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

***Leyenda mora* op. 9**

A L'ACCORD PARFA
PHONOS
MUSIQUE ET INSTRUMENTS
P. BEUSCHER
PARIS-15e

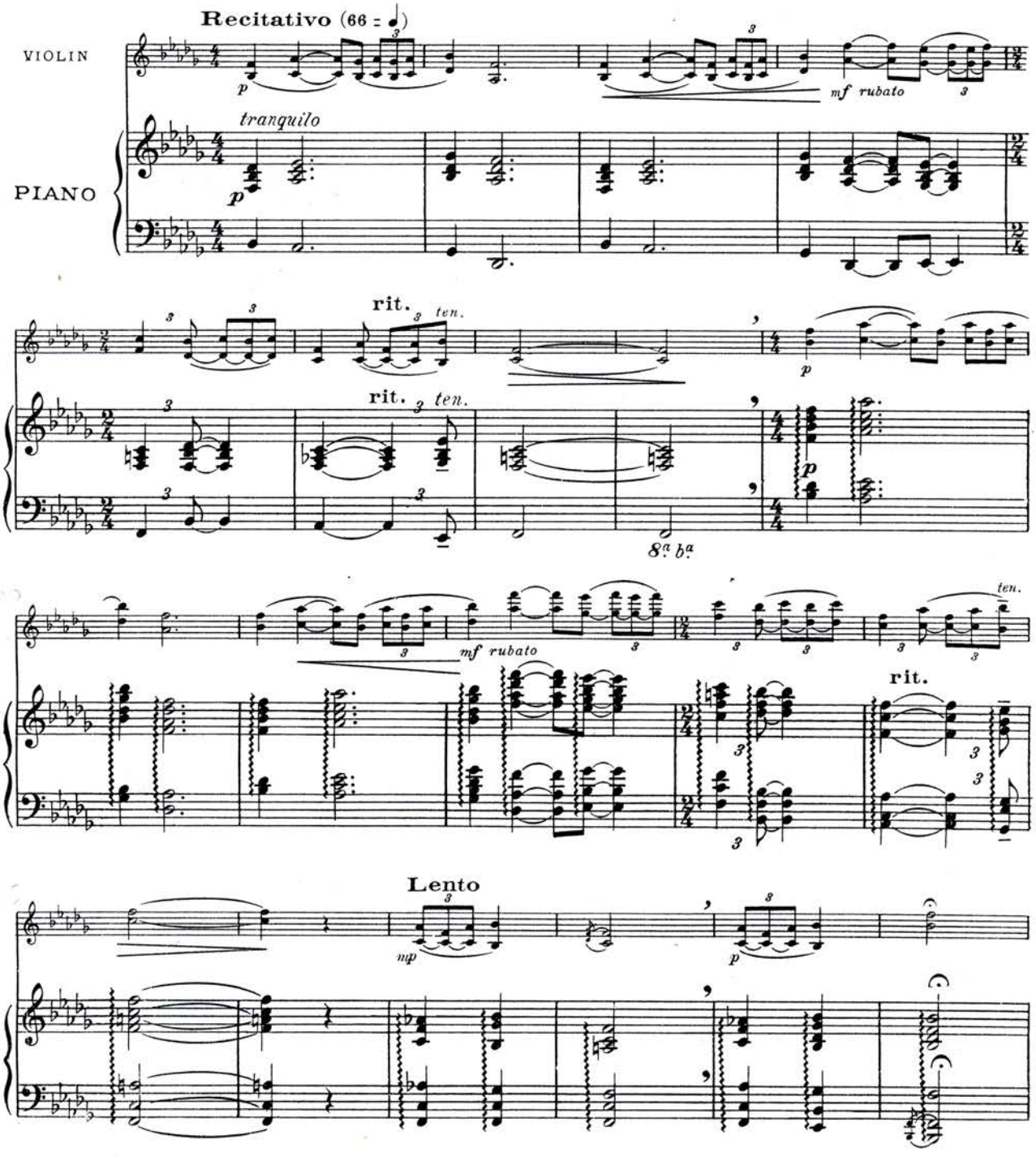
II

LEYENDA MORA

LÉGENDE MAURESQUE

a Andrée Fascholin

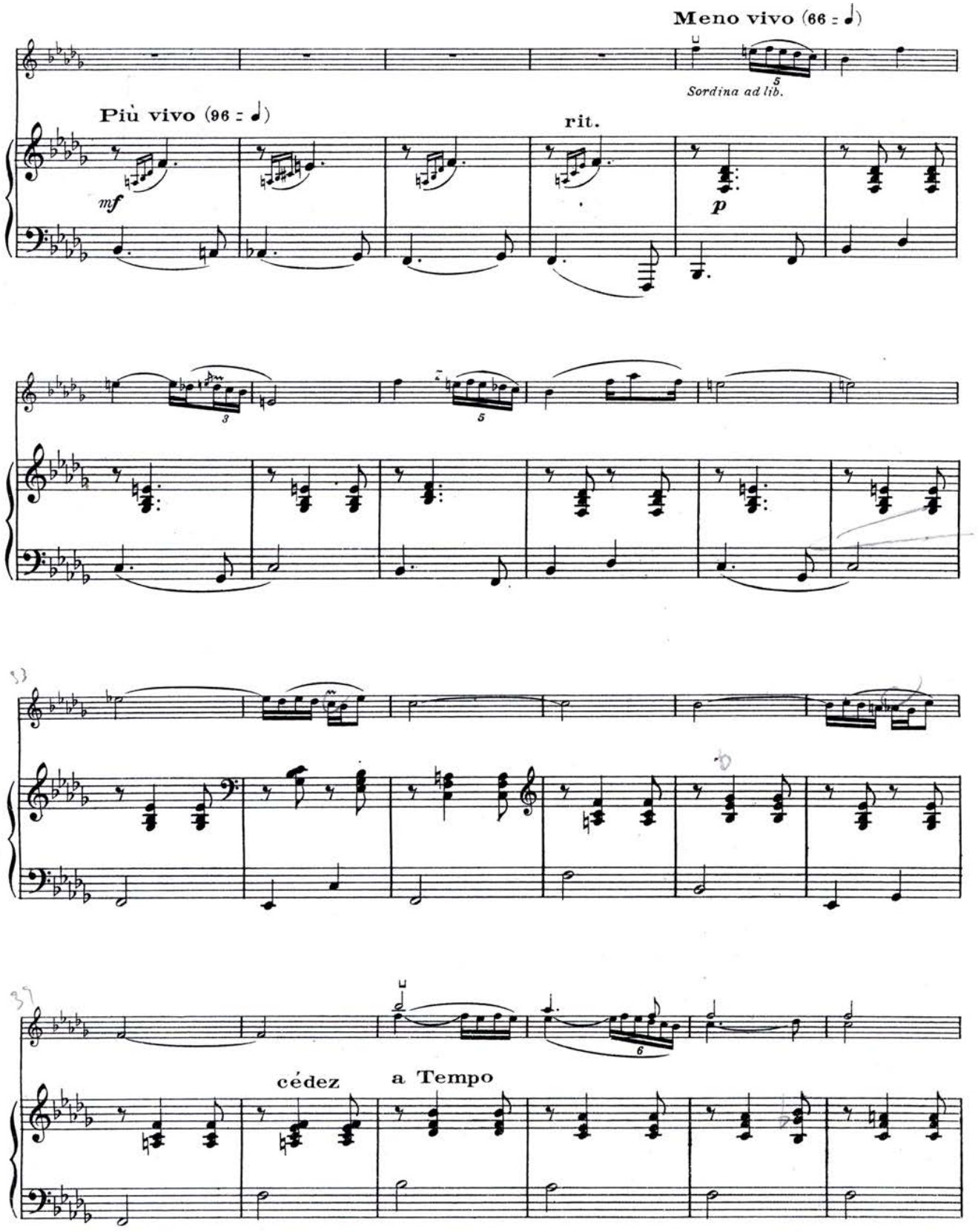
ABELARDO MUS
Op. 8

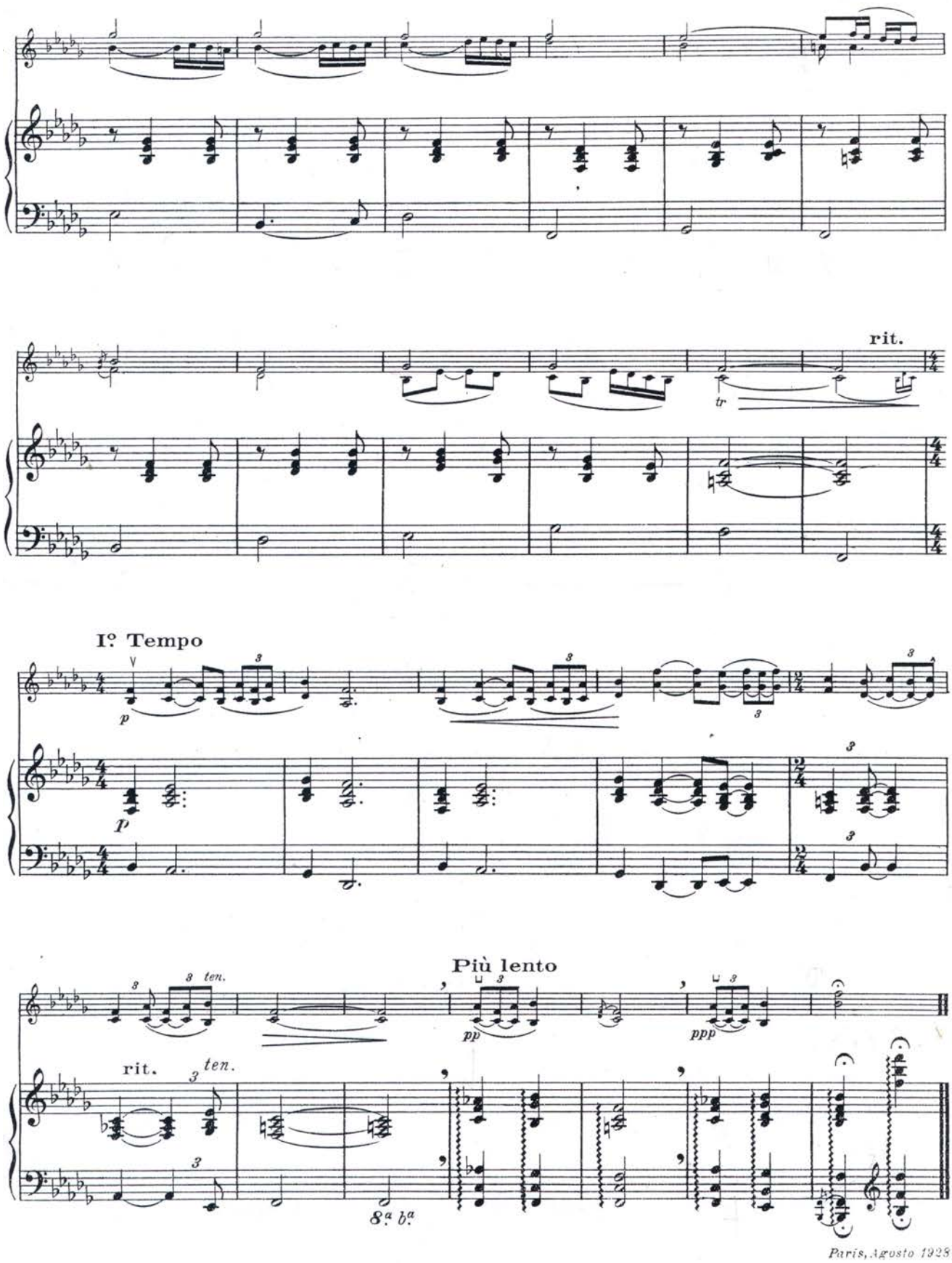


Copyright 1928 by
ROUART LEROLLE & Cie Edrs 29 rue d'Astorg, Paris.

R.L. 11698 & Cie

TOUS DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE DE REPRODUCTION
ET D'ARRANGEMENTS RESERVÉS POUR TOUS PAYS
Y COMPRIS LA SUÈDE LA NORVEGE ET LE DANEMARK


Meno vivo (66 = ♩)
Sordina ad lib.
Più vivo (96 = ♩)
rit.
mf
p
cédez
a Tempo



Paris, Agosto 1928

Imp. A. Mounot. Paris.

R. L. 11698 & Cie

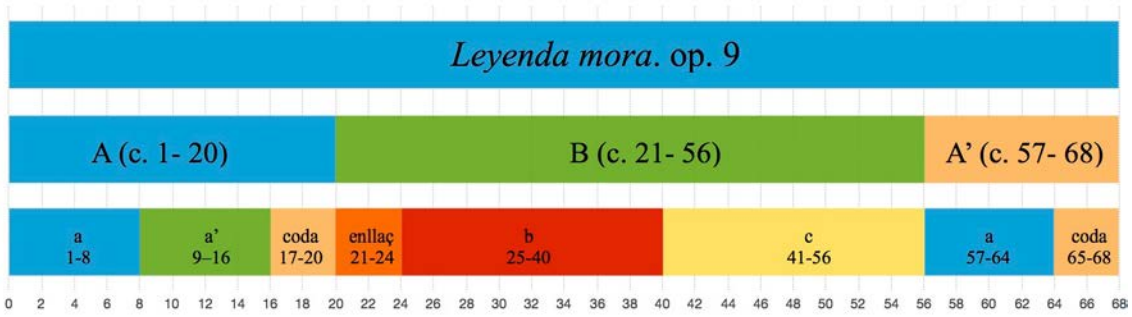
GRANDJEAN GRAV.

***Leyenda mora* op. 9**

Mus va composar la *Leyenda mora* l'agost de 1928 i la va estrenar pocs mesos després, el 8 de novembre de 1928 a l'emblemàtica Sala Gaveau de París acompanyat per la seva germana Encarnación Mus. Aquesta és sens dubte l'obra pròpia que més va interpretar durant la seva carrera i la que més i millors crítiques va rebre per part de la premsa especialitzada. Tal i com s'ha comentat abans, aquesta peça juntament a la *Canción de cuna,* es va editar el 1928 a Paris sota el títol *Deux morceaux.* Mus va dedicar la *Llegenda mora* al violinista Andrée Fascholin.

La macroestructura d'aquesta obra també és de lied ternari (ABA'), com a la *Cançó de bressol.* Ambdues tenen la mateixa extensió (68 compassos), possiblement per exigències de l'editorial que va publicar aquestes dues obres.

A grans trets l'estructura és la següent: A (c. 1-20), B (c. 21-56) i A' (57-68).

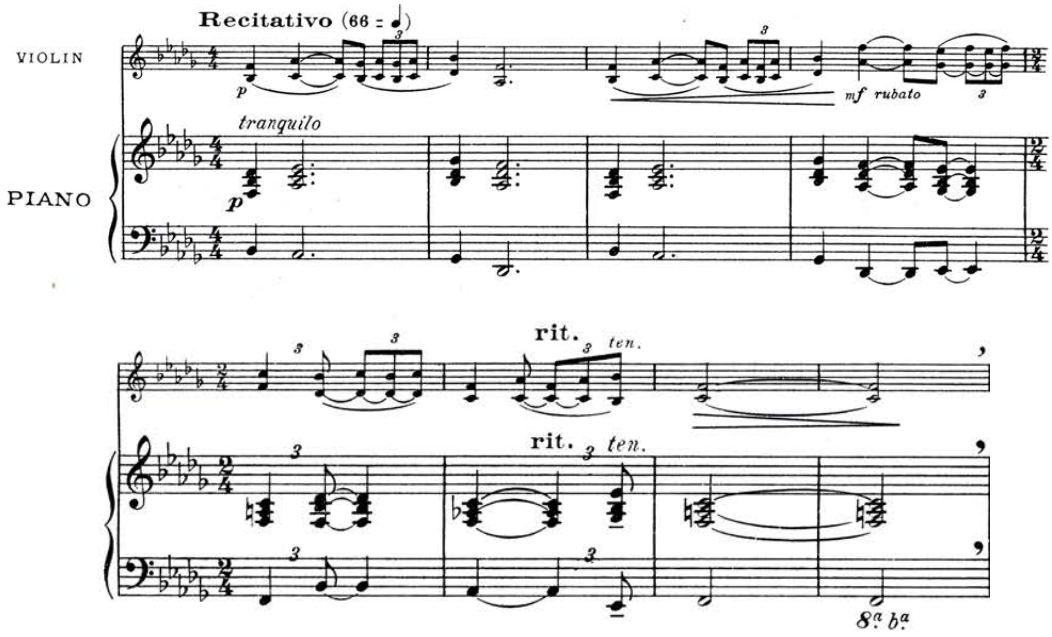


Estructura de la *Leyenda mora*

La part A es pot dividir en tres parts. La primera s'allarga fins als c. 8 i ens presenta el tema al violí amb sisenes interpretades amb dobles cordes. Aquest tema és un tranquil recitatiu, on el violí té total llibertat per interpretar la melodia amb dobles cordes. Per indicar aquesta llibertat el compositor introdueix anotacions com *rubato*, *ritardando* i *tenuto*. Aquest tema inicial recorda subtilment la melodia i l'harmonia d'una cançó popular del Volga coneguda com *Els remers del Volga*[576].

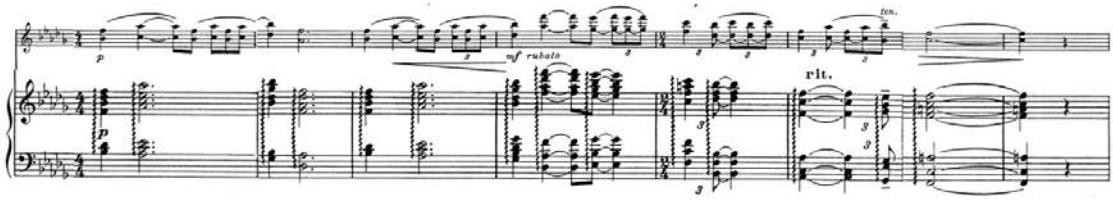
[576] Aquesta cançó va ser recollida per Mili Balakirev i es va publicar al seu llibre de cançons tradicionals del 1866. FULD, James J. *The book of world-famous music: classical, popular, and folk*. Courier Dover, 2000, p. 520.

Com en d'altres obres, Mus mostra ambigüitat sobre la tonalitat que utilitza. L'inici de l'obra (c. 1- 2) comença amb una cadència frígia en si b menor però la talla a l'últim acord, on en comptes d'anar a la dominant se'n va al relatiu major creant una ambigüitat entre si b menor i Re b Major. Aquesta cadència la repetix als compassos 3 i 4 i la frase "a" acaba amb una semicadència que deixa el passatge en suspens.



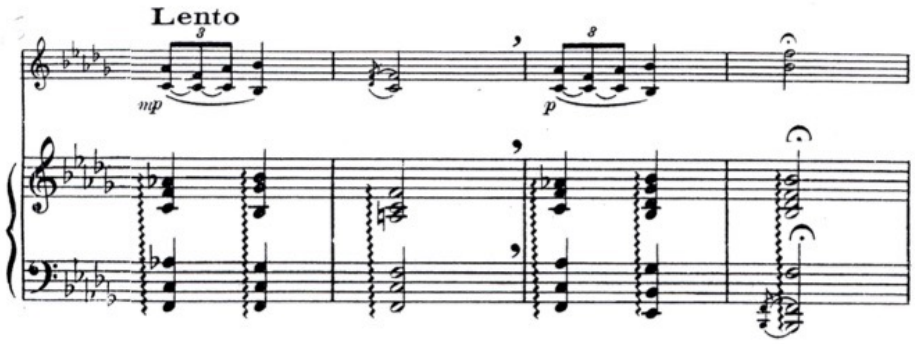
Leyenda mora. Primera frase (a') de la A. Compassos 1- 8.

