costera, Nicolas Nabokoff, Joaquin Rodrigo, Henri Sauguet i Georges Migot. Les obres de Mus s'anunciaven amb la següent descripció:

*Ouvres d'une sensibilité fort agréable et susceptibles de plaire.*<sup>609</sup>

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled 'I CANCIÓN DE CUNA BERCEUSE' and the right page is titled 'II LEYENDA MORA LÉGENDE MAURESQUE'. Both are by Abelardo Mus. The score is for Violin and Piano. The left page starts with 'Tranquillo (80 - 4)' and the right page starts with 'Lento'. The publisher is Rouart Lerolle & Comp. Éditeurs, Paris, 1928.

Primera pàgina de la *Canción de Cuna* i de la *Leyenda mora*, en l'edició realitzada per Rouart Lerolle & Comp. Éditeurs a París el 1928.

<sup>609</sup> AUGÉ, Claude. *Larousse mensuel illustré: revue encyclopédique universelle*. Setembre de 1929. p. 271. Traducció:

Obres d'agradable sensibilitat i susceptibles de ser gaudides.

Aquesta edició està molt ben realitzada i respecta el manuscrit original de Mus. Hi ha petites diferències però poc substancials. Bàsicament omet algunes dinàmiques que l'editor va considerar que no eren necessàries.

Mus al final de la seva vida va fer una recollecció manuscrita de totes les seves composicions, transcrivint-les a un mateix format (quadern pautat de dimensions 21,6 per 30,6 cm) i deixant-les juntes perquè al futur es poguessin estudiar i fins i tot editar.

L'Ajuntament de Borriana l'any 1983 es va posar en contacte amb els familiars de Mus per realitzar un treball de documentació i editar totes les obres que havia compost. El treball d'edició el van portar a terme Francisco Moreno i Arturo Chuliá sota la direcció de Vicente Javier Tena. El resultat d'aquest treball no és de bona qualitat, ja que les obres es van copiar a mà amb una cal·ligrafia molt dolenta que dificulta la lectura normal de l'obra.

Mus posseïa una escriptura extremadament clara i la lectura dels seus manuscrits és molt senzilla. En canvi, el recull editat per l'Ajuntament presenta una escriptura confusa i la lectura resulta difícil i incòmoda.

The image shows the original handwritten musical score for 'Las golondrinas' by Abel Mus. It is titled 'tranquilo (40-J.)' and is in 3/4 time. The score is written on three systems of staves. The first system includes the title and the tempo marking 'tranquilo (40-J.)'. The second system has the dynamic marking 'discretamente' and the lyrics 'vol-ve-rán las golon-dri-nas de tu bal-con sur ni-dos a col-gar y o-tras'. The third system has the lyrics 'vas con el a-lan tes cri-ta-les jugando llama-rán jugando llama-rán' and the dynamic marking 'cader'. The notation is clear and legible.

The image shows the edited musical score for 'Las golondrinas' by Abel Mus, published by the Ajuntament de Borriana. It is titled 'Eranquilo (40-J.)' and is in 3/4 time. The score is written on three systems of staves. The first system includes the title and the tempo marking 'Eranquilo (40-J.)'. The second system has the dynamic marking 'discretamente' and the lyrics 'vol-ve-rán las golon-dri-nas de tu bal-con sur ni-dos a col-gar y o-tras'. The third system has the lyrics 'vas con el a-lan tes cri-ta-les jugando llama-rán jugando llama-rán' and the dynamic marking 'cader'. The notation is less clear and more cramped than the original.

Partitura original (esquerra) i edició de l'Ajuntament de Borriana (dreta) de *Las golondrinas* d'Abel Mus.



A més, l'índex presenta un total de 27 obres, la qual cosa és incorrecta, ja que la seva obra arriba fins l'opus 23, incloent el tractat de violí, que s'ha obviat en aquest recull. És senzill explicar com arriben a catalogar 27 obres, ja que repeteixen obres, copiant dues vegades la mateixa composició però amb títols diferents o comptant com a obres diferents les diverses transcripcions d'una mateixa obra. Per exemple, la *Leyenda Mora* està copiada dos cops: un amb el nom de *Leyenda Mora. Violín y piano* i l'altra com a *Deux Morceaux. Leyenda Mora. Violín y piano*. Trobem altres errades, per exemple l'havanera per guitarra *Una más* la referencien com a obra per a piano o inclouen a la recollida l'obra *Je t'aime* que Mus no va considerar una composició seva, així com altres d'errors d'aquests tipus.

L'índex no segueix cap metodologia concreta i les obres apareixen sense seguir cap criteri ni cronològic, ni genèric, ni alfabètic ni instrumental.

A més si es comparen els originals amb les transcripcions d'aquest recull es poden observar un elevat nombre d'errors en ritmes, notes, alteracions, dinàmiques, lletres de les cançons...

La idea de fer una recopilació de la seva obra per part de l'Ajuntament amb l'objectiu de preservar i posar a l'abast dels músics, musicòlegs i del públic en general la seva obra va ser molt bona però el resultat final podria haver estat més rigorós i de més alta qualitat.



## **5. ESCRIPTOR**



## 5.1. Introducció

Aquest apartat està dedicat a l'estudi de la trajectòria que Abel Mus va desenvolupar com a escriptor. Durant diferents períodes de la seva vida, Mus va escriure textos de naturalesa molt diversa i que ens permeten conèixer directament els seus pensaments i inquietuds. A través dels seus textos podem entendre la filosofia de vida d'aquest músic tan polifacètic i al mateix temps ens mostra diferents episodis de la història contemporània espanyola i de l'ambient musical i cultural de les ciutats on va viure i desenvolupar la seva carrera artística.

Els textos s'han dividit en diversos grups en funció de la seva naturalesa. S'ha diferenciat entre els textos que es van publicar en vida de l'autor (els articles de la revista *Buris-ana*) i els inèdits que en són la gran majoria. També s'ha diferenciat entre els textos originals de Mus i els llibres o articles que va traduir. En el cas de les traduccions Mus no es va limitar a traduir el text sinó que va afegir comentaris o va resumir fragments que ell considerava que no eren massa interessants.

L'escrit més rellevant de la seva producció literària són les seves memòries personals que va titular *A life*. Es tracta d'una autobiografia redactada en anglès que va iniciar durant la seva estada a la presó franquista després de la Guerra Civil i narra els episodis més rellevants de la seva vida. També va escriure les memòries de la curta trajectòria del Quartet de València al 1944 on ens mostra el funcionament del quartet i els concerts que van fer durant l'any d'existència del quartet.

Els vint-i-dos articles que va escriure per la revista *Buris-ana* són molt interessants perquè ens apropen a la seva personalitat i permeten documentar diferents etapes de la seva trajectòria professional i dels seus records d'infància. Precisament sobre els records d'infància Mus va escriure durant la seva etapa parisenca uns poemes per la seva suite orquestral *Escenes infantils*.

Al final de la seva vida va realitzar un llistat amb ressenyes biogràfiques dels lutiers més representatius en la història del violí que mostra l'interès que tenia per tots els temes relacionats amb aquell instrument.

També relacionat amb el món del violí va realitzar dues traduccions. Per una banda va fer un recull d'articles publicat a la revista *Strad* de Londres on recollia diferents debats sobre temes referents a la lutieria i per un altra va fer una traducció abreujada del llibre de Carl Flesch *L'Art del violí*, un mètode essencial sobre la tècnica del violí que encara no s'ha publicat en castellà.

Malauradament la seva correspondència no s'ha conservat i no s'ha pogut estudiar. Mus va mantenir relació amb molts músics rellevants de la seva època com Joan Lamote de Grignon, Joaquín Rodrigo, José Iturbi, Eduardo López-Chavarri o Joaquín Nin, amb qui va mantenir una correspondència fluida i molt interessant però a dia d'avui no s'ha pogut localitzar i possiblement mai no es podrà llegir.

## 5.2 Textos i escrits publicats

### 5.2.1 Articles a la revista *Buris-ana*<sup>610</sup>

Mus col·labora durant la dècada dels 70 en una revista de tirada local en la seva Borriana natal anomenada *Buris-ana*. Gràcies al vincle d'amistat que l'unia amb el director de la revista, Roberto Rosselló Gasch, Mus comença a col·laborar amb aquesta revista escrivint dos articles el 1969 a partir dels quals establiria les bases de les futures col·laboracions. Després d'aquests dos articles no va tornar a escriure per *Buris-ana* fins 1972, quan reprèn les seves col·laboracions i a partir d'aquest moment es converteix en un habitual de la revista, escrivint en tots els números fins a 1976<sup>611</sup>, quan Roselló és apartat de la direcció de la revista i Joan Jesús Pla i Villar passa a ser el nou director de *Buris-ana*. El fill de Roberto Rosselló, recordava així la relació entre Mus i el seu pare en un article a la mateixa revista.

*Abel era un d'eixos "borrianencs de la diàspora" enganxat al ritual de devorar el Buris-ana que mon pare li enviava amb regularitat, als domicilis canviant a què l'obligaven el seu cosmopolitisme i mobilitat professional: París, Barcelona, Les Palmes, Maó... Encara que Don Robert era molt més jove, coneixent-los tots dos resulta fàcil imaginar com i per què hi va sorgir una forta amistat, més enllà dels seus credos polítics: compartien sentit de l'humor, afició per l'estudi dels idiomes, certa francofília, però sobretot, passió per Borriana.*

*Conseqüència d'eixa relació fou la incorporació de Mus en el planter de col·laboradors habituals del butlletí, entre 1972 i 1976, és a dir, fins a l'any en què RR fou apartat de la direcció de la revista.<sup>612</sup>*

A continuació s'ofereix una relació dels articles escrits per Mus a *Buris-ana*<sup>613</sup>

---

<sup>610</sup> A l'annex 8.11 es poden consultar tots els articles publicats per Mus a la revista *Buris-ana*, en el format en que es van publicar en la revista.

<sup>611</sup> En tots excepte en el número 138. ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. "Una carta i una partitura". *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 198, p. 22-23, Burriana, 2006.

<sup>612</sup> ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. "Una carta i una partitura". *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 198, p. 22-23, Burriana, 2006.

<sup>613</sup> Se cita el títol de l'article, data d'escriptura, lloc on signa Mus l'article i el número de la revista en què van aparèixer.

	<b>Títol</b>	<b>Data</b>	<b>Ciutat</b>	<b>Burriana n.</b>	<b>Pàgines</b>
<b>1</b>	El violín y los violinistas.	Gener 1969	València	116	4
<b>2</b>	Protagonista: Ximo Cabota.	Gener 1969		116	16
<b>3</b>	Carta al Director (Sin título).	1972		125	8
<b>4</b>	El San Nicolau de mis tiempos.	1972		126	6
<b>5</b>	¿Tardío arrepentimiento?	1972		127	9
<b>6</b>	Cuando Burriana recibió a Pepita Samper.	1972		128	14
<b>7</b>	¡Toca Ximo!	Maig 1972	París	129	4
<b>8</b>	Como murió una ilusión.	Abril 1972	París	130	4
<b>9</b>	Tríptico.	1973		131	5-7
<b>10</b>	El gran salto.	Octubre 1972	Barcelona	132	7
<b>11</b>	Si, Si; a este xic li falta un tornillo.	1973		133	13
<b>12</b>	Entre la nobleza.	1973		134	6
<b>13</b>	Cuando yo ganaba dos pesetas por misa .	1973		135	2
<b>14</b>	El tio de les taronjes.	Març 1973	Las Palmas (Illes Canàries)	135	3
<b>15</b>	A la sombra de las pirámides.	Abril 1973	València	136	13-14
<b>16</b>	El Danubio Azul.	1974	Maó (Menorca)	137	17-18
<b>17</b>	Gaona y su automóvil.	1974		139	15
<b>18</b>	Els ninots del Tío Sanz.	1975	Barcelona	140	17
<b>19</b>	Burriana. Cuna de violinistas.	Febrer 1975	Barcelona	141	20
<b>20</b>	Juegos infantiles.	1975		142	11
<b>21</b>	Así es el gran Teatro del Liceo de Barcelona.	Juny 1975	Barcelona	143	20
<b>22</b>	Pablo Sarasate.	1975	Barcelona	144	20



Mus va redactar un total de 22 articles<sup>614</sup> durant el període de 1969 al 1976. La temàtica tractada als articles és variada però s'han agrupat segons tres categories diferents:<sup>615</sup>

- **Records d'infància.** (11)

*Protagonista: Ximo Cabota*

*El San Nicolau de mis tiempos.*

*¿Tardío arrepentimiento?*

*Cuando Burriana recibió a Pepita Samper.*

*¡Toca Ximo!*

*Como murió una ilusión.*

*Si, Si; a este xic li falta un tornillo*

*El tio de les taronjes.*

*Gaona y su automóvil.*

*Els ninots del Tío Sanz.*

*Juegos infantiles.*

En aquests articles Mus escriu sobre els records que té de la seva infància a Borriana. En la seva major part s'hi expliquen històries que va viure Mus en primera persona i que transporta al lector a la joventut del violinista i a la societat de l'època.

Mus descriu amb detall les tradicions i festes del poble, els personatges pintorescos que va conèixer, anècdotes divertides que va viure i històries amb altres protagonistes que ell narra en tercera persona que ens endinsen en la societat dels anys vint d'una localitat eminentment agrícola com la de Borriana.

- **Vivències personals relacionades amb la seva trajectòria artística.** (8)

*Carta al Director (Sin título).*

*Tríptico*

*El gran salto.*

---

<sup>614</sup> Agrupats en 20 revistes diferents (en dues ocasions es van publicar dos articles en una mateixa revista)

<sup>615</sup> Es mostra entre parèntesi el nombre d'articles de cada grup.

*Entre la nobleza.*  
*Cuando yo ganaba dos pesetas por misa,*  
*A la sombra de las pirámides.*  
*El Danubio Azul*  
*Burriana. Cuna de violinistas.*

Mus dedica alguns dels articles a explicar alguns episodis rellevants de la seva carrera artística. Recorda els seus inicis musicals i com va acabar tocant el violí, com actuava per a l'aristocràcia en la seva etapa a París, l'aventura d'anar a Viena a participar al primer concurs internacional de violí, la gira per Argentina i Xile o l'any que va passar a l'Orquestra Simfònica del Caire. L'article més extens que va escriure per Burriana, *Tríptico*, narra les desventures que va viure durant la guerra civil. És interessant veure com al final del franquisme va poder publicar un article explicant amb tot tipus de detall els problemes que va viure per estar compromès amb la causa republicana.

Aquesta categoria (Vivències personals relacionades amb la seva trajectòria artística) sovint es fusiona amb l'apartat dels records d'infància i resulta difícil separar-los ja que dins d'un relat de la seva infància sovint apareix la música i també trobem passatges on descriu esdeveniments relacionats amb la seva carrera musical on inclou anècdotes o històries personals.

- **Articles de divulgació de temes musicals. (3)**

*El violín y los violinistas.*  
*Así es el gran Teatro del Liceo de Barcelona.*  
*Pablo Sarasate.*

L'apartat més reduït engloba els articles que va escriure amb finalitat divulgativa. No es pot dir que no mantingués una vinculació personal amb els temes que va tractar en aquests tres articles ja que un el dedica a la seva passió i motor de la vida (*El violí i els violinistes*), l'altre al *Teatre del Liceu* quan era concertino de l'orquestra i l'últim a

*Pablo Sarasate* on explica varies anècdotes que va viure Sarasate a París i que possiblement Mus va escoltar quan ell vivia a la capital francesa.

Com es pot observar a les dades anteriors, Mus va dedicar la major part dels articles a compartir amb els seus conciutadans experiències personals o temes amb vinculació directa amb la seva persona i el seu poble. Gràcies a aquests textos es podria reconstruir la vida de Mus a través dels esdeveniments més rellevants de la seva trajectòria narrats per ell mateix. Així doncs Mus ens explica com van ser els seus inicis a Borriana i València, el seu salt a París i els èxits obtinguts a la nova ciutat, la fundació del Conservatori de Castelló, el concurs de Viena, les seves gires per Amèrica del Sud, la vida a l'Orquestra de València i la seva estada a Egipte entre d'altres.

És interessant ressaltar que Mus no intenta en cap dels casos explicar els seus èxits ni les grans gestes que va aconseguir durant la seva vida, sinó que utilitza les seves experiències personals per explicar anècdotes i històries peculiars narrades amb molt humor. Resulta interessant agrupar els articles segons l'etapa de la seva vida en què succeïren<sup>616</sup>:

1907-1919. Infància entre Borriana i València.	12 articles
<i>Protagonista: Ximo Cabota</i>	(1914-1917)
<i>Carta al Director (Sin título)</i>	(1915-1916)
<i>El San Nicolau de mis tiempos</i>	(1914-1916)
<i>¿Tardío arrepentimiento?</i>	(1915-1916)
<i>¡Toca Ximo!</i>	(1915)
<i>Como murió una ilusión</i>	(dècada de 1910)
<i>El tío de les taronjes</i>	(dècada de 1910)
<i>Gaona y su automóvil.</i>	(dècada de 1910)
<i>Els ninots del Tío Sanz.</i>	(dècada de 1910)
<i>Juegos infantiles.</i>	(dècada de 1910)

---

<sup>616</sup> Entre parèntesi s'indiquen els anys en que van transcórrer els fets que es narren als articles

<i>Cuando yo ganaba dos pesetas por misa</i>	(dècada de 1910)
<i>Burriana. Cuna de violinistas.</i>	(1919-1920)
1920-1931. Estudis a París.	3 articles
<i>Cuando Burriana recibió a Pepita Samper.</i>	(1929)
<i>Si, Si; a este xic li falta un torniolo</i>	(1924)
<i>Entre la nobleza.</i>	(dècada de 1920)
1932-1939. Castelló (República i Guerra civil)	2 articles
<i>El Danubio Azul</i>	(1932)
<i>Tríptico</i>	(1936-1939)
1940-1949. València-Argentina	1 article
<i>El gran salto.</i>	(1948)
1950-1976. València-Egipte	1 article
<i>A la sombra de las pirámides.</i>	(1963)

Es rellevant que Mus decidís dedicar la major part de les seves col·laboracions a l'etapa de la seva infància. No és capritxosa aquesta decisió, tenint en compte que la revista era de tirada local i van ser aquests els anys que va viure a Borriana i per tant podia tracta temes que podien ser familiars per als lectors o evocar-los un passat compartit. Els textos estan carregats d'humor i l'autor fa constants gestos de complicitat al lector tractant bromes i particularitats dels borrianencs. Tots estan escrits en castellà però pràcticament en tots els articles, Mus introdueix breus fragments escrits en un valencià no normatiu per citar frases textuais o per reproduir frases típicament valencianes.

Pel que fa al contingut d'aquests articles val la pena estudiar amb deteniment com enfoca Mus determinats temes. Resulta interessant comparar com tracta alguns temes en

les seves memòries-escrites per ell mateix- i com relata aquests mateixos esdeveniments en els articles que havien de ser llegits pels seus paisans.

En l'episodi que més diferències s'evidencien és el de la guerra civil i en concret el del concert que va fer al Teatre Principal de València el 6 de novembre de 1938. En aquest concert es van donar una sèrie de factors que van canviar completament el transcurs de la vida de Mus. A continuació es transcriu un fragment de l'article esmentat:

*De entre los 500 y tantos conciertos que he dado en mi vida, éste permanecerá imborrable en mi memoria por una serie de circunstancias y hechos que concurrieron en él. Uno y muy particular fue que era el único concierto que di vestido con mi uniforme de la Brigadas Internacionales. Otro hecho fue que aquel día la aviación bombardeó Valencia a la hora del concierto y que ningún espectador se movió de su asiento, y el tercer hecho, el más importante para mi, fue la presencia de un rayo de sol que me iluminaba en el escenario en el momento de interpretar, como bis, ante los atronadores aplauso del público enardecido, el "Ave Maria", de Schubert...*

*En la fachada del Teatro Principal de Valencia hay una especie de ventana circular por la que a mediodía penetra un rayo de sol que recorre el escenario de parte a parte... Juzguen la emoción que sentirían los católicos amordazados que asistirían a mi concierto cuando al anunciar que iba a interpretar el Ave Maria de Schubert, obra no escuchada en la zona republicana durante la guerra, aquel rayo de sol que iluminaba mi cuerpo en aquel preciso momento era como un premio del cielo que hizo llorar y aplaudir a rabiar a todas las almas buenas que agradecían mi elección por dicha obra y por la forma desusada que la interpreté.<sup>617</sup>*

El relat que fa del mateix concert a les memòries és el següent.

*The Principal Theatre presented this day a wonderful aspect with all its seats completely occupied... additional chairs were put everywhere and many people were standing up.*

*The concert was being broadcasted and I was thrilled thinking that perhaps in Castellón, my family and Eva were clandestinely going to hear me... the moment of my presentation approached and the speaker was already reading the biography of the*

---

<sup>617</sup> MUS, Abel. "Tríptico". *Burris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 131, p. 5-7, Burriana, 1973.

*programme... as I was waiting the end of his speech for going out, the cashier of the Orchestra who crossed the stage with the box of the concert money told me "You may be proud of your audience, Mr. Mus... it is long time since the Theatre has not been so wonderfully occupied... we have sold all our tickets at such point that your father and brother has asked me to let them enter, even if they had to be standing up... I wanted to place them in the stage but they were afraid to give you a shock when you need all your senses".*

*This casual narration impressed me strongly... so, my father and brother, were in Valencia too, and were just then in the Theatre? ... my thoughts were interrupted by the speaker's voice just saying that I was going to interpret Mendelssohn's concerto.*

*When I appeared in the stage, dressed in my military clothes of the International Brigades that so much contrasted with the black smokings of the Orchestra, I was welcome by courteous applauses... the "mike" showed me the place I had to occupy in the stage and when the silence was absolute, the Orchestra initiated the concerto... to try telling the success I obtained is a useless pain... it was sincerely apotheotic and I had to play many "encores".*

*The Principal Theatre has a little peculiarity, towards 1,30 in the afternoon a sunbeam lights the stage moving itself from the left to right, just as in churches... this day, as usual, it came to me when the enthusiastic audience asked me an "encore", and thinking with a piece that could have double stopping, since I was to play without accompaniment, I chose to play "Ave-Maria" by Schubert with the double-stoppings added by Wilhemj... to announce that religious piece of music that was forbidden in our zone, played by a "prisoner" supposed to be religious, and have my feet kissed, at this precise moment, by the sunbeam entering by a round window, up in the façade of the theatre, was interpreted by the catholic hearers of the theatre as a challenge to the republican zone, when I was quite unaware of the strong effect of the sunbeam, completely forgetting we were in war time and only thinking in the musical effect of the double-stoppings contained in the Ave-Maria... for many of the hearers, I had committed that day many temerities, to publish that I was a prisoner and to have played the "Ave-Maria", and they wondered, rather sorry, what would become to me... But, I was unaware of my "heroism" and after having played as second "encore" the cadence of Joachim for the Beethoven's concerto, which made me go out to the stage 5*

*or 6 times, I went to my little room for being congratulated by hundreds of persons... I was exhausted... the day had been too loaded of emotions for an only heart.*<sup>618</sup>

Es pot veure com el relat canvia en l'extensió i els detalls depenent d'on escrivia. Es veu clarament com a les memòries tenia més llibertat per comentar amb detalls tot el que succeïa i a més no havia de mesurar tant les paraules ja que els articles del Burisana es van publicar encara durant el franquisme. Possiblement per això Mus posa en valor a l'article de la revista el fet de que va interpretar l'*Ave Maria* de Schubert i els creient ho van percebre com un acte de rebel·lia. En canvi a les memòries explica que l'elecció de l'obra es va fer seguint criteris violinístics i musicals i no va pensar en cap moment en la vessant religiosa i per tant polèmica (durant la guerra civil) de l'obra.

---

<sup>618</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 120-121. Traducció:

El Teatre Principal presentava aquell dia un aspecte meravellós amb tots els seus seients completament ocupats... van posar cadires addicionals a tot arreu i moltes persones estaven dempeus.

El concert estava sent transmès i jo estava molt emocionat pensant que potser a Castelló, la meua família i Eva m'anaven a escoltar clandestinament... el moment de la meua presentació es va acostar i el presentador ja estava llegint la biografia del programa... jo estava esperant el final del seu discurs per sortir quan el porter de l'Orquestra va creuar l'escenari amb la caixa de la recaptació del concert i em va dir: "Vostè pot estar orgullós del seu públic, Sr. Mus... fa molt de temps que no s'omplia tan meravellósament el teatre... hem venut totes les entrades fins al punt que el seu pare i el seu germà m'han demanat que els permetés entrar, fins i tot si havien d'estar de peu... volia col·locar-los a l'escenari, però tenien por que li xoqués massa, ara que necessita tots els seus sentits".

Aquesta narració ocasional em va impressionar molt... així que, el meu pare i el meu germà, eren a València també, i estaven en aquell moment al teatre?... Els meus pensaments van ser interromputs per la veu del locutor dient que anava a interpretar el concert de Mendelssohn.

Quan vaig aparèixer a l'escenari, vestit amb la roba militar de les Brigades Internacionals que tant contrastava amb els esmòquings negres de l'Orquestra, em van rebre amb aplaudiments cortesos... el "micròfon" em va mostrar el lloc que havia d'ocupar a l'escenari i quan el silenci va ser absolut, l'Orquestra inicià el concert... intentar explicar l'èxit que vaig obtenir és inútil... va ser sincerament apoteòsic i vaig haver de tocar molts "bisos".

El Teatre Principal té una petita peculiaritat, a 1,30 de la tarda un raig de sol il·lumina l'escenari d'esquerra a la dreta, igual que a les esglésies... aquell dia, com sempre, va aparèixer quan el públic entusiasta em va demanar un "bis", i pensant amb una peça que podria tenir dobles cordes, ja que havia de tocar sense acompanyament, vaig optar per tocar l'*Ave Maria* de Schubert amb els dobles cordes afegides per Wilhelmj... anunciar aquesta peça religiosa de música que estava prohibida a la nostra zona, interpretada per un "presoner" suposadament religiós, i que just en aquell precís moment entrés per la finestra rodona del teatre el raig de sol que va besar els meus peus, va ser interpretat pel oients catòlics del teatre com un desafiament a la zona republicana. Jo era molt conscient del fort efecte del raig de sol, vaig oblidar per complet que estàvem en temps de guerra i només pensava en l'efecte musical dels dobles cordes que tenia l'*Ave Maria*... per a molts dels oients, havia comès massa temeritats aquell dia, publicant que era un presoner i tocant l'*Ave Maria*, i es preguntava, sentint-ho molt, què seria de mi ... Però, jo inconscient del meu heroisme i després de tocar de segon bis la cadència de Joachim del concert de Beethoven, que em va obligar a sortir a l'escenari 5 o 6 vegades, vaig anar al meu camerino on em van felicitar centenars de persones... jo estava esgotat ... El dia havia estat massa carregat d'emocions per a un sol cor.

Hi ha altres detalls que també varien respecte al que diu a les memòries inèdites i l'article publicat a Buris-ana. Per exemple, a l'article de la revista afirma que va ser l'únic concert que va realitzar amb l'uniforme de la Brigades Internacionals, però ja havia donat abans altres concerts vestit d'aquesta manera. En les seves *memòries*, data el primer concert que va fer amb aquest uniforme el 20 de febrer de 1938 en el Teatre Principal de València. És cert que quan relata aquest concert a les seves *memòries*, destaca el gran contrast que es produïa entre la indumentària dels músics de l'orquestra i el seu uniforme militar però no es cert que fos l'únic que va fer amb aquest vestit tal i com diu a l'article publicat a Buris-ana.

Resulta interessant fer una lectura comparada dels passatges de la seva vida que relata de manera paral·lela als articles de Buris-ana i a les *memòries* ja que ens molt casos es complementen i permeten tenir dos perspectives diferents d'un mateix fet explicats pel propi protagonista. Hi ha moments que es veuen petites contradiccions en els dos relats que poden explicar-se pel pas del temps, el canvi de les circumstàncies en el moment d'escriure'ls o pel canvi del punt de vista sobre alguns episodis.

Part del llegat artístic que Mus ens deixà el formen aquest 22 articles publicats a Buris-ana entre 1969 i 1976, on explica d'una manera fluïda i desenfadada diferents episodis de la seva vida, històries de la seva joventut, records... que com hem comentat permeten apreciar la seva qualitat literària, alhora que serveixen com a font directa d'alguns esdeveniments de la seva trajectòria professional i personal. És una veritable llàstima que acabat el 1976 no continuessin les col·laboracions entre Mus i aquesta revista ja que el seu estil enginyós tenia la capacitat de captivar al lector i els articles eren molt ben valorats pels seus lectors. Roberto Roselló<sup>619</sup>, fill del director del Buris-ana quan Mus va escriure els articles, afirma el següent sobre els articles de Mus:

---

<sup>619</sup> Posteriorment va ser director de la revista Buris-ana i va escriure una serie d'articles recordant i defensant la figura d'Abel Mus.



*Per fortuna, escrigué més d'una vintena de col·laboracions per a Buris-ana que, en rellegir-les, sens reviscolar la gràcia, el perfum i la música d'un dels homes més irrepetibles que ha donat Borriana.*<sup>620</sup>

El mateix Roselló va reclamar a la revista Buris-ana al 2006, que les històries i anècdotes escrites per Mus haurien de ser reeditades i publicades, cosa que sens dubte seria interessant per recuperar part del seu llegat com a escriptor:

*Volguera reivindicar en primer lloc, la qualitat i interès d'eixes col·laboracions, injustament oblidades (parle per mi el primer: mea culpa). A través dels seus records de joventut i d'una sèrie d'anècdotes mundanes relatades amb la seua peculiar visió humorística, ens retrobem amb eixe Abel químicament pur que recordem amb enyorança els que el vam tractar. Les vint-i-poques "contalles" que li hem recopilat, i alguna més que se'n podria trobar, es veu clar que han servit d'inspiració a altres escriptors locals, i mereixerien ser repescades i reeditades en un volum, que sens dubte seria una grata sorpresa per a la grei burrianera.*<sup>621</sup>

---

<sup>620</sup> ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. "Més sobre Mus". *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 197. Borriana, 2005. p. 9

<sup>621</sup> ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. "Una carta i una partitura". *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 198, p. 22-23, Burriana, 2006.



