UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte

FRANCISCO LLÁCER PLÁ

El acorde equilibrado:

Génesis, constitución y utilización.

Ejemplo práctico

TESIS DOCTORAL

Autor:
Emilio Calandín Hernández

Director:
Dr. Joaquín Arnau Amo

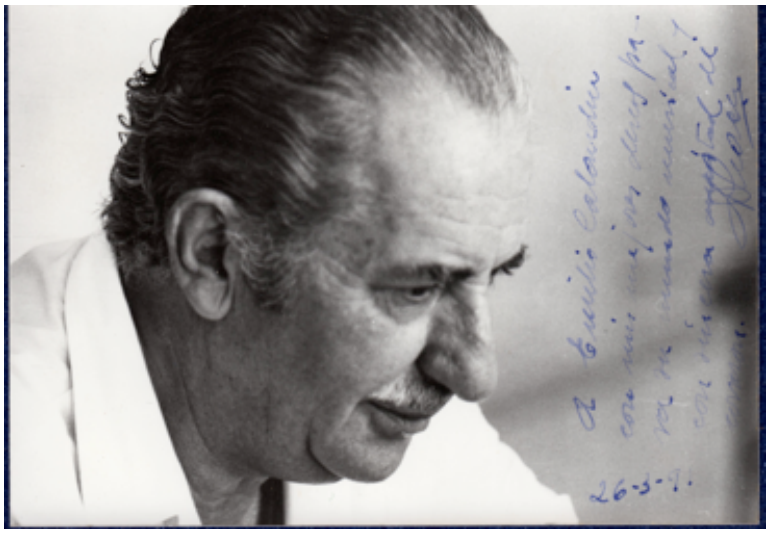
Tutor:
Dr. Miguel Corella Lacasa

Valencia, marzo de 2017

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte

FRANCISCO LLÁCER PLÁ
El acorde equilibrado:
Génesis, constitución y utilización.
Ejemplo práctico



TESIS DOCTORAL

Emilio Calandín Hernández

Director Dr. Joaquín Arnau Amo

VALENCIA
2017

A la memoria de Francisco Llácer Plá,
un hombre bueno.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos V
Resumen VII
Síntesi IX
Abstract XI

Introducción 1

1. Marco Teórico y cuestiones metodológicas 5

1.1. Justificación del tema y objetivos 5
1.2. Estructura y metodología del trabajo 7
1.3. Naturaleza de las fuentes consultadas 9
1.4. Estado de la cuestión, contexto histórico geográfico. 11
1.4.1. Enciclopedias y diccionarios 12
1.4.2. Obras españolas de carácter general 12
1.4.2.1. Libros 13
1.4.2.2. Catálogos 13
1.4.2.3. Revistas 14
1.4.2.4. Entrevistas 15
1.4.2.4.1. Escritas 15
1.4.2.4.2. Grabadas 16
1.4.3. Monografías, artículos y Conferencias 17
1.4.4. Estudios académicos y tesis 19

2. Antecedentes históricos . . . . . .
21

3. Aproximación biográfica: cronología 41

4- Pensamiento musical de Francisco Llácer a través
de sus escritos. . . . . .
49

4.1. Escrito [*Mi pensamiento musical*] 54
4.2. Conferencia *Vida y obra* 58

5. Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer 63
5.1. Procesos melódicos 63
5.2. Tratamientos rítmicos 71
5.3. Procesos formales 81
5.4. Armonía y contrapunto 89
5.5. Relación con otras obras: 105
5.5.1. Poesía y música. 106
5.5.2. Literatura y música. 108
5.5.3. Pintura y música. 113

6- Génesis de una técnica: libros y tratados 117
6.1. *Compendio de Armonía*; H. Scholz (1946) 119
6.2. *Teoría y práctica de la armonía moderna*;
A. Eaglefield (1953) 120
6.3. *Apuntes de acústica y escalas exóticas*;
B. Catton (1953) 132
6.4. *Introducción a la música de nuestro tiempo*;
J. C. Paz (1955) 133
6.5. *Introducción a la metatonalidad*; C Ballif (1956) 134
6.6. *Apuntes sobre Dodecafonismo serial*;
Luís Ximenez Caballero (1957) 139
6.7. *El contrapunto del siglo XX*; H. Searle (1957) 140
6.7.1. Stravinski y el diatonismo ampliado 141
6.7.2. Milhaud y el politonalismo 142
6.7.3. Bartók, el uso libre de la disonancia 142
6.7.4. Hindemith y su cromatismo diatonizado 143
6.7.5. Schoenberg y la composición dodecafónica . . . 146
6.8- *Tratado de contrapunto basado en la teoría dodecafónica*;
E. Krenek (1958) 151
6.9- *Técnica de la música atonal*; J. Falk (1959) 153
6.10. *Aurobiografía y estudios*; E. Krenek (1975) 156
6.11. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*; R. Reti (1965). . 157
6.12. *Introducción a la música del S. XX*; J. Machlis (1975) . 159

6.13. *La música contemporánea*; G. Graetzer (1980) 163
6.14. *Armonía del siglo XX*; V. Persichetti (1985) 165
7. El Acorde Equilibrado. Génesis, constitución y utilización. 171
7.1. La simetría: breve historia, ejemplos de utilización 172
7.2. El Acorde Equilibrado: Génesis y utilización. 181
7.2.1- Génesis 181
7.2.2- Utilización: Acordes Equilibrados utilizados por Francisco Llácer. Enumeración cronológica y revisión de los mismos. 187
7.3- El Gráfico llaceriano, una manera de ordenación y control de los materiales 227
7.4- Análisis de una obra compuesta por Francisco Llácer con el sistema estudiado: *Canto de Llama*, para cello solo. . . . 229
7.4.1- Los materiales: Acordes Equilibrados, Tema, Acorde, Místico, Escala "Scriabin". 229
7.4.2- La forma 232
7.4.3- Resumen del análisis. 242
7.5- Partitura analizada y gráfico formal. 243
7.5.1- Materiales temáticos 243
7.5.2- Elementos musicales 248
7.5.3- Gráfico formal 253
Conclusiones 255
Bibliografía. 263
Catalogación cronológica de las obras de Francisco Llácer. 279
Índice onomástico 303
Anexo 1: Conferencia: Vida y obra. 317
Anexo 2: Materiales de la obra analizada. 353
+ Gráficos manuscritos de Francisco Llácer correspondientes a la partitura analizada. 353
+ Gráfico formal del análisis 359
+ Notas al programa originales del autor. 361
Anexo 3: Registro sonoro en CD de *Canto de llama* 363

AGRADECIMIENTOS

Larga ha sido la travesía y muchas las personas que la han compartido con el doctorando. Todas ellas, cada una a su manera, han contribuido a que este proyecto llegue a buen puerto.

Resulta muy difícil establecer un orden, pues, como decimos, todos han influido y enriquecido los contenidos de esta investigación, unos con sus palabras y consejos, otros con sus silencios. Es incuestionable que este trabajo no hubiera podido ser sin la generosidad, tiempo, amabilidad y sabiduría de alguien que ya no está con nosotros pero que sigue siempre presente en nuestro quehacer cotidiano; nos referimos a Francisco Llácer Plá, a quien por ende está dedicada la investigación en un doble sentido: a su memoria y a su Acorde Equilibrado, fruto de sus investigaciones. Para él todo nuestro profundo agradecimiento.

Un buen timonel siempre facilita que el viaje tenga una dirección clara y sin turbulencias pero no carente de constantes retos. Hemos tenido la fortuna de contar con la experiencia y la erudición del Dr. Joaquín Arnau Amo desde hace años, sus consejos siempre son de incalculable valor. También para él nuestra gratitud.

La familia: Josefina y Emilio, Eugenia (con su insistente motivación), Lorena, Emilio y Eugenio, Elena y Eduardo… siempre están ahí y es muy reconfortante sentir su constante apoyo.

Los amigos: Mª Carmen, Vicente, José Luís, J. L. Galiana (quien nos ofreció desinteresadamente materiales sobre D. Paco importantes para el desarrollo de este trabajo), Jesús, Javier, Gloria, Claudia, Brenno, José Enrique, Carlos… todos ellos hacen que la vida sea más fácil.

La familia de D. Paco: Carmen, Juan y Pilar, Paco, Mª Carmen, Federico, José Ramón… ellos nos hacen sentir desde hace muchos años como uno más de la familia, lo que nos llena de una inmensa felicidad y agradecimiento. Especial mención merece el trabajo de archivo y recopilación que realiza Juan Llácer, verdadero guardián y renovador del legado de su padre; sin duda ese trabajo ha facilitado que las constantes consultas a los cuantiosos materiales con que cuenta el archivo personal de Fco. Llácer hayan sido mucho más sencillas y eficaces.

A la Editorial Piles, pues siempre apoya incondicionalmente nuestra labor.

A Manuel Añón, por su constante estímulo, siempre anima con su extraordinario trabajo y valiosísimo consejo desde una humildad abrumadora.

A todos ellos simplemente Gracias.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo la realización de una revisión de la producción musical del compositor valenciano Francisco Llácer Plá (1918-2002) aportando diversos puntos de vista que la justifiquen. Todo ello para concluir en el análisis de una de sus más significativas aportaciones en el ámbito musical: su técnica compositiva de "el Acorde Equilibrado", que constituirá el núcleo central de la investigación.

Previamente se hará necesaria una contextualización histórica de su trabajo permitiéndonos conocer, para un mejor enfoque, las circunstancias sociales y culturales en las que desarrolló su actividad.

En segundo lugar, pensamos que se hace necesario un casi obligado recorrido biográfico. Así, la breve cronología presentada nos brinda una rápida visión de los acontecimientos más sobresalientes de su vida.

Asimismo, un repaso a su evolución estética nos proporcionará las claves para valorar su intensa actividad compositiva y pedagógica. Algunos de sus escritos analizados clarifican sus planteamientos e inquietudes técnicas, estéticas y humanas.

Seguidamente, una descripción de las metodologías estudiadas por Llácer durante un período de más de 30 años nos conducirá a la técnica compositiva por él inventada y que, como ya señalamos, constituye el motivo del presente trabajo. Tales metodologías nos desvelan los antecedentes y las influencias recibidas que lo condujeron a esa forma propia de organizar y articular el discurso musical. De esta manera intentaremos exponer qué es y cómo funciona el Acorde Equilibrado y, asimismo, analizar y dar cuenta de aquellas obras en las que utiliza esta técnica compositiva, centrándonos en el análisis musical de una de ellas y en la que su uso se hace evidente

Finalizaremos el presente trabajo con una catalogación completa de la producción musical del compositor, quien, sin duda, fue, junto a Báguena Soler, uno de los precursores de la nueva música en la Comunidad Valenciana. Por medio de este trabajo queremos resaltar tanto esta circunstancia como el innegable valor de su trabajo -prácticamente desconocido hasta ahora en profundidad- y que este devenga una, creemos, importante aportación para un mayor conocimiento de nuestro inmediato pasado cultural.

Gran parte de los materiales que se han utilizado para la elaboración de esta investigación han sido extraídos de los archivos personales del propio compositor, dada la relación directa del doctorando con Francisco Llácer durante años

SÍNTESI

El present treball té com a objectiu la realització d'una revisió de la producció musical del compositor valencià Francisco Llácer Plá (1918-2002) aportant diversos punts de vista que la justifiquen. Tot açò per a concloure en l'anàlisi d'una de les seues més significatives aportacions en l'àmbit musical: la seua tècnica compositiva de "l´Acord Equilibrat", que constituirà el nucli central de la recerca.

Prèviament es farà necessària una contextualització històrica del seu treball permetent-nos conèixer per a un millor enfoque les circumstàncies socials i culturals en les quals va desenvolupar la seua activitat. En segon lloc, pensem que es fa necessari un quasi obligat recorregut biogràfic. Així, la breu cronologia presentada ens brinda una ràpida visió dels esdeveniments més significatius de la seua vida.

Així mateix, un recorregut per la seua evolució estètica ens proporcionarà les claus per a valorar la seua intensa activitat compositiva i pedagògica. Alguns dels seus escrits analitzats aclareixen els seus plantejaments i inquietuds tècniques, estètiques i humanes.

A continuació, una descripció de les metodologies estudiades per Llácer durant un període de més de 30 anys ens conduirà a la tècnica compositiva per ell inventada i que, com ja assenyalem, constitueix el motiu del present treball. Tals metodologies ens desvetlen els antecedents i les influències rebudes que el van dur a aqueixa manera pròpia d'organitzar i articular el discurs musical. D'aquesta manera intentarem exposar què és i com funciona l´Acord Equilibrat i, així mateix, analitzar i adonar d'aquelles obres en les quals utilitza aquesta tècnica compositiva, centrant-nos en l'anàlisi musical d'una de les seues obres i en la qual el seu ús es fa evident.

Finalitzarem el present treball amb una catalogació completa de la producció musical del compositor, qui, sens dubte, va ser, al costat de Báguena Soler, un dels precursors de la nova música la Comunitat Valenciana. Al llarg d'aquest treball volem ressaltar tant aquesta circumstància com l'innegable valor del seu treball -pràcticament desconegut fins ara en profunditat- i que aquest reporta una , creiem, important aportació per a un major coneixement del nostre immediat passat cultural.

Gran part dels materials que s'han utilitzat per a l'elaboració d'aquesta recerca han sigut extrets dels arxius personals del propi compositor, donada la relació directa del doctorand amb Francisco Llácer durant anys.

(Traducció: José Pascual Gassó)

ABSTRACT

The objective of this work is to carry out a review of the musical production of the valencian composer Francisco Llácer Plá (1918-2002) contributing different points of view to justify it. All this to conclude with the analysis of one of his most significant contributions to the musical field: his compositional technique of "The Balanced Chord", which will constitute the core of the research.

Previously a historical contextualization of his work will be necessary so as to allowing us to know, for a better approach, the social and cultural circumstances in which he developed his activity.
Secondly, we think that an almost obligatory full biographical account is necessary. Thus, the brief chronology presented will give us a quick overview of the most outstanding events of his life.
Likewise, a tour of his aesthetic evolution will provide us with the keys to evaluate his intense compositional and pedagogical activity. Some of his writings clarify his technical, aesthetic and human approaches and concerns.

Finally, a description of the methodologies studied by Llácer during a period of more than 30 years will lead us to the compositional technique he invented and which, as we have already mentioned, is the reason for this work. Such methodologies reveal the background and influences received that led him to his personal way of organizing and articulating a musical discourse. In this way, we will try to explain what the Balanced Chord is and how it works and also analyze and give account of those works in which he uses this compositional technique, focusing on the musical analysis of one of his most representative works and in which its use is made more evident.

We will finish the present work with a complete cataloging of the musical production of the composer, who, without a doubt, was, together with Báguena Soler, one of the forerunners of the new music in the Valencian Community. Through this work we want to highlight both this circumstance and the undeniable value of his work - practically unknown until now in depth - and that this one will become, we believe, an important contribution for a better knowledge of our immediate cultural past.

Most of the materials that have been used for the preparation of this research have been extracted from the personal files of the composer, given the direct relationship of the doctorate with Francisco Llácer for years.

(Traslated by Charles Colón de Jesús)

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES METODOLÓGICAS

INTRODUCCIÓN

> Tras de las montañas también vive gente. Sé modesto. Todavía no has inventado ni pensado nada que otros no hayan inventado y pensado antes. Y aunque lo hubieras hecho, considéralo como un regalo de lo alto, que debes compartir con los demás.[1]
>
> Robert Schumann

Reverenciar la memoria de nuestros mayores. Bucear en nuestro pasado más inmediato, intermedio y más lejano para poder entender nuestro presente y, como afirma Robert Schumann, asumir nuestras conquistas con absoluta humildad. Algo que debería ser totalmente normal en nuestra actividad creadora, hoy se ve bombardeado e incluso, en ocasiones, silenciado: olvidamos con excesiva y peligrosa frecuencia que, antes que nosotros, otras mujeres y hombres crearos, investigaron, lucharon por conseguir nuevas metas que, sin duda y a pesar de muchos impedimentos, propiciaron que nos hallemos donde nos encontramos.

[1] SCHUMANN, Robert. *Consejos musicales para la casa y para la vida*. *Álbum de la juventud*. Wiener URTEXT Edition. Real Musical. Madrid, 1986.

La excesiva información, la rapidez con que hoy se suceden los acontecimientos, la facilidad con que se olvidan las cosas, la cultura imperante del "usar y tirar", propicia que, en ocasiones, perdamos la perspectiva e incluso la capacidad de valorar el trabajo de nuestros ancestros, lejanos y cercanos, llegando a ni siquiera intentar valorar la necesidad de comprensión, del entusiasmo y del sacrificio de las/os creadoras/es de un pasado reciente.

Es este un trabajo de investigación sobre un creador, sobre su evolución estético-musical, y está motivado por la profunda curiosidad que nos mueve a conocer, incluso, podríamos decir, necesidad de querer entender a nivel personal a quien durante más de tres lustros fue mucho más que profesor del autor de este trabajo. Tal necesidad parte de haber compartido clases, conocimientos musicales y vitales, conciertos, libros, largas conversaciones, en definitiva, horas y horas que nos llenaron de experiencia y generaron infinidad de caminos por recorrer.

Por ello, la primera justificación que tiene el trabajo es la de intentar dar cuenta del recorrido realizado por Francisco Llácer hasta llegar a la técnica compositiva que él denomina "Acorde Equilibrado" y con la que compondrá una treintena de obras en su última etapa, ante todo por enriquecimiento personal y en segundo lugar por mostrar los entresijos del trabajo de uno de los creadores locales que más contribuyeron a "normalizar" un panorama musical, el de la Valencia de los años 50 del siglo pasado, marcado por la música anclada en la tradición, el folclore y totalmente aislada del resto de Europa.

Debemos tener presente que, si bien hoy, la información fluye con apabullante, y peligrosa, velocidad por diferentes medios, si hoy es relativamente fácil conseguir materiales de diversa índole (partituras, grabaciones, libros, revistas) no era así en la época en la que se sitúa nuestro autor.

Junto a José Báguena Soler, como veremos más adelante, Llácer siempre intentó, a pesar de las múltiples dificultades para conseguir información, fusionar la tradición musical con las nuevas propuestas que a cuentagotas y raramente llegaban a España y a nuestra comunidad.

Sirva pues la presente investigación para poner de relieve el trabajo casi desconocido con cierta profundidad, el entusiasmo y el sacrificio de alguien que contribuyó activamente a que nuestro presente musical sea el que es.

> El que no conoce su aldea de origen, jamás encontrará la aldea que busca.
>
> Proverbio Chino

1. MARCO TEÓRICO Y CUESTIONES METODOLÓGICAS

1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.

Después de reflejar claramente en la Introducción nuestro contacto con Llácer creemos de vital importancia para el trabajo los constantes estudios realizados sobre partituras y las metodologías utilizadas por nuestro autor y que iban llegando a sus manos a lo largo de los años. Pensamos que el acceso a esa información con total naturalidad, primero proporcionados por el propio compositor y más tarde por la familia, confiere a este estudio un valor añadido, ya que en todo momento se trabaja con información privilegiada.

Se realiza en este trabajo una contextualización del procedimiento estudiado, el Acorde Equilibrado, las influencias que llevaron a Llácer a esta técnica compositiva, cómo llega a ella y cómo la utiliza. Asimismo planteamos mostrar los hechos objetivos que nos permite poder utilizar los propios métodos, libros y partituras utilizadas por él mismo en su evolución.

Como objetivos primordiales que se plantean en este trabajo tenemos:

-Dar a conocer rasgos estilísticos de Francisco Llácer Plá que faciliten un mayor entendimiento de sus planteamientos y, por ende, de su creación, contextualizando su evolución con el entorno histórico en el que desarrolla su actividad.

-Repaso y comprobación de su constante conexión con la tradición a través de sus planteamientos melódicos, armónicos, contrapuntísticos y formales, así como su relación con otras disciplinas artísticas.

-Por medio de algunos de sus escritos y conferencias nos acercaremos a su pensamiento estético-musical.

-Revisión de la génesis de su técnica compositiva basada en el Acorde Equilibrado (A. E.) y, sobre todo, realizar un recorrido por los métodos y libros técnicos que durante 30 años estudió y revisó hasta llegar a dicha técnica. Se verá las influencias recibidas de los mismos, en qué consiste ese sistema compositivo y cómo lo utiliza en sus composiciones a partir de 1981. Se elabora una catalogación de los A. E. utilizados en las obras compuestas con esta técnica.

-Una vez expuesto el sistema del A. E. se aborda el análisis de una de sus obras en la que se utiliza dicho sistema, viendo cómo se combinan los diversos materiales utilizados y de dónde surgen.

-También se muestra el gráfico llaceriano, viendo en qué consiste y cómo se organiza el material a utilizar en la composición.

-Para finalizar y completar el estudio se presenta una catalogación completa de la producción de Francisco Llácer Plá.

De esta manera, los enunciados de cada conclusión o remisión sintética aparecen en el siguiente orden en las conclusiones:

1/historia previa, contextualización del personaje y entorno músico-social en el que desarrolla su labor creativa.

2/ Su pensamiento musical a través de alguno de sus escritos.

3/ El peso de la tradición en su evolución.

4/ Génesis de su técnica compositiva del "Acorde Equilibrado". Influencias recibidas.

5/ El Acorde Equilibrado: en qué consiste y cómo se utiliza.

6/ El gráfico llaceriano, una manera particular de organizar los materiales.

7/ La técnica del Acorde Equilibrado puesta en práctica: análisis de una de sus obras.

1.2. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

Lo primero que se intenta en este trabajo es volver a recorrer el camino que en su momento pudo recorrer Fco. Llácer a través de sus métodos y recursos, con sus propias anotaciones manuscritas, entender cuál fue el entorno en el que desarrolló su actividad por medio de la introducción histórica y un estudio de sus planteamientos musicales anteriores al A. E., objeto nuclear de este estudio.

El estado de la cuestión valoriza nuestra investigación además pues pone de manifiesto la inexistencia hasta el momento de un estudio profundo, pormenorizado y de calidad del pensamiento llaceriano anterior al presente. De ahí nuestro empeño en llevar a cabo el presente trabajo. Veremos qué se ha dicho del autor, lo que se conoce de él, cuya información se cataloga y ordena.

La metodología utilizada en el trabajo es por un lado histórico-contextualizadora y por otro analítica. El apartado histórico nos permite situar al personaje cronológicamente, conocer su entorno, su formación, su evolución, las influencias, su relación con otras disciplinas artísticas y la derivación de toda su experiencia en la técnica del A. E., motivo central de nuestra

investigación. En la parte analítica se abarcan diferentes elementos de la obra analizada que nos ayudan a clarificar la utilización tanto del Acorde Equilibrado como de los materiales musicales de la obra.

El análisis se aborda desde diversos puntos de vista, en definitiva la suma de herramientas puestas al servicio de una búsqueda para la cual partimos de referentes conocidos y en algunos casos proporcionados por el propio autor, como por ejemplo sus indicaciones con respecto a la forma utilizada. Al ser la estructura formal de esta pieza una estructura tradicional, como se ve en el capítulo correspondiente de este trabajo, acudimos al sistema analítico propuesto por Jan LaRue[2]. Con dicho sistema comprobamos las diferentes dimensiones de la pieza, esto es, la gran dimensión o forma total, las dimensiones medias o diferentes secciones de la pieza y las pequeñas dimensiones o motivos que forman las secciones.

Se presenta un gráfico general de barras en el que se superponen los dos enfoques principales del análisis: los materiales generadores y los elementos musicales. Ambos enfoques y la manera en que son organizados por el autor se pueden ver superpuestos en dicho gráfico para una mejor comprobación de las coincidencias y divergencias.

Para abordar la armonía, los gestos motívicos, los elementos musicales y los materiales generadores, se utiliza un sistema genérico adecuado a las características de la obra analizada y a los objetivos marcados para el análisis. Veremos, por tanto, los aspectos armónico, sintáctico y textural enfocados a dilucidar los materiales que generan la obra y se observarán los elementos utilizados y sus combinaciones. Para ello, en algún momento, nos apoyaremos en las propias palabras de Francisco Llácer Plá a través de sus escritos, conferencias o citas en clases privadas.

Nos encontramos pues con varios capítulos, podríamos decir, introductorios como son el 1º, 2º, 3º, 4º y 5º para llegar a los dos capítulos centrales que son el núcleo de nuestro trabajo, esto es, los capítulos 6º y 7º donde se trata de clarificar el objeto investigado: el Acorde Equilibrado (A. E.).

[2] LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor. Barcelona, 1989.

El siguiente trabajo académico se articula en tres partes :

1ª- El estado de la cuestión, donde aparece todo lo conocido del compositor, contextualizando su pensamiento y su obra.
2ª- La parte central del trabajo donde se da a luz el pensamiento narrativo musical del autor estudiado y se analiza su técnica musical denominada Acorde Equilibrado.
3ª- Parte final del trabajo donde confluye el itinerario del mismo y se presentan las conclusiones finales.

1.3. NATURALEZA DE LAS FUENTES

Al descubrir a mediados de los años 80 el autor de este trabajo la música de Francisco Llácer, en un primer momento comenzó a recopilar un gran número de partituras gracias a la mediación de la editorial de música valenciana Piles, S.A. Desde el primer momento se valora buscar la manera de tener un contacto más directo con el compositor de aquella música que despertaba en el doctorando un especial interés por ser muy diferente a la música que habitualmente se escuchaba en los auditorios valencianos.

Meses después de esas primeras escuchas y búsquedas de partituras, y durante los estudios reglados en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, coincidimos en la clase que Llácer impartía de Formas Musicales. Aquél encuentro académico propició, pasado el curso, el comienzo de una relación con continuas clases particulares, conversaciones, asistencia a conciertos, intercambio de partituras, libros, discos, cd´s, en definitiva un intenso y cordial contacto que se prolongó desde nuestro primer encuentro en 1986 hasta la desaparición de Fco. Llácer en 2002.

Es precisamente esa relación de varios lustros lo que permite que una gran parte de los materiales utilizados en esta investigación sean fuentes de naturaleza primaria, extraídos directamente del archivo personal del compositor, el cual en la actualidad se encuentra custodiado por la familia en el domicilio particular del matrimonio Llácer-Peris.

Sin embargo, no se ha limitado la investigación únicamente a ese archivo, sino que se han consultado otras fuentes de diversas naturalezas, como veremos más adelante.

Creemos que el hecho de haber utilizado materiales del propio Llácer confiere a este trabajo un valor añadido, teniendo en cuenta que la gran mayoría de ellos son inéditos y no se pueden encontrar en ningún otro lugar. Incluso los libros utilizados, con los que trabajó durante años Llácer, a pesar de ser libros impresos, presentan anotaciones manuscritas y subrayados del propio compositor, lo que les confiere un valor innegable para nuestro trabajo.

En cuanto a lo que se refiere a los numerosos gráficos manuscritos y partituras originales con las que se ha elaborado el estudio de los Acordes Equilibrados, también son materiales inéditos, únicamente utilizados por Francisco Llácer en la elaboración de sus obras. Podemos ver los facsímiles de los gráficos correspondientes a la obra analizada en el capítulo 7 de este trabajo, *Canto de llama,* en el Anexo 2.

Hemos realizado, asimismo, consultas en otras fuentes de diversa procedencia, como pueden ser

-Biblioteca de la Fundación Juan March, en Madrid.
-Biblioteca Nacional en Madrid.
-Biblioteca Conde Duque de Madrid.

Otras fuentes consultadas durante la elaboración de este trabajo sobre Francisco Llácer y su Acorde Equilibrado las podremos ver más adelante en este mismo capítulo así como en la bibliografía en el capítulo 9.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN, CONTEXTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO.

El hecho de realizar este trabajo desde la perspectiva del tiempo actual mirando hacia lo ya acontecido nos sitúa en una posición privilegiada desde donde poder divisar y ubicar la figura de Francisco Llácer Plá.

España sufrió durante tres años una devastadora guerra civil la cual provocó la práctica desintegración de una generación de autores, algunos de ellos ya consagrados. Unos parten hacia el exilio en diferentes países alejándose de nuestro país para, en algunos casos, no regresar o hacerlo después de muchas décadas, otros permanecen aquí pero en exilio interior, adoptando el silencio creador como repulsa a la situación política que se vive. Son pocos, aunque los hay, los que permanecen y abrazan al nuevo régimen impuesto.

En esta situación de aislamiento con respecto al exterior se mantiene nuestro país hasta la aparición de nuevas generaciones, allá por los años 50 del pasado siglo, jóvenes que luchan por encontrar un lugar en nuestra cultura, comenzando nuevos caminos la mayoría de las veces conectados con las corrientes musicales europeas. Esto sucede casi dos décadas después de finalizada la Guerra Civil, ya que, como afirma Tomás Marco:

> "[…]un periodo muy largo que va desde el 36 hasta el 56, un período de 20 años, donde la gente se lo tenía que averiguar como podía en una situación de aislamiento grande[...]".[3]

Si bien es cierto que Francisco Llácer, a quien, como veremos, golpea de lleno la Guerra Civil, circunscribió su actividad musical al ámbito local, también lo es que, desde el comienzo de su actividad creadora, intentó aplicar muchas de las técnicas de las que, de una manera u otra, le llegaba información, bien partituras, libros, métodos o discos de vinilo en donde fue descubriendo nuevos caminos.

[3] MARCO, Tomás. Conferencia: *La obra de Francisco Llácer Plá*. Presentación del CD *Antes del Arte* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia, 1997.

Durante la investigación hemos podido encontrar innumerable información que nos permite poder clarificar y entender los procesos que siguió nuestro compositor a lo largo de su bagaje creativo.

1.4.1. ENCICLOPEDIAS Y DICCIONARIOS

Encontramos referencia a la figura de Francisco Llácer en las varias enciclopedias y diccionarios. Podemos ver el listado que acompaña a este estudio, diferenciando las que hacen referencia directa a nuestro compositor y las que se han consultado con carácter general.

DÍAZ GÓMEZ, Rafael. Voz: Llácer Plá, Francisco. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, páginas 934-935. Editorial Iberautor Promociones Culturales. Madrid, 2006.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana. La Generación musical de 1930*. Artículo *La modernidad de Francisco Llácer*. Página 382. Edita Levante EMV. Valencia, 1992.

GRAN ENCICLOPEDIA VALENCIANA. Volumen 6, página 22. Bajo la voz *Llácer Plá, Francisco*. Ediciones Difusora de la Cultura Valenciana. Valencia, 1973.

HISTÒRIA DE LA MÚSICA CATALANA, VALENCIANA I BALEAR. Volumen V: *De la postguerra als nostres díes*. Bajo la voz *Llácer Plá, Francisco*. Editorial 62. Página 236. Barcelora, 2002.

GRAN ENCICLOPEDIA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Tomo IX, página 107. Bajo la voz *Llácer Plá, Francisco*. Edita Prensa Valenciana. Valencia, 2005.

1.4.2. OBRAS ESPAÑOLAS DE CARÁCTER GENERAL

En las publicaciones que siguen a continuación también podemos hallar referencias directas a nuestro autor, siendo estas de diversas características: libros, catálogos, revistas, entrevistas (tanto escritas como grabadas), material del cual pasamos a realizar una revisión detallada.

1.4.2.1. LIBROS

Sin duda, uno de los más importantes libros, quizá el que contribuye a reforzar la proyección de Llácer más allá de las fronteras de nuestra comunidad, es el escrito por Tomás Marco, *Música española de vanguardia,* (Ed. Guadarrama, 1970. Páginas 53, 54 y 84) ya que a partir de su publicación la música del compositor valenciano tuvo constante presencia en Madrid, entonces epicentro musical de España, realizando varios encargos para interpretes solistas, grupos de cámara o la Orquesta Nacional. El libro aporta una amplia lista de compositores y obras situando a los creadores geográficamente. Llácer junto con Báguena Soler son los representantes de la vanguardia valenciana.

Otro de los libros importantes en el que se pone de relieve la importancia de la actividad de Llácer en nuestro panorama musical es el de Josep Ruvira, *Compositores valencianos contemporáneos*, editado en 1987 por Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d´Estudis i Investigació. El libro hace una revisión desde los comienzos de la vanguardia valenciana hasta las últimas generaciones en el momento de ser escrito. Aporta una información muy útil a todo aquél que se quiera acercar a la historia de la música que utiliza procedimientos y propuestas lejanas a las tradicionales en nuestra comunidad.

En la Bibliografía al final de este trabajo podemos ver otros libros consultados en los que leemos referencias a Llácer.

1.4.2.2. CATÁLOGOS

En los catálogos pertenecientes a la exposición *Antes del Arte*, originales de José Garnería y Vicente Aguilera Cerni, y el Catálogo Monográfico de la Sociedad General de Autores y Editores de España, SGAE, escrito por Rafael Díaz encontramos alusiones directas a Llácer.

> GARNERÍA, José; Catálogo de la Exposición-Concierto-Grabación *Antes del Arte* realizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Artículo “Artistas en torno a Antes del Arte”; Valencia 1997.

AGUILERA CERNI, Vicente; Catálogo de la Exposición *Antes del Arte* celebrada en el Colegio de Arquitectos de Valencia en 1968. Texto recuperado para el catálogo de la exposición realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 1997.

DÍAZ GÓMEZ, Rafael; Catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores de España dedicado a Francisco Llácer Pla; Ed.: SGAE, 1996.

1.4.2.3. REVISTAS

En algunas revistas especializadas podemos consultar referencias a Fco. Llácer. Todas ellas las vemos en la bibliografía que aparece al final del trabajo

Sin embargo, de entre ellas cabe resaltar, por su relevancia internacional, el artículo aparecido en la revista alemana *Melos*, escrito por Eugenio de Vicente, en donde el autor presenta la actualidad compositiva de aquél momento en España. El autor dedica unas líneas a Francisco Llácer como representante de la vanguardia en la música valenciana.[4]

Encontramos una reseña realizada por Francisco Llácer en la revista de arte *Suma y sigue del arte contemporáneo* con motivo de la realización de la I Bienal Internacional de Música Contemporánea en Valencia. Dicha Bienal tuvo lugar el año 1965 y fue precisamente Llácer el encargado de realizar una breve pero nutrida referencia en la nombrada revista de arte.[5]

Podemos encontrar a nuestro autor en el número de julio/agosto de la revista *Ritmo* del año 1984, donde se hacía una encuesta a diferentes autores españoles sobre la obra del compositor Anton Webern. Entre los entrevistados, además de a Francisco Llácer, encontramos a Josep Soler, Ramón Barce, Carlos Cruz de Castro, Javier Darias, Joaquín Homs, Tomás Marco, Claudio Prieto y Jesús Villarrojo.[6]

[4] VICENTE DE, Eugenio. Revista *Melos*, Zeitschrift Für Neue Musik. *Spanien in den lefzfen vierzig jahren*. Juli/august 7/8, 1965.
[5] LLÁCER PLÁ, Francisco. I Bienal Internacional de Música Contemporánea. Revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*. Valencia, 1965.
[6] Revista *Ritmo*. Número de julio/agosto de 1984.

En la revista *Estudios Musicales,* editada por el Conservatorio de Valencia y en su número 2 correspondiente al año 1985, aparece el artículo *Obra pianística de Fco. Llácer,* escrito por Rafael García Mota y en donde, de manera breve, se presenta una catalogación de la obra para piano de nuestro autor junto con la partitura de su Sonatina 1960.[7]

La revista *Apiacere* editada por el Conservatorio Profesional "Mestre Vert" de Carcaixent de enero de 1996 presenta una amplia entrevista a Francisco Llácer en la que se hace un recorrido desde sus comienzos como estudiante de música hasta sus últimas obras compuestas en el aquél momento. La entrevista está realizada por el compositor Javier Costa por lo que en ella se incide especialmente en algunos aspectos de la evolución creadora de Llácer.[8]

1.4.2.4. ENTREVISTAS ESCRITAS Y GRABADAS

Son varias y de diferentes épocas las entrevistas, tanto escritas como grabadas que encontramos en diversos archivos. El conjunto de las mismas nos permiten ver y seguir la evolución, tanto humana como técnica, de nuestro autor.

1.4.2.4.1. Escritas

Se puede observar en el siguiente listado la reiteración de un nombre: José Luís Galiana. Ello es debido a la actividad de este músico y periodista como coordinador del extinto "Club Diario Levante" en Valencia, desde donde realizó una importante labor de difusión de la nueva creación valenciana. Sus escritos, entrevistas y críticas musicales se recopilan en su libro recientemente publicado *Escritos desde la intimidad*, EdictOràlia Música, Valencia 2016. Junto a las realizadas por Galiana presentamos otras de diversos autores que referimos a continuación:

[7] GARCÍA MARCO, Rafael. Revista *Estudios musicales* editada por el Conservatorio de Valencia; nº 2, año 1985; artículo *Obra pianística de Fco. Llácer*.
[8] COSTA, Javier; DOMINE, Amparo y DOMINE, Ricardo. *De música y músicos… Francisco Llácer Plá, compositor y músico polifacético*. Revista Apiacere, enero de 1996. Nº 3. Edita Conservatorio "Mestre Vert" de Carcaixent.

GALIANA GALLACH José Luís:

-Llácer Plá: No se puede estar siempre tras los pasos de Debussy y Stravinski. Diario Levante EMV, Valencia, 24 de junio de 1993.

-Nunca escribí música de vanguardia sino que he realizado composiciones de nuestro tiempo. Diario Levante EMV, Valencia, 13 de julio de 1997.

- La música ha sido como un duende que siempre ha dirigido mi destino. Diario Levante EMV, Valencia, 2 de octubre de 1998.

-El Grupo Illana graba obras de Llácer Plá. Diario Levante EMV. Valencia, 3 de octubre de 2003.

COSTA, Javier. Domine, Ricardo; Revista *Apiacere*, editada por el Conservatorio Profesional de Carcagente "Mestre Vert". Carcagente, número del curso 1994/ 1995.

FECOCOVA. Federación de Bandas de la Comunidad Valenciana. Revista *Cantem*. Entrevista a Francisco Llácer Plá. Valencia, junio de 2004.

1.4.2.4.2. Grabadas

Los siguientes documentos sonoros son de un interés sobresaliente pues nos permite acceder de manera directa a las palabras de Llácer en diversos momentos de su vida. Los dos primeros los podemos consultar en los archivos del Instituto Valenciano de la Música (IVM, hoy Subdirección de Música de CulturArts) y de Radio Nacional de España (RNE) respectivamente. El último que presentamos se encuentra en archivos privados.

-DÍAZ GÓMEZ, Rafael; Instituto Valenciano de la música. Valencia, 2-12-2000.

-PUCHOL, Fernando; Radio Nacional de España, programa *Nuestros Músicos*. Madrid, 9-12-1987. [9]

-COSTA, Javier; DOMINE, Ricardo; Entrevista inédita para la revista *Apiacere*, editada por el Conservatorio Profesional de Carcagente

[9] Esta entrevista nos la proporciona el musicólogo y crítico musical José Luís García del Busto, nacido en Xativa en 1947. Dicha entrevista se encuentra en los archivos de Radio Nacional de España,

"Maestro Vert". Grabada en La Cañada, Valencia, 19-7-1994. Esta entrevista se transcribió posteriormente para dicha revista.

1.4.4. MONOGRAFÍAS , ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS.

Hasta el momento de redactar el presente trabajo no hemos encontrado ninguna publicación monográfica de Francisco Llácer Plá. Sí debemos decir que conocemos la existencia de un estudio, inédito hasta la fecha de la preparación de esta investigación, realizado por el Dr. Luís Blanes Arqués y al que hemos tenido posibilidad de acceso por medio de su alumno el Dr. Teodoro Aparicio. El trabajo aborda el análisis de algunas obras de Fco. Llácer compuestas en diferentes épocas creativas. Pensamos que será de notable utilidad a aquellos estudiosos e intérpretes que se acerquen a la música de Llácer, pero, como decimos, desafortunadamente sigue inédito.

En cuanto a los artículos escritos en torno a Llácer son numerosos y variados los que podemos encontrar y de diferentes procedencias. Pasamos a hacer un listado de los que hemos podido encontrar:

BUENO CAMEJO, Francisco;

-La estética del compositor valenciano Francisco Llácer Pla; XI Congreso Valenciano de Filosofía, Andorra 1995.

-Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes. Cuadernos del Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 1994.

-El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Plá: Dístico percutiente, op. 37 y el acorde equilibrado. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 1994. Archivo de Arte Valenciano. Año LXXV.

-La búsqueda del lenguaje creativo en la música de Francisco Llácer Plá: la Sonata para piano. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, 1995. Archivo de Arte Valenciano. Año LXXVI.

GALIANA GALLACH, José Luís;

-Francisco Llácer Plá, precursor de la música contemporánea valenciana y miembro de la generación del 51. Diario Levante EMV, Valencia, 3 de septiembre de 1997.

-Francisco Llácer Plá, ochenta años de música. Notas al programa del concierto homenaje por sus 80 años en el Palau de la música de Valencia. 2 de octubre de 1998.

-La voz en la obra de Francisco Llácer Plá. Carpetilla al cd grabado por la Coral Divisi. Valencia, 1998.

-Una celebración a la altura del personaje. Concierto Homenaje en el Palau de la Música de Valencia. Diario Levante EMV, Valencia, 4 de octubre de 1998.

-De la tradición a la contemporaneidad. Concierto Homenaje en el Club Diario Levante. Diario Levante EMV, Valencia, 8 de noviembre de 1998.

BLANES ARQUÉS, Luís; *Francisco Llácer Plá, Reflexiones*. Revista Música y pueblo nº 132. Septiembre-octubre 2005.

PUCHOL, Fernando; *Entorno a mis maestros*. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Archivo de Arte Valenciano. Nº 81, Valencia, 2000.

GARCÍA MOTA, Rafael; *La obra pianística de Francisco Llácer Plá*. Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Estudios Musicales. 1985, semestre II, nº 2.

Resaltar de entre los artículos referenciados más arriba los cuatro redactados por Francisco Bueno Camejo, quien intentó en ellos un acercamiento más que plausible a la figura y la obra de Llácer y en los que encontramos análisis de tres obras de nuestro compositor: la *Sonata*, *Espacios sugerentes* y *Dístico percutiente*, todas ellas para piano. En este último artículo

podemos leer una breve explicación del Acorde Equilibrado, extraída de los apuntes proporcionados por el propio compositor y creemos que este puede ser el primer artículo en que se tratase el tema.

No son demasiadas las conferencias en las que encontramos referencias a Llácer. Seguidamente pasamos a nombrarlas:

Hemos podido consultar una conferencia monográfica de Francisco Llácer Plá dictada por Tomás Marco, entonces Director General del INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música) que con el título *La obra de Francisco Llácer* [10] tuvo lugar en la presentación del cd con música íntegramente de nuestro compositor, grabada con motivo de una exposición de pintura en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). Dicha exposición y presentación tuvieron lugar en 1997 en dicho museo como celebración del 30 aniversario del proyecto artístico *Antes del Arte*, de 1967, del cual Llácer formó parte entre otros artistas.

También el autor de este trabajo realizó una conferencia sobre Francisco Llácer y su obra en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia en la sede de la misma sita en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Valencia, el 4 de diciembre de 2012 con motivo del décimo aniversario del fallecimiento del compositor. La conferencia llevaba por título *Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer*[11].

1.4.5- ESTUDIOS ACADÉMICOS Y TESIS

Revisando los trabajos académicos y las tesis doctorales que sobre Francisco Llácer se han escrito hemos encontrado las siguientes:

En 2005 Francesc Bastidas presenta su trabajo de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados en la Facultad de Bellas Artes de Valencia con

[10] MARCO, Tomás. Conferencia: *La obra de Francisco Llácer*. Valencia, IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). 4 de diciembre de 1997.
[11] CALANDÍN, Emilio. Conferencia: *Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer (1918-2002)*. Realizada el 4-12-2012 en la sede de la Academia de bellas Artes de San Carlos de Valencia.

el siguiente título: *Francesc Llácer (1918-2002). Vida y Obra. Procedimientos compositivos más importantes*. Dicho trabajo no aporta demasiada información sobre los procedimientos compositivos de Francisco Llácer.

En 2007 Emilio Calandín presenta su trabajo de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados en la Facultad de Bellas Artes de Valencia con el título de *Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer Plá (1918-2002)*. donde podemos encontrar un recorrido por la evolución técnica del compositor durante sus tres etapas compositivas y las influencias de la tradición en su pensamiento.

En 2009 el pianista Albert Nieto presenta su tesis doctoral con el título *Francisco Llácer Plá, su obra pianística: un piano sugerente*. El trabajo aborda teóricamente un análisis exhaustivo de las piezas para piano de Llácer, como el propio autor define. El trabajo nos muestra una catalogación de la obra pianística llaceriana, una de las columnas vertebrales de su producción en donde, además, se puede apreciar la constante evolución estética y técnica del compositor valenciano.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Reverenciemos la memoria de los héroes bienhechores
PITÁGORAS

Es imposible estudiar y comprender la vida y la obra de un creador, desligadas la una de la otra, las dos tienen una íntima relación; ¿qué es la obra sino parte de esa vida? Por ello, también es equivocado aislar al artista de su biografía. No pensamos que el artista sea un catalizador de impresiones, con dotes extraordinarias de profeta o futurólogo, simplemente es un ser, un ser sensible y vulnerable a todo suceso, a todo cambio y, como artista, en posesión y dominio de una técnica necesaria para poder transcribir esa idea, informe, gestada en su interior, a un estado inteligible, transmitiendo así inquietudes, fantasías personales. No estamos en compartimentos estancos, ajenos a cuanto pasa a nuestro alrededor. Todo cuanto ocurre nos afecta, de una forma consciente o inconsciente, reflejándose luego en cualquier manifestación que hagamos. Como herederos de un legado histórico de siglos, no debemos mostrarnos distantes a él. Somos un eslabón, y no aislado sino muy bien trabado, en esa cadena sin fin.

Por ello es necesario repasar cuáles son los antecedentes de nuestra música, no desde el momento en que un personaje comienza a realizar su obra, sino con anterioridad. Posiblemente corto sea el retroceso pero, pensamos que suficiente para situar a nuestro autor, teniendo en cuenta que no desea ser este trabajo un estudio analítico de Historia de la Música, habida cuenta que existen libros de autores cualificados para ello, siendo solamente un repaso introductorio y necesario para este acercamiento biográfico a la figura de Francisco Llácer Pla.

La música es, en buena parte, un reflejo de la situación social y política del momento en que se crea, catalizada a través de la individualidad, ¿se puede desligar acaso esa floración romántica europea sin entrever la solidez de la época vienesa? Pero España, a pesar de tener una base muy sólida en la época dorada del polifonísmo, vive constantes cambios, conflictos y guerras que nos sitúan bastante rezagados con respecto a la evolución que sigue Europa en el siglo XIX. Un ejemplo significativo de ello es que se tardó más de medio siglo desde su composición en estrenar, por ejemplo, las sinfonías de Beethoven en España, siendo su *1ª Sinfonía* (1799-1800) la primera en ser escuchada parcialmente en el salón del Conservatorio de Madrid dirigida por Jesús de Monasterio en abril de 1864[1].

Mientras que allí, en Europa, la burguesía no solo acoge en su seno sino que potencia a grandes figuras de la cultura y de la música[2], en España la pequeña burguesía existente está al amparo de los designios de la monarquía, designios más bien reacios a potenciar el desarrollo cultural que, por el contrario, si se produce en Europa. Época italianizante en la cual no cabe, no ya el sinfonismo, sino tampoco el piano romántico. La zarzuela, por su parte, es desdeñada por los intelectuales, quienes acuden a la ópera, les guste o no, ignorando los esfuerzos de los conciertos sinfónicos o ese intento de crear un género propio (una ópera autóctona).

[1] GÓMEZ AMAT, Carlos. *Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX*. Cuadernos de música, año 1; nº 2. Página 43. Madrid, 1982.

[2] F. Mendelssohn (1809-1847) o R. Schumann (1810-1856) son claros exponentes de esa burguesía creciente.

España vive en continua convulsión, en la que la terquedad de corazón es una barrera para el recogimiento y la ternura que la música ofrece. A pesar de todo, la calma reinante durante la época de Alfonso XII trae consigo una naciente renovación. Así, se van presenciando éxitos como los de J. Gayarre (1844-1890) y P. Sarasate (1844-1908), se pueden ver con más frecuencia conciertos sinfónicos y de cámara y, en definitiva, se va preparando el camino para que figuras como T. Bretón (1850-1923) o R. Chapí (1851-1909) intenten poner en marcha una restauración.

El intento de una música romántica llega con retraso (un ejemplo bien claro puede ser la *Sinfonía en Re* del anteriormente nombrado R. Chapí, clara prolongación del legado beethoveniano), como también la poesía de G. A. Bécquer (1836-1870), aunque quizás, en un momento en que la estabilidad de la sociedad lo permite. Aún así el intento de crear una ópera nacional fracasa. La gran ópera que en Europa se estaba haciendo, R. Wagner (1813-1883) con una aureola polémica, tardan en llegar a España. También hay que unir a esto el gran desinterés que los intelectuales muestran por la música (tal es el caso de Menéndez Pelayo, quien, desgraciadamente, no era el único).