La segona secció de la A també té 8 compassos i el violí toca exactament les mateixes notes, però una octava més alta. Per la seva banda, el piano canvia la textura de l'acompanyament fent els acords arpegiats amb una major densitat- passa d'acords de quatre notes a sis o set- i amb un registre una octava més agut. Tot i mantenir la mateixa dinàmica i harmonia, amb el canvi de tessitura i de densitat el tema se sent més proper, com si el que semblava una melodia llunyana i d'un època passada s'anés aproximant i es fes cada vegada més present.



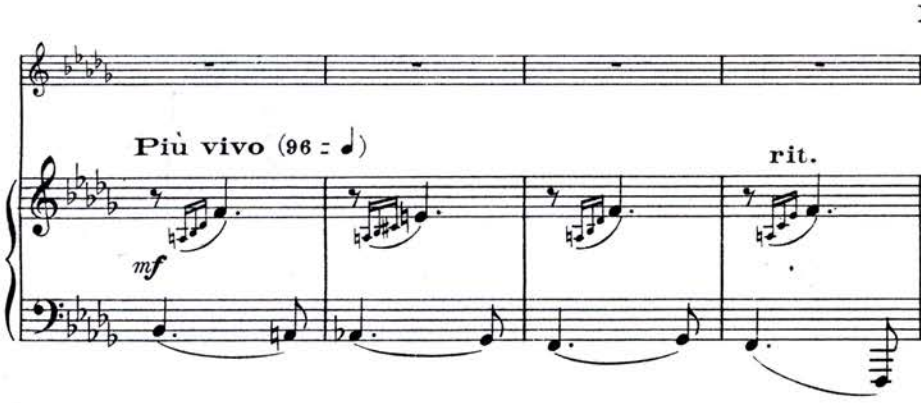
Leyenda mora. Frase a' de la A. Compassos 9- 16.

La coda de la A (c. 17- 20) té una extensió de quatre compassos i trenca la simetria de la A, ja que les frases anteriors eren de 8 compassos. La coda evoca un motiu que s'ha escoltat a la frase inicial (c. 6- 7), però amb un tempo més lent. El motiu -de dos compassos- es repeteix dos cops: el primer en dinàmica *mp* acaba de forma suspensiva en la dominant i el segon cop amb una dinàmica menys (*p*) finalitza amb una cadència plagal en si b menor, sent aquesta la primera cadència conclusiva de l'obra. És com si Mus volgués recordar una part del tema, com si es tractés d'un eco molt llunyà que ens trasllada a un temps passat i remot, on es va crear la llegenda que dona nom a l'obra.



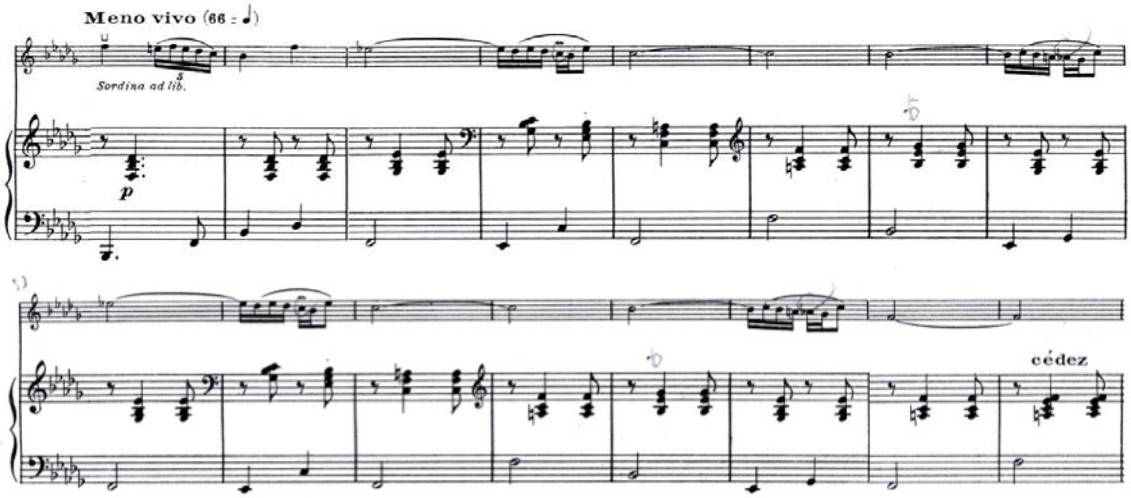
Leyenda mora. Coda de la A. Compassos 17- 20.

Com si d'una obra teatral es tractés, la part B comença al compàs 21 canviant de sobte l'escenari. Aquesta part té una introducció de 4 compassos- amb funció d'enllaç entre A i B- que ens transporta a un paisatge exòtic a través de cromatismes i amb un canvi de tempo. Funciona com una cortina musical que serveix per canviar l'ambient i preparar l'exotisme de la part B.



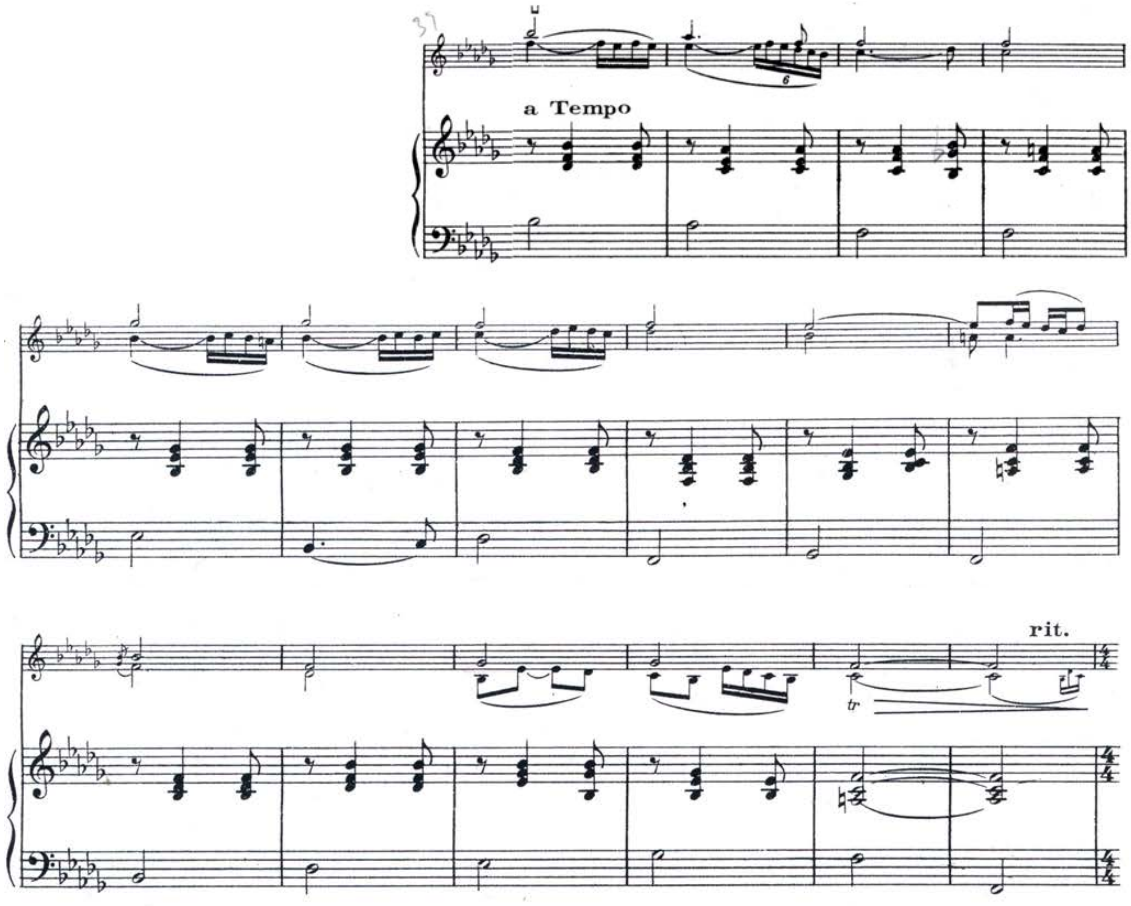
Leyenda mora. Introducció de la B. Funciona com a enllaç entre A i B. C. 21- 24

La melodia d'aquesta secció està plena de cromatismes i ornamentacions, i fa un ús freqüent de la segona augmentada amb la intenció d'endinsar a l'oient dins de la música morisca. El violí canta una seductora melodia, que brolla de forma natural i gairebé improvisada. La textura de l'acompanyament canvia substancialment i abandona els acords estàtics de la primera part per introduir un ritme més intens. La B es pot dividir en dues seccions de 16 compassos- més la introducció de quatre compassos- que a la vegada es poden fragmentar en frases de 4 compassos. L'harmonia de la primera part (b) de la B es mou entre la tònica i la dominant de la dominant i acaba amb una semicadència (VI- V) en la tonalitat principal de l'obra.



Leyenda mora. Frase b de la B. Compassos 25-40

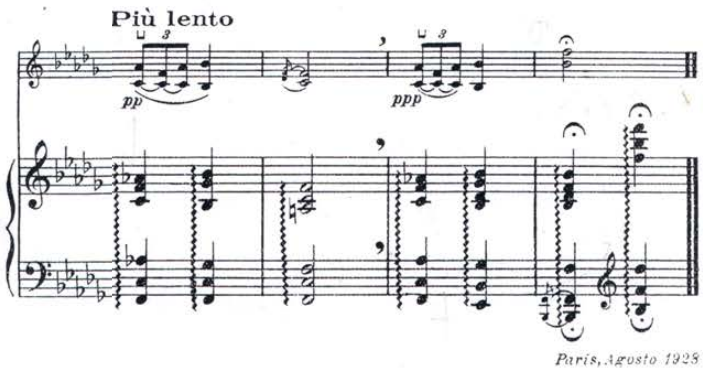
A la segona secció (c) de la B el violí torna a tenir dobles cordes, però en aquesta ocasió l'interval predominant es la quarta justa i no la sisena com a la A. Les dobles cordes apareixen com un element més de la melodia improvisada i ornamentada, que el violí canta en la B. Poc a poc els ornaments es van diluint fins realitzar un trinat en el registre greu del violí que conduieix sense remei a la reexposició del tema inicial.



Leyenda mora. Frase c de la B. Compassos 41- 56.

Per finalitzar l'obra, la part A' torna a exposar el tema inicial amb la tessitura greu i elimina la reexposició del tema amb octava alta i amb l'acompanyament d'acords arpegiats (a'), anant directament als quatre compassos finals.

La coda final és idèntica a la coda de la A però afegeix un últim acord al piano al temps dèbil de l'últim compàs per finalitzar d'una manera més delicada. D'aquesta manera conclou tot recordant el motiu de la llegenda presentada a l'inici de l'obra.



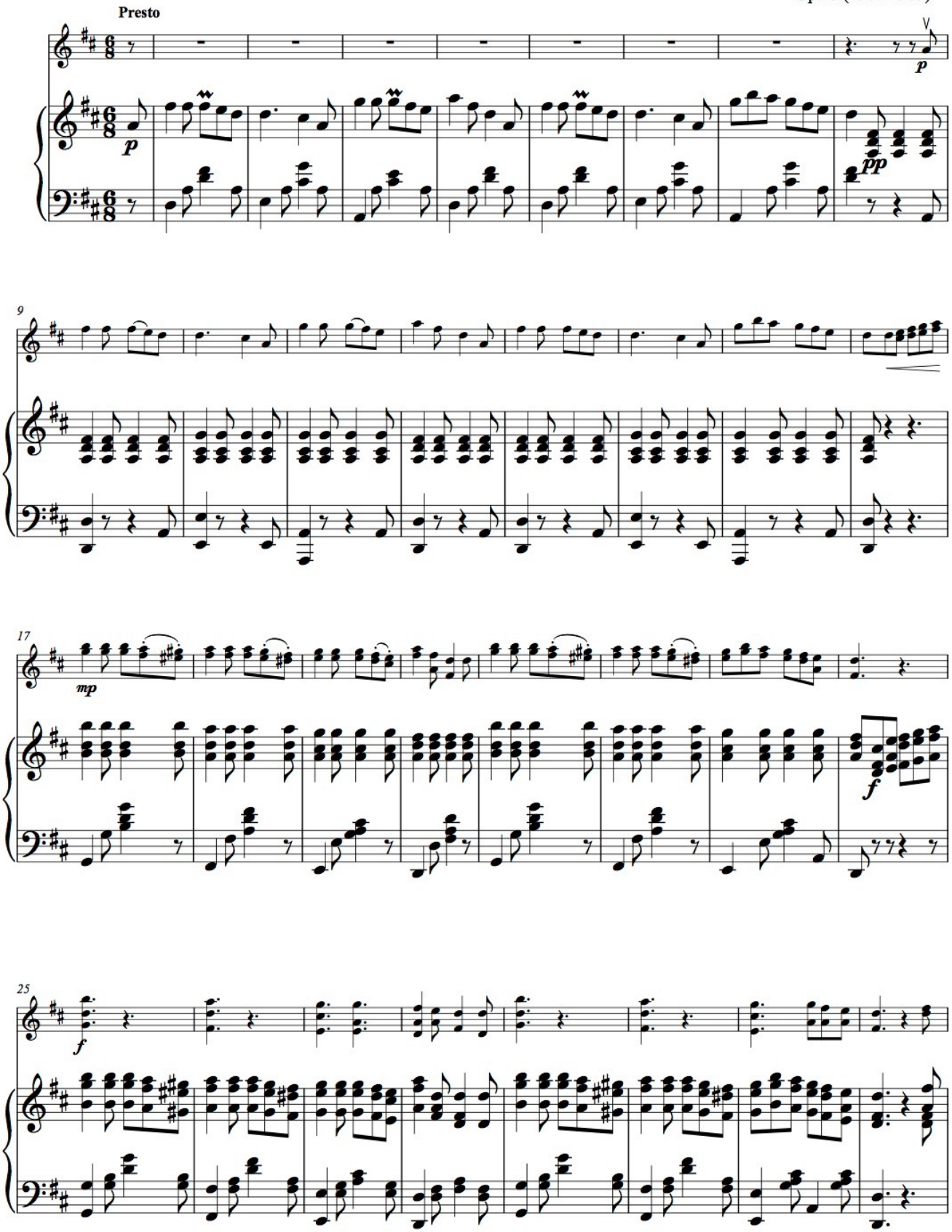
Leyenda mora. Coda final. Compassos 65- 68.

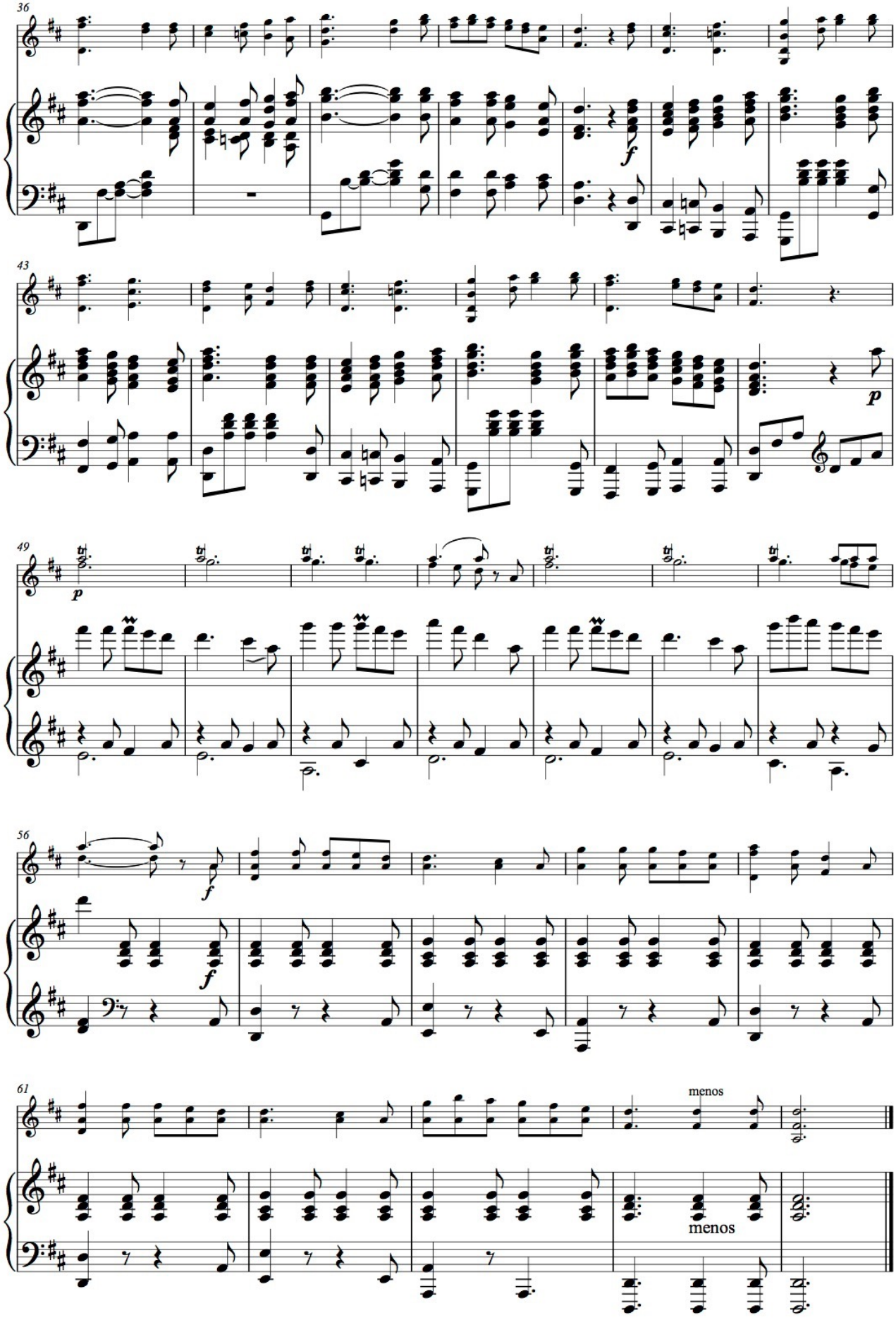
***Himne de Riego* op. 23**

HIMNO DE RIEGO

Obra obligada en la zona republicana durante
la guerra civil de España (1936-1939)
después de terminarse los espectáculos o conciertos

ABEL MUS/Martín Imaz
Op.23 (1907-1983)




36
f
43
p
49
p
56
f
f
61
menos
menos

***Himne de Riego* op. 23**

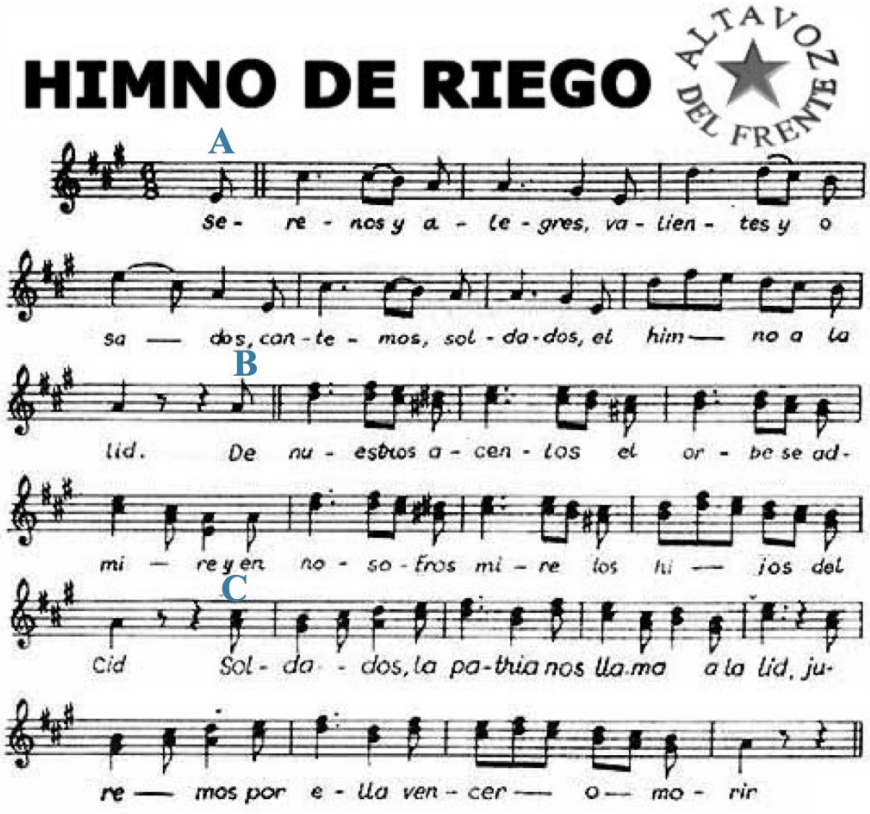
L'última obra d'aquest apartat és l'arranjament de l'*Himne de Riego* que va realitzar junt amb el pianista Martín Imaz durant el final de la Guerra Civil, com a encàrrec per ser interpretat en els concerts oficials durant el conflicte bèl·lic. De fet, com a subtítol de l'obra, Mus escriu el següent:

> *Obra obligada en la zona republicana durante la guerra civil de España (1936-1939) después de terminarse los espectáculos o conciertos.*

Mus no es limita a fer un arranjament de l'himne, on el violí toca la melodia i el piano l'acompanyament, sinó que crea una obra a partir del himne, durant la qual el violí i el piano s'intercanvien el protagonisme. Cal ressaltar que el paper del violí no és senzill i hi introdueix molts aspectes tècnics complexos i virtuosístics com: dobles cordes, acords de tres i quatre notes o trinats amb dobles cordes. Aquesta concepció de l'obra ens recorda als arranjaments i obres de Sarasate, Kreisler o Heifetz, els quals partien d'una melodia coneguda o popular i feien una nova obra, on el violinista podia explotar al màxim els recursos virtuosístics de l'instrument.