### 5.3 Textos i escrits inèdits

#### 5.3.1 *A life* (Una vida). Memòries

Al maig de 1939 Abel Mus es trobava a la presó militar de Castelló on esperava ser jutjat per les autoritats franquistes que acabaven de guanyar la guerra civil.<sup>622</sup> Mus havia sobreviscut a totes les adversitats que li havien ocorregut durant la guerra i paradoxalment es trobava novament a la presó sense saber si arribaria a eixir-ne ni quan podria refer la seua anterior vida.

Davant d'aquesta situació va començar a escriure les seues memòries amb l'objectiu d'ocupar les hores de captiveri d'una forma que li permetes evadir-se de la dura realitat i oblidar-se que estava empresonat. Aquestes memòries, titulades *A life*, les va escriure en anglès, la qual cosa li permetia expressar-se amb més llibertat ja que els responsables de la presó i els seus companys de cel·la, en gran part comandants de l'exèrcit republicà, no entenien aquesta llengua.

Aquestes memòries ens ofereixen un interessantíssim relat de les seua vida on narra els episodis més transcendents de la seua carrera musical així com diferents aspectes de la seua vida privada.

Les *memòries* no s'han publicat mai i l'únic exemplar mecanografiat que es conserva està en possessió de la filla de Mus, qui en el moment en què es va iniciar la investigació va mostrar la seua disposició a facilitar els textos relacionats amb la seua trajectòria professional. Les *memòries* han estat facilitades a poc a poc per la família, sempre oferint les parts més importants, relacionades únicament i exclusivament amb la seua activitat artística, prescindint per complet de qualsevol informació de caràcter personal o familiar. Aquesta autobiografia conté molts capítols on es tracten temes personals que afecten a la vida privada de terceres persones i la família de Mus ha

---

<sup>622</sup> Mus havia ingressat a aquesta presó el 16 de maig de 1939, però no era la primera vegada que era empresonat. Al juny de 1938 va ser detingut pel Servei d'Informació Militar de la República acusat entre d'altres de ser espia nazi i va estar primer incomunicat a Moncofà i Navajas i després en un Batalló Disciplinari, sumant més de 5 mesos de captiveri. Mesos més tard, al març del 1939 els republicans el van tornar a empresonar aquest cop acusat de ser comunista.

volgut respectar la intimitat d'aquestes persones de forma que tan sols s'han pogut consultar els passatges on es tractaven temes artístics o professionals.<sup>623</sup>

A causa dels temes personals que es tracten en aquesta autobiografia, els problemes encara no cicatritzats de la guerra civil espanyola i els esdeveniments polèmics que es narren, es fa difícil preveure una publicació de la mateixa. Haurà de passar un temps perquè es donin les circumstàncies i aquest text pugui ser estudiat íntegrament de manera objectiva. A més, en el cas que s'edités, s'hauria de traduir al català o castellà ja que el públic interessat en aquesta autobiografia és bàsicament valencià i espanyol i la llengua comuna no és l'anglès en cap dels casos.

Les memòries tenen una extensió de 220 pàgines mecanografiades i narren des de les primeres vivències de la infància fins a finals dels anys 60, quan Mus deixa d'escriure-les.

El primer capítol es titula *Apologies* (disculpes) i Mus explica quines són les raons i motivacions que l'empenyen a redactar aquestes memòries. S'ofereix a continuació el capítol inicial, on es pot veure en quines condicions comença Mus a escriure les memòries i amb quins objectius les iniciava.

*Who am I for intending to write my own life?... Nobody in fact... just a poor wretch whose misadventures cannot interest anybody, being awkwardly written in English, language that I do not master.*

*You, whoever may read this, if ever these lines fall in your pious hands, may logically wonder why I spend a time that could be precious, spoiling hours, paper and languages... only when you will know that I begin to write this in military prisons, where I have fallen for God knows how long, you will understand that my time has never been more useless... the paper is generously given to me by a friend working in the offices of the prison... as for the English, I dare to express myself in it, in spite of my limited ignorance, partly because in the cell I am with 16 comrades of captivity, most of them ex-officers of the Spanish republican army, nobody understand it, and this allows*

---

<sup>623</sup> A l'annex 8.10 es pot consultar la selecció de les 30 primeres pàgines d'*A life* que va fer la seva filla. Es pot observar que tot el relacionat amb temes extra-professionals no s'ha facilitat. Tot i això, la informació facilitada permet reconstruir perfectament la seva trajectòria professional, així com el context històric, social i cultural que va viure Mus.

*me certain liberty of movements... partly too, because this work will permit me to practice a language that I love so much, since once upon a time it served me as silvered bridge for admiring a golden heart... and partly also, because meanwhile I am endeavouring myself to remember, learn and invent the words I need for writing these memories, perhaps I will momentarily succeed forgetting that I am between four walls... and finally, most of all, because for me, thinking in English means like rendering homage to a very good friend, perhaps my best, though she is so far and however so near... may she forgive me once more, if this time I am also too much mistaken. But why do I lose so much time trying to explain what pushed me to write this, since it is a mere prisoner's pastime and nobody will have, perhaps, the opportunity to read it?... nevertheless, in case I do not dare to burn it when finished and by time it may fall in your hand, please accept my tender excuses for what is going to follow.*

*Castellon, Military Prisons, May 1939* <sup>624</sup>

Amb aquesta declaració d'intencions comencen les seves memòries, a través de les quals explicarà els episodis més significatius de la seva vida, sense cap tipus de censura o prudència a l'hora de narrar el que va viure.

El relat de la seva etapa d'infància, que correspon als anys que va viure a Borriana abans d'anar a estudiar a París, ocupa les vint primeres pàgines de les memòries. Mus explica com van ser els seus inicis al món de la música a través de les bandes de música

---

<sup>624</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 1. Traducció:

Qui sóc jo per intentar escriure la meua pròpia vida?... Ningú, de fet... només un pobre desgraciat les desventures del qual no poden interessar a ningú, escrivint barroerament en anglès, idioma que no domino. Vostè, qui pot llegir això, si aquestes línies mai cauen a les seves mans piadoses, pot preguntar-se lògicament per què em passo un temps que podria ser preciós, fent malbé hores, paper i llengües... només quan vostè sàpiga que ho començo a escriure a presons militars, on he caigut per Déu sap quant temps, comprendrà que el meu temps mai ha estat tan inútil... el paper me'l dona generosament un amic que treballa a les oficines de la presó... en quant a l'anglès, m'atreveixo a expressar-me en aquesta llengua, malgrat la meua limitada ignorància, en part perquè a la cel·la estic amb 16 companys de captiveri, la majoria d'ells ex oficials de l'exèrcit republicà espanyol, i ningú l'entén. Això em permet certa llibertat de moviments... en part, també, perquè aquest treball em permet practicar una llengua que tant estimo, ja que en un altre temps em va servir com a pont platejat per admirar un cor d'or... i en part també, perquè mentre estic esforçant-me per recordar, aprendre i inventar les paraules que necessito per escriure aquests records, potser momentàniament aconseguixo oblidar-me que estic entre quatre parets... i finalment sobretot perquè per a mi, pensar en anglès significa retre homenatge a una molt bona amiga, potser la millor. Tot i que és tan lluny i no obstant això tan a prop... Potser ella em perdoni, un cop més, si aquesta vegada estic també massa confós.

Però, per què perdo tant de temps intentant explicar el que em va empènyer a escriure això, ja que és el passatemp d'un simple presoner i ningú tindrà, potser, l'oportunitat de llegir-ho?... No obstant això, en cas que no m'atreveixi a cremar-ho quan hagi acabat i amb el temps potser cau a les seves mans, si us plau accepti les meves humils excuses pel que seguirà.

Castelló, presons militars, maig 1939.

que hi havia a Borriana i ens apropa a la societat del principi del segle XX d'un poble agrícola. Seguidament narra com van ser les seves primeres classes de violí amb Vicente Tàrrega i com havia de deixar d'anar tot un dia a l'escola per assistir a les classes de violí. Entre d'altres coses narra com va anar a viure a València per estudiar amb Joaquín Monzonís<sup>625</sup> i les seves primeres experiències amb orquestres, impartint classes o oferint recitals amb tan sols 12 anys.

La vida de la família Mus canviaria radicalment al 1920 quan després d'un concert a València el pare de Mus va decidir que es traslladarien a París, per poder prosseguir els estudis amb els millors professors del moment. La seva estada a la capital francesa s'allargaria onze anys (fins a 1931), i seria aquí on assoliria els màxims guardons possibles. Mus dedica a aquesta etapa unes 45 pàgines (de la 20 a la 64) i ens explica amb detall els episodis més rellevants.

El canvi d'un petit poble valencià per la capital francesa va ocasionar un gran impacte al jove Mus que començava la seva formació a la ciutat de referència cultural i musical de l'època. Mus explica com va haver de canviar la seva tècnica violinística i l'empremta que li van deixar els diversos professors que va tenir, destacant a Bilewski, Brun i Nadaud, però també a d'altres com Poulet i Lefort.

Mus no es limita a comentar únicament els èxits musicals que anava assolint, com l'accès al Conservatoire Nationale Musique et de Declamation de París on va aconseguir el 1922 les terceres medalles de violí i solfeig, el 1923 les segones, i finalment el 1924 va aconseguir el primer diploma internacional d'aquest Conservatori, sent aquesta la més alta distinció que atorgava el centre, sinó que també ens comenta accions del dia a dia, ens permet conèixer com s'anava integrant a la societat parisenca i com s'anava conformant la seva manera d'entendre la vida i la seva personalitat.

---

<sup>625</sup> Violinista borrianenc de cert prestigi al País Valencià en aquells anys que havia estudiat al Conservatori de Madrid i a París amb el professor Pinel. TRAVER GARCÍA, B. *Los músicos de la provincia de Castellón*. Villareal, 1918. p. 39-41

Durant aquests anys Mus va compaginar la seva formació amb els primers recitals i amb altres feines que permetien mantenir a la família a París. En un dels capítols narra com era el seu dia a dia quan tenia 16 anys i el temps que dedicava a l'estudi, les classes com a professor i les actuacions a cafès o cinemes.

*My father, who has always been talkative, used to say that I spent the whole day practicing violin, but this could not be quite true... the most I could practice, were five or six hours a day, since I had to play for my living sake in cinemas, cafés or restaurants and I had also to attend my pupils... all these works took me about six hours a day, hours that added to the ones I spent practising for myself made really tiring journeys... but youth and enthusiasm have no barriers and I never seemed exhausted or unhappy.<sup>626</sup>*

Al 1926 va guanyar per unanimitat el primer i únic premi del concurs de l'École Supérieure de Musique et de Déclamation de Paris. A partir d'aquest moment la carrera artística d'aquest jove virtuós va rebre un fort impuls i va oferir concerts a les sales més importants de París, destacant els oferts a la Sala Gaveau i a la Chopin. En aquests concerts va estrenar obres de Rodrigo, Nin, Palau, i d'ell mateix, obtenint en tots ells unes crítiques formidables, que arribaven a comparar-lo amb Ysaye. Mus explica amb emoció com van anar aquests concerts, com va assistir al noblesa europea les seves actuacions, com va rebre les primeres crítiques importants de la seva vida i ens endinsa en el món musical dels anys vint a la capital francesa.

Mus també explica com van ser els seus primers concerts fora de França a finals dels anys vint, destacant els realitzats a Corunya (Teatro Rosalia de Castro), Barcelona (Palau de la Música Catalana) o Liverpool (Crane Hall) així com un viatge a Nova York que va fer com a músic d'un creuer transatlàntic.

---

<sup>626</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 28. Traducció:

El meu pare, que sempre parlava molt, solia dir que em passava tot el dia estudiant violí, però això no és del tot cert... el màxim que podia estudiar eren cinc o sis hores al dia, ja que havia de tocar per guanyar-me la vida a cinemes, cafès o restaurants, i també havia d'atendre els meus alumnes... tots aquests treballs i feines em portaven sis hores al dia, hores que, afegides a les que passava estudiant per mi mateix, feien que acabés realment cansat cada dia... però la joventut i l'entusiasme no tenen fronteres i mai semblava esgotat o infeliç.

Al gener de 1931 Mus va guanyar per oposició la plaça de professor de l'École Supérieure de Musique et de Déclamation de Paris, escola on havia cursat els seus estudis superiors. Mus explica a les memòries que aquesta plaça de professor li atorgava un prestigi molt elevat però malauradament les condicions econòmiques no eren massa bones. Aquesta situació, tal com explica, es veié agreujada degut a les conseqüències de la crisi del 31 que deixava a la seva família en una situació econòmica molt difícil. A aquesta situació se sumava l'obligatorietat de realitzar el servei militar que ja havia aplaçat en diverses ocasions. Mus no podia ajornar més la incorporació a l'exercit i sinó s'hi presentava podia perdre la nacionalitat espanyola. Per totes aquestes raons la família Mus va decidir abandonar la ciutat que els havia acollit i van tornar a Espanya per començar una nova etapa.

Mus explica al llarg de les memòries diversos concursos o oposicions que segons el seu criteri no havien sigut justos i el procediment no era el més correcte per escollir els guanyadors. El primer cas que explica és una oposició al 1931 a la Capella Reial d'Espanya. Abans de presentar-se a l'oposició Mus va anar a parlar amb el director de l'orquestra, Saco del Valle, i li va mostrar la carta de recomanació que li havia escrit la seva protectora, la Infanta Eulàlia de Borbó, tieta del Rei Alfons XII. El relat que fa Mus d'aquest episodi és el següent:

*When Maestro Saco del Valle read my card of introduction he said confidentially to me. "Being a protégé of Her Highness I cannot fool you... don't present yourself at such competition... the place is already given to Carlos Sedano".*

*For the first time in my life I saw that in Spain the results of a competition that had not begun yet, was already known, revealing so a funny system of justice based in intrigues, favours and injustices.*

*As the Jury could not impede me the right of inscription I decided to use it, but then, they found a better way of simplifying things and decided to shut the inscription of candidates 8 days before they had already announced, and for this reason Enrique Iniesta and I were eliminated without having the right of playing.*



*For professional curiosity I went to hear the 8 competitors admitted, and then, I could observe that Carlos Sedano, who was technically the best, had been helped by the Jury for obtaining the title...*<sup>627</sup>

La tornada a la seva terra natal no va ser fàcil. Mus explica a les memòries els problemes que es trobava per aconseguir concerts o per accedir a oposicions lliures de places d'orquestrats o de conservatoris. En aquells moments l'empresa que tenia pràcticament el monopoli de la gestió de músics i concerts a Espanya era l'Agència Daniel també coneguda com Konzertdirektion H. Daniel que estava liderada per l'empresari Ernesto de Quesada. En diferents ocasions Mus es va posar en contacte amb aquest empresari però tot i les reiterades promeses de realitzar gires de concerts mai van arribar a cristal·litzar-se. El problema que es trobava Mus era que quan intentava organitzar concerts per al seva banda totes les societats filharmòniques li responien que no contractaven directament als músics, que ho feien sempre a través de l'empresa abans citada. Mus també explica que el Conservatori de Madrid va contractar dos professors sense convocar oposicions cosa que ell no podia comprendre ja que a França funcionava tot de manera diferent. Ho explica així a les memòries:

*Vain expectancies and new disillusionions*

*The summer of 1931 was spent at the sea side of Burriana, and when October came, I got from Daniel's Agency an affectionate letter informing me that very soon they could, perhaps, propose me a tour of concerts... as for my direct and personal letters to the different Philharmonic Societies of Spain, I invariably received the same answer: "We do not engage the artists directly, we have them through Daniel's Agency of Madrid... address yourself there."*

---

<sup>627</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 63-64. Traducció:

Quan el mestre Saco del Valle va llegir la meua carta de presentació, em va dir confidencialment: "Com que vostè és un protegit de Sa Altesa no el puc enganyar... no es presenti a aquest concurs... la plaça està donada a Carlos Sedano".

Per primera vegada a la meua vida vaig veure que a Espanya els resultats d'un concurs que no havia començat encara ja es coneixien, revelant així un sistema estrany de la justícia basat en intrigues, favors i injustícies.

Com que el jurat no podia impedir el dret d'inscripció, vaig decidir inscriure'm, però llavors van trobar una manera millor de simplificar les coses i van decidir tancar la inscripció dels candidats 8 dies abans de l'anunciat, i per aquesta raó a Enrique Iniesta i a mi ens van eliminar sense dret de tocar.

Per curiositat professional vaig anar a escoltar als 8 candidats admesos i vaig poder observar que Carlos Sedano, que era tècnicament el millor, va rebre l'ajuda del Jurat per obtenir la plaça...

*Another disillusion was given to me when I learned that the Conservatory of Madrid had recently named two new professors of violin without opening an official competition... the new named professors were a young man and a girl quite unknown in the artistic field, but with strong political relations... the girl Yvone Canale, daughter of the Italian consul in Madrid who kept hidden in his own apartment the politician Alejandro Lerroux while persecuted by the police, did not deserve of course such nomination but when Alejandro Lerroux was named Minister he had to reward the angel of his refuge... so, things in Spain continued to go just as before... intrigues, favours, injustices. (...)*

*I could of course leave Burriana and go to a greater town for working, but wanting to create myself a soloist personality I had to avoid playing anywhere in orchestras... I had to appear in public as virtuoso... as for my military situation I had obtained a new, last and special postponement, hoping that my concert would come at any moment... during this forced stay in Burriana I practiced very hard and composed many things, about them, two songs for Katherine and an elemental method for violin that I have still not finished.<sup>628</sup>*

Entre les pàgines 67 i 71 Mus narra com va participar al primer concurs internacional de violí celebrat el 1932 a Viena. Tot i que no va guanyar cap premi el fet de participar-hi va tenir una gran rellevància en la seva vida: Mus ja havia esgotat tots els ajornaments per complir amb el servei militar i havia d'incorporar-s'hi en breu però en el moment que es va convocar el concurs de Viena les autoritats militars van considerar que podria guanyar algun premi i van modificar l'informe mèdic de forma que el problema de visió

---

<sup>628</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 66. Traducció:

Expectatives inútils i noves desil·lusions

L'estiu de 1931 el vaig passar a la costa de Borriana, i quan va arribar l'octubre, vaig rebre una carta afectuosa de l'Agència Daniel que m'informa que molt aviat podrien, potser, proposar-me una gira de concerts... pel que fa a les cartes que havia enviat directa i personalment a les diferents societats Filharmòniques d'Espanya, sempre vaig rebre la mateixa resposta: "Nosaltres no contractem els artistes directament, els contractem a través de l'Agència Daniel de Madrid... adreça't tu mateix allà."

Em vaig emportar una altra decepció quan vaig saber que el Conservatori de Madrid havia nomenat recentment dos nous professors de violí sense necessitat d'obrir una oposició oficial ... els nous professors eren un home jove i una noia bastant desconeguts en el món artístic, però amb fortes relacions polítiques... la noia, Yvone Canale -filla del cònsol italià a Madrid, qui va amagar al seu apartament al polític Alejandro Lerroux mentre era perseguit per la policia- no es mereixia en cap cas aquesta plaça però quan Alejandro Lerroux va ser nomenat Ministre va haver de recompensar l'àngel que l'havia refugiat... així, les coses a Espanya continuaven anant igual que abans... intrigues, favors i injustícies.

Jo podia, per descomptat, abandonar Borriana i anar a una ciutat més gran per treballar, però si volia crear-me una carrera com a solista havia d'evitar tocar en qualsevol orquestra... havia d'aparèixer en públic com a virtuós... pel que fa a la meua situació militar havia obtingut un nou ajornament (últim i especial) amb l'esperança que els meus concerts arribarien en qualsevol moment... durant aquesta estada forçada a Borriana vaig estudiar molt i vaig compondre bastant, destacant dues cançons per Katherine i un mètode elemental per a violí que encara no tinc acabat.

que el músic tenia en l'ull esquerra el van atribuir a l'altre ull, incapacitant-lo així per a poder apuntar i disparar una arma de foc.

L'etapa de la Segona República ocupa una extensió important de les *Memòries* (entre la pàgina 64 i 90) i es relaten alguns dels episodis més rellevants de la seva trajectòria com a violinista, pedagog i compositor.

Possiblement, una de les causes en què més va lluitar durant tota la seva vida va ser per la creació del Conservatori de Música de Castelló i perquè aquest es convertís en un centre oficial, cosa que no va succeir a causa de l'esclat de la Guerra Civil espanyola. Durant el període de la II República, Abel se centra essencialment en la seva tasca docent al Conservatori i en tots els processos burocràtics necessaris per tal que el Conservatori fos reconegut per l'Estat i es convertís en un centre oficial. A les *Memòries* explica amb detall els problemes sorgits amb les institucions per obtenir subvencions així com amb la resta de professors de la ciutat que es van oposar a la creació del Conservatori amb totes les seves forces i movent tot tipus d'influències per tal de fer fracassar el projecte.

A causa de la seva lluita incondicional a favor d'aconseguir el seu objectiu, Mus va acumular un bon nombre d'enemics que farien tot el possible per posar-li bastons a les rodes i per perjudicar-lo tant a ell personalment com al nou Conservatori.<sup>629</sup> El caràcter fort i sovint difícil de Mus provocaria en més d'una ocasió, enfrontaments i picabaralles en una etapa especialment virulenta de la història recent espanyola. A més, l'educació que el músic havia adquirit a França era, en molts casos, ben oposada a la tradicional i conservadora que aquí encara imperava: s'havia encomanat d'una mentalitat oberta, d'uns costums europeus cosmopolites que difícilment li permetien acceptar els tripijocs clientelistes o el servilisme d'una vida excessivament polititzada. Com en altres episodis de les *Memòries* Mus explica que molts dels concursos i proves d'oposició convocades eren habitualment manipulades i no seguien cap normativa justa que atorgués les places

---

<sup>629</sup> GIL GIMENO, Daniel. “Breve Historia del primer Conservatorio de música de Castellón”. Revista Estudios Castellonencs. n° 10, 2003-2005. p. 719-734.

als més capacitats. Per exemple, l'autor transcriu una conversa amb el director del Conservatori de València, Tomàs Aldàs, on aquest li manifesta que les notes dels exàmens oficials del Conservatori no responien a la qualitat dels alumnes sinó a les indicacions que donaven prèviament els seus professors.

*When time for examinations approached, I went to Valencia for speaking to the Director of the Conservatory Don Tomás Aldàs... I thought to speak to a colleague, but he and his professors did not wish that Castellon could also have a Conservatory that could diminish the number of his pupils in Valencia, since from all the mediterranean coast, from Tortosa to Valencia, all the music pupils went for the examinations to Valencia and that meant money and gifts for the professors... Don Tomás Aldàs heard my complainings about my difficulties in Castellon that would disappear if Valencia rewarded in justice the pupils of Castellon... doing this, fathers would know where take their sons, and our prestige would be the reward to our work... and when I finished he said: "My dear Mus, you are young, impulsive and honest but what you ask is imposible... for years we have been distributing baskets of "Excellent" and "Remarkable" rewards, flattering the pupils and their fathers... only thus we have made possible to fill our Conservatory and satisfy the parent's vanities... moreover, to distribute artistically titles is not of so much responsibility as to give a medical title to an incapable... you see, you must not take so much trouble with your pupils, who by the time will show you how ungrateful they are... instead of making work them, demanding them the perfection, flatter them turning the pages of their methods... what they and their fathers want is to finish first that their neighbour their careers, to be smarter than them, and this, they only can prove it by finishing rapidly their official studies with "excellents" and "Remarkables" notes... all the professors of the Province do so, giving us the list of their pupils in order that we may reward them... do as them and everybody will be happy. (...)*

*You are young, generous, impulsive... I also was like you, but someday you will change, and then my dear, you will feel yourself much better in our world”<sup>630</sup>*

Tot i que Mus es dedicà en cos i ànima dissenyar i posar en funcionament el Conservatori no per això va abandonar la seva carrera com a solista. Durant aquest període va continuar oferint concerts per tot el territori de la República, destacant entre altres, els concerts com a solista que va donar al Palau de Belles Arts de Barcelona amb la Banda Municipal de Barcelona que dirigia Lamote de Grignon. Mus recorda un d'aquests concerts com dels més importants de la seva vida.

*In November, I gave a concert in the great Palace of Fine Arts of Barcelona accompanied by its Municipal Band conducted at the time by Maestro Lamote de Grignon... the audience, composed by about 7.000 persons, conceded me the greatest success of my life, for I had never played in presence of so many people... the whole press proclaimed it making me awfully happy... but I returned to Castellón finding again the vile struggle.<sup>631</sup>*

---

<sup>630</sup> MUS, Abel. *A life*. p.79. Traducció:

Quan les dates del exàmens es van apropar vaig anar a València a parlar amb el director del conservatori Don Tomás Aldás... Jo pensava que parlaria amb un col·lega, però ell i els seus professors no desitjaven que Castelló també tingués un conservatori, ja que això disminuiria el nombre dels seus alumnes a València. El seu conservatori tenia alumnes de tota la costa mediterrània, des de Tortosa fins a València. Tots els estudiants de música anaven a fer els exàmens a València i això significava diners i regals per als professors... Don Tomás Aldás va sentir les meues queixes sobre les dificultats que teníem a Castelló, que desapareixerien si València puntuava de forma justa els alumnes de Castelló... fent això, els pares sabrien on portar als seus fills i el nostre prestigi seria la recompensa del nostre treball...

Quan vaig acabar ell em va dir: “Benvolgut Mus, ets jove, impulsiu i honest però em demanes una cosa impossible... durant anys hem estat distribuint paquets d'excel·lents i notables, afavorint als alumnes i als seus pares... tan sols així és possible omplir el nostre conservatori i satisfer les vanitats dels seus pares... d'altra banda, repartir títols artístics no té tanta responsabilitat com donar títols de medicina a un incapacitat... mira, no et prenguis tantes molèsties per als teus alumnes, amb el temps et mostraran com d'ingrats són... en comptes de fer-los treballar demanant-los la perfecció, adula'ls quan passen les fulles dels seus mètodes... el que volen ells i els seus pares és acabar la carrera abans que el seu veí, ser més intel·ligent que ell, i això tan sols es pot aconseguir finalitzant ràpidament els seus estudis oficials amb excel·lents i notables... tots els professors de la província ho fan, ens donen la llista dels seus alumnes perquè nosaltres els puguem puntuar... fes com tothom i seràs feliç. (...)

Ets jove, generós, impulsiu... jo també era com tu, però un dia canviaràs i llavors, estimat, et sentiràs molt millor en el nostre món”

<sup>631</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 80. Traducció:

Al novembre, vaig oferir un concert al gran Palau de Belles Arts de Barcelona acompanyat per la Banda Municipal de Barcelona dirigida aleshores pel mestre Lamote de Grignon ... l'audiència, composta per prop de 7.000 persones, em va concedir l'èxit més gran de la meua vida, ja que jo mai havia tocat en presència de tanta gent... tota la premsa va proclamar l'èxit cosa que em va fer terriblement feliç... però vaig tornar a Castelló trobant-me de nou la lluita repugnant.

Mus insisteix diverses vegades en la contradicció existent entre els èxits per ell assolits fora de Castelló i tota la mena de dificultats que trobava a la seva ciutat per fer créixer el l'escola i perquè aquesta es convertís en un centre oficial de referència. Per aquesta i per altres raons Mus es planteja sovint la possibilitat traslladar-se a una ciutat més gran però mai va arribar a fer aquest pas.

El moment de màxima tensió entre Mus i els seus detractors arribaria un mes abans de l'inici de la Guerra Civil en uns fets en els quals va acabar per intervenir-hi fins i tot la policia.<sup>632</sup>

La línia ascendent en la carrera professional del mestre es va veure truncada dràsticament el 18 de juliol de 1936 quan va esclatar la Guerra Civil espanyola. Sense cap tipus de dubte el període de la Guerra Civil és el més extens i el més detallat de les *Memòries*. Entre les pàgines 90 i 133 Mus narra meticulosament com van transcórrer els esdeveniments des dels primers moments de la insurrecció armada fins al moment en què redacta el dia a dia dins d'una presó franquista.

Al principi del conflicte bèl·lic Mus es va trobar en una situació difícil, ja que a causa de les enemistats que tenia a Castelló no va ser admès a la Secció de Músics de la UGT, cosa que el posava en una greu situació dins l'Espanya republicana. Per assegurar la seva vida i poder treballar en algun lloc, es va presentar a les Brigades Internacionals on va treballar com a intèrpret, professor de castellà i coordinador sociocultural. Allí va romandre diversos mesos fins que les brigades van rebre l'ordre d'abandonar Espanya, i Mus es va tornar a trobar sense cap protecció. Aquesta situació la van aprofitar els seus enemics personals que el van denunciar i immediatament Abel va ser detingut i poc després era condemnat a mort. Afortunadament però, el doctor Juan Manuel Medinaveitia hi va intervenir i va aconseguir que no fos executat i en canvi fos destinat a un Batalló Disciplinari fins que pogués ésser jutjat.

---

<sup>632</sup> Aquests fets i tots els referents al Conservatori de Castelló estan explicats amb detall en aquesta tesi a l'apartat 3.4 (La creació del primer Conservatori de Música de Castelló)

Mus fins aleshores no havia disparat cap arma de foc però estant al Batalló Disciplinari en primera línia de batalla sabia que si els donaven armes hauria de disparar. Ell tenia una mentalitat antibel·licista i esperava que aquesta situació no passés mai. Mus narra de la següent manera els pensaments que va tenir quan va saber que no distribuïrien armes al seu batalló:

*This day, I breathed a little in spite of all my present miseries... the thought of taking a gun, a simple gun, against the numerous and modern armament of the enemy who had plenty aviation, tanks, artillery and well trained german, italian and colonial "volunteers" seemed to me absurd, that I had not any moral for the fight, apart that for having it, it was elemental to fight for something just and worthy... and was it worthy to fight for those who persecuted me and called me traitor? ... moreover, the logical fear of losing a limb, or a simple finger, added to the remorse I would feel all my life long if I killed or hurted someone of the enemy field that I did not even know and therefore could not hate. besides all that, there was the natural instinct of self defense that robbed me all sort of war-like spirit... for all these reason I received the news of our Commander's failure with joy... of course we should work from sun to sun but I should keep 5 fingers in every hand, and this was the most important for me.*<sup>633</sup>

Després de mil i una desventures i desgràcies, Abel va aconseguir un permís per donar un concert que el va alliberar de seguir en primera línia de foc. Ja en llibertat va treballar a Ràdio València on va exercir durant uns mesos com a director musical i artístic. La narració d'aquest concert gràcies al qual obtenia la seva llibertat és d'una gran intensitat ja que Mus era conscient que es jugava la seva vida en aquest concert.