Al contrario que en Europa, donde la ópera nacional surge como un exponente de realidades políticas, en España, la zarzuela, no tiene nada que ver con el nacionalismo: lo popular se usa muy superficialmente. Pero aún mayor aceptación que la zarzuela tiene el "género chico", que con títulos como *La verbena de la Paloma* de Bretón, o *La revoltosa* de Chapí, obtuvo triunfos relevantes, consiguiendo una gran audiencia.

Así llegamos a una época de Restauración en la que se da un crecimiento de la gran burguesía que en algunos casos, por medio de su mecenazgo de las artes, influirá para el auge de la música. El nacionalismo también surge con fuerza, separado en un principio de toda pretensión política, teniendo una extraordinaria capacidad de unión que se dirige a todas las clases por igual. Hay un resurgimiento regional, un notable descenso de las grandes creaciones que, sin embargo, encuentra su contrapunto en el crecimiento de una cultura del

artesanado[3]. En este resurgir de nuestra música se encuentra Felipe Pedrell (1841-1922); se sitúa en la época del nacionalismo, en el que confluyen todas las corrientes románticas: función "mítica" y creadora de lo legendario, alma "nacional" como fondo permanente de inspiración y la canción popular como fuente directa. Este personaje será la fuente de donde emanarán nacionalistas como Isaac Albéniz (1860-1909), Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970), etc. , que llenarán una época importante de la música española.

Es en ese momento cuando aparece en el ambiente musical Conrado del Campo (1878-1953), quien, desde su cátedra de composición en el Conservatorio de Madrid, ejerció gran influencia sobre un nutrido número de compositores jóvenes que luego se convertirían en grandes figuras de nuestro panorama musical[4]. Junto a él aparecen también Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949), por entonces recién llegados a Madrid; en cierto modo el hecho de ser madrileño hace que Conrado del Campo los acoja con cierto aire de protección en un Madrid entonces desconocido para ellos. Podemos decir de Conrado del Campo, que aparece como posible protagonista de una nueva línea, más europea, de nuestra música[5] de principios de siglo.

Felipe Pedrell, uno de los compositores más considerados de aquél momento, abandona Madrid con amargura por motivos de salud. Sus mismas palabras son prueba de ese sentimiento:

> Tal exceso de trabajo me rindió. Enfermé de cuidado en el espacio de una noche, durante la cual la columna barométrica había bajado a cero: - si quiere usted salvar el pellejo, me dijo el doctor de cabecera, huya usted del clima de Madrid, que le asesina, en busca de un clima más suave – Y huí de Madrid, dejándolo todo. Y en busca de un clima más suave marché a Barcelona a últimos de diciembre. Me condujeron con grandes preocupaciones al tren, y al salir a la mañana siguiente a la aurora del nuevo día y aspirar el aire suave del mar, lloré como un niño. ¡Me sentí curado!.[6]

[3] Esto explica la fundación de orfeones, teatros al aire libre o la realización de juegos florales.
[4] Recordemos nombres como Gombau, Antón, Alfonso, Argenta, Bacarisse, Bautísta, C. Halffter, Calés Otero, M. Alonso o D. Santa Cruz.
[5] Figura olvidada de nuestro panorama musical, como tantos otros, en los últimos años se han realizado algunas grabaciones de sus obra, como es la grabación de los cuartetos de cuerda a cargo del Cuarteto Bretón, aunque siga siendo una figura casi desconocida para nosotros.
[6] SOPEÑA, Federico. Historia de la música española contemporánea. Pág. 44-45. Ed. Castilla. Madrid, 1958.

Paradógicamente es a partir de entonces cuando realiza su obra fundamental: *Cancionero musical popular español* (l905). La función musicológica de esta obra fue importantísima y abrió caminos a otros que vendrían detrás de él.

A su llegada a Madrid, tanto Falla como Turina, contactan con los más representativos músicos del momento. Los dos reciben clases de piano de uno de los pocos profesores que entonces creó escuela: José Tragó (1857-1934); mientras que Falla, sigue los consejos de F. Pedrell, los cuales serán decisivos en su carrera[7], Turina trabaja profundamente el piano con Tragó que hace de él un excelente pianista, refinando su técnica.

Al principio de nuestro siglo surgen las Sociedades Filarmónicas en ciudades como Madrid, Bilbao, Oviedo, Barcelona, Valencia; sociedades que con su labor ayudaron a la difusión de obras hasta entonces desconocidas. Ahora los conciertos que durante la época de restauración eran esporádicos, se hacen cada vez más frecuentes. Aunque al comienzo de su actividad, a estas sociedades filarmónicas, les interesa poco, o nada, la última música francesa y muy poco la española de nueva línea, poco a poco van incluyendo en sus programas partituras actuales.

Podemos destacar en este momento la labor desarrollada por el director de orquesta Enrique Fernández Arbós (1863-1939) que, aunque residente en Inglaterra, trajo a sus conciertos del Real partituras de la "nueva" música europea: J. Brahms (1833-1897), P. I. Tchaikowsky (1840-1893), N. Rimsky-Korsakov (1844-1908), C. Franck (1822-1890), C. Debussy (1862-1918), sin desdeñar ni mucho menos la música española. Junto a Fernández Arbós otros luchan por imponer la música europea, en general, contra el monopolio del italianismo. Tal es el caso del compositor Conrado del Campo, críticos como Roda o López-Chavarri Marco, todos pelean incansablemente por ello.

[7] Sobre este particular O. Esplá (1889-1976) comenta en sus *Escritos*, organizados en tres volúmenes y editados por la Editorial Alpuerto en 1986 bajo la supervisión de Antonio Iglesias, la gran influencia, aunque negada por Falla, que tuvo la obra de R. Chapí sobre éste, sin negar la que también tuvo la de Pedrell ; incluso afirmaba que en algunas ocasiones que interpretó fragmentos de obras de Chapí, los oyentes se las atribuían, sin dudar, a Falla.

Al comenzar el siglo están en auge las agrupaciones corales en Barcelona, Valencia, San Sebastián, Pamplona, Bilbao; amén de las no pocas sociedades musicales que constituyeron el centro de la vida musical en provincias. Es importante este auge del mundo coral, sobre todo porque proporciona la posibilidad de poder estrenarse obras sinfónico—corales que en algunos casos se habían retrasado hasta 100 años. Cubrieron además una función múltiple: recogieron y facilitaron la renovación del repertorio popular; socialmente reclutan sus componentes de entre las clases media y artesana, lo que contribuye a la formación humana de las generaciones que por ellas pasan.

La ópera adquiere actualidad con la polémica Wagneriana. El estreno de *Tristán e Isolda* en 1911 causa una gran conmoción. Se forma la "Sociedad Wagneriana" presidida por el Duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953), aunque solamente dura un periodo de tres años. En las siguientes temporadas se dan importantes conciertos sinfónicos, grandes obras sinfónico—corales de Bach (1685-1750), Beethoven (1770-1827). Los medios intelectuales, que hasta ahora habían ignorado el mundo de la música, se hacen eco de las ideas pseudomísticas wagnerianas.

Este momento en que España parece conectar con las corrientes europeas, tanto por la música que llega del exterior, como por los contactos directos que los músicos españoles tienen en sus salidas al exterior[8], es propicio para hablar del cambio que en las primeras décadas del siglo XX se experimenta en la música europea.

La evolución de la música esta marcada por la constante búsqueda y transformación, enriquecimiento y ampliación de los medios expresivos e idiomáticos utilizados.

[8] Falla y Turina viajan a París donde se encuentran todo lo que va a ser la nueva generación en música: Stravinsky (1882-1971), Bartók (1881-1945), Casella (1883-1947), Albeniz, Viñes (1885-1943), Casals (1876-1973), Debussy, Dukas (1865-1935), quien sería amigo y consejero de Falla.

> Un año de actividad musical en la séptima década del s. XX, equivale a 50 ó 100 años en el siglo XVI, en lo que respecta a la cantidad de obras editadas y difundidas. [9]

Podemos delimitar entre 1910 y 1925 la época de gestación e irrupción de las nuevas fuerzas musicales. La "música nueva" es, en esencia, una reacción elemental contra la música del romanticismo y concretamente del postromanticismo. El expresionismo, en cierto modo sucesor del romanticismo, aparece como otra fase más en el desarrollo de la música como arte expresivo. Los medios de los que se vale para la comunicación individual pueden ser o extremadamente concisos o considerablemente ampliados. Esta tendencia es la que caracteriza el expresionismo como una postura de tipo subjetivo. Nueva es la estética radical de esta época, así como el enfoque y la utilización del material sonoro tanto como la postura frente a las técnicas de composición. Hay un enriquecimiento de los medios armónicos y orquestales.

En contraposición al planteamiento estético del postromanticismo, la postura estética de los compositores que se adscriben a este proceso de renovación, rechaza la concepción de una música entendida como medio descriptivo de estados anímicos e impresiones de la naturaleza.

Desde mediados del Siglo XIX van apareciendo corrientes musicales que progresivamente se van apartando del concepto tonal imperante desde principio del siglo XVIII y que derivará en propuestas radicalmente opuestas, como seguidamente veremos. Se presentan dos corrientes bien diferenciadas[10]:

-el sistema tonal de doble modalidad, que guarda una relación con el centro tonal,
-el sistema atonal, en donde no existe jerarquización tonal.

[9] LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana Mª. *La notación de la música contemporánea*. Editorial Ricordi. Buenos Aires, 1973. Prólogo, Pág. 7.
[10] Por lo que se refiere a la concepción armónica.

En el capítulo III del libro *La notación de la música contemporánea* de A. Mª. Locatelli de Pérgamo, en su apartado dedicado a la liberación de la tonalidad podemos leer:

> La tonalidad, elaborada teóricamente por J.Ph. Rameau (1683-1764) a comienzos del siglo XVIII, fue el lenguaje que hablaron los compositores durante varios siglos. Su esencia es la sujeción a un orden preestablecido de sucesiones armónicas y melódicas, que permiten conocer la clara jerarquía y superioridad de algunos grados con relación a. otros. El multicromatismo romántico minó las bases de la tonalidad; Claude Debussy (1862-1918) y A. Schoenberg (1874 -1951) romperían drásticamente con ella: Debussy, reemplazándola por modos antiguos y escalas exóticas ; Schoenberg nivelando las funciones y jerarquías de los doce grados de la escala temperada cromática. Al hacer esto Schoenberg desvirtúa el sentido de la tonalidad, pues si bien ésta usa como escala-repertorio los mismos doce sonidos temperados, los selecciona y jerarquiza de manera distinta en cada tonalidad. Para la música dodecafónica los doce sonidos son igualmente valiosos y su exposición constituye la serie dodecafónica (puede representarse con signos tradicionales).[11]

Siguiendo con el recorrido histórico, es interesante subrayar cómo, paradójicamente, en España no se vive un romanticismo paralelo al de Europa[12]; sin embargo, su música y su cultura constituyen una fuente inspiradora para las creaciones musicales de esta corriente romántica europea. Adolfo Salazar (1890-1958), en su libro *El siglo romántico*, hace un repaso de la visión de España a través de la música romántica europea. Obras como *Carmen* de G. Bizet (1838-1875), o el *Capricho español* de Rimsky Korsakov (1844-1908), o la *Iberia* de las *Imágenes* para orquesta de Debussy dan una muestra de esa "musa" inspiradora que era España para los músicos y la visión que de ella tenían, una visión marcada por el "exotismo". En España, por el contrario y casi dando la espalda a los adelantos que la música europea estaba sufriendo, aparece la moda denominada "alhambrista", moda cursi que invade e impone un estilo teatral. Realmente España era así; pero pintores y músicos serán los primeros en intentar mostrar una España diferente. Joaquín Rodrigo (1901-1999) contribuirá a ello, se pasará del color, de la superficie, a la esencia, al mismo fondo de las cosas. El

[11] LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana Mª. *La notación de la música contemporánea*. Capítulo III, página 16.
[12] Sería exagerado afirmar que España no vivió un romanticismo. No es, sin embargo, descabellado afirmar que lo viviera tardíamente.

"pintoresquismo alhambrista" parecía necesario en las obras españolas, estando destinada al fracaso aquella que no lo presentara [13].

En este momento otro cambio radical se produce en el arte, a manos de dos personajes que empujan al mundo de la anteguerra a caer súbitamente: I. Stravinsky (1882-1971) y P. Picasso (1881-1973).

Durante largo tiempo la música española girará alrededor de la obra de Manuel de Falla. Sus propuestas renuevan la música y, sin duda, su éxito en tierras francesas hace que su visión del folclore tenga tintes universalistas, totalmente distintos a los localismos imperantes por entonces en España.

La primera Gran Guerra de 1914 traerá a España un cambio profundo que, lógicamente, también se notará en la música. Se producen trastornos sociales, la política se renueva con generaciones jóvenes, surgen intelectuales con visión europeísta, hay una ruptura de muchos prejuicios. Estos cambios dejan una huella profunda en nuestra sociedad. También la guerra obliga a Falla y a Turina a regresar a España con vistas a fijar aquí sus residencias.

Falla impone con fuerza sus obras "andaluzas". A pesar de la incomprensión que sufrió en los primeros años, su obra poco a poco va llegando al gran público. Realmente su caso es un caso de verdadera excepción, su fama constante es incluso más continua que la de un Strawinsky o un Bartók, o incluso de un Schoenberg y la de sus alumnos de la escuela de Viena[14]. Podemos decir que la obra de Falla es menos avanzada que la de estos músicos. Utiliza al igual que M. Ravel (1875-1937), un lenguaje siempre asequible al gran público. Trata de dar la esencia de lo popular: su música es nacionalista, dando con genialidad lo que hasta entonces había sido tópico.

[13] Relataba J. Turina, no sin cierta amargura, el regocijo inicial mostrado por una señora al ir a escuchar un cuarteto de cuerda de C. Del Campo :"…¿Español? ¡Olé! ¡Caramba!" y su posterior desilusión al no encontrar las esperadas castañuelas...". (Cita extraída del libro: SOPEÑA, Federico. *Historia de la música contemporánea*. Ed. Rialp. Madrid, 1976. Página 84)

[14] Anton Webern (1885-1945), Alban Berg (1883-1935) y el propio A. Scoenberg constituyeron la denominada Segunda Escuela de Viena.

Realmente este protagonismo de Falla produjo que algunos compositores trabajaran bajo esa sombra. Tal es el caso de Joaquin Turina, quien, habiendo sido figura de primera línea, se ve "arrinconado", por supuesto sin malas voluntades, como consecuencia solamente del destino. Los resultados de esta centralización sin límites fueron trágicos cuando Falla quedó en silencio. También sufrió este deslumbramiento "fallista" Oscar Esplá (1889-1976), influyendo sin duda alguna en la espléndida ambición de proyectos que el compositor alicantino demostraba.

El cierre del Teatro Real de Madrid en 1925, causó un vacío que influyó mucho en el desarrollo de la música, y que nadie pudo sospechar sería tan largo. La ópera era entonces el gran mercado para el compositor, que en España no tenía más horizonte que el teatro. Esto explica la migración hacia la zarzuela, pero siempre existen excepciones. Así, no se acercaron a este género ni Falla, ni Turina, ni Esplá.

La gran influencia de la música de Falla tuvo como primera consecuencia a Ernesto Halffter (1905-1989) que, con su alegría, humanizó toda una época de la música española. En esta época la proyección de los músicos hacia el mundo intelectual va siendo cada vez mayor, situando cada vez mejor a la música en ese ambiente; aunque la preocupación que los intelectuales muestran por la música seguía brillando por su ausencia. No se puede señalar ninguna colaboración importante entre poetas y músicos. La crítica musical, así como algunos trabajos monográficos y de ensayo realizados por algunos compositores en diversas revistas, contribuyó, en gran manera, a situar a la música en un lugar más apropiado. Para la "organización" de la música existía una Junta Nacional de Música, con nombres como M. de Falla, J. Turina, O. Esplá, R. Halffter (1900-1987), E. Halffter, B. Pérez Casas (1873-1956), Fernández Arbós, C. Del Campo y J. Guridi (1886-1961).

Adolfo Salazar intenta establecer un orden inexistente en la vida musical española, confeccionando un proyecto en el que se contemplaba desde la necesidad de la creación de una entidad oficial, dependiente del gobierno, compuesta por personalidades relevantes en la sociedad y en el arte, la cual podría denominarse Junta Nacional de Música; pasando por la creación de una Orquesta

Nacional, hasta la difusión de las obras de reciente creación a nivel Nacional e Internacional y la creación de concursos de composición musical. Un proyecto exhaustivo, donde también aparecía una propuesta de organización interna, pero que la incompetencia y el "desinterés" de los destinatarios hizo fracasar por completo. A pesar de la aparente despreocupación por conseguir una organización musical apropiada, a pesar de la violencia política reinante en este periodo y haciendo una valoración objetiva, hay que resaltar el especial interés de la juventud por los temas musicales; quizás un poco lógica por la madurez y el éxito de los grandes maestros, los interesantes artículos de Salazar, la gran difusión del disco, y la misma aparición del cine sonoro, contribuyeron a crear una coyuntura propicia para motivar dicho interés.

En lo concerniente a la composición, hay una pujanza de la dicotomía entre "nacionalismo" y "universalidad", pujanza en la cual se mueven Falla (quien mantuvo silencio desde su "Homenaje a Paul Dukas" en 1925), E. Halffter, quien tampoco resuelve muy claramente la disyuntiva y O. Esplá quien, por su situación generalmente intermedia entre Falla y Halffter y por su vocación de creador junto con su técnica, era el apropiado para realizar esa aproximación entre nacionalismo y universalidad.

En la generación siguiente, S. Bacarisse (1898-1963), R. Halffter, G. Pittaluga (1906-1975), F. Remacha (1898-1998), etc., este mismo dilema queda más bien eludido, y en sus obras aparecen mensajes de "humanidad" en cierto modo neorománticos. Esta es, sin duda, la clave del retraso tan enorme de la música española con respecto a la europea, lo que hace que virtualmente se queme la etapa del nacionalismo.

La revista *Cruz y Raya*[15], por su parte, jugó un papel muy importante, mostrando una preocupación por la actualidad, presentándose trabajos monográficos como el de Falla sobre R. Wagner, o el de J. Martillan (1882-1973) sobre el problema más agudo de la música contemporánea en Europa.

[15] *Cruz y Raya* fue una revista cultural dirigida por José Bergamín. Editada por un grupo de intelectuales, que circuló entre 1933 y 1936.

En lo que se refiere a los intérpretes, junto a los que ya anteriormente existían, P. Casals (1876-1973), R. Viñes (1885-1943), J. Iturbi (1895-1980), etc, se unen figuras como la de A. Segovia (1893-1987), L. Querol (1899-1985), G. Cassadó (1897-1966), etc., en el plano solista. En Valencia, concretamente en esta época, la Orquesta Sinfónica (fundada en 1916), dirigida por José Izquierdo (1890-1951), es un excelente vehículo de transmisión del repertorio sinfónico, y de realización de estrenos.

Desgraciadamente, este panorama de restauración total, muy alentadora para nuestra música, se ve bruscamente truncado por el inicio de la guerra civil española en 1936, situación que duró tres años y de la que España tardaría bastante tiempo en recuperarse. Como comenta Tomás Marco en su conferencia sobre Fco. Llácer Pla, realizada en el IVAM de Valencia el 9 de julio de 1997, dentro de la exposición Antes del Arte:

> [...] La guerra civil dura tres años, pero es un ensayo general para una guerra mucho más importante, la Segunda Guerra Mundial, que dura cinco, a los que hay que añadir los años de aislamiento tanto interior como exterior a los que se ve expuesta la España de Franco; aislamiento que finalizará en 1956 con el pacto Franco – Eissenhover. Por lo tanto, la guerra no dura tres sino veinte años, tiempo en que la gente debía averiguar las cosas como podían [...][16]

Musicalmente hablando, se produjo una total dispersión de la generación que entonces se encontraba en pleno apogeo creador y que habían llenado con su música los conciertos desde la Dictadura hasta comienzos de la guerra: R. Halffter, Bacarisse, Pittaluga, Esplá, Salazar, Rodrigo, etc. También Falla marchó fuera en otoño del 39 hacia Argentina para no volver[17]. Precariedad y falta de medios eran las constantes en todo intento de continuar la ruta comenzada antes de la guerra.

[16] MARCO, Tomás. Conferencia *Francisco Llácer Plá, vida y obra*. Valencia, IVAM, 9 de julio de 1997.
[17] Falleció en Altagracia (Córdoba, Argentina) el 14 de noviembre de 1946 y hasta su fallecimiento conservó gran nostalgia por España, mostrada, anecdóticamente, al llevar dos relojes, uno con la hora española "para saber la hora de casa".

Una vez finalizado la guerra civil la organización de la música se encauzó a través de la Comisaría de la Música, tripartita primero y luego formada por un sólo comisario (J. Turina), asesorado por un Consejo de la Música. Esta Comisaría se plantea la reorganización de Conservatorios como primera medida. Trabajo arduo pero que, a pesar de las múltiples dificultades con que se encontraba, fue reuniendo claustros de profesores con nombres de prestigio, lo que daba esperanzas en cuanto a los resultados del proyecto.

Fruto de un trabajo realizado con ahínco y dirigido sabiamente por los responsables de la Comisaría, fue el mantenimiento de la Orquesta Nacional. Conciertos conmemorativos, estrenos de obras españolas y extranjeras son la muestra del esfuerzo sincero, modesto y juvenil, que pudo ser continuado gracias a la mejora de la Orquesta y a las buenas batutas que por ella pasaron.

En el año 1943 Higinio Anglés (1888-1969) funda el Instituto de Musicología, con lo que se cubre una laguna existente en el campo de la recuperación e investigación de obras musicales. Su primera junta directiva cumplió plenamente en sus cuatro años de función un menester político, cultural y musical, dejando un sello imborrable de esta época.

Es entonces cuando aparece como figura de la música española Joaquín Rodrigo, que con su *Concierto de Aranjuez* (1939) contribuye al surgimiento de una pasión generalizada por el estudio de la guitarra. Grandes figuras, como Segovia (quien vuelve por aquel entonces a España) o R. Sainz de la Maza (1896-1981) y jóvenes prometedores, entre los que destaca Narciso Yepes (1927-1997), influyen para que este instrumento tenga un auge impresionante en los Conservatorios.

España comienza a mirar a Europa, mostrando una cierta reticencia, sin embargo, a la corriente reaccionaria que de ella llega (Debussy, Schönberg o Stravinski). Pasaron por España grandes batutas ya consagradas como K. Böhn (1829-1925), Knaperssbusch (1888-1965), y otras grandes revelaciones que profetizaban lo que luego fueron [E. Jordá (1911-1996) , H. Von Karajan (1908-1989)]. Se dieron entonces gran cantidad de conciertos gratuitos.

El canto, la dirección, el piano, el violín, el violonchelo, experimentan una renovación y surgen figuras que vienen a engrosar la lista de las ya existentes: J. Iturbi (consagrado ya como solista y director), Victoria de los Ángeles (1923-2005), José Cubiles (1894-1971), Leopoldo Querol (1899-1985), Ricardo Viñes (1885-1943), Ricardo Vivó (1919-1980), y tantos otros que contribuyeron a "empujar" a España hacia ese ascenso tan necesario sobre todo después de una total desconexión con Europa.

Durante los años que siguieron al estreno en 1939 del *Concierto de Aranjuez* (obra muy determinante y en consonancia totalmente con las exigencias del pueblo español) en Europa se ejercía una política musical exageradamente neorromántica con ojeriza a cualquier intento de renovación, de aventura.

Después de la generación de los Maestros, (Falla, Guridi, C. del Campo, Turina, etc.), a principios de los años 40 aparece una generación intermedia entre ésta de los Maestros y las jóvenes generaciones; en ella nos encontramos con Moreno Gans (1897-1976), Rodríguez Albert (1902-1979), Muñoz Molleda (1905-1988), J. García Leoz (1904-1953), Báguena Soler (1908-1995), quienes tuvieron que replantearse, debido a la eclosión del dodecafonismo (la cual acaparó los órganos de expresión de la música contemporánea), no ya la técnica y sus avances, sino posiciones estéticas como creadores.

Ya en la temprana fecha de 1947 se constituye en Barcelona el "Circulo Manuel de Falla" de donde saldrán todas las ideas e intentos renovadores[18]. Con Roberto Gerhard (1896-1970) se produce el primer contacto con el dodecafonismo. Alumno directo de Schönberg en 1929, aunque tardaría en adoptar las técnicas aprendidas, tuvo un continuador en su Cataluña natal: su alumno Joaquín Homs[19] (1968-2006). La evolución musical y cultural en

[18] Surgió este Círculo en torno al Instituto Francés de Barcelona por influjo de un compositor francés: Paul Guinard. Lo componían: J. Comellas (1913-1999), M. Valls (1920-1984), A. Cercá (1924). J. E. Cirlot (1916-1973), A. Blancafort (1928-2004), J. Giró, j. Mª. Mestres- Quadreny (1929), J. Padrós, J. Roca y J. Cercós. Juan Hidalgo (1927) tuvo contactos con este círculo.

[19] La actividad como conferenciante y presentador de novedades que J. Homs desarrollaba a principios de 1950 era decisiva.

Cataluña se plantea totalmente independiente a la del resto de la península, no llegando a tener en ocasiones ninguna influéncia en el resto de España.

En Madrid, el compositor chileno Pablo Garrido (1905-1982) orienta en el estudio de esta técnica algunos compositores jóvenes (entre ellos J. Hidalgo). Gerhard y Homs fueron los primeros en plantearse el problema de la composición atonal, por lo que rápidamente se ganaron la enemistad de los seguidores del folklorismo y neoclasicismo imperantes.

Es realmente difícil de explicar cómo llegaron los jóvenes compositores al dodecafonismo, no pudiéndose apenas hablar de una manera unitaria, máxime cuando los que llegaban se aferraban a él para luego soltarlo rápidamente; sólo Gerhard y Homs llegaron de una manera "ortodoxa" por su contacto directo con la llamada "Segunda Escuela de Viena". Los demás aprendieron la técnica de una manera autodidacta, prácticamente, consultando con libros y partituras.

Poco a poco el público se iba familiarizando con las constantes muestras de música y se fue imponiendo el concierto a las grandes audiencias. También la realización de festivales fue adquiriendo auge; en Europa ya se realizaban hacía tiempo (Viena, Londres, Paris o Roma, por ejemplo) inundando los veranos de actividad musical. Así, en España van alcanzando prestigio algunos de ellos, como los realizados en Granada, Santander, Sevilla, de rango comparable a los europeos.

A pesar de ello, en nuestro país, el proceso de incluir habitualmente la música rigurosamente contemporánea en los programas de concierto ha sido, y sigue siendo, lento, necesitando conciertos especiales para la audición de este tipo de obras. Todavía hoy la música que ya es habitual escuchar en Europa en conciertos habituales, en España duermen el sueño de la larga espera del estreno, e incluso algunas todavía son prácticamente desconocidas. Parece increíble que Schoenberg o A. Berg hablen lenguajes ininteligibles para la mayoría de la gente que acude a las salas de concierto. Esta situación afecta directamente al artista joven que tiene que crear arriesgándose a carecer de la posibilidad de

comunicación con el público, ya que este carecerá de costumbre para entender lo más mínimo.

Mientras que en Europa se abría un nuevo mercado para el compositor (el de la música para cine), en España se piensa más en el estreno, sin pensar en las posibles (y por otra parte casi inusuales) ganancias. Aunque también aquí algunos músicos componen para ese mercado, no es muy corriente[20].

En Europa la música se considera patrimonio cultural, ligada a la literatura, el teatro, o a la filosofía. Por el contrario, el compositor joven español no se siente unido generacionalmente a sus coetáneos novelistas, pintores, bailarines, etc. (aunque las excepciones siempre existen y se dan tímidamente colaboraciones de "creación en compañía").

La crítica juega un papel muy importante en esa "educación" y "adecuación" del terreno en donde tiene que sembrar la música: el público. Cierto es que en España los críticos no han estado vueltos de espaldas a los estrenos de autores jóvenes: Xavier Montalvatge (1912-2002), Antonio Fernández Cid (1916-1995)) y Enrique Franco (1920-2009), podemos decir que han sido los tres críticos más leídos e influyentes en España durante décadas.

La juventud española de esta época presentaba una postura ciertamente neorromántica, redescubriendo a G. Mahler (1860-1911), A. Bruckner (1824-1896), P. I. Tchaikowski (1840-1893), etc, aunque en España ciertos sectores seudo-intelectuales, no sin cierta pedantería, desdeñaban las posibilidades de la música española, aún sin conocerla.

Otro músico representativo para las generaciones jóvenes es Cristóbal Halffter (1930). Discípulo de Conrado del Campo, perteneciente a una saga española musical por excelencia, (sobrino de los compositores Rodolfo y Ernesto Halffter) ha sido uno de los compositores que ha facilitado y conseguido que el

[20] Podemos nombrar a uno de los casos más prolíficos en este tipo de música: Antón García Abril, aunque también lo han hecho compositores de vanguardia como es el caso de Miguel Asins Arbó, Luís de Pablo, Cristóbal Halffter o A. García Abril.

público tenga como familiar el sistema expresivo de la música de hoy, sin duda la primera misión que la música joven en cualquier época debe cumplir.

Junto a él una larga lista de compositores que están llevando a la música española a una equiparación con la europea, sirviendo también de guía a otras generaciones noveles que van surgiendo. Manuel Castillo (1930-2005), con su piano llamativo, lleno de efectos que extraen al instrumento una amplia gama de recursos; Luís de Pablo (1930), el cual maneja un lenguaje arduo y que con su profusión como conferenciante, ayuda a una mejor comprensión de la música actual; Miguel Alonso (1925), sacerdote al igual que M. Castillo, hace una música religiosa avanzada, valiente; Carmelo Bernaola (1929-2002), M. Buendía (1932), A. García Abril (1933), cada uno a su manera jugó un papel importante, desde el "Grupo de Madrid", haciendo normal lo que parecía un sueño.

Ya en Valencia, no se aprecian aquí signos muy dispares con respecto a la evolución del resto de España. La vida en el Conservatorio, con un plantel de figuras importantes en sus claustros, es similar en actividad y resultados a los de Madrid y Barcelona[21]. Sus orquestas[22], una intensa vida coral[23] y la actividad siempre ascendente de la Filarmónica: "… Fundada en diciembre de 1911, sigue su marcha ascendente de conciertos y, por tanto, la facilidad de oir diversas escuelas y tendencias se había multiplicado"[24]. Mención especial merece el constante auge de esa gran cantera musical que son las bandas[25].

A pesar de este panorama tan propicio para un desarrollo inmejorable, sólo podemos asimilar a la vanguardia de la época de la posguerra a dos autores valencianos: José Báguena Soler y Francisco Llácer Pla[26]. El primero trabaja

[21] Por él han pasado grandes figuras de la música entre las que podemos nombrar a: Gomá, Palau, Magenti, León Tello, Asencio, López Chavarri, Roca, De Nueda, Llácer Pla, Báguena Soler, Blanquer, etc...En 1968 se convirtió en Conservatorio Superior de Música.
[22] Eran varias las orquestas existentes en Valencia:
Orquesta Sinfónica, creada en 1916; Orquesta Municipal de Valencia (1943); Orquesta Clásica, creada por R. Corell; Orquesta Mozart, dirigida por F. Badía; de todas ellas solamente quedan en pié la Orquesta de Valencia y la de Cámara,fundada con el nombre de Ferroviaria.
[23] Si muchas eran las orquestas existentes en nuestra ciudad, las agrupaciones corales las superan con creces: Orfeón Valencià, Orfeón El Micalet, Agrupación Coral Levantina, Coral Polifónica Valentina, Agrupación Vocal de Cámara, Coral Infantil J. B. Comes, etc. Hasta completar una lista interminable.
[24] CLIMENT, José. Historia de la música valenciana. Página 114. Editorial Rivera Mota. Valencia, 1989.
[25] Podemos afirmar que la Comunidad Valenciana es la más rica en Bandas de música de todo el territorio español.
[26] MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Ed. Guadarrama. Página 53.

desde la óptica de la utilización de procesos matemáticos vinculado al objetivismo constructivista ; el segundo, introducido a la música de nueva creación por el propio Báguena, estrechamente vinculado a un concepto humanista de la música, partiendo del atonalismo como condicionante absoluto de su tarea compositiva.

No por ello, el hecho de no componerse de forma generalizada música de vanguardia, debemos llegar a la conclusión de que la producción musical valenciana sea precaria. Al contrario, es de lo más prolífera, llena de nombres e instituciones.

Podemos afirmar que el nexo de unión entre los siglos XIX y XX se produce con Eduardo López Chavarri Marco (1871-1970). Hombre polifacético (director de orquesta, pianista, pedagogo, compositor, periodista, escritor, crítico musical, traductor de libros, conferenciante, musicólogo, folklorista etc.). Alumno de Pedrell, de quien aprendió la afición a la música popular. Autodidacta en gran parte, creó un estilo armónico hasta entonces no utilizado. Sin duda su longevidad (99 años) y el vivir a caballo entre dos siglos lo convierte en el nexo natural intersecular.

Quizás si el destino no le hubiera truncado la vida en su juventud, Francisco Cuesta (1890-1921) hubiese podido ser el representante de la música valenciana por excelencia, llevándola por caminos nacionalistas con cariz regionalista[27]. Si López-Chavarri Marco utilizó unas armonías totalmente renovadoras, Cuesta podría haber sido el guía del nacionalismo valenciano.

Fue Manuel Palau (1893-1967) quien rompió con todas las antiguas formas e implantó la modernidad en música. Compartió con su profesor López Chavarri M. la relevancia en los ambientes musicales valencianos. Ambos lucharon, cada uno con sus medios expresivos, por el resurgimiento de la música valenciana. Aunque requerido en varias ocasiones por Madrid[28], no cambió nunca su residencia en Valencia. Por sus doctas lecciones pasaron gran número de los

[27] Francisco Cuesta, ciego casi desde su nacimiento, fué compañero de J. Iturbi y de L. Querol, y admirado por ambos.
[28] Consiguió sendos Premios Nacionales: en 1927 por su *Suite Gongoriana* y en 1945 por la obra *Atardecer.*

que luego fueron compositores de renombre[29], los cuales le deben sus enseñanzas no de "tratado" sino de experiencias, de vivencias. Era poseedor de un dominio excepcional de la orquestación; tuvo contactos con M. Ravel, traduciendo trabajos de Ch. Koecklin (1867-1950). Su catálogo es inmenso, con una gran variedad de obras y agrupaciones. Hombre ecléctico que influyó, sin duda, en gran número de jóvenes que pasaron por sus clases, uno de ellos Francisco Llácer.

En la generación siguiente se produce una bifurcación de criterios estéticos en los músicos valencianos, pudiéndose establecer dos vertientes bien diferenciadas[30]:

- Los tradicionalistas: en este grupo podemos situar, entre otros, a Francisco Tamarit (1941), Juan Pons (1941), Rafael Talens (1933), Salvador Chuliá (1944), Bernardo Adam Ferrero (1942), que siguen utilizando la armonía tradicional, la cual sirve de base a su lenguaje.
-Los que buscan nuevas formas de expresión: pudiendo nombrar a Eduardo Montesinos (1945), José Evangelista (1943), Llorenç Barber (1948), J. Luís Belenguer (1940) y Amando Blanquer (1935-2005) como muestra de un grupo que creció y se vió incrementado por jóvenes de las siguientes generaciones.

Aparentemente los músicos valencianos no se acogen a una escuela, por lo que se puede decir que no hay creada una "escuela valenciana", aunque si que ha habido, a lo largo de nuestra historia, cierto sector de compositores que por medio de la enseñanza transmiten un saber pero siempre desde la perspectiva académica e individual.

Sin duda la mejor situación coyuntural, la más fácil difusión de la música debida a los medios de comunicación (discos, partituras, libros, etc.) la facilidad y proliferación de cursos musicales contemporáneos, la mayor posibilidad de viajar al extranjero, la gran cantidad de conciertos (en los que se presentan tanto grupos

[29] Podemos nombrar, entre otros, a A. Blanquer, Fco. Llácer Pla o M. Asins Arbó.
[30] Aunque ya existentes diferentes criterios estéticos, cada vez fueron más marcadas las diferencias entre ellos.

orquestales como solistas y obras de gran actualidad), la gran expansión del estudio de la música (con la mayor existencia de Conservatorios, aulas de música, escuelas Municipales, etc.) contribuyen a que de entre nuestras nuevas generaciones estén constantemente surgiendo jóvenes compositores, que ya han dado numerosos frutos musicales. Nombres como Ramón Ramos (1954-2012), Ramón Pastor (1956), César Cano (1960), Enrique Sanz (1957), Rafael Mira (1951), José Antonio Orts (1955), Javier Costa (1958), Emilio Calandín (1958), Voro García (1970), Andrés Valero (1973), Josué Moreno (1980), Manuel Añón (1969), Héctor Oltra (1976), entre otros, son una viva muestra de ello. No podemos olvidar los festivales de Música Contemporánea que se realizan en nuestra Comunidad, como ENSEMS, con más de 30 ediciones, el extinto hace unos años Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, la Mostra Sonora de Sueca, el Festival Rafel de Rafelbuñol.

Realmente no se puede hacer historia de algo que todavía está por pasar. Sólo hablar a modo de panorama, el cual es desde luego halagüeño y que profetiza un futuro musical valenciano vivo y actual.

CAPÍTULO 3

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA: CRONOLOGÍA

3. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA. CRONOLOGÍA.

En esta cronología se presentan los acontecimientos que consideramos resaltables durante la vida de Francisco Llácer: hechos vitales, homenajes, composición de obras, estrenos, estudio de metodologías musicales, y todo aquello que permita una aproximación y mejor visualización de su trayectoria humana y como músico.

1918- Nace en Valencia el 2 de octubre en el seno de una familia muy humilde

1925- Ingresa en el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca) como infantillo (niño cantor). Allí recibe una formación musical clásica que será relevante en su futura actividad musical.

1932- Participa en la representación del *Misterio de Elche* cantando el papel del *Ángel* y la *Trinidad*. Abandona el Patriarca al cambiarle la voz.

1933- Compatibiliza sus estudios de música con el trabajo en un almacén de madera.

1936- A la edad de 18 años es movilizado por el ejército para luchar en la guerra civil que sumió a España durante 3 años en un destructivo conflicto bélico.

1940- Retoma sus estudios musicales los cuales finaliza, no exentos de muchas dificultades, en las especialidades de piano, órgano, historia y estética.

Aprueba la oposición al Cuerpo Administrativo de Sanidad Nacional.

Trabajos esporádicos de pianista en locales nocturnos.

1941- Amplía su formación musical con José Báguena Soler, compositor valenciano con tendencias estéticas avanzadas con quien estudia Armonía y Composición. También frecuenta a Manuel Palau con quien estudia Formas Musicales y Orquestación.

1945- Primeros contactos con la música de Ravel, Debussy, Bàrtok así como con algunos compositores poco conocidos en España.

1948- Compone su primera obra: *Canción de cuna* para piano (fuera de catálogo)

Comienza su primera etapa compositiva.

1949- Contrae matrimonio con Carmen Peris, con quien tendrá cinco hijos.

1950- Lectura del *Compendio de Armonía* de Hans Scholz

1952- Compone: *Dos lieder amatorios*[1] y *Ne despicias*.

1953- Compone: *Preludio* (piano) y *Campanar de Beniganim*.

Lectura del *Teoría y práctica de la Armonía Moderna* de A. Eaglefield y del libro *Apuntes de Acústica y escalas exóticas* de B. Catton

1954- Compone: *Triptic popular* y *El bosque de Opta*.

Las dos obras anteriores se estrenan ese mismo año.

Comienza a impartir clases de Armonía y Formas musicales en el Instituto Musical Giner de la Sociedad Coral "El Micalet" en Valencia.

[1] Para ver las formaciones instrumentales de las obras referenciadas acudir a la catalogación de la obra en el apartado de este trabajo dedicado al Catálogo de Francisco Llácer Plá.

1955- Compone: *Sonata* para piano.

Se estrena su *Triptic popular*.

Comienza a dirigir el reorganizado Orfeón de la Sociedad Coral el Micalet, donde realizará innumerables estrenos de obras nacionales e internacionales. Este cargo lo abandonará en 1959 por enfermedad.

Lectura del libro *Introducción a la Música de nuestro tiempo* de J. Carlos Paz

1956- Compone: *Rondó Mirmidón , Noctámbulo* y *Primavera en hivern*.

Se estrena su *Sonata* para piano.

Lectura de *Introducción a la Metatonalidad* de Claude Ballif.

1957- Compone: *Tres lieder y una coplilla*.

Se estrenan: *Noctámbulo*, *Rondó Mirmidón* y *Primavera en hivern*.

Subdirector del Instituto Musical Giner.

Lectura y estudio del manuscrito inédito *Apuntes sobre dodecafonismo serial* del director de orquesta y compositor mexicano Luís Ximenez Caballero.

Lectura y estudio del libro *Contrapunto del siglo XX* de H. Searle.

1958- Se estrenan los *Tres lieder y una coplilla*.

Comienzan sus contactos profesionales con el "grupo de Madrid" (generación del 51).

Lectura del libro Tratado de *Contrapunto basado en la teoría dodecafónica* de Ernst Krenek.

1959- Compone: *Aguafuertes de una novela* y *Al bon Déu*.

Sufre un derrame ocular que le dificulta desarrollar diversas actividades musicales; abandona la dirección del Orfeón del Micalet debido a esta enfermedad.

1960- Compone: *Cançoneta dels innocents* y *Sonatina 1960*.

Se estrena el *Preludio* para piano.

1961- Compone: *Preludio místico* y *Salida*.

Se estrena la *Cançoneta dels innocents*.

1962- Compone: *Zoco esclavo* y *Sincreción divertimento*.

Se estrenan los *Aguafuertes de una novela* y *Sonatina*.

1963- Compone: *Pentámero*.

Se estrenan *Dos lieder amatorios* y *Zoco esclavo*.

Es nombrado Director del Aula de Música en Valencia, donde se realizan actividades sobre todo de música contemporánea.

1964- Compone: *Invenciones*, *Himno de la enfermera* y *Nou cançons per a la intimitat*.

Comienza a dirigir la "Coral Polifónico Valentina" desarrollando una intensa actividad de estrenos.

Encuentra y lee el método *Técnica de la música atonal* de Julien Falk

1965- Se estrena *Sincreción Divertimento*.

La revista alemana *Melos* incluye a Llácer en un elenco de compositores españoles.

Lectura del libro *Autobiografía y estudios* de E. Krenek.

1966- Comienza su segunda etapa compositiva.

Se estrenan: *Al bon Déu*, *Himno de la enfermera* y estreno parcial de *Nou cançons per a la intimitat*.

Nombrado director del Instituto Musical Giner.

Escribe a petición de Tomás Marco su declaración [Mi pensamiento musical][2], donde deja clara su postura ética y estética ante el hecho musical.

Comienza a impartir clases en el Conservatorio Superior de Música de Valencia en la asignatura de Conjunto Vocal.

1967- Aparece un artículo en la revista de arte *S.P.* donde se hace mención a Llácer y a su trabajo compositivo.

Condecorado con la Medalla del XXV Aniversario de la Coral Polifónico Valentina.

[2] Título puesto al escrito, el cual se encuentra íntegro y comentado en el capítulo 4 de este trabajo, por el doctorando.

1968- Se estrena *Invenciones*.

Condecorado con la encomienda de la Orden Civil de Sanidad.

1969- Compone: *Trova heptafónica* y *Motete para el día sexto*.

Se estrena *Salida* y *Trova heptafónica*.

Nombrado Profesor Honorífico del Instituto Musical Giner junto a Eduardo López Chavarri Marco y a José Báguena Soler.

1970- Compone *Ciclos*.

Se estrena *Nou cançons per a la intimitat* versión completa.

1972- Compone: *Himne del Jardiner*, *Cançó per a la intimitat* versión Vln y Pn. y *Lamentació d´amor de Tirant lo Blanch*.

Se estrena el *Himne del Jardiner*.

1973- Compone *Tres ratlles curtes*.

Recibe la Medalla del XXV Aniversario de la Creación del Patronato Nacional del Misterio de Elche.

1974- Compone *Migraciones*.

Se estrena *Motete para el día sexto*.

1975- Compone: *Episodios concertantes* y *Ajonetes*.

Lectura del libro *Introducción a la música contemporánea* de J. Machlis.

1976- Se estrenan *Ciclos* y *Canço per a la intimitat* (versión Vln y Pn)

Ingresa en el Instituto de Musicología, donde desarrolla una amplia labor de investigación. Forma parte de este organismo hasta 1980.

1977- Compone: *Litúrgia I* (Responsorio por Daniel de Nueda)

Se estrena *Migraciones*.

1978- Compone: *Loors de la Santíssima Creu* y *Anem de folies*.

Se estrena *Loors de la Santíssima Creu*.

Homenajeado junto a otros profesores del Instituto Musical Giner por su actividad pedagógica desarrollada en el centro.

1979- Compone *Huellas, cronofases sobre Miguel Hernández*.

Se estrenan: *Preludio Místico*, *Episodios concertnates*, *Litúrgia I* y *Anem de folies*.

1980- Compone *Villanesca*.

Se estrenan *Lamentació de Tirant lo Blanch* y *Ajonetes*.

Presidente de Juventudes Musicales en Valencia hasta 1982.

Lectura del libro *La música contemporánea* de Guillermo Graetzer.

1981- Comienza su tercera y última etapa compositiva.

Compone: *Liturgia II, Dístico percutiente* y *La otra trova heptafónica*.

1982- Se estrena *Tres ratlles curtes*.

Se edita su *Guía analítica de Formas Musicales* (Ed.: Real Musical) libro fruto de los apuntes utilizados en sus clase de Formas en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

1983- Se estrenan *Huellas* y *Dístico percutiente*.

1984- Compone su *Concierto para piano y orquesta*.

Conferencia *Vida y obra* realizada en Madrid.[3]

1985- Compone *Tenebrae*; ese mismo año se estrena esta obra.

Lectura del tratado *Armonía del Siglo XX* de V. Persichetti.

1986- Compone: *Misa puericia, Espacios sugerentes (homenaje a un cuadro de Salvador Soria) y Versus in commemoratione Iohannis Cabanilles*.

Se estrena su *Concierto para piano y orquesta*.

1987- Compone: *Texturas y tropos y Ricercare concertante*.

Se estrenan *Espacios sugerentes y Versus in commemoratione Iohanes Cabanilles*.

[3] Esta conferencia la podemos encontrar íntegra en el Anexo I y comentada en el Capítulo 4 de este trabajo.

1988- Compone: *Plurívoco*.

Se estrenan: *Texturas y tropos, Ricercare concertante y Plurívoco*.

1989- Compone*: Cantos de llama, Gojos al Crist de la Fe de la Canyada y Trío*.

Se estrena el *Trío*.

1990- Compone: *Càntic espiritual a Santa Cecilia, Come ouverture alla italiana y Arras*.

1991- Compone: *Te Deum, Inducciones, Jocunde et pacificus y Cuatro sonetos de Fray Luís de León*.

Se estrenan: *Trío nº 1*, *Come ouverture alla italiana y Jucunde et pacificus*.

Homenajeado en el Palau de la Música de Valencia interpretándose sus obras por antiguos alumnos y amigos, todos ellos reputados interpretes.

1992- Compone: *Poliantea y Relatando imágenes*.

Se estrenan *Inducciones y Poliantea*.

1993- Compone: *Trío nº 2, Solitud sonora y Pórtico a Ramos de Pareja*.

Se estrenan: *Litúrgia II, Misa Puericia, Te Deum y Cuatro sonetos de Fray Luís de León*.

Es homenajeado en la Sociedad Filarmónica de Valencia.

También homenajeado por el Coro de Cámara del Ateneo del Puerto de Valencia.

1994- Compone la *Breve sonata mudante*.

Se estrena *Solitud sonora*.

1995- Se estrena *Canto de llama y Càntic espiritual a Sta Cecilia*.

1996- Compone: *Música para clave con o sin peparación y Elegía a una mirada*.

Se estrenan *Relatando imágenes, Pórtico a Ramos de Pareja y Breve sonata mudante*.

1997- Compone: *Hacia el anochecer y Pavesa célica*.

Se estrena *Música para clave con o sin preparación*.

Es nombrado “Importante” del mes de julio por el Diario Levante de Valencia.

1998- Compone: *Simbolismos Tagore*.

Se estrenan: *Elegía a una mirada, Hacia el anochecer y Pavesa célica*.

Es homenajeado en el Palau de la música de Valencia por su 80º aniversario, donde se vuelve a interpretar su *Te Deum* y se estrena la versión orquestal de *Episodios concertantes*.

Homenaje en el Club diario Levante con un monográfico de su música.

1999- Compone: *O salutatis Hostia y Poetizando lo cotidiano*.

Se estrenan *Simbolismos Tagore y O Salutatis Hostia*.

2000- Compone: *Arquitecturas del silencio* y la última obra de su catálogo *Oda a Joaquín Rodrigo Vidre*.

Se estrenan *Sonata para Viola y Clave y Arquitecturas del silencio*.

Se crea el Concurso de Composición “Paco Llácer” para música coral por parte de la Federación de Coros de la Comunidad Valenciana FECOCOVA.

2001- Se estrena *Oda a Joaquín Rodrigo Vidre*.

2002- Fallece en Valencia el 14 de abril a la edad de 84 años.