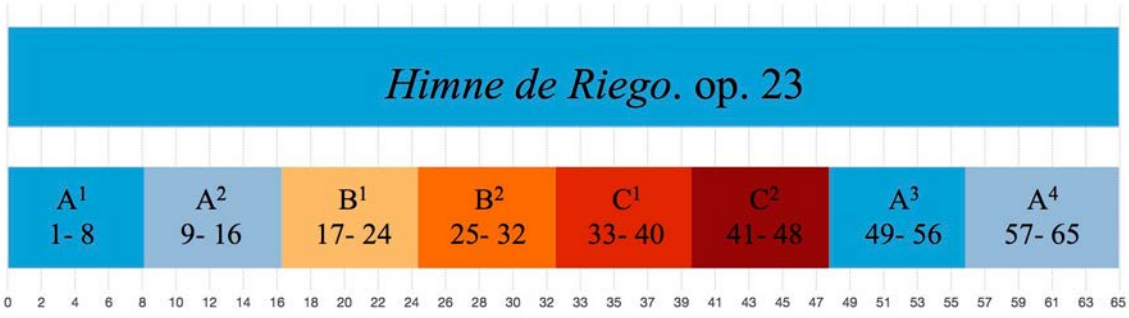
El primer que modifica Mus respecte l'original és la tonalitat, canviant-la de La Major a Re Major, que és la tonalitat més brillant per al violí[577]. Un altra diferència és l'ordre dels versos o de la melodia. En la versió original l'estructura era la següent: AABC AABC AABC A, essent l'A interpretada primer instrumentalment, després AB pel solista i finalment C pel cor, una estructura que es repetia tres cops i finalitzava amb una versió instrumental d'A.

[577] Per això la gran majoria dels concert per a violí i orquestra estan escrits en aquesta tonalitat: Brahms, Beethoven, Mozart, Tchaikovsky,...



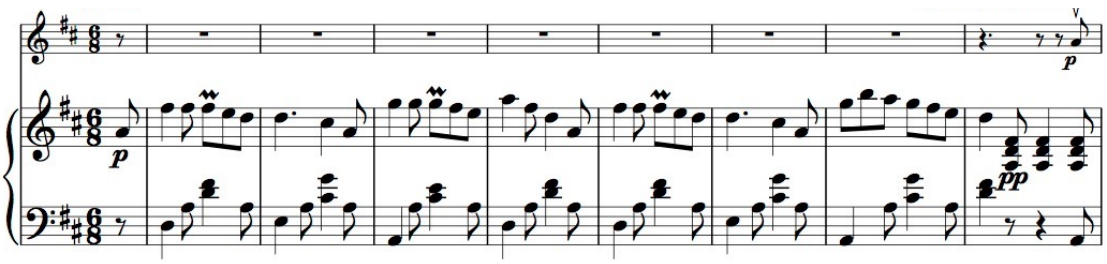
Partitura de la veu del cor de l'*Himne de Riego.*

En canvi l'estructura de l'arranjament que va fer Mus és AA BB CC A'A'. Això pot indicar que l'obra s'escoltava com una peça més del concert i no es cantava, ja que si el públic la cantava no coincidia la lletra amb l'estructura de l'arranjament.



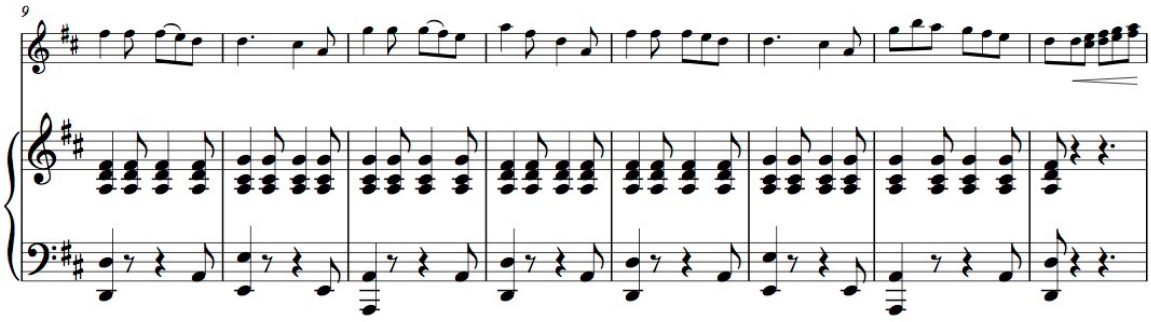
Estructura de l'arranjament de l'*Himne de Riego* d'Abel Mus

L'A[1] presenta la melodia de l'himne interpretada pel piano sol en dinàmica piano. Harmònicament aquesta secció es limita a una successió de I i V grau.



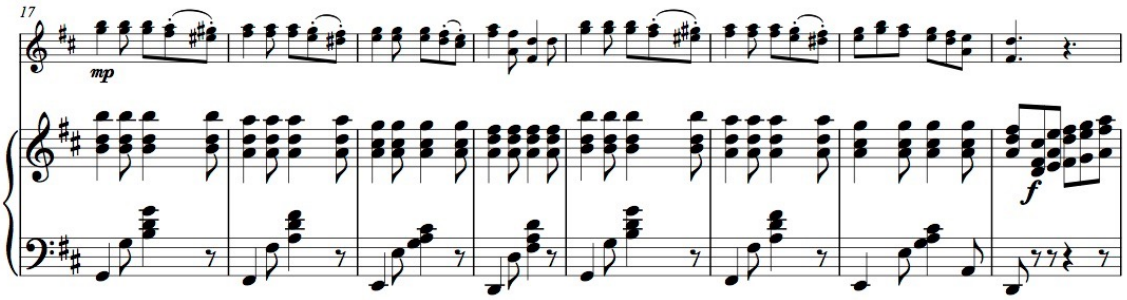
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 1-8. A[1]

A l'A[2] el violí interpreta la melodia acompanyat pel piano amb dinàmica de pianissimo. Amb l'aparició del violí hi ha un canvi de textura evident, reforçat pel canvi de l'acompanyament. El piano fa un obstinat de La en tot aquest passatge i canvia de densitat, gràcies a l'increment del número de notes.



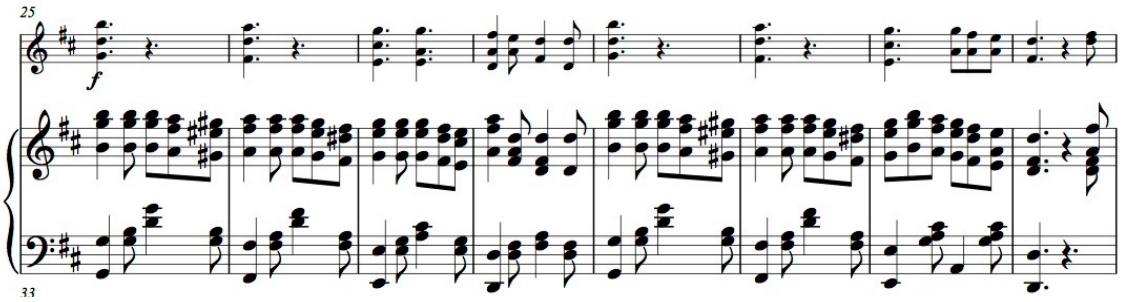
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 9- 16. A[2]

A la B[1] el violí introdueix per primer cop les dobles cordes i presenta el tema B amb terceres. L'acompanyament del piano canvia de nou i la mà dreta puja una octava. Per la seva banda la mà esquerra fa un acompanyament més similar a l'A[1] amb acords desplegats. Harmònicament introdueix el IV grau (c . 21) a la successió de I i V que apareixia anteriorment.



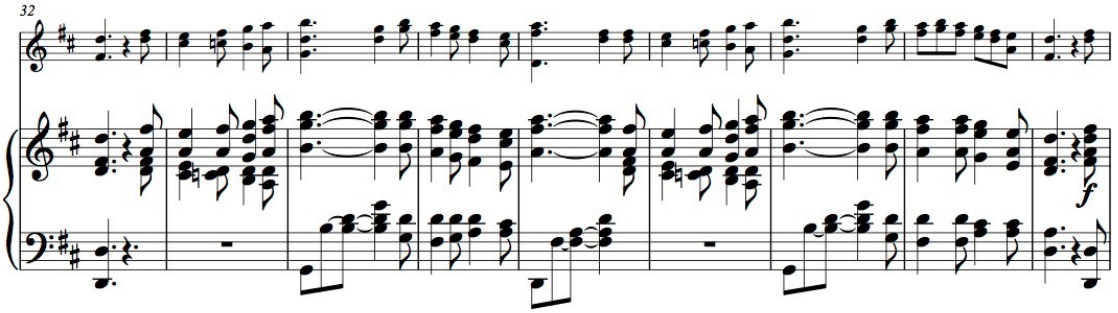
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 17- 24. B[1]

La B[2] té com a protagonista el piano, que interpreta el tema ja amb la dinàmica de fort. El violí reforça la melodia amb acords de tres notes. Amb aquest augment considerable de la densitat el compositor aconsegueix que la intensitat de l'obra vagi en augment, passant del piano inicial on sonaven dues notes simultàniament al moment més intens de l'obra (c. 46), on sonen en *f* fins a onze notes.



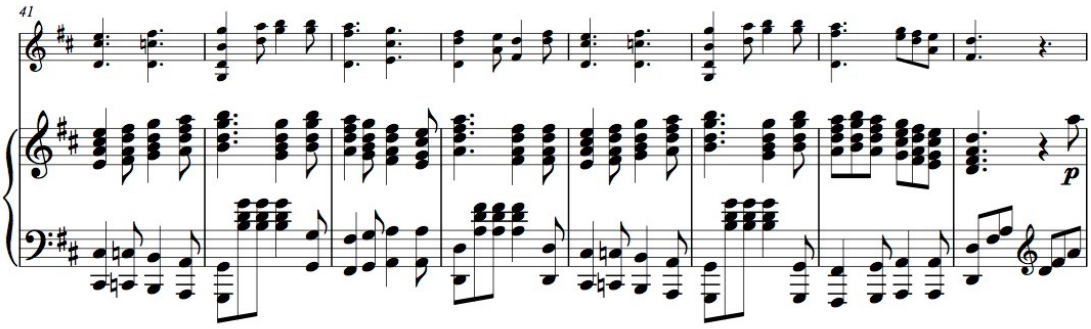
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 25- 32. B[2]

A la C[1] els dos instruments toquen la melodia. El violí compagina dobles cordes amb intervals de terceres, quartes, quintes sisenes i octaves amb acords de tres notes. Aquest passatge és el primer on el violí i el piano interpreten per primer cop la melodia al mateix temps. El piano no toca sempre la melodia, però en molts moments reforça la veu del violí.



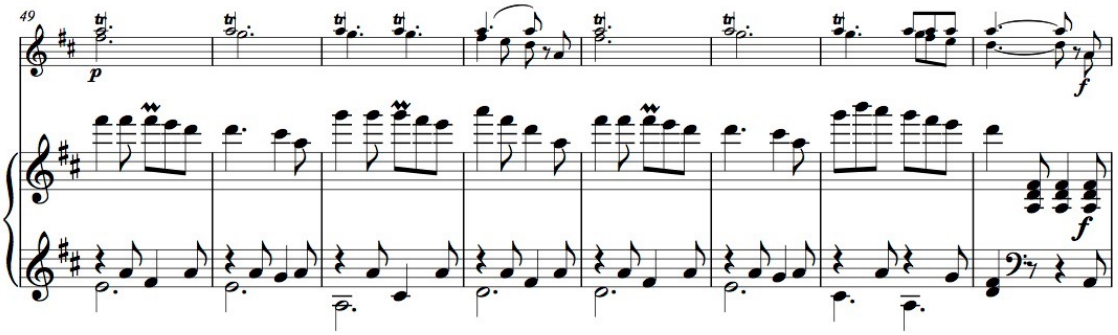
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 33- 40. C[1]

A la C[2] apareixen per primer cop els acords de quatre notes al violí i el piano toca fins a 6 notes simultànies, arribant al punt màxim de volum després d'un crescendo escalonat iniciat a l'inici de l'obra i que augmenta el volum a través de les dinàmiques i la introducció de més veus amb acords al violí i acords plens al piano. Per augmentar encara més aquest efecte, a aquesta secció Mus realitza en dues ocasions (c. 41- 42 i 45-46) un moviment de les mans del piano en sentit contrari de forma que augmenta el registre i confereix així una força addicional a la música.



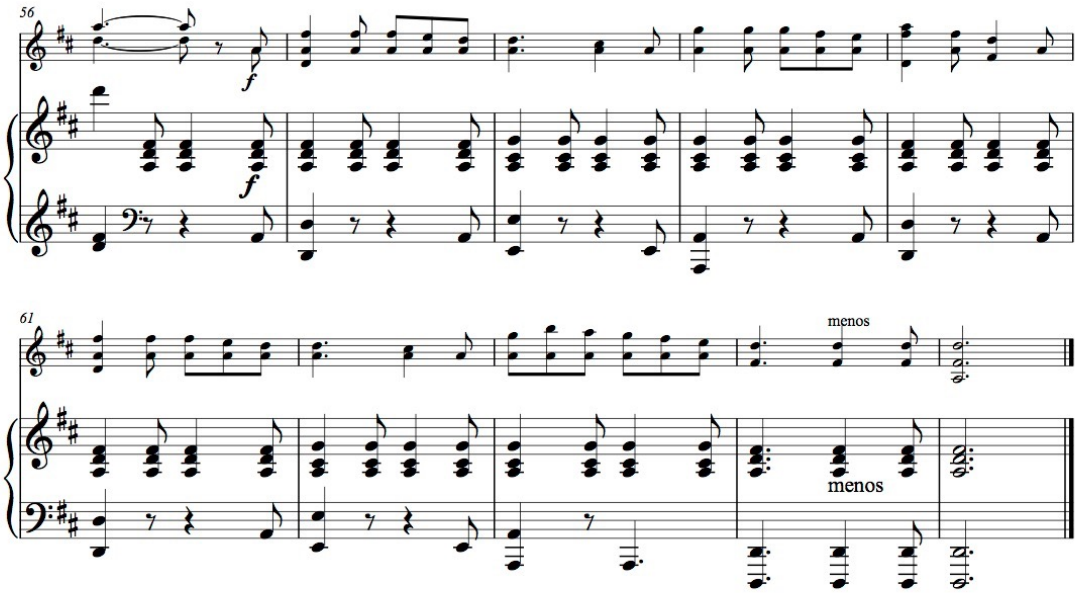
Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 41-48. C[2]

Un cop ha arribat al moment de més esplendor de l'himne, inicia la part final a mode de coda. Per finalitzar l'obra torna a presentar l'A però d'una manera molt diferent a la inicial. La mà dreta del piano toca el tema en un registre agut que encara no s'havia escoltat en tota l'obra donant així un nou color. Per la seva banda, el violí acompanya el piano realitzant dobles cordes amb trinats.



Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 49- 56. A^3

Aquesta secció (A^3) torna a tocar-se amb dinàmica piano i contrasta amb la secció final de l'obra (A^4) que retorna el tema al violí amb fort, amb dobles cordes i una gran quantitat de cordes obertes que fa que el so sigui més potent i brillant per finalitzar l'himne de forma enèrgica i contundent.



Arranjament de l'Himne de Riego realitzat per Mus. Compassos 57- 65. A^4

De ben segur que aquest arranjament no deixaria indiferent al públic, que el va sentir durant la Guerra Civil, tant pel virtuosisme de l'obra i com per l'espectacularitat que assolirien els dos músics interpretant-la.

4.2.1.2 Obres per a veu i piano

Opus	Obra	Ciutat de composició	Any de composició
5b	*Canción de cuna*	París	1926
7	*Esmeralda*	París	1927
9	*Madrigal del beso*	París	1928
11	*Prière*	París	1928
12	*Little drops of rain*	París	1929
13	*My doll*	París	1929
15	*Quisiera ser*	Borriana	1931
17	*Solo por ti*	Borriana	1931
18	*Durmiendo a mi muñeca*	Borriana	1931
19	*Las golondrinas*	Borriana	1931
21	*Smiles and tears*	Castelló	1936

Durant els anys que es va dedicar a la composició va escriure un total d'onze cançons, la qual cosa significa pràcticament la meitat del seu catàleg. Així doncs, la cançó va ser el gènere que més va treballar i les seves característiques (brevetat, poc desenvolupament temàtic i regularitat respecte a la forma) es veuen reflectides en totes les seves obres.

Per a aquestes cançons va utilitzar poemes d'autors diversos- alguns amb els quals hi tenia una relació personal i d'altres als qui professava una gran admiració- com: J. Calzada Carbó, els germans Quintero, Sully Prudhomme, Charles Kingsley, Agustín Rodríguez, José Salvador Martí, Gustavo Adolfo Bécquer o José Santacreu. D'altra banda, el propi Mus és també autor d'algunes de les lletres d'aquestes obres.
Per a les seves cançons el compositor borrianenc utilitza poemes en els tres idiomes que dominava perfectament: el castellà, el francès i l'anglès. Així doncs, sis cançons estan escrites en castellà, tres en anglès i dues en francès.

En una entrevista al final de la seva vida deia el següent sobre les seves cançons.