---

<sup>633</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 106. Traducció:

Aquest dia, vaig respirar un poc, a pesar de totes les meues misèries del moment... la idea d'agafar una pistola, una simple pistola, contra el nombrós i modern armament de l'enemic, format per avions, tancs, artilleria i pels "voluntaris" ben entrenats procedents d'Alemanya, Itàlia i de les colònies... em pareixia tan absurda, que no hi havia cap moral per a la lluita, a més que per haver-n'hi, era elemental lluitar per alguna cosa justa i digna... i era digne lluitar per aquells que em perseguien i m'anomenaven traïdor?... D'altra banda, s'hi afegia la lògica por de perdre un membre, o un simple dit, sumat als remordiments que sentiria durant tota la meua vida si matava o disparava algú del camp enemic, que no coneixia abans i que per tant no el podia odiar. A més de tot això, tenia un instint natural de defensa pròpia que anul·lava el meu esperit bel·licista... per suposat hauríem de treballar de sol a sol, però jo havia de mantenir els cinc dits d'ambdues mans, i això era el més important per a mi.

Al final de la guerra va ser detingut i empresonat de nou pels republicans, però si en la primera ocasió l'havien acusat de ser un espia nazi, en aquest cas l'empresonaven per treballar a Ràdio València, que estava controlada directament pel Partit Comunista.

En tot aquest període s'observa com Mus pateix en pròpia pell els vaivens del bàndol republicà, que el portarà dues vegades a la presó. Acabada la guerra, torna a ser empresonat, però en aquest cas pel règim franquista, que l'acusa d'haver format part de les Brigades Internacionals, haver compostat l'Himne del Batalló Mateotti, i un llarg etcètera d'acusacions, algunes sense sentit. Mus explica a les memòries les condicions que va viure al camp de concentració on va estar retingut 45 dies, abans d'anar a la presó de Castelló.

*(...) I continued living in the camp as cattle, sleeping in the ground, getting soaked when it rained, being roasted when the radiant sun shone, and eating a few sardines a day with some grammes of bread... no wonder that with such a regime of life I fell ill. Though I had had this sort of life for months during the war and I thought to be accustomed to such sufferings, this time my situation hurted me more because we were in peace time and also because having been persecuted by the "reds", I expected to be understood by the "nationalists" as the conquerors called themselves... for this reason the moral sufferings, more unbearable than the physical ones, brought me to the infirmary... there I spent a week with high temperature, until I was quite healed and obtained to work in the offices of the camp.<sup>634</sup>*

Després d'abandonar la presó i de patir les depuracions pertinents, Mus es va trobar en una situació especialment dura, ja que el nivell de vida de la postguerra espanyola era misèrrim, i més encara per un músic convicte per assumptes polítics que no podia treballar enlloc. Tot i així, i gràcies a alguns amics, va poder treballar precàriament en

---

<sup>634</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 126. Traducció:

Vivia al camp com si fos part d'un ramat, dormint al terra, mullant-me quan plovia, cremant-me pel sol radiant i menjant algunes sardines amb uns pocs grams de pa al dia... no és d'estranyar que amb aquest estil de vida caiguera malalt.

Encara que havia tingut aquest tipus de vida durant alguns mesos de guerra i pensés que estava acostumat a aquests sofriments, aquesta vegada la meua situació era més dolorosa perquè estàvem en temps de pau i també perquè a l'haver estat perseguit pels "rojos", esperava ser entès pels "nacionals", com els conqueridors s'anomenaven a si mateixos... Per aquesta raó els patiments morals, més insuportables que els físics, em van portar a la infermeria... Allà vaig passar una setmana amb febre, fins que em vaig recuperar i vaig obtenir una feina a les oficines del camp.



alguns bars de València, on va poder començar a refer-se mínimament des d'un punt de vista econòmic. En aquest sentit resulten colpidores algunes reflexions que Mus introdueix en les seves *Memòries* sobre el seu passat i els pensaments d'un futur pròxim poc esperançador.

*A year has passed by since I was put in provisional liberty expecting that very soon my situation be favourably cleared... however, justice, if there is justice in my country, has been so slow, that my case has not yet been examined, and this to my great damage, since meanwhile I remain in this situation, I am considered as a "red" and cannot occupy any official post nor give concerts... my name must no appear in the papers nor in public life, being part of the programme against the "reds"... therefore I am condemned to earn 15 ptas a day in a café as any anonymous musician... such is the law and the tariff of the syndicate.<sup>635</sup>*

*As for my actual situation, after the tragedies of these last times, it is bearable enough in spite of the hardness of contrasts, for in fact my life has been an interrupted suite of contrasts... glories to-day, misfortunes to-morrow, and anew, happiness and sorrows... after having been admired and feasted in my region, I find myself now, despite by ones, avoided by others and persecuted by the rest.<sup>636</sup>*

*To suffer for ideals that one feels and defends must be consoling in some way, specially if one hopes that in case of Victory, his sufferings may turn into merits or rewards, but to be persecuted by "reds" and "fascists" is something that makes oneself curse his own country and countrymen... How many times I have hated Spain in these last years of misadventures...; No, really not, I am not a bit patriot, and I am not a bit ashamed of not looking patriot... to be patriot as we are taught to be, is nothing but stupid*

---

<sup>635</sup>MUS, Abel. *A life*. p. 137. Traducció:

Ha passat un any des que em van posar en llibertat provisional esperant que molt aviat la meva situació s'aclareixi favorablement... No obstant això, la justícia, si hi ha justícia al meu país, és tan lenta, que el meu cas encara no ha estat examinat, i això m'ocasiona un gran perjudici, ja que mentrestant em quedo en aquesta situació, se'm considera com un "roig" i no puc ocupar cap càrrec oficial ni fer concerts... el meu nom no pot aparèixer als diaris ni a la vida pública, sent part del programa contra els "rojos"... per tant, estic condemnat a guanyar 15 pessetes al dia en una cafeteria com qualsevol músic anònim ... aquesta és la llei i la tarifa del sindicat.

<sup>636</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 137. Traducció:

En quant a la meva situació actual, després de les tragèdies dels últims temps, és bastant suportable, malgrat la duresa de contrastos, ja que la meva vida ha estat una interrompuda suite de contrastos... Glòries avui, desgracies demà, i a més, alegries i tristeses... després de ser admirat i festejat en la meua regió, ara em trobe odiat per uns, evitat per altres i perseguit per la resta.

*blindness which pushes you to murder without remorse... how much better it would be to simply be universal and human, regardless to races, languages and frontiers.*<sup>637</sup>

Aquesta dramàtica situació comença a canviar al 1941 quan va ser contractat pel Sindicat "Educación y Descanso" per oferir alguns concerts en homenatge al franquisme i la seva causa. Sense poder negar-s'hi, i posant com sempre el violí i els seus concerts per davant de qualsevol convicció política, Mus dóna aquests recitals, aprofitant l'oportunitat per tornar a actuar als principals teatres d'Espanya. Durant els primers anys de la postguerra és el període de la seva vida en què va donar més concerts, i a partir d'aquests anys, la seva figura i nom serien habituals a les principals revistes musicals, diaris, societats filharmòniques, teatres i sales de concerts de tota Espanya.

L'etapa de la primera postguerra entre 1939 i 1948 ocupa de les pàgines 133 a la 160. Entre d'altres episodis Mus narra com evolucionava el seu expedient de depuració, com aconsegueix la llibertat definitiva així com els concerts que anava fent per tota Espanya. També introdueix reflexions sobre aspectes menys personals i més objectius que es relacionen amb el violí i la música. Transcrivim a continuació un fragment on parla sobre l'ideal d'assolir la perfecció musical i el que suposa aquest repte per ell.

*The senses of perfection, that I want to obtain, makes me oftentimes very unhappy because I think that perfection is unattainable and still less for a being, who as I, has suffered and to whom life's difficulties have robbed him so many precious hours... how many times I feel remorseful for the time that has flown away being far from my violin. To these remorsees, some one in me tells me for consoling me, that it is not my fault if for living I have spent so many hours and energies, if familiar troubles have robbed me hours of peace for the study and if political persecutions, wars and prisons have kept me far away of any progressive activity... no, sincerely not- I say- it is not entirely my*

---

<sup>637</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 138. Traducció

Patir per uns ideals que quelcom sent i defensa deu consolidar-los d'alguna manera, especialment si es creu que en cas de vèncer, aquests sofriments es convertiran en mèrits i recompenses, però ser perseguit per "rojos" i "feixistes" és una cosa que et fa maleir el teu país i els teus compatriotes... quantes vegades he odiat Espanya en els últims anys de desgràcies...! No, realment no, no sóc ni una mica patriota, i no m'avergonyisc de no semblar-ho... ser patriota com ens ensenyen, no és més que una estúpida ceguesa que ens empeny a matar sense remordiments... com de millor seria ser simplement universal i humà, sense diferència de races, llengües i fronteres.

*fault if I am not perfect, specially when I constantly feel the desire of still trying to be... and this at least is a good condition... If I am not perfect, it simply is because I can not do better.*<sup>638</sup>

Aquest fragment de les *Memòries* il·lustra com era de ferma la seva personalitat i com això li va permetre tirar endavant en molts moments de gran dificultat.

Al 1942 Mus va deixar d'escriure les *Memòries* com a conseqüència del poc temps de què disposava ja que la seva carrera professional travessava un moment de màxima activitat. Després de més de deu anys sense escriure, al 1953 va reprendre el fil en la redacció de les seves *Memòries* quan li van diagnosticar que patia el Vertigen de Meniere<sup>639</sup>. Aquesta malaltia l'obligà a fer repòs a casa i és per aquest motiu que va aprofitar aquest contratemps per reprendre-les des d'on les havia deixat. Mus feia la següent reflexió sobre els anys que havien passat i explicava que la seva intenció era continuar les memòries des d'on les havia deixat:

*To-day, the 26th. of July of 1953, after having been 13 long years without adding a single line to this book, I try again to write, not for people's sake, but for finding an entertainment during the long hours I must spend at home due to my lack of health... my left sense of hearing is attacked by the "Giddiness of Menière" (name of the French doctor who discovered tis sickness) which plainly speaking is an inflammation in the labyrinth of the ear which makes you lose the sense of stability, making you fall on the ground without the least warning.*

*When I stopped to write these memories, at the end of 1942, Europe was crossing an historic moment... the second world war was approaching to an end and favourably for Democracies... this made me believe that there would be political changes in Spain*

---

<sup>638</sup> MUS, Abel. *A life*. p. 149. Traducció:

El sentit de la perfecció que vull aconseguir, moltes vegades em fa molt infeliç perquè crec que la perfecció és inabastable i més encara per a una persona com jo, que ha patit molt, que ha tingut dificultats a la vida i a qui li han robat tantes hores precioses... moltes vegades sento remordiments pel temps que he perdut per estar lluny del meu violí! Sobre aquests remordiments algú em diu per consolar-me, que no és culpa meva si per viure he gastat tantes hores i energies, si els problemes familiars m'han robat hores de pau d'estudi i si les persecucions polítiques, les guerres i les presons m'han mantingut lluny de qualsevol progrés... no, sincerament - ho dic jo- no és culpa meva si no sóc perfecte, especialment quan encara intento constantment ser-ho... Si no sóc perfecte, simplement és perquè no puc fer-ho millor.

<sup>639</sup> El vertigen de Ménière és un vertigen, que afecta l'equilibri i l'audició, i que es caracteritza per vertígens esporàdics i pèrdua d'audició d'una o les dues orelles.

*that would allow certain liberty of speech... but now in 1953, things have not changed a bit and I can not wait for years and years lest I may forget all these uninteresting things... besides, what else could I do in my compelled stay at home where I must rest and lead a peaceful life? ... It is amusing how I always try to justify myself when I write all this, and what is worst, In English... as if anybody could forbid me to write what it pleases me and how I may like it.*

*In order to remember what took place in my uninteresting life during these last short years (now quickly they have flown away) I have taken the albums of my artistical life with the programmes and cuts of papers... they will help me to situate me and find something to write.<sup>640</sup>*

Un moment importantíssim en la trajectòria d'Abel Mus succeeix el 1943 quan es convoquen oposicions per fundar l'Orquestra Municipal de València. Davant la possibilitat d'aconseguir un lloc que li assegurés la seva carrera com a violinista, i que li permetés viure dignament, Mus es va presentar a aquestes oposicions i va ser nomenat concertino de l'Orquestra Municipal. Des d'aquest any fins a la seva jubilació, el 1972, Mus hi romandria com a concertino, on exerciria un paper clau per a l'orquestra valenciana.

Fins i tot pel que fa a aquesta oposició que va guanyar, Mus també va observar que el procediment no era del tot just, tal i com explica a les *Memòries*.

*As everybody, I had heard about all this, but having been in prison and not believing in the justice of the moment, I did not offer myself to the Municipality.*

---

<sup>640</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 150. Traducció:

Avui, 26 de juliol de 1953, després d'haver estat tretze llargs anys sense afegir una sola línia a aquest llibre, intento tornar a escriure, no pas per l'interès de la gent, sinó per trobar un entreteniment durant les llargues hores que he de passar a casa a causa de la meua malaltia... l'audició de la meua orella esquerra està afectada pel "Vertigen de Menière" (nom del metge francès que va descobrir la malaltia) que, per resumir-ho, és una inflamació del laberint de l'oïda que fa perdre el sentit de l'estabilitat, de manera que caus a terra sense la menor advertència.

Quan vaig deixar d'escriure aquestes memòries, a finals de 1942, Europa estava travessant un moment històric... la segona guerra mundial s'acostava a la seva fi, favorable per les Democràcies... això em va fer creure que hi hauria canvis polítics a Espanya que permetrien certa llibertat d'expressió... però ara, al 1953, les coses no han canviat gaire i jo no em puc esperar anys i anys, no sigui que m'oblidi de totes aquestes coses poc interessants... a més, què més podria fer durant la meua estada obligada a casa, on he de descansar i fer una vida tranquil·la?... Com sempre, se'm fa divertit veure com intento justificar-me quan escric tot això, i el que és pitjor, en anglès... com si algú em pogués prohibir escriure el que m'agrada i com a mi m'agrada.

Per tal de recordar el que va passar en la meua banal vida durant aquests últims anys (que ràpidament han volat!) he pres els àlbums de la meua vida artística amb els programes i retalls de diaris... ells m'ajudaran a situar-me i trobar alguna cosa per escriure.

*The last day of admission of documents, Mr Lamote noticing my absence, sent me his personal secretary Mr. Eduardo Pérez to inquire the reasons of my silence and when he assured me that politic would not influence Mr Lamote in his choice, I presented my documents.*

*At my request of how much we should be paid, Mr. Pérez answered me that he first violin soloist would have 10.000 ptas a year and the second soloist 8.000 ptas.*

*The competition consisted in playing with piano a concerto, a second piece asked by the Jury and a 3rd. one manuscript at first sight... when a month later, the results of the competition were known, I had the joy of seeing that I had bee appointed the first violin soloist... The Municipality insisted at having some one else with more political merits, Pascual Camps, but Lamote de Grignon recalled the promised conditions that he had to choose the best ones, and only, then his choice was accepted but not in the announced conditions... if I wanted the place it had to be with 1.000 ptas. less, that was to say for 9.000 ptas a year... all the other wages were respected except mine, but I accepted them because the artistical success of my choice was more important than the money itself.<sup>641</sup>*

Mentre ocupava la plaça de concertino a l'orquestra va realitzar moltes gires i concerts i va oferir una gran quantitat de recitals i col·laboracions amb orquestres com a solista, per la qual cosa va ser reconegut com un dels millors violinistes espanyols del moment. A les *Memòries* també hi destaca la seva vessant com a professor, tot explicant com va començar a donar classes a València i sobre les audicions que feia amb els alumnes.

Sens dubte la gira més important que va oferir Mus en tota la seva carrera va ser la que va fer a Sud-amèrica durant els anys 1948-1949, durant la qual va realitzar concerts a

---

<sup>641</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 152. Traducció:

Com tothom, havia sentit a parlar de tot això, però després d'haver estat a la presó i no creure en la justícia d'aquest moment, no em vaig oferir a l'Ajuntament.

L'últim dia d'admissió de documents, el Sr. Lamote va notar la meva absència, em va enviar al seu secretari personal, el Sr. Eduardo Pérez, per investigar les raons del meu silenci i quan ell em va assegurar que política no influiria al Sr. Lamote en la seva elecció, llavors vaig presentar els meus documents.

A la pregunta de quant es cobraria, el Sr. Pérez em va contestar que primer violí solista guanyaria 10.000 ptes l'any i el segon solista 8.000 ptes.

El concurs consistia en tocar un concert amb acompanyament de piano, una segona peça triada pel Jurat i en tercer lloc un manuscrit a primera vista... quan un mes més tard, van publicar els resultats del concurs, vaig tenir l'alegria de veure que tenia vaig ser nomenat primer violí solista... L'ajuntament va insistir en tenir algú amb més mèrits polítics com Pascual Camps, però Lamote de Grignon va recordar que li havien promès que podria triar els millors, i va ser per aquesta raó que la seva elecció va ser acceptada, però no amb les condicions anunciades... Si jo volia la plaça havia de ser amb 1.000 ptes. menys, això volia dir 9.000 ptes l'any... Tots els altres salaris es van respectar excepte el meu, però vaig acceptar perquè l'èxit artístic de la meva elecció era més important que els diners en si.

les sales més importants d'Argentina i Xile. Al continent americà va obtenir les millors crítiques i elogis de tota la seva carrera musical, i va ser ovacionat allà on va tocar, essent requerit per les ràdios i sales de concerts més importants d'aquests països. Aquesta etapa s'estén entre les pàgines 160 i 167 de les memòries i explica amb gran detall com es va gestar la gira, les condicions econòmiques, com era la vida a Argentina, els èxits que va assolir, la repercussió mediàtica dels concerts que va oferir, els problemes que va tenir amb el seu representant i un llarg etcètera.

A Argentina Mus va ser contractat en exclusiva per la discogràfica Casa Odeón, amb la qual va enregistrar una sèrie de discos de música espanyola, que s'han conservat fins a l'actualitat i són un fidel reflex de la seva gran qualitat com a músic i com a violinista. Mus explicava així el que per a ell suposava enregistrar música per a la posteritat.

*My personal impression about the record is, that they constitute, certainly, the hardest test for an artist, because of the responsibility it represents... the least accident in the sonority, technic or tuning, is recorded with such accuracy, that fearing them you cannot give what you have... in public, before an enthusiastic audience, an artist can improve himself in passion, and brilliancy but in record, the artist thinks too much in his reputation and posterity and for these reasons, many a very good artist is unable to register good records.<sup>642</sup>*

Després d'aquesta estada a Argentina, Mus va tornar a València, on es va reincorporar a l'orquestra, va reprendre els concerts com a solista i els recitals i va continuar donant classes a València i Alcoi. Aquesta etapa a València va des de 1949 a 1962 i a les *Memòries* se'n narren els episodis més transcendentals en els escrits que van des de la pàgina 167 a la 196.

---

<sup>642</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 166. Traducció:

La meua opinió personal sobre els enregistraments és que constitueixen, sens dubte, la prova més difícil per un artista, per la responsabilitat que representa... el menor accident en la sonoritat, tècnica o afinació, s'enregistra amb tal exactitud, que a causa d'aquesta pot no pots entregar tot el que tens... en públic, davant d'una audiència entusiasta, un artista pot millorar-se a si mateix amb la passió i la brillantor, però als enregistraments, l'artista pensa massa en la seva reputació i la posteritat i per aquestes raons, molt bons artistes són incapaços de realitzar bons enregistraments.

La seva gran qualitat docent i el seu nivell musical van ser imprescindibles perquè a finals de l'any 1962 rebés l'oferta de formar part de l'Orquestra Simfònica del Caire, així com de crear una acadèmia de música per formar els joves egipcis en aquest art. Així doncs, el 1963 un grup de valencians, liderats per Mus, es va desplaçar a Egipte, on els esperava una societat completament diferent a la que estaven acostumats i on descobririen una cultura fascinant. Mus explica a les *Memòries* com es va gestar aquest contracte, quines eren les condicions inicials, com es van escollir els músics que hi anirien... També narra com era la societat egípcia, com va ser la convivència entre el grup de músics valencians que hi van anar, les activitats que realitzaven o l'intent fallit de Mus d'ensenyar francès als valencians.

Finalment les condicions que havien pactat no es van complir i els plans de fundar l'acadèmia no es van realitzar mai degut a conflictes d'interessos polítics i personals entre diferents personalitats egípcies, de manera que aquesta aventura no va durar més d'un any i Mus va tornar a València el desembre de 1963.

Les memòries finalitzen el febrer de 1967 sense que Mus escrigui un final explícit que indiqui que dona per finalitzades les memòries, cosa que fa pensar que van quedar inacabades. En les últimes pàgines fa un resum de les obres que havia compost així com alguns dels textos que havia escrit durant la seva vida. L'últim fragment de les memòries, en el qual explica com va tenir un accident que el va obligar a reposar, és el següent:

*A year has passed since the unhappy day that a taxi upsetted me... six months after it, I returned to the Orchestra where all my interventions as soloist have been normal in spite of my twisted little finger which being somewhat curve is now a little bit shorter... for this reason, the technic of my left hand is diminished, being unable of playing the tenths, the fingered eighths or other extensions, only possible to long fingers.*

*Another thing that I cannot do now as well as before are the harmonics, which precisely must be done with the little finger ABSOLUTELY RIGHT AND RIGID... for this reason, though I keep my posts of soloist in all the Orchestras of Valencia and of course in Alcoy, I don't look for anymore recitals or concerts where one must do*

*exhibitions, playing very difficult pieces... however, when the Club Medina of Burriana asked me to give a recital the 12th. of February, I accepted because without risking any artistical failure I could hear myself in public, standing up, in pieces of responsibility upon a stage... the experience was not bad enough, and though no perfect, I still can expect that time, massages, practice and faith, may still better my poor left little finger... May God hear me;*<sup>643</sup>

Amb aquesta pregària finalitza *A life* d'Abel Mus. La seva activitat professional continuaria lligada a la ciutat de València fins el 1972, quan es va jubilar de l'Orquestra Municipal on havia estat concertino des de la seva fundació, el 1943. Després es desplaçaria a Barcelona, on seria concertino de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fins el 1976. La seva producció literària no acabaria el 1967 any en què deixà d'escriure les *Memòries*, ja que pocs anys després començaria una fructífera col·laboració amb la revista borrianenca *Buris-ana*, on continuaria escrivint fragments sobre la seva vida.

Es presenta a continuació, a mode de resum, una taula on es pot observar com estan distribuïdes les diferents etapes de la seva vida a les *Memòries*.

---

<sup>643</sup> MUS, Abel. *A life*. València. p. 220. Traducció:

Ha passat un any des de l'infeliç dia que un taxi em va atropellar... sis mesos després, vaig tornar a l'Orquestra on totes les meves intervencions com a solista han seguit de manera normal, tot i que el meu dit petit està torçat i és més curt que abans... per aquesta raó, la tècnica de la mà esquerra es veu disminuïda, sent incapaç de tocar les dècimes, les octaves digitades o les extensions, que només es poden tocar amb dits llargs.

Una altra cosa que no puc fer ara tan bé com abans són els harmònics, que precisament cal fer amb el dit petit molt recte i rígid... per aquesta raó, encara que mantinc els compromisos com a solista amb totes les orquestres de València i per descomptat a Alcoi, no busco més recitals o concerts on estigui exposat, tocant peces massa difícils... No obstant això, quan el Club Medina de Borriana em va demanar que donés un recital el dia 12 de febrer, vaig acceptar perquè, sense arriscar-me a un fracàs artístic, podia escoltar-me en públic, de peu, amb peces de responsabilitat sobre un escenari... l'experiència no va ser del tot dolenta, i encara que no perfecta, puc esperar que amb el temps, els massatges, la pràctica i la fe, podré millorar el meu pobre dit petit esquerre... Que Déu m'escolti;



Anys	Etapa	Pàgines
1907-1920	Borriana	1-20
1920-1931	París	20-64
1931-1936	Castelló	64-90
1936-1939	Guerra Civil	90-133
1939-1948	València	133-160
1948-1949	Sud Amèrica	160-167
1949-1962	València	167-196
1962-1963	Egipte	196-209
1963-1967	València	209-220

Per finalitzar cal dir que a través d'aquesta autobiografia es pot reconstruir perfectament la trajectòria professional, artística i personal d'Abel Mus. Es tracten temes molt variats a través dels quals Mus mostra la seva forta personalitat: en moltes ocasions explica com va afrontar situacions de gran dificultat traient el caràcter que portava dins, un caràcter que el portaria també a guanyar-se gran quantitat d'enemistats professionals. Mus narra sense cap censura les decisions poc imparcials de personalitats de la política espanyola, critica els estaments musicals establerts en les diferents ciutats on viu, denuncia oposicions manipulades, tractes de favor i gran quantitat de dades que no s'havien escrit abans a causa a la forta repercussió que hagués pogut tenir la seva publicació.

A més d'explicar amb detall els diferents esdeveniments que van succeir en la seva vida, aquestes memòries serveixen com a testimoni personal dels temps en què va viure Mus, i narra temes diversos no sempre relacionats amb la música.

### 5.3.2 *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida del mismo*

Abel Mus era una persona extremadament metòdica i ordenada. Li agradava tenir-ho tot sota control i deixar constància del que anava realitzant durant tota la seva vida. El 1944 va fundar el Quartet de València al costat dels solistes de l'Orquestra de València: José Moret (violí), José Cebrián (viola) i Rafael Sorní (violoncel). El mateix dia de la seva fundació Mus va estrenar un diari on hi anava anotant acuradament totes les novetats que esdevenien en relació a l'agrupació. Mus va titular aquestes memòries *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida del mismo*.<sup>644</sup>

L'estil d'escriptura d'aquest text oscil·la entre un registre empresarial (amb el qual es notifiquen les absències, les gestions realitzades, la divisió de patrimoni,...) i unes memòries personals, escrites des d'un sentit més emocional, que ens mostren la vida del quartet, acompanyades sempre de la seva opinió i el seu peculiar sentit de l'humor. En aquestes memòries s'hi recullen tots els programes de concert, crítiques de la premsa, fotografies, així com cartes i notificacions sobre diversos temes sempre relacionats amb el quartet.

La memòria s'inicia amb la carta fundacional del quartet en què s'estableixen les següents bases:

*Los abajo firmantes Abel Mus, José Moret, José Cebrián y Rafael Sorní, reunidos hoy día quince de Mayo de mil novecientos cuarenta y cuatro por iniciativa del citado en primer término, deciden de común acuerdo constituir el Cuarteto de Cuerda de Valencia quedando éste formado de la siguiente forma: Abel Mus violín primero, José Moret violín segundo, José Cebrián viola y Rafael Sorní violoncello.*

*La finalidad de esta Agrupación de Cámara es dotar a Valencia de un conjunto musical del que hoy carece, hacer Arte lo mejor que se pueda y mejorar nuestra vida con el producto que nuestro trabajo pueda proporcionarnos. A tal efecto nos comprometemos a ensayar una vez a la semana, todos los lunes para leer obras y mantener contacto: Cuando tengamos en vista alguna actuación se intensificarán los ensayos.*

---

<sup>644</sup> A l'annex 8.12 es pot consultar la transcripció completa d'aquest document.

*Los honorarios que el Cuarteto pueda percibir por sus actuaciones serán repartidos en cuatro partes iguales y el material que previo común acuerdo se adquiera, alquile o copie, será pagado también por partes iguales.*

*Como lo difícil en estos casos es la constancia en el a veces ingrato trabajo de montaje, nos comprometemos moralmente en no abandonar esta Agrupación mientras no surjan motivos justificados.*

*Sellamos esta decisión con un apretón de manos.*

*A. Mus, J. Moret, J. Cebrián y R. Sorní.*

Mus hi va anotar acuradament tot el que succeïa cada dia que assajaven, indicant què s'assajava i el profit que en treien, la motivació dels membres del quartet, la durada dels assajos, la percepció i opinió de les obres treballades... La *Memòria del Quartet de València* permet apropar al lector al treball que ha de realitzar un quartet de corda per establir-se com a grup estable i també a la manera com escull i treballa el repertori. A més ens trasllada a l'època en què va ser escrita i el lector s'endinsa a un període de postguerra que no era gens fàcil de sobreviure com a músic professional.

Hi ha diversos aspectes que són interessants destacar del contingut d'aquesta obra. A banda de la carta fundacional abans transcrita, podem trobar-hi normes i comentaris de com havia de funcionar el grup.

*Por respeto mutuo nos comprometemos en ser puntuales a los ensayos.*

*Cuando por parte de alguno de nosotros haya alguna dificultad para ensayar vendrá obligado el que proponga el cambio de hora a fijar la nueva hora.<sup>645</sup>*

*Se han hecho gestiones en el Registro de la Propiedad Intelectual (Universidad de Valencia) y en el Registro de Oriente (Sagasta 11) y en ninguno de los dos sitios procede el registro de nuestro Cuarteto-. Continúan las gestiones para el citado fin.*

*La cuestión de los atriles para los ensayos ha quedado resuelta de la siguiente forma.*

*Uno el de Moret, otro de Mus y los dos restantes los facilita Marcelino Bayarri.*

*Los ensayos se harán en casa de Moret, por ser más céntrico y cómodo para todos.<sup>646</sup>*

---

<sup>645</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 1

<sup>646</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 2.