Propuesto Académico de Honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. No llegó a materializarse por su repentina muerte.

Homenaje en la Sociedad General de Autores de España en su sede valenciana.

2003- Grabación de un Cd con sus obras de cámara por parte del Grupo Illana.

2005- Nombrado Hijo Predilecto de la Ciudad de Valencia a título póstumo.

Es evidente que a partir de 1985, Llácer siguió leyendo y estudiando libros y tratados de música pero llegamos a la conclusión que los que le influenciaron, siendo esenciales en su evolución, son los que se referencian. En el Capítulo 6 a parte se hará una breve reseña de aquellos que consideramos más importantes.

En el Capítulo 4 se reseñan las conferencias que a lo largo de los años impartió Francisco Llácer Plá, revisando dos de ellas elegidas por la trascendencia de su contenido en nuestra investigación.

CAPÍTULO 4

PENSAMIENTO MUSICAL DE FRANCISCO LLÁCER PLÁ A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS

4. PENSAMIENTO MUSICAL DE FRANCISCO LLÁCER A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS.

Son muchos los escritos que encontramos en el archivo personal de Francisco Llácer: conferencias, ponencias, presentaciones, en definitiva, una larga vida con apariciones constantes en diferentes foros , como comprobaremos en el listado que mostraremos a continuación, fundamentalmente en la Comunidad Valenciana.

Como sería muy extenso el comentar uno por uno los materiales con que contamos, hemos seleccionado dos por su relevancia, por el momento en que están escritos y por la importancia que tiene la información que nos facilitan. El primero de ellos, por su extensión, lo podremos leer en su integridad dentro de este mismo capítulo; el segundo, mucho más amplio, lo encontraremos también completo en el Anexo 1[1].

[1] Los dos textos se presentan en este trabajo con la autorización de la familia Llácer.

Presentaremos ahora el listado cronológico de escritos llacerianos:

1963

-Conferencia realizada en Alboraya *Del gregoriano a la música electrónica.*[2]

-Organiza en el Aula de música de la Delegación Provincial del Movimiento conferencias sobre música contemporánea.

-Alocución / Introducción a la exposición de pintura de Ramón Castañer. En ese mismo acto se realiza una pequeño concierto con obras del propio Llácer.[3]

1966

-Escrito [*Mi pensamiento musical*] a petición de T. Marco quien luego se basa en dicho escrito para sus alusiones a Llácer en su libro *Música española de vanguardia*[4] (este será el primer escrito que trataremos en este capítulo).[5]

1972

-Encuentros *Coloquios ausentes*, en los mismos Llácer realiza la presentación en Valencia del compositor bilbaíno Luís de Pablo.[6]

1978

-Seminario de música religiosa. Dicho seminario se iba a realizar en la sede cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Tan solo se realizó una sesión por falta de presupuesto.[7]

1979

-Conferencia sobre G. Mahler en Torrente. En la misma se incluye un análisis de la 1ª Sinfonía de este autor.[8]

---

[2] LLÁCER, Fco. Conferencia *Del gregoriano a la música contemporánea*. Alboraya, 1963. No tenemos constancia de dónde se realizó. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[3] LLÁCER, Fco. Introducción a la exposición *Arte abstracto* del pintor Ramón Castañer. Galería Estil en Valencia. 1963. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[4] MARCO, T. *Música española de vanguardia*, Editorial Guadarrama. Madrid, 1970.

[5] LÁCER, Fco. Escrito [*Mi pensamiento musical*]. 1966. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[6] Encuentros *Coloquios ausentes*. El autor [LLÁCER, Fco.]. Valencia, 1972. No tenemos referencia de dónde se realizaron estos encuentros. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[7] LLÁCER, Fco. *Seminario de Música Religiosa*. Caja de Ahorros de Valencia, 1978. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[8] LLÁCER, Fco. Conferencia Gustav Mahler. Torrente, 1979. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

-Dentro del ciclo Música en la escuela, organizado por el Centro Piloto Santo Cáliz, realiza comentarios introductorios a 6 conciertos:

Polifonía y Renacimiento

El Barroco

El clasicismo

El Romanticismo

El Impresionismo

La música del siglo XX

En dichas charlas Llácer intenta dar las claves necesarias para un acercamiento a lo que luego se escuchará en el concierto.[9]

1981

-Conferencia *En torno a la polifonía vocal barroca valenciana*.[10]

1982

-Conferencia *El autor y su obra* en la Universidad de Gijón.[11]

1983

-Notas sobre *Música de vanguardia* realizadas a petición de A. Blanquer[12] para la realización de un disco de compositores valencianos. Después de grabadas las obras el disco no llegó a publicarse.[13]

-Francisco Llácer comparte la realización de tres conferencias dictadas en la sede Cultural de la caja de Ahorros de Valencia junto a Luís Blanes y José Luís Belenguer. La de Llácer versó sobre *La Escuela de Viena: atonalismo, dodecafonismo y serialismo.*[14]

[9] LLÁCER, Fco. *Conciertos para escolares*. Colegio Centro Piloto Santo Cáliz de Valencia, 1979. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[10] LLÁCER, Fco. Conferencia *En torno a la música vocal barroca valenciana*. Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, 1981. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[11] LLÁCER, Fco. Conferencia *El autor y su obra*. Universidad de Gijón. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[12] Amando Blanquer (1935-2005) compositor y pedagogo, alumno de O. Messiaen y G. Petrassi, quien compartió claustro en el CSMV "Joaquín Rodrigo" con Llácer durante muchos años.

[13] LLÁCER, Fco. Notas sobre *Música de Vanguardia*. Valencia, 1983. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[14] LLÁCER, Fco. Conferencia *La Escuela de Viena: atonalismo, dodecafonismo y serialismo*. Salón Sorolla del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Marzo, 1983. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

-Conferencia *Las formas del Barroco*.[15]

1984

-Conferencia en Madrid *Vida y obra de Francisco Llácer Plá* (esta conferencia será el segundo escrito del que trataremos en este capítulo).[16]

1987

-Conferencia *En torno a la Música Contemporánea*.[17]

-Escrito *Las bandas de música y la música Coral*.[18]

1988

-Primeras Jornadas de Musicología, Universidad Politécnica de Valencia. Ponencia sobre música contemporánea: *La interpretación en la Música Contemporánea*; en las mismas jornadas participa el compositor madrileño Ramón Barce, un importante intelectual español con quien Llácer mantuvo una estrecha relación.[19]

1991

-IIº Congreso Internacional de Composición organizado en Valencia por la Asociación COSICOVA. En esta ocasión Fco. Llácer participa con su conferencia *La composición en el mundo actual*.[20]

1993

-Conferencia *En torno al fenómeno de la música*. Se imparte dentro del ciclo *El pensamiento y la expresión*. Organiza el I. B. Ramón Llull.[21]

---

[15] LLÁCER, Fco. Conferencia *Las formas musicales del barroco*. Caja de Ahorros de Valencia, 1983. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[16] LLÁCER, Fco. Conferencia *Vida y Obra de Francisco Llácer*. Se Imparte dentro del ciclo *Vida y Obra* organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid, 1984. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[17] LLÁCER, Fco. Conferencia *En torno a la música contemporánea*. Desconocemos el lugar donde se impartió la conferencia. Noviembre de 1987. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[18] LLÁCER, Fco. Artículo *Las bandas de música y la música vocal*. Escrito para la revista Música y Pueblo. Noviembre de 1987. Aparecido en el número de enero de 1988. En este trabajo se utiliza la copiaa máquina de escribir realizada por el propio Llácer y que se encuentra en el archivo privado de la familia Llácer-Peris.

[19] LLÁCER, Fco. Ponencia *La interpretación en la música contemporánea*. Universidad Politécnica de Valencia. Iª Jornada de Musicología. Valencia, 1988. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

[20] LLÁCER, Fco. Ponencia *La composición en el mundo actual*. Iº Congreso Internacional de Composición. Organizado por COSICOVA. Valencia, 1991. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

A partir del año 1992 Francisco Llácer comienza a sufrir una enfermedad ocular que le impide realizar una actividad creadora normal, sus apariciones y participaciones en conferencias o ponencias, se ven mermadas profundamente, aunque esta actividad Llácer intenta prolongarla hasta poco antes de su desaparición. Así, en 2002 preparaba el discurso de ingreso en la Real Academia de BB AA de San Carlos de Valencia, acto que no llegó a tener lugar.

Vemos que el anterior listado cronológico abarca un espectro temporal de cerca de 30 años y en él se encuentra tanto conferencias, ponencias, presentaciones pictóricas como clases magistrales, comentarios a conciertos. El listado refleja la importancia que la actividad pedagógica (enseñar, cultivar) tiene en Llácer a lo largo de su vida. Muy interesantes son las conferencias en las que se tratan temas históricos: la forma en el barroco, la polifonía valenciana, seminarios de música religiosa, introducción a conciertos cambiando la estructura habitual del mismo.

Como ya hemos referido, por sus características hemos elegido dos: un escrito de 1966, realizado a petición de Tomás Marco (como luego veremos) y donde Llácer presentará su posicionamiento ético-estético; el segundo escrito elegido es una conferencia de 1984 sobre su vida y su obra, donde Llácer hace un repaso a su evolución artística desde los años 50 hasta el momento de escribirla.

Ya hemos comentado la grave lesión ocular que Francisco Llácer sufrió desde 1992 hasta su fallecimiento, y cómo se vió mermada su actividad creadora, ya que le impedía trabajar con normalidad. Aunque a otro ritmo Llácer intentó abordar la composición de algunas obras hasta prácticamente el final de sus días: se puede comprobar en el catálogo que aparece en este trabajo que su última obra catalogada data de 2000, *Oda a Joaquín Rodrigo Vidre* para guitarra y voz femenina. La misma semana de su fallecimiento Francisco Llácer barruntaba la idea de abordar la composición de un cuarteto de cuerda, y por ello, ya estando en

[21] LLÁCER, Fco. Conferencia *En torno al fenómeno de la música*. I. B. Ramón Llull de Valencia. Diciembre de 1993. Archivo privado de la familia Llácer-Peris. Documento inédito.

el hospital, pidió a sus familiares que le proporcionasen los cuartetos de Beethoven pues quería revisarlos.[22]

4.1- PRIMER ESCRITO: *[Mi pensamiento musical]* (1966)

Lo titularemos [Mi pensamiento musical] frase con la que comienza Llácer la redacción del mismo.

Este escrito, como ya hemos dicho, data de 1966; Llácer lo escribe a petición de Tomás Marco[23] quien se interesa por su trabajo y lo incluye en su libro *Música española de vanguardia* de 1970[24]. Podemos encontrar referencias a Llácer en dicho libro, junto a otros compositores valencianos como José Báguena Soler, en las páginas 53 y 54, 84 y 103.

El escrito versa como sigue:

> Mi pensamiento musical gira sobre la base de: "La música que no sirve para honrar a Dios o ennoblecer el pensamiento del hombre, falta a la razón de su fin" (Cristóbal de Morales/ siglo XVI).[25] Por lo tanto la música debe estar al servicio del hombre y éste al de Dios. Así adopta la música un juego singular : debe ser "funcional" para el espíritu y moral para el hombre. Hay pues una labor humanística que hacer y a ella me uno.
>
> La música, para mi, no es sentimiento. Es sensibilidad y fantasía del intelecto. Si el hombre oye música y en vez de emperezarse holgando con el sentimiento, (lo que resulta deshonesto) ejercita las facultades de su sensibilidad y de su fantasía, esta música contribuirá a formarlo para tareas intelectuales y de generosidad, útiles a sus semejantes. Además la música debe contraatacar la actitud moral pasiva del sentimiento-sentimentalismo tan nocivo y propicio a actitudes horizontales, negativas de las cualidades que deben dinamizar al hombre: la sensibilidad y la fantasía. Estos factores siempre han sido necesarios, pero hoy son fundamentales para la marcha de nuestro mundo. La vida actual demanda con mayor imperiosidad cada día hombres, pongamos científicos, con la suficiente fantasía para lanzarse por el camino de la investigación. Pero estos

[22] Fue una verdadera pena no poder disfrutar del discurso de investidura que preparaba para la Real Academia de BB AA de San Carlos, estamos seguros que habría sido un discurso preñado de erudición, sabiduría y humildad.

[23] Tomás Marco Aragón, músico e intelectual español que también ha ostentado altos cargos públicos ligados siempre a la cultura. Junto a otros personajes importantes ha potenciado la música española y ha difundido a los creadores españoles a través de innumerables escritos y libros hoy ya de referencia.

[24] MARCO, T. *Música española de vanguardia*, editorial Guadarrama. Madrid, 1970.

[25] RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales*. *Estudio crítico de su polifonía*. Biblioteca *La ciudad de Dios*. Real Monasterio de El Escorial. Madrid, 1969. Cita en Página 308.

> hombres deben poseer también la sensibilidad suficiente para que su trabajo esté siempre al servicio de la humanidad, fraternidad y amor universales; no debe de ninguna manera utilizarse al servicio de la destrucción, no solo física, sino moral y espiritual del hombre. En resumen, estoy convencido que la música es vehículo preciso para cultivar la fantasía y la sensibilidad del ser humano y acrecentar las facultades creadoras del mismo a cualquier nivel de la actividad humana. Este cultivo de la fantasía y la sensibilidad solo puede darlo la música. Pero creo que no la que se aprende en el Conservatorio, sino la música "no-literatura", la música "no-pintura". Por tanto, la música-música […]

La fecha en que Llácer escribe este texto, 1966 como ya hemos visto, coincide con su segunda etapa compositiva, la cual comienza con su obra *Nou cançons per a la intimitat*. En aquél momento el catálogo llaceriano contaba con un total de 23 obras de diversa índole y para diferentes formaciones instrumentales.

El escrito es una declaración de intenciones tanto éticas como estéticas. En lo que respecta a su posicionamiento ético Llácer se alinea con el concepto platónico-aristotélico de que la música es alimento del espíritu; Llácer deja claro, además, nada más comenzar el escrito su profunda religiosidad con la frase de Cristóbal de Morales[26], la cual pertenece a la portada de los libros de motetes. La música dinamiza dos cualidades humanas: la sensibilidad y la fantasía, afirmando que esto sólo se puede conseguir a través de ella. Después de este comienzo donde queda clara su postura estética y humana, aborda algunos principios técnicos:

> […]Llegado a este punto: admito gustoso la música del barroco y la actual. La labor para llegar a una técnica que me permitiera poder escribir como desde el principio hubiera querido me ha llevado mucho tiempo. Empecé con temas populares. Yo he investigado, en mi limitado medio, para evolucionar e intentar empujar hacia delante mi forma de hacer música, con la meta, aún lejana, de hacer música-música. Mi trabajo lo baso en combinar sonidos – valiéndome de los materiales de siempre – en relaciones actuales, que me lleven a una música más abstracta, pero que contenga la mayor cantidad posible de sensibilidad en sus contornos y fantasía en sus estructuras.
>
> Hago música con técnica atonal y busco la unidad mediante la utilización de un elemento (además de recursos de la técnica de escritura) al que yo llamo "tema". Construyo el "tema" sin valores métrico-temporales. La cohesión constructiva se produce por la sucesión de los intervalos, tanto lineal como en ocasiones vertical. Este "tema" es tratado en sus inversiones de espejo, cancrizante, etc. y las 48 transposiciones (esto deviene, además del contrapunto

[26] Cristóbal de Morales (1500 -1553).

> tradicional, de la forma de tratar la "serie dodecafónica" de Schoenberg). Pero yo intento que esta sucesión de intervalos tenga un contenido que me sirva para lo que proyecto escribir. Este "tema" puede ser de cuantas notas necesite. Se construye y trata atonalmente con la técnica de neutralización de un sonido una vez ha sido utilizado. Puede trabajarse sobreponiendo siempre material "temático", o bien, (esto a menudo) con adición de partes libres atonales. En ocasiones hay material "temático" en una sola parte y el resto son partes libres. El tema puede utilizarse en sus 48 transposiciones, entero o fraccionado. La presentación del tema nunca es igual; tanto la disposición interválica como sus figuras siempre variarán.
> El tema pues siempre se presentará variado, tanto en sus figuras como en su línea. En el orden armónico, caso de utilizarlo verticalmente, también pueden adicionarse notas libres atonales.
> La unidad sonora espacial la espero de la relación interválica en el tiempo que está presente con mayor o menor intensidad [...]

Como podemos ver, su actitud musical y creativa es la de una constante búsqueda. Desde sus comienzos, que compone utilizando como base temas populares, hasta derivar en una técnica incipiente atonal. No llega a ser dodecafónico, pero sí queda claro que conoce esta técnica. Llácer nunca será un dodecafónico ortodoxo, utilizará de este procedimiento algunos de sus recursos, como la elaboración de un tema serializado y su tratamiento por movimiento directo, contrario, retrogrado y retrogrado inverso, así como la transposición de dicho tema a todas las alturas del total cromático. La técnica dodecafónica la conoce por varios caminos; uno de ellos, como se explica en el Capítulo 6 Epígrafe 6.6, por medio del director mejicano Luís Ximenez Caballero.

> […] El equilibrio de la forma trato de conseguirlo mediante la yuxtaposición de bloques cuya agógica (modificación en los valores-tiempo) sea distinta, pero relacionada. Para ello puede utilizarse un diseño rítmico injertado en cada bloque, que posiblemente no se presente igual sino transformado. Queda claro que trabajo a base de eterna variación.
> Las influencias que he recibido son muchísimas. Yo creo que me influencio de todo lo que oigo. He pasado por muchas. Pero considero que en el momento actual quedan: técnicamente Julian Falk, Schoenberg, Krenek; musicalmente los del barroco y Stravinsky, Bartók y Berg. De alguno más de los actuales me gustan algunas obras sin llegar a influenciarme.
> Tengo una curiosidad tremenda por todo lo que ocurre, en cuanto a música de hoy, que es de lo que tratamos. Leo lo que puedo. Y gracias a amigos (de Valencia y de Madrid), voy satisfaciendo esta curiosidad en informarme de lo que puedo. Debido a mi trabajo en una oficina estatal, en la Coral Polifónico

> Valentina y en las clases dispongo de muy poco tiempo y tranquilidad para dedicar a la composición.[27]

Interesante es su afirmación de las "influencias" nombradas por Llácer en los dos últimos párrafos: Julian Falk , de quien estudia un método de atonalidad en 1959 y cuya técnica de neutralización semitonal fue muy útil para él en algunas de sus obras de esa época; Arnold Schönberg, con cuya técnica dodecafónica Llácer tiene contacto a partir de 1957 con diversos libros y apuntes que le permiten conocerla y profundizar en ella y de la cual extraerá sus consiguientes recursos; Ernst Krenek, de quien lee y estudia varios libros, sobre todo *Autobiografía y estudios* (1965); Béla Bartòk, de quien, como el mismo Llácer dice, recibe una influencia ética; Anton Webern y, sobre todo, Alban Berg, de quien retoma su manera de utilizar la serie como un "semillero" de diseños y temas a modo romántico y con quien le une, además, su espíritu conciliador entre la tradición y las nuevas corrientes[28].

Acaba el escrito con una confesión abierta de su curiosidad, la misma que le llevará a seguir investigando y evolucionando, como él mismo afirma en el escrito en un alarde de profunda humildad, "en su limitado medio".

[27] El autor [LLÁCER PLA, Francisco] [*Mi pensamiento musical*]. Escrito inédito, perteneciente a su archivo personal de la familia Llácer.
[28] DE PABLO, Luís. *Una historia de la música contemporánea*. Editado por Fundación BBVA. Madrid, 2009.

4.2- SEGUNDO ESCRITO: Conferencia *Vida y obra* (1984)

Escrito y fechado en 1984, como su título indica, se trata de una conferencia dictado por Francisco Llácer Plá en Madrid.[29] No podemos determinar con exactitud el lugar donde se realizó pero sí que fue en esa ciudad pues está referenciado en la portada de la misma manuscrito por el autor. Por la extensión de la conferencia, esta se adjuntará completa en el Anexo 1, pues consideramos que su contenido nos ayudará sustancialmente en la comprensión del pensamiento llaceriano, tanto técnico como estético.

La conferencia se estructura en varios apartados, sin parágrafos numerados pero bien definidos, que ayudan a articular el discurso y facilitan su comprensión.

También Llácer utilizó ejemplos musicales de alguna de sus obras comentados brevemente y que ejemplifican el contenido de la misma:

a- Introducción estético- filosófica.

b- Breve recorrido biográfico (formación musical).

c- Evolución técnico- estética.

d- Explicación de su técnica compositiva y del "gráfico" utilizado como catalizador de los materiales.

e- Posicionamiento estético a modo de reexposición de lo ya expresado al principio de la conferencia.

Los ejemplos musicales utilizados por Llácer, con comentarios breves sobre los mismos, van dando fluidez a la conferencia y al mismo tiempo apoyando sonoramente las ideas que se presentan. Las obras de las que se pudieron escuchar algunos fragmentos, todo ello en soporte de cassette, fueron:

Sonatina 1960

Invenciones

Ciclos

Lamentació d´amor de Tirant lo Blanc

[29] LLÁCER, Fco. Conferencia *Vida y Obra de Francisco Llácer*. Se imparte dentro del ciclo *Vida y Obra* organizado por la ACSE. Sala Turina del Teatro Real de Madrid. 1984.

Migraciones
Anem de Folies

Francisco Llácer escribe esta conferencia desde una amplia perspectiva y visión de su experiencia compositiva que comenzara en 1948, y ya contando con un nutrido catálogo de 42 obras compuestas para muy diversas formaciones y de diferentes características. En 1984 se encuentra Llácer en su tercera etapa compositiva (la cual comienza en 1981) y, sobre todo, como veremos en esta revisión de la conferencia, había pasado por diferentes momentos evolutivos en los que la experimentación con diversas técnicas y planteamientos son la tónica predominante en su quehacer creativo, por otro lado una constante en su vida.

Justamente entre 1981 y 1984 Llácer está componiendo una de sus obras más emblemáticas: el *Concierto para piano y orquesta,* justamente encargo de la Orquesta Nacional de España, quien la estrenó con Fernando Puchol como solista y, a la sazón, dedicatario de la misma, siendo Maximiano Valdés el encargado de la dirección. El estreno se realizó en el Teatro Real de Madrid en marzo de 1986. No descartamos que como fruto del encargo le surgiera la posibilidad de realizar esta conferencia en Madrid. Fuese el motivo que fuese nos encontramos ante un documento revelador en muchos aspectos de nuestro protagonista.

Siguiendo la articulación que anteriormente hemos presentado, haremos seguidamente un repaso de los elementos que consideramos más relevantes de dicha conferencia.

a- En la Introducción, Francisco Llácer se apoya en dos frases de los filósofos Julián Marías y Herbert Spencer. Gran amante de esta rama del conocimiento humano, lee y recomienda frecuentemente la lectura de libros de esta disciplina. En esta introducción muestra su posicionamiento ético-estético incluso da una definición de sí mismo: "[…] un músico contemporáneo, con tendencias actuales pero moderadas […]"[30]

[30] LLÁCER, Fco. Conferencia *Vida y obra*, página 2.

b- Seguidamente a la Introducción, Llácer presenta un breve recorrido biográfico desde sus comienzos como "infantillo" del Real Colegio del Corpus Christi del Patriarca en Valencia, donde recibe una formación basada fundamentalmente en la música religiosa y la polifonía, pasando por la experiencia estético-musical derivada de su participación activa en el Misterio de Elche, hasta su amplia actividad como director de coros. Estas influencias marcan su manera de componer para coro, podemos decir que lo hace de manera diferente a cuando lo hace para otras formaciones instrumentales.

La frase ya comentada de Cristóbal de Morales [31] está presente constantemente tanto en su quehacer creador como pedagógico; la podemos leer en la página 6 de la conferencia, en el último párrafo. Su idealismo filosófico-humanista también queda reflejado en la frase de la página 7: "La música es el vehículo preciso para cultivar la fantasía y la sensibilidad del hombre".[32]

c- En cuanto a su formación musical Llácer remarca que es clásica pero que su tendencia a la investigación y su gran curiosidad le lleva a establecer un puente entre la tradición y la música contemporánea.

d- El apartado dedicado a su técnica compositiva es el más amplio de la conferencia; en él Llácer recorre, con constantes referencias musicales, desde sus primeras obras de raíz folklórica, hasta su derivación hacia un lenguaje atonal con influencias dodecafónicas, utilizando la serie (la cual no tiene porqué constar de 12 sonidos, sino que pueden ser o más o menos) de una manera ortodoxa.

Se sitúa entre los compositores por él definidos como intuitivos frente a los técnicos, aunque valora y busca el maridaje entre estos dos posicionamientos , los cuales para él no son excluyentes sino, todo lo contario, son perfectamente complementarios. Su explicación y utilización de la serie lo acerca al planteamiento serial de Alban Berg, ya visto y explicado en este trabajo.[33]

---

[31] Ver Nota 26 de este capítulo.
[32] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra*. Página (7) de la conferencia. Página 325 de este trabajo.
[33] Nota 28, página 57 de este capítulo.

En cuanto a los tratamientos formales, si bien se alinea con los tradicionales, introduce en ellos modificaciones que intentan enriquecerlos, incluso utiliza conceptos para generar maneras diversas de generar forma, como en el caso de su partitura *Ciclos* de 1970 y que él mismo explica en la conferencia; algunos de los conceptos utilizados para la ordenación estructural: linealidad, espacialización, dinámica y temporalidad.

Importante en su producción, como él mismo nos remarca, son las incorporaciones de la "aleatoriedad controlada" a partir de su obra *Motete para el día sexto* de 1969 (unos pocos meses antes de componer esta obra descubre la producción de Witold Lutoslawski[34], quien utiliza esta técnica desde el año 1961, con su obra *Juegos venecianos*) así como la utilización de las "nuevas grafías" a partir de su obra *Ciclos* de 1970.

En su producción son constantes las referencias a la tradición; los ejemplos son muchos pero para la conferencia Llácer eligió su *Lamentació d´amor de Tirant lo Blanc* para coro mixto escrita en 1972, donde vuelve a evidenciarse la diferencia de estilo entre las obras vocales y las instrumentales.

Sin duda su gran descubrimiento técnico es el Acorde Equilibrado, objeto de nuestra investigación; este procedimiento compositivo lo comienza a utilizar a partir de 1981 y será estudiado profusamente en Capítulo 7 de este trabajo. Con esta técnica abre Llácer su 3ª y última etapa compositiva con la obra *Dístico percutiente* para piano.

e- También explicó Llácer en la conferencia su "gráfico" o esquema que elabora previamente a la composición y que le sirve para organizar los materiales que posteriormente utilizará en la composición. No debe confundirse este procedimiento con el serialismo integral, donde todos los parámetros están previamente organizados y calculados. Como veremos, Llácer tiene una manera bastante heterodoxa de utilizar la serie y los materiales, no siendo esta ni mucho

[34] Witold Lutoslawski, (1913-1994), compositor polaco que utilizó profusamente la incorporación del azar en los procesos de interpretación, potenciando la individualidad de los interpretes.

menos rígida. (Encontramos un ejemplo práctico en el Epígrafe 7.4: Análisis de una obra).

En cuanto a su posicionamiento estético, Francisco Llácer finaliza la conferencia dejándolo claro con su propia autodefinición:"[…] el posible expresionismo que contiene es de raíz mediterránea, que va unido a mi forma de tratar los instrumentos y de orquestar, que tiene indudable color y sabor levantino con cierta luz y claridad […]".[35]

No hay que olvidar que precisamente la disciplina de orquestación e instrumentación la estudia Llácer con otro insigne valenciano: Manuel Palau, considerado un gran conocedor de la orquesta y sus secretos.

La conferencia finalizó con la escucha de *Anem de folies* obra para orquesta la cual sirvió de cadencia final a una presentación clarificadora tanto de su obra como del pensamiento que la soporta.

Esta conferencia nos refleja la imagen de un hombre preocupado por la cultura, con inquietudes intelectuales y sensible a las propuestas tanto tradicionales como contemporáneas, un hombre que no ceja en la búsqueda constante de incorporar a su quehacer creador nuevas propuestas que enriquezcan tanto sus capacidades técnicas como su sensibilidad.

[35] LLÁCER, Fco. Conferencia *Vida y obra*. Página 33 de la conferencia que aparece en la página 351 de este trabajo (Anexo 1).

CAPÍTULO 5

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO LLÁCER

5. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO LLÁCER PLÁ

Antes de centrar nuestra atención en el motivo principal de este trabajo, el Acorde Equilibrado, pensamos necesario un acercamiento al pensamiento musical de Francisco Llácer. Por ello vamos a realizar una rápida panorámica sobre la utilización que de los parámetros musicales más importantes hace.

5.1. PROCESOS MELÓDICOS

Comenzamos este epígrafe sobre los procesos melódicos en su música con sus propias palabras:

> […] Debo presentarme a ustedes como un músico contemporáneo, con tendencias actuales, pero moderadas. Mi formación afectiva musical, mi

> inclinación, podemos decir mis raíces, están en la música religiosa, particularmente en la vocal. De esa época atesoré recuerdos de funciones litúrgicas de gran solemnidad, en las que cantábamos polifonía de la más alta calidad: Victoria, Morales, Guerrero, Comes, Ginés Pérez, Lasso, Palestrina, Perosi…eran interpretados a menudo y sus obras y estilos debieron calar hondo en mi y marcan, sin duda, mi personalidad, y ello, creo, determina una orientación o tendencia hacia la que se dirige mi forma de hacer música […].[1]

Cala y muy profundamente el espíritu de la polifonía que, como bien vemos en el texto anterior, canta con frecuencia en su época de infantillo. Su actividad coral se prolonga después al tener una intensa participación en el mundo coral como director y, fruto de ello es, sin duda, su planteamiento melódico.

Como los demás parámetros musicales, la melodía experimenta un cambio, un replanteamiento, a principios del siglo XX. La huída del melodísmo romántico lleva a los compositores expresionistas a buscar nuevos caminos donde enmarcar a la melodía: líneas quebradas, difíciles de realizar para todos pero, sobre todo, para la voz que es la que más sufre los cambios de planteamiento melódico. Esto lo podemos observar en la siguiente figura (Fig. 1) de A. Webern en donde la voz se mueve dando grandes saltos de intervalos complejos más bien pensados para un instrumento que para la voz.

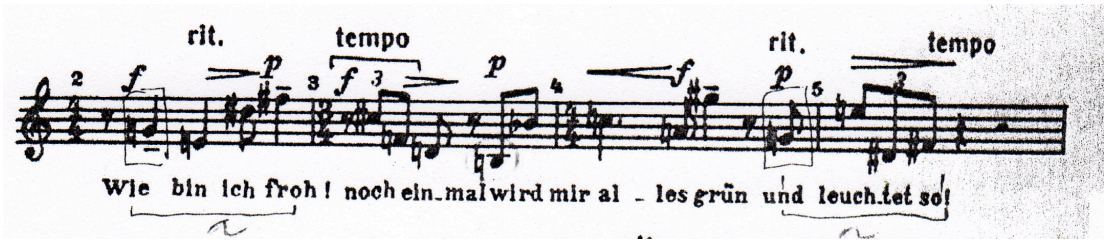


Figura 1 : *Lied* op.25 de A. Webern. Universal Edición (parte vocal).

Si durante un amplio período histórico la voz sirvió de pauta para el tratamiento instrumental, en el s. XX se utiliza aquella como un instrumento más que debe amoldarse a los requerimientos expresivos del momento, llevando al límite las posibilidades técnicas de un instrumento tan delicado y especial como la

[1] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra* realizada en 1984 en Madrid. Por el interés que el texto tiene para un mayor acercamiento a Llácer, podemos leer la conferencia entera en Anexo 1 y de ella hablamos en el capítulo 4 epígrafe 4.2 de este mismo trabajo.

voz. Como nos dice J. Machlis: "[…] la nueva melodía no es ni vocal ni antivocal, sencillamente no ha sido concebida en términos de lo que la voz puede realizar[…]".[2] Nos podemos apoyar para corroborar la afirmación anterior, además de la melodía de A. Webern de la Figura 1, en la línea vocal de una obra emblemática del siglo XX: *El martillo sin dueño* (1955) de P. Boulez, (Figura 2).

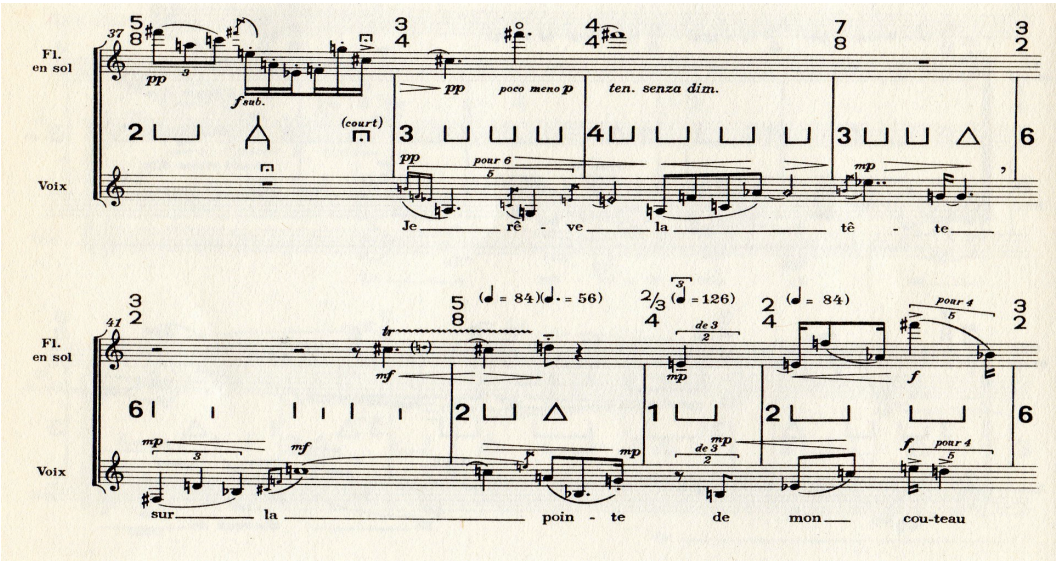


Figura 2. *El martillo sin dueño*. P. Boulez. Ed. (pág. 14)

Aunque Llácer no es desconocedor de estos nuevos planteamientos técnicos, que en alguna esporádica ocasión utiliza (ver Fig.3), como veremos, en casi la totalidad de su producción nos encontramos con un tratamiento de la línea melódica en donde, por encima de todo, se cuida su aspecto "cantábile", perdurando en ese sentido la influencia de las líneas vocales de la polifonía sobre las instrumentales, no sólo cuando se escribe para voz sino también en la música instrumental.

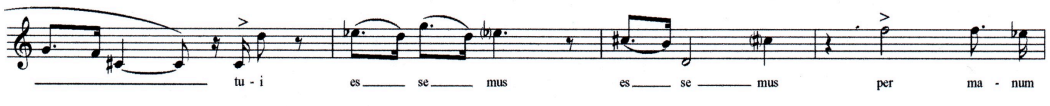


Figura 3. Llácer Pla. *Migraciones* Op. 30, 1978. (Línea vocal de la soprano solista)

[2] MACHLIS, Joseph. *Introducción a la Música Contemporánea*, Ed.: Marymar, página 18.

Se propone la Figura 3 perteneciente a la obra de Llácer *Migraciones*, para soprano y orquesta, como excepción del tratamiento melódico, ya que, como podemos ver en la línea de la soprano, la melodía se enmarca dentro de un perfil más bien quebrado, cosa extraña en las melodías de Llácer. En los ejemplos que se presentan a continuación podemos ver el tratamiento habitual de la línea melódica, esto es, líneas onduladas donde se cuida que la interválica no sea demasiado abierta:

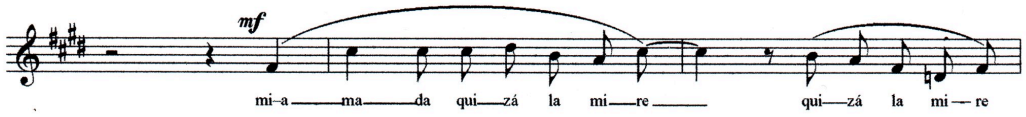


Figura 4. Llácer Pla: *Dos lieder amatorios*, op. 1 – 1952

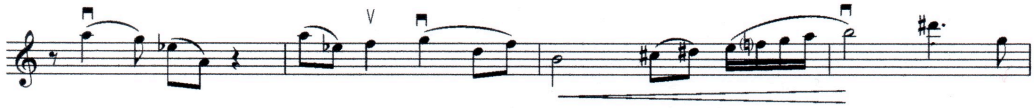


Figura 5. Llácer Pla: línea de Vln 1 y 2 de *El bosque de Opta*, op. 5 – 1954

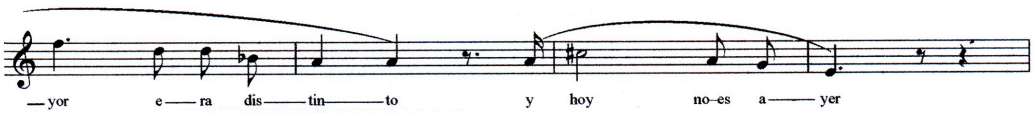


Figura 6. Llácer Pla: *Tres lieder y una coplilla*, op. 10 – 1957

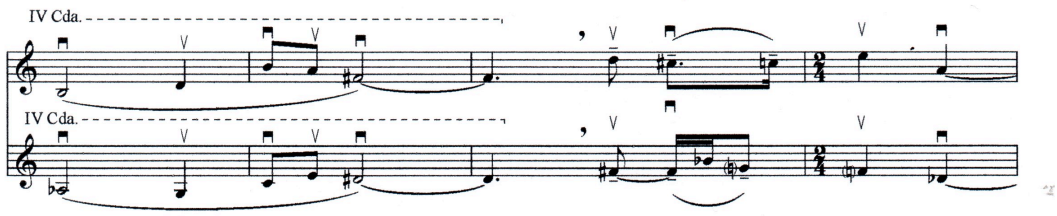


Figura 7. Llácer Pla: *Aguafuertes para una novela*, (vlns 1 y 2) op. 11 – 1959



Figura 8. Llácer Pla: *Zoco esclavo* (línea melódica del bombardino) op. 17, 1962

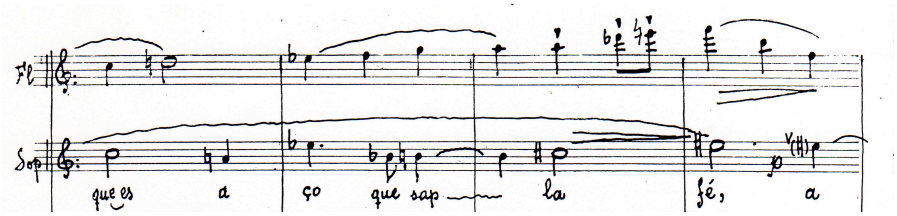


Figura 9. Llácer Pla: *Nou cançons per a la intimitat* op. 22 – 1964; (Fl y voz).

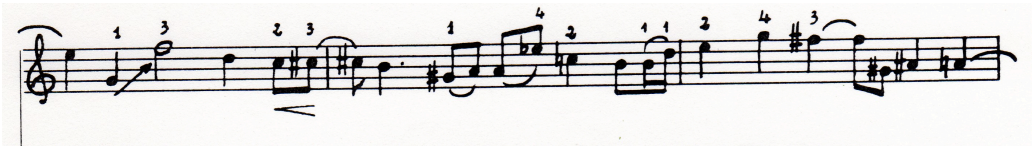


Figura 10. Llácer Pla: *Ciclos*, melodía del violín, op. 25 – 1970

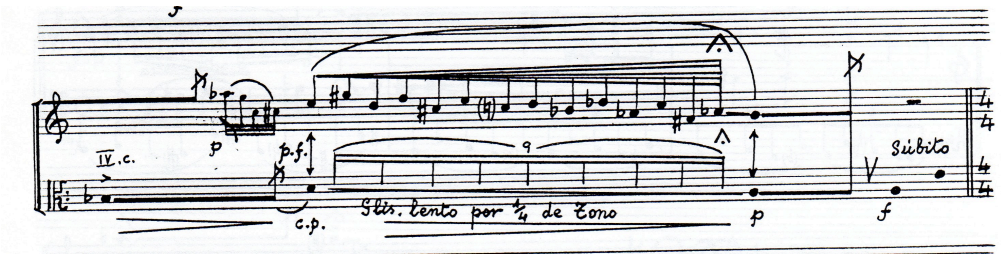


Figura 11. Llácer Pla: *Texturas y tropos*, Vln y Vla; op. 45 – 1987

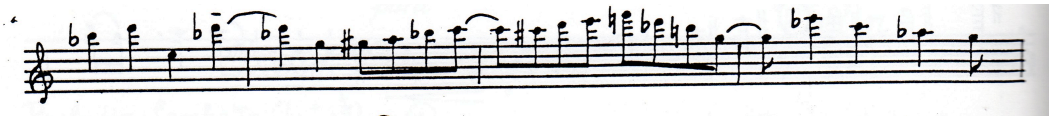


Figura 12. Llácer Pla: *Trío*; parte del violín; op. 47 – 1989

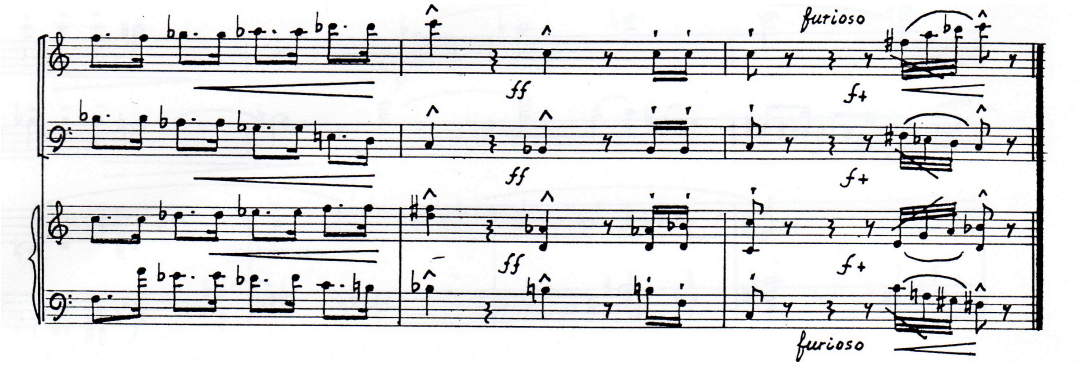


Figura 13. Llácer Pla: *Cuatro Sonetos de Fray Luis de León*. Fl. Fg. y Pno; op. 56 – 1991

Vemos en todas estas figuras que a pesar del paso del tiempo, Llácer cuida meticulosamente que los intervalos melódicos sean abordables por la voz cuando escribe para ella e incluso los perfiles instrumentales no se alejan de las construcciones melódicas clásico- románticas. Excepciones evidentemente hay (como podemos ver en la Fig.14) en una producción de casi 80 obras que abarcan un intervalo temporal de 54 años, período, además, lleno de constantes cambios estéticos y técnicos. Pero generalmente esas que hemos referido son las premisas en las que Llácer enmarca su creatividad melódica, sin duda reminiscencias de su formación, como él mismo señala, de infantillo y su prolongada actividad dentro del mundo coral, como se puede ver en el capítulo 3 de este trabajo: Breve aproximación biográfica. Cronología.

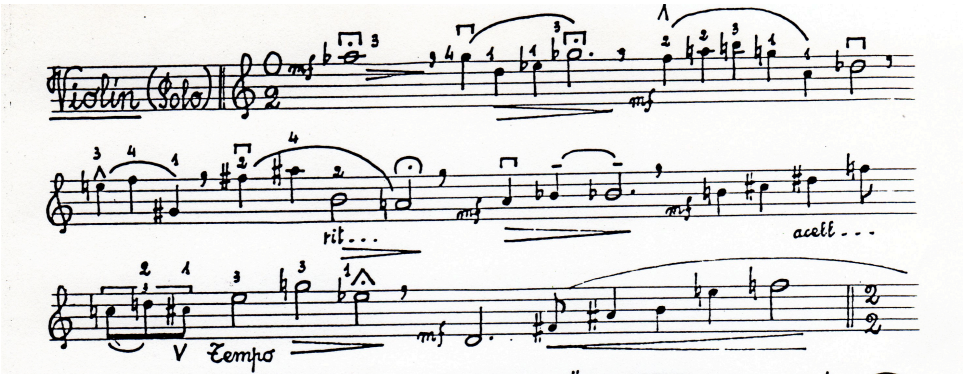


Figura 14. Llácer Pla: *Cançó per a la intimitat*; Violín; Op. 27 – 1972.

La música de Llácer, incluso la vocal a partir de una época, y en contra de lo que podría desprenderse del tratamiento de las líneas horizontales, en su coherencia armónico, esto es, a nivel armónico, se enmarca en una estética que

parte de la armonía alterada , de ambientes atonales no carentes de control polarizante, llegando a crear, a partir de los ochenta, su propio y peculiar mundo armónico basado en el Acorde Equilibrado, abordado en el Capítulo 7 de este trabajo.

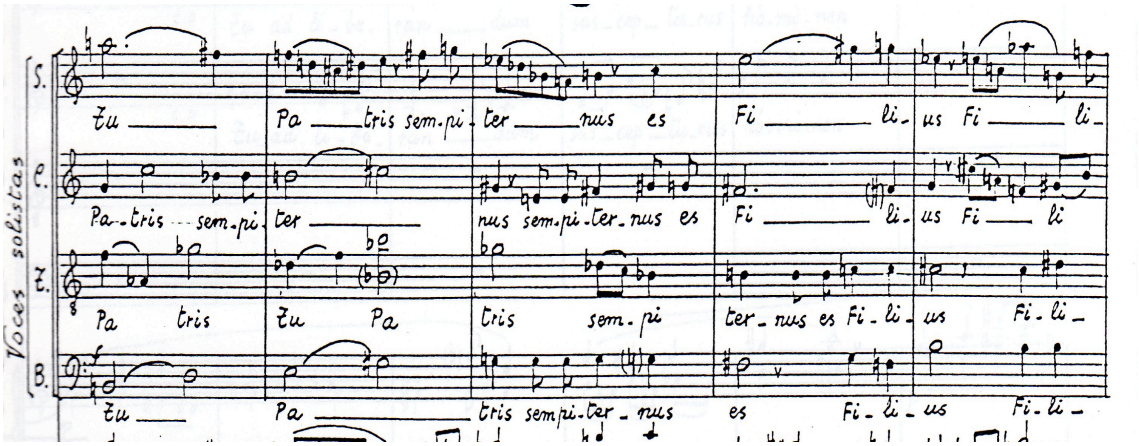


Figura 15. Llácer Pla: *Te Deum*; coro; op. Op. 53 - 1991

5.2. TRATAMIENTOS RÍTMICOS

Si acudimos a consultar definiciones de Ritmo, nos encontramos con diferentes maneras de expresar el significado de este parámetro tan importante a lo largo de la historia de la música. Pero seguramente en todas esas definiciones, o en una gran mayoría, aparecerá la palabra TIEMPO:

- El fluir de la música en el tiempo
- La fragmentación del tiempo

Nadie que se aproxima a la música duda de la importancia del ritmo como uno de los componentes más importantes. Hans von Bülow[3] afirmó: "¡En el principio fue el ritmo!", donde queda claramente expuesto lo que acabamos de decir.

Podríamos afirmar pues que controlar el ritmo en la música es controlar el tiempo musical y es evidente que a lo largo de la historia han sido diferentes las maneras de tratar el tiempo, o sea, de organizar el ritmo.

Veíamos en el epígrafe anterior cómo los años de infantillo y el contacto con el mundo coral influyen en Llácer a la hora de "crear melodías" de construir líneas horizontales siempre desde una perspectiva vocal. Pues bien, esa influencia también la podemos observar sobre el aspecto rítmico, sobre la manera de tratar el tiempo.

> "[…] Hablando de mi trabajo como compositor considero que, aunque muy modestamente, he sido, o por lo menos he pretendido ser, en el medio en que me desenvuelvo y me he desenvuelto, un poco puente entre la tradición escolástica y la nueva música contemporánea […]"[4]

[3] Hans von Bülow, de los más importantes e influyentes directores de orquesta del s. XIX. (1830 - 1894). Dirigió la Filarmónica de Berlín entre 1887 y 1893.
[4] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra*. Madrid, 1984.

En su obra nos encontramos valores rítmicos propios de otras épocas, adscritos a elementos retóricos barrocos, o comunes al mundo clásico donde se utilizan con sentido estructural, o ritmos propios románticos utilizados con sentido dramático, en definitiva un corpus rítmico basado en la más absoluta tradición occidental.