> *He compuesto, además, varias canciones con textos en inglés y español mios, y por ello considero cuan grande es la obra de Ricardo Wagner, al crear su tetralogía y otras óperas de las cuales es el autor de la letra y la música.*[578]

Tot i l'admiració cap a Wagner- pel fet d'haver creat la lletra i la música de les seves obres dins la concepció d'art total- la música de Mus no s'assembla a la del compositor alemany, sinó que està fortament influenciada per la música francesa del segle XIX i del primer impressionisme.

La temàtica de les cançons gira al voltant de dos eixos: l'amor i la infància. El tema més recurrent és l'amorós amb set cançons i les dedicades als infants- cançons de bressol i cançons infantils- són quatre.

S'analitzaran amb detall sis cançons representatives de diferents temàtiques i estils. *Esmeralda* i *Las golondrinas* són una bona mostra de les cançons amoroses de Mus. Per la seva banda, *My doll* i *Little drops of rain* exemplifiquen perfectament les característiques i l'estil de les cançons amb temàtica infantil realitzades pel compositor valencià. *Smiles and tears* i *Solo por ti* s'analitzaran de forma conjunta, ja que presenten una concepció formal i estètica molt semblant, amb una clara influència de la música de saló francesa.

La resta de cançons, (*Canción de cuna, Madrigal del beso, Priere, Quisiera ser* y *Durmiendo a mi muñeca*) es comentaran de forma més breu, destacant-ne només certs elements formals rellevants i alguns altres aspectes sobre el context en el qual es van composar.

---

[578] VALOR CALATAYUD, E. "De Música". *Ciudad*. 1 de juny de 1971.

***Canción de cuna* op. 5b**

La primera cançó del seu catàleg és una transcripció per a veu i piano de la seva *Canción de cuna,* obra original per a violí i piano. Mus n'és l'autor de la lletra, escrita en francès:

Les jeux, les rires, les chansons papillons de lumière avec le jour s'en vont…
C'est l'heure de la prière: cher ange vers le ciel nos coeurs s'élèveront
Pourtant, d'autres nuits viendront où tu ne pourras plus, le coeur léger t'endormir
L'amour ou le sombre chagrin te feront pleurer ou gémir
Et chaque heure de la nuit, comme un glas qui s'égrène tombera sur ton âme en peine
Ah !… Et le jour ne verra plus les jeux, les chansons revenir avec toi, soleil !
Pourquoi n'es-tu, mon cher enfant, "la Belle au bois dormant", Que ne suis je la fée ?
…
Pour voir ta chevelure décoiffée, tes yeux clos par le doux sommeil, je veillerais cent ans, ô mon amour…
Les jeux, les rires, les chansons volent vers, les contrées qu'adore le soleil:
Alors, que des chimères dorées peuplent maintenant ton paisible sommeil. [579]

Les petites diferències que trobem entre l'original i la transcripció per a veu i piano, es deuen principalment a la voluntat d'adequar l'obra a les possibilitats i característiques de la veu. Es pot observar com moltes notes llargues han estat escurçades per permetre la respiració entre frases, així com la introducció d'algunes lligadures per adaptar-se a les característiques del text i no a les necessitats tècniques del violí. El glissando del

[579] Traducció del poema.
Els jocs, les rialles, les cançons com papallones de llum amb el dia se'n van...
És l'hora de la pregària: estimat àngel, cap al cel s'alçaran els nostres cors.
No obstant això, altres nits vindran sense que et puguis adormir amb el cor serè
Tant l'amor com el fosc pesar et faran plorar o gemegar
I cada hora del vespre com si estigués tocant les campanes pesarà en la teva ànima en pena
Ai ...! el dia ja no tornarà a veure els jocs i les cançons amb tu ¡sol!
Per què no ets, filla meua, "la Bella dorment" i jo, la fada...?
Per veure la teva cabellera despentinada, els teus ulls tancats pel dolç somni, cent anys vetllaria, oh amor meu...
Els jocs, les rialles, les cançons volen cap a terres que adora el sol:
Mentre quimeres daurades poblen ara el teu somni plàcid

compàs 50 desapareix i a les dobles cordes de la B s'elimina la segona veu que tampoc tocarà el piano. L'ascensió dels últims compassos (65-68) no finalitza amb un Si 4 sinó que acaba amb un Sol 4. Tot i aquestes petites modificacions, podem afirmar que l'esperit i l'essència de l'obra original es mantenen perfectament, cosa que permet que sigui interpretada per una formació diferent a l'original.

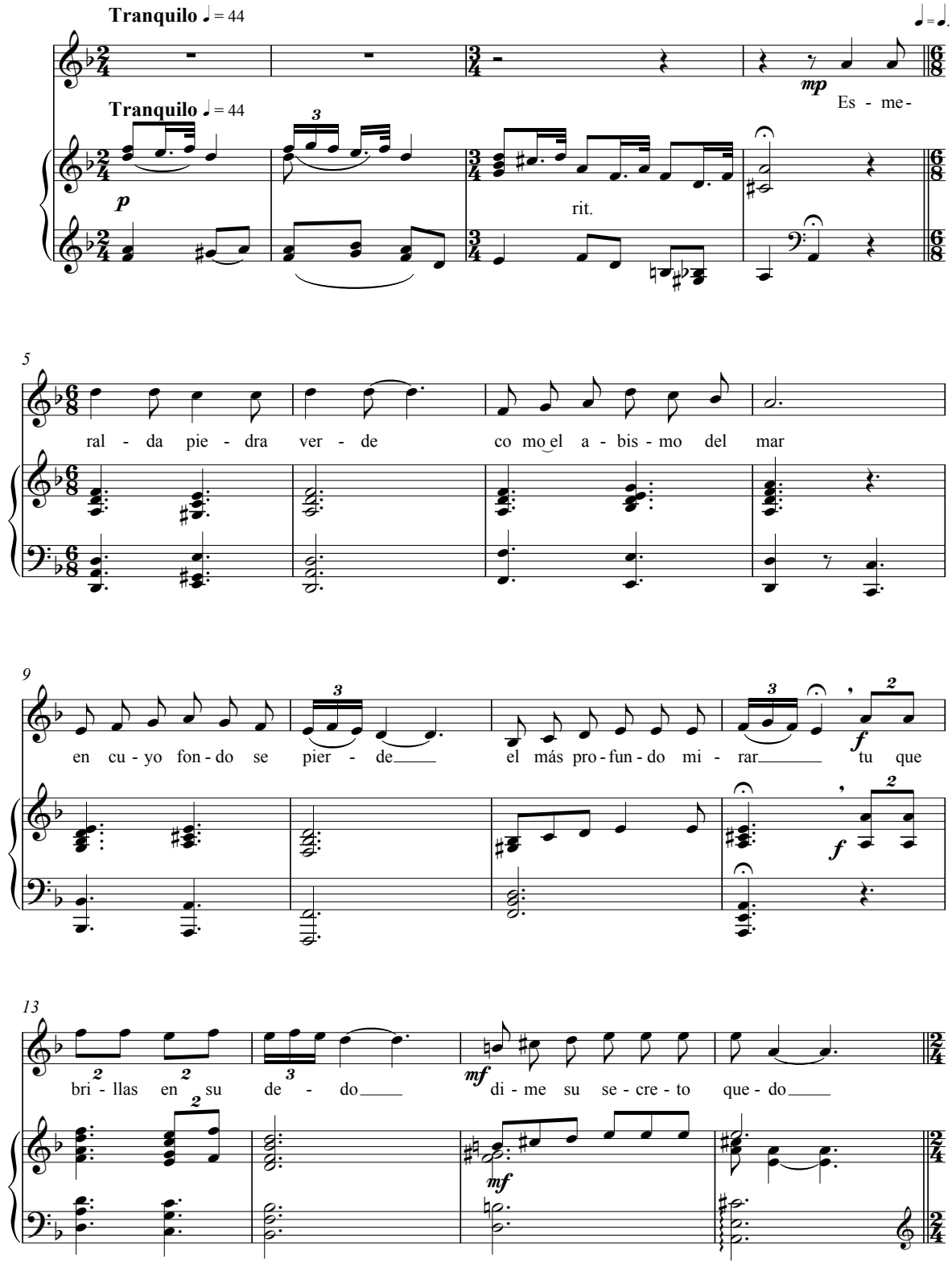
Esmeralda op. 7

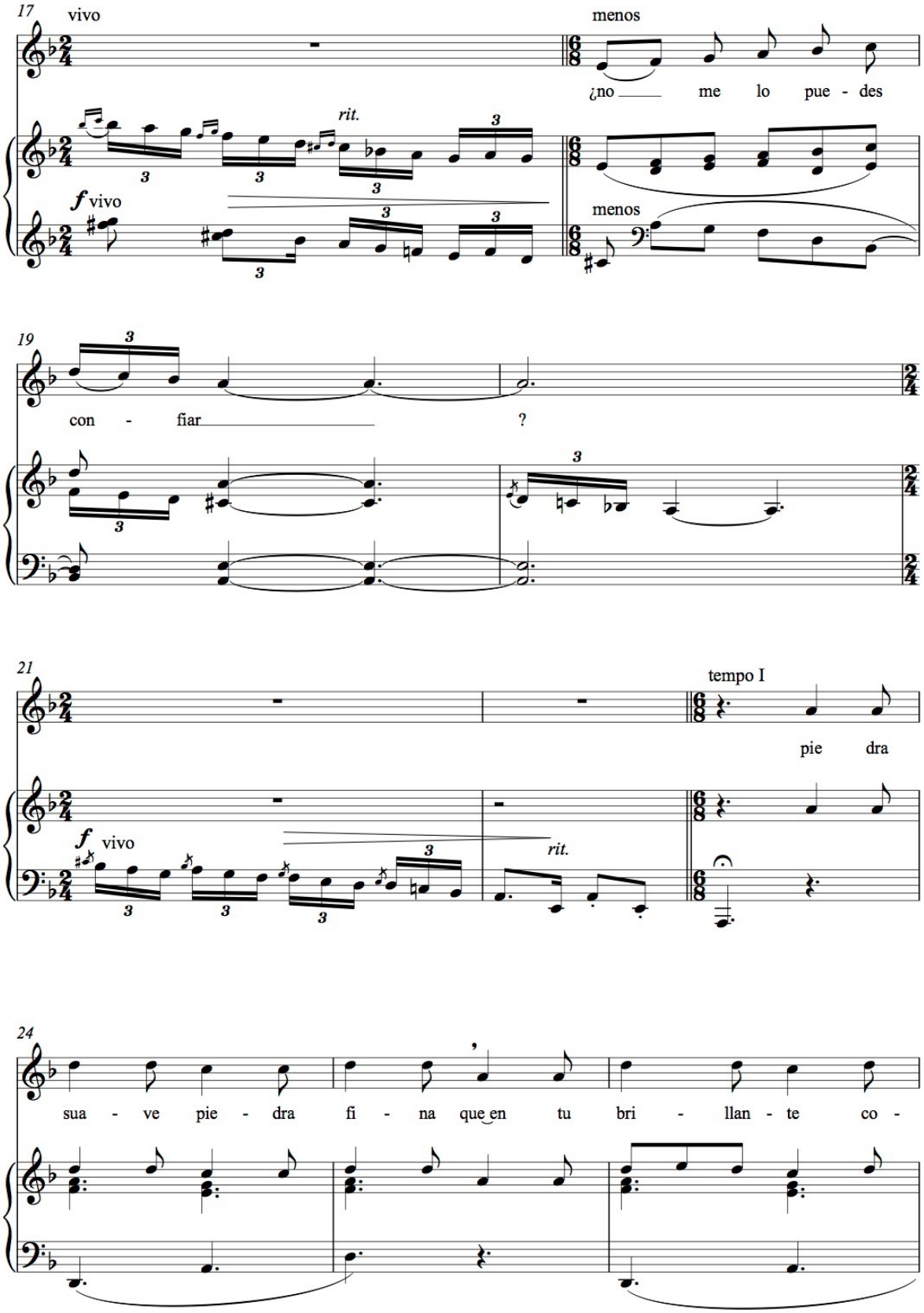
LA ESMERALDA

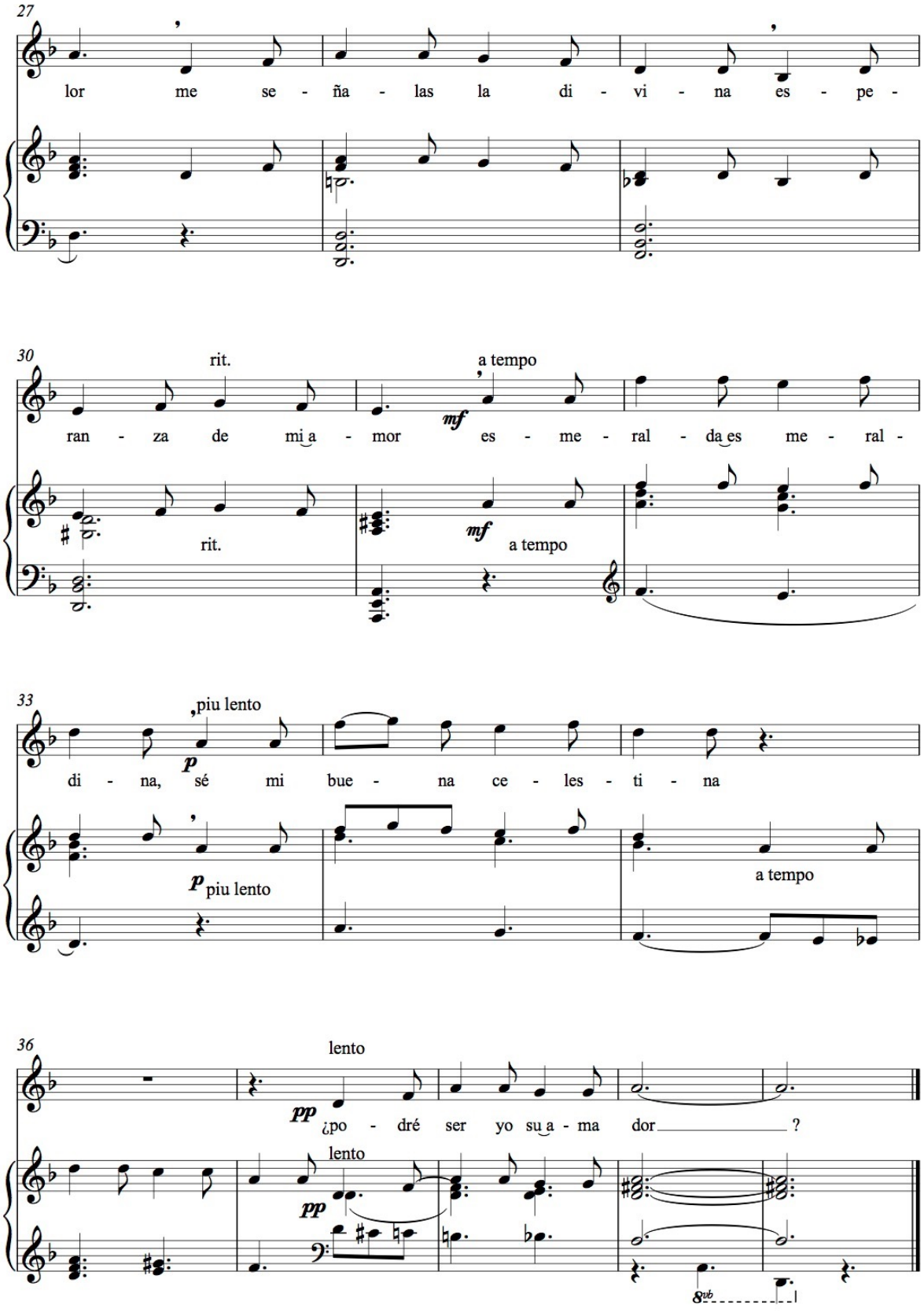
a Lucien Debiol

J. Calzada Carbó

ABEL MUS, Op. 7
(1907-1983)




17
vivo
menos
¿no me lo pue - des
rit.
f vivo
menos
19
con - fiar
?
21
tempo I
pie dra
f vivo
rit.
24
sua - ve pie - dra fi - na que en tu bri - llan - te co -


27
lor me se - ña - las la di - vi - na es - pe -
30
rit.
a tempo
ran - za de mi a - mor es - me - ral - da es me - ral -
rit.
mf
a tempo
33
piu lento
di - na, sé mi bue - na ce - les - ti - na
p
piu lento
a tempo
36
lento
pp
¿po - dré ser yo su a - ma dor ?
lento
pp
8vb

Esmeralda. José Calzada Carbó (1878-1965)

Esmeralda piedra verde
como el abismo del mar
En cuyo fondo se pierde
el más profundo mirar.

Tu que brillas en su dedo (5)
dime su secreto quedo
¿no me lo puedes confiar?

Piedra suave piedra fina (8)
que en tu brillante color
me señalas la divina
esperanza de mi amor

Esmeralda esmeraldina, (12)
se mi buena celestina
¿podré ser yo su amador?

***Esmeralda* op. 7**

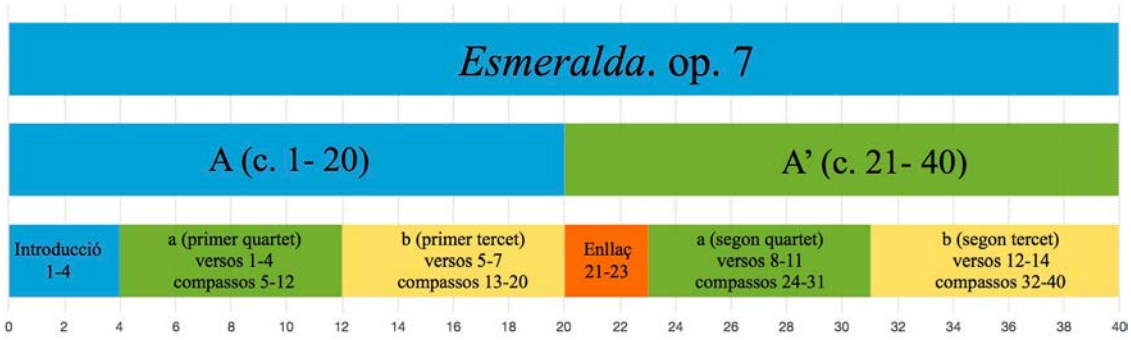
Esmeralda, composada a Paris a l'octubre de 1927, és la primera cançó que Mus va escriure per a veu i piano, si no tenim en compte la transcripció que va fer de la seva *Canción de Cuna*. Aquesta cançó va ser de les poques que es van estrenar en públic. L'estrena es va fer al març de 1929 a la Societat Artística Mus de Borriana a càrrec del tenor Tomàs Martínez i del propi compositor al piano. Està dedicada a Luciene Debiol, sobre la qual Mus escriu a les seves *Memòries:*

> *This girl has meant so much in my life… too much perharps, as you will see later on, if I ever prolongate this useful English task… this charming adn splendid girl, simply was LUCIENNE DEBIOL.* [580]

La lletra de la cançó és del poeta borrianenc José Calzada Carbó (1878-1965). El poema té 14 versos i està estructurat seguint una alternança de quartets i tercets. Els versos són octosíl·labs (art menor) amb rima consonant. En els quartets la rima és creuada (abab i efef), mentre que els tercets presenten l'estructura: ccb i eef. La temàtica del poema és amorosa, com a la gran majoria de les seves cançons.