*El Cuarteto “en estilo popular” de Palau ha sido estudiado por Mus sublineando los temas con lápiz en las respectivas particellas. La parte de violín Iº ha sido además arqueada y digitada para que el 2º violín lo transmita a la partitura y de allí tomar modelo los demás. Este sistema deberá adoptarse en todos los cuartetos.*<sup>647</sup>

*Necesitando un 5º atril para tener las partituras a la vista durante los ensayos, Moret ha facilitado otro atril.*<sup>648</sup>

*Hoy más que ensayo ha sido reunión para celebrar nuestra presentación y preparar la ofensiva. Moret nos ha obsequiado con café, coñac y puro. A esta reunión asistieron Marcelino Bayarri a quien hemos solemnemente proclamado Presidente Honorario del Cuarteto, Federico Quevedo a quien en ausencia de Daniel de Nueda (que se ha pasado al enemigo) lo hemos nombrado pianista cuando se monte algún quinteto. También asistió la Sra Moret.*

*Se habló de muchas cosas y en resumen acordamos lo siguiente.*

*Mus quedó en hacer gestiones para que el cuarteto actuara en la Filarmónica de Valencia, en Sagunto, en Tabernes, en Alcoy y en los Dependientes de Comercio, Cebrián en las emisoras de Valencia y Sorní en la Tabacalera y Alicante. Moret se encarga de buscar el repertorio de Lapiedra y Mus en ver unos cuartetos de Beethoven que tiene Asencio.*

*Por gestiones de los Sres. Chavarri, Palau y Asins Arbó se están preparando actuaciones en la Sociedad de Ingenieros Civiles, en Murcia, Liria y en el S.E.U.*<sup>649</sup>

*Se ha acordado hacer clichés de las fotos del Cuarteto para los programas y descontar 25 pts. al cuarterista que no acuda a un ensayo ya acordado. Este descuento se le hará del primer concierto que se cobre y se repartirá entre los otros tres cuartetistas.*<sup>650</sup>

*De ahora en adelante los ensayos se harán en el nuevo domicilio de Cebrián (en Sanz 8) por se más céntrico para todos.*<sup>651</sup>

---

<sup>647</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 23

<sup>648</sup>MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 5

<sup>649</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 18

<sup>650</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 19

<sup>651</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 21

*Para que todos contribuyamos en todo, hemos acordado comprar entre los cuatro papel, sobres y sellos.*<sup>652</sup>

*De acuerdo con lo decidido en otra ocasión, a Cebrián y a Sorní se les han descontado 25 pts a cada uno por haber faltado sin avisar a cierto ensayo... hacemos constar el sentimiento de Moret y mío porque estar cosas no debieran suceder... pero tampoco olvidarse que el tiempo tiene para todos el mismo valor y que avisar cuando no se puede ensayar no cuesta nada... es gratis y cortés.*<sup>653</sup>

És interessant observar que Mus escriu les *Memòries del Quartet* com a narrador neutre, amb una perspectiva d'observador: ell mateix parla del personatge Mus com un més, igualant-lo a la resta dels components. Potser creia que així podia relatar els fets d'una manera més objectiva i, per tant, professional, tot i que al ser ell qui narra els fets dels quals és part implicada i protagonista, és pràcticament impossible assolir aquest grau de neutralitat que pretén.

També podem trobar a les memòries l'opinió que tenia el quartet de les obres que anaven llegint. Tot i que no són molt extenses les explicacions que fan de cada obra resulta interessant veure quina opinió tenien els membres del quartet d'aquest repertori.

*Hoy se han leído dos cuartetos el de Rimsky Korsakov que no incluimos en nuestro repertorio por su último tiempo y el de Gliere que tampoco nos ha convencido por su calidad y estilo. También se ha leído la "Canzonetta" de Mendelssohn que nos ha gustado y que incluimos en nuestro repertorio.*<sup>654</sup>

*Hoy se han leído dos cuartetos, uno de E. López Chavarri titulado "En España" y otro de Manuel Palau titulado "En Estilo Popular". Los dos nos han gustado y los incluimos en nuestro repertorio, tanto más que es nuestro deseo incluir en nuestros programas obras de autores españoles y en particular valencianos.*<sup>655</sup>

---

<sup>652</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 25

<sup>653</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 35

<sup>654</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 1

<sup>655</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p.2

*Probamos un álbum de cuartetos de la edición Litolf (nº1367) (volumen 1º) compuesto por fragmentos de obras conocidas y arregladas por Zanger. Este volumen no lo ha prestado el violinista Montserrat. Resultado de la lectura es que hay varios números de carácter religioso interesantes el 1º, el 2º, el 3º, el 7º, el 10º y el 14º. Hay otros números propios para "bis" o conciertos agradables como el 4º, el 6º, el 11º y el 13º. Y finalmente una obra para concierto, el nº 12.*

*Hemos leído el cuarteto brevis de Chavarri que no incluimos en nuestro repertorio por tener ya otro, el titulado "en España", que nos gusta más.<sup>656</sup>*

*Se probó el tiempo 1º del cuarteo de M. Asins Arbó que ha sorprendido pero que sonará bien cuando se toque honradamente.<sup>657</sup>*

*Se ha probado un arreglo mío de la "Hora Stacatto" de Dinicu- Heifetz que resultará muy bien para un "bis".<sup>658</sup>*

*A las 5 tarde vino Rafael Balaguer a ensayar el Quinteto de Boccherini que incluimos en nuestro repertorio por su interés y originalidad.<sup>659</sup>*

*Hoy hemos leído el primer y quinto cuartetos de Haydn. El 1º no está mal. El 8º también nos gustó.<sup>660</sup>*

*Hoy hemos leído muy bien los cuartetos 3º y 4º de Beethoven... magníficos.<sup>661</sup>*

A poc a poc i partint d'aquestes opinions, el Quartet de València va anar configurant el seu repertori, que es detalla al final de les *Memòries*. No és gaire extens principalment per dos motius. El primer i més rellevant, és la curta vida del quartet- poc més d'un any- i el segon, que els seus membres formaven part de l'Orquestra Municipal de València, realitzaven concerts i recitals a més d'impartir classes, cosa que els deixava molt poc temps per dedicar-se a aquesta formació.

---

<sup>656</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p.6

<sup>657</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 8

<sup>658</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 9

<sup>659</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 18

<sup>660</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 19

<sup>661</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 28

El repertori que van seleccionar fou el següent:<sup>662</sup>

1. Quartet en Mi Major	M. Asins Arbó
2. Quartet en estil popular	Manuel Palau
3. Quartet en Re "En España"	E.L. Chavarri
4. Quintet per a Guitarra i quartet de corda	L. Boccherini
5. Quartet en Fa op.	Beethoven
6. Ària de la suite en re (transcrita en do)	J. S. Bach
7. Serenata Àrab	F. Tàrrega
8. Andante cantabile	Txaikovski
9. Estrellita	M. Ponce
10. Marxa turca	Mozart
11. Canzoneta (del primer quartet)	Mendelssohn
12. Siciliana i rigoudon	Francoeur
13. Rondó a l'hongaresa	Hagen

A partir d'aquesta selecció es pot concloure que el quartet va apostar per introduir compositors valencians al seu repertori, la major part d'ells contemporanis i en actiu com Chavarri, Palau i Asins Arbó.

Un altre aspecte que resulta interessant de la lectura de les *Memòries* és l'exercici d'autocrítica que fa Mus en els seus relats sobre els concerts. No és freqüent llegir aquest tipus de comentaris per part dels propis músics, ja que normalment apareixen sols en les ressenyes dels crítics o periodistes musicals. La *Memòria del Quartet* ens permet conèixer directament l'opinió de l'agrupació- si més no de Mus- sobre com havien anat els concerts, quina rebuda tenia cada obra per part del públic i com s'havien sentit els membres del quartet interpretant-les.

Es transcriuen a continuació els fragments on destaca més l'autocrítica musical.

---

<sup>662</sup> Aquest recull de repertori el fa el propi Mus al final d'aquestes memòries.

*El teatro estaba lleno y fuimos calurosamente recibidos. El conjunto se portó mejor que en los ensayos y al notar que sus componentes soportan bien el contacto con el público, es decir que no se afectan, sino al contrario se crecen, es de suponer que a medida que el Cuarteto vaya trabajando y cuajándose los progresos serán patentes y los esfuerzos recompensados.*

*El cuarteto de Asins Arbó, el más moderno y atrevido fue recibido cortésmente. Su primer tiempo resulta algo largo.*

*El de Chavarri fue el más aplaudido, sobretodo su Serenata que no se repitió por no alterar la audición de la obra.*

*El de Palau también gustó mucho pero acaso por ser el programa largo y ser ya tarde no se insistió en la repetición de ningún tiempo... no obstante el final fue muy aplaudido.*

*De "bis" interpretamos la "serenata" del cuarteto de Chavarri.<sup>663</sup>*

*Este concierto se dio en unas condiciones "atmosféricas" verdaderamente glaciales... faltaban cristales en los grandes ventanales de la sala de exposición, no había calefacción ni tampoco demasiado público, debido a la poca preparación que hubo por falta de tiempo. No obstante el conjunto sonó y nos sirvió de excelente experiencia.<sup>664</sup>*

*Del concierto anterior no quedamos artísticamente muy satisfechos... Mus estuvo en cama desde el 14 noche por intoxicación y se levantó sin estar restablecido por no suspender por 2ª vez un concierto que ya se suspendió en Diciembre 1944... por esta razón no se pudo "calentar" el programa y pasaron cositas.<sup>665</sup>*

*Hoy hemos trabajado una hora larga del Quinteto de Boccherini y el Cuarteto de Beethoven. El de Chavarri no lo hemos podido repasar. Mañana tocaremos sin la debida preparación... y es una lastima porque hay materia para hacer algo interesantísimo.<sup>666</sup>*

---

<sup>663</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 13. Sobre el concert que van fer el 15 de novembre de 1944 a la Casa de los Obreros de València.

<sup>664</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 22. Sobre el concert del 30 de desembre de 1944 a la Jefatura Provincial del Movimiento de València.

<sup>665</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 33. El comentari és sobre el concert del dia 17 de març de 1944 a l'Associación Nacional de Ingenieros Industriales de València.

<sup>666</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 38



*El concierto estuvo bien, teniendo en cuenta los pocos ensayos que hicimos.*<sup>667</sup>

El tema econòmic també està present a les *memòries*. En diferents fragments comenten quant cobraven per cada actuació i com ho repartien. El Quartet de València va fer vuit concerts durant l'any que va existir i les quantitats que van cobrar va ser molt diverses segons les característiques de cada concert. El cop que més van cobrar va ser a Castelló el 25 d'abril de 1945 en un concert organitzat per la Societat Filharmònica de Castelló i el que menys a un concert a la Radio de València, pel qual van cobrar 200 pessetes. Això demostra un cop més els moments difícils en què es va crear el quartet i les dificultats que va tenir per poder desenvolupar una activitat interessant musicalment però també rentable econòmicament.

*Miércoles 15 noviembre tarde a las 7,30 Concierto*

*A continuación se cobraron las 800 pta. convenidas repartiéndose allí mismo en 4 partes iguales la citada cantidad.*<sup>668</sup>

*Viernes 29 Diciembre. 28º ensayo*

*Este concierto ha sido organizado por Asins Arbó y por tratarse de una acto de significación universitaria hemos dado facilidades aceptando la proposición de 500 pts.*<sup>669</sup>

*Hoy 1 febrero hemos cobrado las 500 pts. del concierto del 30 dic. 1944. El mismo día se han repartido con gran satisfacción de todos que ya le íbamos a dar razón al camarada Sorní para que no se olvide, consignaremos que este resultado se consiguió después de 7 visitas al S.E.U y otras tantas al amigo Asins- Arbó... pero como dicen los franceses "todo está bien lo que termina bien"*<sup>670</sup>

*18 Marzo 1945. Actuación Cuarteto en la Capilla del Santo Cáliz, organizada por los ingenieros Industriales*

---

<sup>667</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 43. Sobre el concert del 25 d'abril de 1945 a la Societat Filharmònica de Castelló.

<sup>668</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 14

<sup>669</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 21

<sup>670</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 27

*Fue una actuación sin pena ni gloria que nos valió un obsequio en tabaco equivalente a 100 pts para cada uno.<sup>671</sup>*

*Martes 27 Marzo. 5ª actuación*

*La misma noche con expresiva felicitación nos obsequiaron con 300 pts. que han sido distribuidas así:*

<i>Mus</i>	<i>100 pts.</i>
<i>Moret</i>	<i>100 pts.</i>
<i>Cebrián</i>	<i>50 pts.</i>
<i>Sorní</i>	<i>50 pts.</i>

*De acuerdo con lo decidido en otra ocasión, a Cebrián y a Sorní se les han descontado 25 pts a cada uno por haber faltado sin avisar a cierto ensayo... hacemos constar el sentimiento de Moret y mío porque estar cosas no debieran suceder... pero tampoco olvidarse que el tiempo tiene para todos el mismo valor y que avisar cuando no se puede ensayar no cuesta nada... es gratis y cortés.<sup>672</sup>*

*Hoy sábado 7 nos han pagado lo convenido (200 pts.) (las emisoras de Valencia están muy pobrecitas y no acostumbran a pagar tanto). Repartidas estas pts- en partes iguales hemos quedado tan contentos... y ahora... hasta la próxima.<sup>673</sup>*

*17 Abril 1945. 32º ensayo*

*Habiendo sido contratados por la Sociedad Filarmónica de Castellón para actuar allí el 25 de Abril con el guitarrista Rafael Balaguer hoy hemos ensayado poco y bien el Cuarteto en fa de Beethoven.*

*Las condiciones son 1400 pts. 200 para Balaguer y 1200 para el Cuarteto.<sup>674</sup>*

*25 Abril 1945. 7ª actuación*

*Allí mismo nos pagaron las 1400 pts convenidas dandose 200 pts a Balaguer y repartiéndose las restantes en partes iguales.<sup>675</sup>*

*24 Junio. 8ª actuación.*

---

<sup>671</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 33

<sup>672</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 35

<sup>673</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 37

<sup>674</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 37

<sup>675</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 43

*Hemos intervenido en el festival literario musical de Montepío de Dependientas. Todo ha ido bien y al terminar nos obsequiaron con “llepolies” y con 400 pts. Se trataba de un acto casi familiar y breve por lo que nuestro “cachet” no podía ser el normal.*<sup>676</sup>

A través de la lectura de les memòries es poden observar les dures condicions de la postguerra, que a més va coincidir amb el final de la Segona Guerra Mundial. La vida del quartet es va veure afectada pels talls de llum, la falta de calefacció o els problemes econòmics, uns contratemps que va haver de suportar igual que la resta dels seus contemporanis. A continuació es plasmen alguns d'aquests problemes, narrats en les memòries:

*30 diciembre 1944.*

*Este concierto se dio en unas condiciones “atmosféricas” verdaderamente glaciales... faltaban cristales en los grandes ventanales de la sala de exposición, no había calefacción ni tampoco demasiado público, debido a la poca preparación que hubo por falta de tiempo. No obstante el conjunto sonó y nos sirvió de excelente experiencia.*<sup>677</sup>

*29 enero 1945. 30º ensayo*

*Hoy no hemos podido ensayar por no tener en casa Cebrián fluido eléctrico debido a las restricciones impuestas. Lástima que él no lo supiera pues nos hubiera evitado la molestia de ir en vano a su casa.*<sup>678</sup>

*18 abril 1945. 33º ensayo.*

*Hoy de los 5 cuartos de hora que teníamos para trabajar solo hemos podido ensayar media hora por faltar el fluido eléctrico.*<sup>679</sup>

El caràcter de Mus, crític i còmic a l'hora, es pot observar en molts passatges d'aquesta obra. Les seves bromes constants i la seva forma de narrar alguns episodis ens mostren la seva peculiar forma de viure la vida. Tot seguit es transcriuen alguns d'aquests comentaris:

---

<sup>676</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 44

<sup>677</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 22

<sup>678</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 27

<sup>679</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 33

25 de octubre de 1944. 12º ensayo.

*Por no haber aparecido Cebrián hemos tenido que ensayar sin él... y a disgusto. ¡Que Cuarteto Señor!... y eso que ya estamos anunciados para presentarnos en público. (...)*  
*Los componentes del Cuarteto de Valencia creen que nos podríamos presentar [al Concurso Nacional de música de cámara de 1944]... pero ¿puede esto ser sin ensayar?... that is the question.* <sup>680</sup>

28 diciembre 1944. 27º ensayo

*Los ensayos que deberían durar dos horas, quedan reducidos casi siempre a una hora porque siempre hay alguien de los cuatro que llega bastante tarde y alguien más que debe marcharse antes de la hora convenida... inconvenientes de formar una Agrupación de “Estrellas”... por supuesto el que esto escribe no es ninguno de esos que llegan tarde y se marchan pronto, pues de serlo no perpetraría sus faltas en estas Memorias. El ensayo de hoy ha durado su horita.* <sup>681</sup>

Lunes 22 Enero. 30º ensayo

*Hoy, Cebrián nos ha obsequiado con una sesión de cine con su “Pathé Baby”. Hemos visto “la muerte de Sigfredo” y “El dinero”. Sorna ha disfrutado mucho y ... cuando íbamos a ensayar por no haber fluido lo dejamos estar... hasta la otra... Cebrián dice que a mi me gusta la mala vida.* <sup>682</sup>

Lunes 12 de marzo. 31º ensayo

*Hemos como siempre hablado un buen rato y ensayado una buena ahorita... ¿que más se quede pedir a cuatro “héroe”?* <sup>683</sup>

19 febrero 1945. 31º ensayo

*Después de esperar media hora exacta en casa Cebrián sin que acudiera nadie me marcho pensando que este ha sido el ensayo más fructífero de mi vida pues de acuerdo con nuestro “reglamento” cuando algún cuartetista faltare a un ensayo sin avisar se le descontarán 25 pts. del primer concierto a realizar... por lo tanto tres ausencias suponen 75 pts para el que esto escribe...*

---

<sup>680</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 9-10.

<sup>681</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 21

<sup>682</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 27

<sup>683</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 30

*P.D. en el momento de marcharme llega José Moret, quien su despertador le ha hecho una mala jugada que por poco le cuesta 25 pts... con su llegada no solo se evita de pagar la multa convenida sino que además se beneficia de otras 25 con lo cual, después de todo mi mañana no ha sido tan "fructífera" como al principio creía.* <sup>684</sup>

En resum i per finalitzar, les *Memòries del Quartet de València* redactades per Mus durant la curta vida del grup, entre 1944 i 1945, ens permeten conèixer de primera mà com es va engendrar aquesta formació, com va assajar, els concerts que va fer i la rebuda que va tenir per part de la premsa i del públic. Es tracta d'un relat escrit directament pel primer violinista del quartet que ens mostra, d'una forma amena, com era el dia a dia del quartet, les dificultats que tenien per aconseguir concerts, els problemes de la societat d'aquells anys i ens apropa al treball dels músics en la dura postguerra espanyola.

---

<sup>684</sup> MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida dels mismo*. p. 28-29.

### 5.3.3 Comentaris poètics per a les Escenes Infantils.

Mus compona al 1928 una obra per a piano titulada *Chiquillaes, Escenes d'infants* o *Escenes infantils*<sup>685</sup>. Aquesta obra està dividida en dotze moviments breus que van precedits d'uns breus poemes que introdueixen el públic a la música que seguidament s'escoltarà. Mus va titular aquest recull de poemes breus *Comentaris poètics per a les Escenes Infantils*.

Hi ha tres grups de poemes d'autors que posen lletra a les diverses estampes infantils de Mus i que van ser escrits en diferents dates. El primer poemari és del propi Mus, escrit en valencià, amb la varietat dialectal de la Plana. El formen poemes composts al mateix temps que la música.

El segon poeta que posa lletra a la música de Mus és el cèlebre poeta castellanenc Bernat Artola<sup>686</sup>, qui va escriure el 1936 uns poemes per a aquesta obra descriptiva, també en valencià i seguint les Normes de Castelló de 1932.

El tercer poeta que va escriure uns versos per a *Escenes infantils* va ser Basilio Gassent, que els va redactar a la primavera de 1941. A causa de la política del règim franquista, que prohibia utilitzar el valencià, aquesta vegada els poemes van ser escrits en castellà, perquè així es poguessin llegir prèviament a la interpretació de l'obra musical.

La partitura original és una autèntica joia, ja que a més del manuscrit de la partitura de l'autor trobem uns poemes redactats en valencià del propi Mus i unes il·lustracions a carbonet d'Eva Grande, la seva dona, que posen imatge a cadascuna de les escenes.

Seguidament es transcriuen els comentaris poètics que va realitzar Mus als anys vint per la seva obra *Escenes Infantils* i posteriorment es farà un breu estudi de les característiques més rellevants.

---

<sup>685</sup> Existeixen diverses instrumentacions i versions de la mateixa obra i el nom varia entre aquestes tres opcions: *Chiquillaes, Escenes d'infants* o *Escenes infantils*.

<sup>686</sup> MESEGUER, Lluís. *Bernat Artola. La terra i les passions*. Castellón, 1993

### **Al despertar ...**

El dia va espereant-se... un murmuri discret remoreja

En lo camp va despertant-se. Tot lo que viu i verdeja.

A lo lluny un pastoret, fa sonar el seu flautí  
i colles de joves cantant, al treball van ben matí.

El sol generós ja va elevant-se lentament  
mentres tant lo pastoret, seguix tocant dolçament.

### **En missa ...**

En l'esglesia fosca, impregnada d'incens  
s'apleguen les velletes amb catrets i vels.

Esglesieta de poble, senzilla i pobreta  
en la qu'els dies de festa, la gent no hi cap dreta

Pero avui no es mes, que un dia de tants  
i sols quatre velles s'asseuen als bancs.

### **La lliçó del agüelo ...**

L'avi i el net, que al camp han eixit  
descansen a l'ombra d'un arbre florit.

L'avi amb veu greu li dona lliçó  
i el net amb veu dolça repeteix la cançó  
¿Que pot dir-li l'avi, amb tant gran amor?  
¡de cert que si el creu, será home d'honor!

### **Soldadets de plom ...**

Son les dotze de la nit, i en la caixa de cartó  
dormen tots els soldadets, apilats en un montó.

El corneta que està alerta, fa sonar el despertar  
avisant “Ja estem tots sols.....sense por podem jugar”.  
¡Quina revista mes bella¡ ¡ Quin goix vorel’s desfilars  
de repent l’alarma sona ¡L’amo ve¡.. ¡a descansar¡

### **Les campanetes del cel ...**

Les campanetes del cel, a angels están tocant  
¿Qui podrà ser l’angelet que al cel estarà pujant?

Ding, dong, dang

Ding, dong, dang

Les campanetes del cel, no paren mai de tocar.  
¡Qui pogués ser angelet, per a coquetes menjar¡

### **A conillet amagat ...**

De ú, de me cú, de me cà

Alça ma, reclamà, toque a ú, i fora està.

Ans de començar el joc, així contem els xiquets  
sortejant qui pagar pot, per jugar a conillet.

De ú, de me cú, de me cà.

Alça ma, reclamà, toque a ú, i fora està.



**En tartaneta ...**

Al trot al trot va l'haqueta  
enganxada a la tartaneta.  
I els seus cascavells van sonant  
riallers, joiosos, triomfals.  
Avisen que va a pasar  
trotant camí de la mar

**Dia de dól .....**

En el poble, les campanes, anuncien al vent la mort  
i fins el dia, sempre clar, oint-les se vist de dol.  
Ja s'ouen els cants trists dels capellans  
allá on vagen, tristesa i consol portaràn.  
Les campanes del poble continuen tocant  
tristes i ploroses, la mort recordant.

**El pianet de la fira .....**

Una caixeta de música en la fira em vaen comprar  
que als amiguets de l'escola, no parava d'ensenyar.  
El seu só era finiu, xicotiu i cristal·lí  
peró tot son repertori era, una peça... un vals fí.  
Pero tenia el defecte, de parar-se lentament  
Quan s'acabava la corda... son mes preuat aliment.

### **Caçoleta de detrás ...**

Vamos al huerto de Tin tirintín  
a ver si el diablo està mort o viu.

Ingènia cançó d'infantesa pareix qu'et cantava ahir...  
mai se sabrà ta naixença, mai se sabrà ton morir.

Vamos al huerto de Tin tirintín  
a ver si el diablo està mort o viu.

### **El móti .....**

¡Ai mare, quin soroll mes estrany he sentit!

¿Serà el moti que ve a traurem del llit?

-¿On està eixe xiquet qu'em dieu es tan mal?

- No es aci Senyor Moti, sino en el pis de dalt.

¡Ai mare, he vist al móti ....! Quina por he passat!

¿Serà per aixó qu'està el llit banyat?

### **Quan tot descansa en lo poble....**

Ave María Purísima... las once y media... sereno.

El meu xiquet, dones, no es vol adormir

fins que la seua mare, sa cançó li fassa oir.

Ave María Purísima... las doce en punto... sereno.

Aquests poemes se situen dins la tradició de les escenes d'infants, que beu de la literatura costumista de finals del segle XIX, on es descriuen escenes i personatges de manera realista i una mica idealitzada. Tenia com a objectiu preservar el record d'un món que anava desapareixent amb la revolució industrial i els canvis en la societat. Aquest tipus de tradició literària va arrelar molt en la literatura més popular que es va fer després de la Renaixença a Catalunya i també va influir en el Noucentisme. Els poemes de Mus tenen un aire més popular que de literatura culta, ja que ell a l'hora d'escriure'ls posà més èmfasi en l'aspecte musical que el literari. Això es veu en la senzillesa de la mètrica i rima i en el llenguatge planer. Musicalment l'obra també es pot emmarcar dins la tradició de les escenes d'infants, que van aparèixer en el mateix moment que la literatura costumista pretenia descriure un món idíl·lic que desapareixia amb la voluntat de conservar-lo (sobretot Schumann, després Kabalevsky i més tard Mompou...)

Els poemes tenen bàsicament per tema la descripció d'escenes i ambients de la tradició rural (*En tartaneta, En missa, Al Despertar, La lliçó del agüelo, Dia de Dol, ...*) i la descripció d'escenes de joc infantil (*Soldadets de Plom, Conillet a Amagar, El pianet de fira...*).

En general segueix els trets principals de la literatura costumista. Sempre es tracta el tema de manera amable, tipificant les situacions i els personatges i amb certa idealització dels temes descrits. Alguns tenen un toc nostàlgic, ja que la veu narradora parla amb primera persona en passat, com si es referís a un record d'infantesa (*Caçoleta de detrás, el pianet de fira*). També és propi del costumisme la utilització de diàlegs (*El moti*) i preguntes retòriques i exclamacions (*Campanetes del cel*).

Són de llargada curta (6 versos, agrupats de 2 en 2 la majoria), amb la qual en té prou per descriure l'escena corresponent, ja que només en vol transmetre una impressió i no fer-hi un aprofundiment exhaustiu. Destaquen els poemes *Quan tot descansa en lo poble, A conillet amagat* i *Caçoleta de detrás*, amb una primera i última estrofa

idèntiques imitant una cantarella popular i l'exposició del tema de manera molt sintètica i essencial en el pocs versos de l'estrofa central.

Respecte al llenguatge els poemes tenen alguns trets comuns. La majoria de rimes són consonants (lentament- dolçament, lliçó- cançó, ahir-morir...) i la resta assonants (incens-vels, sonant-triomfals,...). Els versos tenen una llargada irregular i la rima segueix en tots els poemes l'estructura AABBC excepte en *Quan tot descansa en lo poble* que és ABBA.

El llenguatge que utilitza és coherent amb els temes que presenta: planer, trets dialectals del valencià, vocabulari del registre popular. Utilitza algunes figures literàries com metàfores (la corda... són més preuat aliment), metonímies (sol generós), anàfores (començar varis versos de la mateixa manera) i preguntes retòriques, però en general n'hi ha poques, perquè li interessa més la precisió en la descripció.

En definitiva, Mus va escriure aquests poemes seguint les característiques de la literatura costumista de finals del segle XX, per il·lustrar poèticament els diferents records d'infància que va plasmar en una de les seves obres més rellevants, les *Escenes infantils*.

### 5.3.4 Los Luthieres del Mundo

Tots els temes que estaven relacionats amb la música i especialment amb el violí interessaven molt a Mus i va dedicar gran part de la seva vida a conèixer amb detall i profunditat tots aquests aspectes. Mostra d'aquest interès és el seu compendi titulat *Los luthieres del mundo*, on va recopilar la informació més rellevant dels lutiers i arqueters més destacats de la història.

En aquest compendi inèdit que va fer partint de diverses fonts però amb especial rellevància del llibre *An Encyclopedia of the violin* de Bachmann<sup>687</sup> i de la revista *Strad*, trobem informació sobre gairebé 900 lutiers. Mus els ordena per ordre alfabètic i en detalla el nom complet, els anys en què va viure, el lloc de procedència i un breu comentari il·lustratiu de la importància del instruments o de les característiques més destacades de cada lutier.

A més, destaca amb dos colors els més importants. Amb vermell subratlla el millor de la dinastia i amb blau el segon millor. Dels aproximadament 900 lutiers que menciona Mus en aquest llibre, en destaca 48 en vermell com els millors de la dinastia i en subratlla 49 en blau. Seguidament es transcriu la selecció que va fer Mus seguint aquest criteri.

#### El millor de la dinastia

Lutier	Ciutat	Anys	Descripció
Altimira	Barcelona	1870-	Uno de los mejores luthiers españoles. Sus contrabajos son muy cotizados
Nicolo Amati	Cremona	1596-1694	Quinto hijo de Girolamo y el más celebre de la familia. Creó el "Amati grande". Alumnos suyos Stradivarius, Rf. Ruggieri, A. Guarnerius, P. Grancino

<sup>687</sup> BACHMANN, Alberto. *An Encyclopedia of the violin*. D. Appleton and Company. Nova York. 1929.