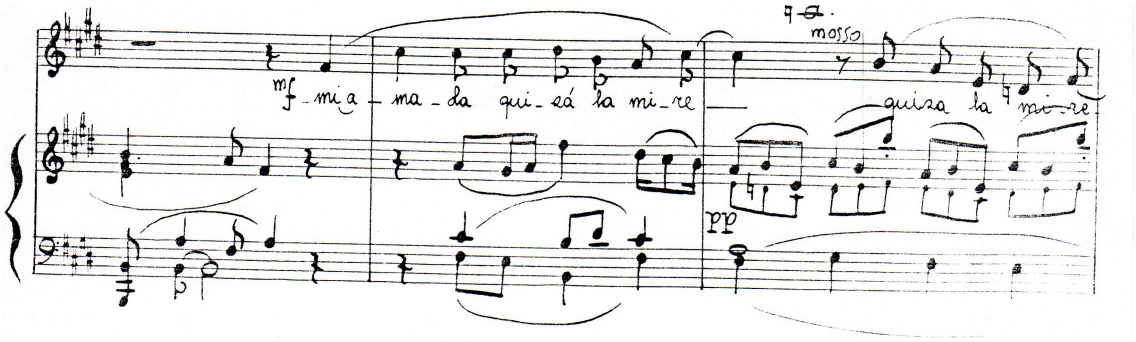


Figura 16. Llácer Pla: *Dos lieder amatorios*; op. 1 – 1952

Pocas veces veremos que el pulso quede difuminado o desplazado por valores extraños. Estos siempre, o casi siempre, nos permitirán seguir el fluir del pulso de una manera clara.

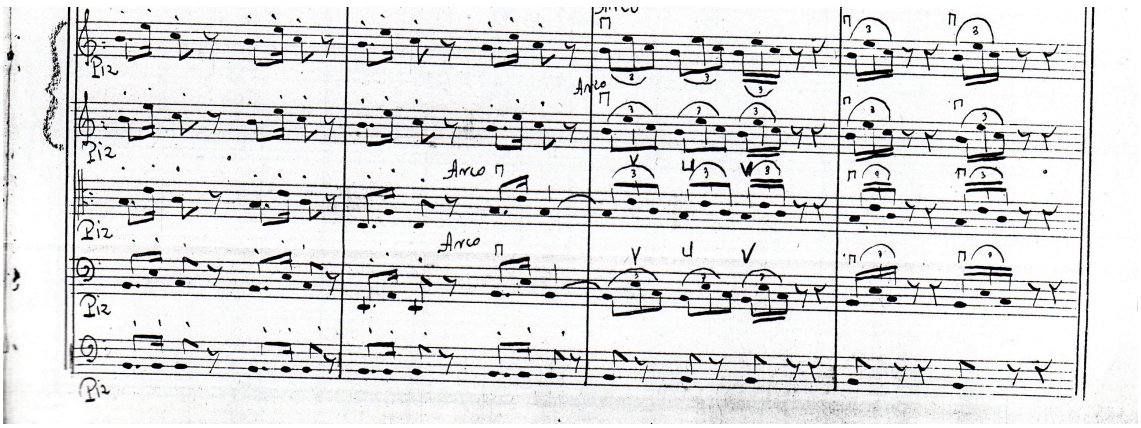


Figura 17. Llácer Pla: *El bosque de Opta*; op. 5 – 1954

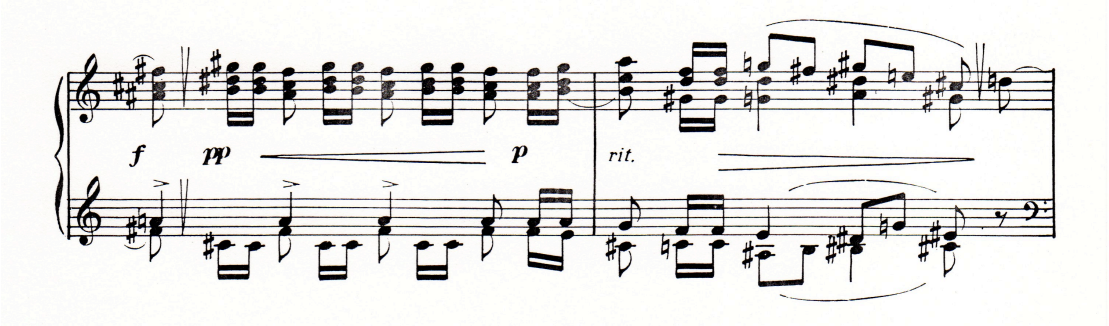


Figura 18. Llácer Pla: *Sonata para piano*; op. 6 – 1955

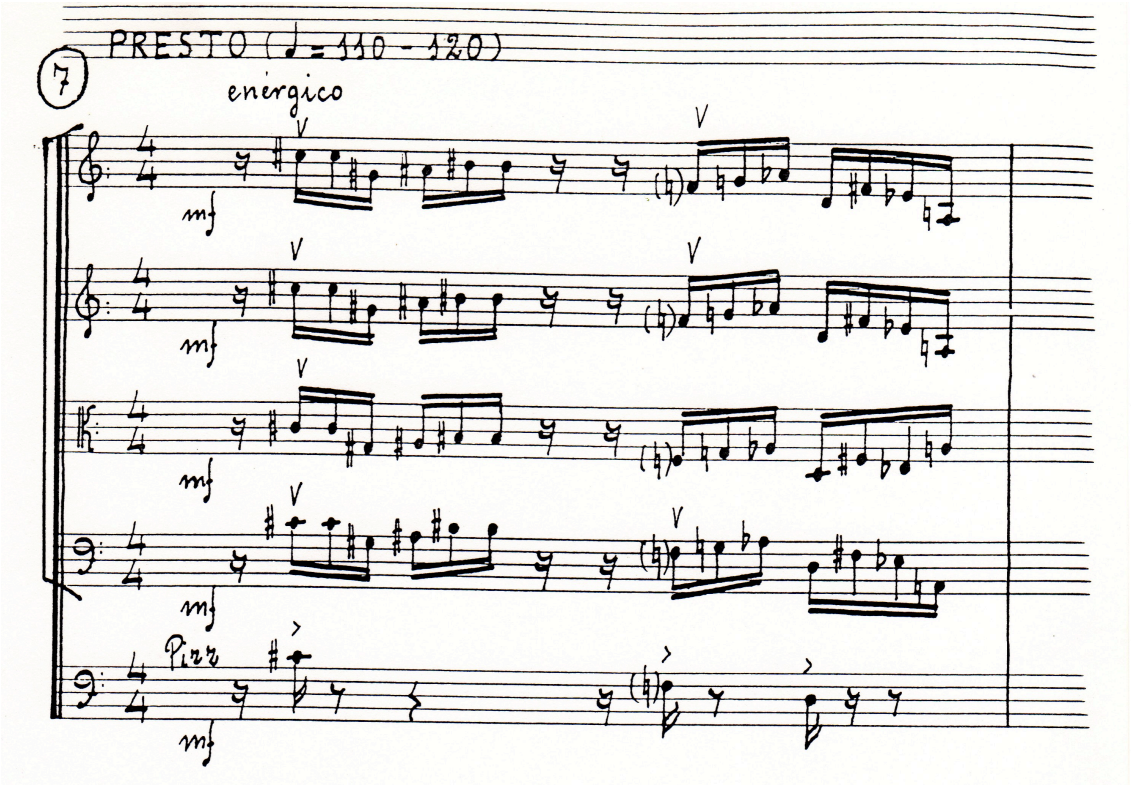


Figura 19. Llácer Pla: *Motete para el día sexto*; op. 24 – 1969

Y, a pesar de que, a partir de un cierto momento en su producción, introduzca elementos aleatorios que afectan a la interpretación, (a partir de *Motete para el día sexto* de 1969, siempre elementos controlados que afectarán a la microforma pero no a la macroforma, lo que W. Lutoslawski llama "aleatoriedad controlada") dichos elementos "libres" contrastantes, lo que consiguen es precisamente reforzar y resaltar los ritmos "controlados" o regulares.

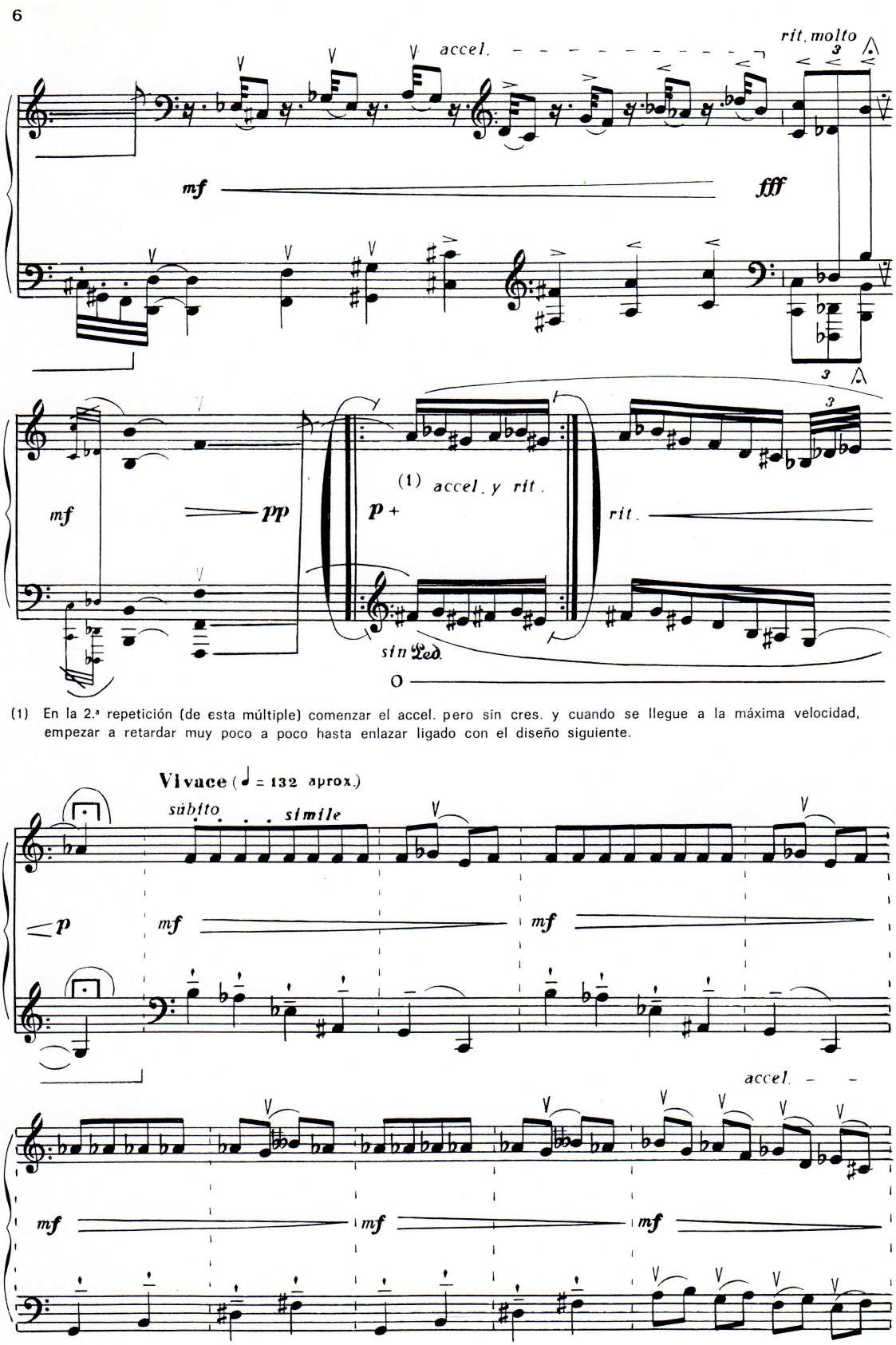


Figura 20. Llácer Pla: *Dístico percutiente*; op. 37 – 1981

Es además resaltable que, a pesar de utilizar elementos libres, no se pierde el sentido de pulsación clásica, incluso en fragmentos en los que los acontecimientos son aparentemente "aleatorios" los ritmos no se alejan de los clásicos. Podemos comprobar lo anteriormente dicho en la Figura 20 de la página anterior, perteneciente a la partitura de Llácer *Dístico percutiente* para piano, donde el compositor nos presenta unos gestos musicales carentes de barra de compás pero donde, sin embargo, los ritmos y las coincidencias verticales son absolutamente clásicas.

Podemos concluir que el ritmo en Llácer es una prolongación de la tradición musical occidental aunque enriquecido con elementos propios de la renovación rítmica y del diferente tipo de tratamiento temporal que la música experimenta a partir de A. Webern sin llegar a menoscabar su concepto clásico – romántico de la articulación del tiempo. En los ejemplos siguientes se presentan hojas completas de algunas partituras para poder tener una visión más general.

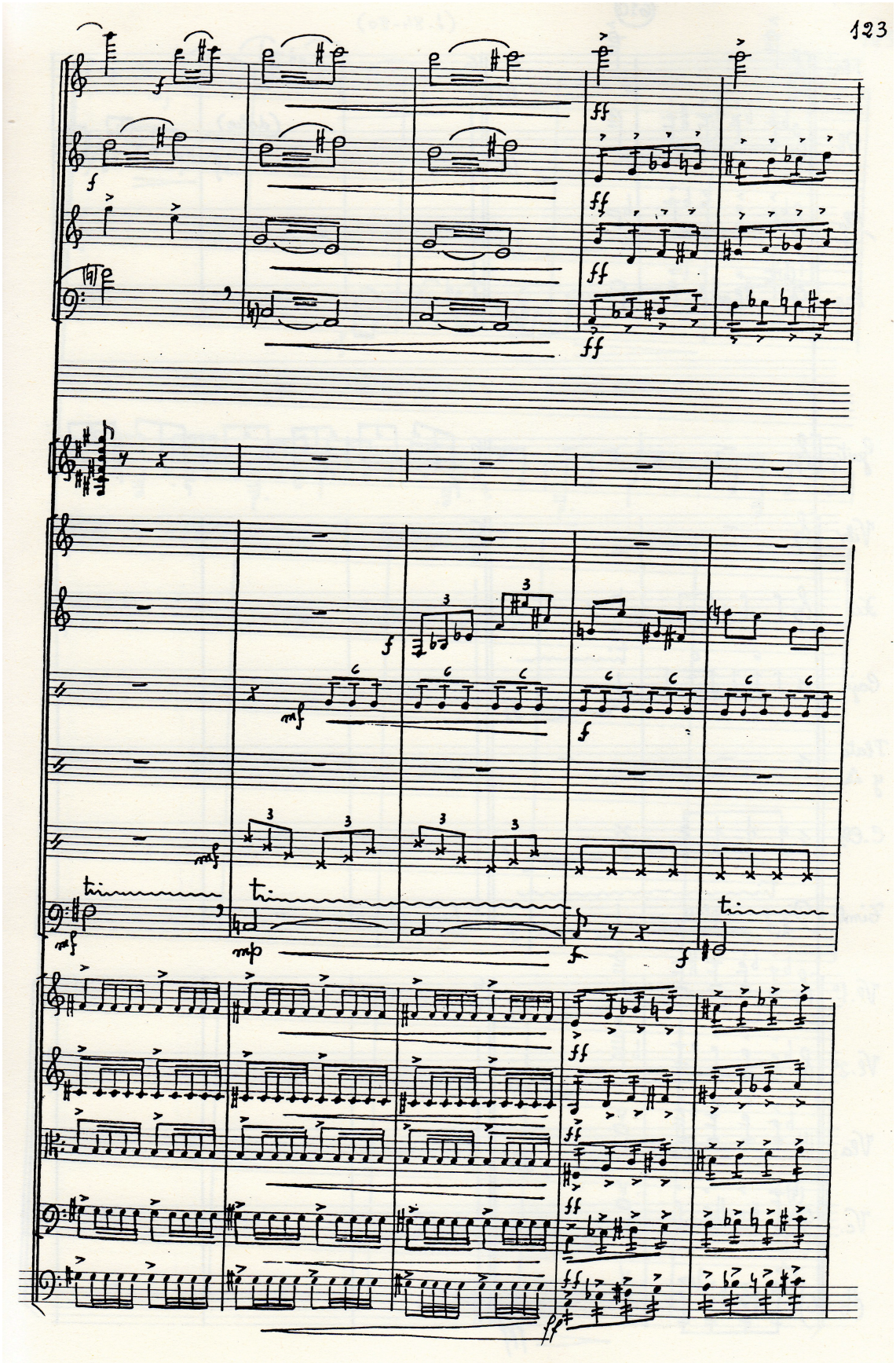


Figura 21. Llácer Pla: *Episodios concertantes*; op. 31 – 1975

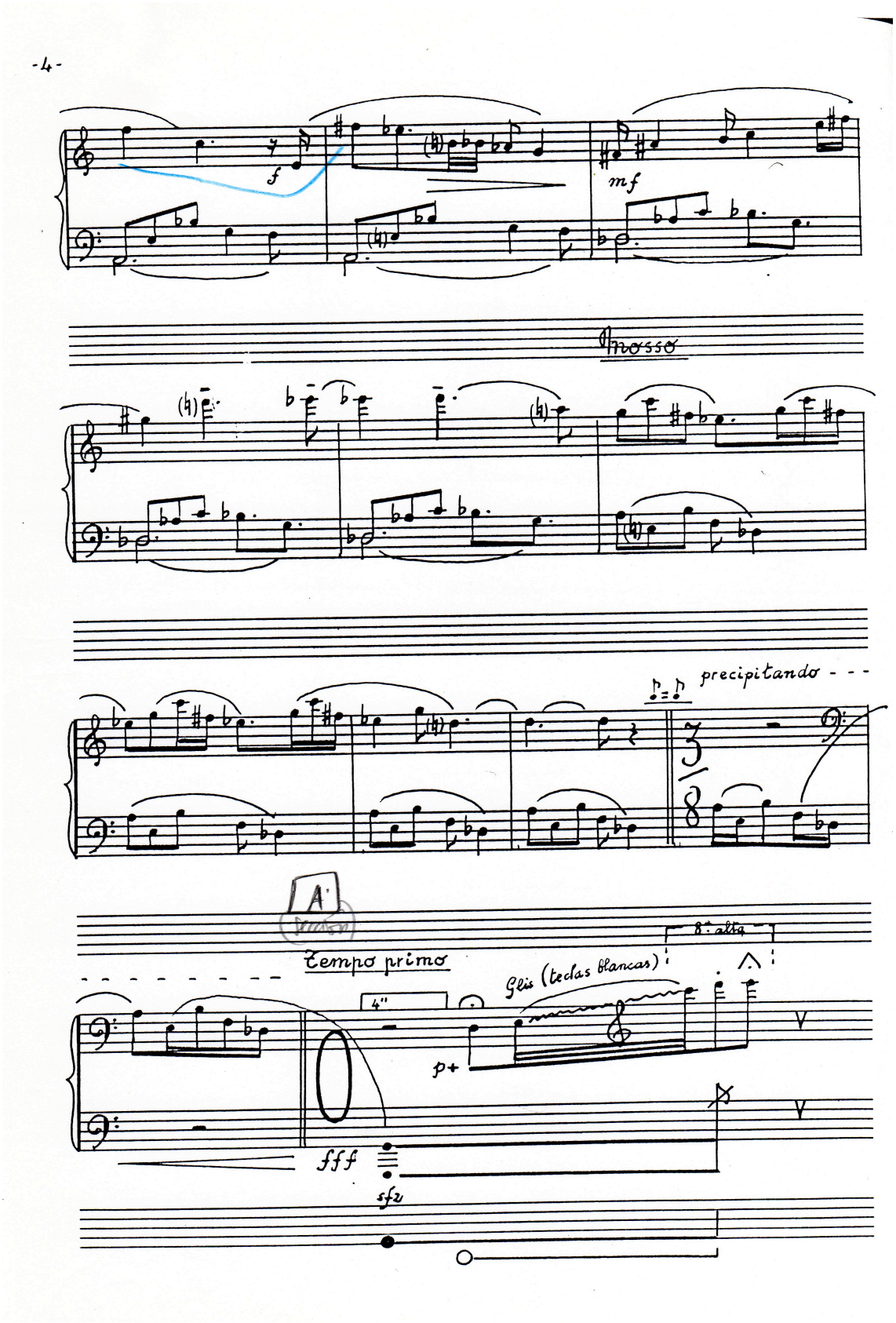


Figura 22. Llácer Pla: *Espacios sugerentes*; op. 43 – 1986

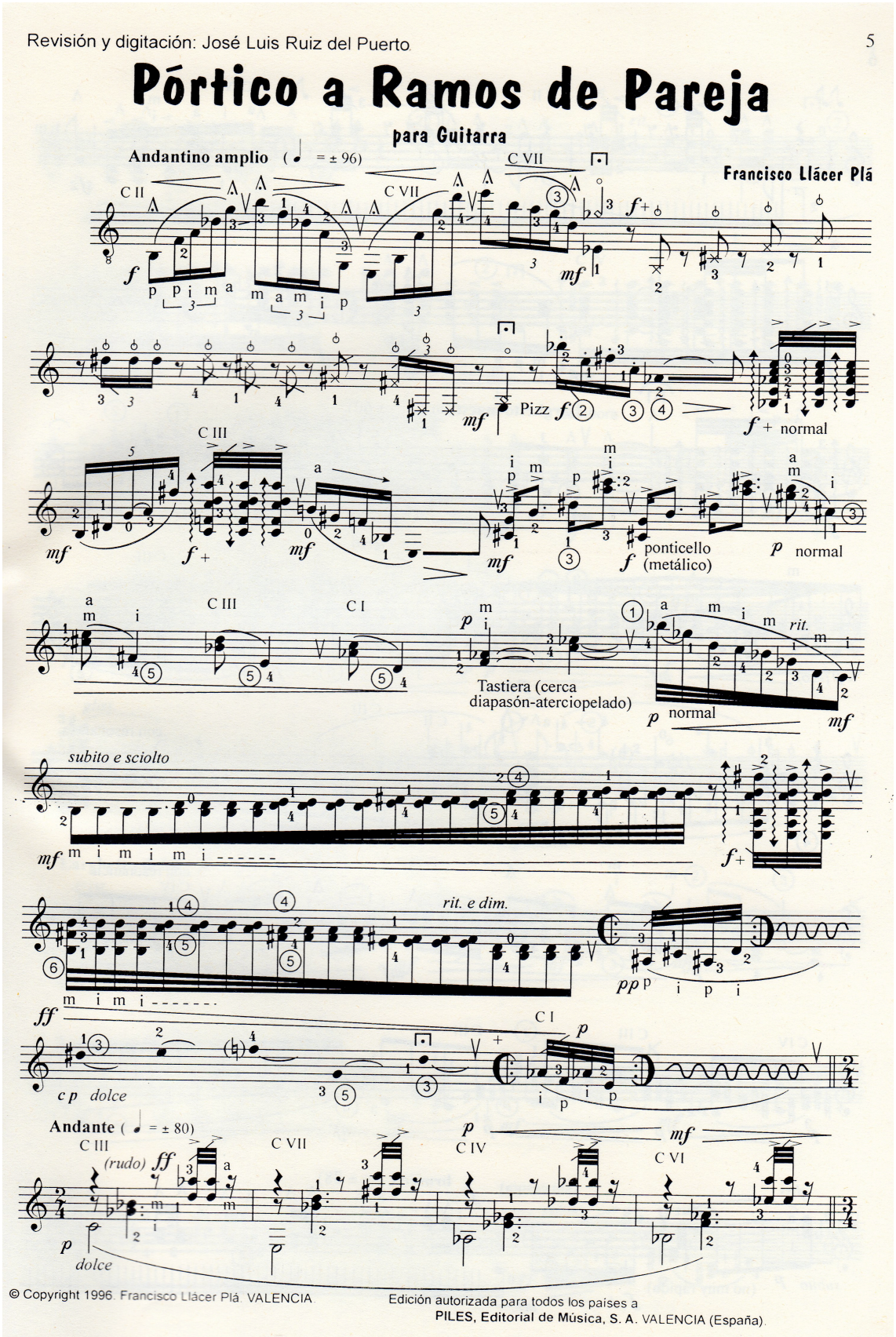


Figura 23. Llácer Pla: *Pórtico a Ramos de Pareja*; op. 61 – 1993

En la figura anterior (fig. 23) se puede ver lo afirmado en repetidas ocasiones: mientras que la música se enmarca en un discurso no compaseado (comienzo de la obra) vemos que los ritmos son tradicionales casi al completo, apareciendo quintillos, tresillos, corcheas, semicorcheas, negras, incluso da la sensación de que, en algunos momentos, se aprecie un fluir musical inscrito dentro de un compás tradicional.

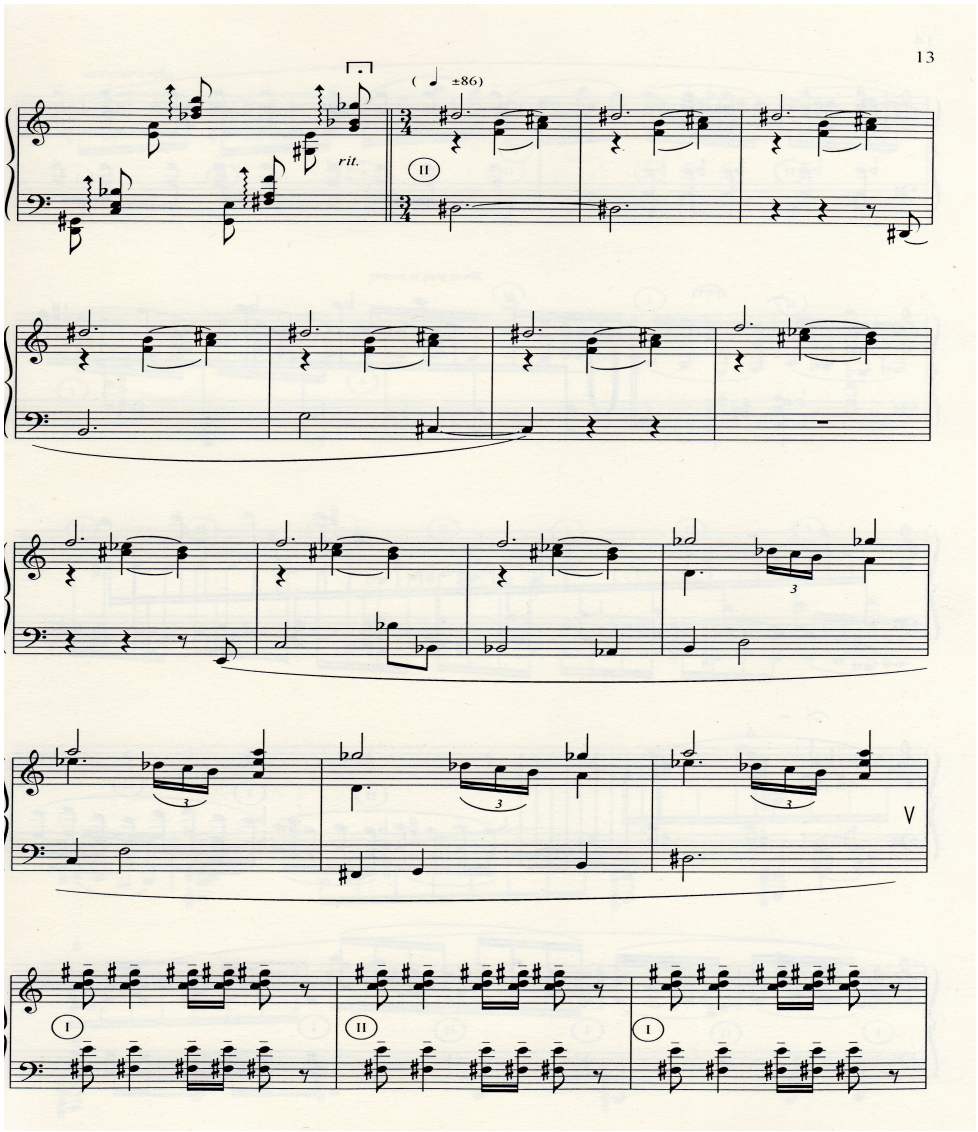


Figura 24. Llácer Pla: *Música para clave con o sin preparación*; op. 63 – 1996

En la figura 24 se observa cómo Llácer escribe una pieza para clave donde emula el más puro estilo clavecinístico del siglo XVIII, sirviéndose de ello para hacer un abierto homenaje a los músicos de aquella época fecunda sobre todo para la música española.

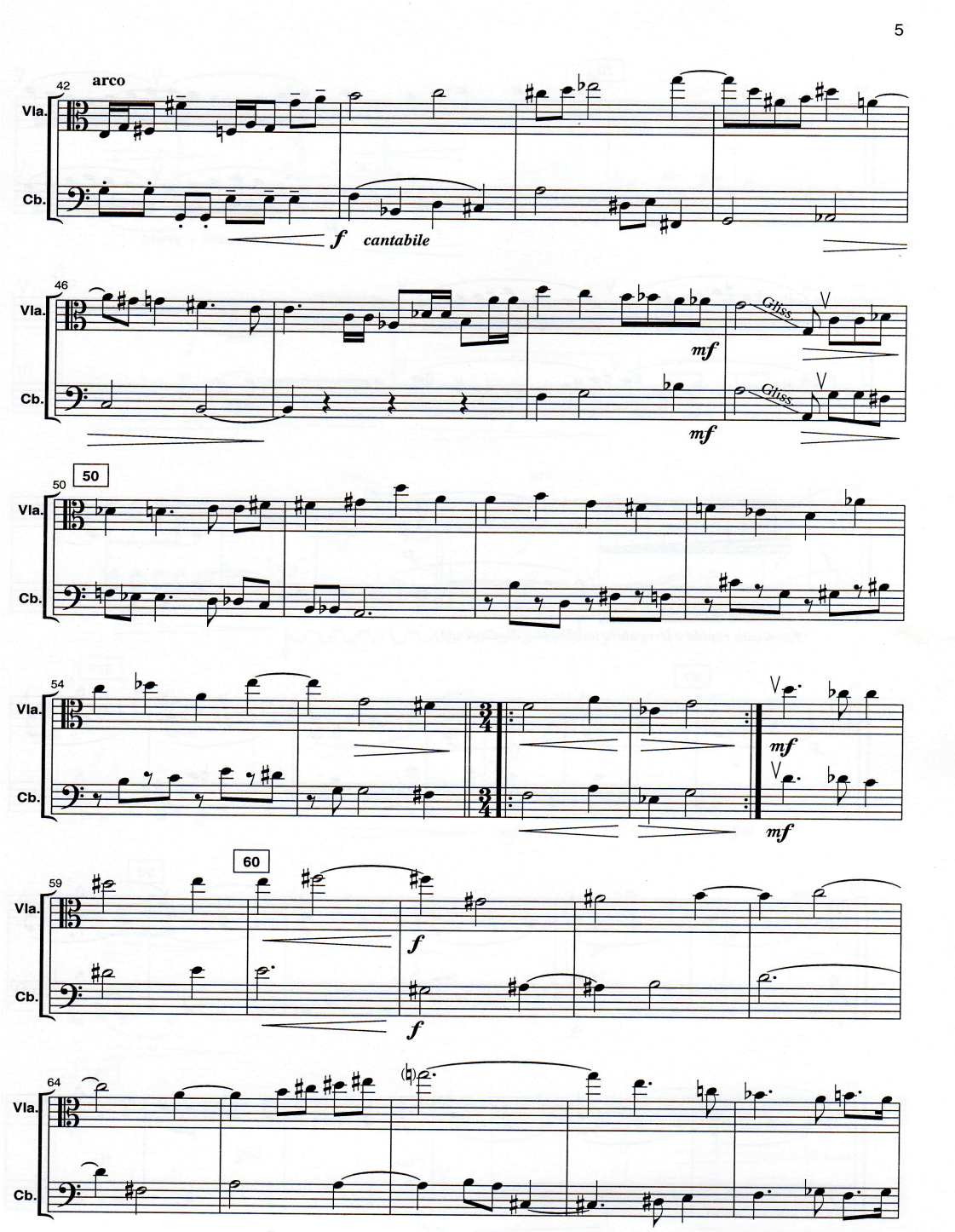


Figura 25. Llácer Pla: *Arquitecturas del silencio*; op. 71 – 2001

En su partitura *Arquitecturas del silencio*, Figura 25, se aprecia el tratamiento rítmico cercano al planteamiento clásico-romántico, anteriormente referido.

5.3. PROCESOS FORMALES

Ernst Toch, en su libro *Elementos constitutivos de la música*[5] nos invita a: "[…] no confundir la FORMA con las "formas" y concretamente con las formas utilizadas en la música clásica […]". Es interesante que tengamos presente esta diferencia al comenzar a abordar la FORMA en Llácer ya que nos permitirá confrontar dos posturas, con matizaciones, diversas. Tampoco debemos perder de vista conceptos como macro-forma y micro-forma. Precisamente serán estos conceptos los que marquen la diferencia entre los planteamientos formales de Llácer y los tradicionales, remarcando su modernidad por un lado, y su continuidad de la tradición, por otro.

La lista de citas sobre la forma podría ser interminable, de los más variados autores y épocas. Una sola antes de centrarnos en lo que piensa el propio Llácer del tema, cita que nos viene del pintor expresionista V. Kandinsky, quien en su artículo "Sobre la cuestión de Forma", publicado en 1912 , concluye el mismo con la siguiente afirmación:

> […]lo más importante en la cuestión de la forma no es si es personal, nacional o si tiene estilo, si corresponde o no al movimiento principal de los contemporáneos, si está emparentada con otras muchas o pocas formas o no, si se encuentra totalmente aislada o no, etc., etc., sino ¡si ha nacido de la necesidad interior! […].[6]

Pero, ¿qué piensa Llácer de la forma y cómo lo pone en práctica en sus obras?. Volvamos de nuevo a sus propias palabras:

> […] Para definir la forma musical podemos acudir a la definición que A. Schoenberg da en su libro de ensayos *El estilo y la idea*. En el preámbulo nos dice: "la forma en las artes, y especialmente en la música, se propone, en primer lugar, la COMPRENSIBILIDAD". Ningún arte es posible sin forma, es decir, sin la exteriorización de la idea creadora por medio de un vehículo

[5]TOCH, Ernst : *Elementos constitutivos de la música*; Ed. Ideamúsica, pág. 165. Barcelona 2001.

[6] KANDINSKY, Vassily : *Sobre la cuestión de forma* , del libro *El jinete azul*, traducción en castellano Ed. Paidós estética, Pág. 138. Barcelona 1989.

> que llegue, a través de los sentidos humanos superiores, hasta el espíritu y ejerza su acción sobre la sensibilidad y la inteligencia de los hombres […][7].

La voz de A. Schoenberg, quien repetía una y otra vez el valor de la comprensibilidad en el proceso comunicativo, sirve de inspiración a Llácer, aunque luego cada uno siga un camino diferente para dotar de coherencia a su discurso musical.

> […] En música el concepto de forma difiere mucho de lo que se entiende por tal en las artes plásticas, que se manifiestan en el mundo de las tres dimensiones. La morfología musical se mueve en un ámbito de mayor libertad, al no estar sujeta a un soporte material, en cuyo ámbito, lo subjetivo, lo simbólico, lo descriptivo, pueden expresarse por medio de formas adecuadas, las que estando menos supeditadas a la materia, tienen mayores posibilidades de penetración y elevación en el espíritu humano.
>
> La forma es pues el medio del que se vale el artista para transmitir de manera sensible su idea y emoción. La música ofrece dos grandes divisiones en la forma: las formas vocales y las instrumentales.
>
> La forma musical viene condicionada por la coordinación de los diferentes elementos que configuran la obra en un todo homogéneo. La unidad en la forma musical es su primera condición, pero para alcanzar su plenitud, esta unidad ha de fundamentarse en la utilización de los contrastes y oposiciones. La unidad ha de conseguirse según la utilización que se dé a los elementos que se dispongan. Estos elementos son: la melodía, la armonía, la rítmica, la reaparición de temas o diseños melódicos, el tratamiento de estos y la oposición que diferentes temas o diseños hagan entre sí […] [8].

Sin duda unos conceptos que beben de las fuentes de la música clásico-romántica de la que tanta influencia recibe Llácer, como estamos comprobando. Una obra musical, para Francisco Llácer, es un conjunto de elementos que hay que organizar. Estos son las ideas musicales del compositor que utilizan para plasmarlos en su obra; para que una obra musical se pueda entender ha de tener equilibrio y unidad en esos elementos, como se indica en la anterior cita. Debemos, según nuestro autor, estudiar las leyes y principios que rigen la manera de ordenar las ideas.

> […] Lo que da equilibrio y unidad a la forma musical, lo que la configura, lo que podemos considerar como condicionantes básicos para construir la forma,

[7] LLÁCER PLA, Francisco.Conferencia *Las formas musicales y el Barroco*, realizada en la Caja de Ahorros de Valencia en 1983. (Conferencia no editada, extraída del archivo personal de Fco. Llácer).

[8] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Las formas musicales y el Barroco*.

> es que el oyente pueda llegar al reconocimiento de un fragmento melódico, armónico o rítmico ya oído, o sea, su repetición total o fragmentada, en forma directa o bien variada, lo que supone la utilización por el oyente de su memoria musical, sin cuyo esfuerzo, aunque este sea mínimo, no se puede llegar a comprender un periodo musical o una obra entera. La forma , en música, la confiere su sintaxis. Sabemos que la sintaxis es la parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar oraciones y expresar conceptos que son expresión de nuestro pensamiento. Paralelamente podemos considerar que la sintaxis musical es la parte de la música que nos da los medios de ordenar los sonidos, formando frases, que son la expresión del pensamiento del compositor […].[9]

Una vez comprobado el pensamiento que llácer tiene con respecto a la Forma, pasamos a ver cómo lo aplica prácticamente en sus obras:

> […]En cuanto a la forma, en ocasiones adopto formas preexistentes o conjugo una arquitectura especial que sirva a lo que deseo expresar […][10].

Hemos elegido un número representativo de obras de las diferentes épocas de la evolución en su producción musical. Ellas, sin duda, nos darán una visión clara de su tratamiento formal.

Pero antes de ello, es momento de delimitar las tres etapas creativas en las que el propio Llácer enmarca su producción[11].

Veremos seguidamente las tres etapas compositivas en las que se articula la evolución de Francisco Llácer.

CUADRO SINÓPTICO DE LAS ETAPAS COMPOSITIVAS DE FRANCISCO LLÁCER[12]

-1ª Etapa: Abarca desde el comienzo de su producción en 1948 hasta el Opus 21, esto es, hasta 1964.

-2ª Etapa: desde 1964 hasta comienzos de los años 80.

-3ª Etapa: desde 1981 hasta el final de su producción (la última obra catalogada data del año 2000).

[9] LLÁCER PLA, Francisco.Conferencia *Las formas musicales y el Barroco.*
[10] LLÁCER PLA, Francisco. *Conferencia Vida y obra*.
[11] En el epígrafe correspondiente a la Armonía (5.4.1) tendremos ocasión de profundizar en las características de estas etapas.
[12] Estas etapas afectan fundamentalmente a sus planteamientos armónicos ya que, como se comprueba, a nivel formal hay una constante reutilización de esquemas tradicionales.

Haremos ahora un recorrido por algunas obras representativas, fijando nuestra atención sobre todo en el aspecto formal, que es el que nos ocupa en este momento.

1ª ETAPA

PRELUDIO (1953)

Obra para piano, totalmente metricada.

Estructura formal: A – B – A + CODA

EL BOSQUE DE OPTA (1954)

Poema sinfónico (1ª obra orquestal). Música programática.

Inspirado en el cuento de J. E. Hartzenbusch "La reina sin nombre".

Estructura formal: sigue la estructura del cuento.

RONDÓ MIRMIDÓN (1956)

Poema sinfónico. Aunque hay texto (el cual podemos leer en el epígrafe 5.5.2 de este capítulo) no sigue el desarrollo del asunto.

Estructura formal: inserta en la forma Rondó unas Danzas.

AGUAFUERTES DE UNA NOVELA (1959)

Obra sinfónica basada en una novela inédita de M. Esteve Sabater " Biografia de un cuerpo".

Estructura formal: Suite sinfónica articulada en seis movimientos de la siguiente manera:

I- Preludio

II- Fantasía

III- Vals

IV- Lied

V- Carnavalesca

VI- Coral

AL BON DEU (1959)

Para coro de voces blancas

Estructura formal: ternaria A – B – A + CODA

PRELUDIO MÍSTICO (1961)

Para Arpa sola.

Estructura formal: Preludio libre con tratamiento de "tautulogía" de los diseños (repeticiones variadas de los mismos).

2ª ETAPA

TROVA HEPTAFÓNICA (1969)

Para orquesta de cuerda.
Estructura formal ternaria: A – B – A

LITURGIA I (1977)

Responsorio por Daniel de Nueda.
Para órgano solo.
Estructura formal: preludio libre basado en cadencias gregorianas y un coral de Bach.

ANEM DE FOLIES (1978)

Para orquesta sinfónica.
Estructura formal en forma Sonata:

Exposición (A – B)

Desarrollo (A + B)

Reexposición – coda recapituladora (contiene cita temática de la obra "Les folies" de E. López-Chavarri Marco).

3ª ETAPA

TENEBRAE (1985)

Para flauta y piano.
Estructura formal: Fantasía.

ESPACIOS SUGERENTES (1986)

Para piano.

Estructura formal: Rondó - A – B – A – C – A
A – espacios verticales
B – espacios horizontales.

Estas obras seleccionadas constituyen una muestra del elenco formal que nos podemos encontrar en el total del catálogo llaceriano, completando lo analizado con obras de gran envergadura como el *Te Deum* (1991), cuya forma se asimila al Te Deum litúrgico, o su *Concierto para piano y orquesta* (1986), articulado en tres movimientos contrastantes como los conciertos románticos al uso; incluso el lenguaje, la relación instrumento solísta – orquesta o la búsqueda del ethos, se corresponden con el ideal de concierto romántico, aunque la base armónica sea pantonal y, por tanto, huya, aparentemente, de una polarización funcional que marque el contraste.

Vemos pues que, en cuanto a la macroforma, Llácer se asimila a una corriente continuísta[13] (corriente en la cual podríamos también incluir a Arnold Schoenberg y Alban Berg), ya que más bien Llácer imprime innovación, a partir de la segunda etapa, en lo que se refiere a la microforma con la utilización de sistemas aleatorios, grafías de estímulo, en definitiva, elementos que permiten una cierta elasticidad en el momento de la interpretación por parte del ejecutante, pero que no afectan a la macroforma.

[13] BUENO, Francisco. Conferencia *La estética del compositor valenciano Francisco Llácer Pla*, perteneciente al XI Congreso Valenciano de Filosofía, celebrado en Andorra el 1995. En dicha conferencia lo define como "regeneracionista".

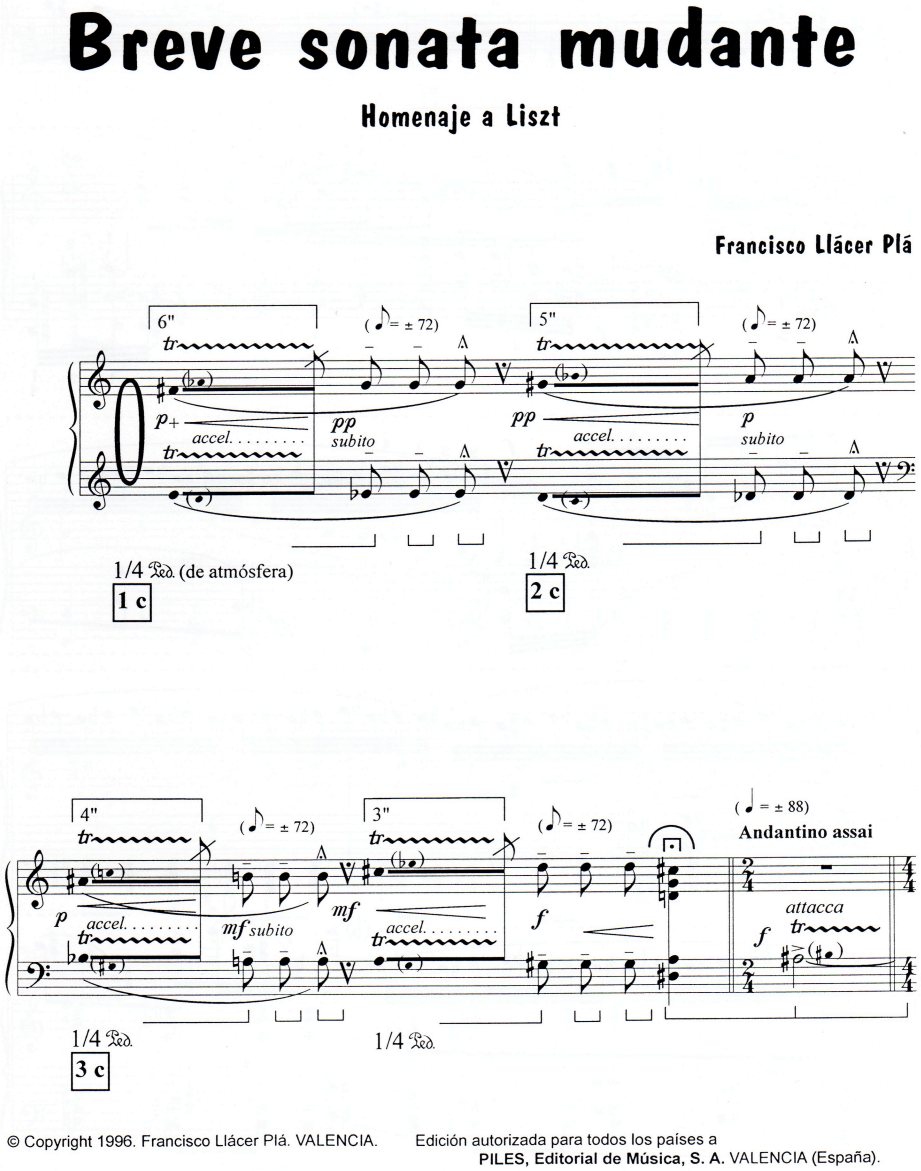


Figura 26. Llácer Pla; *Breve sonata mudante*; Op. 62 – 1994.

5.4 – ARMONÍA Y CONTRAPUNTO.

Uno de los parámetros musicales en el que más centra su atención Francisco Llácer es la Armonía, y es en esta disciplina donde va dirigida su investigación desde que comienza a componer. En el siguiente Epígrafe podremos ver su evolución y su constante intento de unir las nuevas propuestas que va encontrando con la tradición.

5.4.1- ARMONÍA

> […] Para Llácer, en su música, lo más importante es la relación interválica tanto horizontal como vertical…"[1]
> "La Armonía es hija del contrapunto evolucionado y perfeccionado. La práctica histórica en constante evolución del contrapunto empujó a organizar los encuentros verticales […].[2]

Si durante el siglo XIX en el centro de Europa, concretamente en Alemania, la concepción armónica sigue evolucionando en la línea marcada por J. Ph. Rameau, en Francia se produce, como contraste, incluso como protesta de claro rechazo al expansionismo germano, una recuperación del modalismo, con clara preponderancia del intervalo independiente ante el acorde funcional. Autores como Fauré, Ravel, Debussy, Chopin, Liszt en el s. XIX y posteriormente Messiaen ya en el XX son vivos ejemplos de esta postura. Y no muy lejana está otra propuesta recuperadora de la interválica como elemento generador, precisamente una de las corrientes musicales que más se alejan del concepto armónico tonal-funcional, a saber: el dodecafonismo.

Haciendo una revisión a la evolución experimentada por Llácer en el terreno de la Armonía vemos que, como él mismo afirma, siempre hay una diferencia de estilo entre las obras corales y las instrumentales.

---

[1] GARNERÍA, José. *Artistas en torno a Antes del Arte.* Catálogo de la exposición–concierto-grabación realizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana en 1997.

[2] Cita en clase particular con Francisco Llácer.

> […] Hay ciertas diferencias entre mis obras corales y las instrumentales, debido, muy a menudo, a conocer hasta dónde alcazan técnicamente los coros que he tenido a mi disposición […][3]

En aquellas se observa un cierto conservadurismo que se mantiene a lo largo de su catálogo, mientras que en las obras instrumentales nos encontramos con una evolución más escalonada y constante. Veamos pues esa evolución y cómo se articula en las tres etapas ya mencionadas.

1ª ETAPA

Francisco Llácer parte de una producción con clara influencia folclórica (esto se ve sobre todo en las obras para coro, entre las que encontramos *Triptic popular* de 1954, *Campanar de Beniganim* de 1953 o *Primavera en Hivern* de 1956, entre otras) derivando poco a poco hasta "[…]adquirir un lenguaje actual, pero moderado"[4]

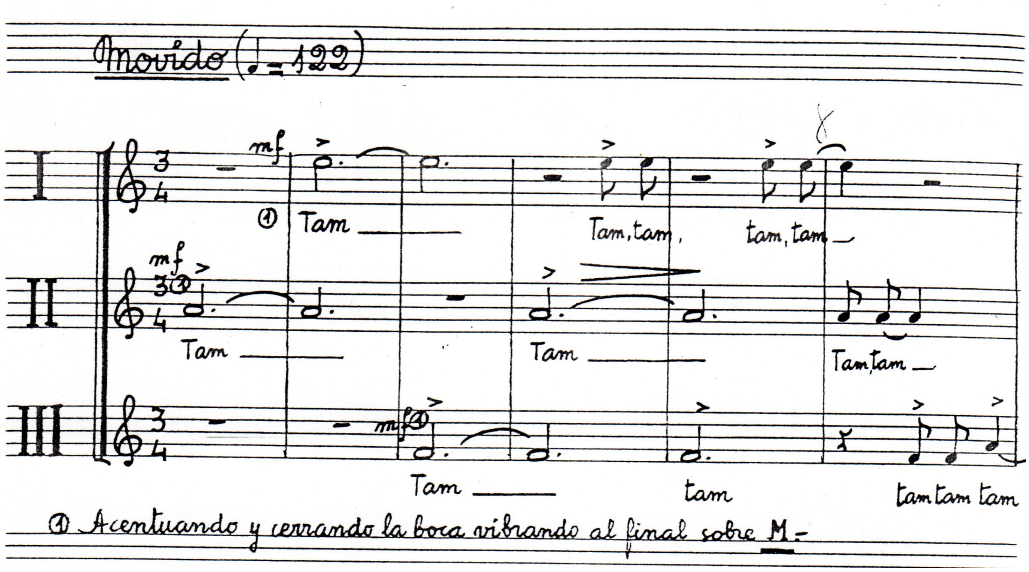


Figura 27. Llácer Pla. *Campanar de Beniganim*; Op. 3; 1953

[3] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y Obra* dictada en Madrid en 1984, vista en el capítulo 4 epígrafe 4.2 de este trabajo.