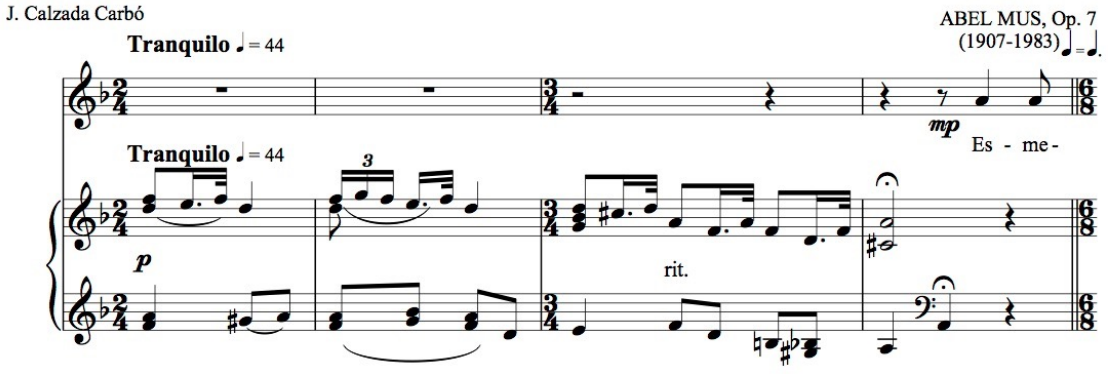
L'estructura musical s'adapta al poema i té una forma de lied binari. A la primera part (c. 1- 20) musica les dues primeres estrofes (versos 1- 7). La segona part A' (c. 21- 40) conté els versos del 8 al 14. Cada part es pot fragmentar en parts de 8 compassos que corresponen a cada estrofa. De fet, la regularitat tant en la macroestructura com en la microestructura, és una constant en la producció compositiva de mestre valencià.

[580] MUS, A. *A life*. 37. Traducció:
Aquesta noia ha significat tant en la meva vida... potser massa, com es veurà més endavant, si continuo realitzant aquesta tasca en anglès… aquesta noia encantadora i esplèndida, simplement era LUCIENNE DEBIOL.



Estructura de *Esmeralda*. op 7

La cançó s'inicia amb una introducció instrumental de 4 compassos que acaba amb una semicadència (l'últim acord del tercer compàs és una sisena augmentada en inversió atípica que té funció de dominant de la dominant que resol en la dominant de re menor).



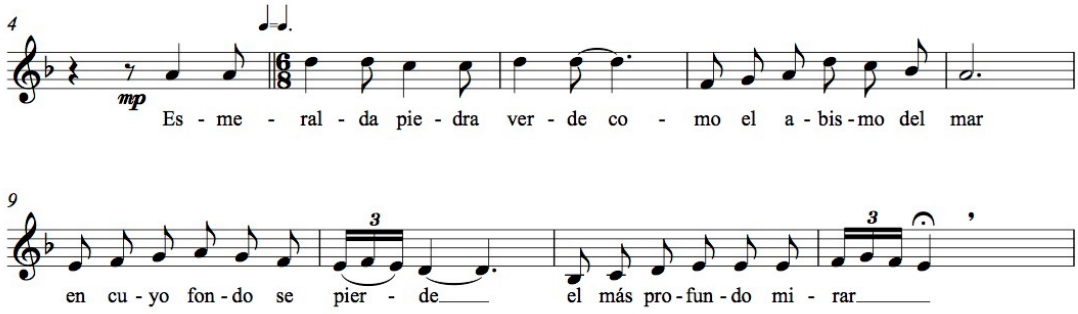
Esmeralda. Introducció. Compassos 1- 4.

La melodia és anacrúsica i comença amb un interval de quarta justa ascendent. Aquest moviment ascendent de quarta el trobem en moltes altres obres de Mus (*Priere, My doll, Quisiera ser*) i resulta ser una constant en la seva producció.

Quan comença la veu canvia el compàs i la relació que indica l'autor és de negra igual a negra amb punt, de tal manera que és manté la pulsació general però varia la interna, essent d'aquesta manera les corxeres més ràpides.

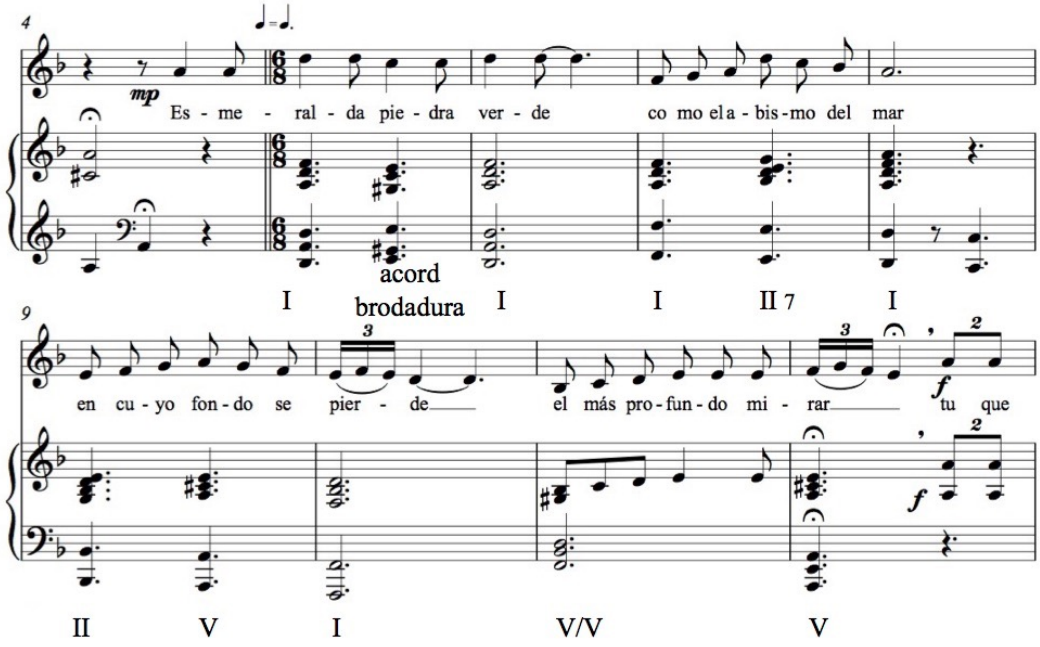
El compositor respecta la prosòdia del text durant els tres primers versos, on coincideixen els accents del vers amb els accents musicals. No és així a l'últim vers, en el qual els accents recauen a la segona i cinquena corxera, que corresponen a parts dèbils del compàs.

Esmeralda piedra verde
como el abismo del mar
En cuyo fondo se pierde
el más profundo mirar.



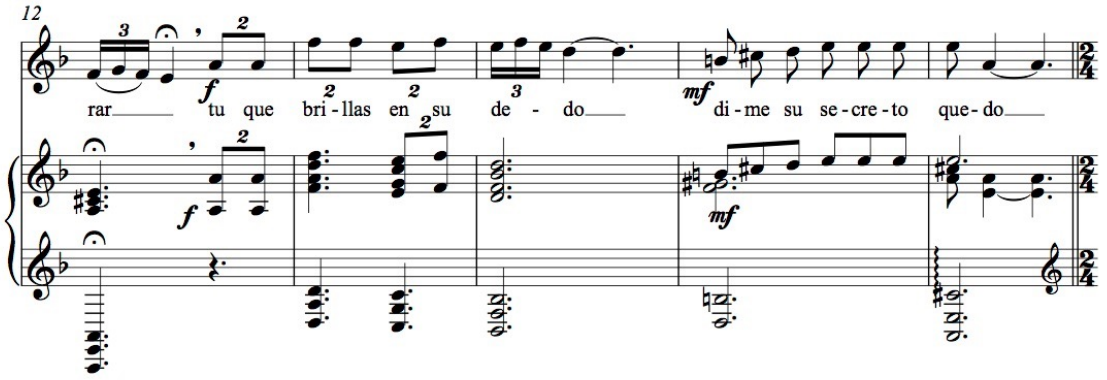
Esmeralda. Primera estrofa. Compassos 5-12

La melodia comença amb el salt de quarta abans mencionat i després es mourà per graus conjunts, excepte en dos salt de quarta (c. 7 i 9) i un de tercera (c. 11). L'harmonia del fragment que correspon al primer quartet comença en re menor i es va movent entre els graus I, II, V i VII. Finalitza amb una semicadència formada per la dominant de la dominant amb la quinta rebaixada que resol a la dominant de re menor.



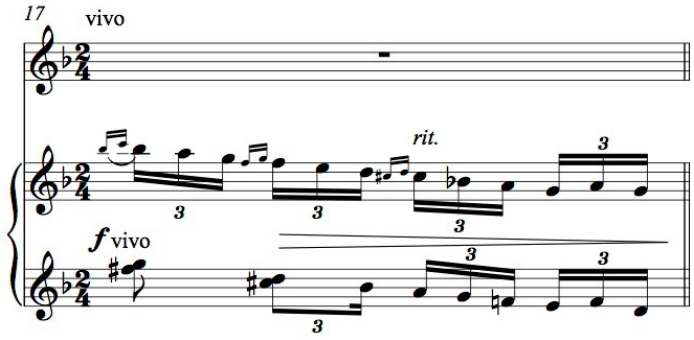
Esmeralda. Primera estrofa. Compassos 5-12

Després d'aquesta cadència, que és emfatitzada per un calderó, s'inicia el text del tercet (versos 5- 7) amb un nou salt melòdic, aquest cop de sisena menor ascendent. Mus fragmenta el tercet en dues parts, la primera, de dos versos, (c. 13- 16) acaba de nou amb una semicadència, formada en aquesta ocasió per la dominant de la dominant amb novena que resol en la dominant de re menor.



Esmeralda. Primera part de la segona estrofa (versos 5 i 6). Compassos 12- 17.

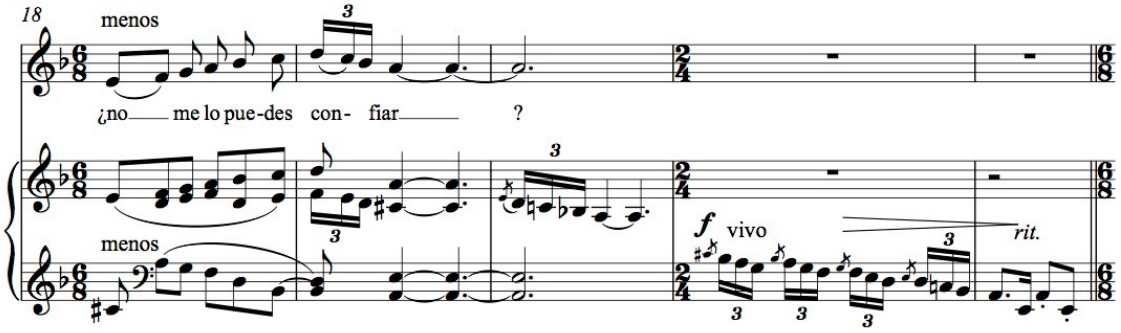
Els dos primers versos del tercet estan separats de l'últim per un compàs instrumental (c. 17), on el piano fa una escala harmònica descendent ornamentada que desencadena directament en la pregunta del vers 7 (compàs 18).



Esmeralda. Enllaç instrumental entre el vers 6 i 7. Compàs 17

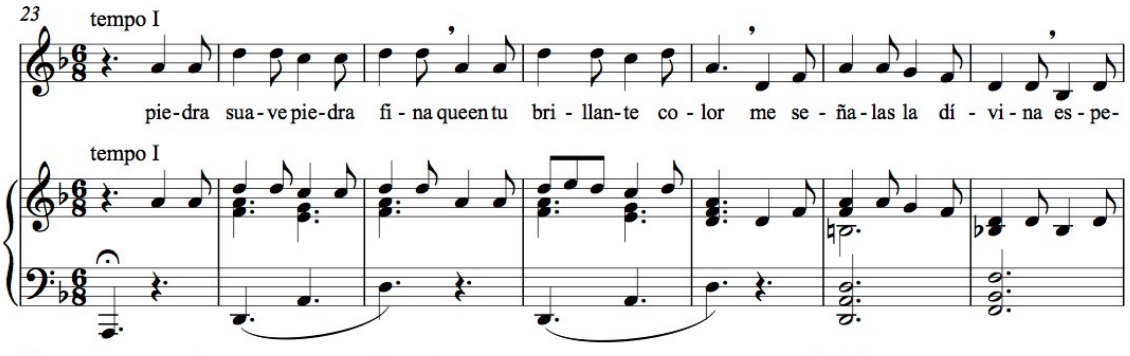
La pregunta del vers 7 "¿no me lo puedes confiar?" està harmonitzada amb una semicadència no conclusiva que acaba amb la dominant de re menor.

Per dividir les dues parts de la cançó (A i A') Mus escriu una nova escala descendent amb repetició de notes i amb ornaments que deixa de nou l'harmonia en la dominant (com havia fet a l'introducció de la cançó)



Esmeralda. Vers 7 i enllaç a la A'. Compassos 18- 22

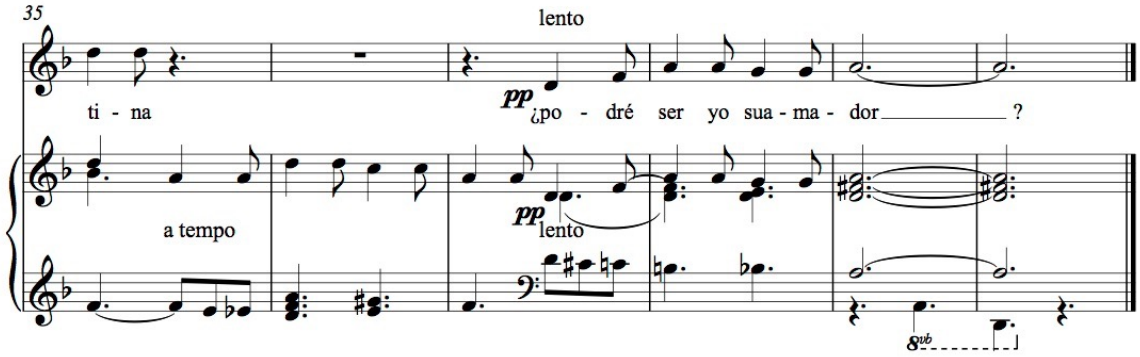
La segona part de la cançó (A') és una repetició del primer tema, però hi ha un canvi de la textura: l'acompanyament del piano és menys dens perquè es prescindeix de notes als acords i es duplica la veu de la melodia.



Esmeralda. Compassos 23- 29

La part del tercet (a partir del c. 34) no utilitza tantes dominants secundàries i per tant no és tan inestable harmònicament com la primera part.

L'últim vers també presenta una pregunta com a la primera part-"¿podré ser yo su amador?"-. En aquesta ocasió la mà esquerra del piano fa un cromatisme descendent (re-do#-do-si-sib-la) que ens porta a l'acord final, que té la tercera picarda, la qual cosa condueix a un final en Re Major.



Esmeralda. Final amb tercera picarda. Compassos 35-40.

***Madrigal del beso* op. 9**

Aquesta cançó la va composar a l'abril de 1928 a París i la va dedicar a Katherine Goetman, qui va ser el seu amor durant alguns anys. En aquest ocasió, el poema torna a ser de l'escriptor borrianenc J. Calzada Carbó.

Aquesta cançó junt a *Esmeralda*- ambdues amb lletra de Calçada- es va estrenar el març de 1929, a càrrec del tenor Tomás Martinez i Mus al piano, a la Societat Artística Mus de Borriana.

En mi boca un beso
ha poco encontré
Mi señora seductora
yo no entiendo de eso
¿dónde lo pondré?

¿Lo pondré en la boca (5)
donde a cada instante
vuestra risa loca
salta resonante?

¿Lo pondré en la boca (9)
fruto sazonado
capullo encarnado
de un huerto vedado
que yo deseé?

Decide señora (14)
gentil seductora
este pobre beso
¿dónde lo pondré?

¿lo pondré en la frente (18)
alta reluciente
como el sol que brilla
en el puro cielo?

¿ó en los ojos bellos (22)
de azules destellos
que me han malherido
enterrarlo hé?

Por mi amor señora (26)
cruel seductora
si no entiendo de eso,
este pobre beso

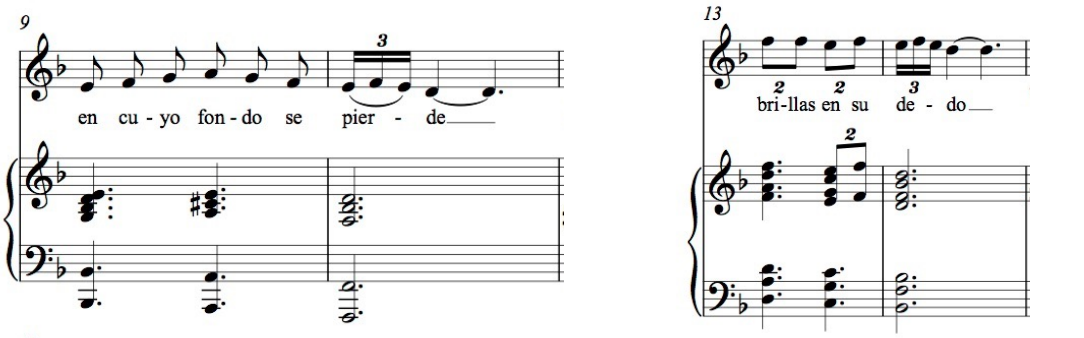
¿dónde lo pondré? (30)
¿por él mi señora
que me queréis dar?

No me deis agravio (33)
en cruel desquite
del mi porfiar,
catad que en mis labios
no se me marchite
del vuestro mirar

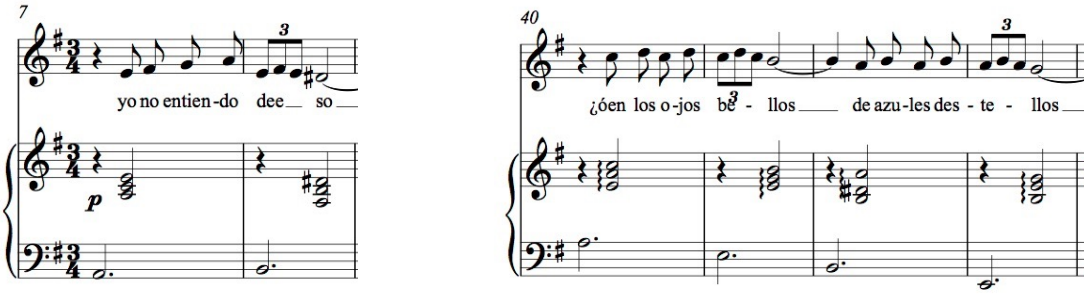
Señora, seductora, hechicera (39)
¡Haced que no muera¡
venidle a buscar

La macroestructura musical d'aquesta cançó és de lied ternari (ABA'), com moltes de les seves obres.

Tal i com passava a *Esmeralda,* podem trobar motius i girs que recorden a la música popular espanyola.