Lutier	Ciutat	Anys	Descripció
Carlo Bergonzi	Cremona	1690-1746	El mejor alumno de Stradivarius. Solo hizo violines. Excelente luteria. STRAD April 1944
Aug. Se. Bernardel	París	1802-1870	Alumno de Lupot, es uno de los mejores luthieres franceses. Lástima que calentara sus maderas
Benjamin Banks	Salisbury	1727-	El mejor de los antiguos ingleses
G. B. Cerutti	Cremona	1755-	Buena lutería inspirada de Guarnerius. Alumno de L. Storioni. Produjo unos 500 instr. Strad. Jan. 1951
Georges Chanot	París	1801-	Hijo de Joseph. El mejor de la dinastía. STRAD May 1947
José Contreras “El Granadido”	Madrid	1740-	Aprendió en Italia. Sus modelos son de excelentes materiales y de buena sonoridad. Más buscado por los artistas
Joannes Cuypers	La Haya	1720-	Excelente calidad de valor real. Estilo italiano. STRAD AG. 1945
Honoré Derazey	Mirecourt	1794-	Buena lutería pero desigual
Richard Duke	Londres	1750-	Muy reputado. Hizo muy bellas imitaciones
William Forster	Brampton	1839-	Muy buena lutería. Sobre todo sus cellos
G. B. Gabrielli	Florencia	1760-	El más conocido de la familia. Ha producido mucho. Estilo bombeado. STRAD Feb 1958
Niccolo Gagliano	Nápoles	1670-	Hijo de Alessandro. Instrumentos muy buscados por su sonoridad clara, grande y nerviosa de gran alcance. Ha habido más de 20 Gaglianos luthiers
Gennaro Gagliano	Nápoles	1700-	Hijo y alumno de Alessandro. Su trabajo es original y superior. Suenan admirablemente sus instrumentos. Su mejor época de 1730 a 1755

Lutier	Ciutat	Anys	Descripció
Giovanni Grancino	Milán	1690-	Hijo de Paolo. Hermosa lutería
Lorenzo Guadagnini	Cremona	1695-	Hermosa lutería. Buenas maderas y sonoridad excelente. Alumno de Stradivarius
Bartolome Giuseppe Guarnerius (Comocido por “Guarnerius del Gesu”)	Cremona	1687-	Este gran Luthier tan famoso como Stradivarius es el hijo menor de Giuseppe Guarnerius. Su arte manual no puede ser más hermoso así como su barniz. Paganini lo descubrió. Se sonoridad es potente. No hizo cellos. Era sobrino nieto de Andrea. Hizo unos 50 violines y 10 violas. Se ignora por qué se puso “Del Jesu”. ¿Era Jesuita? El violín más caro del mundo es suyo y lo tiene Jascha Heifetz. STRAD Oct 1946
Ch. Fr. Gand (Gand Père)	París	1787-	Trabajo de primer orden. Instrumentos excelentes y muy buscados. Sonido brillante y profundo. Se hizo violinista para investigar las sonoridades. Luthier del Conservatorio
Juan Guillamí	Barcelona	1720-	Excelente luthier que aprendió en Italia. Sus maderas eran muy buenas.
Charles Henry	París	1803-	Hijo de J. B. Henry. Su trabajo era más cuidado que el de su padre
Charles Harris	Londres	1800	Luthier de valor. Considerado como el Lupot inglés
William Hill	Londres	1745	Hijo de Joseph. Excelente lutería.
Charles Jacquot	Nancy	1804	Sus instrumentos tienen un valor real y se pueden comparar a los de - Vuillaume. Sonoridad clara y timbrada.

Lutier	Ciutat	Anys	Descripció
Hedrick Jacob	Amsterdam	1700	Merece una mención especial como copista engañando a los más expertos. Sus filetes eran de ballena. Sus instrumentos son hoy muy buscados. STRAD Marzo 1948. Alumno de Amati
Thomas Keneddy	Londres	1830	Buena lutería. El mejor de su dinastía.
Sebastián Klotz	Mittenwald	1696	Hijo de Matthias. Su trabajo era mejor
Carlo Ferdinando Andolfi	Milán	1735	Lutería original. Trabajo desigual y producción bastante grande. Por fortuna la sonoridad compensa la ordinariez. Sobresalió en sus cellos.
Nicolás Lupot	Stuttgart	1758-1824	Hijo de Fr. Lupot. Gran artista, sincero, que honró la Escuela Francesa. Su talento le granjeó la mejor clientela. Puso un cuidado infinito en la construcción de sus modelos Stradivarius. El sonido de los Lupot porta bien. Solo hizo 12 cellos. STRAD Marzo 1945
J. G. Lippold	Merkneukirchen	1770	Buena lutería. El mejor de su dinastía (eran 6)
Charles Maucotel	París	1830	Sus instrumentos son excelentes bajo todos los puntos de vista
Silverio Ortega	Madrid	1700-	Trabajo parecido al de J. Contreras. Buena lutería. Produjo poco y no es fácil encontrar sus violines
Pierre Pacherelle	Niza	1803	Alumno de Pressenda en Italia. Trabajo de excelente calidad. (STRAD Mayo 1953)
Pfretzschner	Markneukirchen	1690-1860	Una decena de luthiers de dicho nombre. Nadie sobresalió
Francesco Ruggiere (llamado "Il Per")	Cremona	1645	Alumno de N. Amati. Maderas excelentes y barnices acertados. Hermosa lutería. Abril 1946



<b>Lutier</b>	<b>Ciutat</b>	<b>Anys</b>	<b>Descripció</b>
J. B. Reichel	Absam	1750	Estilo Stainer de quién era alumno. Es el mejor de una familia que tenía una cuarentena de luthiers
Separaron Santo	Venecia	1675	Su trabajo es muy parecido al de Fr. Ruggieri o al de Nicolas Amati del cual era alumno. Las maderas son muy buenas así como los barnices. Su mano de obra de gran maestro. STRAd Mayo 1955
Giuseppe Scarpelle	Florenca	1840	Lutería muy buscada por su sonoridad. Trabajo muy esmerado
Antoni Stradivarius	Cremona	1644	El más grande y c�lebre de los luthiers. alumno de Nicolas Amati. Sus primeros instrumentos eran "Amatizados". Más tarde cre� su modelo "Longuet" y en 1690 adopta su modelo definitivo. Existen en el mundo unos 400 instrumentos incluyendo los de sus dos hijos Francesco y Obomo. Dej� 80 instrumentos sin terminar. Fue el violinista Viotti quién lo descubrió. Su mejor violín "El Mesias" (según el "STRAD") est� en el Ashmolean Museum at Osford (Inglaterra)
Pierre Silvestre	Lyon	1801	Alumno de Lupot. Trabajo excelente. Hoy se le rinde ya la justicia que merece. STRAD Sept 1946
Nicolas Simoutre	Mirecourt	1788	Alumno de Lupot. Dej� buenos instrumentos. Buena lutería

Lutier	Ciutat	Anys	Descripció
Jacob Stainer	Abisma	1621	El Stradivarius alemán. Lutería de una gran perfección y estilo bien alemán. Quizás aprendiera con N. Amati. Su mano de obra es perfecta. Su producción fue grande pero miles de violines alemanes llevan su etiqueta. Su mejor imitador fue L. Widhalm. Su bonito sonido recuerda la Escuela Italiana. STRAD Agosto 1948
E. A. Salzard	Moscú	1842	Hijo de Fr. Salzard. Buena lutería
Carlo G. Testore	Milán	1665	Alumno de Grancino. Su lutería es muy esmerada. Sus cello muy acertados
Carlo Ant. Tononi	Venecia	1708	Muy hermosa lutería. Estilo Amati. Su modelo plano es el mejor. Sus maderas no las acertó
Lorenzo Ventapane	Nápoles	1810	STRAD Agosto 1950
J. B. Vuillaume	Paris	1798	Hijo de Claude. Este Maestro tiene el rango de los Lupot, Pique y Aldric. Su mejor trabajo es el que hizo él mismo sin calentar las maderas. Sus imitaciones de Stradivarius y Guarnerius pertenecen a la mala época. Él calentaba la madera para imitar lo viejo pero resultó desastroso para el sonido. Se ha exagerado el número de estos últimos instrumentos. Construyó un "Octobasse" (contrabajo gigante para Berlioz). Muchas arcos llevando la marca de Vuillaume fueron hechos por Voirin, Peccatte y otros célebres arqueteros.

### El segon millor de la dinastia

Luthier	Ciutat	Anys	Descripció
Jean Fr. Aldric	París	1765-1843	Lutheria de primer orden
Vicente Asensio	Madrid	1780-	Conocido por "El Curita": Hacía buena lutheria amateur. Estropeó los "Stradivarius" del Palacio real reduciendolos
Andrea Amati	Cremona	1530-1611	Alumno de Gasparo da Salo. Excelente lutería. Produjo unos 250 instrumentos
Girolamo Amati	Cremona	1551-1630	Hijos y alumnos de Andrea. Girolamo superó a su hermano Antonio. Ver STRAD N.1953
M. A. Bergonzi	Cremona	1760-	Hijo mayor de Carlo y su alumno. buena lutería. Otros tres hijos, Francesco, Cosimo y Nicolo no se distinguieron.
León Bernardel	París	1853-	Alumno de Gand. Muy buena lutería
Jacques Boquay		1730-	Sus magníficos instrumentos fueron a menudo vendidos como Guarnerius y están muy buscados
Ivan A. Batove	Rusia	1769-	
Gioffredo Cappa	Cremona o Saluzzo	1650-	Alumno de A. y G. Amati. Su lutería es muy apreciada, sobre todo sus cellos. La mayoría de sus instrumentos fueron vendidos como Stradivarius o Amati. Y muchos que llevan su etiqueta no son suyos
Lorenzo Carcassi	Florència	1740-	Trabajaron juntos con mucho acierto. STRAD. JUNE 1950. Hay 7 Carcassis más
Tomasso Carcassi	Florència	1742-	Trabajaron juntos con mucho acierto. STRAD. JUNE 1950. Hay 7 Carcassis más
C. N Mézin	Mirecourt	1805-	Uno de los más hábiles luthiers de su tiempo

<b>Luthier</b>	<b>Ciutat</b>	<b>Anys</b>	<b>Descripció</b>
CH. J. B Collin Mézin	París	1841-	Buena lutería y excelente sonoridad
A. Augustin Chevrier	Bruxelles	1830-	Luthier de mérito. Dejó muy bellos instrumentos del modelo Stradivarius
José Contreras	Madrid	1780-	Hijo y alumno del anterior. Trabajo análogo aunque no tan acertado
Jacob Ford	Londres	1780	Buen imitador de Stainer. STRAD Dic 1954
Allessandro Gagliano	Nápoles	1640-1725	Alumno de Stradivarius. Produjo bellos instrumentos. Sonido amplio.
Fernando Gagliano	Nápoles	1706-	Hijo de Niccolo. Sin tener el mismo valor artístico son muy buscados
Guiseppe Gagliano	Nápoles	1725	Hijo de Niccolo. De muy buena sonoridad aunque no tan bien hechos
Giovanni Gagliano	Nápoles	1740-	4º hijo de Niccolo. Produjo poco pero muy bueno
Francesco Gobetti	Venecia	1690-	Su trabajo muy cuidado le colocan en primer plano de la Escuela Veneciana después de Montagnana. Buenas maderas.
Mateo Goffriller	Venecia	1670-	Gran habilidad manual. El sonido bello y generoso. Casals tocaba con un cello suyo. Se vendían como Stradivarius
G. B. Guadagnini	Cremona	1711-	Hijo y alumno de Lorenzo. Heredó las cualidades del padre. Los instrumentos hacia 1774 son maravillosos. Maderas magníficas
Cayetano Guadagnini	Turín	1735-	Produjo excelentes instrumentos. Hijo de G. B
Guiseppe Guadagnini (Il Soldato)	Turín	1736-	Produjo buenos instrumentos. Hermano del anterior
Guiseppe Guarnerius	Cremona	1666-	Hijo y alumno de Andrea que superó a su padre. Maderas excelentes

<b>Luthier</b>	<b>Ciutat</b>	<b>Anys</b>	<b>Descripció</b>
Louis Guersan	París	1750	Luthier de primer orden en su época. Su trabajo es irreprochable de factura y gracia siendo hoy muy buscado.
Paul Kaul	Nantes	1875	Instrumentos de gran sonoridad. Ganó el Primer Premio en un Concurso Internacional
Egidius Klotz (I)	Mittenwald	1675	Alumno de Stainer. Pertenece a otra rama de la familia Klotz. Su lutería es mejor que la de Egidius II.
François Lupot	Plombières	1736-1804	Hijo de Laurent. Lutería muy honrada
Giovanni Paolo Maggini	Brescia	1580	Alumno de Gasparo da Salo. Sus instrumentos tienen una bella sonoridad. Ha sido muy imitado Sus mejores instrumentos son los no ornamentados y de barniz oscuro.
Pietro et Giovanni Mantegatia	Milán	1750	Estos dos hermanos se especializaron en las violas. Sus instrumentos son muy apreciados en Italia. Excelente lutería.
Dominico Montagnana	Cremona	1700	Luthier de gran valor a quién hoy se le rinde justicia. Alumno de Stradivarius. Los instrumentos de este Maestro son raros y sin embargo su producción fue grande y es que sus obras fueron vendidas como Stradivarius o Amatis. Su sonoridad una de las más bellas de la Escuela Italiana.
Ch. Ad. Maucotel	Paris	1820	Buena lutería cuyo valor no hará más que aumentar
G. Fr. Pressenda	Turín	1777	Magnífico luthier que dejó ejemplares muy buenos. Alumno de L. Storioni
Vicent Panormo	Palermo	1734	Gran imitador de Stradivarius. Algunos de sus instrumentos son maravillosos. STRAD Julio 1947
Claude Pierray	Francia	1710	Ocupa uno de los primeros puestos en la lutería francesa. Estilo italiano. STRAD Enero 1945

<b>Luthier</b>	<b>Ciutat</b>	<b>Anys</b>	<b>Descripció</b>
Fr. Louis Pique	París	1758	Su producción fue de todo primer orden en la Escuela Francesa. Sus maderas bien escogidas. Su sonido claro y brillante. STRAD Nov 1952
Joseph Panormo	Londres	1773	Hijo de Vincenzo. Trabajo análogo al de su padre
Timoteo Podgorny	Rusia	1910	
G. G. B. Ruggieri	Cremona	1660	Hijo y alumno de Francesco. Su trabajo es excelente pero no iguala el de su padre
Francesco Stradivarius	Cremona	1670	Hijo de Antonio. Lutería de gran valor que no puede compararse con la de su padre. Su sonoridad es excepcional. STRAD Junio 1946
Omobono Stradivarius	Cremona	1679	Segundo hijo de Antonio. Mismo trabajo que su hermano con el que trabajaba junto con Bergonzi
Markus Stainer	Absam		Hermano de Jacob. Excelente lutería sin valer la de su hermano. Esculpía sus cabezas
David Tecchler	Salzburg	1660	El mejor de la Escuela Romana. Los instrumentos que hizo en Roma son muy buenos. Los bombeados que hizo después ya no tanto. Gran sonoridad. Sus instrumentos están muy buscados. Sus cello comparables con los de Goffriler. STRAD Mayo 1956
C. Ant. Testore	Milán	1687	Hijo de Carlo. Excelente lutería. STRAD febrero 1956
Giovanni Tonini	Bolonia	1686	Estilo Amati. Mano de obra superior. Hijo de Felice. STRAD Dic 1949
Carlo Tonino	Bolonia	1710	Hermano de Giovanni. Mismo trabajo. STRAD Abril 1950

Al final del petit volum afegeix els 50 arqueters més importants segons el seu parer i finalment indica com han evolucionat els preus dels instruments de 50 lutiers comparant el preu en dòlars de 1900 i de 1924. Aquesta taula està copiada íntegrament del llibre de Bachmann.<sup>688</sup> El fet que la transcrigui íntegrament pot portar a pensar que la resta d'informació del compendi està en la seva majoria extreta del mateix llibre, però no és així. Mus introdueix una gran quantitat de lutiers que a l'*Enciclopedia* de Bachmann ni es mencionen i inclou constructors de diferents nacionalitats, alguns dels quals sols són coneguts pels erudits de la lutieria.

Aquest estudi sobre lutieria que va fer Mus ens permet entendre fins a quin punt era una persona apassionada pel violí i interessada a saber fins al més petit detall de l'instrument que el va acompanyar tota la seva vida i al qual es va dedicar en cos i ànima.

---

<sup>688</sup> BACHMANN, Alberto. An Encyclopedia of the violin. D. Appleton and Company. Nova York. 1929. p. 286.





## 5.4. Traduccions inèdites

### 5.4.1 Traducció i conclusions de *l'Art del violí* de Karl Flesch

Al desembre de 1961 Mus treballava com a concertino de l'Orquestra Municipal de València, donava classes a València i Alcoi i tocava habitualment a cafès de la ciutat de València. La seva situació personal havia canviat després de la seva separació matrimonial i durant aquesta època en què vivia sol, Mus va dedicar part del poc temps lliure que tenia a traduir un llibre essencial per entendre la tècnica moderna del violí, *L'Art del violí* de Karl Flesch, una tasca que encara no s'havia realitzat a Espanya.

Mus comenta aquesta traducció a les seves *Memòries* de la següent manera:

*Another interesting book, specially meant for violinists, that I translated from the French it is "The Art of the Violin" by the great violinist and pedagogue Karl Flesch. The original is in German, as it has been translated to the French and English but not to Spanish, so, I undertook the task of doing this translation, not literally because it is very long and sometimes a little boring, but taking all, completely all that has any interest for the violinists... the musical examples are all of them copied.*<sup>689</sup>

Per fer aquesta traducció, Mus va utilitzar la versió francesa del llibre editada per M. Eschig a París el 1926<sup>690</sup> i que havia estat traduïda per Suzanne Joachim-Chaigneau. Segurament havia adquirit el llibre durant la seva estada a París i al final de la seva vida es va decidir a traduir aquest tractat. És molt rellevant el fet que la traducció no és literal, sinó que Mus tradueix el que ell considera més interessant. Això ens permet veure quins eren els seus interessos i quins temes tracta d'una manera més superficial. De fet és podria dir que, més que una traducció, és un resum dels aspectes més rellevants del llibre segons el criteri de Mus.

---

<sup>689</sup>MUS, Abel. *A life*. València. p. 219. Traducció:

Un altre llibre interessant, destinat especialment per als violinistes, que he traduït del francès és *L'Art del Violí* del gran violinista i pedagog Karl Flesch. L'original està en alemany, ha estat traduït al francès i l'anglès, però no a l'espanyol, de manera que, vaig emprendre la tasca de fer aquesta traducció, no literalment, ja que és molt llarg i de vegades una mica avorrit, però prenent tot, completament tot el que tenia interès per als violinistes ... apareixen tots els exemples musicals del llibre.

<sup>690</sup> El llibre original és en alemany i es va publicar sota el nom de *Die Kunst des Violinspiels*. Aquest tractat té dos volums. El primer es va publicar al 1923 i el segon al 1929.

El resum (o conclusions) del llibre és conserva actualment en una única versió mecanografiada pel propi Mus i amb els exemples musicals manuscrits pel propi traductor. A més, Mus inclou a la traducció un conjunt de comentaris i notes aclaridores que fan més comprensible la lectura d'aquest llibre.

A banda de la importància de la traducció en si, resulten interessants les aportacions que Mus fa al text, ja que hi participa activament i aporta el seu punt de vista sobre els temes que es tracten en el mètode. Aquestes notes ens permeten conèixer una mica millor l'art interpretatiu de Mus, ja que ens apropen a la seva visió de la tècnica violinística, així com als criteris que utilitzava a l'hora d'executar obres amb el violí. És per aquesta raó que es comentaran les notes que Mus introdueix al text.

#### 1. Sobre la biografia de Karl Flesch. p.1

*Esta biografía no figura en “El Arte del Violín” de Karl Flesch y ha sido sacada del Diccionario de la Música “LABOR”, editado en Barcelona. La he copiado aquí por creerlo de interés para el lector.*

Al veure que la versió francesa no tenia cap biografia de Karl Flesch, Mus decideix començar el llibre amb un breu resum de la seva trajectòria artística i així situar el lector dins el context i la figura de l'autor del tractat.

#### 2. Sobre els avantatges de les cordes metàl·liques. p. 3.

*Pero así y todo son preferibles a las de tripa por su justeza, duración, volumen del sonido y claridad de los trinos.*

Flesch comenta que les cordes metàl·liques gasten aviat el crin de l'arc però Mus es mostra partidari de les cordes metàl·liques envers les de tripa per les raons que comenta. Quan es va redactar l'original de l'*Art del violí* al 1923 les cordes metàl·liques estaven encara en un procés de desenvolupament. De fet, fins al 1920 a Alemanya estava

prohibit tocar a les orquestres professionals amb cordes metàl·liques.<sup>691</sup> Quan Mus va fer la traducció el 1961 les cordes de tripa pràcticament ja eren substituïdes per les metàl·liques i s'entén que es posicionés a favor d'aquestes últimes.

### 3. Sobre el pes de l'arc. p. 3.

*Hoy se hacen de 55 a a 65 gramos y los mejores son los del peso intermedio, entre 59 y 63 gr.*

Mus vol puntualitzar el pes que indica Flesch, que és de 52 a 62 grams. És una petita correcció, però indica que Mus s'interessava per la lutieria i volia comentar els darrers avenços. Una mostra d'aquest interès és un recull dels lutiers més destacats de la història on explicava les característiques més rellevants de cadascú i que va titular *Los luthieres del mundo*<sup>692</sup>

### 4. Sobre la posició del polze a la vara. p. 3.

*Yo no opino así porque MEDIO PULGAR debe montar sobre la nuez y ésta, si es redondeada no hiere el dedo.*

Flesch és partidari que les nous de l'arc siguin rectes i no rodones per la part on es posa el polze. Afirmava que la part recta ofería seguretat i que la rodona podia fer rrelliscar el dit amb la suor. Actualment la gran majoria de les nous es fan rodones per no causar molèsties, com comentava Mus.

### 5. Sobre el canvi de crin de l'arc. p. 3.

*Me parece exagerado. Yo las cambiaría cuando pierden la adherencia necesaria.*

---

<sup>691</sup> KOLNEDER, Walter. The Amadeus book of the violín. Construction, History and Music. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1998. p. 52-53

<sup>692</sup> Aquest recull que va fer Mus dels lutiers més rellevants de la història està explicat a l'apartat 9 d'aquest mateix capítol.

Flesch afirma que si s'estudien 4 hores diàries s'han de canviar les crins un cop al mes. Certament sembla una mica exagerat. Tot depèn del repertori que s'interpreti i de com es toqui el violí, però canviar-les cada 3-6 mesos podria ser suficient per a un professional.

6. Sobre la conveniència d'ús del magnetòfon. p. 5.

*Hoy existe el magnetófono que tiene muchas más ventajas de simplicidad, manejo, utilidad y economía.*

Flesch recomana per treballar l'afinació que s'estudiï tocant amb els enregistraments gramfònics. Amb l'evolució de l'enginyeria acústica van aparèixer noves màquines que deixaven obsoletes tecnològicament les anteriors. Avui en dia tampoc s'utilitzaria un magnetòfon per treballar l'afinació ja que hi ha altres aparells molt més precisos i avançats tecnològicament.

7. Sobre l'anticipació dels dits en els canvis de corda. p. 6.

*En las quintas justa ligadas, el anticipar los dedos en las cuerda vecinas es indispensable, pero en los otros casos constituye una complicación mental innecesaria. El ejemplo siguiente del estudio de Kreutzer que Karl Flech utiliza para apoyar su criterio, me gusta para sostener el mío.*

Flesch es mostra partidari d'anticipar els dits en certes notes que exposa en uns exemples, però Mus limita aquesta anticipació a casos concrets perquè creu que son innecessaris i compliquen mentalment la interpretació.

8. Sobre l'ordre en l'estudi de les posicions. p. 6.

*Yo prefiero aprender las posiciones por orden correlativo, 1a, 2a, 3a, 4a, 5a, Media posición y luego las restantes.*

Flesch recomana estudiar les posicions amb el següent ordre: 1a, 3a, 2a, 4a i mitja posició. Afirmar que és més fàcil aquest ordre per als estudiants. Mus en canvi és partidari de estudiar-les per ordre correlatiu. Sembla més avançada la postura de Mus, ja que amb la implantació del mètode de Sevcik als conservatoris, es va eliminar el costum d'ensenyar les posicions tal i com deia Flesch.

9. Sobre la conveniència d'emprar el nº 5 per a les extensions. p. 6.

*Para la digitación del ejemplo nº 3 de arriba, donde K. Flesch indica el 4º dedo armónico, yo emplearía el nº 5, que significa "extensión".*

Mus es mostra partidari de diferenciar, tal i com feia l'escola francesa, quan el 4t dit està en la posició normal i quan està amb extensió, posant el número 5 per indicar que és una extensió.

10. Sobre la conveniència d'emprar glissando expressiu. p. 7.

*Mi opinión es que hay que usar las dos manera de cambiar de posición, la técnica y la expresiva, y emplearlas con el mayor sentido y gusto musical.*

El tema dels canvis de posició i portaments genera debat segons l'escola on s'estudia. Mus es mostra partidari de conèixer tots els tipus de canvis i escollir quin utilitzar en funció de les característiques musicals de cada passatge.

11. Sobre la conveniència d'emprar els dos glissandos. p. 8.

*No comparto su criterio. Quizás en su época no se usaba más que el primer ejemplo, pero a mi, "hoy", me gusta más el segundo.*

*Tampoco opino como el Autor. Este portamento puede hacerse alguna vez, no siempre, claro está.*

Mus mostra una opinió contrària als dos exemples que fan referència als canvis de posició i la manera d'executar-los. Actualment el posicionament de Mus seria més fàcil de justificar que el de Flesch, ja que s'ajusta més als criteris actuals d'interpretació.

11. Sobre la direcció del moviment oscil·latori del vibrat. p. 9.

*En la dirección de la cuerda*

Mus especifica en quina direcció ha d'oscil·lar el dit per produir el vibrat. Flesch indica que ha de produir-se un moviment oscil·latori i Mus especifica la direcció.

12. Sobre el do personal per al vibrat, staccato i els trinos. p. 9.

*Para corregir el vibrato demasiado pequeño, el Sr. Flesch recupera el sistema empleado por el Profesor Achille Rivarde, quien ejerce en Inglaterra, pero este sistema de "flexibilizar" primero la muñeca y después ejercitar cada dedo (sin el arco) haciéndolos oscilar exageradamente en el sentido de la cuerda, no me inspira buenos resultados. Mi opinión particular es que el vibrato es un don personal, como lo es el trino y el "staccato" y que por lo tanto unos lo tienen bueno y otros malo.*

Mus mostra en aquesta nota una opinió bastant discutible sobre com ensenyar el vibrat i altres aspectes de la tècnica del violí. Segons el seu parer, hi ha alumnes que tenen capacitat per fer-ho i altres que no i que, per tant, per molt que el treballin no el podran millorar a diferència dels que tenen el "do" que ell esmenta.

13. Sobre el sistema de sostenir el violí a la paret per a millorar el vibrat. p. 10.

*Para mejorar el vibrato, yo prefiero aconsejar el sistema de apoyar la cabeza del violín, previamente protegida por un pañuelo doblado, contra la pared.*

Flesch exposa un exercici per millorar els vibrats excessivament lents i Mus explica un sistema que ell utilitza amb els seus alumnes i que li funciona. Aquest sistema encara s'utilitza actualment als conservatoris.

14. Sobre els digitats a l'escala diatònica d'una octava. p.11.

*Generalmente se hace al revés.*

Flesch recomana utilitzar el quart dit en les escales ascendents i la corda oberta per a les descendents. Sembla ser que el motiu era que les cordes metàl·liques de l'època no sonaven quan es tocava la corda a l'aire en passatges ràpids i per això recomanava utilitzar aquesta digitació.<sup>693</sup> Quan les cordes van millorar, aquest problema es va reduir i es podia fer el digitat contrari tal i com esmentava Mus.

15. Sobre l'ús del MI a l'aire per substituir el de la seva octava. p. 12.

*Yo aprovechaba ya esta facilidad en un pasaje de los primeros violines del DON JUAN de Strauss y en el final del Concierto del Wieniawski en re.*

Flesch explica que quan s'interpreten passatges molt ràpids en les posicions altes a la corda es produeix un efecte sonor que permet que quan es toqui la corda mi a l'aire soni l'octava alta. Mus ratifica aquest fenomen i explica alguns passatges on l'utilitzava.

16. Sobre el do de fer el trino. p. 17.

*Yo opino, que como en el vibrato, el trino es un don personal y que todo es cuestión de tener más o menos "pila eléctrica", sino ¿por qué alumnos que empiezan trinan a la perfección y concertistas consagrados que conocen todos los recursos para mejorarlos tienen un trino lento?*

---

<sup>693</sup> KOLNEDER, Walter. The Amadeus book of the violín. Construction, History and Music. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1998. p. 52-53

Mus expressa de nou l'opinió que hi ha violinistes que tenen facilitat per fer els trinos i d'altres que no. Simplement corrobora la seva teoria sobre aquest tema.

17. Sobre el "com sigui". p. 18.

*O con lo que sea, con tal de conseguirlo*

Flesch explica que trinar a les posicions altes és més complicat i més encara si es tenen els dits grossos, ja que no hi ha espai on posar-los. Per solucionar aquest problema suggereix apropar els dos dits al màxim i vibrar amb el colze. Mus afegeix que si no es pot trinar així, es faci com es pugui.

18. Sobre l'avantatge de quedar-se a la 3a posició. p. 18.

*Yo opino que para hacer este pasaje es mejor quedarse en la 3a. posición, porque así, el 4º dedo se estira quedando rígido y no pesa sobre la cuerda, lo que facilita la ejecución del armónico. Yo lo hago siempre así y no es ciertamente por temor a subir a la 4a. posición, sino por razones prácticas.*

Flesch explica que abans que Sevcki fes els seu tractat, la segona i la quarta posició eren temudes pels violinistes. Posa un exemple on diu que els violinistes en comptes de canviar a quarta posició es mantenien en tercera i feien una extensió amb harmònic, cosa que discuteix i considera poc musical. Mus argumenta que en aquest cas concret no és problemàtic fer això i explica el perquè.

19. Sobre els harmònics. p. 19.

*No comparto esta opinión porque el armónico debe volar; es decir, levantarse de la cuerda al mismo tiempo que el arco (cuando es arco arriba) y así dar tiempo al dedo de la nota siguiente para posarse sobre la cuerda.*



Flesch diu que, per evitar que se sentin els canvis de posició en un passatge amb harmònics, el que s'ha de fer és allargar l'harmònic per tenir temps de fer el canvi de posició. Per la seva banda, Mus ofereix una altra solució: aixecar l'arc després de l'harmònic amb el dit de forma que es tingui temps de fer el canvi de posició.

20. Sobre l'avantatge dels pizzicatti amb dits alterns. p. 21.

*Pero es tan práctico en teoría, es dificilísimo, a menos de perder muchas horas estudiando una técnica guitarrística.*

Flesch explica que en passatges ràpids de pizzicato es pot alternar el dit índex i el mig de la mà dreta per poder fer el passatge a la velocitat requerida. Mus considera que aquesta opció no és bona, ja que es requereixen moltes hores d'estudi per aprendre una tècnica guitarrística que s'utilitza molt poc amb el violí.

21. Sobre la posició dels crins a l'escola russa. p. 22.

*Esto supone que los crines no están inclinados, sino a plano, y que todos toman contacto con las cuerdas.*

Mus aclareix com estaran els crins de l'arc si l'arquet s'agafa seguint els criteris de l'escola russa de Leopold Auer.

22. Sobre la posició del polze sobre la vara. p. 22.

*Esto mismo es lo que yo decía al principio de este tratado, y por eso ese saliente no conviene ser recto, sino redondeado.*

Mus es ratifica en l'opinió que havia fet a la nota del traductor número 4 al principi del tractat.