[4] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y Obra*.

Encontramos en la *Sonata para piano* (1955) un uso libre de la tonalidad que le llevará a utilizar en *Aguafuertes para una novela* (1959), obra para orquesta, una técnica que se acerca al atonalismo, quizá la constante más duradera en su producción, e incluso en dicha obra podemos encontrar algún que otro pasaje enmarcado en el dodecafonismo, tratado de una manera heterodoxa.

En la obra para orquesta *Sincreción divertimento* (1962) hay un claro intento por conciliar técnicas tradicionales con técnicas de escritura más contemporánea.

Aunque la constante de Llácer, sobre todo como decimos en su producción instrumental, haya sido la de una búsqueda insistente, nunca ha sido esto un fin en si mismo sino más bien un medio para conseguir más recursos que le permitan alcanzar lo que realmente lo mueve en su tarea creadora: su interés por la comunicación, verdadera dinamo de su actividad. Interés este ya explícito en obras orquestales anteriores como *El bosque de Opta* (1954) y *Rondó Mirmidón* (1956). Este afán comunicador seguirá presente en toda su producción.

En *Sonatina 1960* (1960) presenta un tratamiento temático derivado directamente de la técnica dodecafónica. Obra fundamentalmente atonal, se configura con temas claramente dodecafónicos.

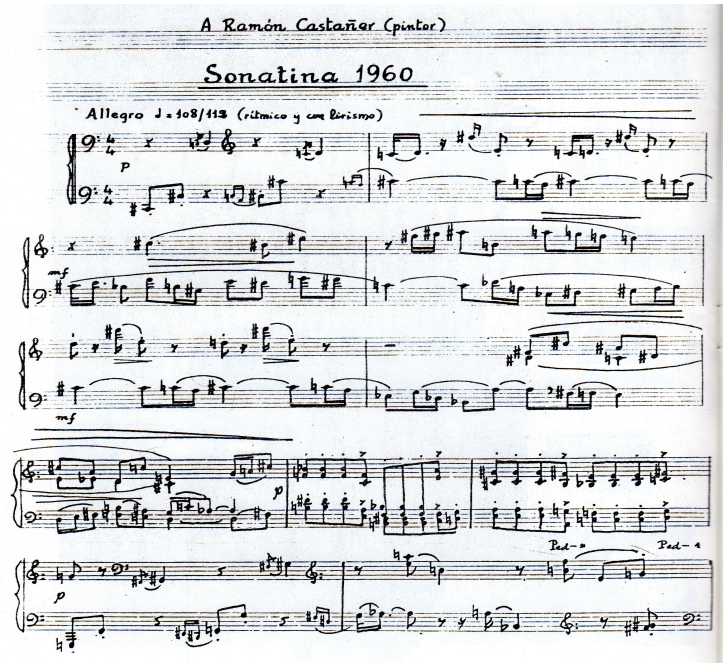


Figura 28. Llácer Pla: *Sonatina 1960*; Op. 14, 1960

Como podemos constatar es a partir de 1960 cuando Llácer comienza a utilizar técnicas dodecafónicas, consideradas en aquél momento como cerebrales. Es por ello interesante acudir a las palabras del propio compositor en las que remarca su carácter expresivo por encima del técnico:

> […] creo que hay mucho de intuitivo en mi comportamiento musical, aunque naturalmente procuro dar a mis obras la mayor unidad posible sin volver la espalda a la corrección técnica, pero sometiendo la organización del material a utilizar en la obra al contenido que en la misma deseo expresar […].[5]

Hacia el final de esta primera etapa Llácer descubre un método donde se codifican los principios de la técnica atonal: *Technique de la musique atonal*[6] , desarrollado y publicado por Julien Falk. En él Llácer encuentra nuevos caminos para investigar y tratar de organizar el atonalismo. Concretamente el procedimiento de "neutralización del sonido" le será muy útil durante esa época. Dicho procedimiento consiste en que no puede reaparecer un sonido hasta no ser "neutralizado" o, lo que es lo mismo, hasta que horizontal o verticalmente no aparezca una nota que se encuentre a distancia de semitono superior o inferior a la nota a neutralizar. Con esta técnica atonal está compuesta la obra *Invenciones* (1964) para trío de cuerda y trío de viento, obra con la que podemos decir que concluye la primera etapa de la evolución de Llácer, habiendo abandonado totalmente aquellos primeros intentos de expansión tonal para coquetear abiertamente con el mundo atonal. (Volveremos a este libro en el capítulo 6 epígrafe 6.9, donde haremos una recesión del mismo).

2ª ETAPA

Como veíamos en el epígrafe 5.3 esta etapa abarca desde 1964 hasta 1980. Se abre con una obra emblemática del catálogo llaceriano: su opus 22 *Nou cançons per a la intimitat* de 1964, obra que utiliza textos del poeta valenciano Xavier Casp[7]. Enmarcadas en un lenguaje atonal como continuación de la época anterior, retoma las fuentes del lied expresionista y se apoya en el texto como un

[5] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra.*
[6] FALK, Julian. *Técnica de la música atonal* . A. Leduc & Cía Editions musicales. París 1959.
[7] Xavier Casp (1915-2004). Poeta valenciano con quien Fco. Llácer tuvo una estrecha relación.

excelente vehículo para transmitir su pensamiento. A pesar del rigor técnico con el que se trata el material, Llácer no se doblega al racionalismo, sino que, desde un concepto más emocional, busca "por encima de todo ser expresivo"[8]. Este pensamiento tendrá su continuidad en otras obras como *Ciclos* de 1970, *Motete para el día sexto* (1969) o *Episodios concertantes* (1975). Podemos decir que esta segunda etapa es la más convulsa en la evolución de Llácer, en cuanto a la búsqueda de lenguaje se refiere. Llácer ha llegado a dominar la técnica atonal pero no se llega a sentirse plenamente cómodo, por ello sigue investigando en otras direcciones. Una de ellas es la adopción del, por él mismo calificado, "heptafonísmo atonal", técnica de base modal que Llácer basa en una gama de 7 sonidos y en la que, de vez en cuando, algún sonido "migra" siendo sustituido por otro de los 5 que restan para completar el total cromático. Esta "migración" puede ser de ida y vuelta, reincorporándose a la gama sonidos que habían emigrado.

> […] Se producen así una suerte de migraciones sonoras que van modificando la atmósfera o clima armónico y melódico en la temporalidad de la obra […].[9]

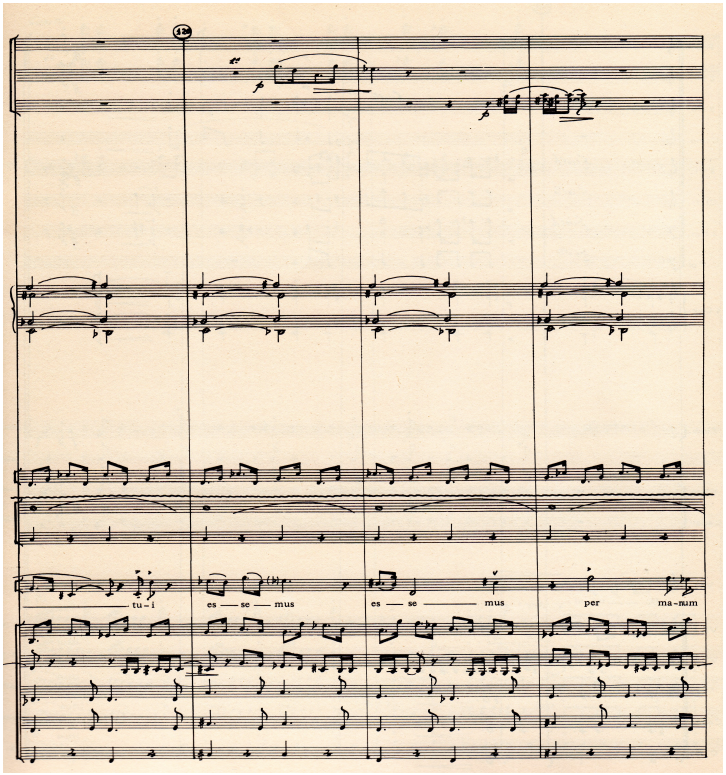


Figura 29: Llácer Pla. *Migraciones*, Op. 28, 1974

[8] Texto inédito de Francisco Llácer.
[9] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra.*

En esta 2ª etapa Llácer enriquece su paleta de recursos compositivos con la utilización de elementos aleatorios que afectan a la microforma. Es a partir de *Motete para el día sexto* (1969) obra para cuarteto u orquesta de cuerda (se puede dar en estas dos versiones) en donde nos encontramos con procesos aleatorios que funcionan enriqueciendo la microforma, procedimientos por otra parte totalmente integrados en el quehacer creador de compositores centro-europeos (W. Lutoslawski)[10] y de algún que otro español (L. de Pablo o C. Halffter, entre otros) pero no así en los compositores valencianos, lo cual nos da una clara visión del espíritu inquieto que inspira a Llácer y que le hace estar en constante evolución dentro de sus posibilidades y capacidades.

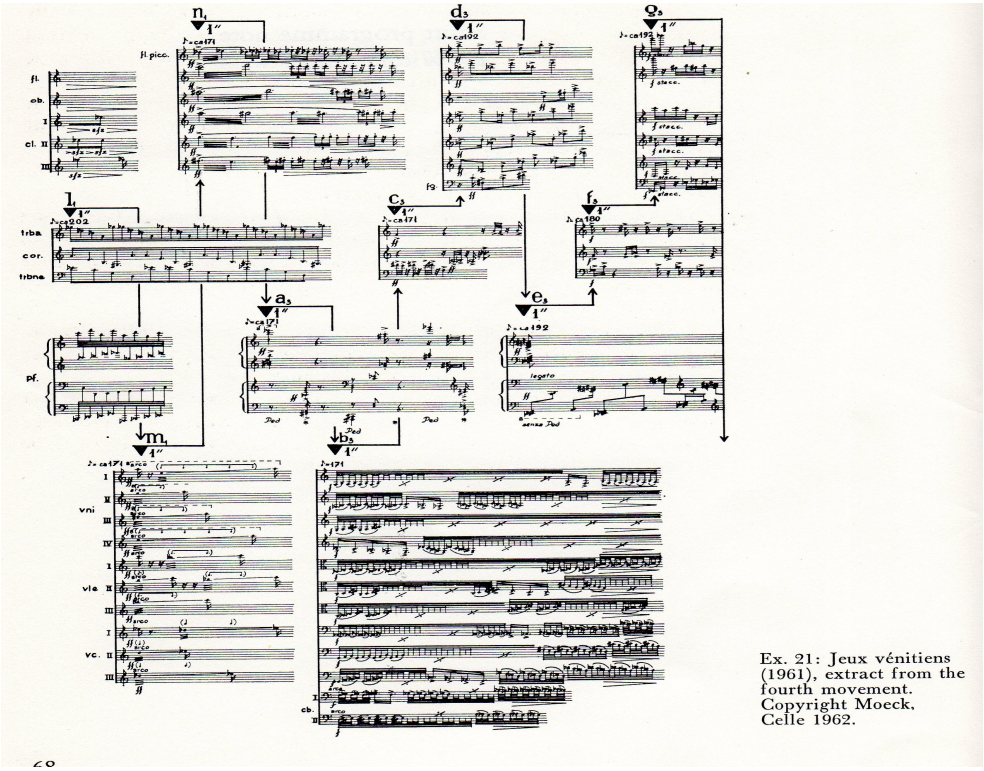


Figura 30: Witold Lutoslawski; *Juegos venecianos*. 1961

Si el descubrimiento de la música de C. Debussy y la de B. Bartók produjo un verdadero `flash´ en el pensamiento de Llácer al comienzo de su carrera, el encontrarse con las nuevas propuestas aleatorias de Lutoslawski significó el que se abrían nuevas fronteras a explorar que, paradójicamente, Llácer ya conocía pues estos procedimientos, en los que lo más importante es potenciar la individualidad del músico, se pone en práctica en el llamado "contrapunto alla

[10] Witold Lutoslawski (1913-1994), compositor y director polaco precursor de la técnica denominada "aleatoriedad contolada".

mente" técnica contrapuntística utilizada en las primeras polifonías y que consiste en que las voces "improvisaban" sobre unas notas dadas, mientras otras realizan notas largas a modo de "cantus firmus". Vemos pues que, otra vez más, se une en Llácer tradición y modernidad en su práctica compositiva, aunque no en él solo, sino en todos los compositores que utilizaron estas técnicas, en definitiva vemos como su originalidad no es otra cosa que reinterpretar y reutilizar la tradición de una manera personal.

Volvamos por un momento al descubrimiento por parte de Llácer de la música de Lutoslawski. La música del compositor polaco viene marcada en el principio de su producción por una fuerte influencia de Strawinsky y Bartók, lo cual queda patente en obras como *Concierto para orquesta* (1950-54) o *Música fúnebre* (1958) escrita a la memoria de B. Bartók. Sin embargo, a partir de *Juegos venecianos* (1961) pone en práctica la ya nombrada técnica de la "aleatoriedad controlada" (ver la Figura 30 de este capítulo) y en la que la conexión vertical entre sonidos y acontecimientos sonoros pasa del concepto de "acorde" al de "campo armónico", lo que amplía las posibilidades de coincidencias. Llácer asimila relativamente rápido la utilización de dichas técnicas si comparamos las fechas de composición de *Juegos venecianos* (1961) y de *Motete para el día sexto* fechada en 1968, donde comienza a utilizarlas, aunque al principio muy tímidamente.

De esta segunda etapa son también *Ciclos* (1970), *Migraciones* (1974), *Loors a la Santísima creu* (1978) o *Huellas* (1979) y en todas ellas, en algunas más que en otras, encontramos la utilización de técnicas aleatorias.

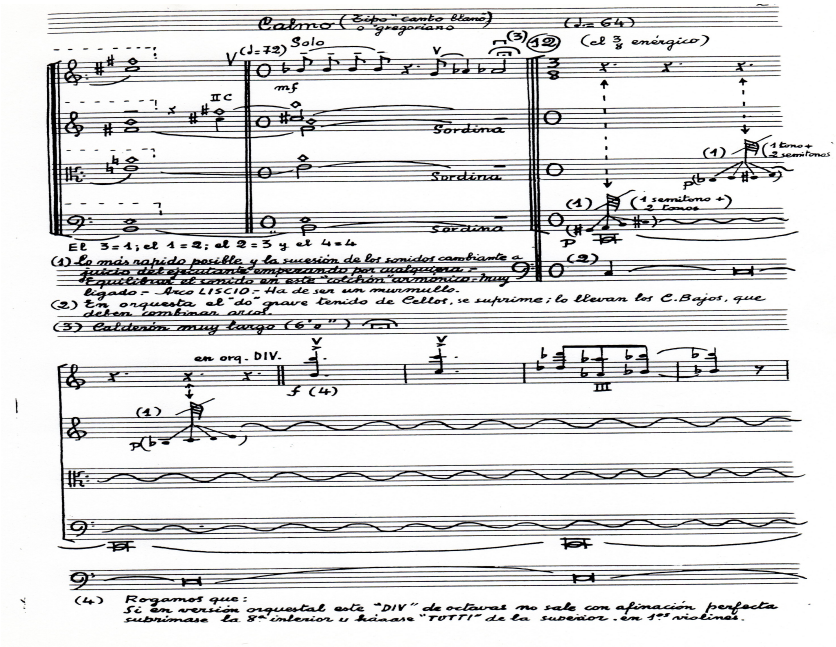


Figura 31. Llácer Pla. *Motete para el día sexto*; Op. 24 – 1969

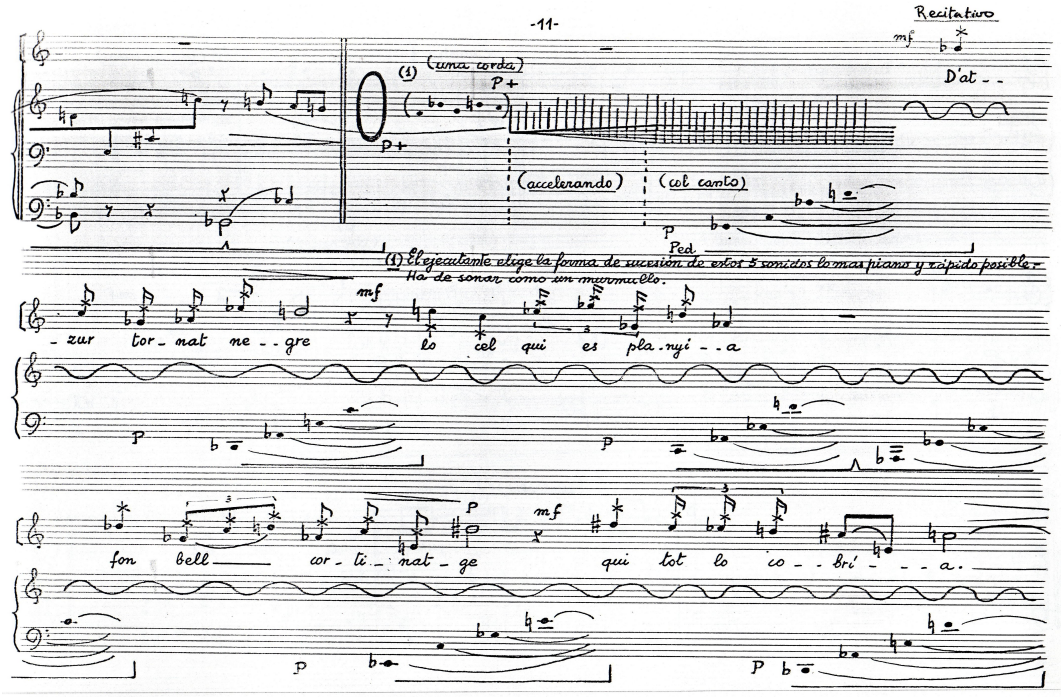


Figura 32: Llácer Pla. *Loors a la Santísima Creu*; Op. 34 – 1978

Es evidente que esta práctica va unida a la utilización de "nuevas grafías" las cuales comienzan a aparecer en las composiciones de Llácer a la par que la aleatoriedad.

Podemos concluir esta 2ª etapa afirmando que los hallazgos y la evolución experimentada en el pensamiento llaceriano son fundamentales para su posterior orientación estética.

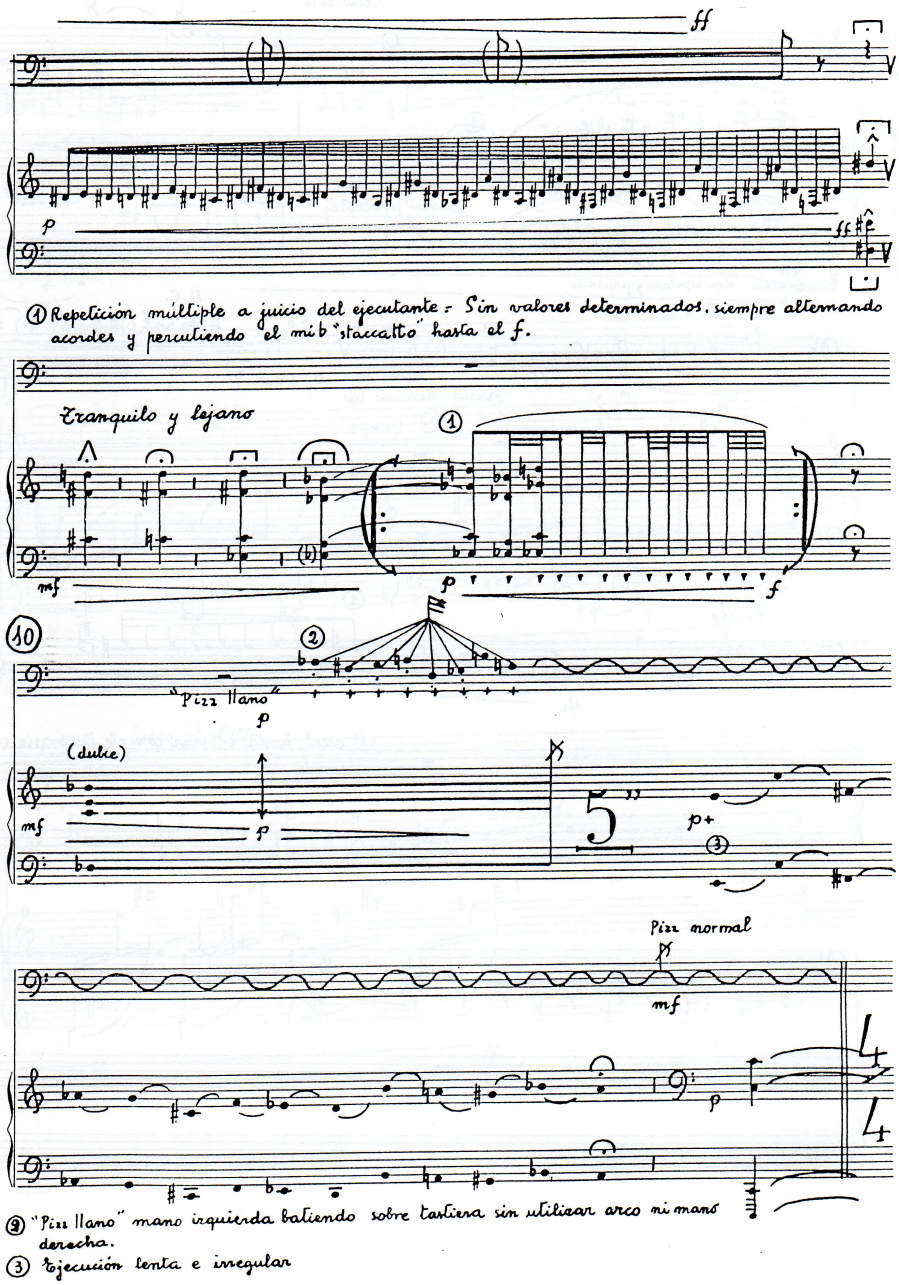


Figura 33: Llácer Pla: *Huellas*. Op. 36 – 1979

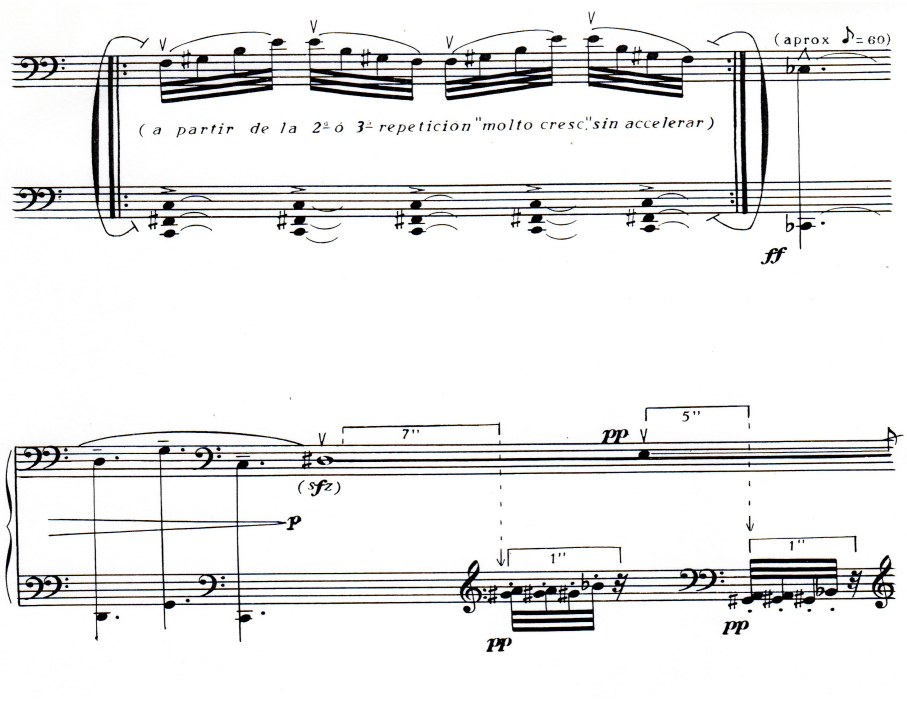


Figura 34: Llácer Pla; Dístico percutiente; Op. 37 – 1981

3ª ETAPA

Esta etapa abarca desde 1981 hasta el final de su producción (2000), aunque a mediados de los 90 Llácer sufre una dolencia óptica que merma sustancialmente las posibilidades de desarrollar con normalidad su actividad compositiva.

A pesar de haber conseguido un total dominio sobre el material armónico atonal utilizando la técnica de "neutralización", Llácer sigue sintiendo una cierta insatisfacción con los resultados, lo que le lleva a seguir investigando en otras vías. Precisamente esta tercera etapa se abre con una obra de especial relieve en su producción por diversos motivos; hablamos de *Dístico percutiente* (1981) (ver la Figura 20 en el epígrafe 5.2. TRATAMIENTOS RITMICOS), obra para piano donde se utilizan nuevas grafías, en la que Llácer pone en práctica la aleatoriedad en la totalidad de la obra, y en la que, además, y por encima de todo, Llácer utiliza por primera vez como material generador lo que él mismo bautiza como Acorde Equilibrado. Llácer nos explica en un texto inédito en qué consiste este hallazgo. Dejaremos para el Capítulo 7 de este trabajo la explicación de esta técnica motivo de nuestro estudio.

Estas innovaciones las continúa utilizando en su posterior producción y el Acorde Equilibrado se constituye en su principal procedimiento para organizar la armonía. En la cuestión melódica Llácer sigue utilizando la técnica dodecafónica. Pero maticemos, la serie, la cual puede contener 12 sonidos pero también un número mayor o menor de esta cantidad, elaborándola con las técnicas propias del dodecafonismo, esto es: transposición a los doce semitonos, retrogradación, inversión y retrogradación de la inversión. Todo este material Llácer lo recoge en un gráfico (ver Figura 35). Es preciso hacer notar que Llácer no denomina al material melódico "Serie" sino "Tema".

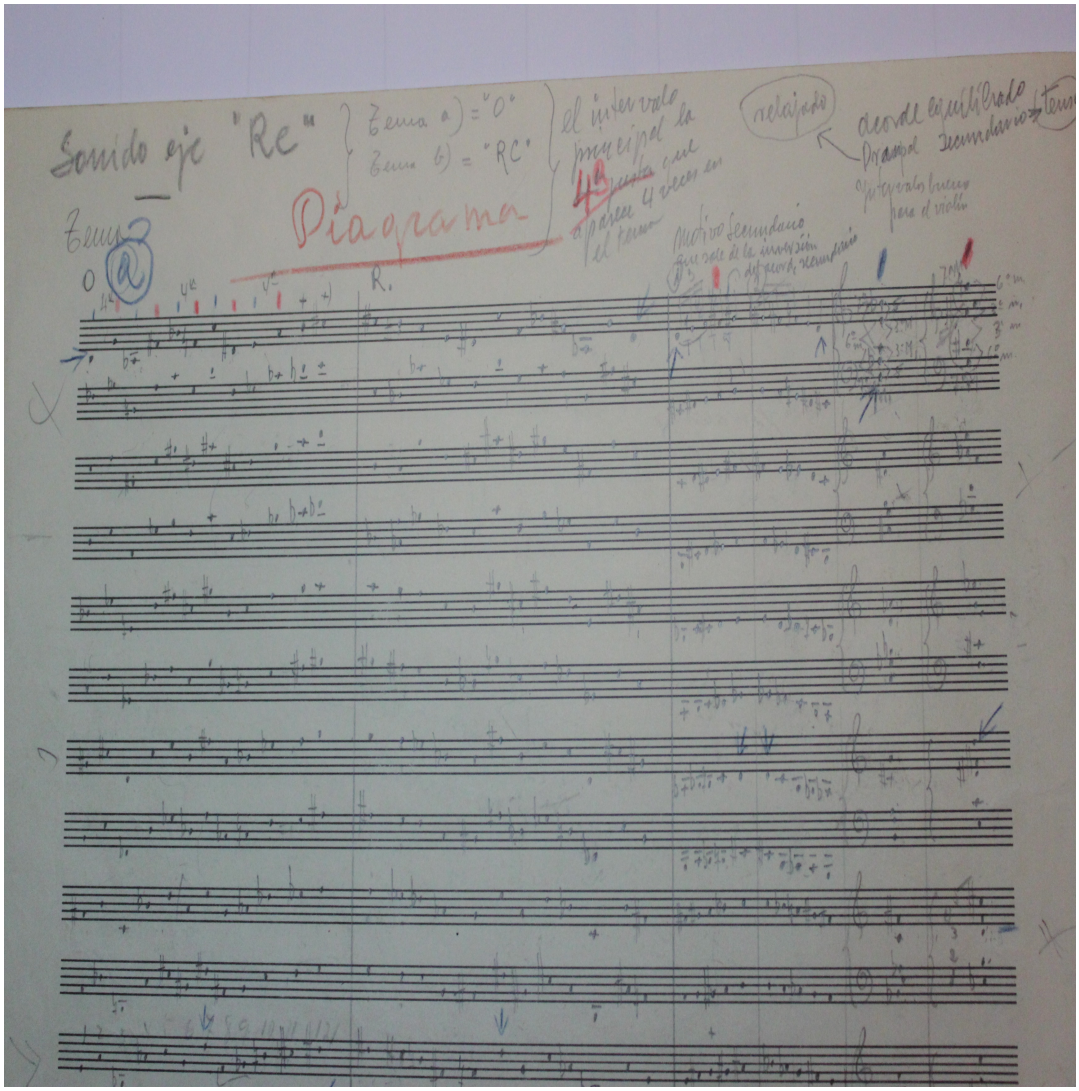


Figura 35: Gráfico de *Litúrgia II*.

En él no solo podemos encontrar los acordes equilibrados, sus inversiones y consabidas transposiciones, sino también el tema (serie), sus transformaciones y los diseños melódicos que el compositor extrae para las posteriores elaboraciones temáticas: "[…] En todas las obras, antes de escribirlas necesito organizar el material a usar. Por ello hago siempre un esquema previo con los materiales a desarrollar, sus posibles proyecciones y variaciones y todo aquello que debe ayudarme a dar unidad y equilibrio a la arquitectura formal de la obra que pretendo escribir[…]".[11]

En su producción sigue habiendo un gran contraste entre las obras instrumentales y las vocales, que, como el propio autor nos recuerda constantemente, siempre se asimilan a una tradición más bien decimonónica y que se apartan de esos recursos que Llácer utiliza en su música instrumental.

Durante esta tercera etapa y hasta su ya mencionada afección ocular, Llácer sigue exprimiendo y profundizando los elementos compositivos, tanto armónicos como formales, hasta aquí referidos. Así vemos cómo el acorde equilibrado sigue apareciendo en la mayoría de obras que compone en los años que conforman su última etapa creadora: *Liturgia II* (1985), *Concierto para piano y orquesta* (1983), *Tenebrae* (1985), *Espacios sugerentes* (1986), *Te Deum* (1991) son algunas de las obras que nos sirven para ratificar lo dicho.

5.4.2- CONTRAPUNTO

Recordemos que cuando hablábamos del ritmo y de la melodía al comienzo de este capítulo 6, llegamos a la conclusión, afirmada por él mismo en repetidas ocasiones, que su pensamiento se ve profundamente influenciado por sus años de "infantillo" y esto queda reflejado en sus obras. Pensemos que prácticamente toda la música que Llácer interpreta en el Real Colegio del Corpus Christi corresponde a épocas musicales en las que la técnica compositiva imperante era la contrapuntística, esto es, la música se estructuraba desde una

[11] LLÁCER PLA, Francisco. Conferencia *Vida y obra* .

elaboración horizontal, desde un tratamiento melódico-rítmico con isomelias e isorítmias, las mismas que constantemente Llácer utiliza en sus obras. Baste solamente comparar, sobre todo a nivel rítmico, las texturas que llenan las obras de Llácer con las partituras de otros autores pretéritos enmarcados en épocas en las que el contrapunto imperaba sobre la armonía y llegaremos a la conclusión que también su música está fuertemente influenciada por las texturas horizontales, texturas propias de casi todas las obras sobre las que se basó su primera formación musical, primera pero sin duda de profunda huella a la vista de su posterior evolución. Los siguientes ejemplos nos muestran partituras, tanto de Llácer como de otros autores, en las que se constat claramente el tratamiento contrapuntistico sobre el armónico.

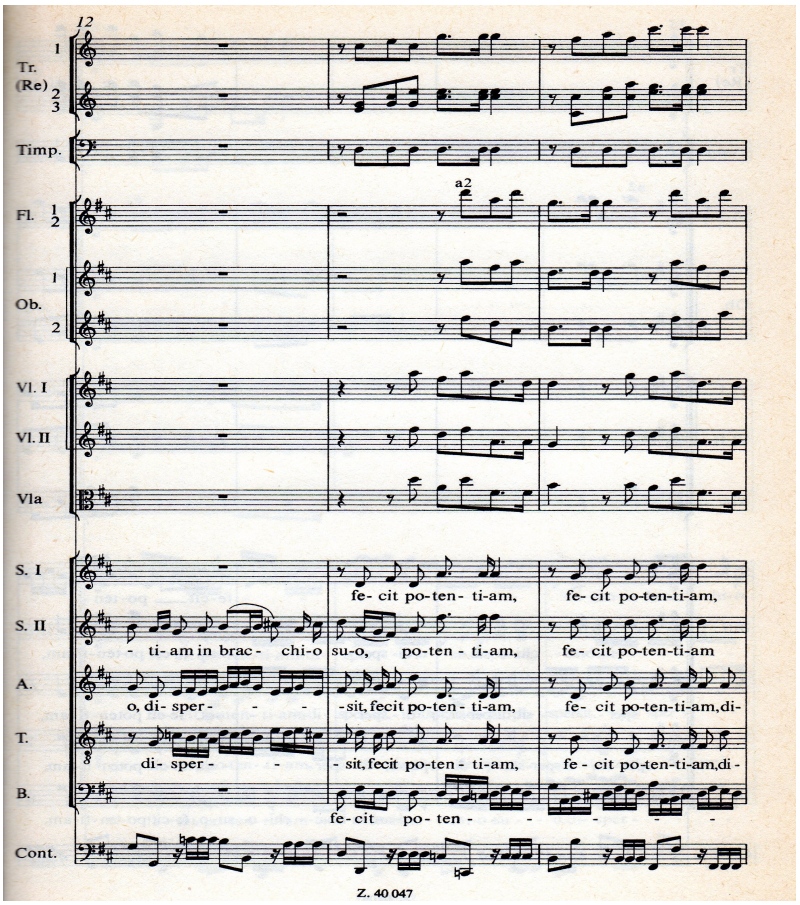


Figura 36: Magníficat. J. S. Bach (1685-1750)

Haciendo una breve recapitulación sobre la evolución de Llácer nos encontramos con que: partiendo de una Armonía tonal de raigambre folclórica, poco a poco va distanciándose de esta práctica por medio de la tonalidad

expandida hasta llegar a un pseudo-atonalismo al final de su primera etapa. Este atonalismo se estructura durante la segunda etapa por medio de la técnica de "neutralización semitonal" viéndose además enriquecida con la utilización de la serie dodecafónica, utilizada siempre de manera heterodoxa. La aleatoriedad y las nuevas grafías, fruto de las nuevas utilizaciones que los instrumentos experimentaron a partir de los años 60 del siglo pasado, también enriquecen la paleta compositiva de Llácer en esta etapa. Llegados a la última etapa, vemos cómo el material armónico-melódico se organiza alrededor del Acorde Equilibrado, verdadera piedra angular en la postrera producción llaceriana.

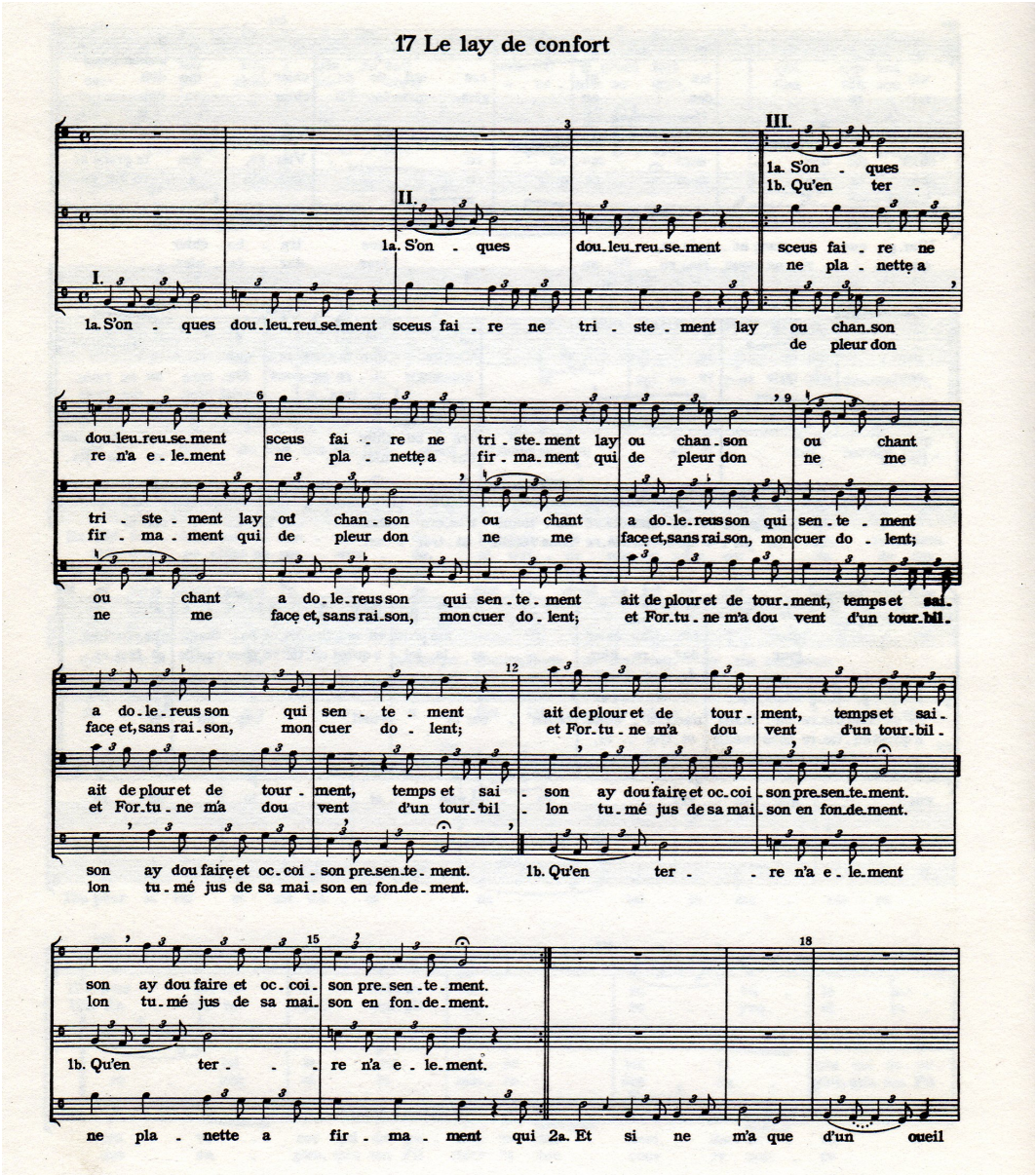


Figura 37: *Misa de Notre Dame*. G. De Machaut (1300-1377)

En cuanto a la Forma, ya vimos cómo la base de sus obras se enmarca en los patrones tradicionales, aunque con un tratamiento personal.

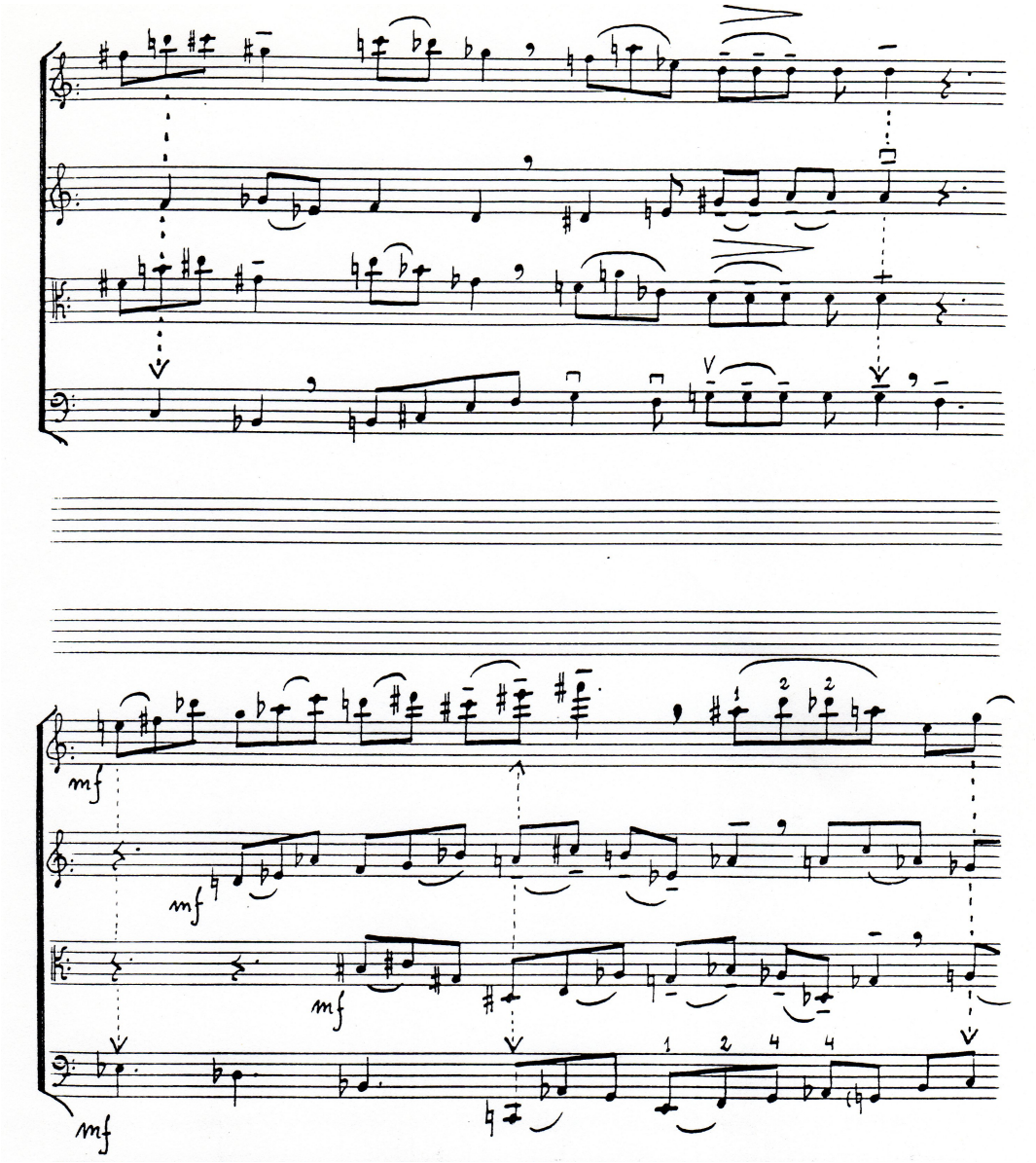


Figura 38: Llácer Pla. *Motete para el día sexto*. Op. 24-1969.

Vemos que en lo que se refiere a la Forma y a la Armonía y las técnicas contrapuntísticas Llácer se aproxima bastante a un pensamiento clásico tradicional. No nos dejemos engañar por el hecho de utilizar una base armónico-melódica fundamentalmente atonal, pues la manera de organizar y utilizar, por ejemplo, los acordes equilibrados tiene una fuerte y directa relación con las polarizaciones tonales en cuanto a la búsqueda del binomio tensión-relajación y,

más allá de lo visible, la polarización funcional que de la materia musical se hace, como luego comprobaremos.

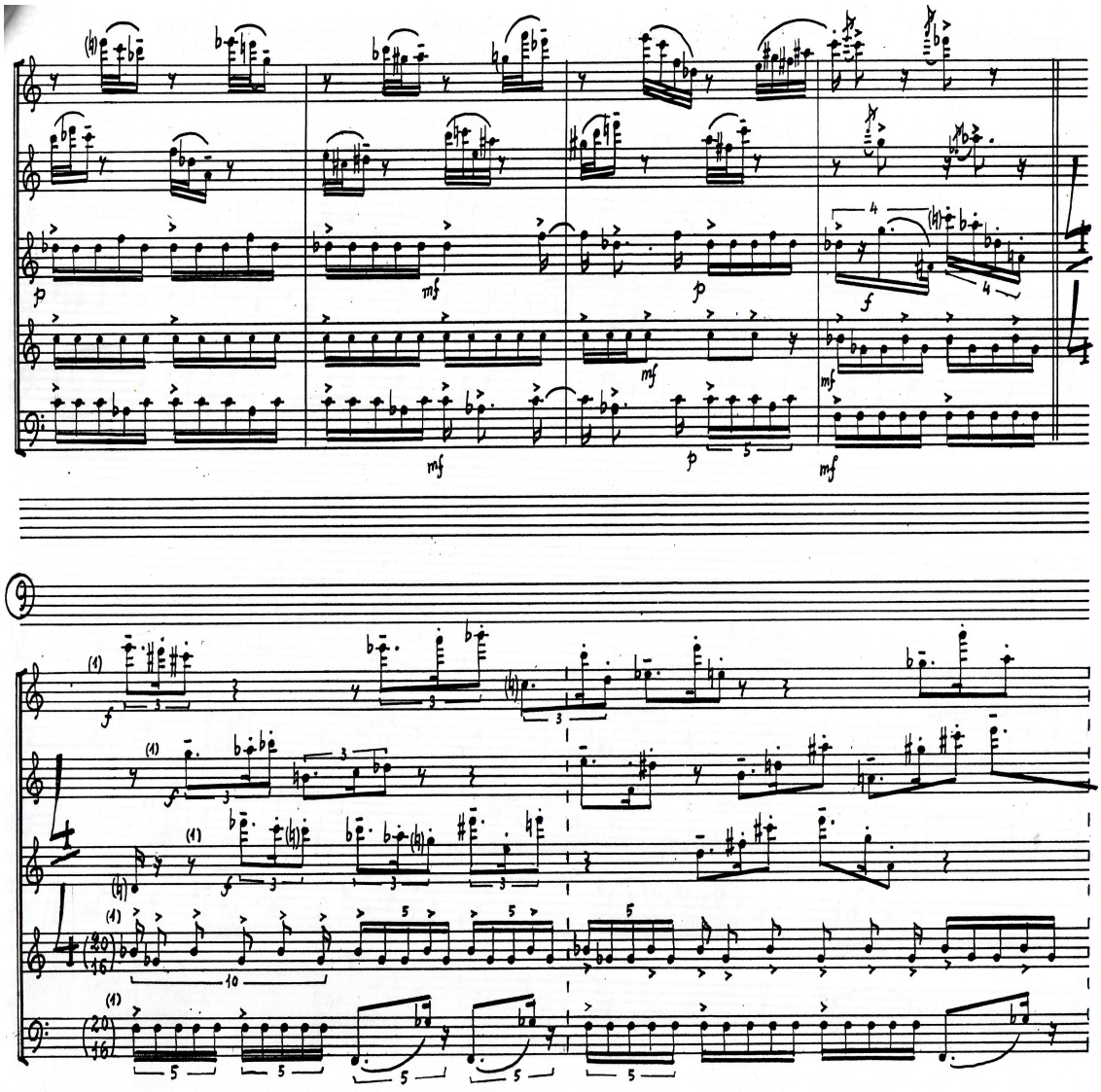


Figura 39: *Liturgia II*. Op. 38-1981

Esto, por supuesto, no quita un ápice de valor a la obra de Francisco Llácer, al contrario, enaltece la modernidad y la originalidad con que adapta conceptos tradicionales con lenguajes, técnicas y sonoridades actuales.