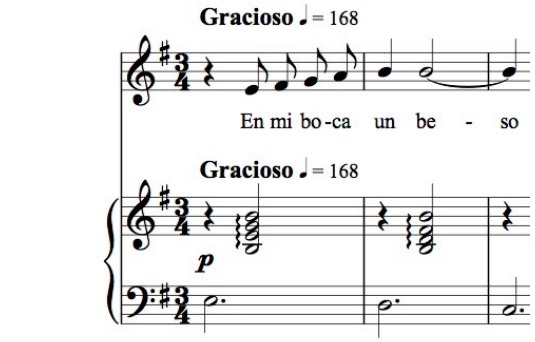


Esmeralda op. 7. Compassos 9-10 i 13-14



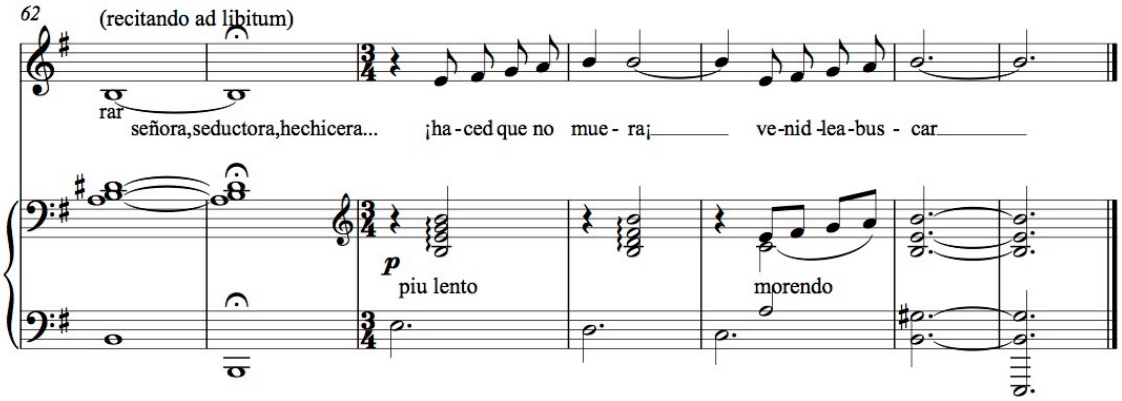
Madrigal del beso op. 9. Compassos 7-8 i 40-43

El poema està format per versos hexasíl·labs amb rima lliure i la temàtica és amorosa. Aquesta cançó té un motiu de cinc notes ascendents que es repeteix durant tota l'obra en diferents tonalitats i que cohesiona totes les seccions de la breu cançó. De fet l'obra està creada mitjançant la superposició de breus motius que engendren seccions més grans.



Madrigal del beso op. 9. Motiu inicial de l'obra. Compassos 1-3.

Igual que *Esmeralda,* acaba amb un acord de tercera de picardia, finalitzant l'obra en Mi Major tot i que l'obra està en mi menor.



Madrigal del beso op. 9. Compassos 62- 68.

Així doncs ens trobem davant d'una obra escrita amb motius melòdics inspirats en la música espanyola però amb un tractament harmònic i de la textura de les veus que ens recorda la música francesa de saló que tant va marcar el seu estil. Es tracta d'una obra senzilla i sense gaires pretensions, on el compositor va saber crear una bella cançó partint d'un motiu ben simple que apareix durant tota la peça.

***Prière* op. 11**

Aquesta obra Mus la va composar l'onze de gener de 1929 a París i la va dedicar a Madaleine Tremault. El poema és de l'assagista i poeta francès, guanyador del Premi Nobel de literatura el 1901, Sully Prudhome. *Prière* estava inclòs dins l'obra *Les épreuves* publicada el 1866. És interessant recordar que el cèlebre compositor francès Charles Gounod també va musicar aquest poema el 1876.

Ah! si vous saviez comme on pleure
De vivre seul et sans foyers,
Quelquefois devant ma demeure
Vous passeriez.

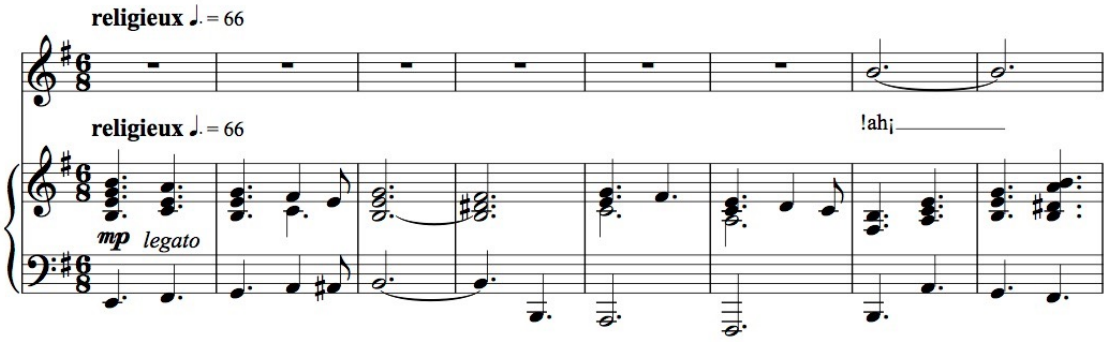
Si vous saviez ce que fait naître
Dans l'âme triste un pur regard,
Vous regarderiez ma fenêtre
Comme au hazard.

Si vous saviez quel baume apporte
Au coeur la présence d'un coeur,
Vous vous assoiriez sous ma porte
Comme une soeur.

Si vous saviez que je vous aime,
Surtout si vous saviez comment,
Vous entreriez peut-être même
Tout simplement.

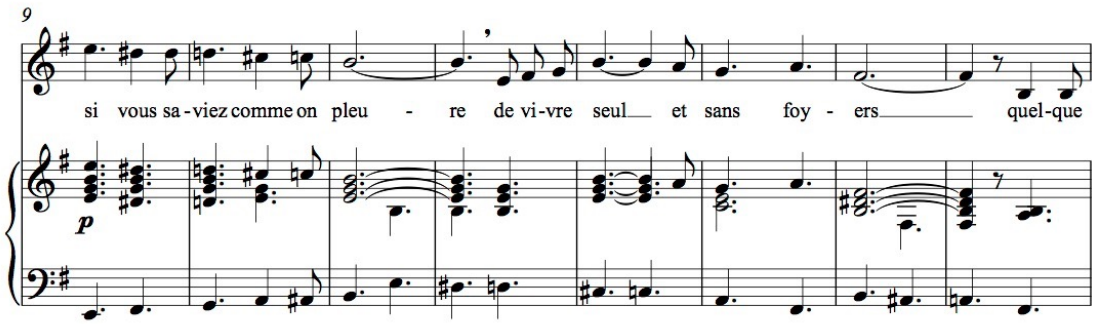
L'estructura de l'obra s'adapta a la del text i cada estrofa està musicada de forma diferent, tret de la quarta, on es repetix la música de la primera. Així doncs la forma musical és ABCA'.

La cançó s'inicia amb una introducció instrumental de 6 compassos, un fet recurrent a les seves cançons.



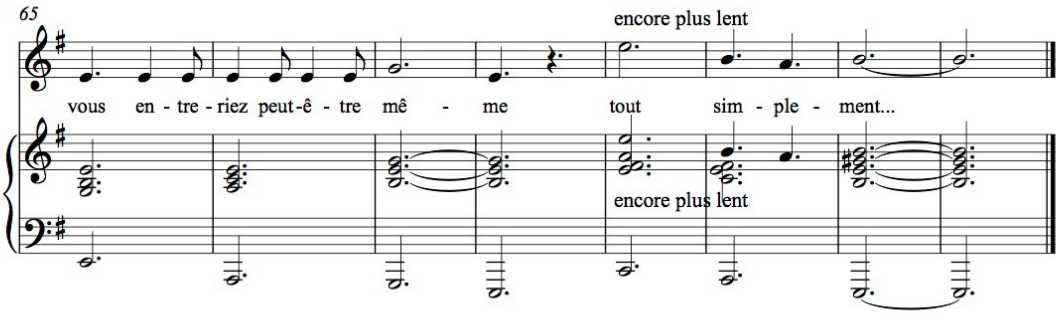
Prière. Introducció. Compassos 1-8

La melodia presenta més salts que a d'altres de les seves obres vocals, sobretot pel que fa als salts de quarta i quinta justa, tant ascendents com descendents. A més, trobem cromatismes tant a la melodia com a l'acompanyament.



Prière. Cromatismes a la melodia (c. 9- 10) i al piano (12- 13)

Harmònicament utilitza principalment la tonalitat de mi menor sense gaire modulacions, amb a presència d'algunes dominants secundaries i acords alterats. Un altre element reiteratiu de la seva producció és la finalització de l'obra amb la tercera picarda.



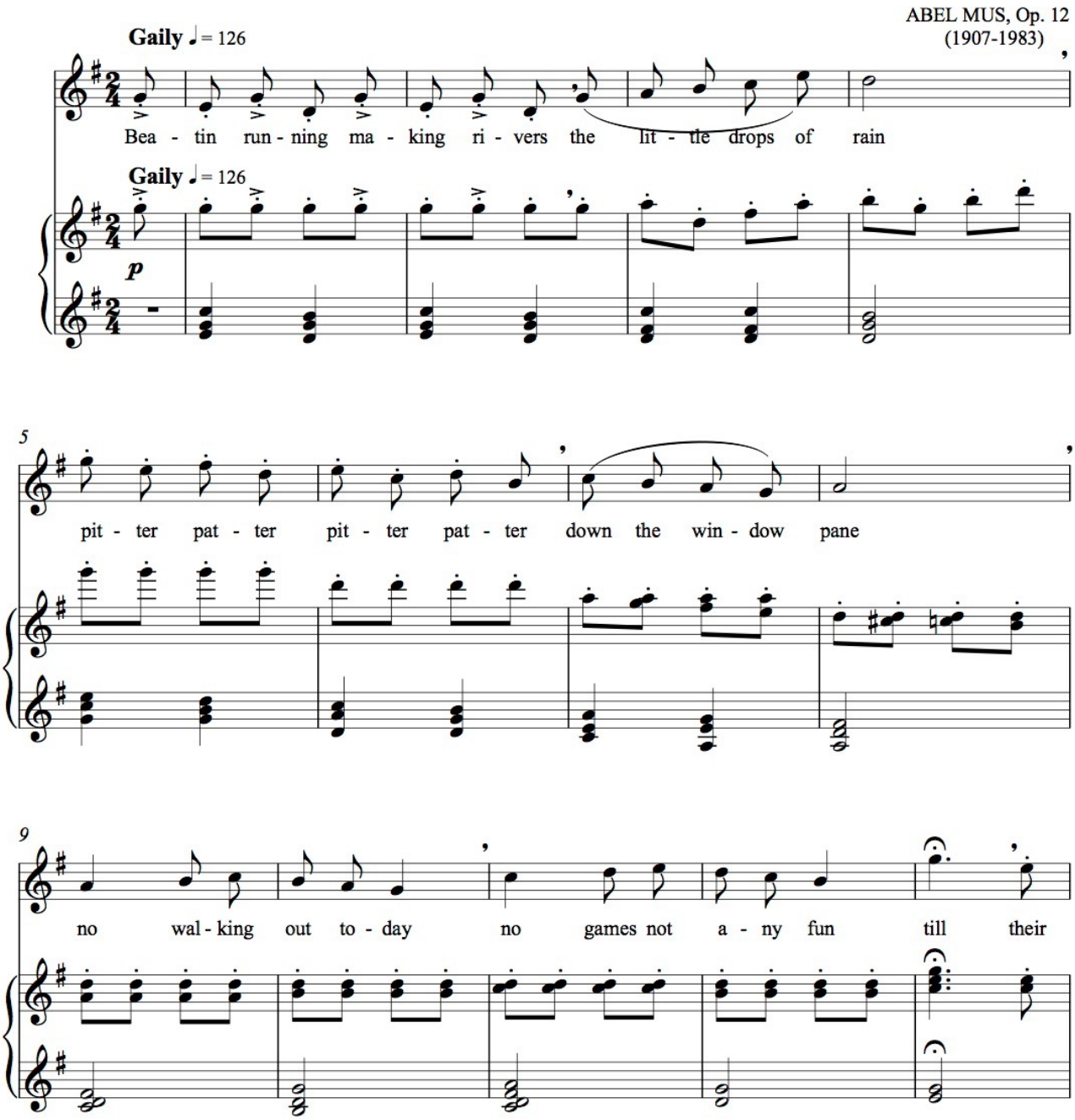
Prière. Final amb la tercera picarda.

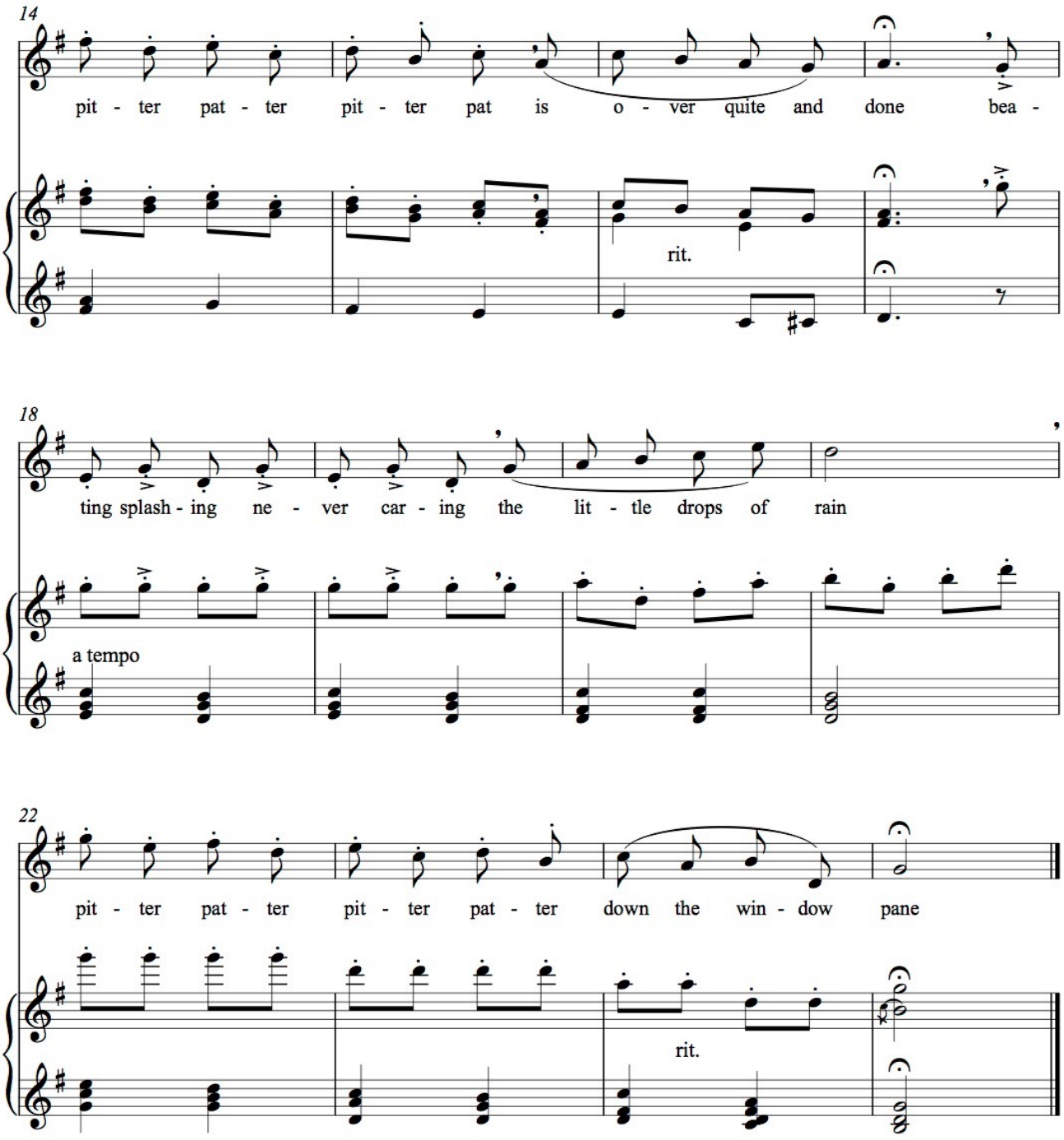
***Little drops of rain* op. 12**

LITTLE DROPS OF RAIN

for someone very small

ABEL MUS, Op. 12
(1907-1983)




14
pit - ter pat - ter pit - ter pat is o - ver quite and done bea -
rit.
18
ting splash - ing ne - ver car - ing the lit - tle drops of rain
a tempo
22
pit - ter pat - ter pit - ter pat - ter down the win - dow pane
rit.

Little drops of rain. Cançó popular anglesa

Beating running making rivers
the little drops of rain
Pitter patter pitter patter
down the window pane

No walking out today (5)
no games not any fun till
Their pitter patter pitter pat'
is over quite and done

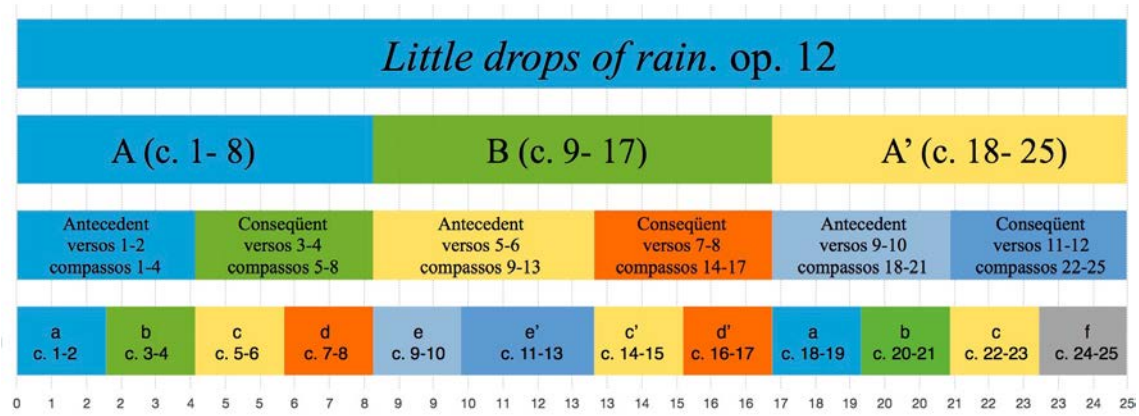
Beatings plashing never caring (9)
the little drops of rain
Pitter patter pitter patter
down the window pane

***Little drops of rain* op.12**

Mus va escriure aquesta breu cançó el febrer de 1929. Resulta ben curiós que a la partitura manuscrita Mus especifica que l'autor de la lletra i de la música són desconeguts, tot i que la lletra pertany a una cançó infantil anglesa i la música la va escriure Mus. De fet, ell mateix quan fa el catàleg de la seva obra inclou aquesta obra com a op. 12 i a la partitura hi indica el mateix opus. Aquesta obra la va dedicar de forma enigmàtica a "someone very small" (algú molt petit).

El poema que utilitza Mus té 3 estrofes de quatre versos i la seva temàtica és infantil.

L'estructura musical de l'obra és ternària (ABA). Les frases són molt clares i es poden dividir en motius regulars més petits.