23. Sobre la manera de fer el doble, triple i quàdruple saltillo. p. 35

*Hay muchos violinistas que lo hacen mejor empezando con el arco a la cuerda impulsando hacia abajo, lo mismo que en el saltillo simple.*

Flesch explica com es pot estudiar el cop d'arc "staccato volante" i suggereix que una forma per fer-ho es tirant l'arc a la corda i deixant que salti per si mateix. Mus explica que hi ha molts violinistes que fan aquest cop d'arc des de la corda.

24. Sobre la manera de fer el silenci al taló. p. 39.

*Si se hace al talón, el silencio en vez de hacerlo por presión se hace levantando el arco. Aunque para tocar ese ritmo en "fuerte", es más cómodo emplear este golpe de arco.*

Flesch exposa el cop d'arc "martellato" i suggereix uns exercicis per estudiar-lo. Mus especifica com s'ha de passar l'arc si és toca al taló i també suggereix un altre arc si el passatge es toca fort.

25. Sobre el valor de les ratlles. p. 39-40.

*Yo no emplearía la notación de las rayitas para el destacado, porque este golpe de arco enlaza los sonidos de unas notas con otras, y las rayitas, aunque más largas que los puntos, separan un poquito las notas entre sí.*

Mus exposa el seu criteri sobre com anotar les articulacions musicals, quina durada tindria cada articulació i mostra la seva opinió contrària a posar les articulacions que Flesch anota al llibre.

Seguidament dóna les següents equivalències. Si no hi ha cap articulació, el valor de la nota es manté exactament igual. Si es posa una ratlla, el valor és de tres quarts i si es posa un punt, equival a la meitat.

26. Sobre la manera de passar del destacat al saltillo. p. 40.

*Es muy útil para el estudio del saltillo lanzado, mezclarlo con compases de destacado, para que el alumno observe la similitud del movimiento del brazo en ambos golpes de arco.*

Mus proposa ajuntar dos tipus d'arc diferents per tal que l'alumne aprecii que el moviment del braç és molt semblant.

27. Sobre la corda mi. p. 45.

*Recordar la época en que fue escrito este tratado, hacia 1920.*

Flesch exposa els problemes que tenen les cordes de tripa i suggereix canviar la corda mi de tripa per una d'acer. Mus recorda la data de publicació del llibre, ja que quan ell va fer la traducció les cordes metàl·liques s'utilitzaven amb absoluta normalitat i per tant aquesta suggerència ja era anacrònica.

28. Sobre el dubte que s'aconsegueixi millor resultat. p. 48.

*Yo no encuentro diferencia de sonido con esta digitación muda y prefiero vibrar más intensamente, sin sujetar la mano con la posición de las octavas.*

Flesch explica que si es toca un passatge fent la digitació de l'octava superior però sense tocar-la es produeix una intensificació del so, però Mus comenta que ell no percep cap diferència fent aquesta digitació i per tant no la fa i així pot vibrar amb més facilitat.

29. Sobre la conveniència d'adquirir el Sistema d'escapes de Flesch. p. 59.

*Al llegar a este punto del tratado, K. Flesch dedica 4 páginas de texto musical para exponer al lector todas las combinaciones del sistema de las escalas en el tono de Do mayor; como estas 4 páginas están en su método SISTEMA DE ESCALAS editado por*

*Carl Fischer, Nueva York, yo me abstengo de copiarlas en este trabajo traducido, aconsejando a mis alumnos o lectores que adquieran el citado Sistema de Escalas de K. Flesch.*

Mus s'estalvia de copiar quatre pàgines amb exemples sobre com fer les escales i indica que és interessant comprar el llibre de Flesch per treballar aquest aspecte tècnic.

30. Sobre l'avantatge de trepitjar el Re de la 4a línia. p. 71.

*Pero no en armónico por ser un "intruso", y además porque la afinación del Do# que sigue, estaría comprometida.*

Mus no es mostra partidari de fer el re de la quarta línia del pentagrama amb harmònic sobre la corda sol, ja que afectaria l'afinació de les notes següents. Està d'acord a posar el tercer dit, però pressionant la corda i no fent harmònic.

31. Avantatge de fer les sisenes cromàtiques digitades. p. 76.

*El violinista que elija hacer este pasaje de tercera digitadas, en vez de hacerlas glisando que es lo tradicional y corriente, puede entonces, para guardar relación dicho pasaje con el de sextas cromáticas que sigue, hacer estas también digitadas, con lo cual quedarán las 2 subidas cromáticas de terceras y de sextas en el mismo estilo.*

Per mantenir una coherència interpretativa en tota l'*Habanera* de Saint- Saëns, Mus suggereix que si el passatge de les terceres és fa digitat també s'hauria de fer el de les sisenes, mantenint així el criteri interpretatiu i fent sonar de forma similar els dos passatges.

32. Sobre l'avantatge de glisar amb saltillo amb el primer dit. p. 81.

*Cuando las escala cromática descendente es en saltillo aun es mejor glisar con el primer dedo hasta el MI al aire, como en los pasajes de “Las travesuras de Till” y la “Rapsodia húngara” de Richard Strauss y M. Hauser respectivamente.*

Mus proposa de fer la baixada cromàtica amb glissando amb el primer dit i no pas amb el tercer com proposa Flesch.

33. Sobre l'avantatge d'interrompre el trèmolo en cada canvi. p. 82.

*Esta sonata tuvo ocasión de oírla a Kreisler, y en su cadencia interrumpía cada tremolo como en el siguiente ejemplo. Esto le daba mucho carácter, y sirve para “cargar la pila” de la mano izquierda, permitiendo un trémolo más rápido.*

Mus va poder escoltar la versió de Kreisler de la *Sonata del Trino del Diable* de Tartini i recordava l'efecte que li va causar sentir com entre tremolo i tremolo feia una petita interrupció que li donava molta més força al passatge.

34. Sobre les arcades. p. 99.

*Estudiando en el Conservatorio de París, conocí a un muchacho que era alumno de Francis Touche y que por consejo de su Maestro tocaba determinada obra cambiando al revés todos los golpes de arco. Es esto una cosa que jamás he probado, ni por curiosidad.*

Flesch critica els violinistes que estudien un passatge amb les arcades al revés amb la intenció de millorar. Mus se suma a la crítica i posa l'exemple d'un company d'estudis al qual mai va fer cas.

35. Sobre la memòria musical. Anècdota de Rubinstein. p. 101.

*Cuentan que el pianista Arturo Rubinstein, dando un concierto no importa donde, vio en la primera fila de butacas a un señor que iba siguiendo su interpretación con la música delante, pero ocurrió que la edición de aquel oyente no era la misma que el*

*concertista tenía, y cuando aquel volvió la hoja, Rubinstein sufrió un fallo de memoria porque en su material, la vuelta de página no estaba en el mismo sitio.*

L'última nota del mètode és una anècdota sobre la memòria musical que introdueix Mus per completar el que exposa Flesch en aquest apartat.

En resum, aquestes notes ens permeten apropar-nos als criteris que tenia Mus a l'hora d'executar les obres del repertori violinístic, així com comprendre com entenia la música i com abordava els diferents aspectes tècnics del violí. A més ens mostra una persona interessada per estudiar i donar a conèixer un dels textos més rellevants de la tècnica del violí del segle XX. En diverses ocasions Mus s'adreça al lector interpel·lant-lo, la qual cosa ens fa entendre que no va concebre la traducció d'aquest llibre com un entreteniment purament personal, sinó que ho va fer amb la voluntat que les persones que s'interessessin pel món del violí poguessin llegir aquesta obra, que encara no està avui publicada en castellà o català.

Malauradament, aquesta traducció resumida del llibre de Flesch al castellà, ha estat guardada durant anys i és desconeguda pel públic en general, sabent de la seva existència només alguns dels alumnes d'aquest violinista valencià.

#### 5.4.2 Traducció de diversos *articles i controvèrsies sobre lutieria* publicats a la revista "Strad" de Londres

Mus era una persona culta i que sempre intentava estar al dia de les novetats que hi havia dins del món del violí. Dominava l'anglès i el francès, cosa que li permetia consultar llibres, revistes i documents que altres companys seus no podien estudiar, ja que no havien estat traduïts al castellà o català. Una de les revistes amb més prestigi en el món de la lutieria i del violí era la revista Strad, editada en anglès al Regne Unit, publicació de referència del moment i encara a l'actualitat.

Mus va recollir i traduir diversos articles de la revista Strad publicats entre 1944 i 1953. Es tracta d'articles relacionats principalment amb la lutieria, però també amb altres temes d'actualitat sobre el violí o músics de l'època. Aquest recull és inèdit i l'únic exemplar el conserva la seva família. A continuació es mostren els títols dels articles que va traduir Mus de la revista Strad:<sup>694</sup>

<b>Autor</b>	<b>Títol de l'article</b>	<b>Data</b>
LAVENDER, L. A.	<i>Construcción del violín.</i>	Gener 1944
LAWRENCE, R. C.	<i>Barniz del violín.</i>	Març 1944
JAMES, W.	<i>Barniz del violín.</i>	Octubre 1944
HUTCHINSON, E.	<i>Barniz del violín.</i>	Desembre 1944
SUTHERLAND, H.	<i>La viola del futuro.</i>	Juny 1945
BRAUND, F. T.	<i>Barniz del violín.</i>	Juny 1945
TYTHERLEIGH, C.W	<i>Barniz del violín.</i>	Agost 1945
-	<i>Casals cancela su jira.</i>	Maig 1946
-	<i>En busca del sonido.</i>	Octubre 1946
BAXTER, C.	<i>Construcción de violines.</i>	Juny 1947
STOTT, J.	<i>Las funciones del puente, barra armónica y alma.</i>	Juny 1947

<sup>694</sup> A la taula es posen seguint l'ordre en què apareixen a la recollecció.

<b>Autor</b>	<b>Títol de l'article</b>	<b>Data</b>
STANLEY, H.	<i>Violines de plástico.</i>	Juny 1947
GEO, M.	<i>Violinistas zurdos.</i>	Agost 1947
BURGOYNE, J.A.	<i>Sobre los arcos en los materiales de Orquesta</i>	
JUCHAU, E.	<i>Masaje para violines.</i>	Març 1948
	<i>Arcos de metal.</i>	Maig 1948
NICHOLAS, N.	<i>Investigaciones en la madera para instrumentos de cuerda.</i>	Maig 1948
-	<i>Como tocaban el violoncello andando en las procesiones.</i>	Juny 1948
WATSON, R.	<i>Virtuosismo en el contrabajo.</i>	Juny 1948
RATCLIFF, H.W.	<i>Consideraciones sobre el sonido del violín.</i>	Juliol 1948
-	<i>El secreto de Paganini.</i>	Setembre 1948
NICHOLAS, N.	<i>Manera de ajustar el alma.</i>	Març 1949
NICHOLAS, N.	<i>La producción de instrumentos de cuerda en la U.S.S.R</i>	Setembre 1949
LEWIN, R.	<i>El secreto de Paganini.</i>	Setembre 1949
-	<i>Los tiempos has cambiado.</i>	Desembre 1949
-	<i>Tschaikowsky y sus Sinfonías.</i>	Desembre 1949
MEW, W.A.	<i>Substitución de los crines de los arcos por otras materias.</i>	Desembre 1949
POIDRÁS, H.	<i>Denominación de las partes que componen un instrumento de arco.</i>	-
LARKIN. A.S.	<i>Ajustando el puente.</i>	Setembre 1951
NICHOLAS, N.	<i>Algunos puntos de investigaciones científicas en los violines</i>	Juny 1946



<b>Autor</b>	<b>Títol de l'article</b>	<b>Data</b>
REELS, G.	<i>El secreto de Cremona descubierto.</i>	Febrer 1952
BAINBRIDGE, J.	<i>El secreto de Cremona.</i>	Març 1952
ANDREWS, E.	<i>El secreto de Cremona.</i>	Maig 1952
M I D D L E T O N , W.E.K.	<i>El clima de Cremona hecho en casa.</i>	Novembre 1952
HENSTRIDGE, W.H.	<i>Col legno.</i>	Novembre 1952
NICHOLAS, N.	<i>Nada prohibido con relación a las barras armónicas.</i>	Gener 1953
BAXTER, C.	<i>Construcción de violines.</i>	Febrer 1947
COOPER, F.	<i>Violines de plástico.</i>	Febrer 1947
HILL, D.	<i>Violines de plástico.</i>	Març 1947
BLUNDELL, F.	<i>Violinistas zurdos.</i>	Març 1947
NICHOLAS, N.	<i>La forma de la barra armónica.</i>	Abril 1947
ROBINSON, A. F.	<i>Construcción de violines.</i>	Abril 1947
ANGLIAN, E.	<i>Violinistas zurdos.</i>	Abril 1947

A través d'aquesta recollida d'articles realitzada per Mus durant anys ens podem fer una idea dels temes que cridaven la seva atenció. Mus va seguir alguns debats que van sorgir a partir de les cartes a l'editor i que van ocasionar rèpliques i contrarèpliques. Entre els debats que més va seguir, destaquen els següents: el vernís del violí, el secret de Paganini, el secret de Cremona, els violins de plàstic i la construcció de violins.

Mus no es va dedicar exclusivament a traduir aquests textos, sinó que en algunes ocasions va deixar constància de les seves opinions, incloent-hi les mesures dels seus instruments o expressant la seva experiència en segons quins temes.

Resulta curiosa i interessant la nota del traductor que inclou en l'article *Substitución de los crines de los arcos por otras materias*, on escriu:

*El año 1929 ya utilicé yo una “encerdadura” de hilos finísimos de acero. Eran tan finos que estaban trenzados de dos en dos (como las cuerdas de cáñamo) y a pesar de ser dos los hilos trenzados, eran en conjunto más finos que las actuales cerdas. Lo malo de aquellos hilillos metálicos era que gastaban las cuerdas de tripa por donde pasaba el arco y si las cuerdas eran metálicas, daban al violín un sonido metálico. Aquella curiosidad no tuvo aceptación y yo la hice quitar de mi “E. Sartory”. Desde entonces no la he visto adoptar por ningún violinista.*

Així doncs, aquesta recollida d'articles de "Strad" realitzada per Mus permet veure les inquietuds d'aquest violinista, alhora que aporta curiositats i opinions al respecte del que es debatia al Regne Unit just després de la Segona Guerra Mundial. Molt pocs músics valencians o espanyols hi tenien accés, bé pel desconeixement de l'anglès o bé per la dificultat d'accedir a aquest tipus de publicacions. Mus va fer aquestes traduccions per propi interès, però també amb la intenció que els seus alumnes o altres músics poguessin accedir a aquests articles i estar assabentats del que es debatia en la revista més prestigiosa de lutieria de l'època.

## **6. CONCLUSIONS**



## 6. CONCLUSIONS

Abel Mus representa la figura d'un músic polifacètic que va assolir l'excel·lència en els diferents àmbits en què va treballar durant la seva vida i que es va convertir en un referent en la cultura musical del segle XX al País Valencià. L'objectiu d'aquesta tesi ha estat estudiar a fons les principals facetes que va desenvolupar Abel Mus durant la seva trajectòria professional amb la finalitat d'establir quines van ser les fites més rellevants que va assolir en cadascuna d'elles.

Aquesta tesi s'ubica dins dels estudis monogràfics de compositors i intèrprets del País Valencià que s'han realitzat en els últims anys i que han de permetre, en un futur no massa llunyà, articular una Història de la Música valenciana, realitzada per estudiosos del mateix país. Per poder dur a terme aquesta tasca de gran envergadura ens fan falta encara monografies i estudis aprofundits no solament sobre els nostres compositors, sinó també i sobretot sobre intèrprets del País Valencià, que amb el seu treball van actuar de corretges de transmissió entre aquells creadors i la societat per a la qual componien. S'ha de realitzar una gran quantitat d'estudis monogràfics, com el present, que estudiïn a fons aspectes concrets de la història (compositors, intèrprets, institucions musicals, conservatoris, orquestres,...) que permetin reconstruir de forma completa i àmplia la història de la música del País Valencià.

Tradicionalment la musicologia ha centrat els seus estudis en la figura del creador compositor, deixant els intèrprets, pedagogs, crítics i divulgadors musicals en un segon pla. Aquesta tesi pretén dignificar la figura de l'intèrpret, revertir la dinàmica musicològica que prioritza l'estudi de la música escrita per sobre de la música que sona i alhora aportar una nova visió als enfocaments tradicionals, que menystenien la imprescindible tasca dels intèrprets en la història de la música.

Cal ressaltar que la faceta que defineix Mus, per sobre de la resta de les que va desenvolupar en la seva carrera, és la d'intèrpret. Els intèrprets juguen un paper de mediadors culturals fonamental en la relació compositor- públic i en molts casos creen l'ambient cultural que fa possible que s'escoltin obres de nova creació. En el cas de Mus, aquest paper de dinamitzador cultural i defensor de la música escrita per

compositors coetanis, es pot observar durant tota la seva trajectòria. En els recitals que va oferir a les sales més importants de París va estrenar obres de compositors com Rodrigo, Palau, Nin, i va permetre que s'escoltessin les seves obres en algunes de les sales més importants d'Europa. El cas de Rodrigo és bastant esclaridor, ja que Mus va estrenar la seva primera obra, *Dos esbozos op. 1*, el 1927 a la Sala Gaveau, quan Rodrigo era un jove estudiant que acabava d'arribar a París i encara no era conegut pels crítics ni pel públic francès. Sense la intermediació de Mus, resulta difícil imaginar que aquesta obra s'hagués estrenat a una de les sales més importants d'Europa, quan Rodrigo encara era un jove compositor en formació i desconegut en l'àmbit musical francès. Aquest compromís amb els compositors contemporanis va continuar durant tota la seva carrera, tant en els recitals amb piano com en les formacions de cambra (especialment amb el Quartet de València) i va estrenar i programar assíduament obres de Vicent Asencio, Eduardo López Chavarri, Joan Lamote de Grignon, Manuel Palau, Asins Arbó,...

De la mateixa forma que Mus va tenir un paper important en les altes esferes musicals europees, també resulta molt interessant veure com, gràcies als triomfs artístics i acadèmics assolits durant la seva estada a París, va ser capaç d'interessar i endinsar en el món de la música clàssica els veïns del seu petit poble natal, fins al punt que als anys vint es va crear a Borriana un grup de seguidors, anomenat Peña Mus, que organitzava vetllades artístiques, esdeveniments culturals i concerts. Costa imaginar que en un poble eminentment agrícola de petites dimensions s'hagués desenvolupat un moviment artístic d'aquestes característiques si no hagués existit una figura amb la rellevància i carisma que va tenir Abel Mus en el seu moment.

La seva forma de concebre la música i el violí va estar profundament marcada pels seus estudis a París, al Conservatoire Nationale Musique et de Declamation i a l'Ecole Supérieure de Musique et Declamation. Abans d'anar a estudiar a París va rebre classes de Vicente Tàrraga (germà del cèlebre guitarrista) i de Joaquín Monzonís, ambdós amb prestigi com a pedagogs en l'àmbit valencià. La família Mus va veure que si es quedava

a València la seva projecció com a músic seria limitada i, gràcies a la pensió que li va atorgar la Diputació de Castelló va poder anar a estudiar a París, considerada com un dels centres d'avantguarda europeus i on anaven els principals artistes espanyols a formar-se. A París va canviar per complet la tècnica violinística que havia conegut a Espanya, i va adoptar la tècnica provinent de l'escola franco-belga, que va aprendre amb els diferents professors que va tenir durant els anys de formació (Bilewski, Brun, Nadaud, Lefort, Cuvelart i Poulet).

El seu pas per París i la influència dels seus professors també es pot observar en l'elecció del repertori que va interpretar durant tota la seva carrera. A l'etapa francesa (1920-1931) va establir les bases del repertori que interpretaria durant tota la seva vida, que estaria marcat pel virtuosisme i dins el qual els compositors espanyols i austríacs serien els predilectes.

Tant l'adopció de la tècnica franco-belga com l'elecció del repertori, que va realitzar sota la influència dels seus professors a París, són de vital rellevància en la posterior carrera com a intèrpret, però també són molt importants en el seva tasca com a pedagog. Mus va transmetre als seus alumnes tant el repertori com la nova tècnica i va introduir a València novetats estilístiques, expressives, tècniques i musicals, que van permetre que les noves generacions de músics coneguessin aspectes que eren desconeguts dins dels estàndards habituals de la interpretació violinística al país en aquells anys.

Dins de la seva vida professional cal destacar, per la seva rellevància i transcendència històrica, el paper que va tenir en la fundació del Conservatori de Música de Castelló. La labor pedagògica és un element més que ajuda a entendre que Mus no va ésser només un excel·lent violinista, i ajuda a explicar la seva vinculació al país en què va nàixer. Reforça la rellevància d'aquest nexa entre l'intèrpret i l'ensenyant.

El 1932 un grup de joves músics liderats per Mus i Vicente Asencio van fundar el primer Conservatori de Castelló. El context històric i social a Castelló d'aquell anys, juntament amb els canvis promulgats amb la proclamació de la Segona República i l'ambient cultural intens que vivia la ciutat (el 1932 es van redactar les Normes de Castelló), va permetre que es creés un centre d'estudis musicals que aspirava a ser de

referència dins del País Valencià i de la República espanyola. Mus tenia tan sols 25 anys quan va ser nomenat director, però el seu bagatge musical, cultural i pedagògic era molt ric, gràcies al seu pas per París. Cal recordar que Mus el 1924 havia iniciat el seu *Mètode elemental de violí* i que el 1931 va guanyar la plaça de professor de l'Escola Superior de Música de París. Resulta significatiu dels canvis socials d'aquella època, que s'encomanés la tasca de la creació i posterior direcció del Conservatori a un músic jove i que havia viscut molts anys a l'estranger i es veu clarament la voluntat de canviar el sistema heretat del passat i introduir noves iniciatives i plantejaments pedagògics més avançats.

El Conservatori, amb un claustre molt jove i amb molta energia per canviar dinàmiques antigues, va revolucionar l'escena musical del Castelló dels anys trenta, però malauradament no va ser ben rebut per alguns sectors conservadors de músics que, amb la creació d'aquest centre, veien perillar els seus llocs de treball i el seu prestigi. Les institucions públiques (Ajuntament i Diputació), es van mostrar neutrals en el conflicte sorgit entre els dos grups de professors i es no va subvencionar el Conservatori en la mesura que requeria. Això, junt a l'esclat de la Guerra Civil, va fer que el Conservatori clausurés la seva activitat el curs 1937-1938 i deixés la ciutat de Castelló sense un centre on rebre ensenyaments musicals durant més de quaranta anys. La vinculació de Mus amb el Conservatori de Castelló va finalitzar poc abans de clausurar el centre, però va estar lligat a la pedagogia durant la resta de la seva vida. A mitjans dels anys quaranta va reprendre la seva tasca docent a València i a partir de 1955 va dirigir i impartir classes a l'Acadèmia d'instruments de Corda d'Alcoi.

Mus va ser un dels professors de violí amb més prestigi durant el franquisme al País Valencià, tot i que per motius polítics mai va poder exercir com a professor al Conservatori de Música de València. Tot i així, la gran majoria dels premis extraordinaris d'aquest centre els van guanyar alumnes seus, que es presentaven directament als exàmens oficials com a alumnes externs al centre.

En l'àmbit de la música orquestral a València cal ressaltar el seu paper al capdavant de l'Orquestra Municipal de València des de la seva creació, el 1943, fins la seva jubilació



el 1972. Mus va ser el concertino d'una de les orquestres més importants d'Espanya i va desenvolupar-hi una intensa activitat al capdavant, on va treballar molt estretament amb directors com: Joan Lamote de Grignon, Hans von Benda, Heinz Unger, Eduard Toldrà, Ataulfo Argenta, Clemens Krauss, José Iturbi, José Ferriz, Enrique García Asensio,.. Durant aquesta llarga etapa va demanar dues excedències per realitzar dos dels episodis més rellevants de la seva carrera com a intèrpret. El 1948 va deixar l'Orquestra durant un any i mig per realitzar una gira per Argentina i Xile, on va aconseguir les millors crítiques de la seva carrera i, entre les fites més rellevants: va debutar al Teatro Colón de Buenos Aires, va tocar com a solista el *Concert en mi menor op. 64* de Mendelssohn amb l'Orquestra Simfònica de Buenos Aires i va realitzar una sèrie d'enregistraments de música espanyola per a la prestigiosa discogràfica Odeón.

El 1963 es va tornar a absentar de l'Orquestra de València durant un any per anar a Egipte a formar part de l'Orquestra Simfònica del Caire i per crear i dirigir una acadèmia de música que formés els músics egipcis i així nodrir en el futur les orquestres egípcies. A més de tocar a l'orquestra, Mus va tenir l'oportunitat de tocar com a solista el *Concert en Re Major* de Beethoven, sota la direcció de Gika Zdravkovitch. Malauradament les condicions que els havien promès inicialment no es van respectar, l'escola que havia de dirigir no es va acabar creant per disputes polítiques locals i la situació bèl·lica dels països veïns van fer que gran part dels músics tornessin a València passat un any. Mus es va reincorporar a l'Orquestra de València on va seguir sent el concertino fins el 1972, quan es va acomiadar de l'orquestra amb la que havia treballat durant gairebé 30 anys i va anar a formar part, també com a concertino, de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu, on va estar fins el 1976.

Podem afirmar que Mus va ser un dels violinistes espanyols més importants de la seva època, especialment durant la Segona República i els anys quaranta, ja que a més de la intensa activitat al capdavant de dues de les orquestres més importants d'Espanya, va realitzar una gran quantitat de concerts com a solista amb les principals orquestres del moment. Entre els concerts més rellevants destaquen els que va fer com a solista amb l'Orquestra Ibèrica de Conciertos (dirigida per Enric Casals), l'Orquestra Simfònica de

Radio Nacional d'Espanya (amb Conrado del Campo al capdavant), la Banda Municipal de Barcelona (dirigida per Joan Lamote de Grignon i Enric Garcés), l'Orquestra Clàssica de Madrid (amb la batuta de Saco del Valle), l'Orquestra Filarmònica de las Palmas de Gran Canaria (dirigida per Pich Santasusana), l'Orquestra Simfònica de Buenos Aires, l'Orquestra Simfònica del Caire i en reiterades ocasions amb l'Orquestra Municipal de València i l'Orquestra Simfònica de València.

Afortunadament s'han conservat diversos enregistraments realitzats a Buenos Aires, El Caire, Barcelona i València, que ens permeten apreciar l'elegància, gran tècnica i bon gust musical d'aquest excel·lent violinista. El seu so precís, net, ric i de gran exquisidesa és únic si el situem en el context on va viure, on pocs violinistes espanyols van realitzar enregistraments d'aquesta qualitat.

Amb la vocació de ser un músic global, expandir els seus registres com a intèrpret i alhora divulgar la música de cambra i les obres de nova creació, va crear el Quartet de Corda de València el 1944. Els solistes de l'Orquestra Municipal de València (Abel Mus, José Moret, José Cebrián i Rafael Sorní) van tenir la voluntat de formar un quartet en temps realment difícils amb l'objectiu de cultivar un gènere que havia estat, si més no, poc cuidat en terres valencianes. Podem trobar paral·lelismes amb la iniciativa que va iniciar Eduard Toldrà a Catalunya amb el Quartet Renaixement el 1912, quan va emprendre una tasca educativa i difusora d'un dels gèneres més cultes de la literatura musical. Tant en el cas de Toldrà com el de Mus, amb la interpretació del quartet, el rol del violinista i el del músic -que entén a fons l'estructura d'una obra musical complexa i sintètica com és el quartet de corda- es fonen i el virtuós solista cedeix el seu lloc al director que vol senzillament donar a conèixer les grans obres al públic. En un país sense una normalització cultural musical consolidada, cultivar música de quartet significava assentar les bases per a la consecució d'aquella normalitat.

A més d'interpretar obres del repertori internacional, els músics del Quartet van dedicar gran part dels concerts a estrenar obres de compositors valencians, la qual cosa va ser reconeguda i valorada per la premsa de l'època. Desafortunadament la vida del Quartet de València va ser molt curta, degut al gran sacrifici que suposava i els pocs rendiments

que reportava, junt a la inestabilitat laboral dels músics en aquells moments tan difícils. Tots aquests factors van fer que l'encomiable objectiu de dotar la ciutat de València d'una formació estable que treballés de forma regular el repertori de cambra, es quedés en un simple intent, com molts d'altres que no van fructificar.

Un dels fets que diferencia Mus de la resta de violinistes del seu moment, i que el fa únic i especial, és la seva versatilitat en les diferents vessants musicals i culturals i el seu interès per ser un artista complet. En aquest aspecte trobem similituds amb violinistes com Eduard Toldrà i Joan Manen, els quals van cultivar profundament gran quantitat de disciplines artístiques i també van ser casos excepcionals en la seva època. Durant molts anys la figura de l'intèrpret ha estat associada a músics que limitaven la seva activitat a la interpretació i en alguns casos impartien docència, però resulta difícil trobar casos com el de Mus, que van treballar intensament moltes altres facetes. Mus va concebre aquestes diferents facetes partint d'una unitat indivisible. Per sobre de tot era músic, un artista que es comunicava amb el món a través de la música. La seva manera natural d'expressar-se era amb el violí i així ho va fer durant tota la seva vida, aconseguint el reconeixement de la crítica, del públic i dels músics de l'època. Però això no exclou que, a part de la seva exitosa carrera com a intèrpret, també dugués a terme una tasca important en altres disciplines. Com s'ha explicat anteriorment, Mus va transmetre els seus coneixements i la seva concepció de la música i de l'art de la interpretació del violí als seus alumnes, deixant una petjada inesborrable que encara perdura generacions després. Mus va rebre un bagatge artístic i cultural dels seus mestres i el va llegar als seus deixebles, amb aportacions i subtileces pròpies.

A més, Mus va sentir al necessitat en diverses ocasions de la seva vida d'escriure les seves vivències, records, pensaments i interessos, i ho va fer mitjançant formats molt variats, que van des d'uns poemes costumistes a traduccions de tractats musicals, passant per les seves memòries personals o un seguit d'articles per a una revista del seu poble natal. Cal posar en valor, per sobre de tots els seus escrits, les seves *Memòries* per diverses raons que les fan úniques. Durant la seva estada a la presó franquista després de la guerra civil, Mus va iniciar les seves memòries personals, titulades *A life*, a través

de les quals ens ofereix un interessantíssim relat de tota la seva vida. Es tracta d'un text mecanografiat inèdit que conserva la seva família, escrit en un anglès bàsic i senzill. Mus va decidir redactar-les en anglès perquè així tenia llibertat absoluta per explicar les seves vivències i opinions, sense patir per la censura, ja que els seus companys de cel·la i la resta del personal de la presó no sabien anglès i no podien entendre el que s'hi explicava.