5.5 – RELACIÓN CON OTRAS ARTES

> […] Puede afirmarse, de manera general, que el intento de ensamblaje entre la Música y las restantes disciplinas artísticas fue una meta vehementemente anhelada a partir del siglo XIX, una característica de la estética romántica. La búsqueda del "Arte Total" animó a los teóricos y compositores de mediados del siglo XIX a crear obras musicales que tuviesen un núcleo temático central referido a la Pintura, la Poesía, etc […].[12]

Francisco Llácer es un romántico confeso, y lo demuestra con su obra, en sus escritos, en afirmaciones públicas y privadas y en su postura continuista con respecto a la búsqueda de fusión entre las Artes. Gran admirador del arte de los románticos no deja de ensalzar la música de dos de los más importantes compositores de esa época: P. I. Tchaikowski y, sobre todo, R. Wagner, por el que siente una especial admiración. Entre los compositores postrománticos, entrado el S. XX, muestra una inclinación especial por A. Berg[13] y admira su capacidad de expresión, a pesar de utilizar el método compositivo racionalista por excelencia: el dodecafonismo. Podemos decir que este último, A. Berg, sirvió de pauta estética a Llácer en su camino. "[…] Alban Berg concibió la composición como un resumen de contrarios a los que se esforzó por unir en un todo equilibrado, de una complejidad extrema aunque hábilmente escondida […]."[14]

A lo largo de su producción encontramos aproximaciones e intentos de fusión entre diversas artes y la música, primordialmente la poesía, como es lógico en todo compositor que siente especial predilección por el mundo coral.



Figura 40: Francisco Llácer, constante lector.

[12]BUENO, Francisco; *Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: Espacios sugerentes*, Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 1994.

[13] Alban Berg(1885-1935). Compositor austríaco, alumno de A. Schoenberg y perteneciente, junto a A. Webern, de la calificada Segunda Escuela de Viena.

[14] DE PABLO, Luís. *Una historia de la música contemporánea;* Fundación Bbva, 2009; página 45.

Poesía, Literatura y Pintura son constantes fuentes de inspiración, como seguidamente veremos, y en ellas busca enriquecer su sensibilidad y sus pensamientos que luego vuelca en su obra musical. Sin embargo, y extraño en un espíritu romántico, Llácer nunca aborda un género musical propio de esa época como es la Ópera. La única obra sinfónico – coral de envergadura, con coros, solistas vocales y orquesta es su *Te Deum* (1991) de corte e influéncias directamente religiosas y sin ninguna connotación dramática. Excepción, sin duda, en alguien que veneraba y disfrutaba con ese género.

5.5.1 – MÚSICA Y POESÍA

Como decíamos más arriba, para alguien que está tan cercano a la voz, instrumento constantemente presente en su producción, no es extraño un gran número de obras en las que un texto poético sirve de inspiración.

A continuación mostraremos un elenco de las obras de Llácer en las que aparece texto, haciendo referencia a los diferentes autores de los mismos. Resaltar varios detalles: la primera obra compuesta por nuestro autor (fuera de catálogo) es una *"Canción de cuna"* (1948) sobre un texto popular valenciano; Francisco Llácer tuvo contacto con todos los poetas de su época de los que musicó algún poema; el opus 1 (primera obra catalogada) es *"Dos lieder y una coplilla"* de 1952 y la última de su catálogo, opus 72 es *"Oda a Joaquín Rodrigo Vidré"* con texto del propio Llácer, obra que data del año 2000.

CUADRO SINÓPTICO DE LAS POESÍAS UTILIZADAS POR FRANCISCO LLÁCER

TÍTULO OBRA	OPUS/AÑO	AUTOR TEXTO
Canción de cuna	F.d.C. 1948	Texto popular
Dos lieder y una coplilla	Op.1 1952	Alejandro García Jesús Morante Borrás
Ne despicias	F.d.C. 1952	Texto litúrgico
Campanar de Beniganim	Op. 3 1953	Texto popular valenciano
Triptic popular	Op. 4 1954	Texto popular valenciano
Primavera en hivern	Op. 9 1956	Luis Laporta
Tres lieder y una coplilla	Op. 10 1957	Rafael Duyos
Al bon Dèu	Op. 12 1959	Texto anónimo
Cançoneta dels inocents	Op. 13 1960	Rafael Garrido
Himno de la enfermera -versión coro femenino y orq. -versión voz y piano	Op. 21 1964	Xavier Casp
Nou cançons per a la intimitat	Op. 22 1966	Xavier Casp
Himne del jardiner	Op. 26 1972	Pere Delmonte
Lamentació d´amor de Tirant lo Blanch	Op. 28 1972	Joanot Martorell
Migraciones	Op. 30 1974	Textos bíblicos del Éxodo
Ajonetes	Op. 32 1975	Texto popular valenciano
Loor a la Santísima Creu	Op. 34 1978	Jaume Beltrán
Misa Puericia	Op. 42 1986	Texto litúrgico
Gojos al Crist de la Fé de la Canyada	F. d C. 1989	Vicente Prats Gómez
Cántic espiritual a Sta Cecilia	Op. 51 1990	Pere Delmonte
Te Deum	Op. 53 1991	Texto litúrgico
Cuatro sonetos de Fray Luis de León	Op. 56 1991	Fray Luis de León
Solitud sonora	Op. 60 1993	Sor Isabel de Villena
O Salutatis Hostia	Op. 69 1998	Texto litúrgico
Oda a Joaquín Rodrigo Vidré	Op. 72 2000	Fco. Llácer Pla

F. d C. – Fuera de catálogo

Francisco Llácer reparte su producción de obras con poesía entre dos formaciones básicas: el coro y la voz solista acompañada bien del piano, bien de la orquesta, aunque también por formaciones más heterogéneas como es el caso de *Nou cançons per a la intimitat.* También en el caso de los coros utiliza preferentemente coro mixto, aunque encontramos en menor cantidad obras para coro femenino, para coro masculino e incluso para voces blancas.

Obras para coro en sus diversas variedades, sin duda influencia de su época de infantillo, y obras para voz y piano (lied) o voz con acompañamiento variado fruto de su tendencia romántica, y, en todo caso, un constante contacto con la poesía en un intento repetido de fusión entre las dos disciplinas artísticas románticas por excelencia: la Música y la Poesía.

Como vemos en la lista de los autores de los textos, Llácer utilizó, además de textos populares valencianos, textos bíblicos y religiosos y textos clásicos (Joanot Martorell); poemas de algunos poetas contemporáneos suyos con los cuales, en general, Francisco Llácer mantuvo un contacto directo y concomitancias estéticas, motivo primordial para utilizar los textos. Tal es el caso de Jesús Morante Borrás, Alejandro García, Luís Laporta, Rafael Duyos, el ya citado Xavier Casp, Rafael Garrido o Pere Delmonte.

5.5.2 – MÚSICA Y LITERATURA

En este epígrafe debemos diferenciar:

a) Música basada en obras literarias y que utilizan el texto de alguna manera.
b) Obras inspiradas tras la lectura de una obra literaria pero que NO utiliza el texto.

a) Música basada en obras literarias y que utilizan el texto de alguna manera.

En este apartado encontramos las siguientes obras:

El bosque de Opta (1954) Poema sinfónico. Música programática

Obra basada en el cuento *La Reina sin nombre* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1808-1880). La estructura del poema sigue la estructura narrativa del cuento.

Noctámbulo (1956) – *(Postludio irónico de un piano colorista a un borracho).*

Obra para piano sólo de la que Llácer escribe el siguiente texto, el cual le sirve de "programa":

> […] En este Postludio, escrito en 1956, el compositor quiere sugerir: las `eses´del borracho; su andar vacilante; ¡que para! ; hay un momento tranquilo; hipa, ¡hipa más fuerte!. ¡ay, que se cae!. Pero no, ¿no?, pues si, se cayó. Intenta ponerse de pié, da un traspiés…¡se volvió a caer!. Con cuatro manotazos en la pared se pone de nuevo en pié. Vuelve a andar vacilante, y…aparece una melodía vaga; de repente, el hipo otra vez. (¿Porqué ahora un recuerdo de su niñez?). El mareo y tropezón. Anda de nuevo; la cabeza le duele…ve estrellitas. Quiere avanzar andando de nuevo, empiezan las `eses´…se cayó. Y…como esto está poniéndose imposible. Lo dejamos […].[15]

Aguafuertes para una novela (1959) Suite sinfónica articulada en seis movimientos:

I – Preludio

II- Fantasía

III- Vals (de feria)

IV- Lied

V- Carnavalesca

VI- Coral

Basada en la novela inédita de Manuel Esteve Sabater *Biografía de un cuerpo*, pretende reflejar en música las impresiones de distintos aspectos ambientales que, como lector, ha recibido el compositor en algunos capítulos de la

[15] Notas para el concierto realizado por Brenno Ambrosini en Valencia el 22 de diciembre de 1992. Archivo personal del compositor.

misma. La novela cuenta la biografía del cuerpo de una joven que se pierde envuelta en la vorágine irreflexiva y pervertida de un sector de la juventud.

Cuatro sonetos de Fray Luis de León (1991) Trío para Flauta, Fagot y Piano.

Obra en cuatro movimientos basado cada uno de ellos en un *Soneto* de Fray Luis de León, los números 7, 4, 2 y 1 sirven, respectivamente para el 1º, 2º, 3º y 4º movimientos respectivamente.

b) Obras inspiradas tras la lectura de una obra literaria pero que NO utiliza el texto.

Era Francisco Llácer un gran lector que buscaba constantemente enriquecerse con lecturas variadas. Ya hemos comentado la curiosidad que mostró durante toda su vida. Persona sensible a lo que leía, esas lecturas le motivaron ideas, sensaciones, que plasmó posteriormente en el pentagrama. Como resultado de algunas de sus lecturas contamos con las siguientes partituras:

Rondó Mirmidón (1956)

Obra para Orquesta. Encontramos en el archivo de Llácer el siguiente texto que nos hace pensar que sirve de base de inspiración para la composición de la obra:

> Mirmidón, antepasado y héroe epónimo(aplicase al héroe o a la persona que da nombre a un pueblo, a una tribu, a una ciudad o a un período o época) de los mirmidones (el pueblo tesalio sobre el que reinaba Aquiles), es hijo de Zeus y de Eurimedusa. Es padre de Actor y de Ántifo, que engendró con Pisídice una de las hijas de Eolo. Por su hija Eupolemia, es abuelo del argonauta Etálides. Otra tradición lo presentaba como hijo de Diopletes y nieto de Perieres. Por su esposa Polidora es yerno de Peleo.[16]

[16] Notas utilizadas por Llácer para la redacción e inspiración del *Rondó Mirmidón*. Archivo personal del compositor.

Anem de Folies (1978)

Obra sinfónica escrita por encargo de José Mª Cervera Collado, quien pidió a Llácer una Folia, vocablo que significa locura, demencia…y que en su origen portugués es un baile ruidoso y rápido en donde las personas que lo bailan simulan estar enloquecidas.

> […]El encargo se resolvió con esta obra de "ánimus jucundi" a la que sirvió de estímulo la cita de un biógrafo de Voltaire, quien decía: …París se lanzó a un verdadero torbellino en el que a veces era difícil distinguir la agitación de la alegría[…].[17]

Huellas, (Cronofases sobre Miguel Hernández) (1979)

Para cello y piano la obra está inspirada tras la lectura de la biografía de Miguel Hernández (1910-1942). El título está basado en la colección de *Sonetos* de 1934 pertenecientes al libro "Imágenes de tu huella" del poeta alicantino.

Come ouverture alla italiana (Evocación de Vincent Van Gogh) (1992)

Obra para guitarra escrita tras la lectura del libro *Cartas a Theo*[18] las cuales escribió el pintor dirigidas a su hermano Theo, donde le cuenta sus inquietudes, evoluciones, desasosiegos y pensamientos en general alrededor de la pintura.

La lectura del libro coincidió con la visualización de la película *El hombre del cabello rojo* la cual está basada en la vida de Van Gogh (1853-1890). Francisco Llácer sintió gran admiración por el artista holandés y en innumerables ocasiones, a modo de ilustración de la importancia que tiene la paciencia en la evolución artística, utilizaba con sus alumnos y allegados una frase entresacada del mencionado libro, la cual versaba como sigue: "¡Tengo la paciencia de un buey !" (V. Van Gogh)

---

[17] Notas al programa de la interpretación de la obra durante la Temporada 1979-80, realizada por la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de J. Mª Cervera Collado en el Teatro Principal de Valencia.

[18] VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Editorial Arte y Literatura. 1967.

Relatando imágenes (1992)

Obra para Trompa y piano, cuyo título es sugerido por el libro de R. M. Rilke (1875-1926) *Relatos de Praga*. Adentrarse en la obra de este escritor supone para el lector, según Llácer, hallar una gran riqueza de imágenes literarias que son las que han dado origen a esta composición.
La obra aparece en el catálogo de la exposición *Antes del Arte*[19] realizada en Valencia y en varias ciudades latinoamericanas durante el año 1997.

Simbolismos Tagore (1998)

Obra para orquesta de cuerda en la que Llácer pretende hacer llegar al oyente el aura poética de unos pocos versos que inician poemas de R. Tagore, penetrados por la idea del adiós[20].

Textura y Tropos (1987)

Obra para Violín y Viola, encargada por el dúo Juan Llinares y Emilio Mateu, dúo al que está dedicada, está motivada por el contenido estético y ético de la poesía mística, tan conocida, de Lope de Vega que comienza diciendo: "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?[…]". No hay sometimiento al texto, sólo el impulso creador que surge de la sonoridad del verso.

Liturgia II (1981)

Obra para quinteto de viento, es una consecuencia de *Liturgia I*, para órgano, de 1977.

En esta obra Llácer intenta plasmar una "alegoría sonora" del Responsorio *Iudas mercator pessimus* de la liturgia católico-cristiana, cuyos

[19] Exposición *Antes del Arte* celebrada en el colegio de Arquitectos de Valencia en 1968, promovida por Vicente Aguilera Cerni y de la que se hizo un catálogo coordinaco por José Garnería para la exposición realizada en el IVAM de Valencia en 1997. Para el mismo se recuperaron textos de la exposición original.
[20] DÍAZ, Rafael. Diccionario de la música valenciana, Volumen II (voz: *Llácer Pla, Francisco*).

contenidos quedan subsumidos en los diálogos que el autor desea establecer con el oyente.

> Se puede considerar que en la obra hay implícito un neo-romanticismo, donde se juega con el antagonismo de lo contemplativo y lo subversivo, siendo los contrastes entre estos dos ambientes el fundamento de la obra.[21]

En obras postreras de su catálogo, como *Elegía a una mirada* (1996) o *Hacia el anochecer* (1997) encontramos cierto tipo de programa ya que ambas son, en cierto modo, autobiográficas.

> […] En la primera, para violín y piano, se intenta expresar los estados de ánimo de un proceso irreversible de pérdida de la visión y que, en su forma tripartita (lento- vivo- lento) contempla tres fases del proceso psicológico del afectado: sorpresa – desolación, lucha – superación y serenidad – dependencia. La reflexión tranquila ante el paso del tiempo, sin eludir una cierta nostalgia, embragar mis últimas composiciones, un tanto poemáticas […][22]

5.5.3. MÚSICA Y PINTURA

Si la literatura y la poesía son disciplinas artísticas muy cercanas a Llácer y con las que tiene un constante contacto, pues le sirven de inspiración, podemos decir, sin embargo, que Llácer tiene natural inclinación hacia la pintura desde antes incluso de comenzar su actividad compositiva. Como él mismo nos relata, su relación con el pintor Ramón Castañer (1929-2011) comienza cuando ambos son jóvenes estudiantes y las conversaciones sobre Arte en general y música y pintura en particular, son frecuentes. Volveremos más tarde sobre esta relación.

Comparte Llácer también años de amistad con el pintor castellonense Joaquín Michavila (1926-2016). Participa en la exposición *Antes del Arte*[23] en el año 1968, evento que se repetirá en el año 1997 y quedará materializado en un extenso catálogo y en un CD con música de nuestro autor. Constantemente participa como conferenciante en exposiciones de pintura. Entre sus carpetas

[21] LLÁCER PLÁ, Francisco. De las notas al programa redactadas el 23 de abril de 1993. Archivo privado.
[22] LLÁCER PLÁ, Francisco Notas manuscritas del propio autor. Archivo privado del compositor.
[23] Ver Nota a Pié de Página nº 19 de este mismo capítulo.

repletas de retazos de historia, hallamos innumerables recortes de periódicos con entrevistas a artistas, sobre todo músicos y pintores: R. Gaya, A. Tapies, M. Barceló, Chimo Michavila…En definitiva, Llácer se encuentra muy cercano al espíritu creador de los pintores. Alguna de sus obras fueron estrenadas e interpretadas en salas de exposiciones, práctica habitual en Valencia durante los años 60 y 70. Esta proximidad al mundo pictórico, junto a otros méritos, le llevó a ser propuesto para ingresar como Académico de Número en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, lo cual no pudo llevarse a cabo, pues la muerte sorprendió a Francisco Llácer antes de la fecha prevista para el evento.

Pero vayamos por partes. En referencia a la gran relación de amistad entre Francisco Llácer y R. Castañer, relación que va más allá de un mero intercambio de ideas. Vemos cómo colaboran en varias ocasiones, resaltando la exposición de pinturas de Castañer en marzo de 1963 en Valencia y en la que Llácer, además de escribir las notas del catálogo, realizó una conferencia introductoria a la figura del pintor, interpretándose además obras del compositor. Varias de las obras del catálogo llaceriano están dedicadas a Castañer y a la mujer de este, Pepa Botella. A las familias Llácer y Castañer les unió y les une una relación fraternal.

Encontramos, pues, varias obras dedicadas a algún miembro de la familia Castañer, como se ve a continuación:

-*Canción de cuna* (1948) obra fuera de catálogo y dedicada a Ramón Castañer

-*Sonatina 1960* (1960) dedicada a Ramón Castañer.

-*Zoco esclavo* (1962) dedicada a Pepa Botella.

En 1968 Llácer participa en la exposición *Antes del Arte*. Revisemos la historia:

> […] A finales de los años 60, un grupo de artistas e intelectuales se reúnen, alentados por el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, en torno a "Antes del Arte", que impugnaba el concepto global del arte, proponiendo reflexionar

> sobre el ´signo` en la era de la ciéncia y la técnica. Era un concepto, una hipótesis, una experiéncia, no una tendencia […]
> […] La primera exposición de "Antes del Arte" se realiza del 26 de abril al 11 de mayo de 1968 en la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Valencia, con la participación de Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Ramón de Soto y José Mª Yturralde y con la ambientación musical de Gerardo Gombau, Francisco Llácer, Tomás Marco, Luis de Pablo y Iannis Xenakis. Como subtítulo de la muestra se hacía constar ´experiéncias ópticas perceptivas estructurales […].[24]

El promotor del proyecto, Vicente Aguilera Cerni, nos resume los propósitos que se perseguían:

> […]¿Qué propósitos perseguimos? Fundamentalmente queremos llamar la atención hacia el archisabido y dramático desfase existente entre el estado actual de las ciéncias y la información básica utilizada por los distintos medios y tendencias del arte […].[25]

Es interesante observar la coincidéncia entre estas reflexiones artísticas y las revueltas que se produjeron en "mayo del 68".

No tenemos referencias de la música de Llácer que se escuchó en aquella primera exposición. Para la realizada en 1997 se preparó un CD con obras grabadas de nuestro autor el cual recoge una muestra de su producción con obras compuestas entre 1955 (*Sonata Op.6*) hasta 1996 (*Música para clave con o sin preparación*). Precisamente esta fue la partitura que se pudo oír en la inauguración de la exposición en el IVAM.

[24] GARNERÍA, José. *Artistas en torno a Antes del Arte*. Catálogo de la exposición celebrada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 1997 promovida por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
[25] AGUILERA CERNI, Vicente, Catálogo de la exposición *Antes del Arte* en el Colegio de Arquitectos de Valencia del año 1968. Texto recuperado para el catálogo de la exposición realizada en el IVAM en 1997.

La íntima relación entre la música y la pintura en el catálogo llaceriano toma forma en las siguientes obras:

Espacios sugerentes (homenaje a un cuadro de Salvador Soria). (1986)[26]

Obra para piano basada en la pintura *Integraciones: espacio sugerente* del pintor/escultor Salvador Soria (1915-2010).
La obra musical no tiene un carácter programático, sino más bien intenta extrapolar algunos principios formales y espaciales, así como los principios constructivistas que Soria utiliza en su cuadro para crear unos "espacios sugerentes" musicales en el lenguaje musical expresionista, propio de Llácer.

Poliantea (1992)

Obra para piano, arranca de la impresión recibida al contemplar parte de la compleja, imaginativa e inquietante obra pictórica de "El Bosco", pintor moralizante. Francisco Llácer reflexiona sobre la siguiente cita del pintor en la que éste considera "la vida como un peregrinaje".

Ya hemos comentado la obra *Come ouverture alla italiana* la cual, como veíamos, es una evocación de la figura del pintor Vincent Van Gogh e influenciada también por el libro que este escribió a su hermano Theo *Cartas a Theo*.

El amor por la pintura hace que Llácer contase con una pequeña pero interesante colección de cuadros no solo de sus amigos Castañer o Michavila, sino también de pintores jóvenes, muestra de su apuesta y fe en la juventud; entre ellos incluso cuadros de su hijo primogénito, Paco, quien demuestra buenas dotes para este arte.

[26] Ver ejemplo de la partitura en la página 77 de este trabajo.

CAPÍTULO 6

GÉNESIS DE UNA TÉCNICA: LIBROS Y TRATADOS.

6- GÉNESIS DE UNA TÉCNICA. LIBROS Y TRATADOS

> […] El pensamiento suele operar con ideas antiguas. En cierta medida es inevitable; incluso cuando se intenta comprender original y creadoramente una situación nueva, es decir cuando se está llegando a una idea que es también nueva, los conceptos que se manejan son recibidos, están ahí, previos a la situación que hay que entender […].[1]

Esta cita del filósofo Julián Marías[2], admirado por Fco. Llácer y a la que acude con constante frecuencia en clases y conversaciones privadas, nos sirve de arranque y de catalizador de este capítulo (también lo es del Capítulo 7.2 en el que trataremos del Acorde Equilibrado) en el que se intenta poner de relieve las fuentes de las que Llácer va bebiendo a lo largo de los años, tratados y métodos que van jalonando su evolución y que derivan en el motivo de este estudio, el Acorde Equilibrado. Fuentes que, como decimos, calan profundamente en nuestro compositor a veces inconscientemente de manera inapreciable pero que, volviendo a la cita, provocarán unos resultados artísticos por él buscados.

[1] MARÍAS, Julián. *El tiempo que ni vuelve ni tropieza.* Ed.: Edhasa; 2ª edición 1965. Página 59.
[2] Julián Marías fue Doctor en Filosofía y destacado alumno de J. Ortega y Gasset, importante filósofo español fundador de *La Revista de Occidente*.

No nos interesa si a lo largo de los años se olvidan o no ciertas cosas; lo que sí nos atañe es comprobar cómo algunas informaciones y hallazgos encontradas/os durante los años 50 pueden llegar a conformar posturas estéticas y técnicas décadas después de haber leído la fuente.

En este capítulo 6 haremos una revisión analítica de los libros musicales y métodos técnicos que Francisco Llácer leyó y estudió durante el período señalado, esto es, entre los años 1950 y 1985, haciendo referencia a todo aquello que se considere digno de resaltar. Es evidente que todos los libros seleccionados, que no son ni mucho menos todos los que Llácer pudo leer en aquellos años, pues era un ávido lector, han sido seleccionados detalladamente precisamente por considerar que los contenidos que en ellos encontramos influyeron, de una u otra manera, en la posterior evolución de Fco. Llácer como compositor.

Este será, pues, un viaje a través de los libros de Llácer en el que vamos a recorrer los mismos caminos que él mismo anduvo hace ya unos años. Emocionante para quien realiza este estudio el poder releer las anotaciones manuscritas por él mismo en los márgenes y a pié de página en sus propios libros que tantas veces hemos compartido en sus clases privadas.

6.1- COMPENDIO DE ARMONÍA

Autor: Hans Scholz[3]

Editorial Labor; año 1946, estudiado por Llácer en 1950, según su propia marca.

Pequeño método de Armonía escrito en 1925 con una visión clásica del cual Llácer destaca un capítulo por interesante y es el que se refiere a la armonización de los modos litúrgicos. Por lo demás pensamos que el estudio de este ligero manual le serviría para refrescar conceptos, habida cuenta que durante unos años impartió clases de Armonía en la Sociedad Coral El Micalet de Valencia.



Figura 41: Portada del libro *Compendio de Armonía* de H. Scholz. Ed. Labor

[3] Hans Scholz (1911-1988). Compositor y teórico alemán quien bajo el nombre de Klaus Textor escribió gran número de composiciones populares, además de las firmadas con su propio nombre.

6.2- TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA ARMONÍA MODERNA

Autor: A. Eaglefield[4]

Editorial Centauro, S.A.

Editado en México en 1947 (versión española por A. Salazar)

Este será, sin duda, unos de los libros más importantes en la evolución posterior de Fco. Llácer como compositor. Libro leído y estudiado a profundidad en 1953, en él encontramos numerosos escritos y subrayados en rojo y constantes referencias marcadas como "muy interesante" por nuestro autor.

Haciendo alusión de nuevo a la cita de Julián Marías con la que abríamos este capítulo, este método dejará en Llácer una inmensa semilla que dará sus frutos muchos años después de leído. Es obvio que esta afirmación se hace desde la beneficiosa posición que nos otorga el poder observar la historia una vez acontecida y habiendo compartido muchos años con su protagonista.

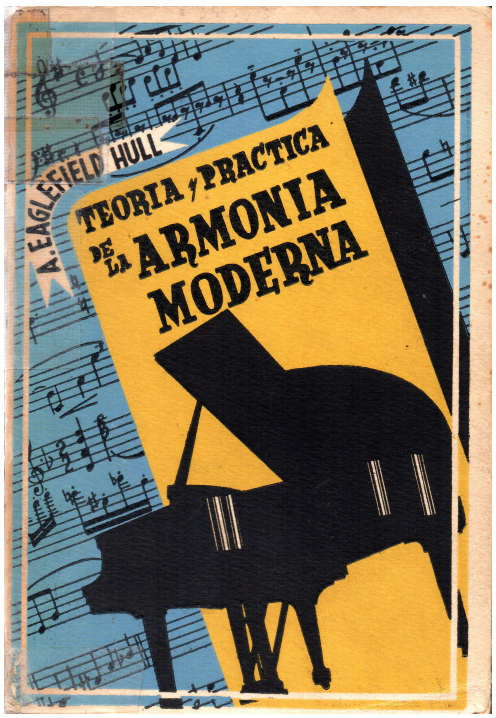


Figura 42: Portada del libro de A. Eaglefield *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Ed. Centauro México

[4] Arthur Eaglefield (1876-1928), compositor inglés, también crítico, escritor y organista. Escribió entre otros libros técnicos una importante biografía sobre F. Liszt. Invento un sistema se numeración para analizar la obra de este importante músico que en algunos lugares aún se utiliza.

Articulado en XVI capítulos con dos interesantes apéndices de ejercicios y glosario de términos nos encontramos ante un método cargado de información actualizada (en aquellos años) en cuanto a las prácticas armónicas puestas en uso por los compositores del momento. Como comenta el compositor Luís de Pablo en sus conferencias recogidas en el librito, no por pequeño menos contundente, *Una historia de la música contemporánea*[5], en su segunda conferencia se refiere a este tratado en los siguientes términos:

> […] En los años 20, A. Eaglefield, profesor de la Universidad de Huddersfield en el Reino Unido, publicó en Londres su "Armonía moderna, su explicación y aplicación", un libro importante aunque no tuvo en España la difusión que merecía […].

Afortunadamente Fco. Llácer sí tuvo acceso a él y vamos a revisar y resaltar algunos de sus contenidos de vital importancia, como veremos más tarde, en la formación de Llácer.

Ya de entrada vemos algunos capítulos dedicados a las escalas:
-escalas con influencias modales
-la escala duodécuple (o dodecafónica)
-la escala de tonos enteros o exátona
-otras escalas
-nuevos métodos de construcción de escalas
-métodos impresionistas.

Desde el Capítulo 1º nos presenta los casos de armonías divergentes con la antigua concepción armónica:

-superposiciones diferentes a las terceras tradicionales
-escala de 12 notas, no escala cromática
-escala exátona con sus características armónicas lejanas al sistema tonal
-acordes con notas añadidas y suprimidas

[5] DE PABLO, Luís. *Una historia de la música contemporánea*, Fundación BBVA. 2009. La cita mencionada se halla en la página 35.

Llácer resalta una frase en rojo, a saber:

> […] un compositor siempre debe ser sincero y ha de emplear un lenguaje que le sea natural y que pueda ser comprendido por el público a quien se dirige […].[6]

En el capítulo 2º nos encontramos la afirmación que hace Eaglefield de poder colocar acordes disonantes sobre cualquier nota siempre que se resuelva convenientemente. Esta afirmación todavía nos sitúa en una concepción clásica de la armonía, aunque veremos cómo poco a poco esta tendencia se va diluyendo.

El Capítulo 3º es un repaso de las escalas modales y los sistemas por los que ha oscilado el Arte musical:

-sistema modal

-temperamento justo o exacto

-temperamento igual

(explicación de estos términos la encontramos en pgs. 34 y 35 del capítulo 2º).

También refiere este capítulo a la reutilización de los modos en la música moderna y esto se hace de tres maneras diversas:

1ª/ utilización únicamente de las notas del modo

2ª/ melodías modales, armonías modernas

3ª/ presencia notoria del sentido modal.

En el Capítulo 4º se aborda la escala duodécuple (manera en la que Llácer gusta nombrar a la escala dodecafónica). Nos refiere dos maneras de utilizarla:

- con tónica elegida (dentro de un sistema tonal)

- con total abolición de centro tonal (el autor del libro define este sistema como "comunismo musical")

Es en este capítulo donde encontramos un elemento muy importante en la propuesta de Llácer y su acorde equilibrado: como base del sistema duodécuple elementos simétricos ascendentes y descendentes desde una nota central por

[6] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Ed.: Centauro; pág. 15

superposición de 2ª, 3ª, 4ª ó 6ª. Sin ser consciente nuestro compositor subraya los ejemplos que adjuntamos a continuación:

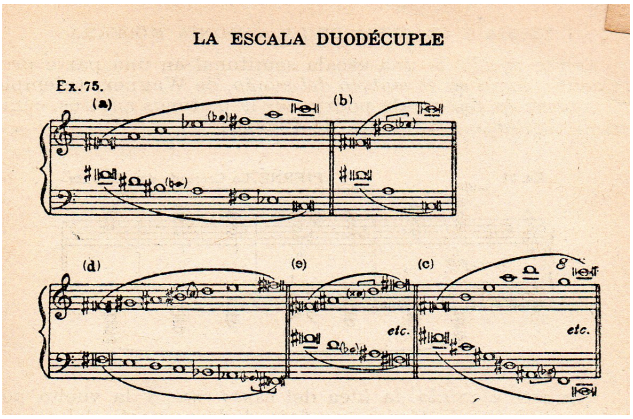


Figura 43: Escala Doudécuple y Simetría. Página 55.

Segidamente se resalta la búsqueda espontánea por parte de los compositores modernos de un sustituto de la tónica "[…] que proporcione una sensación de cohesión en el discurso […]"[7]

La abolición del centro tonal por la utilización del sistema duodécuple supone, según A. Eaglefield:

-Suspensión deliberada de la tonalidad

-Renuncia de los procedimientos musicales a excepción de los físicos o sensitivos

-El manejo de ideas de una clase muy gris y nebulosa

El autor no duda en tomar partido en cuanto a la utilización de este sistema al cual califica de "antimusical, gris y nebuloso" lo que resulta de los procedimientos que se alejan de la tonalidad. Cierto es que este alejamiento de procesos centenarios conlleva alejarse de un público que se mueve en un mundo de percepción musical que se encuentra dentro de los parámetros tonales.

En el Capítulo 5º se aborda la escala de tonos o exátona. Desde un principio se establece una clara diferencia entre la utilización del acorde de 5ª aumentada (5ªA) , utilizado por muchos clásicos y románticos, y otra bien distinta

[7] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Ed.: Centauro; pág. 55

la de utilizar las escala de tonos, la cual tiene un reducido campo de sonoridad y posibilidades de transposición y armónicas:

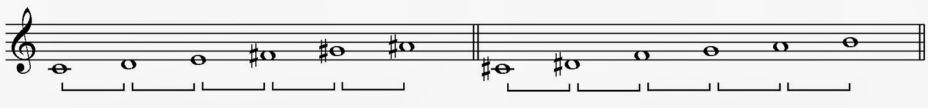


Figura 44: Escala Exátona en sus dos posibles transposiciones.

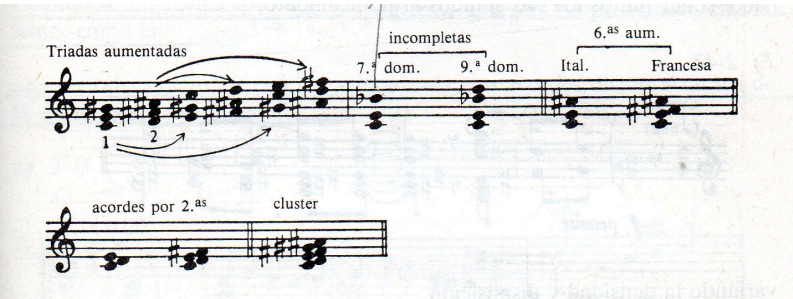


Figura 45: Tríadas aumentadas resultantes de la Escala Exátona.

Como vemos en el anterior ejemplo:

a/ la escala tiene tan solo la posibilidad de la presencia original y una transposición a 2ª menor, lo que Messiaen define como modo de transposición limitada.

b/ Esta escala solo nos posibilita dos acordes de 5ª A y sus diferentes inversiones.

Debemos resaltar en este capítulo otro procedimiento utilizado por C. Debussy y también muy influyente en los procedimientos de Fco. Llácer; nos referimos al denominado "espejismo", el cual podemos ver en el siguiente ejemplo:

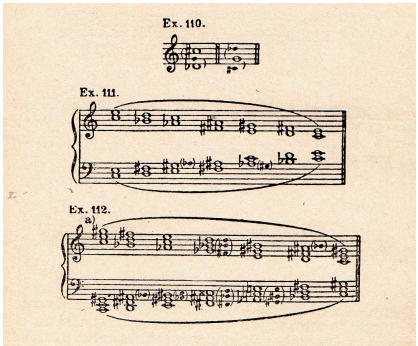


Figura 46: Espejismos.

Si observamos el primero de ellos vemos que se establece una simetría hacia superior e inferior partiendo de una nota central y cómo, si lo "invertimos", nos resulta otro acorde "simétrico". Sin duda estos ejemplos fueron muy sugerentes para nuestro compositor.

En el Capítulo 6º se pueden contemplar otras escalas que van evidenciando cada vez más claramente un intento de escapar de las escalas tonales.

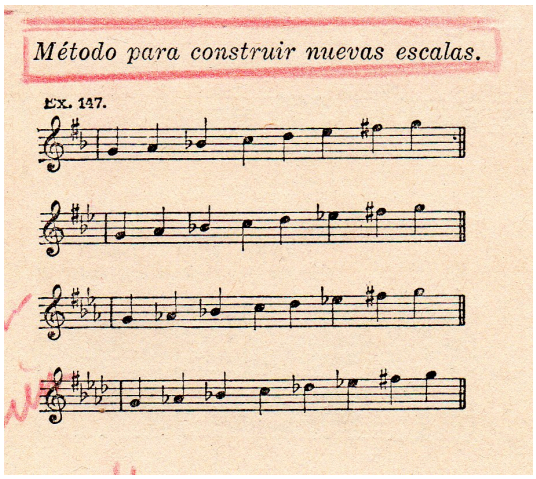


Figura 47: Nuevas Escalas.

Como ejemplo a resaltar de la utilización de estos procedimientos tenemos a A. Scriabin (1872-1915), de su escala y acorde, definido por A. Eaglefield (primero en acuñar el término) "acorde místico", derivan gran cantidad de posibilidades sonoras desconocidas hasta entonces. Llácer realizará un homenaje al compositor ruso en su obra *Canto de llama*, la cual es analizada en este trabajo en el Capítulo 7, Epígrafe 7.4.

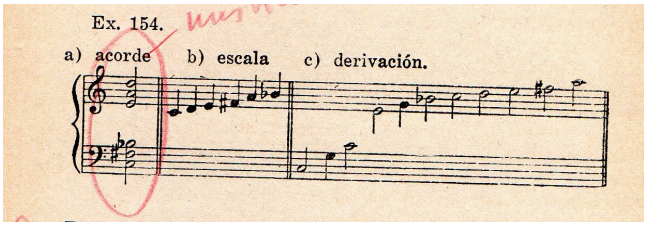


Figura 48: Acorde Místico de A. Scriabin y escala derivada del mismo.

En investigación particular, al margen del libro del que hacemos esta recesión, hemos encontrado un acorde utilizado por Scriabin en su sonata nº 7, de 1911, el cual podríamos calificar como el antecesor del acorde equilibrado de Llácer, ya el acorde del autor ruso "es" un acorde simétrico.

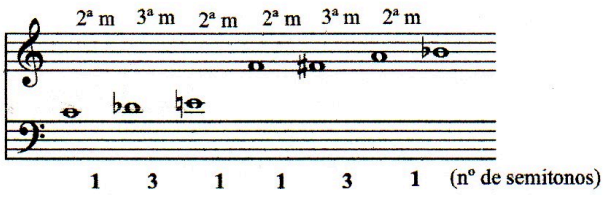


Figura 49: Escala Simétrica.

Aunque Scriabin lo presenta como acorde aquí lo "abrimos" para poder comporbar la interválica. A parte de ceñirse al planteamiento llaceriano, que luego veremos, el acorde es simétrico, justo lo buscado por el autor.

Resaltamos la frase que aparece en este capítulo: "[…]la música de Scriabin parece estar dañada por su falta de reposo[…]"[8] , y continúa "[…] es raro poder escapar de la sensación de dominante[…]". Es muy frecuente la utilización por parte de Scriabin de escalas simétricas, como las que podemos ver en los ejemplos siguientes:

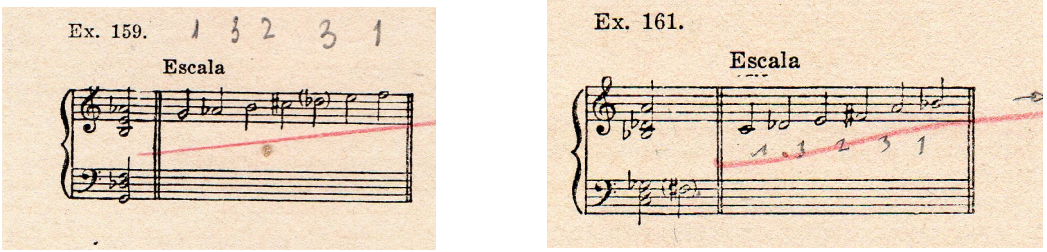


Figura 50: Dos ejemplos de Escalas Simétricas.

Finaliza el capítulo con la premonición de F. Busoni de la utilización de escalas de 18 notas con divisiones menores al semitono[9].

[8] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Ed.: Centauro; pág. 91
[9] BUSONI, F. *Pensamiento musical*. Versión española, ed.: Universidad Autónoma de México. 1975. (*Scritti e pensieri musicali* 1920).

Si ya en lo que hemos podido ver del libro nos hemos encontrado con elementos que influenciarán a Llácer será en el Capítulo 8º donde encontraremos elementos realmente importantes para su evolución y que el propio compositor resalta con constantes exclamaciones, notas al margen y constantes subrayados de texto.

Por la trascendencia que este capítulo tiene en nuestra investigación vamos a revisarlo con más amplitud que algunos anteriores y posteriores, de los cuales tan solo se hará una breve mención referencial.

En primer lugar se repasan los procedimientos modernos para la construcción de los acordes, en los que se observa una divergencia con respecto a los procedimientos clásicos:

- superposición de otros intervalos diferentes a las terceras
- admisión de variedad interválica en un mismo acorde (3ª, 4ª y 5ª mezclados)

Dos principios básicos para la formación de acordes son:

a/ la serie armónica natural

b/ método empírico

Mientras que en la "a" existe una referencia al sonido generador de la serie de armónicos, en la "b" la superposición se realiza según la apreciación del compositor.

Si el acorde de tríada Mayor se justifica con los primeros armónicos, el menor se ha buscado el justificarlo con la construcción de una serie armónica realizada en sentido inverso, esto es, descendente, a la cual se denominará "resonancia inferior", procediendo en esa dirección descendente desde una nota que se considerará generadora de la serie. Si bien en el método la define como trasnochada, también la considera interesante por su "ingenuidad". Para nosotros es más que interesante pues, como veremos en el capítulo de este trabajo dedicado al acorde equilibrado, Llácer le dará bastante crédito a este principio y el mismo estará en la base de dicha construcción acórdica.

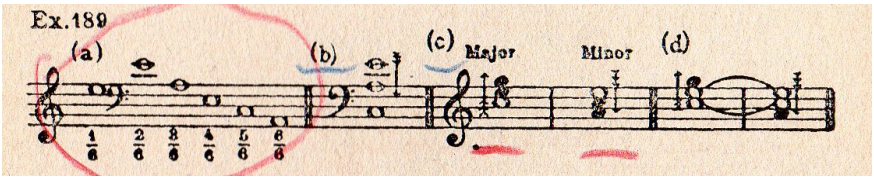


Figura 51: Resonancia Inferior y acorde derivado.

Vemos cómo el acorde menor no es sino un reflejo inferior del acorde mayor.

Dentro del mismo capítulo encontramos la siguiente nota a pié de página:

> […] Acordes constituidos por 4ª descendentes a partir de un centro y 4ª ascendentes a partir de la misma nota central. Se encuentra en el *Preludio* de Rodolfo Halffter[10] compuesto en 1932 [...].[11]

También A. Schönberg (1874-1951) en su obra *Pelleas und Melisandre* utiliza un acorde parecido como también vemos en el siguiente ejemplo.

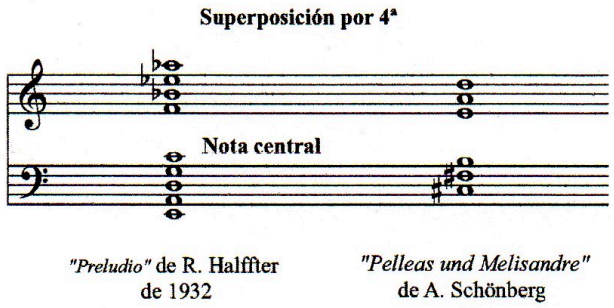


Figura 52: Dos ejemplos de acordes simétricos.

Finaliza el capítulo revisando los acordes más abundantes en las nuevas prácticas: los que tienen una estructura fruto de la mezcla interválica.

En el Capítulo 9º se realiza un repaso a las resoluciones de los acordes mostrando diversos caminos:

-resolución esperada, satisfacción del deseo generado

-la No resolución, elisión (sorpresa)

[10] Rodolfo Halffter (1900-1987)
[11] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Nota a pié de página en la pág. 116.

A parte de estos dos métodos propuestos queda una tercera vía que es la más moderna: la evaporación del acorde.

El Capítulo 10º estudia los métodos impresionistas , música donde predomina el "ambiente" especial. La atmósfera: la armonía, la tonalidad y la forma son secundarios, son un medio y no un fin, el arte es el reflejo de la vida. En este momento de la historia y por estos procesos se pierde el sentido de cadencia, se genera una sensación de nebulosa, comienza a cambiar el concepto de "disonancia".

En el Capítulo 11º se confrontan los métodos horizontal y vertical. Así mismo las afinaciones temperadas con la natural.

A principios del siglo XX se producen muchas obras generadas por superposiciones horizontales, incluso por líneas complejas resultantes de superponer agrupaciones acórdicas pertenecientes a diferentes tonalidades. Se potencia de nuevo la audición horizontal por la separación de las líneas y planos.
Francisco Llácer encuentra en este capítulo otra técnica denominada "fórmula del espejismo" que será determinante para la construcción posteriormente de su Acorde Equilibrado. Veamos algunos ejemplos de dicha fórmula del espejismo:

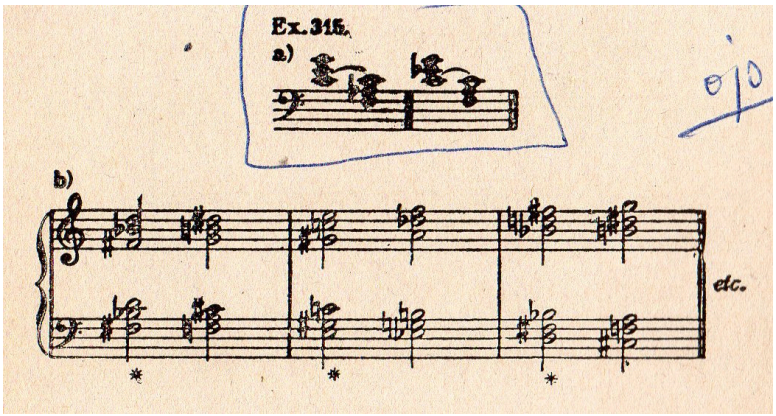


Figura 53: Espejismos armónicos.

Podemos observar cómo en el ejemplo (a) encontramos ya un "acorde simétrico" (equilibrado, como lo definirá Llácer, producido por el espejismo del acorde de Do M, sobre la nota central Do, así como de do m, con la misma como centro y por superposición de terceras. Son innumerables los ejemplos que se

pueden hallar y en los que se ve esta reflexión de la parte superior en la inferior; veamos también el ejemplo (b).

Este efecto de espejo también lo podemos conseguir en modos y escalas, como comprobamos en el siguiente ejemplo:

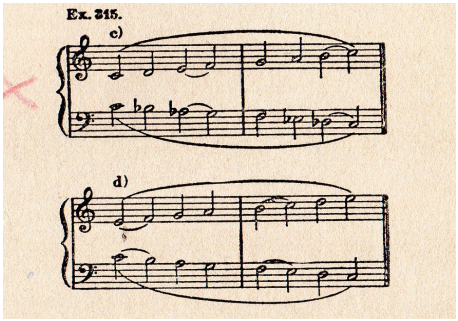


Figura 54: Espejismos melódicos.

Hay que diferenciar la simetría real (Figura 54, ejemplo c) frente a la simetría diatónica (misma Figura, ejemplo d).

En los últimos capítulos 12, 13, 14, 15 y 16 se abordan temas como las últimas tendencias armónicas, el ritmo moderno, la melodía moderna, las nuevas formas… etc. Algunos de estos conceptos no afectan a la posterior evolución de Llácer, de ahí que nos limitemos únicamente a nombrarlos. Sí queremos resaltar algunas de las conclusiones que aparecen en el libro y que nuestro compositor subraya:

> […] aconsejaría al estudiante que vuelva la vista constantemente hacia el pasado y que procure renovar su modo de apreciar a los grandes maestros, porque solo por este medio podrá tener seguridad de criterio en los puntos fundamentales […].[12]

> […] el estudiante ha de precaverse del juicio que levanta una sola audición[…].[13]

> […] en la evolución de la humanidad las emociones han precedido siempre al pensamiento […].[14]

> […] sólo la experiencia repetida puede asegurar al compositor cuál es el medio más propicio para sus pensamientos […].[15]

[12] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna.* Pág. 228.
[13] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna.* Pág. 229.
[14] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna.* Pág. 230.
[15] EAGLEFIELD, A. *Teoría y práctica de la Armonía moderna*. Pág. 235.

RESUMEN

Después de realizar este repaso al libro de A. Eaglefield y comprobar la cantidad de conceptos y prácticas que en él pudo encontrar Fco. Llácer en 1953, podemos suponer, sabemos, lo que el estudio del libro contribuyó a espolear la ya profunda necesidad del compositor por, como el propio Llácer afirmaba, "ir hacia delante"

-Sistemas duodécuples

-Escalas y acordes de diferentes constituciones

-Sistemas de escalas y acordes simétricos

-Resonancia inferior de una nota

-Liberación del concepto "disonancia"

-Fórmula del "espejismo"

Suponemos que todos estos conceptos totalmente nuevos, o casi nuevos, debieron causar un total cataclismo en alguien que con una formación profundamente clásica, cataclismo que, por otra parte, abría nuevas fronteras por las que deambular, como así fue.

Son además destacables las conclusiones del libro, de influencia clásico-humanista muy acorde con el posicionamiento ético-estético de Francisco Llácer a lo largo de su recorrido vital.

6.3- APUNTES DE ACÚSTICA Y ESCALAS EXÓTICAS

Autora.: Blanca Cattoi [16]
Ediciones Ricordi Americana (Buenos Aires)

Libro leído por Francisco Llácer Plá en 1953. En la primera parte del mismo se presentan temas de acústica en general ante los cuales Llácer no muestra demasiado interés, de hecho no encontramos ni un solo subrayado en esta parte del libro, algo totalmente inusitado en nuestro autor. Sin embargo, la segunda parte del libro sí que despierta su interés, especialmente la parte que presenta los diferentes tipos de escalas y ritmos, tanto occidentales como orientales. Especial mención merecen las escalas denominadas "mestizas" donde sí que encontramos varios subrayados y notas a los márgenes.