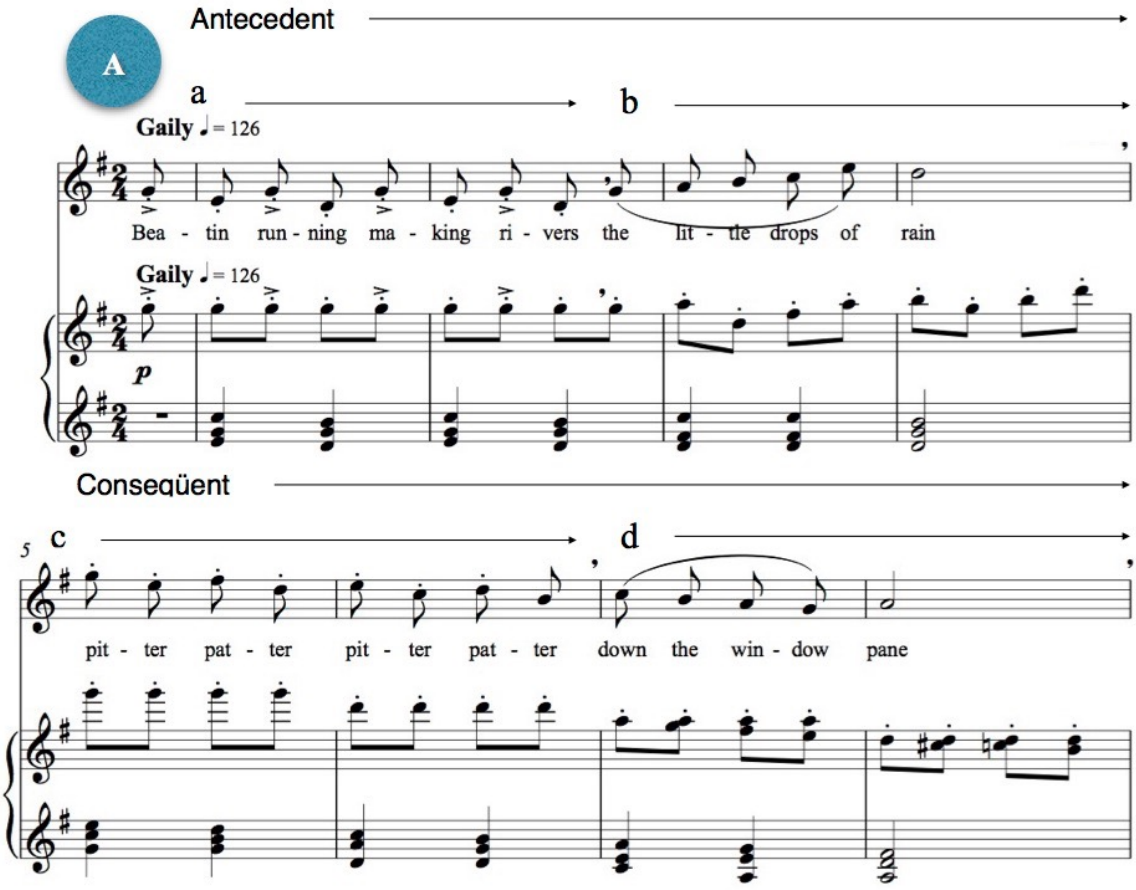
Estructura de *Little drops of rain.*

La part A finalitza al compàs 8 i es pot dividir en dues frases de 4 compassos: la primera amb forma d'antecedent o pregunta i la segona amb funció de resposta o conseqüent. Aquestes frases de quatre compassos es poden, a la vegada, dividir per la meitat en semi-frases de 2 compassos que coincideixen amb cadascun dels versos.

Així doncs la A està formada per un antecedent (c. 1-4) que conté la semi-frase a i b, i un conseqüent (c. 5-8) format per c i d. Resulta interessant el joc rítmic que fa a la frase "a", ja que el motiu és anacrúsic però accentua la part dèbil del temps. Amb aquest recurs crea una inestabilitat rítmica que recorda el so de les gotes de pluja -coincidint amb el títol de l'obra i amb el tema central del poema- i que es resol a la "b" quan

desapareixen els accents. Harmònicament aquest antecedent alterna la subdominant i la tònica de Sol Major i acaba amb una cadència perfecta (V- I).

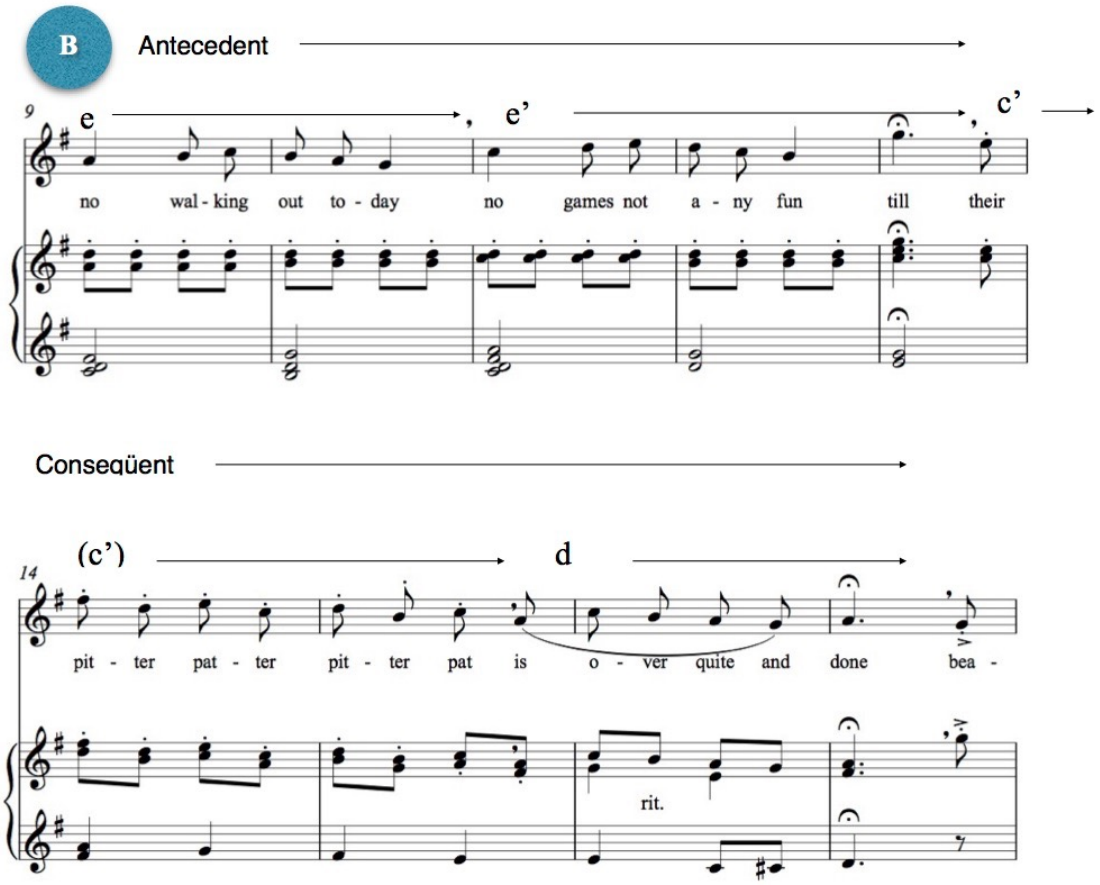
La "c" té el mateix ritme que la "a", però els accents recauen en la part forta. L'articulació de les frases "a" i "c" és curta (tenen punts) en contraposició a les frases "b" i "d", que estan lligades. La melodia és sil·làbica i en tota la A el ritme és de corxeres amb una blanca a l'ultim compàs de cada frase a mode de conclusió. En quant a la textura del passatge, la mà dreta del piano se situa sempre una octava per sobre de la melodia. Això crea la sensació que la veu està abraçada en tot moment per les dues mans del piano i al mateix temps el registre agut de l'acompanyament dóna brillantor i lleugeresa al passatge. El conseqüent de A acaba amb una semicadència II-V (c. 8) que dirigeix sense pausa a la B a través d'un moviment cromàtic de la mà dreta del piano.



Little drops of rain. Part A. Compassos 1-8

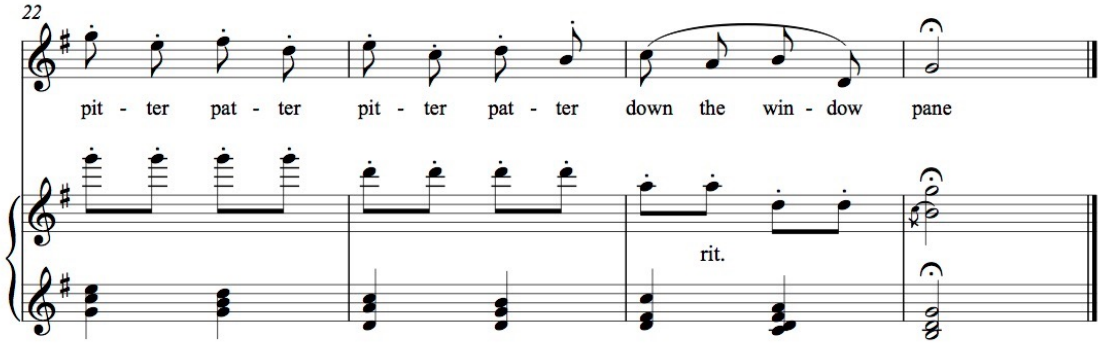
La B està estructurada de la mateixa forma que la A, amb un antecedent i conseqüent formats per dues semi-frases cadascun. L'antecedent (c. 9-13) té un compàs més que la resta de frases de l'obra, cosa que trenca la regularitat existent a tota l'obra, on les frases tenen 4 compassos. L'antecedent de la B es pot dividir en dues semi-frases (e i e') d'idèntiques característiques amb el mateix ritme i moviment melòdic, tot i que la e' es troba una tercera més aguda que la e. La melodia de la B és tètica en contraposició a la A, que és anacrúsica.

En aquesta part l'acompanyament canvia, i conseqüentment també la textura, ja que la mà esquerra del piano passa a fer blanques (a la A eren negres) i la dreta fa corxeres amb dues notes simultànies (a la A eren notes soltes). Aquest antecedent acaba de forma no conclusiva amb una semicadència (I-IV) al compàs 13 que funciona com una extensió i marca la meitat exacta de l'obra amb un calderó. El conseqüent de B pren les semi-frases c i d de la A i les adapta subtilment per poder-les utilitzar. La c està desplaçada un temps, ja que el calderó al Sol del c. 13 retarda l'inici fins l'anacrusa del c. 14. Aquesta secció acaba amb una nova semicadència formada per una dominant de la dominant que resol a la dominant.



Little drops of rain. Part B. Compassos 9-17

La recapitulació (A') és idèntica que la A excepte l'última semi-frase (f, compassos 24-25) on la semicadència de la A és substituïda per una cadència perfecta en Sol Major que conclou l'obra.



Little drops of rain. Conseqüent de la part A'. Semi-frases c i f. Compassos 22-25

Aquesta breu cançó exemplifica el gust del compositor valencià per la petita forma i ens mostra com amb pocs compassos pot crear una obra amb tocs humorístics i descriptius (els accents desplaçats que recorden les gotes de la pluja), amb molta energia i brillantor tot i la senzillesa i brevetat de la peça.

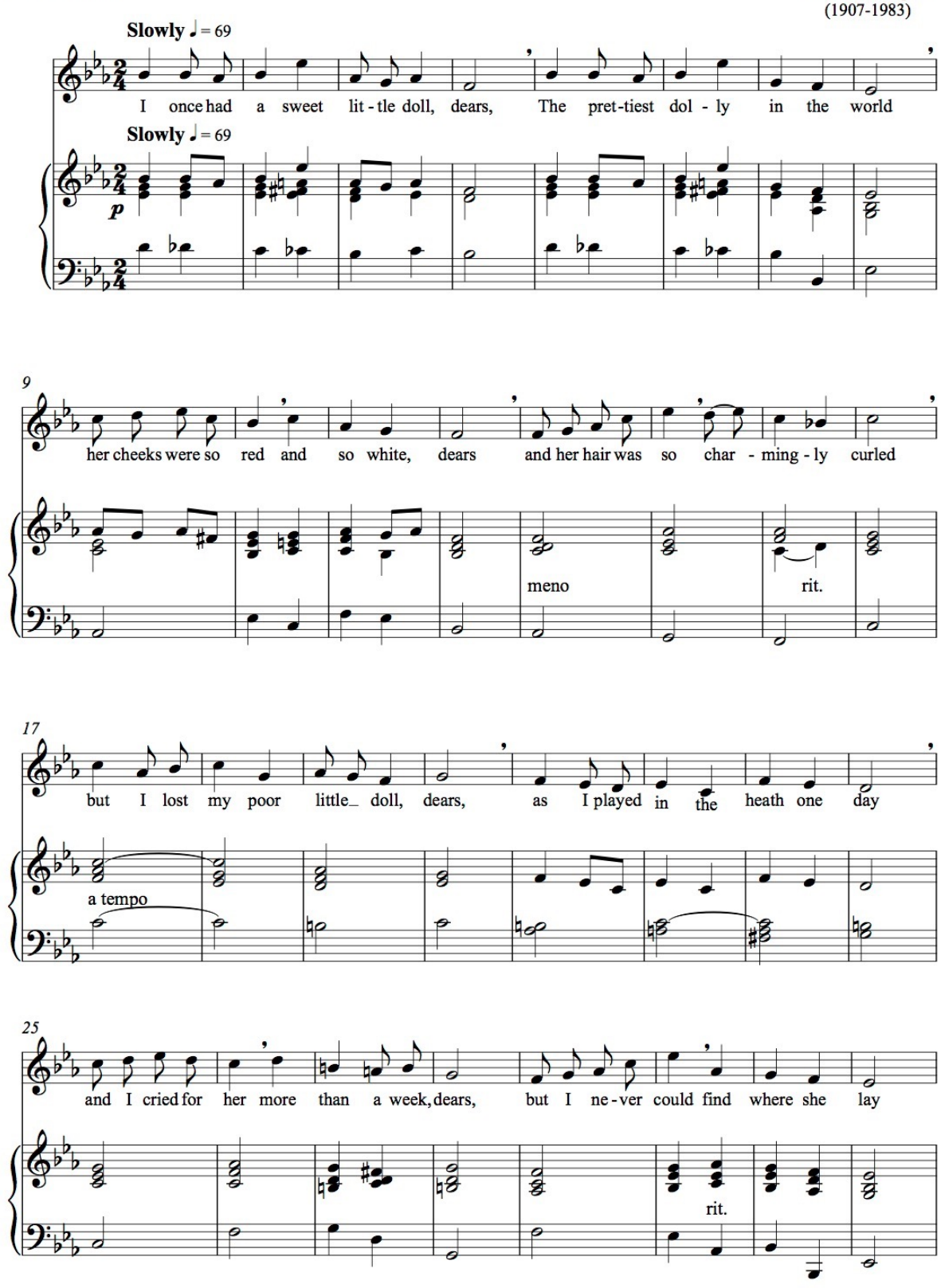
My doll op. 13

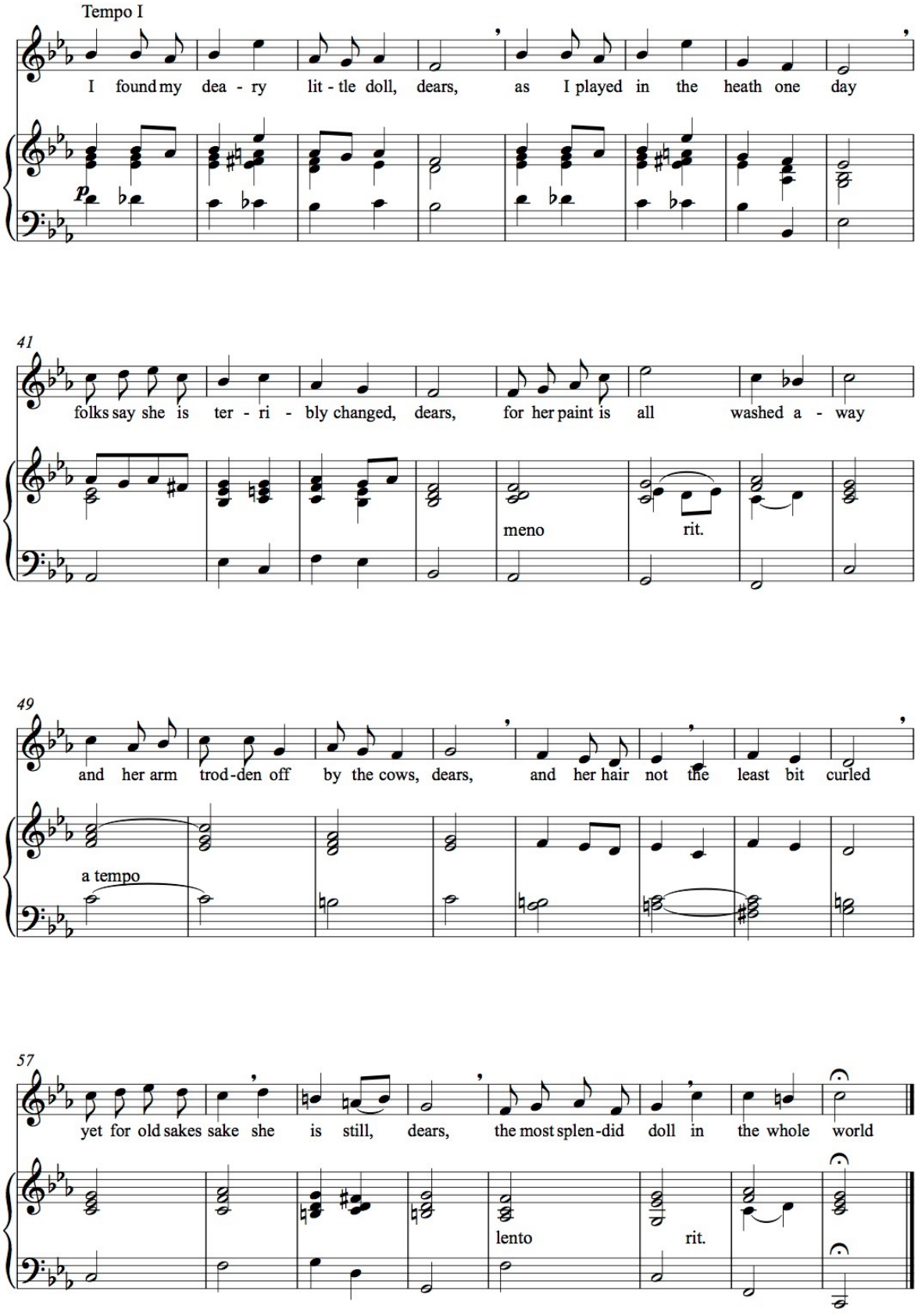
MY DOLL

a Mrs. Bessie Arndt

Charles Kingsley

ABEL MUS Op. 13
(1907-1983)




Tempo I
I found my dea - ry lit - tle doll, dears, as I played in the heath one day
p
41
folks say she is ter - ri - bly changed, dears, for her paint is all washed a - way
meno
rit.
49
and her arm trod-den off by the cows, dears, and her hair not the least bit curled
a tempo
57
yet for old sakes sake she is still, dears, the most splen-did doll in the whole world
lento
rit.

My little doll. Charles Kingsley (1819-1875)

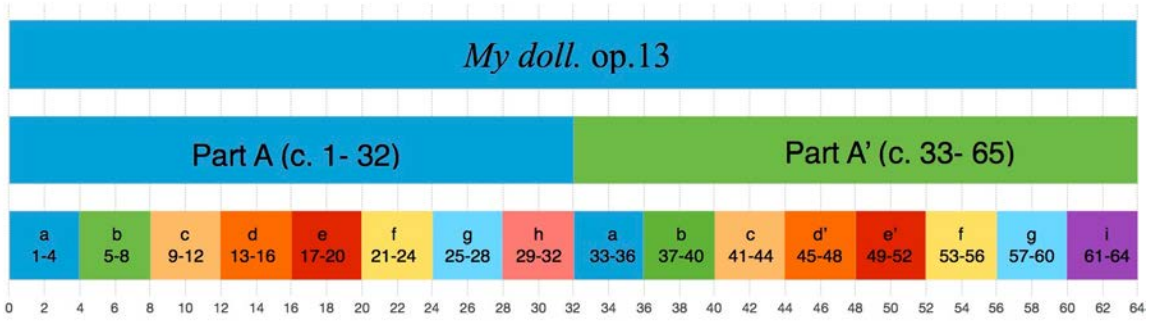
I once had a sweet little doll, dears,
The prettiest doll in the world;
Her cheeks were so red and so white, dears,
And her hair was so charmingly curled.
But I lost my poor little doll, dears, (5)
As I played in the heath one day;
And I cried for more than a week, dears,
But I never could find where she lay.

I found my poor little doll, dears, (9)
As I played in the heath one day:
Folks say she is terribly changed, dears,
For her paint is all washed away,
And her arms trodden off by the cows, dears (13)
And her hair not the least bit curled:
Yet for old sakes' sake she is still, dears,
The prettiest doll in the world.