Les *Memòries*, que va continuar escrivint un cop va sortir de la presó, tenen una extensió de 220 pàgines i abasten des de les primeres vivències de la seva infància fins al 1967, quan va deixar d'escriure-les. Les *Memòries* de Mus, a banda del seu valor autobiogràfic, també constitueixen un document social fonamental per entendre la situació del músic compromès políticament durant la guerra civil espanyola. Són pocs els materials existents sobre aquest tema redactats en primera persona per un músic, fet que les converteix en un cas extraordinari amb un gran valor documental i historiogràfic, que si en el futur es poguessin publicar, amb el consentiment de la família, suposarien un fet remarcable en la musicologia valenciana. A través d'aquesta autobiografia es pot reconstruir perfectament la trajectòria professional, artística i personal d'Abel Mus, però també té un gran interès per com explica el context històric, cultural i musical que va viure. Es tracten temes molt variats, on Mus mostra la seva forta personalitat i en moltes ocasions explica com va afrontar situacions de gran dificultat traient el geni que portava dins, cosa que li va crear una gran quantitat d'enemistats professionals. Mus narra sense cap tipus de censura decisions polítiques manipulades per personalitats de la política espanyola, critica els estaments musicals establerts en les diferents ciutats on viu, denuncia oposicions manipulades i tractes de favor, explica amb tot tipus de detalls els diferents esdeveniments que van succeir en la seva vida i ens endinsa en la seva mentalitat i preocupacions, de forma que ens presenta, a través dels seu prisma personal, la realitat que va viure.

Tant en els seus escrits com en les seves composicions es pot observar un gust per la temàtica infantil, una preocupació per recordar les vivències de la seva infància i un cert grau de nostàlgia pel passat viscut. La gran majoria dels articles que va publicar a la

revista *Buris-ana* en la dècada de 1970 són records i experiències viscudes en la seva Borriana natal quan era petit. En les seves composicions també trobem moltes cançons de temàtica infantil i cançons de bressol, on es pot observar una clara influència de la Generació del 27 en el tractament d'aquest gènere. Aquestes cançons infantils tenen una gran senzillesa i tendresa, amb les quals Mus aconsegueix crear, sense cap pretensió, unes obres de gran bellesa amb un regust estètic de l'època pròxim al noucentisme.

És molt interessant la tria de poetes i de llengües que va realitzar per a les seves cançons. Mus va musicar poemes de Gustavo Adolfo Bécquer, José Calzada, Sully Prudhomme, Charles Kingsley, Agustín Rodríguez, José Salvador Martí, entre d'altres, i cal destacar que aquest compositor poliglota va escriure poemes molt ben construïts en francès, castellà i anglès que va musicar posteriorment.

La composició més avançada estètica i harmònicament, *Escenes Infantils*, composta a París el 1928, amb una clara influència l'impressionisme francès, és una clara mostra d'aquest interès per plasmar a través del seu prisma personal els seus records de la infància. Per aquesta obra va escriure un conjunt de dotze poemes costumistes que introdueixen cadascun dels moviments descriptius d'aquesta suite instrumental.

Com a compositor va continuar l'estètica de la música francesa de finals del segle XX i del primer impressionisme amb pinzellades del melodisme de la música espanyola, i tot i que no s'hi va dedicar mai de forma exhaustiva, va produir un catàleg amb obres de veritable bona factura. Mus és un violinista, que essent com és un músic complet, troba en la composició una forma de manifestació espontània del seu pensament musical i això es veu reflectit en el caràcter de les seves obres. L'estil de les seves obres es caracteritza per la simplicitat, l'ordre estructural i el gust per expressar amb els mínims elements grans idees musicals, on les característiques formals i estilístiques del gènere de la cançó impregnen totes les seves composicions. Després de la guerra, profundament colpit pel drama que havia viscut i amb la intenció de focalitzar les seves energies en la seva carrera com a solista, va abandonar la composició, conclouent el seu catàleg amb un total de vint-i-tres obres.

La seva vida professional va ser molt rica i va assolir un gran prestigi com a violinista i pedagog, però el seu caràcter fort, inflexible i en ocasions arrogant, va fer que durant la seva vida tingués molts conflictes personals i que els darrers anys els passés pràcticament sol. Potser això va fer que encara es dediqués més a l'estudi del violí i de la música, fins que les dificultats pròpies de l'edat li van impedir continuar. El 23 de gener de 1983 va morir a Picanya (València) acompanyat per la seva família. Desgraciadament la vida d'aquest peculiar i interessantíssim personatge ha restat desconeguda fins fa deu anys, quan es va començar a posar en valor la seva figura i es van publicar les primeres investigacions, centrades principalment en la seva vessant com a intèrpret.

Aquesta tesi ha pretès esclarir amb profunditat quines fites va assolir en les diferents vessants que va desenvolupar en la seva ampla i brillant carrera professional, amb l'objectiu de situar en el lloc que es mereix en la història de la música la seva figura. Un músic castellanenc que va recórrer mig món amb el seu violí, que va conèixer i es va relacionar amb artistes de l'alçada de Joaquín Rodrigo, Joaquín Nin, Joan Lamote de Grignon, Enric Casals, José Iturbi, Eduardo López Chavarri, Vicent Asencio, Xavier Cugat, Bernat Artola, Miguel Hernández o Ángel Gaos, que va ser una figura clau en la creació del primer Conservatori de Música de Castelló i en la fundació de l'Orquestra Municipal de València i que representa una personalitat imprescindible per explicar la història de la música valenciana del segle XX.

## **7. BIBLIOGRAFIA**





## BIBLIOGRAFIA

ABAD GARCÍA, Vicent. *Borriana, siglo XX. De la Restauración a la Guerra Civil (1901-1940)*. Ed. Tirant lo Blanch. València, 2011.

ARNAU GRAU, Eduardo. *José Moreno Gans en la música española (1897-1976)*. Tesis doctoral dirigida per CALLE DE LA CALLE, Román de la. BUENO CAMEJO Francisco J. Universitat de València, 2003.

ADAM FERRERO, Bernardo. *Músicos valencianos*. València, Promotora Internacional de Publicaciones, S.A. 1988.

ADAM FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. València, 2003.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Generalitat Valenciana. Junta de Castilla y León. 2005.

AGUILAR RODENAS, Consol. *Educació i Societat a Castelló al llarg de la II República*. Diputació de Castelló, 1997.

AGUT CLAUSELL, Fátima. “El teatre a Castelló en temps de la Segona República i la Guerra Civil.” *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, Nº. 5, 2007, p. 1-25.

ALARD, Delphin. *Escuela de violín. Método completo y progresivo empleado en el conservatorio de París*. Madrid. 1885.

ALFARO SÁNCHEZ, Carlos Javier. “Sobre monstruos. Las Brigadas Internacionales en la óptica franquista”, dins *Congreso de la Guerra Civil Española 1936-39*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2006.

ARNEY, Kelley M. *A comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesch, and Galamian: improving accessibility and use through characterization and indexing*. Tesi del Màster en Música i Eduació musical. The University of Texas at Arlington, 2006.

ASTRUELLS MORENO, Salvador. *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. València, 2003.

AUGÉ, Claude. *Larousse mensuel illustré: revue encyclopédique universelle*. Setembre de 1929.

ARCHILÉS CARDONA, Ferran. “La identitat local de la ciutat de les Normes. Patriotismes locals i valencianisme polític a Castelló (c. 1900 - c. 1932)” Dins PALOMERO, J.; MESEGUER, L. *Els escriptors castellanencs del primer terç del segle xx i les Normes del 32*. Castelló, 2007. p. 57-79.

BACHMANN, Alberto. *An Encyclopedia of the violin*. D. Appleton and Company. Nova York, 1929.

BADENES, Gonzalo. *50 años de vida sinfónica. Orquesta de Valencia. 1943-1993*. Valencia, 1993.

BADENES-GASSET RAMOS, I. *Fernando Gasset Lacasaña. Biografía política de un republicano (1861-1941)*. Castelló, 2003.

BEAUMONT, F.; MENDIOLA, F.: “Prisioneros de guerra, esclavos de posguerra: Los límites de la propaganda política y la explotación económica en los Batallones Disciplinarios de Soldados Trabajadores (BDST)”, dins *Congreso de la Guerra Civil Española 1936-39*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2006.

BERIOT, Charles de. *Méthode de violon. op. 102*. París, 1870.

BONASTRE I BERTRAN, F. *Joan Lamote de Grignon (1872-1949). Biografia crítica*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1998.

BONASTRE, Francesc. “El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, p. 255-276.

BONED MARÍ, María Laura. *Estudio interpretativo del repertorio de Música Española para violín: el caso de las Islas Baleares*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona Facultad de Educación. 2015.

BLASCO MEDINA, F.J. *La Música en Valencia*, Alacant, Imprenta de Sirvent y Sánchez. 1896.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. *Eduard Toldra, Compositor*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. 1992.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “Ricard Lamonte de Grignon, entre el noucentisme y la contemporaneidad”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 7, 1999, p. 175-187.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “La cançó a l’obra d’Apel·les Mestres” *Recerca Musicològica* XVI, 2006 p. 149-176.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment. Ponència llegida al Congrés Barcelona, 1938. Capital de tres governs. Política i cultura, organitzat per la Fundació Pi i Sunyer” *Recerca musicològica*, N. 17-18, 2007, p. 323-344.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “Un ideari per a la música del nou-cents” *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005. p. 87-106.

CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higini Anglès de la Biblioteca de Catalunya”. *Anuario Musical*, n. 70. 2015, p. 161-178.

CAMPOS MICO, Óscar. *La música per a piano composta per autors castellanencs fins a 1936*. Anuari de l’Agrupació Borriana de Cultura, 24. 2013.

CAMPOS MICO, Óscar. *Preliminares sobre la música para piano en la Provincia de Castellón desde la dictadura de Primo de Rivera hasta la guerra civil (1923-1936)*. Jornades del foment de la Investigació.

CAMPOS MICO, Óscar. *La música para piano compuesta por autores castellanenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras*. Universitat Jaume I de Castelló, 2014.

CAPDEPÓN, P. i altres. *La música en la Catedral de Segorbe (Siglo XVIII)*, Castelló, Fundació Dávalos-Fletcher. 1994.

CAPDEVILA I FONT, Manuel; CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. *Eduard Toldrà*. Barcelona : Casa Editorial de Música Boileau, 1995.

CARBONELL I GUBERNA, Jaume. *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya, 1850-1874*. Cabrera de Mar. Galerada, 2000.

CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “La música a Barcelona entre els anys 1874 i 1890: condicionants del modernisme musical”. *Revista de Catalunya*, n. 68, 1992, p. 71-86.

CASAL IGLESIAS, J. M. “Evolución del crecimiento y actividad económica” en *Burriana en su historia*. Burriana, 1991, p. 311-349.

CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la música valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturals, 2006.

CASAÑ FERRER, Guillermo. «El hospital de Benicàssim en el contexto del servicio sanitario de las Brigadas Internacionales (Guerra Civil 1936-1939)» en REQUENA, Manuel i SEPÚLVEDA Rosa María, *La sanidad en las Brigadas Internacionales*. Universidad de Castilla-La Mancha. 2006.

CASAÑ FERRER, Guillermo. “El Hospital de la Brigadas Internacionales de Benicàssim y sus directores”. *La Cultura Exiliada*. Universitat Jaume I, Diputació de Castelló, 2010. p. 435-454.

CASASEMPERE GISBERT, Gregorio. “Schiedmayer i “mi abuelo Rafael””. *Círculo Industrial Alcoy*. n. 4. 2012 p. 22-23

CERVERA GIL, Javier i BAHAMONDE MAGRO, Ángel (2000). *Así acabó la guerra de España*. Marcial Pons. Madrid, 2000.

CORTÉS MIR, Francesc. *El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de sus operas: els Pirineus, la Celestina y el Comte Arnau*. Tesis doctoral dirigida per Francesc Bonastre Bertran. Universitat Autònoma de Barcelona. 1994.

CORTÉS MIR, Francesc. "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936". *Recerca musicològica*, n. 14-15, 2004-2005, p. 27-45

CORTÉS MIR, Francesc. "La música catalana dels segles XIX-XXI" dins BONASTRE, Francesc, CORTÈS, Francesc, *Història crítica de la Música Catalana*. Servei de Publicacions, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

CORTÉS MIR, Francesc. "Reflejos, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)" dins *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. 2009, p. 479-506

CORTÉS MIR, Francesc. "La música catalana dels segles XIX-XXI" dins BONASTRE, Francesc. *Història crítica de la música catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009, p. 423-514.

CORTÉS MIR, Francesc. "Lletra i música en la Catalunya contemporània: 1853-1939", *Anuari Verdaguer*, n. 18. Eumo Editorial i Societat Verdaguer, 2010. p. 11-35.

CORTÉS MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona. Base, 2011.

CHAVES-PALACIOS, Julián. "Consejos de Guerra: la interminable espera de un condenado a pena de muerte en las cárceles franquistas". *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 2009.

CHAVES-PALACIOS, Julián. "Franquismo: Prisiones y prisioneros". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 4, 2005, p. 27-47.

CLIMENT, José. *Historia de la música contemporánea valenciana*. València, 1978.

CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. València, Rivera Mota, 1989.

DALMAU JUANOLA, Anna; MORA GRISO, Anna; CORTÈS MIR, Francesc; *Pau Casals i Joaquim Pena: Passió per la música i pel país. Correspondència*. Editorial Mediterrània, Barcelona, 2012.

DALMAU JUANOLA, Anna; MORA GRISO, Anna; *Pau Casals i Andreu Claret. Correspondència a l'exili*. Editorial Mediterrània, Barcelona, 2009.

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *La música en la guerra civil española*. Universidad e Castilla la Mancha. Sociedad Española de Musicología, Madrid. 2011.

DIEGO, G; RODRIGO, J; SOPEÑA, F; *Diez años de música en España*. Musicología. Intérpretes compositores, Madrid, 1949.

FALOMIR, Vicent. “La Sociedad Castellonense de Cultura (1920-1939)”, dins PALOMERO, J.; MESEGUER, L. *Els escriptors castellonencs del primer terç del segle xx i les Normes del 32*. Castelló, 2007. p. 80-96.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *La música española en el siglo XX*. Madrid, 1973.

FERRAZ LORENZO, Manuel. “Reglamentación, constitución y desarrollo de la obra sindical falangista "Educación y Descanso": especial referencia al caso tinerfeño” Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, n. 10, 1997, p. 217-238

FÉRRIZ, J. *Sesenta años de vida musical. Memorias*. Biblioteca de Música Valenciana, nº 6. València, 2004.

FONTELLES RODRÍGUEZ, Vicent Lluís. *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. Tesis doctoral dirigida per PÉREZ GIL, Manuel. Universitat Politècnica De València. Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art. València. 2010.

FONTESTAD PILES, Ana. *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Tesis doctoral. Universitat de València. 2006.

FLESCH, Carl. *Die Kunst des Violinspiels. Allgemeine und angewandte Technik (Band 1) (Technik, Lehrmaterial)* Ries & Erler. Berlin. 2002.

FLESCH, Carl. *Die Kunst des Violinspiels. Künstlerische Gestaltung und Unterricht (Band 2) (Technik, Lehrmaterial)*. Ries & Erler. Berlin. 2002.

FULD, James J. *The book of world-famous music: classical, popular, and folk*. Courier Dover, 2000.

GALBIS LÓPEZ, Vicente. *Orquesta de Valencia. 60 años de vida sinfónica. 1943-2003*. Valencia, 2004.

GALBIS, V.; DIAZ, R. edits. *Correspondencia de Eduardo Lopez-Chavarri Marco*. 2 vols. Biblioteca de Música Valenciana, nº 1 y 2. València, 1996.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio. *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, Taurus. 1975.

GASCÓ SIDRO, Antonio. “El Teatro Principal. Testimonio de una época”. *Castelló festa plena*. n. 7. Castelló, 1987. p. 90-93

GASCÓ SIDRO, Antonio. “La Filarmónica de Castellón”. *Castelló festa plena*. n. 14. Castelló, 1991. p. 96-100.



GASCÓ SIDRO, Antonio. “Evocación al maestro Joaquín Rodrigo, premio "Príncipe de Asturias" a las artes, en la sesión de clausura del curso académico 1995-1996”. *Archivo de arte valenciano*, n. 77, 1996, p. 215-217.

GASCÓ SIDRO, Antonio. *La banda Municipal de Castelló. 1925-2000. Notas para su historia*. Ajuntament de Castelló, 2000.

GASCÓ SIDRO, Antonio, OLUCHA MONTINS, Ferran. *Castelló segle XX. Paisatge d'una ciutat*. Castelló, 2002.

GASCÓ SIDRO, Antoni. “La música, l'arquitectura i les arts plàstiques en el Castelló del primer terç del segle XX”. Dins PALOMERO, J.; MESEGUER, L. *Els escriptors castellonencs del primer terç del segle xx i les Normes del 32*. Castelló, 2007. p. 106-121.

GASCÓ SIDRO, Antonio. *Crónica de Castellón*. Ayuntamiento de Castellón de la Plana. 2014.

GIL GIMENO, Daniel. “Breve Historia del primer Conservatorio de música de Castellón”. *Revista Estudis Castellonencs*. nº 10, 2003-2005. p. 719-734

GIL GIMENO, Daniel. *Abel Mus. Una vida dedicada al violín*. Ayuntamiento de Burriana, 2007.

GIL GIMENO, Daniel. “El 2007 ha de ser l'any Mus”. *Revista del Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciàna*. nº 3. Borriana, gener, 2007.

GIL GIMENO, Daniel. “El primer conservatori de música de Castelló (1932-1939)”. *Revista del Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciàna*. nº 6. Borriana, gener, 2008.

GIL GIMENO, Daniel. *Annäherung an die Schriften, die Pädagogik, die Kompositionen und das Werkverzeichnis von Abel Mus*. Treball de recerca de master. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2010.

GIL GIMENO, Daniel. “L'ambient musical i els músics al Castelló de 1932, l'any de la fundació del primer conservatori de música de la ciutat”. *Associació Cultural Gaiata 1. Brancal de la Ciutat*. Castelló, 2010.

GIL GIMENO, Daniel. “Vicent Asencio (1908-1979), un referent en la música valenciana”. *Revista del Centre Municipal d'Estudis Rafel Martí de Viciàna*. nº 13. Borriana, abril 2010.

GIL GIMENO, Daniel. *Presons i repressió. Memòries d'un violinista empresonat per republicans i franquistes durant la guerra civil*. Universitat Jaume I i Diputació de Castelló. Castelló, 2010. p. 303-328.

GIMÉNEZ JULIÀ, José Luis. *El maurisme i la dreta conservadora a la Plana. 1907-1931*. Departament d'Història, Geografia i Art. Universitat Jaume I. Facultat De Ciències Humanes i Socials. 2015.

GÓMEZ AMAT, C. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial. 1984.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro. “A imagen y semejanza: penas, propaganda y tratamiento en el sistema penitenciario franquista”. *Entelequia: revista interdisciplinar*, n. 7, 2008.

GONZÁLEZ LAPUENTE, A. *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*. Madrid, SGAE, 1991.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. “Els fons musicals de Catalunya: estat de la qüestió”. *Recerca Musicològica XVI*, 2006. p. 219-239

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. “El pare Robert de la Riba (1912-1999), deixeble de Joan Lamote de Grignon”. *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005. p. 203-208.

HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual. *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del grupo de los jóvenes (1925-1960)*. Director de tesis GALBIS LOPEZ, Vicente. Tesis doctoral de la Universitat de València. Departament de l’art. 2011.

HERNÁNDEZ, Walter. “Notas sobre Joaquín Rodrigo”. *Ensayos Pedagógicos*, Vol. 3, n. 1, 2004, p. 7-18.

HERRÁIZ, Josep L. i REDÓ, Pilar. *Republicanisme i valencianisme (1868-1938): la família Huguet*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I – Fundació Huguet, 1995.

HOLOMAN, Kern. *The society des doncerts de Conservatoire, 1828-1967*. University of California Press. London, 2004.

JOHNSON, Kelley Marie. *Lucien Capet: comparisons and connections to contemporary violin bowing technique*. Tesi doctoral. University of Iowa. 2010.

KOLNEDER, Walter. *The Amadeus book of the violin. Construction, History and Music*. Amadeus Press. Portland, Oregon. 1998.

LAREDO VERDEJO, Carlos. *Joaquín Rodrigo. Biografía*. Alfons el Magnanim. Diputació de València, València. 2011.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Idea Books. Barcelona. 2007.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, Eduardo, DOMÉNECH PART, José. *100 años de la música valenciana 1878-1978*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Compositores valencianos del siglo XX. Del Modernismo a las Vanguardias*. València, Música 92, Colección Contrapunto no 4, Generalitat Valenciana, 1992.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Breviario de historia de la música valenciana*. Piles, Editorial de Música. València, 1985.

LÓPEZ, A.; FERRER, J.R.; BELTRÁN, B; *Memoria sobre la Orquesta Municipal de Valencia*. (obra inédita).

LÓPEZ GALLEGOS, Silvia. “El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nacionales Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso”. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n. 24, 2004, p. 215-236.

LORAS VILLALONGA, Roberto. *Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia Facultad de Bellas artes Departamento de comunicación audiovisual documentación e historia del arte. 2008.

MADRID GIORDANO, José. *Estudio y catalogación de la obra musical de la compositora Ángeles López Artiga. Sus aportaciones a la historia de la música valenciana*. Tesis doctoral dirigida per Román de la Calle i Rodrigo Madrid Gómez. Departamento de Filosofía. Universitat de València. 2015

MARCO, Tomás. *Historia de la música española, Siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1982.

MARÍN LÓPEZ, Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES CLEMENTE, Elena RAMOS LÓPEZ, Pilar (eds.); *Musicología global musicología local*. Sociedad Española de Musicología Madrid, 2013

MARTÍ GUILLAMON, Frederic. *La ciutat trista*. Narratives 3i4. València, 2003.

MARTÍ GUILLAMON, Frederic. *El carrer de Rubiols*. Narratives 3i4. València, 1997.

MASSONS, Josep Maria. “Un any al servei de les Brigades Internacionals (B. I) com a cap d’equip quirúrgic (Història viscuda)”. *Gimbernat: revista catalana d’història de la medicina i de la ciència*. n. 28. 1997. p. 225-238.

MASÓ AGUT, Mario. *La vida y la obra del pianista Leopoldo Querol Roso (1899-1985). Análisis histórico, cultural y social del personaje y su época*. Tesis Doctoral. Universitat Jaume I, 2012

MAYORDOMO, Alejandro (coord.). *Estudios sobre la política educativa durante el Franquismo*. Universitat de València. 1999.

MESADO OLIVER, Gerardo. “Recordando a Abel Mus” *Revista de Burriana*. Num. 10. 2005, p. 48-49.

MESADO OLIVER, Gerardo. “Recordant Abel Mus”. *Burris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. N. 195, Burriana, 2005. p. 10-12.

MESEGUER, Lluís. *Bernat Artola. La terra i les passions*. Castelló, 1993

MÍNGUEZ BARGUES, Raquel. *Bernardo Adam Ferrero en el mundo de las bandas de música valencianas*. Tesis doctoral dirigida per Román de la Calle, Francisco Carlos

Bueno Camejo i Carlos Hernández Sacristán. Facultad de Filología, Traducción y Comunicación Universitat de València, 2015.

MONLLEÓ, Rosa, FORNAS, Alfredo, MEDALL, Iván (ed). *Biografies rescatades del silenci: experiències de guerra I postguerra a Castelló*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló de la Plana, 2014.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Sociedad Española de Musicología. Cuenca, 2011.

OVIEDO SACO DEL VALLE, María Dolores. “Arturo Saco del Valle y la Orquesta Clásica de Madrid (1929-1932)”. *Revista de arte, geografía e historia*, Nº 6, Madrid, 2004, p. 325-368.

PANIAGUA FUENTES, Francisco Javier i PIQUERAS ARENAS, José Antonio (dir.). *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-1823*. Institució Alfons el Magnànim: Fundació Instituto Historia Social: Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2003.

PALOMAR, Juan Miguel. *La repressió franquista a Castelló. Els polítics castellanencs*. <http://www.memoriacastello.cat/repressiopolitics.html> (Consulta 2 de gener de 2017)

PALOMERO, J.; MESEGUER, L. *Els escriptors castellanencs del primer terç del segle xx i les Normes del 32*. Castelló, 2007. PEREZ CASADO, Ricard. “La crisi del anys trenta al País Valencià. Una primera aproximació” *El País Valencià. 1931-1939*. València. Eliseu Climent. 1977.

PÉREZ LÓPEZ, Javier. “La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra” en SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep i AGUDO BLANCO, Sebastià

(coords.) *Las Brigadas Internacionales; nuevas perspectivas en la historia de la Guerra civil y del exilio*. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2015. p. 479-498.

PERIS, FUENTES, J. *El Puerto de Burriana*. Borriana, 1910.

PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime; CALDUCH BELLIDO, Vicente. *Sociedad Filarmónica, Memoria de 1000 conciertos*. Castelló: Diputació de Castelló. 2008.

PIERA, Anna Maria. "Josep M. Ruera i Joan Lamote de Grignon: relació d'amistat i treball." *Recerca Musicològica XIV-XV*, 2004-2005. p. 209-212.

POLANCO OLMOS, Rafael. *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Tesis doctoral dirigida per Romà de la Calle. Universitat de València. Servei de Publicacions, 2009.

RAMIA FORTUÑO, D.; SERRA FORTUÑO, V. P. "La música" en GIMENO SANFELIU, M.J. *La provincia de Castellón*. Diputación Provincial de Castelló, 1999. p. 397-405.

RABASEDA I MATAS, Joaquim. *Jaume Pahissa Un cas d'anàlisi musical*. Tesis doctoral dirigida per Francesc Cortès i Mir. Universitat Autònoma de Barcelona Departament d'Art. 2006

RADIGALES, Jaume. POLO PUJADAS, Magda. *La Estética de la música*. Barcelona. Editorial UOC, 2008.

RADIGALES, Jaume. *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847): de la plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Abadía de Montserrat, 1998.

RADIGALES, Jaume. ROBLES FITÓ, Alex. *Victòria dels Àngels: una vida pel cant: un cant a la vida*. Editorial Pòrtic, 2003.

REGLÀ, Joan. *Aproximació a la Història del País Valencià*. València. Eliseu Climent Editor. 1982.

REQUENA GALLEGO, Manuel, SEPÚLVEDA LOSA, Rosa María (cord). *La sanidad en las Brigadas Internacionales*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca. 2006.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. “A propòsit d’una conferència de Joan Lamote de Grignon publicada en la revista Scherzando de Girona.” *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005. p. 189-196.

RIPOLLÉS, V. *Músicos castellonenses*. Castellón, 1935.

RIPOLLÉS MANSILLA, Antonio F. “Vicente García Julbe (1903-1997): estudio y catalogación de su obra” *Revista de musicología*, Vol. 27, n. 2, 2004, p. 1151-1155

RIPOLLÉS MANSILLA, Antonio F. *Vicent Garcia Julbe: estudi i catalogació de la seua obra*. Ajuntament de Vinaròs. Vinaròs, 2004.

ROCA I ALCAIDE, F. *Historia de Burriana*. Castelló, 1932.

RODRIGO, Javier. «Internamiento y trabajo forzoso: los campos de concentración de Franco», *HISPANIA NOVA. Revista electrónica de Historia Contemporánea*. Número 6. 2006.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 2000.



RODRIGUEZ, Mikel. “Marcelo Usabiaga: Así fue la Batalla de Irún”. *Historia 16* n° 362. 2006. p. 72-85.

ROS PÉREZ, V. “La música en Burriana” en *Burriana en su historia*. Burriana, 1991, p. 491-494.

ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. “Una carta i una partitura”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. N. 198, Burriana, 2006. p. 22-23,

ROSSELLÓ GIMENO, Roberto. “Més sobre Mus”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. N. 197, Burriana, 2005. p. 18-19,

RUIZ DE LIHORY. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València, 1903.

RUVIRA, J. *Compositores contemporáneos valencianos*. València, Alfons El Magnànim/ IVEI, 1987.

SALAZAR, A. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930.

SALVADOR GASPAS, Manuel. *Año 1.938- Operaciones militares en la provincia de Castellón*. <http://www.aulamilitar.com/pagiht74.htm> (Consulta 16 de gener de 2017)

SALVETTI, Guido. *Historia de la música, Siglo XX*. Turner Música. Madrid, 1977.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934) Pianista y compositor español*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo. 2015.

SANCHO GARCÍA, Manuel. El sinfonismo en Valencia durante la *Restauración (1878-1916)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València. 2003.

SANTOS ANDRÉS, Emilio J. *El mestre Goterris. Assaig biogràfic*. Col·lecció Temes Vilarealencs”, no 13, sèrie III. Vila-real: Ajuntament de Vila-real. 1990.

SAPENA MARTÍNEZ, SERGIO. *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Tesis doctoral dirigida per GALBIS LOPEZ, VICENTE. Comunicacion Audiovisual, Documentacion e Historia del Arte. Universitat Politècnica de València, 2007.

SARGET ROS, M<sup>a</sup> Ángeles. “La enseñanza musical profesional en el siglo XIX: los Conservatorios de Música”. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, Año n<sup>o</sup> 17, N. 59, 2004, p. 59-114.

SARGET ROS, M<sup>a</sup> Ángeles. “Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. N<sup>o</sup> 17. 2002. p. 149-176.

SCHWARZ, Boris. Alard, (Jean-) Delphin. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1998. p. 194.

SCOTT, Cyril (1951): «Angel Grande» *Music & Letters*, Vol. 32, No. 3. Oxford University Press.

SCHWARZ, Boris. Alard, (Jean-) Delphin. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1998

SEGUÍ PEREZ, Salvador. *Vicente Asencio*. Servicio de publicaciones y archivos. Departamento de comunicación. SGAE, 1996.

SIERRA BLAS, Verónica. “La información como resistencia: periódicos manuscritos en las cárceles de Franco”, *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*. 2005. p. 437-462.

SIERRA BLAS, Verónica. “Información, clandestinidad y resistencia. La prensa manuscrita en las cárceles de Franco”, dins *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2006.

SKOUTESLKY, Rémi. “Las Brigadas Internacionales: algunas definiciones”, dins *Congreso de la Guerra Civil Española 1936-39*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2006.