Francisco Llácer hacía constante referencia a los "armónicos superiores" de las escalas orientales y como consecuencia de esto compondrá, como podremos ver, su obra *Música para clave con o sin preparación,* donde expone una afinación posible por cuartos de tono.

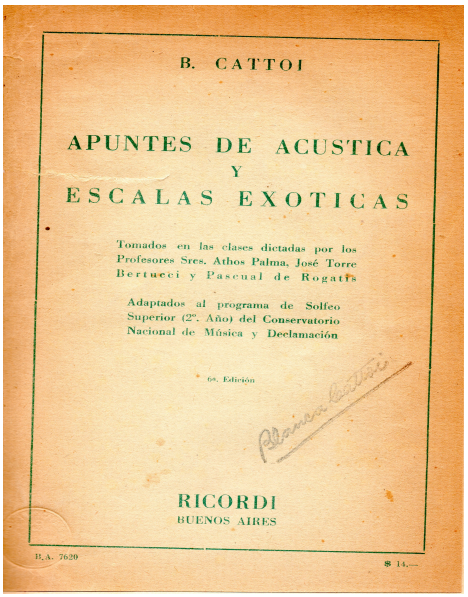


Figura 55: Portada del libro de B. Cattoi *Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas*. Ed. Ricordi de Buenos Aires.

[16] La única referencia que encontramos de la autora del libro, Blanca Cattoi, es el haberlo escrito el cual era utilizado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires, Argentina.

6.4- INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO

Autor.: Juan Carlos Paz (1897-1972)[17]
Editorial Nueva Visión, Argentina; 1955

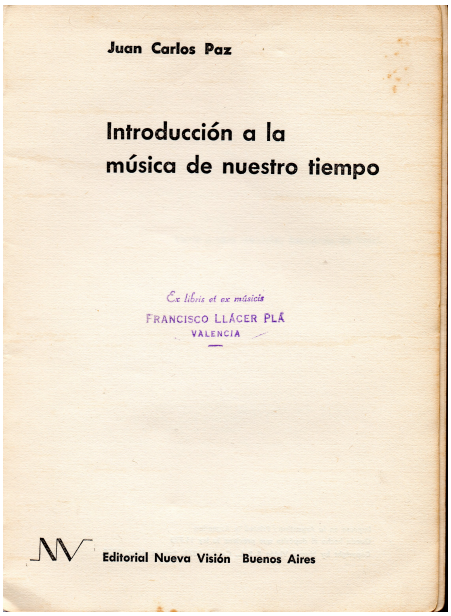


Figura 56: Portada del libro *Introducción a la música de nuestro tiempo* de J. Carlos Paz. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires.

Enjundioso libro de historia de la música de su tiempo (en el momento de escribirse el libro) en el que el autor repasa las estéticas actuales en aquellas primeras décadas del siglo XX hasta el momento mismo de finalizar la redacción del libro en 1953. En él encuentra Llácer un buen número de nombres de autores y obras así como explicaciones de técnicas que le aportan nuevas escuchas y vías de investigación aunque desde un punto de vista histórico-referencial.

RESUMEN

Imaginamos que el torrente de nombres nuevos y de obras desconocidas en aquél momento sirvió a nuestro compositor para conocer lo que se estaba haciendo en otros países en una época en la que conseguir cierta información era bastante complicado.

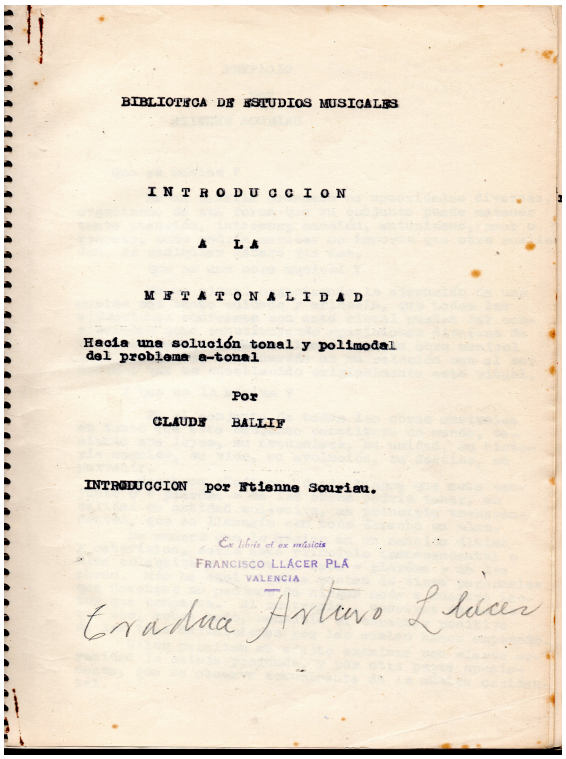
[17] Juan Carlos Paz, Argentina 1897-1972, fue un importante compositor, crítico de Arte, ensayista y difusor de la música del siglo XX en su país. Fundador de los Conciertos de la Nueva Música, introduce la técnica dodecafónica en Argentina el año 1934.

6.5- INTRODUCCIÓN A LA METATONALIDAD.
Hacia una solución tonal y polimodal del problema atonal.

Autor.: Claude Ballif[18] ; texto original en francés: *Introduction a la metatonalite*, Editorial Richard-Masse, París 1956.

Se utiliza en este estudio una copia original a máquina de escribir de la traducción al castellano de Arturo Llácer.

Libro estudiado por Francisco Llácer durante el año 1956, apenas aparecida la edición francesa en una traducción realizada por su hermano Arturo (1913-2005), también compositor, sobre el original en francés el cual no se encuentra el la biblioteca de Fco., presumiblemente se halla en la del autor de la traducción. Ciertamente esta adolece en algunos momentos de no ser totalmente inteligible lo que no impide, sin embargo, captar la esencia del texto.


BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MUSICALES

INTRODUCCION

A LA

METATONALIDAD

Hacia una solución tonal y polimodal del problema a-tonal

Por

CLAUDE BALLIF

INTRODUCCION por Etienne Souriau.

Ex libris et ex musicis
FRANCISCO LLÁCER PLÁ
VALENCIA

Traducción Arturo Llácer

Figura 57: Portada del Manuscrito de la traducción del libro *Introducción a la Metatonalidad* realizada por Arturo Llácer Plá.

[18] Claude Ballif, París 1924- Poissons 2004. Alumno de O. Messiaen pero con carácter muy independiente. Este carácter le llevó a seguir un camino particular y no diplomarse hasta pasados los treinta años; estudió en Berlín. Cuenta con un amplio catálogo.

Ya de entrada llama la atención el subtítulo del libro donde califica a la atonalidad como un problema a resolver, abogando como solución por la "metatonalidad", la cual presentará en el último tercio del libro, donde pondrá en duda no solo la efectividad de la atonalidad pura sino también la de la tonalidad, como veremos.

La traducción del libro con la que trabajamos tiene una extensión de 126 páginas B5. Está articulado en cinco capítulos, habiendo debido reelaborar el índice pues no aparece en el ejemplar con que contamos.

Ya desde la Introducción, donde el autor nos presenta la estructura del libro, se aboga claramente por la necesidad que debe tener el compositor por tomar un claro posicionamiento ante las diferentes técnicas utilizadas en aquellos años, necesidad de elegir, de buscar unos procedimientos adecuados a sus necesidades. Estamos seguros que esta premisa cala profundo en Llácer pues es lo que hizo hasta encontrar su propia técnica. También veremos cómo pudo influir en él la última propuesta del libro de buscar un planteamiento técnico intermedio entre la tonalidad y la atonalidad (definido aquí como "metatonalidad").

> […] Es raro en nuestra época el músico que vive al margen de toda preocupación teórica y que escribe por una especie de impulso espontáneo. La mayor parte de los compositores siguen con pasión los interminables debates que oponen las diferentes escuelas, toman partido por un principio con la exclusión de los otros, o bien buscan un compromiso a manera de compromiso personal. Esta puede ser la historia de todos los tiempos, pero ninguno había ofrecido al músico tan gran variedad de ideas, de principios, ni de teorías tan difíciles de conciliar [...].[19]

Podríamos completar esta frase tan inspiradora para Llácer con otra aparecida en la página 10 del mismo texto: "Si nos proponemos situar la composición musical la descubrimos entre la humildad y la falta de respeto, entre la técnica y la sensibilidad". Será esta una afirmación que Fco. Llácer repetirá casi como un leitmotiv durante su vida.

Es pues este el primer punto que el libro propone: la necesidad de búsqueda de una técnica.

[19] BALLIF, C. *Introducción a la Metatonalidad*. Traducción A. Llácer; página 18

Queremos todavía entresacar dos frases de la Introducción subrayadas por Llácer:

> […] Las obras instruyen más que los manuales [...].[20]
> […] El músico que se preocupa por encontrar su propio instrumento se vuelve hacia las obras pasadas o contemporáneas pues es aquí solamente donde descubrirá una enseñanza práctica [...].[21]

El segundo tercio del libro está dedicado a realizar un repaso por la tonalidad y la modalidad, comparando varios aspectos. Nuestro autor revisa estos temas pero en ellos encontramos pocos signos por él subrayados; es evidente que son temas archiconocidos por alguien con una sólida formación clásica y pensamos que le aportaría poca información que él considerase resaltable.

Sí debemos remarcar algunas notas sobre el "tritono", tratado al final de ese segundo tercio del libro, en las que se remarca la gran diferencia entre el tritono en la modalidad y la tonalidad. En otro capítulo también se considera el valor del tritono en la escala cromática. Veremos cómo para Llácer, a partir de un cierto momento el tritono juega un papel primordial en cuanto a la formación de acordes, y más concretamente en la constitución de su Acorde Equilibrado.

Al igual que se confrontan modalidad y tonalidad, se hace lo mismo entre tonalidad y atonalidad. De este capítulo destacaremos las últimas afirmaciones subrayadas por Llácer:

> […] La variedad de los procedimientos que hemos expuesto demuestra que los sonidos se pueden organizar de todas las formas imaginables. A estos procedimientos corresponden dos tipos de expresión musical, siguiendo el grado de organización realizado:
>
> > 1º/ Si la música está suficientemente estructurada ella por sí sola puede ser comprendida, sin otro apoyo que aquél de los sonidos.

[20] BALLIF, C. *Introducción a la Metatonalidad*. página 24.
[21] BALLIF, C. *Introducción a la Metatonalidad*. página 25.

> 2º/ si su estructuración es débil, ella se presta a acompañar expresiones literarias o escénicas, pues ella no atrae la atención sobre sí misma en detrimento de aquellas […].[22]

A la música atonal la define como la ausencia de toda tonalidad pero también como la presencia de todas las tonalidades, considerando en este caso cada nota como una tonalidad propia.

Para finalizar el libro C. Ballif presenta su propuesta teórica: la Metatonalidad, mostrando una escala resultado de todo lo anteriormente presentado en el libro. Dicha escala es:

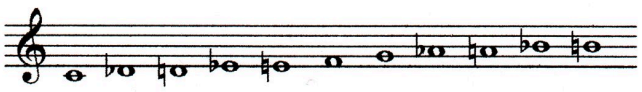


Figura 58: Escala Metatonal.

La inquietud de esta escala, según el autor, no es otra que la de poder analizar bajo el punto de vista tonal "[…] obras escritas con una voluntad atonal […]"[23]. Esta escala que, como vemos, no es el total cromático al faltarle el fa # (tritono con el do), es definida como "metatonal" por permitir analizar tanto obras modales, como tonales o incluso atonales, según afirma el autor. Vemos que el concepto "metatonal" no es sino una ampliación de los conceptos "modal" y "tonal" incluso nos atrevemos a afirmar que también "atonal".

Afirmaciones como:

> […] La música tonal produce obras en donde el movimiento está estructurado, mientras que la atonal se desenvuelve en un tiempo casi desprovisto de estructura […].
>
> […] El inconveniente de la música atonal proviene de la falta de estructura […].
>
> […] Las estructuras de la música tonal están desgastadas y limitan abusivamente las posibilidades composicionales […].[24]

[22] Op. Cit. Página 93.
[23] Op. Cit. Página 121.
[24] BALLIF, C. *Introducción a la Metatonalidad*. página 122.

suponemos que alentarían a Llácer a buscar, como así vemos que hizo, estructuras y procedimientos adecuados para la plasmación y transmisión de sus ideas, más allá de la técnica.

RESUMEN

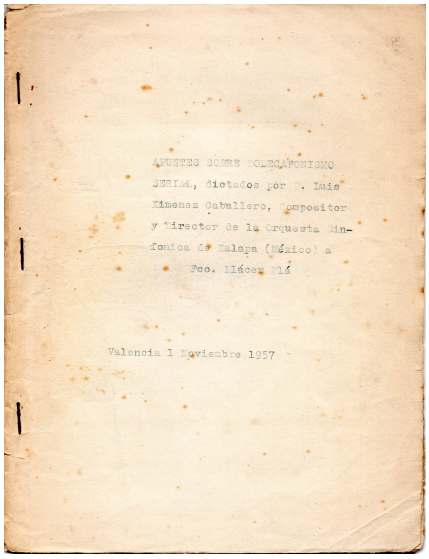
El libro de Claude Ballif, cargado de mensajes aún a veces contradictorios, suponemos que generaron en Francisco Llácer aliento de búsquedas, tanto formales como armónicas. En aquellos años, década de los 50, aún se debatía en una tonalidad expandida aunque ya tendía a diluir la jerarquización tonal. Pensamos que la propuesta de Ballif, aun no abrazada por Llácer, le proporcionaría nuevas ideas como el heptafonismo atonal puesto en práctica pocos años después y, por supuesto, estar pendiente de generar obras que tuviesen una estructura que impidiese esa fluctuación temporal en apariencia amorfa, como declara Ballif. Siempre estuvo Francisco Llácer muy atento a la articulación formal, como veremos, pues al igual que A. Schönberg, pensaba que la forma es el vehículo de la comprensibilidad.

6.6- APUNTES SOBRE DODECAFONISMO SERIAL.

En 1957 Francisco Llácer tiene contacto con el director y compositor mexicano Luís Ximenez Caballero[25], desconocemos los motivos pero lo cierto es que Ximenez elabora un manuscrito, sobre el cual trabajamos, en el que le muestra a Llácer en 14 páginas de manera muy sucinta, pero con numerosos ejemplos, la formación de series dodecafónicas y las diversas formas de utilizarlas.

En los mismos apuntes encontramos unos breves comentarios sobre ritmo y forma.

Podemos resaltar de estas notas el apartado el el que el autor habla de la formación de acordes y las posibles combinaciones entre melodías (dodecafónicas y tradicionales) y armonías (libres, dodecafónicas y tradicionales).


APUNTES SOBRE DODECAFONISMO
SERIAL, dictados por . Luis
Ximenez Caballero, Compositor
y Director de la Orquesta Sin-
fonica de Xalapa (México) a
Fco. Llácer Plá

Valencia 1 Noviembre 1957

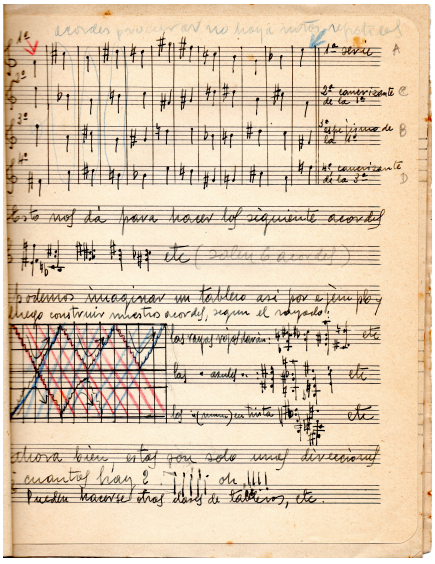


Figura 59: Portada de los *Apuntes manuscritos* del director mexicano Luís Ximenez Caballero. Archivo Fco. Llácer

[25] Luís Ximenez Caballero (Xalapa 1923- México D.F. 2007). Importante músico mexicano (director, violinista y compositor). Influyente en su generación por la gran promoción que hizo de la música mexicana y extranjera. Fundador de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Guadalajara. Su difusión se realizó entre sectores variados de la sociedad mexicana.

6.7- EL CONTRAPUNTO DEL SIGLO XX

Autor.: Humphrey Searle[26]
Editorial Vergara, 1957

Francisco Llácer Plá estudia este interesantísimo libro en 1957, el mismo año que ve la luz la edición en castellano, y podemos decir que es uno de los libros fundamentales en su evolución por la información que en él encuentra. El libro presenta las técnicas compositivas de los creadores más relevantes de las primeras décadas del siglo XX, a saber:

- Igor Stravinski
- Darius Milhaud
- Bèla Bartók
- Paul Hindemith
- Arnold Schoenberg

de los que hace un profunda acercamiento técnico y procedimental. De otros creadores se limite el autor a presentarlos mediante algunos ejemplos pero sin llegar a profundizar en ellos:

- Ferrucio Busoni
- Karol Szymanowski
- Charles Ives
- Edgar Varèse
- Fartein Valen.

De este último, casi desconocido en nuestros días, extrae Llácer su manera libre de tratar la serie, utilizada como elemento constructivo. La serie se fragmenta libremente en "elementos temáticos" a modo de diseños. El concepto de "tautología", empleado por Llácer constantemente, está extraído de las transformaciones temáticas que de la serie se hacen.

[26] Humphrey Searle (1885-1982). Compositor británico pionero en el Reino Unido de la música serial: estudió en Viena con Anton Webern, decisivo en su carrera compositiva. Gran promotor de la música serial desde su puesto de productor de la radio BBC. Gran conocedor de la obra de F. Liszt.

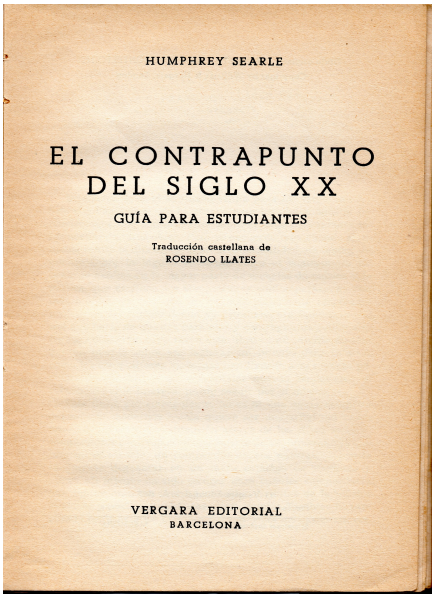


Figura 60: Portada del libro *El contrapunto del s. XX* de H. Searle. Editorial Vergara.

A continuación haremos un repaso de los contenidos pertenecientes a cada autor, parándonos en aquellos que consideremos más importantes e influyentes en la evolución de Llácer.

6.7.1- STRAVINSKI[27] Y EL DIATONISMO AMPLIADO

Entresacamos la utilización del diatonismo, así como la proliferación de ostinatos y pedales, tanto rítmicos como melódicos. Aunque Llácer admira abiertamente el trabajo de Stravinski no es él quien más le influye.

Considerando que las más importantes aportaciones de Stravinski son en lo referente al ritmo, vemos cómo Llácer se adscribe precisamente a una corriente más bien tradicionalista en lo que a este parámetro musical se refiere, como se observa en el anterior capítulo, por lo que podremos concluir que la influencia de los planteamientos rítmicos stravinskianos en él son nulos.

[27] Igor Stravinski (1882-1971)

6.7.2- MILHAUD[28] Y EL POLITONALISMO

Prestando atención al título del libro vemos cómo fundamentalmente este trata del parámetro horizontal de la música; en el caso de Milhaud, sin embargo no podemos hablar únicamente de líneas individuales sino que más bien debemos hacerlo de superposición de acordes en diferentes niveles pertenecientes a diversas tonalidades, lo que definimos como "politonalidad". Tampoco esta técnica afecta en la evolución de Llácer.

6.7.3- BARTÒK[29], EL USO LIBRE DE LA DISONANCIA

En una entrevista realizada por Fernando Puchol realizada a Francisco Llácer en RNE [30], al ser preguntado por Bartók lo define como "su gran descubrimiento".

Podemos subrayar las técnicas que Llácer encuentra en Bartók:

utilización libre del cromatismo

sistema de ejes

diversas utilizaciones de la serie de Fibonacci

creación de escalas simétricas

gran influencia de las músicas folclóricas

Es evidente que lo que más influye en Francisco Llácer de lo anterior son las concepciones de escalas simétricas que realiza Bartók con asiduidad y que llevará a nuestro compositor hacia esa simetría reflejada en el acorde equilibrado y en algunas ordenaciones de las series que también utilizará posteriormente.

No encontramos en ninguna de sus obras la "sección áurea" ni para el control de la forma, tanto en lo referente a la microforma y a la macroforma, ni en ningún otro aspecto. Como vemos en el epígrafe 5.3 dedicado a la Forma dentro

[28] Darius Milhaud (1892-1974).
[29] Bèla Bartók (1881-1945).
[30] Fernando Puchol, pianista valenciano y profesor del RCMM, entrevista a quien fuera uno de sus profesores, Francisco Llácer Plá, a quien le unió una profunda amistad cimentada en los años de estudio. La entrevista se realizó durante los años 80 dentro de un programa dirigido por Puchol titulado *Nuestros músicos*.

del capítulo 5 de este trabajo, *Tradición y modernidad en la música de Fco. Llácer* en sus planteamientos formales hay una constante referencia a las formas utilizadas en épocas pretéritas.

Si realmente Bartók no influye tanto en Llácer, ¿porqué él lo define como "su gran descubrimiento?. Son sus propias palabras las que nos dan la respuesta: "[…] es más bien una influencia anímica que técnica[…]"[31]. Su música le impactaba profundamente; obras como *Concierto para orquesta* o *Microcosmos* o los Cuartetos de cuerda eran piezas reverenciadas por Fco. Llácer y constantemente referidas en sus explicaciones tanto académicas como privadas.

6.7.4- HINDEMITH[32] Y SU CROMATISMO DIATONIZADO

Es este capítulo precisamente en el que encontramos nuevas fuentes que provocan una gran influencia en la evolución llaceriana.

La primera referencia que se encuentra es al método de composición redactado por P. Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*[33], editado por la firma Schott en 1937. Esta obra teórica es calificada por la crítica como de una gran importancia, y en ella intenta explicar Hindemith los procedimientos compositivos utilizados en aquél momento.

Hindemith aboga por el "libre uso de las 12 notas de la escala dentro de una estructura tonal"[34]. Tomando como punto de partida la serie armónica establece las relaciones que guarda cada nota con una tónica central. Genera así un "lógico proceso de división de los números de vibración por los de los concomitantes de la serie" que se ve en el ej. a (de la Figura 61), y se llega a la tabla del ej. b (de la Figura 62)" [35].

[31] Afirmación realizada por Fco. Llácer constantemente en conversaciones privadas con el autor de este trabajo al preguntarle sobre B. Bartók y cuestionarle su no utilización de las diversas técnicas bartokianas.
[32] Paul Hindemith (1895-1963).
[33] HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Ed. Scott. Alemania, 1937.
[34] SEARLE, H. *El contrapunto del s. XX*; Vergara Editorial. Pág. 75
[35] SEARLE. H. *El contrapunto del s. XX*; Pág. 76.

Ej. a

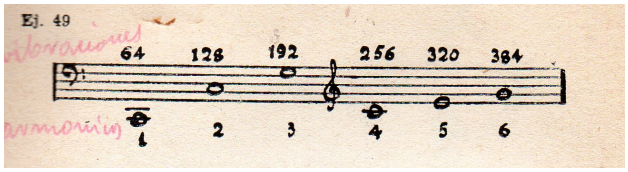


Figura 61: Escala de los primeros armónicos de la serie natural.

Ej. b

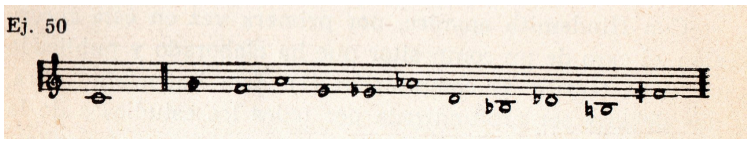


Figura 62: Serie 1 de P. Hindemith.

Como vemos en el Ej. b, o como la denomina Hindemith "serie 1", se observa que en ella aparecen los 12 sonidos cromáticos. A medida que una nota está más a la derecha, o sea, más alejada de la "nota tonal", su relación con esta es menor, más débil. No es esta serie una escala, ni una serie dodecafónica. Es una tabla de orden "relativo" de las relaciones entre una nota, a la cual podemos denominar como "centro", y las otras restantes que conforman una escala cromática.

En la denominada por Hindemith "serie 2" sí que encontramos relaciones de tensión o distensión:



Figura 63: Serie 2 de P. Hindemith.

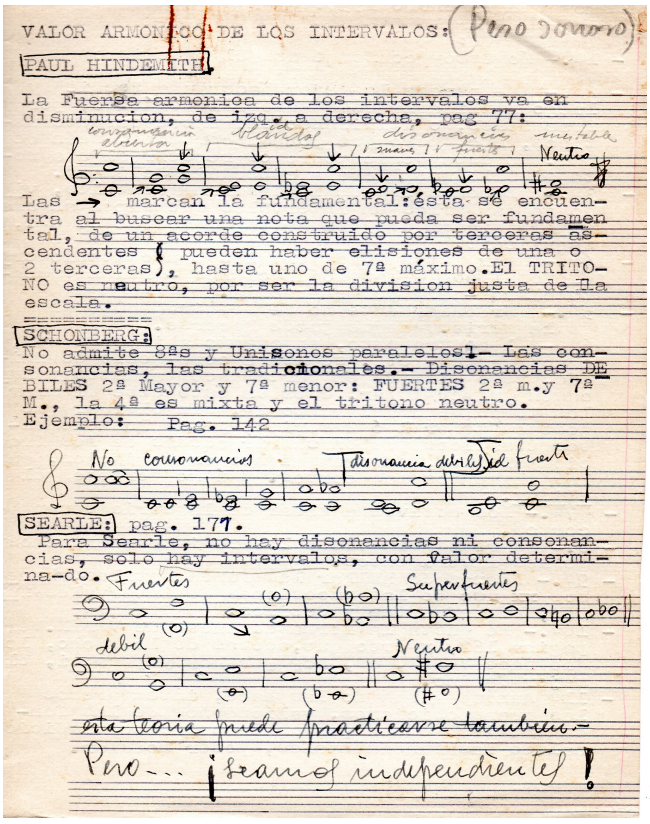
A esta serie Hindemith la denomina "notas de combinación de segundo orden". Como se ve conforme se desplaza hacia la derecha, alejándose de la 8ª, los intervalos van convirtiéndose en "menos puros". No utiliza Hindemith la denominación de "consonante" o "disonante".

Con la utilización de estas dos series calcula su autor la "fuerza armónica" de los acordes según las notas que lo forman dependiendo de la

situación en la "serie 2". Esto se realiza pensando siempre que existe un centro tonal que da valor a los diferentes intervalos y hacia donde se polarizan las tensiones.

A pesar de lo novedoso del sistema, que recupera el valor del intervalo en la construcción misma de la música, Hindemith no se aparta de una concepción "tonal", definiendo de "mala música" aquella que no tiene en cuenta las tonalidades y las mezclas sin objetivos fijos"[36].

En su afán de potenciar y relacionar la música con una base tonal Hindemith llega a justificar algunas obras de A. Schoenberg compuestas de acuerdo a las reglas de la composición dodecafónica, para afirmar que en ellas encontramos ¡tonalidades fluctuantes por la constante modulación!.



37

Figura 64: Manuscrito de Fco. Llácer con notas tomadas del libro recesionado en este epígrafe. Archivo personal del compositor.

[36] SEARLE, H. *El contrapunto del s. XX*; Pág. 82.
[37] Tabla manuscrita realizada por Fco. Llácer y que se encuentra dentro del libro que estamos recensionando unida con un clip.

Como vemos Llácer utiliza los principios interválicos propuestos por Hindemith pero sin una pretensión tonal, sino que, muy al contrario, los integra dentro de un entorno atonal.

Fijémonos el la exclamación que aparece manuscrita de Francisco Llácer al final del la página escaneada: "¡seamos independientes!". Es claro que ya en aquél momento buscaba la independencia.

6.7.5-SCHOENBERG[38] Y LA COMPOSICIÓN DODECAFÓNICA.

Nos enfrentamos al capítulo más voluminoso del libro ya que acapara casi ¼ de la totalidad del mismo.

Comenzando por la importancia que la forma tiene en la comprensibilidad del mensaje y por la emancipación de la disonancia[39], el capítulo se referirá a la evolución de las formas, cortas en un principio y que poco a poco, gracias al dominio de la técnica dodecafónica, se irán ampliando; posteriormente aborda ejemplos diversos de la utilización de la serie por parte de los tres compositores más destacados en este procedimiento: el propio A. Schönberg y sus discípulos A. Berg y A. Webern.

Vemos cómo desde unos principios en los que se eliminan los centros tonales se tiende a una serialización de las alturas, así surgirá el definido por Schönberg como un "procedimiento de trabajo".

La Composición Dodecafónica

Podemos ver en el libro en varios ejemplos las maneras básicas de utilización de la serie y las posibilidades de organización interna que esta tiene. Observamos que Webern tiende a buscar series donde impere la simetría. En este

[38] Arnold Scoenberg (1874-1951).
[39] Podemos ver en la Nota a pié de la página 96 de este mismo libro que recensionamos cómo L. Janácek, en su libro de Armonía, afirma: La historia de la armonía es, de hecho, la historia de la tolerancia gradual de las disonancias"

pensamiento dodecafónico prevalece la dimensión contrapuntística sobre la armónica, esto no quiere decir que las coincidencias interválicas se descuiden.

Es importante la afirmación de E. Krenek, sin duda muy inspiradora para los planteamientos futuros de Llácer, donde afirma*:* "[…]la única característica de un acorde que tiene que ser tomada en consideración es el grado de tensión que en él se observa, en virtud de los intervalos que lo constituyen[…]"[40].

Llácer marca con interés tanto la referida cita como la tabla siguiente:

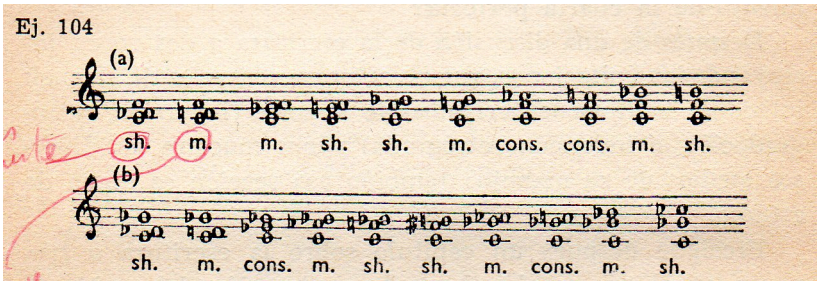


Figura 65: Tabla de agrupaciones acórdicas diferentes.

Tanto esta tabla como las series que veíamos al hablar de P. Hindemith son muy importantes en la constitución de los acordes equilibrados y en la elección de la interválica.

Es este capítulo se hace constante referencia al libro de E. Krenek *Tratado de contrapunto basado en la técnica dodecafónica*[41] el cual, como veremos, será estudiado por Llácer con posterioridad. (Epígrafe 6.8 de este capítulo).

Podemos ver cómo ya en el momento de escribir el libro, el original en inglés, se remarca la importancia del dodecafonismo para la emancipación total de la disonancia y la libre utilización de los doce sonidos. La organización por medio de la técnica serial evita el caos.

[40] Sic. mismo capítulo página 143.
[41] KRENEK, E. *Estudios de Contrapunto basados en la técnica dodecafónica*. Editorial Schirmer. Nueva York, 1940. Traducción al castellano en 1958 por Arturo Llácer Plá.

Después de este amplio capítulo dedicado a la técnica dodecafónica, el cual será muy beneficioso para Llácer, el autor nos acerca sucintamente a algunas figuras independientes. Entre ellas encontramos a Ferrucio Busoni (1866-1924), pianista y compositor que escribió un importante libro de estética, *Esbozo de una nueva estética de la música*[42], el cual data de 1907 y en el que se preconiza la división de la escala en 1/3 y 1/6 de tono, sin duda un visionario. También nos presenta a Charles Ives (1874-1954), el cual utiliza un lenguaje muy complejo y altamente cromático que roza lo atonal. Ives realizó experimentos orquestales en ocasiones no entendidos muy bien por los oyentes de la época ni siquiera por los propios interpretes.

Edgar Varèse (1885-1965) fue un compositor que se adelantó al pensamiento instrumental de su tiempo y que anticipó la música electroacústica. Y por último, dentro de este apartado de independientes, nos presenta a Fartein Valen (1887-1952), quien utilizó la técnica serial pero no de una manera ortodoxa. Sus obras se basan en "temas" seriales que se presentan bien completos bien fragmentados; la serie se utiliza de manera libre y "temática", al igual que hará posteriormente Llácer con sus "temas-serie"

RESUMEN

Este libro le aporta a Francisco Llácer algunos elementos que le serán de una gran utilidad en su quehacer creador: las series de Hindemith, la serialización dodecafónica, el uso libre de la serie, la posibilidad de unir varios intervalos diferentes en un mismo acorde, el valor del intervalo…

Nos gustaría remarcar algunas de las conclusiones que H. Searle extrae al finalizar el libro y de las que Llácer tomará debida nota bien subrayando o comentando al margen:

En la página 168 nos encontramos con la siguiente afirmación: "[…] la tendencia de una buena parte de la música moderna se dirige hacia el atematismo y la evitación de cualquier repetición […]".[43] (En el caso de Llácer, como veremos, esta

[42] BUSONI, F. *Esbozo de una nueva estética musical*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.
[43] SEARLE, H. *El Contrapunto del siglo XX*. Página 168.

premisa no es seguida y se mantiene fiel a un concepto clásico-romántico con sus tratamientos temáticos y de repetición, definidos por él como "pocedimiento tautológico", o sea, decir lo mismo pero de diferente manera y, si bien no es una repetición literal, sí es una elaboración).

En la página 169 encontramos un importante párrafo muy resaltado en rojo y que versa como sigue: "[…] ¿Es, así mismo, indispensable ejecutar incesantemente la serie dodecafónica completa y siempre en el mismo orden? […]".[44]

En la página 171 nos encontramos con una nueva tabla de clasificación de los intervalos de la cual también toma buena nota Llácer: La reproducimos seguidamente:

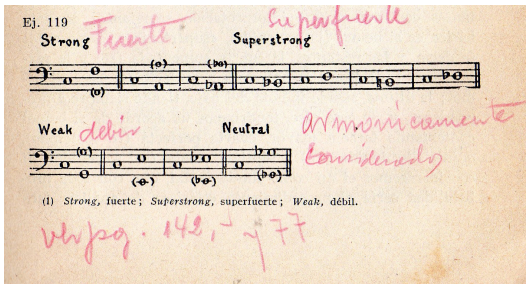


Figura 66: Tabla de grado de tensión de los intervalos A. Schoenberg.

Siguiendo nuestra revisión en la página 182 aparece una frase interrogativa que daría mucho que pensar a Llácer: "[…] ¿Podemos así mismo conservar las antiguas formas, sonata, fuga, rondó, etc… que dependen de la modulación tonal? […]".[45]; en este párrafo Llácer hace una afirmación a pié de página: "modulamos con las fundamentales". Sin ser consciente en aquél momento anticipa su propuesta porterior de utilizar notas "eje" o "centro" que no funcionan como tónica pero sí como catalizadoras de las polarizaciones, o sea, otra manera de decir "tónica".

Ya en el *post-scriptum* del libro encontramos nombres entonces emergentes como Stockhausen, Nono, Boulez o Berio.

[44] SEARLE, H. *El Contrapunto del siglo XX*. Página 169.
[45] SEARLE, H. *El Contrapunto del siglo XX*. Página 182.

Uno de los últimos párrafos resaltados por Fco. Llácer en el libro al hablar de la música no basada en la tonalidad, dice: "[…] La tonalidad es evitada tan rigurosamente como se puede; el ritmo se disloca al máximo; no se reconocen temas; utilización de registros extremos de los instrumentos… ¿cómo evitar la falta de continuidad?. Esa música produce un efecto estático y no tenemos la sensación de que se dirija a una meta, o hacia una conclusión […]".[46]

Fueron quizá estas últimas afirmaciones las que hicieron que Llácer, consciente o inconscientemente, siguiera ligado a unos procesos formales que le aseguraban una cierta linealidad, una cierta trayectoria e incluso utilizar nuevos procedimientos melódicos-armónicos como las antiguas melodías y armonías.

[46] SEARLE, H. *El Contrapunto del siglo XX*. Página 187.

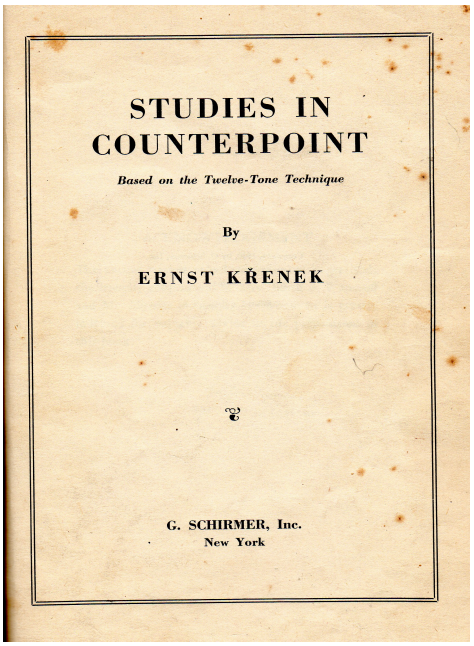
6.8- TRATADO DE CONTRAPUNTO BASADO EN LA TEORÍA DODECAFÓNICA

Autor: Ernst Krenek[47]

Edición original G. Schirmer, Inc. (New York) 1940

Texto traducido al español para Fco. Llácer en 1958, desconocemos el nombre del traductor.

El manuscrito con el que trabajamos está junto a un ejemplar original en inglés y es propiedad del propio Fco. Llácer.


STUDIES IN COUNTERPOINT

Based on the Twelve-Tone Technique

By

ERNST KŘENEK

G. SCHIRMER, Inc.
New York

Figura 67: Portada del libro *Estudios de Contrapunto* de E. Krenek. Editorial Schirmer. Nueva York.

Un libro no muy extenso pero que presenta cuestiones interesantes de las que Llácer tomará buena nota. La teoría dodecafónica presentada está apoyada por numerosos ejemplos.

Ya en su página 3 se puede leer una afirmación que nuestro compositor guardará a buen recaudo pues será precisamente con este postulado con el que utilizará la serie a partir de un cierto momento en su evolución. La frase es la siguiente:

[47] Ernst Krenek (1900-1991). Compositor austríaco nacionalizado estadounidense. Experimentó con la atonalidad y con otros estilos contemporáneos como el dodecafonismo y el jazz. Redactó numerosos libros de música (aquí revisaremos dos de ellos). Estudió con el compositor y teórico Franz Schreker (1878-1934).

> […] La función primaria de las series es la de una especie de almacén de motivos'[48] de los que se desarrollan todos los elementos de la composición. Al mismo tiempo la serie asegura la homogeneidad del trabajo […].[49]

El libro se articula en breves capítulos donde se hace un recorrido por la formación de la serie, escritura de una melodía, generación de intervalos, formas derivadas de la serie, composición a dos y tres voces, maneras de elaborar la serie, transposiciones y, por último, formas grandes.

Resaltar la tabla que aparece en la página 28 (la cual podemos ver más abajo) a modo de "gráfico", donde se presentan las 48 transposiciones de la serie con sus 4 formas: original, retrogradación de la original, inversión y retrogradación de la inversión. Este grafico servirá de inspiración a Fco. Llácer para elaborar los "gráficos" donde plasmará todo el material de la obra; esta práctica la empieza a desarrollar a partir de su obra *"Dístico percutiente"* para piano compuesta en 1981.

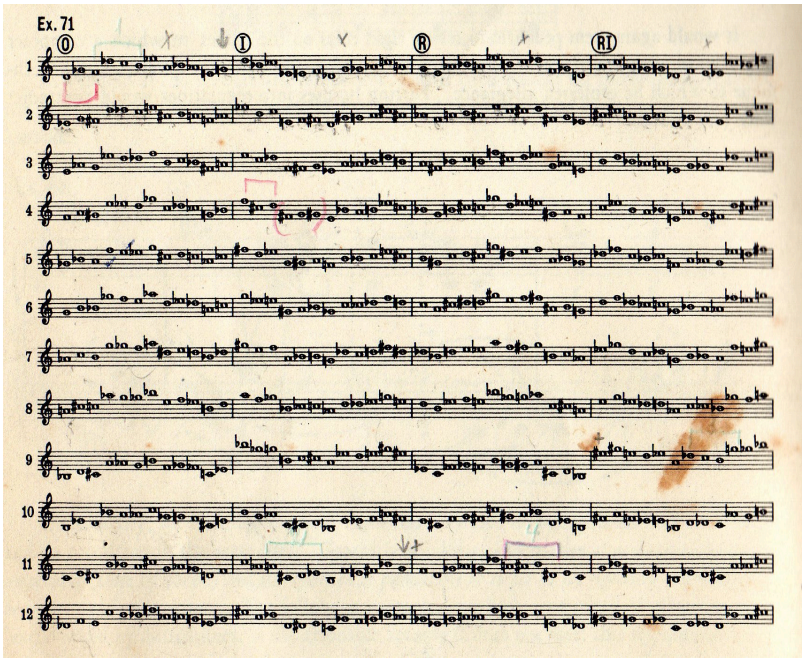


Figura 68: Tabla de las transposiciones a los 12 semitonos de la escala temperada, con Inversión, Retrogradación y Retrogradación de la Inversión.

[48] Es precisamente este el concepto que utilizará Llácer al asumir la serie como generadora del material melódico-armónico.
[49] KRENEK, E. *Estudios de Contrapunto*. Editorial Schirmer. Nueva York. Página 3.

6.9- TÉCNICA DE LA MÚSICA ATONAL

Autor: Julien Falk[50]
Editorial Leduc, París; año 1959
Original en francés, traducido para Francisco Llácer; ignoramos el autor de la traducción pues no figura en el texto manuscrito. El ejemplar con el que trabajamos se halla encuadernado junto al texto original en francés.



Figura 69: Portada del libro *Technique de la Musique Atonal* de J. Falk.
Editorial Leduc. París.

El libro, no demasiado extenso, comienza con una introducción, un acercamiento histórico y evolutivo del contrapunto desde el siglo IX al XX: cómo se llega desde la codificación del contrapunto hasta el surgimiento de la armonía.

Los albores del s. XX, con Debussy y Schönberg, nos traen maneras diferentes de pensar la música: cómo el cromatismo total de *Tristán e Isolda* de R. Wagner aboca a la música hacia la disolución de la tonalidad.

[50] Julien Falk (1902-1987). Profesor de composición en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Escribió diversos tratados teóricos de música.

A pesar de que algunos compositores de las primeras décadas del siglo XX practican métodos diferentes al tonal, en el momento en que J. Falk escribe su método, existían muy pocos escritos que explicasen los procesos atonales y que regulasen su práctica. Por medio de este método el autor pretende proveer al músico de herramientas técnicas precisas sobre el contrapunto atonal, como él mismo define, y en el método se busca lo mismo que buscaban los tratados de otras épocas.

Se facilitan unos ejercicios que permitan adquirir una técnica necesaria para poder crear obras de arte. Después de la introducción nos presenta unas consideraciones generales donde se puedes ver unas premisas sobre modos, notación, armonía, melodía…, para abordar posteriormente las normas del tratamiento atonal: repetición de notas, neutralización de sonidos, entre otras técnicas. Finaliza con los referidos ejercicios de escritura a dos, tres y cuatro voces.

Mención especial merecen los dos últimos capítulos donde el autor aborda la mezcla de atonalismo y tonalismo, y del acorde pantonal: constituido por 12 sonidos en superposición de 4ª. Julien Falk acaba el libro con unos apuntes sobre escritura orquestal.

En la parte posterior del libro original en francés con el que trabajamos y que perteneció a Fco. Llácer, encontramos unos apuntes a máquina del propio Llácer sobre la ópera *Lulú* de A. Berg (como ya se afirmó en el presente trabajo el compositor de la 2ª escuela de Viena más cercano a nuestro protagonista). Son interesantes los comentarios de Llácer sobre la utilización que hace Berg de la serie dodecafónica como material temático, ya que no lo hace de una manera ortodoxa; utilización de arpegios extraídos del material serial; pedales; duplicaciones de sonidos; no usa un atonalismo rígido; utilización de formas tradicionales como la sonata, airosos, cánones, corales o el vals; la orquestación de Berg en esta obra, y en general, también es bastante tradicional.

RESUMEN

Este libro ofreció a Llácer unas posibilidades de dominar la técnica atonal a la que ya tendía pero, como él mismo comenta en alguna ocasión, sobre la que necesitaba ejercer algún control. Fue precisamente la técnica de "neutralización de sonidos" la que en un principio utilizó en algunas de sus obras realizadas durante la época en la que estudió el método de J. Falk.

Sobre los apuntes taquigrafiados por Llácer adjuntos al método decir que son precisamente algunos de los procedimientos descritos por él mismo producto del estudio de *Lulú* de Berg los que también le hacen cambiar sus prácticas compositivas. En definitiva: neutralización de notas por semitonía y generación de acordes según el peso específico de los intervalos que los constituyan, tendiendo a alejarse al mismo tiempo de las prácticas tonales.

6.10- AUTOBIOGRAFÍA Y ESTUDIOS

Autor: Ernst Krenek[51]
Versión en castellano Editorial Rialp; 1965

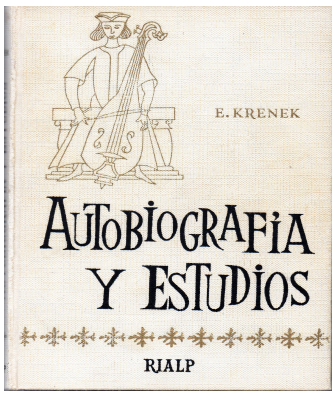


Figura 70: Portada del libro *Autobiografía y estudios* de E. Krenek. Editorial Rialp.

Libro estudiado por Francisco Llácer prácticamente tras su edición en España. Dividido en dos partes, como bien su título nos muestra, la que más nos interesa a nosotros en, obviamente, la segunda donde Krenek presenta una metodología de la técnica dodecafónica.

Debemos resaltar uno de los apéndices del libro donde se trata de las series simétricas, presentando varios ejemplos como el que podemos ver a continuación:

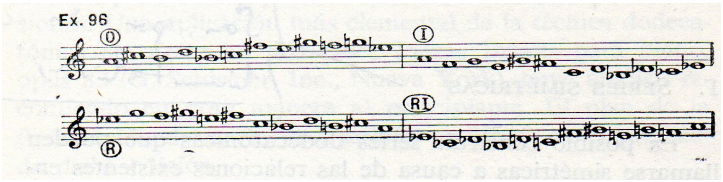


Figura 71: Elaboración de una serie dodecafónica.

La segunda mitad de la serie original (O) es la retrogradación de la 1ª mitad, transportada. A causa de esto la retrogradación (R) es idéntica pero transportada; por lo tanto la inversión (I) será igual a la retrogradación de la inversión (RI) pero también transportada. Si bien es cierto que la organización interna de estas series muestra una gran coherencia, no menos cierto es que por su construcción son series muy limitadas en su utilización.

RESUMEN

Con este libro Llácer siguió practicando su técnica atonal y descubriendo nuevas maneras de organización y control del material.

[51] Ver Nota a pié de página nº 47 de este capítulo.

6.11- TONALIDAD, ATONALIDAD Y PANTONALIDAD

Autor: Rudolf Reti[52]
Edición original en inglés *Tonality, atonality, pantonality*; Barrie Books, Londres
Traducción española Editorial Rialp 1965.

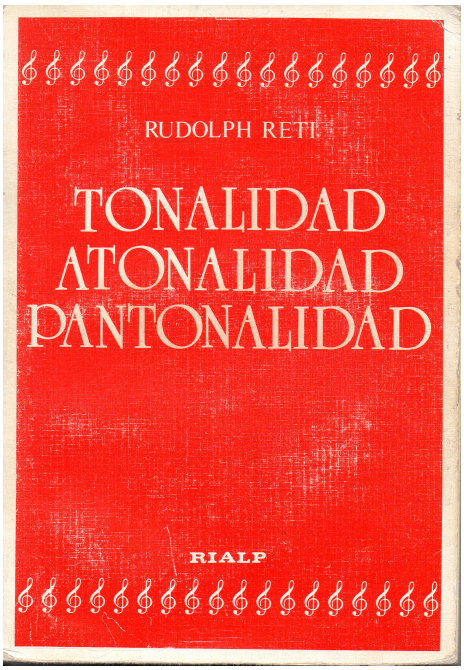


Figura 72: Portada del libro *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad* de R. Reti. Editorial Labor.

Nos encontramos con un libro aparentemente de difusión, como reza la introducción realizada por el compositor catalán Joaquín Homs, pero en el que realmente hay planteamientos importantes y que interesaron bastante a Llácer al estudiarlo en 1965, apenas editado en España.