My doll op. 13

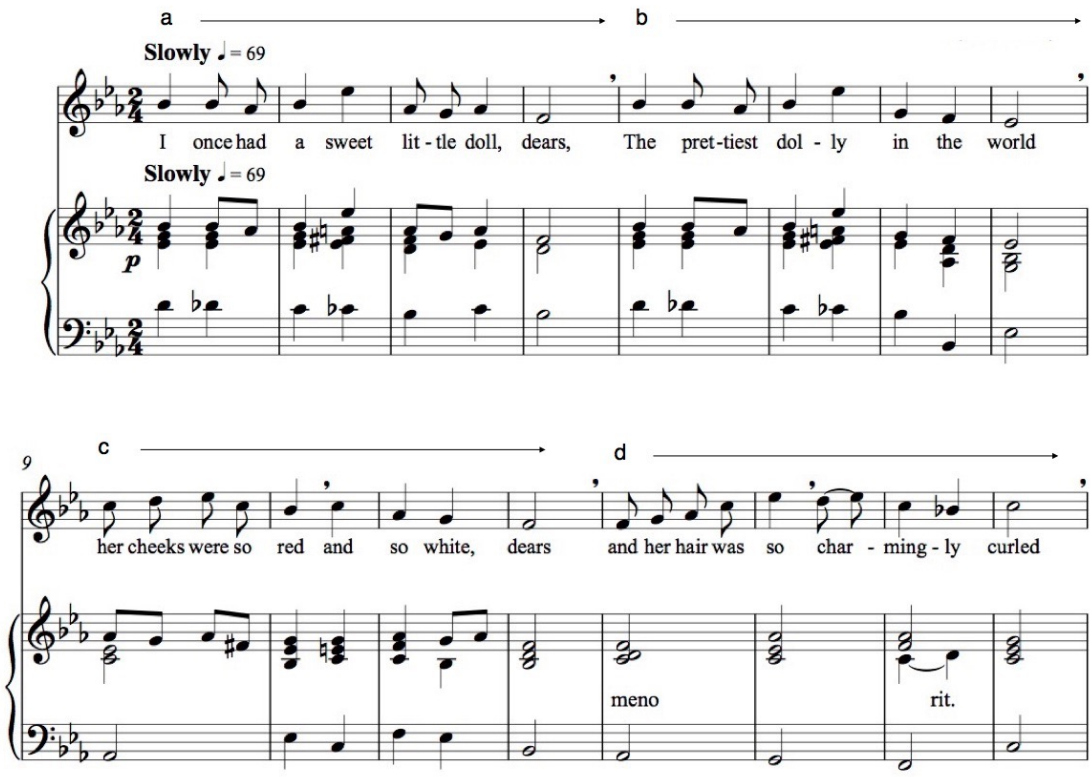
Mus va composar aquesta cançó a París el febrer de 1929 i la va dedicar a Bessie Arndt. El violinista valencià havia conegut el matrimoni a Arndt a París i hi havia establert una profunda amistat que perduraria durant els anys. Va ser gràcies a aquesta parella que va aprendre a parlar anglès i possiblement per això va escriure la cançó en aquest idioma. El poema que va utilitzar era del novel·lista anglès Charles Kingsley. El poema original titulat *My Little Doll* es va publicar a Eversley al 1862 dins l'obra *The Water-Babies.* Mus va escurçar el nom i finalment la va titular *My doll.*

L'estructura musical d'aquesta cançó és la més simètrica i regular de tota la seva producció vocal. A cada vers li correspon una frase musical de quatre compassos que conclou amb una cadència. Així doncs, la primera estrofa té vuit frases de quatre compassos amb un total de trenta-dos compassos.



Anàlisi de l'estructura de l'obra *My doll*

La melodia es mou per graus conjunts amb la particularitat que a la meitat de cada frase fa un salt que emfatitza el significat del text, també recolzat per acords augmentats o especials. Resulta interessant observar que aquest salt coincideix gairebé sempre amb un accent del text però musicalment recau sobre la part dèbil del segon compàs. Si el compàs fos de 3/4 el salt melòdic recauria sobre la part forta del compàs, però l'elecció del 2/4 sembla feta per deixar en suspens la melodia a la meitat del vers i així emfatitzar la síl·laba o paraula que vol destacar com ara: *sweet* (c. 2), *dolly* (c. 6), *charming* (c. 13), *poor* (c. 18)...

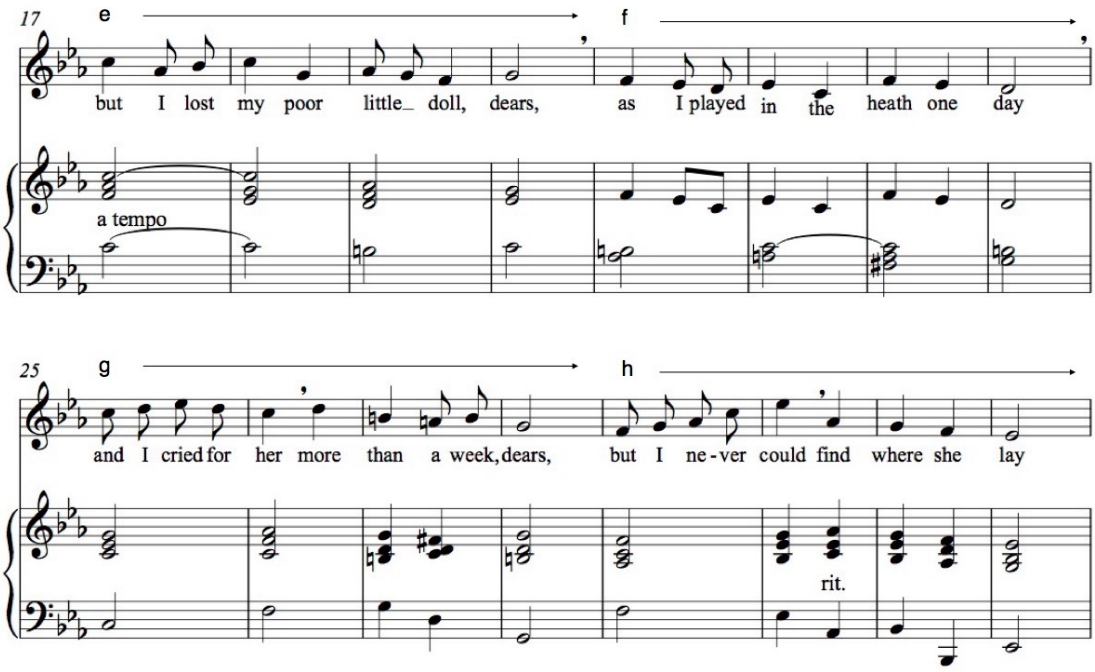


My doll. Quatre primeres frases de la A. Compassos 1-16.

La simetria que presenta l'estructura de l'obra també es pot observar en el moviment de l'harmonia, ja que al final de cada vers acaba amb una cadència.

La primera frase (a, compassos 1- 4) presenta un cromatisme descendent a la mà esquerra del piano que condueix l'harmonia fins a un acord de sisena alemanya al temps dèbil del segon compàs, on la melodia realitza un salt de quarta ascendent. L'harmonia emfatitza el salt melòdic, que coincideix amb la paraula més rellevant del vers. Aquesta primera frase acaba amb una semicadència (IV- V) en Mi b Major que la deixa en suspens. A la segona frase (b, compassos 5- 8) apareix el mateix cromatisme i també el mateix acord de sisena alemanya que a la primera frase, però en aquesta ocasió finalitza amb una cadència perfecta (V- I). La tercera frase (c, compassos 9- 12) acaba amb una semicadència i la quarta (d, compassos 13- 16) amb una cadència trencada (V- VI).

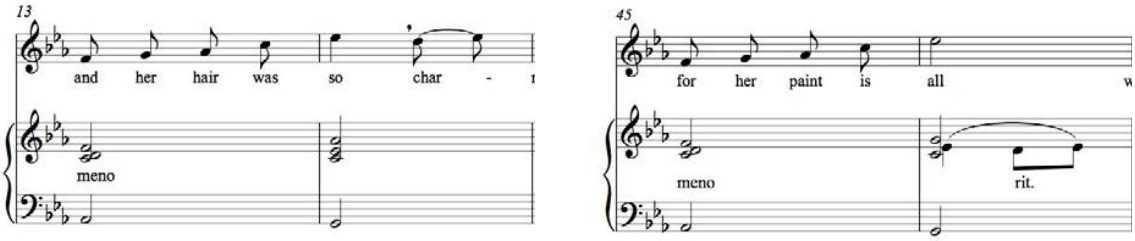
La segona meitat de l'estrofa (c. 17- 32) modula ràpidament a do menor al compàs 19 , cosa que confereix al fragment un aire més aviat tenebrós. Aquest coherent amb el significat de la lletra que explica com va perdre la seva estimada nina. La frase "f" (c. 21- 24) acaba amb una semicadència de sèptima de dominant que resol en la dominant i la frase "g" finalitza amb una nova semicadència, en aquesta ocasió és la dominant de la dominant que resol a la dominant. L'última frase (h, compassos 29- 32) comença amb un acord que funciona com a nexe de subdominant entre el relatiu menor (do m) i Mi b M per acabar la primera part amb una cadència perfecta (V- I). El compositor valencià utilitza freqüentment aquest tipus d'acords amb doble funció que presenten una declarada ambigüitat harmònica.



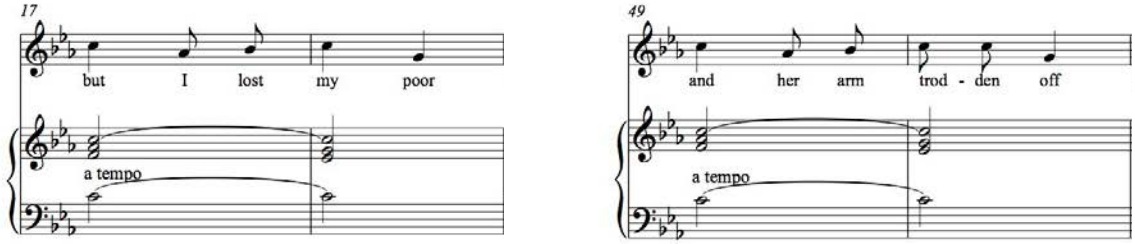
My doll. Quatre últimes frases de la A. Compassos 17-32.

La textura de l'acompanyament varia segons la frase. El piano dobla la melodia a tres frases (a, b, f) i a la resta realitza un acompanyament estàtic que generalment es mou a un ritme de blanques excepte a les frases c i h, on presenta algunes petites peculiaritats.

La segona part de la cançó (c. 33- 64) és idèntica a la primera exceptuant uns petits detalls. La melodia canvia subtilment als compassos 46 i 50 per adaptar-se a la nova lletra. Al c. 46 la veu no canta les corxeres del temps dèbil del compàs com feia a la A i aquestes corxeres les toca el piano. Al compàs 50 introdueix una corxera al primer temps per poder dir dues síl·labes amb la mateixa nota.

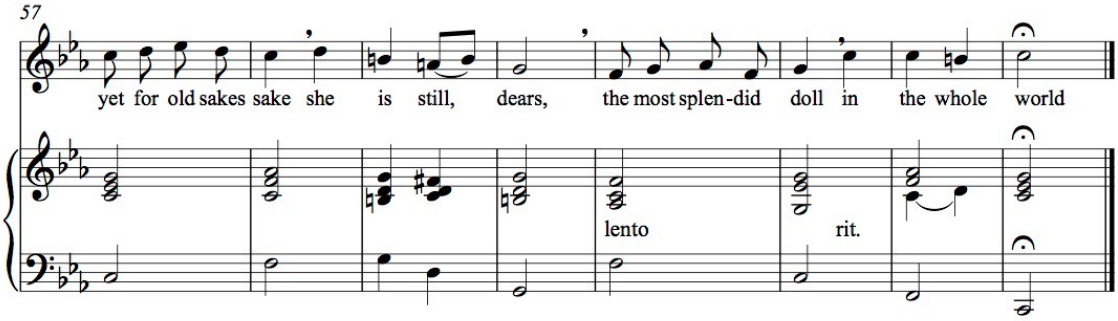


My doll. Diferències entre A i A'. Compassos 13- 14 i 45- 46



My doll. Diferències entre A i A'. Compassos 17- 18 i 49- 50.

L'altra diferència la trobem als últims compassos de la cançó, on canvia tant la melodia com l'harmonia i acaba amb el relatiu menor (do menor). Un recurs que utilitza Mus en algunes de les seves cançons és finalitzar amb la tercera picarda i convertir al mode major el final d'una obra. *A My doll* no utilitza aquest recurs sinó que a l'ultim compàs modula al relatiu menor per acabar la cançó en do menor.



My doll. Últimes dues frases. L'obra finalitza en do menor. Compassos 57-64

***Quisiera ser* op. 15**

Pocs mesos després de tornar de París, el 1931, va composar aquesta cançó a la seva Borriana natal. La va dedicar a Anita Caruana[581] i en aquesta ocasió va escollir un poema d'uns coneguts dramaturgs, els germans Quintero (Serafín i Joaquín Álvarez Quintero). El poema escollit, *Quisiera ser el aire que amoroso,* s'havia publicat el 1908 dins l'obra de teatre titulada *Amores y amoríos.*

Quisiera ser el aire que amoroso
se mezcla en tus suspiros y en tu aliento;
quisiera ser la luz de tu aposento
de todas tus miradas codicioso.

Quisiera ser el eco misterioso (5)
que recoge tu música y tu aliento
y tu imán para todo movimiento
y tu tranquilo lecho de reposo

Quisiera ser el alma de tu vida. (9)
y tu sangre en tus venas extendidas,
por ser todo en tu ser y en tu belleza.

Y por verme feliz y a ti dichosa, (12)
devolviendo a tu cuerpo la pureza, (ay¡)
quisiera ser el Dios que te hizo hermosa

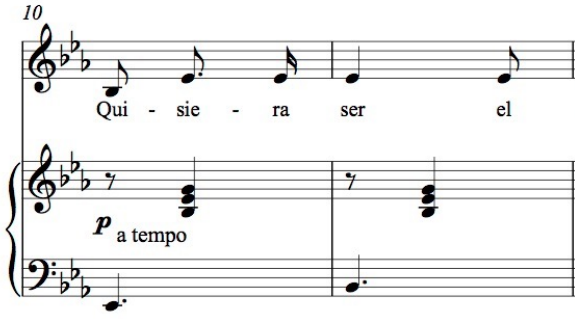
El poema està format per 14 versos hendecasíl·labs ordenats en dos quartets i dos tercets. La rima és consonant i segueix la següent estructura: abba abab ccd ede.

La macroestructura de l'obra és de lied binari AA' amb introducció i coda final.

[581] No s'han trobat referències sobre aquesta persona ni als seus escrits ni a la documentació investigada.

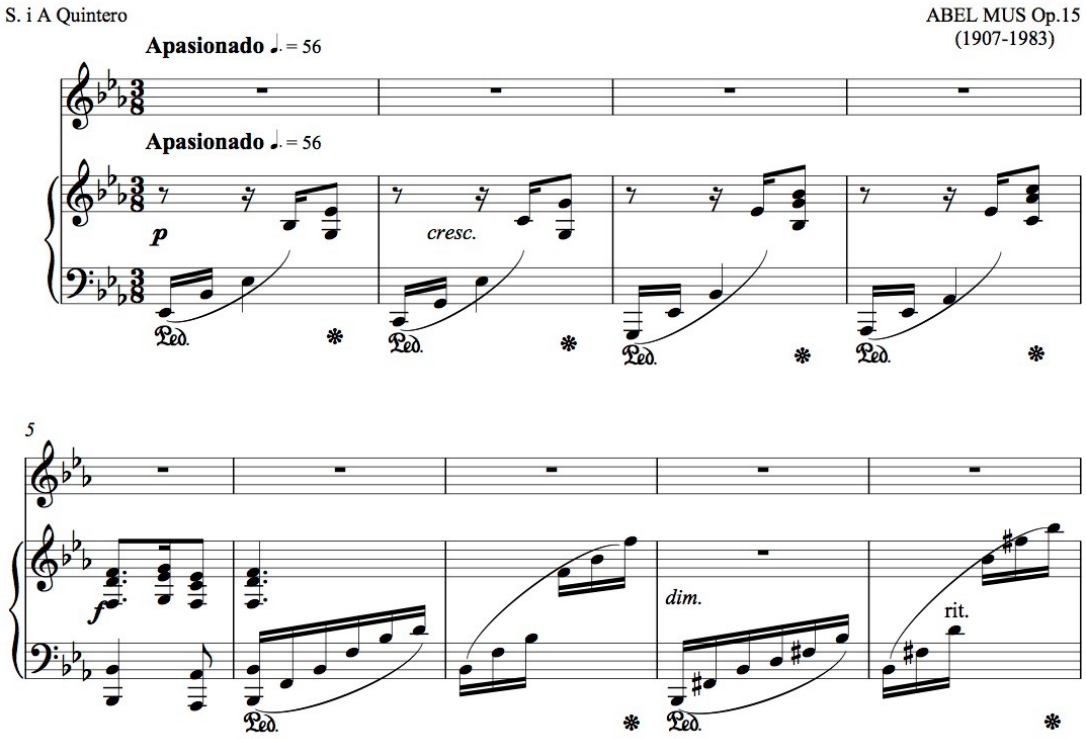
La part A conté els primers 8 versos i comença al compàs 10 acabant al 42. Aquesta part es pot fragmentar en 4 frases de 8 compassos (excepte la primera que en té 9) i cadascuna conté 2 versos del poema. La part A' va del compàs 43 al 76 i té una extensió similar a la A (34 compassos vers 33), però en aquesta part sols musica 6 versos, corresponents als dos tercets.

En aquesta cançó es poden detectar procediments compositius recurrents a les cançons de Mus, com el d'iniciar la melodia amb un salt de quarta justa ascendent.

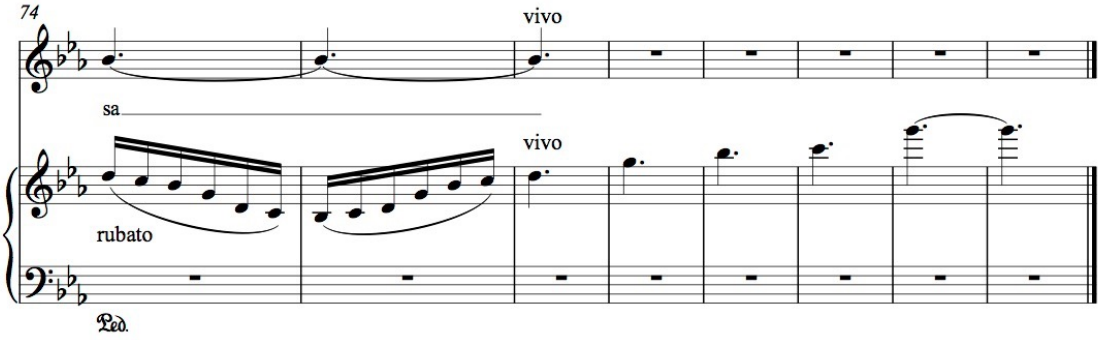


Quisiera ser. Inici de la melodia amb quarta justa ascendent. Compassos 10-11.

La cançó està en la tonalitat de Mi b Major, presenta la introducció més llarga de totes les seves cançons (9 compassos) i és l'única que conclou amb una coda instrumental (de 5 compassos).



Quisiera ser. Introducció instrumental. Compassos 1-9.



Quisiera ser. Coda instrumental. Compassos 77-81