SOLBES, Rosa. *Matilde Salvador. Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem de la memòria, 2007.

SOPEÑA, F. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid, 1976.

TIRADO, J.L. *El Teatro Principal. 1894-1994*, Castelló, Ajuntament de Castelló. 1995.

TRAVER GARCÍA, B. *Los músicos de la provincia de Castellón*. Villareal, 1918.

URCHUEGÍA SCHÖZEL, Cristina. “Aspectos compositivos en las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla (1914/15)”. *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, 51, 1996, p. 177-202

VALES, J. D. *Enrique García Asensio. Biografía incompleta*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim. 2003.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio; LAGUNA PLATERO, Antonio; BAS PORTERO, Juan José; *Historia de la radio valenciana: (1925-2000)*. Fundación Universitaria San Pablo CEU, València. 2000.

VIDAL MANZANARES, César. *Las Brigadas Internacionales*. Madrid, 1998.

VILAR-SANCHO AGUIRRE, Luis. *Cuando Valencia fue capital de la República*.. Obrapropia Editorial. 2011.

VIVES RAMIRO, José María. *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra*. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid. 1987.

VV. AA. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1998.

VV. AA. *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Barcelona, Edicions 62, 2003.

VV. AA. *Les normes de Castelló. Una reflexió col·lectiva seixanta anys després*. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló. 1993.

ZORZO FERRER, Francisco Javier “Historia de los Servicios de Inteligencia: El Período Predemocrático”, *Arbor CLXXX*, 709, 2005. p. 75-98.

## BIBLIOGRAFÍA DOCUMENTAL

Conservatorio de Música de Castellón. *Memoria del Curso 1932-1933*. Castelló, 1933.

Conservatorio de Música de Castellón. *Memoria del Curso 1933-1934*. Castelló, 1934.

Conservatorio de Música de Castellón. *Memoria del Curso 1934-1935*. Castelló, 1935.

Conservatorio de Música de Castellón. *Memoria del Curso 1935-1936*. Castelló, 1936.

FLESCHE, Karl. *El arte del violín. Traducción del francés y conclusiones extractadas, por Abel Mus*. València, 1961. Obra inèdita.

MUS, Abel. *A life*. Obra inèdita.

MUS, Abel. *Artículos y controversias sobre lutería. Publicados en la revista Strad de Londres. Traducción por Abel Mus*. Obra inèdita.

MUS, Abel. *Comentaris poètics per a les Escenes Infantils*. Obra inèdita

MUS, Abel. *Constitución del Cuarteto de Cuerda de Valencia y vida del mismo*. Obra inèdita.

MUS, Abel. *Los luthieres del mundo*. Obra inèdita.

MUS, Abel. *Memòria de l'oposició del Conservatori de València*. Arxiu familiar Mus. Obra inèdita.

MUS, Abel. *Método elemental de violín*. Obra Inèdita.

MUS, Abel. “El violín y los violinistas”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 116, p. 4, Burriana, 1969.

MUS, Abel. “Protagonista: Ximo Cabota”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 116, p. 16, Burriana, 1969.

MUS, Abel. “Carta al Director (Sense títol)”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 125 p. 8, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “El San Nicolau de mis tiempos”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 126, p. 6, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “¿Tardío arrepentimiento?”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 127, p. 9, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “Cuando Burriana recibió a Pepita Samper”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 128, p. 14, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “¡Toca Ximo!”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 129, p. 4, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “Como murió una ilusión”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 130, p. 4, Burriana, 1972.

MUS, Abel. “Tríptico”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 131, p. 5-7, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “El gran salto”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 132, p. 7, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “Si,Si; a este xic li falta un tornillo”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 133, p. 13, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “Entre la nobleza”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 134, p. 6, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “Cuando yo ganaba dos pesetas por misa”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 135, p. 2, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “El tio de les taronjes”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 135, p. 3, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “A la sombra de las piramides”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 136, p. 13-14, Burriana, 1973.

MUS, Abel. “El Danubio Azul”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 137, p. 17-18, Burriana, 1974.

MUS, Abel. “Gaona y su automóvil”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 139, p. 15, Burriana, 1974.

MUS, Abel. “Els ninots del Tío Sanz”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 140, p. 17, Burriana, 1975.

MUS, Abel. “Burriana. Cuna de violinistas”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 141, p. 20, Burriana, 1975.

MUS, Abel. “Juegos infantiles”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriánica de Cultura. Núm. 142, p. 11, Burriana, 1975.

MUS, Abel. “Así es el gran Teatro del Liceo de Barcelona”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 143, p. 20, Burriana, 1975.

MUS, Abel. “Pablo Sarasate”. *Buris-ana*. Boletín de la Asociación Borriana de Cultura. Núm. 144, p. 20, Burriana, 1976.



## RESSENYES CRÍTIQUES DE CONCERTS

ANÒNIM. “De arte. Músicos valencianos en París”. *Las provincias*. València. 26 de novembre de 1921. p. 3.

ANÒNIM. “De arte. Un violinista castellonense en París”. *Las Provincias*. València. 20 de juny de 1924. p. 3

ANÒNIM. “Castellón”. *La Vanguardia*. 13 de novembre de 1924. p. 3.

ANÒNIM. “En el Majestic. En honor de S. A. la infanta Eulalia de Borbón”. *La raza*. París. 14 de maig de 1926.

ANÒNIM. “Une fête musicale en l’honneur de S.A.R. l’infante Eulalie”. *Le radical*. París. 14 de maig de 1926.

ANÒNIM. “De Música. Artistas españoles en París”. *Heraldo de Madrid*. Madrid. 25 de maig de 1926.

ANÒNIM. “Nuestros artistas en Paris. Abelardo Mus”. *La raza*. París. Juny de 1926.

ANÒNIM. “Les Théâtres. Un virtuose espagnol”. *Le Radical*. París. 19 de maig de 1927.

ANÒNIM. “De Burriana. Nuestros artistas”. *Las Provincias*. València. 12 de juny de 1928. p. 6.

ANÒNIM. “Burriana” *El Pueblo. Diario republicano de Valencia*. València. 13 de març de 1929.

ANÒNIM. “La Filarmónica, el concierto de anoche”. *La voz de Galicia*. 21 de març de 1929.

ANÒNIM. “Sociedad filarmónica. Concierto Mus”. *El Orzán*. Corunya. 21 de març de 1929. p. 1.

ANÒNIM. “Palacio de la Música Catalana”. *La vanguardia*. Barcelona. 3 d’abril de 1929.

ANÒNIM. “Associació d’amics de la música”. *La publicitat*. Barcelona. 4 d’abril de 1929.

ANÒNIM. “El concierto Abelardo Mus”. *El diario de Barcelona*. Barcelona. 4 d’abril de 1929.

ANÒNIM. “De Burriana”. *Las Provincias*. València. 29 de maig de 1929. p. 6

ANÒNIM. “Spanish violinist's recital. de Falla and Mendelssohn”. *The daily post Liverpool*. Liverpool. 24 de desembre de 1930.

ANÒNIM. “De Burriana. Nuestros artistas en el extranjero”. *Las Provincias*. València. 16 de gener de 1931. p. 3.

ANÒNIM. “El concierto de anoche: Abelardo Mus y la Orquesta Clásica de Madrid”. *Las Provincias*. València. 6 de febrer de 1931.

ANÒNIM. “Radiotelefonía”. *La Libertad*. Madrid. 24 d’abril de 1932.

ANÒNIM. “Recital de violín de Abelardo Mus”. *ABC*. Madrid. 27 d’abril de 1932. p. 45.

ANÒNIM. “Brillante Inauguración. El Conservatorio de Música de Castellón”. *Diario de Castellón*. 29 de setembre de 1932

ANÒNIM. “Se inaugura. El Conservatorio de Música” *La Provincia Nueva*. Castelló. 29 de setembre de 1932.

ANÒNIM. “Un acto interesante”. *República*. Castelló. 21 de novembre de 1932.

ANÒNIM. “Concierto en el Conservatorio”. *Diario de Castellón*. Castellón. 22 de novembre de 1932.

ANÒNIM. “En el Conservatorio”. *Heraldo de Castellón*. 22 de novembre de 1932.

ANÒNIM. “Un acto interesante. La primera audición de alumnos del Conservatorio constituyó un éxito magnífico y triunfal”. *República*. Castelló. 22 de novembre de 1932.

ANÒNIM. “De arte. En el Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. 31 de gener de 1933.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. Castellón. 31 de gener de 1933.

ANÒNIM. “Música de Cambra valenciana”. *La voz valenciana*. València. 15 de febrer de 1933.

ANÒNIM. “Música de Cámara”. *El pueblo*. València. 16 de febrer de 1933.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de música de Castellón”. *Heraldo de Castellón*. 10 d'abril de 1933.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. Castellón. 10 d’abril de 1933.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. 11 d’abril de 1933.

ANÒNIM. “Audición del Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. Castellón. 8 de juny de 1933.

ANÒNIM. “Teatro Principal. Los alumnos del conservatorio”. *Heraldo de Castellón*. Castellón. 8 de juny de 1933.

ANÒNIM. “Audición del Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. 9 de juny de 1933.

ANÒNIM. “Teatro principal. Concierto. Abel Mus”. *Heraldo de Castellón*. 13 de juny de 1933.

ANÒNIM. “En el Principal. Recital de violín. Abelardo Mus.” *Diario de Castellón*. 13 de juny de 1933.

ANÒNIM. “De arte. Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. 11 de març de 1934.

ANÒNIM. “Teatro Principal. Audición final de curso de los alumno sdel conservatorio de música.” *Heraldo de Castellón*. 15 de juny de 1934.

ANÒNIM. “La cuarta audición del Conservatorio de música, en el Teatro Principal”. *República*. 15 de juny de 1934.

ANÒNIM. “Teatro Principal”. *Heraldo de Castellón*. 15 de juny de 1934.

ANÒNIM. “Noticias”. *Las Provincias*. València. 21 de juliol de 1934.

ANÒNIM. “LXXXI Concert Simfònic popular per la Banda Municipal”. *La veu de Catalunya*. Barcelona. 27 novembre de 1934.

ANÒNIM. “El Conservatorio de Castellón y Radio Castellón a Paco Tárrega”. *Heraldo de Castellón*. 18 de desembre de 1934.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de Música”. *Heraldo de Castellón*. 19 de desembre de 1934.

ANÒNIM. “Palau de Belles Arts”. *Butlletí de l’Orfeó Català*. Barcelona. Volum 32. 1935. p. 42

ANÒNIM. “Le concert du 9 mars. Un maître violoniste français: Joseph Bilewski.” *L’Ouest-Éclair*. 5 de març de 1935. p. 2.

ANÒNIM. “Teatro Principal, a beneficio del albergue para pobres”. *Heraldo de Castellón*. 27 de març de 1935.

ANÒNIM. “Palacio de Bellas Artes”. *La vanguardia*. Barcelona. 14 de maig de 1935.

ANÒNIM. “En el Conservatorio de Música”. *Heraldo de Castellón*. 25 de juny de 1935.

ANÒNIM. “Labor de nuestros representantes”. *República*. 27 de juny de 1935.

ANÒNIM. “Conservatorio de Música”. *República*. 24 de desembre de 1935.

ANÒNIM. “En el conservatorio de música”. *Heraldo de Castellón*. 24 de desembre de 1935.

ANÒNIM. “En el Conservatorio”. *Las provincias*. València. 7 d’abril de 1936.

ANÒNIM. “Conservatorio de Música y Declamación”. *El mercantil*. València. 8 d’abril de 1936.

ANÒNIM. “Concierto de gala”. *Diario de Castellón*. Castellón. 16 d’abril de 1936.

ANÒNIM. “En el Teatro Principal”. *Diario de Castellón*. 18 de juny de 1936.

ANÒNIM. “Vetllada artística organitzada pel Grup Hans Beiler”. *Full oficial del dilluns*. 28 de març de 1938. p. 4.

ANÒNIM. “En la Filarmónica”. *Las Provincias*. València. 11 de març de 1941. p. 7.

ANÒNIM. “El concierto de anoche”. *Hierro*. Bilbao. 2 d’agost de 1941.

ANÒNIM. “Musicales”. *Baleares*. Palma de Mallorca. 23 d’agost de 1941.

ANÒNIM. “Festival Beethoven”. *Provincias*. València. 10 de desembre de 1941.

ANÒNIM. “La Orquesta Ibérica de Conciertos en el Palacio de la Música”. *La solidaridad*. Barcelona. 6 de març de 1942.

ANÒNIM. “Palacio de la Música. Dos conciertos”. *La vanguardia*. Barcelona. 6 de març de 1942.

ANÒNIM. “La Orquesta de Cámara y Abel Mus”. *Las provincias*. València. 9 de juny de 1942.

ANÒNIM. “En la Filarmónica”, *Las Provincias*. València. 11 de novembre de 1942. p. 8.

ANÒNIM. “Valencia al día”. *Las provincias*. València. 16 de novembre de 1944.

ANÒNIM. “Éxito clamoros de Abel Mus”. *África*. Tetuán. 14 d’abril de 1946.

ANÒNIM. “Música. Un concierto de violín, guitarra y piano”. *El diario vasco*. San Sebastián. 14 de maig de 1946.

ANÒNIM. “Concierto de gran gala en el Galdós”. *La provincia*. Las Palmas. 1 de maig de 1947.

ANÒNIM. “Las fiestas de arte. Opera auténtica, una guitarra y un violín”. *Falange*. Las Palmas. 4 de maig de 1947.

ANÒNIM. “El concierto de ayer en el Teatro Baudet”. *El día*. Tenerife. 8 de maig de 1947.

ANÒNIM. “Vida musical”. *El día*. Tenerife. 10 de maig de 1947.

ANÒNIM. “El concierto de anoche en el Teatro Baudet”. *El día*. Tenerife. 20 de maig de 1947.

ANÒNIM. “Gran éxito del último concierto de ópera”. *La tarde*. Tenerife. 20 de maig de 1947.

ANÒNIM. “Se presentó Abel Mus En el Teatro Colón”. *La prensa*. Buenos Aires. 11 de setembre de 1948.

ANÒNIM. “Se aplaudió al violinista A. Mus en su presentación”. *El pueblo*. Buenos Aires. 12 de setembre de 1948.

ANÒNIM. “Crónica musical”. *Revista Criterio*. Buenos Aires. 16 de setembre de 1948.

ANÒNIM. “Un gran éxito del violinista español, Abel Mus, en su primer concierto del Colón”. *El nuevo correo*. Buenos Aires. 18 de setembre de 1948.

ANÒNIM. “Un mago del violín”. *Estampa*. Buenos Aires. 11 d’octubre de 1948.

ANÒNIM. “Buena presentación tuvo en V. del Mar violinista Abel Mus”. *La nación*. Santiago de Chile. 23 d’abril de 1949.

ANÒNIM. “El Concierto de Ayer tarde en la sociedad Pro Arte de Viña”*La unión*. Valparaíso. 23 d’abril de 1949.

ANÒNIM. “Un buen exito alcanzo el concierto del violinista Abel Mus en Pro Arte”. *Mercurio*. Valparaíso. 23 d’abril de 1949.

ANÒNIM. “Recital extraordinario ofreerá Abel Mus el domingo en el Municipal”. *La hora*. Santiago de Chile. 28 d’abril de 1949

ANÒNIM. “Abel Mus, gran violinista español dará mañana su segundo concierto”. *La hora*. Santiago de Chile. 30 d’abril de 1949.

ANÒNIM. “Abel Mus, el mago del violín”. *La nación*. Santiago de Chile. 1 de maig de 1949.



ANÒNIM. “Abel Mus “desconcertó” ayer a la crítica en su magnifico concierto del Municipal”. *Hora*. Santiago de Chile. 2 de maig de 1949.

ANÒNIM. “Audiciones Musicales que se realizaron ayer”. *La prensa*. Buenos Aires. 27 d’agost de 1949.

ANÒNIM. “Vida artística. Abel Mus y la Orquesta de Cámara”. *El día*. Santa Cruz de Tenerife. 31 de novembre de 1949.

ANÒNIM. “De Música. Orquesta Sinfónica”. *Provincias*. València. 29 de juny de 1950.

ANÒNIM. “La Orquesta Municipal en los Viveros”. *Las provincias*. València. 9 de juliol de 1950.

ANÒNIM. “En el Conservatorio. Mus Presenta a sus alumnos”. *Las Provincias*. València. 30 de maig de 1951.

ANÒNIM. “Cuénteme su secreto”. *Jornada*. València. 7 de juny de 1951.

ANÒNIM. “Audición de alumnos del profesor Mus”. *Levante*. València. 12 de juny de 1952.

ANÒNIM. “Música. Una audición de jovenes violinistas”. *Las Provincias*. València. 12 de juny de 1952.

ANÒNIM. “Audición de alumnos del profesor Mus”. *Levante*. València. 12 de juny de 1952.

ANÒNIM. “Musicales. Concierto de Maria Greus y Abel Mus acompañados por Pascual Asensio”. *La almudaina*. Palma de Mallorca. 12 de juny de 1952.

ANÒNIM. “Abel Mus. Profesor y Maestro”. *Pentagrama*. València. Febrer de 1953.

ANÒNIM. “Abel Mus y sus alumnos”. *Levante*. València. 9 de desembre de 1953.

ANÒNIM. “Música”. *Las Provincias*. València. 9 de desembre de 1953.

ANÒNIM. “Recital de alumnos de Abel Mus”. *Jornada*. València. 9 de desembre de 1953.

ANÒNIM. “Música”. *Las Provincias*. València. 10 de desembre de 1954.

ANÒNIM. “Música. IV Audición de e alumnos de Abel Mus”. *Jornada*. València. 17 de desembre de 1954.

ANÒNIM. “Nuevos éxitos, como profesor de un gran violinista”. *Revista Pentagrama*. València. Gener de 1955.

ANÒNIM. “Alcoy crea una academia para instrumentos de arco”. *Revista Pentagrama*. València. Gener de 1956.

ANÒNIM. “Concierto de música por el Trío Valencia”. *Información*. Alacant. 8 de març de 1957.

ANÒNIM. “Concert Abel Mus à l'Òpera”. *Le journal d'Egipte*. El Caire. 18 d'abril de 1963.

ANÒNIM. “L’Orchestre Symphonique du Caire: rentree avec un concert Beethoven”. *Images*. El Cairo. 20 d’abril de 1963.

ANÒNIM. “Músicos españoles en la Orquesta sinfónica de el Cairo”. *Pueblo*. Madrid. 8 d’octubre de 1963.

ANÒNIM. “La Orquesta Sinfónica de El Cairo”. *Ritmo*. Madrid. Novembre de 1963. p. 9.

ANÒNIM. “El maestro Enrique Garcés nuevo Director de la Banda Municipal de Barcelona”. *Ritmo*, Vol. 39, n. 390, 1969, p. 7.

A. E. G. “Orquesta Sinfónica de Buenos Aires”. *Polifonía*. Buenos Aires. Setembre de 1949.

A. G. “Concierto del violinista Abel Mus”. *La hora*. Santiago de Chile. 27 d’abril de 1949.

ABELLÁN, Antonio. “El conservatorio de Castellón de la Plana”. *Ritmo*. Madrid. 15 de gener de 1935.

ABELLÁN, Antonio. “El conservatorio de Castellón de la Plana”. *Heraldo de Castellón*. 7 de febrer de 1935.

ACORDE. “En el Ateneo. El violinista Mus”. *Informaciones*. Madrid. 25 d’abril de 1932.

ALLENDE, Humberto. “Nos visito un grande artista español”. *El mercurio*. Santiago de Chile. 7 de maig de 1949.

B. “El concierto de Educación y Descanso constituyó un gran éxito artístico”. *Ideal*. Granada. 15 d’octubre de 1941.

BAJOCCHI, Albert. “Un concert Beethoven inaugure la saison symphonique”. *La Bourse Egyptienne*. El Cairo. 18 d’abril de 1963.

BATUECO. “La Banda Municipal, en linea de superación, triunfó ayer de nuevo con Abel Mus como solista”. *Mediterráneo*. Castelló. 4 de febrer de 1961.

BRUNSCHWIG, Dany. “Recital de violon Abelardo Mus”. *Le monde musical*. París. 20 de novembre de 1928.

BURRIANA, Manuel de. “De Burriana”. *República*. Castellón. 30 de maig de 1934.

CALIOPE. “Una audición en el Conservatorio de Música”. *Diario de Castellón*. 23 de juny de 1935.

CANTÓ BLASCO, F. “¿No vá a ser posible crearse un Conservatorio de Música en Castellón?”. *Heraldo de Castellón*. 22 de juliol de 1931.

CARRASCO, Sansón. “Del solar de los Viciana. Una breve charla con don Salvador Dosdá, presidente de la Sociedad Artística Mus”. *Las Provincias*. València. 11 de febrer de 1931. p. 4

CERIA. “ABC en París” *ABC*. Madrid. 20 de novembre de 1928.

CERIA. “FRANCIA. Un estreno en el Odeón y un concierto del violinista español Abelardo Mus”. *ABC*. Madrid. 26 de desembre de 1929.

DEYA, Pedro. “Concierto organizado por la Asociación de la Prensa”. *Baleares*. Palma de Mallorca. 12 de juny de 1952.

E. “Música. Orquesta Municipal”. *Las provincias*. València. 5 de febrer de 1962.

FACUNDO. “Cuarteto”. *Revista “Música”*. Madrid. 1 de març de 1945.

FEDERICO. “Música. Abel Mus en la Filarmónica”. *Jornada*. València. 10 de novembre de 1942.

FEDERICO. “El Cuarteto Valencia en “Amigos de la Música””. *Jornada*. València. 16 de novembre de 1944.

FEDERICO. “Abel Mus, solista en el concierto sinfónico matita de ayer”. *Jornada*. València. 5 de febrer de 1962.

FEDERICO. “La audición de ayer en la Filarmónica debiera repetirse el domingo”. *Jornada*. València. 12 de gener de 1965.

FIDELIO. “Viveros municipales. Concierto extraordinario por la Orquesta sinfónica y el notable violinista Abelardo Mus” *El mercantil valenciano*. València. Juliol de 1933.

FRITZ. “Festival Beethoven en el Principal. Abel Mus, violinista perfecto”. *Jornada*. València. 10 de desembre de 1941.

G. “Música. La Orquesta Sinfónica de Valencia y el violinista Abel Mus”. *Levante*. València. 10 de desembre de 1941.

G.: “Música”, *Levante*, València. 10 de novembre de 1942, p. 6.

G. "Música. Amigos de la Música. Cuarteto de Valencia". *Levante*. València. 16 de novembre de 1944.

GAINTCHU. "El concierto de anoche en el Conservatorio". *El faro*. Ceuta. 23 d'abril de 1946.

GÁLVEZ BELLIDO, B. "Abelardo Mus. En Barcelona". *Diario de Castellón*. Castelló. 1 de desembre de 1934.

GALVEZ BELLIDO. "Castellón no sabe lo que tiene". *Musicografía*. Monòvar, maig de 1934.

GENNAOUL, Antoino. "L'Orchestre Symphonique du Caire. Inauguration de la saison symphonique". *Le progrès d'Egypte*. El Caire. 19 d'abril de 1963.

GOMA. "La Orquesta Municipal y el violinista Abel Mus, anoche en los Viveros". *Levante*. València. 13 de desembre de 1955.

GONGORA, Luis. "Vida musical". *La noche*. Barcelona. 27 de novembre de 1934.

GRESSE, André. "La Musique- L'école supérieure de musique et de déclamation de Paris". *Le journal*. Paris. 13 de juliol de 1926.

GUERILLON, Roger. "Recital de violon. Abelardo Mus". *La volonté nationale*. París. 21 de maig de 1927.

I. V. "Sociedad filarmónica. Abelardo Mus y Encarnación Mus". *Ideal Gallego*. Corunya. 21 de març de 1929.

INARAJA, Angel. “El violinista Abel Mus y la cantante Maria Greus en un recital de arte en el Frente de Juventudes”. *Unidad*. San Sebastián. 17 d’agost de 1943.

INARAJA, Angel. “De Música. El concierto de ayer en el Kursaal”. *Unidad*. San Sebastián. 14 de maig de 1946.

INARAJA, Angel. “Música. Clausura del la XXIX Quincena Musical de los Festivales de España”. *La voz de España*. San Sebastián. 7 de setembre de 1968.

J. P. ”La Música”. *Las noticias*. Barcelona. 3 d’abril de 1929.

JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo. “Artistas Valencianos: Leopoldo Querol”. *Las Provincias*. València. 29 de febrer de 1940, p. 8.

L. D. S. “Concierto Extraordinario de la Filarmónica”. *Falange*. 21 de maig de 1947.

L. E. “Concert Abelardo Mus”. *Le Menestral*. París, 27 de maig de 1927.

LEF, Am.: “Vida Musical. Abel Mus en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife”. *La tarde*. Tenerife. 17 de maig de 1947.

LELOU, Pierre. “M. Abelardo Mus”. *Le courrier musical*. París. 20 de desembre de 1928.

LÓPEZ CHAVARRI, E. “De arte. El violinista Abelardo Mus”. *Las provincias*. València. 16 de juny de 1927.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “En los viveros. Abelardo Mus” *Las Provincias*. 13 de juliol de 1933. p. 5

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Conciertos en los viveros” *Las Provincias*. 26 de juliol de 1934. p. 3.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Música y músicos valencianos. Presentación del Cuarteto de Valencia”. *Las provincias*. València. 16 de novembre de 1944.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Artistas valencianos que regresan después de triunfar en el extranjero”. *Las provincias*. Valencia. 4 de gener de 1950.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “Música. Un interesante concierto de la Orquesta Municipal, con Garcia Asensio, para la Filarmónica”. *Las provincias*. València. 12 de gener de 1965.

LUDOVIC. “El concierto de ayer”. *Correo de Tortosa*, Tortosa, 2 de julio de 1934.

M. G. “Concierto Abel Mus- Garrido. Amigos de la Música”. *África*. Tetuán. 21 d’abril de 1948.

MARQUES, A. “Música. Festival de Música Romántica en el Palacio de la Música”. *Diario de Barcelona*. Barcelona. 18 de març de 1942.

MORANTE, J. “Abel Mus, ocho profesores más y el Maestro Ferriz, a la orquesta de El Cairo”. *Jornada*. València. 11 de desembre de 1962.

N. P. D. “Notas Musicales” *El diario gráfico*. Barcelona. 4 d’abril de 1929.

OLIVERAS, Camil. “Palau de Belles arts: El violinista Abelard Mus i l’Orquestra Municipal d’Instruments de Vent”. *La humanitat*. Barcelona. 14 de maig de 1935.



P. G. “Éxito del notable trio Valencia ayer en la Filarmónica”. *Mediterráneo*. Castelló. 25 d’octubre de 1956.

PERUCHO, Arturo. “Artistas valencianos en París”. *El pueblo*. València. 20 de novembre de 1924.

PERUCHO, Arturo. “Carnet internacional. El violinista Abelardo Mus” *Diario de Barcelona*. Barcelona. 1 de febrer de 1930.

PETIT, Paul. “M. Abelardo Mus”. *Le courrier musical*. París. 15 de gener de 1930.

PLÉ, Simone. “M.A. Mus”. *Le Courier musical*. París, 1 juny de 1927.

PRECIOSO, Artemio. “El Imparcial en París. Un gran artista del violín” *El Imparcial*. Madrid, 11 de desembre de 1928.

PUCHOL, Fernando. “Emilio Mateu”. *Hoja Oficial del lunes*. 17 de juliol de 1978. p. 40

PUERTO, Gonzalo. “Triunfal concierto del violinista Abel Mus”. *Mediterraneo*. Castelló. 5 de desembre de 1967.

QUIROGA, Daniel. “Presentación de Abel Mus”. *La nación*. Santiago de Chile. 27 d’abril de 1949.

R. M. “Abel Mus, un músico valenciano que triunfa en Egipto”. *Las Provincias*. Valencia. 21 d’agost de 1963.

*Revista musical “Ritmo”*. Madrid. Mayo-junio 1947. n. 203.

*Revista Pentagrama*. València. Gener de 1954.

*Ritmo*. Madrid. 15 de diciembre de 1934.

RIVES, P. “La Filarmónica. Un recital de violín”. *La voz de Aragón*. Saragossa. 15 de diciembre de 1934.

ROJANO, Miguel. “Desde las Ramblas. Musicalerías. Abelardo Mus”. *El pueblo*. 18 de maig de 1935.

S. “Abelard Mus”. *Revista Musical Catalana*. Maig 1929.

SALAS VIU, Vicente. “El violinista Abel Mus”. *El mercurio*. Santiago de Chile. 28 d’abril de 1949.

SALVIA. “ABELARDO MUS y la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Castellón”. *Heraldo de Tortosa*. Tortosa. 5 de julio de 1934.

SANCHIS ASENSI, José. “Motivos. Una audición en el Conservatorio de Música”. *República*. 26 de diciembre de 1935.

SANCHIZ ASENSI, Jose. “Motivos- Primicias”. *Heraldo de Castellón*. 27 de març de 1936.

SANFELIU, Alfonso. “Abel Mus, genial artista del violín”. *El imparcial*. Santiago de Chile. 30 d’abril de 1949.

SANTACREU, José. “Institución interesantísima. Se ha creado en Castellón un Conservatorio de Música”. *República*. Castellón. 29 de septiembre de 1932.

SANTACREU, José. “Se ha creado en Castellón un Conservatorio de Música”. *República*. Castelló, 29 de setembre de 1932.

SERRANO, Cristina. “Medio siglo de enseñanza musical en Alcoy”. *Información.es*. 30 de juliol de 2011. <http://www.diarioinformacion.com/alcoy/2011/06/30/medio-siglo-ensenanza-musical-alcoy/1143852.html> (Consulta 10 de gener de 2017)

T.J.B. “A young violinist”. *The Liverpool echo*. Liverpool. 24 de desembre de 1930.

TIO, Hipolito. “La Orquesta Municipal de Valencia ha entrado en estado de colapso”. *Las provincias*. València. 2 de gener de 1963.

VALOR CALATAYUD, E. “Ante la segunda audición de los alumnos de la Academia Municipal de Instrumentos de Arco”. *Ciudad. Semanario de Información, Arte y Letras*. 1 de juliol de 1958.

VALOR CALATAYUD, E. “De Música”. *Ciudad*. Alcoi. 1 de juny de 1971.

WYLM, “De arte. Músicos valencianos en París”. *Las provincias*. València. 26 de novembre de 1921.