Después de un breve recorrido por los tres conceptos que aparecen en el título del libro, el autor pasa a revisar algunos otros que refuerzan los que Llácer había encontrado en otros métodos de la época o anteriores y que comienza a implantar en sus obras: centros tonales que luego cambia por el de "notas ejes"; la cada vez más difusa separación entre consonancia y disonancia; pantonalidad, de la que también se habla en el libro de C. Ballif "Introducción a la metatonalidad"; focalización hacia una nota; etc…

[52] Rudolf Rèti (1885-1957), fue un analista musical, compositor y pianista. Estudió teoría musical, musicología y piano en Viena. Alumno de piano de Eduard Steuermann, estuvo en contacto con A. Schoenberg, de quien estrenó las Cinco Piezas para Piano Op. 19.

Pese a ser un libro teórico, muestra al final un considerable número de ilustraciones musicales de varios autores: A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, I. Stravinski, Ch. Ives, P. Boulez, B. Britten, etc, comentando algunos de ellos.

RESUMEN

Si técnicamente el libro, a diferencia de otros que hemos visto y veremos, no aporta nada resaltable a la evolución de Fco. Llácer, sí refuerza algunas de las teorías ya encontradas en otros métodos las cuales comenzaba tímidamente a aplicar. Podemos ver cómo poco a poco se va alejando de la creación de obras que presenten bases tonales claras y estas se ven ampliadas con elementos cada vez más atonales. Lentamente Llácer incluye como principio organizador del discurso musical la serie, siempre tratada como un "semillero" de material melódico y armónico.

6.12- INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Autor: Joseph Machlis[53]
Editorial: Norton and Company, Inc. Nueva York, 1961
Edición española: Editorial Miramar, Argentina, 1975

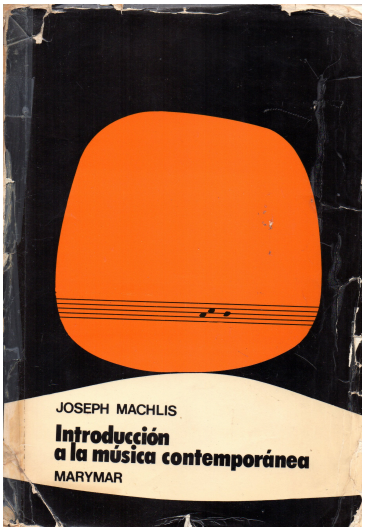


Figura 73: Portada del libro de J. Machlis *Introducción a la música contemporánea*. Editorial Marymar.

En el prólogo de este importante libro, como veremos, aparecen a lápiz tres notas manuscritas de Francisco Llácer aunque pertenecientes una a entrevista que el diario valenciano Las Provincias realizó al pintor Ramón Gaya. Las notas rezan:

> […] La razón sirve para comprender pero no para crear […].
> […] Lo espontáneo sometido a lo consciente […].
> […] La razón lo único que puede hacer es comprender, pero la razón no crea […].[54]

Vemos en las tres citas una reiteración de una misma idea: la razón necesita de la intuición para crear. Una constante que Llácer tuvo siempre muy presente en sus procesos de creación. Aunque el libro apareció en España en 1975,

[53] Joseph Machlis, escritor y musicólogo nacido el Riga en 1906 y fallecido en New York en 1998. Aunque buen piaista autodidacta tenía una floja formación musical por lo que se matriculó en el Instituto de Educación Musical de New York, precursor de la Escuela Juilliard. Además de la música tuvo otras dos grandes pasiones: la pintura y la escritura.
[54] Entrevista a Ramón Gaya, pintor valenciano, aparecida en el diario Las Provincias de Valencia el 19 de junio de 1986.

vemos que las notas son posteriores, Llácer volvía con asiduidad para consultar ciertos aspectos que aparecen en el mismo, incluyendo recortes y anotaciones.

Decíamos importante libro más arriba y así es. Cuando se redacta la versión original en inglés en 1961 ya han transcurrido varias décadas del siglo XX por lo que se tiene una cierta perspectiva de los acontecimientos y corrientes más importantes e influyentes de ese período y cómo conceptos aparentemente inamovibles han sufrido una total transformación.

Es precisamente con una revisión de ciertos conceptos como comienza el libro, de casi 700 páginas. Ya en el Prólogo aparecen frases lapidarias, subrayadas y suscritas por Llácer, como: "[…] todo arte verdadero pertenece a su época . Todo arte que se proclame del porvenir me es inmediatamente sospechoso […]", la frase pertenece al compositor Frank Martin (1890-1974) y la encontramos, como decimos, en la página xxii del prologo debido a Jorge D´Urbano (1917-1988), famoso musicólogo argentino; es evidente que recoge la filosofía de la publicación la cual comienza con una primera parte en la que se realiza la ya mencionada revisión de conceptos y materiales de la música contemporánea:

Lo viejo y lo nuevo
El crepúsculo del romanticismo
La herencia clásica
Nuevas concepciones de :
+ melodía
+ armonía
+ tonalidad
+ ritmo
+ textura
+ orquestación
+ concepciones formales…

En esas primeras 70 páginas de revisión histórica, aderezadas con innumerables ejemplos, se nos muestran los parámetros en los cuales se han enmarcado las creaciones más sobresalientes de las primeras décadas del siglo XX y cómo han ido replanteándose y evolucionando.

En la segunda parte del libro el autor realiza un amplio recorrido sobre las corrientes estéticas desde fines del siglo XIX a mediados del XX,

mencionando a las figuras más representativas de cada corriente. No se limita a hacer una aproximación biográfica, sino que, y esto es lo que consideramos más importante de esta 2ª parte, aborda el análisis de obras destacadas de los autores propuestos. Suponemos que estos acercamientos analíticos de obras cruciales, aunque no excesivamente profundos, fueros muy estimulantes para la curiosidad de Llácer. Él lo nombraba y consultaba con frecuencia y lo recomendaba en sus clases, tanto públicas como, sobre todo, privadas. Aquí encontró Llácer autores y obras diversas que le inyectaron sabia nueva en su devenir evolutivo, incluso le dio a conocer nuevos compositores hasta el momento ignotos para él.

Sería larga la lista de autores y obras que llegan a su vida en un momento crucial, llegan a un hombre ávido de conocer, abierto a nuevas propuestas y sensible a revisar los viejos conceptos. Queremos resaltar un párrafo que aparece en la página 623 del libro y que nuestro protagonista subraya con efusión: "[…] es mucho lo que puede leerse o escribirse acerca de los sonidos. Pero la mágia, el verdadero significado, reside en el propio sonido. Por ello, deseamos que se utilicen los libros como una introducción a lo que, en última instancia, es lo único válido que podemos hacer con la música: ¡escucharla!. Una escucha con dedicación, con sensibilidad, una y otra vez, con curiosidad, con celo, con alegría[…]".[55] Podemos afirmar que estos consejos los tuvo presentes Llácer a lo largo de su vida y hasta el fin de sus días la fruición con la que gozaba del hecho musical era notoria.

Muy inspirador fue sin duda el Apéndice I-J, *El acorde de la naturaleza* (Fig. 73 a), en el que se realiza un estudio de los armónicos y cómo la evolución de estos recorre la historia de la música.[56] Precisamente este concepto lo utilizará Francisco Llácer en algunas de sus obras para recrear sensaciones sonoras particulares, como es el caso de *Lamentació de Tirant lo Blanc,* para coro mixto.

[55] MACHLIS, J. *Introducción a la música contemporánea*. Página 623.
[56] Vemos en el gráfico lo explicado en dicho apéndice aplicado a la serie de armónicos y su conexión con la historia de la música.

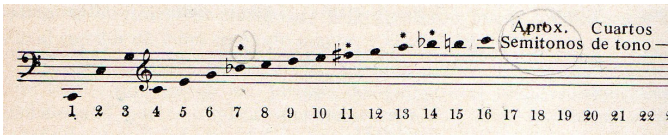
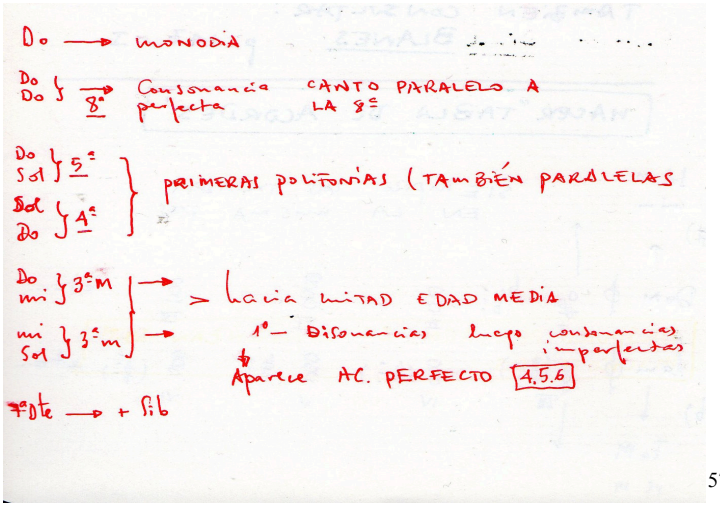


Figura 73 a: Acorde de la naturaleza, extraído del libro *Introducción a la música contemporánea* de J. Machlis, Ed. Marymar. Página 644.



57

Figura 73b: Historia de la música a través de la serie de armónicos naturales.

Finaliza el libro con una interesante cronología de obras, autores y acontecimientos históricos, además de aportar una extensa bibliografía, muy rica en autores y libros de la que Llácer toma debida nota.

RESUMEN

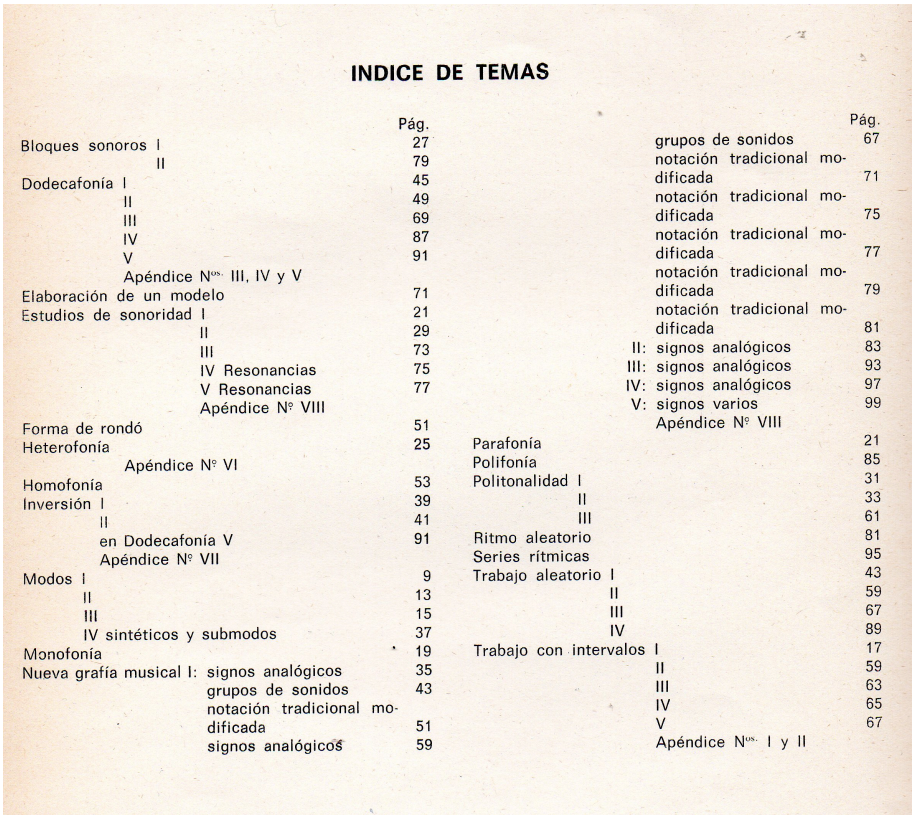
Si tenemos en cuenta que Francisco Llácer lee y estudia el libro que nos ocupa durante los últimos años de su segunda etapa compositiva, casi en el preludio de la tercera y última etapa, en la que se produce un cambio sustancial en sus planteamientos compositivos, podemos afirmar que el libro le llega en una época crucial ara reposicionarse y adoptar nuevas técnicas que le abren nuevos caminos creacionales. Fue este libro, como se comenta al principio de esta recesión, estudiado en 1975, junto con el próximo del que hablaremos (el cual estudiará en 1980, los que le condujeron hacia su nueva etapa compositiva, la 3ª y última, en la que comienza a poner en práctica el sistema objeto de este estudio: el acorde equilibrado.

[57] Manuscrito del doctorando elaborado en clase particular con Fco. Llácer.

6.13- LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Autor.: Guillermo Graetzer[58]
Editorial: Ricordi Americana, 1979

Leído y trabajado por Fco. Llácer en 1980. El libro está organizado en fichas independientes en las que se proponen una serie de trabajos prácticos con los diferentes procedimientos compositivos presentados. Consideramos que por la variedad de propuestas es aconsejable reproducir el índice:



INDICE DE TEMAS

	Pág.
Bloques sonoros I	27
II	79
Dodecafonía I	45
II	49
III	69
IV	87
V	91
Apéndice Nos. III, IV y V	
Elaboración de un modelo	71
Estudios de sonoridad I	21
II	29
III	73
IV Resonancias	75
V Resonancias	77
Apéndice Nº VIII	
Forma de rondó	51
Heterofonía	25
Apéndice Nº VI	
Homofonía	53
Inversión I	39
II	41
en Dodecafonía V	91
Apéndice Nº VII	
Modos I	9
II	13
III	15
IV sintéticos y submodos	37
Monofonía	19
Nueva grafía musical I: signos analógicos	35
grupos de sonidos	43
notación tradicional modificada	51
signos analógicos	59

	Pág.
grupos de sonidos	67
notación tradicional modificada	71
notación tradicional modificada	75
notación tradicional modificada	77
notación tradicional modificada	79
notación tradicional modificada	81
II: signos analógicos	83
III: signos analógicos	93
IV: signos analógicos	97
V: signos varios	99
Apéndice Nº VIII	
Parafonía	21
Polifonía	85
Politonalidad I	31
II	33
III	61
Ritmo aleatorio	81
Series rítmicas	95
Trabajo aleatorio I	43
II	59
III	67
IV	89
Trabajo con intervalos I	17
II	59
III	63
IV	65
V	67
Apéndice Nos. I y II	

Figura 74: Índice del libro de G. Graetzer *La música contemporánea*. Ed.:Ricordi Americana.

[58] Guillermo Graetzer (1914-1993) compositor y pedagogo argentino. Estudió en Berlín con Ernst Lothar Von Knorr y Paul Hindemith, y en Viena, con P.A. Pisk (alumno de Arnold Schönberg), hasta que en 1939 huyendo del nazismo emigra a la Argentina.Ya en Buenos Aires escribió una versión para Sudamérica del Método Orff, dirigió el coro *Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires*, y en 1946 fundó el Collegium Musicum de Buenos Aires. Fue maestro de composición, orquestación y dirección de coro en la Universidad Nacional de La Plata, que le otorgó el título de profesor emérito.

Aunque Llácer ya había utilizado las técnicas aleatorias en sus obras compuestas desde 1969 (la primera obra en la que utiliza este procedimiento es *Motete para el día sexto* para cuarteto de cuerda u orquesta de cuerda) este libro y algunas partituras le facilitan una importante fuente de información donde afianzar los principios de dichas técnicas.

Progresivamente en su producción, y sobre todo en las obras de cámara, busca de introducir elementos aleatorios que impriman a la pieza elasticidad y plasticidad cercana a las músicas anteriores al siglo XVIII donde el concepto de improvisación en la interpretación era fundamental en el hecho de la recreación.

El libro, como vemos en el índice, muestra una gran variedad de posibilidades técnicas por medio de fichas con abundantes ejemplos. Podemos decir que Llácer utilizaba este método como apoyo en sus clases particulares y daba gran importancia a la práctica de los diferentes procedimientos contenidos en el método; podemos dar fe de ello pues como alumno suyo el doctorando practicó la casi totalidad de los ejercicios propuestos en el libro.

RESUMEN

Modos, homofonía, dodecafonía, monofonía, polifonía, trabajos aleatorios, trabajos con intervalos, con bloques sonoros… procedimientos que no hacen otra cosa que enriquecer y reforzar las técnicas ya adquiridas por Francisco Llácer durante los años anteriores de profundo y meditado estudio, algunas de ellas se vieron incluso ampliadas.

6.14- ARMONÍA DEL SIGLO XX

Autor.: Vincent Persichetti[59]
Editorial: Original en inglés editado por Norton Company en 1961.
Edición española Real Musical, 1985; traducción: Alicia Santos.

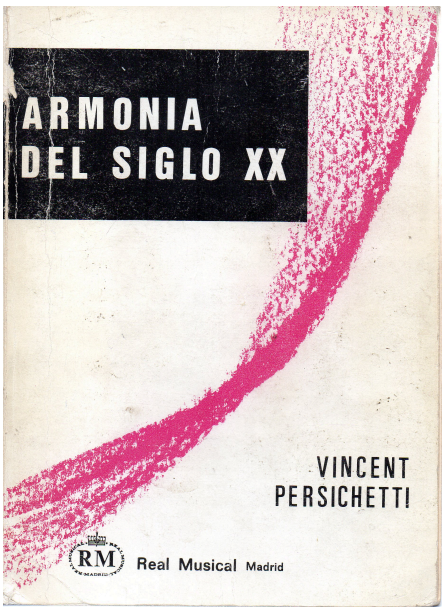
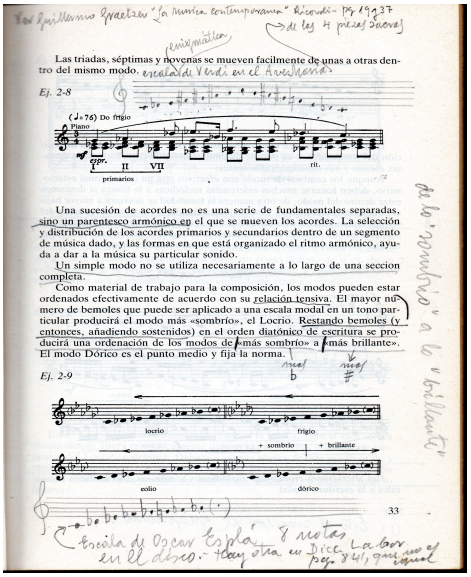


Figura 75: Portada del libro *Armonía del s. XX* de V. Persichetti.
Ed.: Real Musical.

Libro estudiado por Francisco Llácer el mismo año de su aparición en España. Aunque en esa época ya había aplicado su técnica del Acorde Equilibrado, la primera obra donde la utiliza es *Dístico percutiente* de 1981, el estudio de este libro le aporta importante información sobre la constitución interválica de los acordes, como veremos a continuación. Es quizás, el libro con más anotaciones al margen y subrayados realizados por nuestro autor de los que hemos podido estudiar para este trabajo, sin duda anotaciones fruto del interés que en él despierta la información contenida en el libro. Ejemplo de ello es la página que presentamos a continuación:

[59] Vincent Persichetti (1915-1987) fue compositor, profesor y pianista estadounidense. Conocido por la integración a su propio trabajo de varias nuevas ideas en composición musical, y por haber enseñado a numerosos renombrados compositores en la Academia Juilliard. Sus alumnos incluyen a Philip Glass, y Thelonious Monk entre los más destacados, aunque la lista sería interminable. Enseñó también composición al director James DePriest en el Conservatorio de Filadelfia.


Las triadas, séptimas y novenas se mueven facilmente de unas a otras dentro del mismo modo.

Ej. 2-8

Una sucesión de acordes no es una serie de fundamentales separadas, sino un parentesco armónico en el que se mueven los acordes. La selección y distribución de los acordes primarios y secundarios dentro de un segmento de música dado, y las formas en que está organizado el ritmo armónico, ayuda a dar a la música su particular sonido.

Un simple modo no se utiliza necesariamente a lo largo de una seccion completa.

Como material de trabajo para la composición, los modos pueden estar ordenados efectivamente de acuerdo con su relación tensiva. El mayor número de bemoles que puede ser aplicado a una escala modal en un tono particular producirá el modo más «sombrío», el Locrio. Restando bemoles (y entonces, añadiendo sostenidos) en el orden diatónico de escritura se producirá una ordenación de los modos de «más sombrío» a «más brillante». El modo Dórico es el punto medio y fija la norma.

Ej. 2-9

Figura 76: Página 33 del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti, con múltiples anotaciones de Llácer.

Nos encontramos desde el principio del método con elementos que influirán evidentemente en los planteamientos elaborativos del Acorde Equilibrado. De hecho estos experimentan un cambio en su constitución interna desde la lectura del libro, como veremos en el capítulo 7 de esta investigación.

Sería muy extenso, incluso innecesario por tedioso, hacer un recorrido por capítulos del libro por lo que optamos por resaltar aquellos conceptos que consideramos más influyentes en el quehacer llaceriano.

Ya en el primer capítulo, "Intervalos", Llácer resalta las tablas de intervalos y sus clasificaciones, muy similares a las que aparecen en el libro "Contrapunto del siglo XX" al hablar de las series de Hindemith , epígrafe 5.7 de este capítulo.

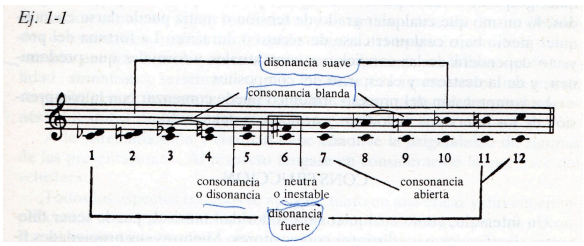


Figura 77: Ejemplo de disonancias extraído del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti. Página 12.

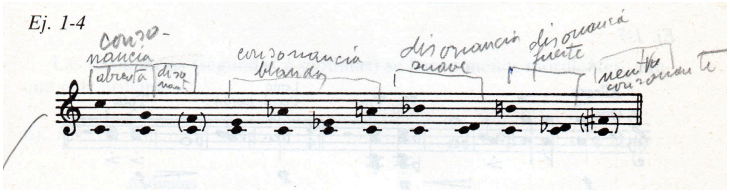
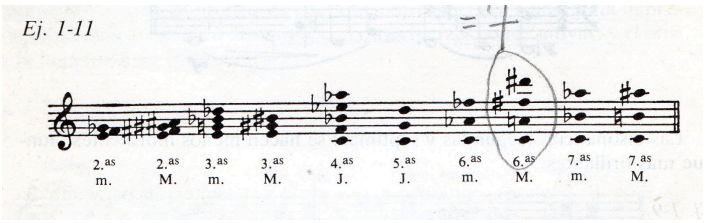
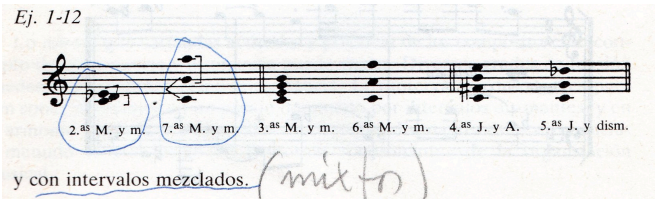
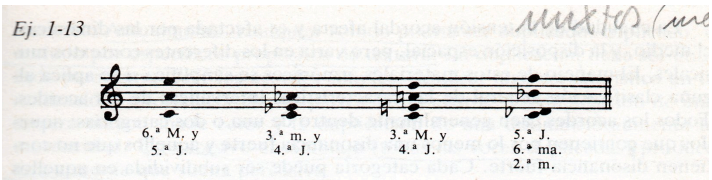


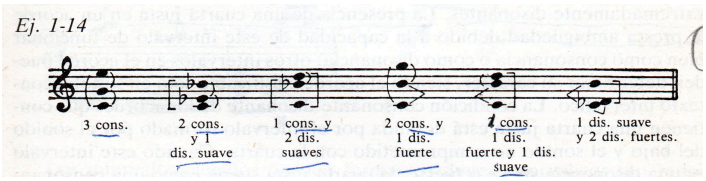
Figura 78: Ejemplo de disonancias extraído del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti. Página 13, con anotaciones de Fco. Llácer.

Siguen apareciendo los conceptos "consonancia" y "disonancia" reforzados por calificativos como "suave", "fuerte", "blando". Estas tablas se apoyan en numerosos ejemplos extraídos de partituras. Seguidamente el autor presenta los intervalos en la constitución de acordes, como se ve en los siguientes ejemplos:









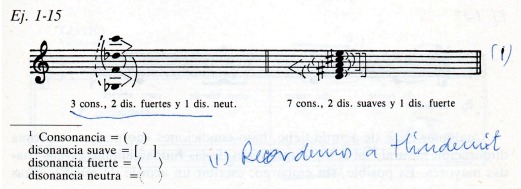


Figura 79: Ejemplos de disonancias extraídos del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti. Páginas 11 y 17.

De estos ejemplos tomará Llácer buena cuenta para elaborar su Acorde Equilibrado, (vemos cómo en la página 17, debajo del ejemplo 1-15, aparece una anotación manuscrita de nuestro compositor que versa: "Recordemos a Hindemith", último pentagrama de la Figura 79 de la página anterior). Resaltable también es la reconsideración del intervalo de tritono como un elemento importante y casi imprescindible en sus acordes equilibrados a partir de un cierto momento de su producción.

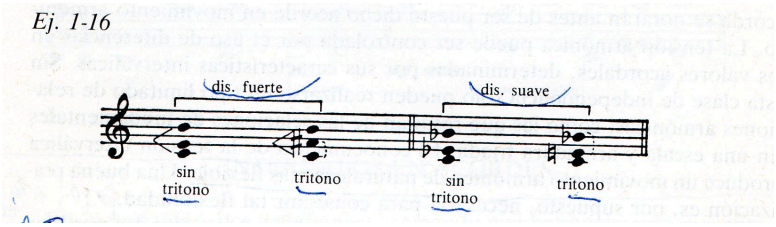


Figura 80: Ejemplo extraído del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti. Página 18.

Este capítulo dedicado a los intervalos es el más importante del libro para los intereses de Llácer. Eso no quiere decir que el resto del libro no despierte su interés, muy al contrario, pues, como ya hemos dicho, se puede comprobar que no existe ni una sola página del libro en la que no encontremos subrayados o anotaciones varias. Reproducimos el índice donde ya queda claro a lo que nos referimos:

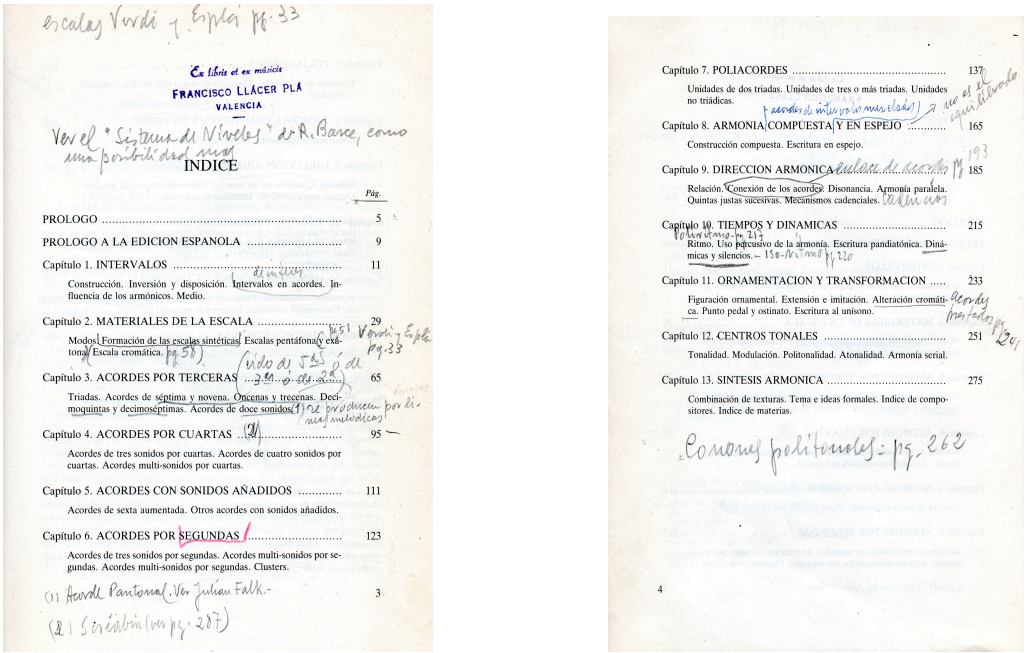
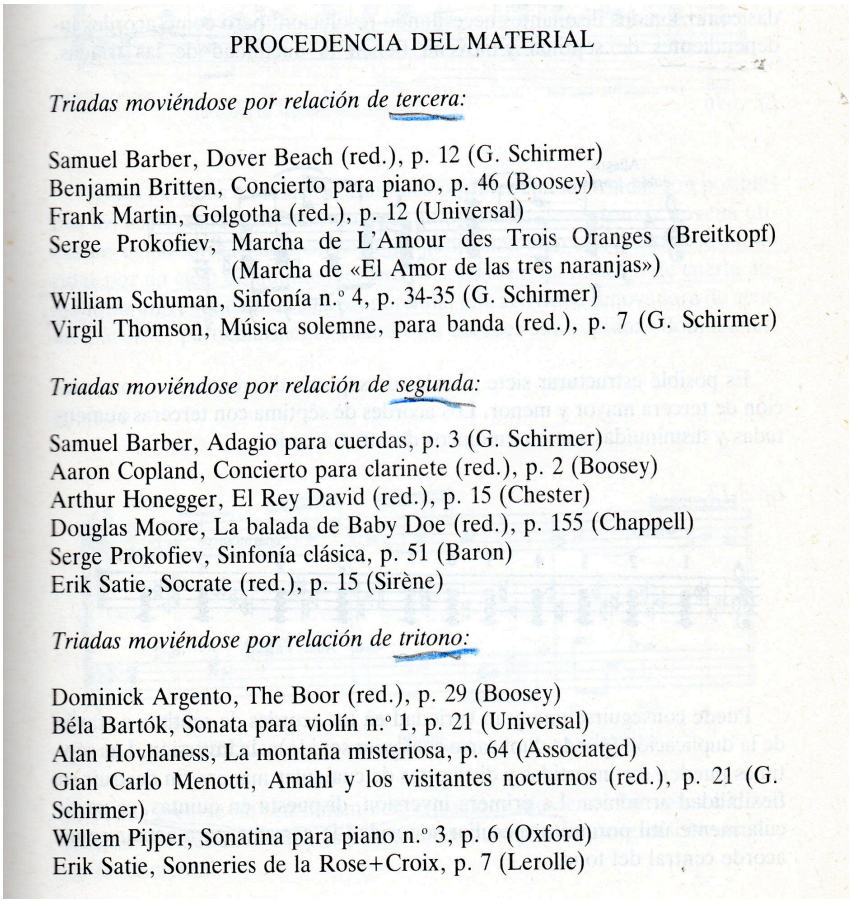


Figura 81: Índice del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti con anotaciones manuscritas de Fco. Llácer. Página 12.

Se puede afirmar que el método es un compendio de todas las corrientes armónicas practicadas durante la primera mitad del siglo XX; unos de los detalles que más nos llama la atención es el listado que aparece al final de cada capítulo con referencia a autores y obras e donde se puede encontrar la técnica tratada; sin duda estos listados aportaron una información muy rica y que, dada su profunda curiosidad, nutriría ricamente su experiencia musical, tanto como oyente enamorado de la música como compositor en constante búsqueda de nuevas propuestas. En la biblioteca llaceriana encontramos infinidad de discos y partituras extraídos de dichos listados. Vemos en la siguiente Figura 82 uno de esos listados de procedencia del material:



PROCEDENCIA DEL MATERIAL

Triadas moviéndose por relación de tercera:

Samuel Barber, Dover Beach (red.), p. 12 (G. Schirmer)
Benjamin Britten, Concierto para piano, p. 46 (Boosey)
Frank Martin, Golgotha (red.), p. 12 (Universal)
Serge Prokofiev, Marcha de L'Amour des Trois Oranges (Breitkopf) (Marcha de «El Amor de las tres naranjas»)
William Schuman, Sinfonía n.º 4, p. 34-35 (G. Schirmer)
Virgil Thomson, Música solemne, para banda (red.), p. 7 (G. Schirmer)

Triadas moviéndose por relación de segunda:

Samuel Barber, Adagio para cuerdas, p. 3 (G. Schirmer)
Aaron Copland, Concierto para clarinete (red.), p. 2 (Boosey)
Arthur Honegger, El Rey David (red.), p. 15 (Chester)
Douglas Moore, La balada de Baby Doe (red.), p. 155 (Chappell)
Serge Prokofiev, Sinfonía clásica, p. 51 (Baron)
Erik Satie, Socrate (red.), p. 15 (Sirène)

Triadas moviéndose por relación de tritono:

Dominick Argento, The Boor (red.), p. 29 (Boosey)
Béla Bartók, Sonata para violín n.º 1, p. 21 (Universal)
Alan Hovhaness, La montaña misteriosa, p. 64 (Associated)
Gian Carlo Menotti, Amahl y los visitantes nocturnos (red.), p. 21 (G. Schirmer)
Willem Pijper, Sonatina para piano n.º 3, p. 6 (Oxford)
Erik Satie, Sonneries de la Rose+Croix, p. 7 (Lerolle)

Figura 82: Ejemplo extraído del libro *Armonía del S. XX* de V. Persichetti. Página 73.

RESUMEN

El libro de V. Persichetti llega a Llácer en un momento importante, precisamente cuando se encuentra en su tercera etapa compositiva en la que ya aplica su técnica compositiva personal basada en el Acorde Equilibrado.

Francisco Llácer llega a desarrollar esta técnica personal por un proceso lento y en constante transformación. Este libro le aporta reafirmar algunos conceptos fundamentales y le lleva a replantearse otros, como la constitución interna de su Acorde Equilibrado, la dirección armónica por medio de la conexión de acordes (concepto que nunca abandonó), la utilización de centros o notas eje. Este fue otro de los libros que podemos considerar fundamentales en la evolución llaceriana.

Como anécdota podemos referir que coincidió el comienzo de nuestros estudios particulares con Llácer con el período en el que se encontraba estudiando el libro. En aquél entonces el libro nos fue recomendado pero con la condición de estudiarlo "más adelante".[60]

Este es el último libro del que haremos recesión en esta investigación No quiere decir que fueran los libros aquí revisados los únicos que Francisco Llácer leyera, ¡ni mucho menos!. Encontramos diversos compendios de Armonía (la famosa *Armonía* de A. Schoenberg; el *Tratado de Armonía* de A. Parma; el método de *Armonía* de P. Hindemith, o la *Armonía* de Ch. Dubois…) o de Contrapunto (como el *Contrapunto* de Ch. Koecklin) o el *Método de Composición* en cuatro tomos de Vincent D´Yndi. Son múltiples los libros de música que encontramos en su biblioteca. Si hemos escogido estos ha sido por considerarlos los más importantes e influyentes en su evolución hacia el objeto de esta investigación: el Acorde Equilibrado. Esta selección es evidente que se realiza con la ventaja que otorga el hacerla con la perspectiva de los años y habiendo podido observar libros y evolución llaceriana con esa distancia… con esa perspectiva, en ocasiones, nos otorga la comprensión.

[60] Expresión utilizada por Fco. Llácer en clase particular con el doctorando.

CAPÍTULO 7

EL ACORDE EQUILIBRADO: GÉNESIS, CONSTITUCIÓN Y UTILIZACIÓN

CAPÍTULO 7- EL ACORDE EQUILIBRADO: GÉNESIS, CONSTITUCIÓN Y UTILIZACIÓN

En este capítulo se aborda el motivo central de nuestro trabajo: el Acorde Equilibrado. Se parte en muchas teorías de la idea de adjudicar la autoría del mismo al compositor ruso Alexander Scriabin quien, ciertamente, utiliza en sus composiciones elementos simétricos, sobre todo en la constitución de escalas aunque se puede afirmar que, a pesar de encontrar algún acorde simétrico, no es práctica habitual. Antes de centrarnos en el procedimiento que nos ocupa, haremos una breve introducción a la simetría y su utilización en diferentes artes y épocas.

7.1- LA SIMETRÍA: BREVE HISTORIA, EJEMPLOS DE UTILIZACIÓN

Aunque otros pueblos anteriores ya la descubrieron, los griegos son los primeros que la estudiaron en esencia, junto con la aritmética y la geometría. Pitágoras (aprox. 582-500 adC) había mostrado la relación entre la música y las matemáticas, y también usó conceptos de simetría para demostrar su conocido teorema.

Los árabes mostraron el dominio de la simetría como técnica decorativa en lugares mágicos como La Alhambra de Granada. Paredes, techos y suelos están repletos de alardes de utilización de motivos simétricos.



Figura 83: Mosaicos simétricos de La Alhambra (Granada)

La simetría no es solo un juego matemático ni un artefacto del entendimiento humano. El hombre la ha descubierto en diferentes aspectos en el mundo de la naturaleza en la que esta se repite constantemente. Desde el estudio de los cristales a estructuras moleculares, minerales o incluso la simetría de doble hélice del ADN, el concepto de simetría está presente en nuestras vidas.

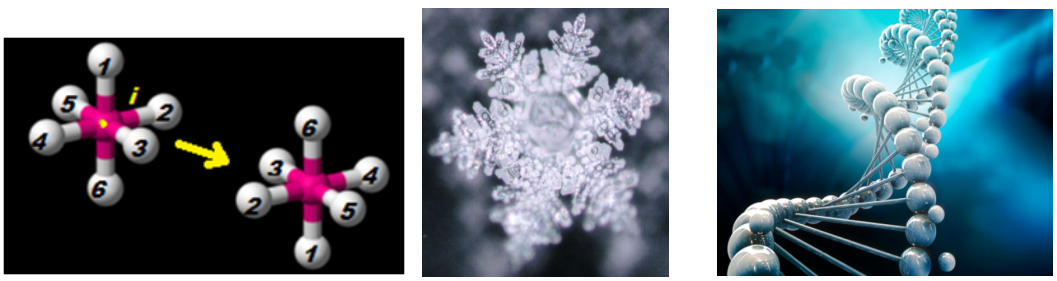


Figura 84: Estructuras moleculares, minerales y ADN

A lo largo de la historia son múltiples los ejemplos de búsqueda y utilización de la simetría como asimilación al equilibrio por medio de realizaciones simétricas y, por el contrario, la huida del equilibrio por el camino de la asimetría.

Son diversas las posibilidades simétricas:

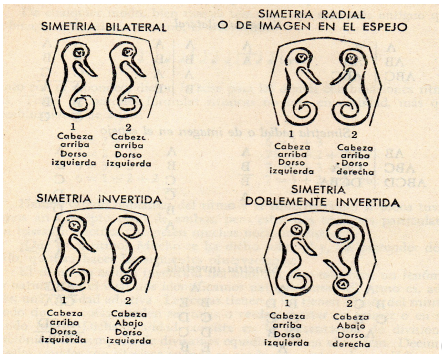
Bilateral

radial o de espejo

invertida

doble invertida

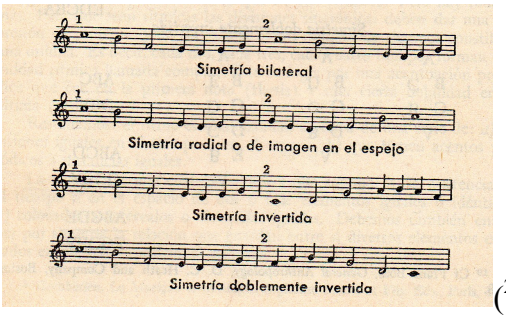
Las podemos observar gráficamente en el siguiente ejemplo:



([1])

Figura 85: Ejemplo de simetrías.

Musicalmente dichos ejemplos se traducirían en la forma siguiente:



([2])

Figura 86: Ejemplos de simetría musical.

En todo arte nos encontramos con diferentes planteamientos de la simetría y con diferentes objetivos. Así los tejedores persas de alfombras realizan sus modelos con diferentes y complicadas simetrías. Sin embargo huyen de la total perfección pues eso sería "emular al Creador". Por ello realizan algún detalle de

[1] CHAVEZ, Carlos; *El pensamiento musical*, página 42. Fondo de Cultura Económico, México. 1964.
[2] CHAVEZ, Carlos; *El pensamiento musical*, página 42.

imperfección por donde, según dicen, "sale el alma del tejedor que de otra manera quedaría atrapada en la alfombra"[3]



Figura 87: Ejemplo de alfombra persa.

Realmente, después de observar con detenimiento la anterior obra de arte y alarde de simetría, nos es totalmente imposible descubrir la "imperfección" que los mismos tejedores afirman que realizan.

Muchos son los pintores y escultores obsesionados por la simetría. Quizá el más llamativo sea el artista neerlandés M. C. Escher[4] quien dejó plasmada en innumerables obras esta obsesión. Sus grabados paradójicos y transformaciones simétricas son fruto de un profundo estudio de la naturaleza y de otras obras de arte como La Alhambra de Granada, la cual visitó en dos ocasiones y fruto de ellas quedaron algunas de sus más emblemáticas obras.

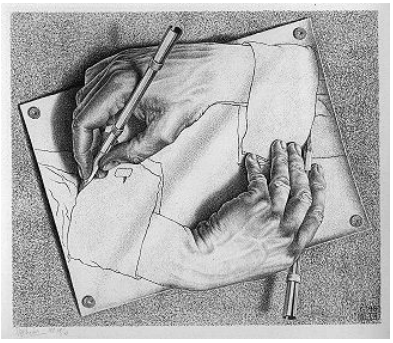


Figura 88: M.C. Escher: *Manos dibujantes*.

[3] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, página 337. Editorial Acantilado. Barcelona, 2009.

[4] Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

Esa maravilla arquitectónica, La Alhambra, como ya comentábamos más arriba, está repleta de artificiosas simetrías en techos, paredes, suelo "[…] creando unos ritmos que casi los hace latir, produciendo una sensación de movimiento […]. Los artistas musulmanes utilizan la simetría como expresión artística de la sabiduría y de la majestad infinita de Dios […]".[5] Ya hemos podido admirar algunos ejemplos de lo que decimos al principio de esta capítulo.

Encontramos también en los templos de Nikko en Japón ejemplos de simetría. Su Santuario descansa sobre 8 columnas decoradas con simetrías todas menos una, rasgo común de la arquitectura japonesa. La razón de esta ruptura de simetría es similar a la de los tejedores persas. "[…] En todo es indeseable la uniformidad. Dejar algo incompleto lo hace interesante y le da a uno la sensación de que hay sitio para el crecimiento […]."[6]


Figura 89: Santuario Futarasan (Nikko- Japón).

También en la psicología podemos encontrar referencias de utilización de la simetría. Dos de las figuras principales de esta disciplina como fueron Hermann Rorschach (1884-1922) y Karl Jung (1875-1961) utilizaron métodos basados en procedimientos que tenían muy presente la simetría. El primero, H. Rorschach, utilizó sus famosas "manchas" simétricas con las que intentaba desbloquear la mente inconsciente del paciente. El segundo, K. Jung, utilizó los "Mandalas" del Budismo y del Hinduismo para adentrarse en los secretos de la mente. (Mandala en sánscrito significa círculo).[7]

[5] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, página 97.
[6] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, ágina 156.
[7] Sic. páginas 372 y 373.

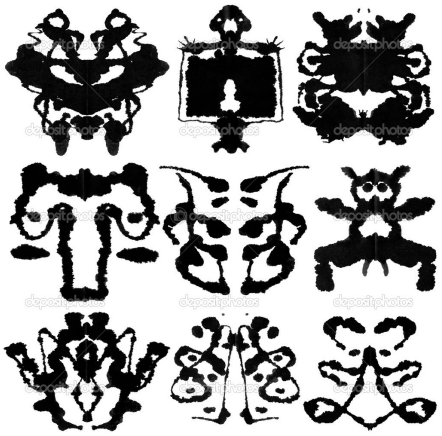


Figura 90: Manchas de Rorschach



Figura 91: Mandala Tibetano

En música son incontables los ejemplos de simetría, Podemos comenzar por nombrar las composiciones palindrómicas barrocas. Son innumerables los ejemplos que podemos encontrar en la música de J. S. Bach, (quizá el más conocido sea el *Canon del cangrejo* perteneciente a la *Ofrenda musical*) como los famosos cánones enigmáticos, los cuales también podemos encontrar en músicas del siglo XX (A. Webern es el mayor ejemplo). Entre algunos de los compositores que han utilizado procedimientos simétricos podemos nombrar a J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, A. Schoenberg, A. Webern, B. Bartók, A. Scriabin, P. Hindemith, R. Halffter, L. De Pablo, L. Blanes, y un largo etcétera. Uno de los ejemplos de gran simetría musical son las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach. Sin embargo, y a pesar de buscar el equilibrio simétrico, constantemente el compositor huye de la obviedad: "[…] Una música demasiado obvia se acaba antes de terminar […]".[8]

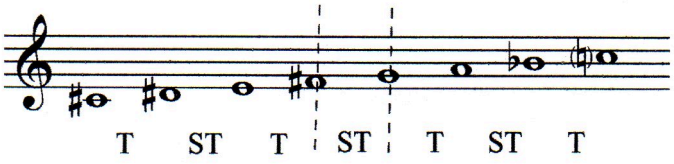


Figura 92: Escala octatónica utilizada por Bèla Bártok

[8] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, página 333..

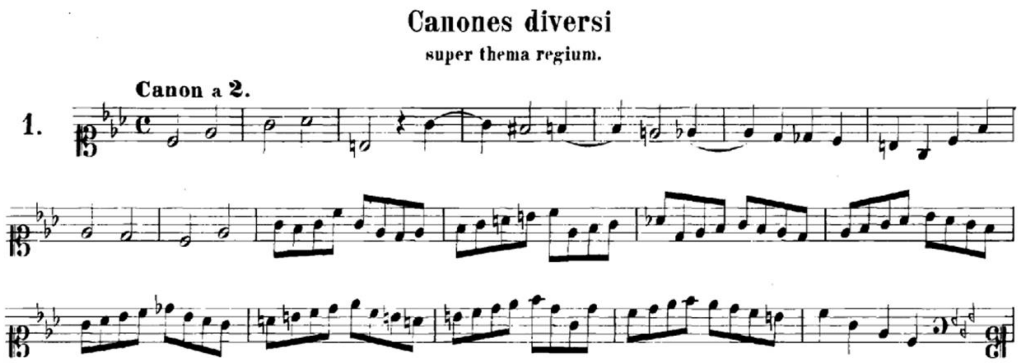


Figura 93: Canon enigmático de J. S. Bach

En el arte en general, y en la música en particular, se buscan una serie de patrones de los que servirse para realizar construcciones complejas. No todas las personas poseen la misma capacidad para descubrir estos patrones simétricos, a pesar de que la mente humana está preparada para detectar patrones.

> "[…] Si ponemos una serie de 20 números como la siguiente: 93876052185134174630 necesitaremos de una mente realmente privilegiada para poder reproducirla ya que en su interior no hay ningún patrón simétrico. Sin embargo, si proponemos la siguiente serie: 12345543211234554321 aún teniendo también 20 números cualquier persona con una capacidad de observación media será capaz de reproducirla por su construcción sobre un patrón simétrico […]"[9].

Esto podría ser una explicación de la habilidad de Mozart para reproducir piezas musicales con tan solo escucharlas una vez. "[…] Lo que ocurría es que Mozart era extremadamente sensible no hacia las series numéricas sino hacia los patrones simétricos[…]".[10] Recordemos la anécdota constantemente contada de Mozart reproduciendo el *Miserere* de Gregorio Allegri, escuchado a la edad de 14 años en el Vaticano en Roma en una audición privada. Simplemente él reconoció los patrones utilizados por el compositor lo que le permitió reproducirla prácticamente entera con una sola escucha.

En la misma época de Mozart un físico nacido el mismo año que el genio de Salzburgo, Ernst Chladni (1756-1827), recorría las cortes europeas enseñando las simetrías que producen las vibraciones del parche de un tambor: "[…] Poniendo arena sobre la superficie del tambor y haciendo vibrar la piel, fue capaz de producir una

[9] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, Página 343.
[10] DE SATOY, Marcus. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*, Página 343.

extraordinaria serie de diseños en la arena, llenos de simetría […]". Lo expuesto se comprueba en los diseños del próximo ejemplo:

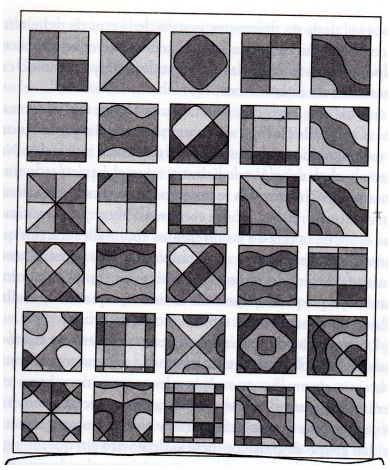


Figura 94: Patrones simétricos de las vibraciones de un tambor

Podríamos seguir enumerando ejemplos de diferentes disciplinas: pintura, escultura, incluso proyectos urbanísticos de ciudades que en sus ampliaciones buscan la optimización del espacio por medio de la cuadriculación simétrica, como ocurre en la ciudad de Nueva York, lo cual se observa en la planta de la ciudad (Figura 95).

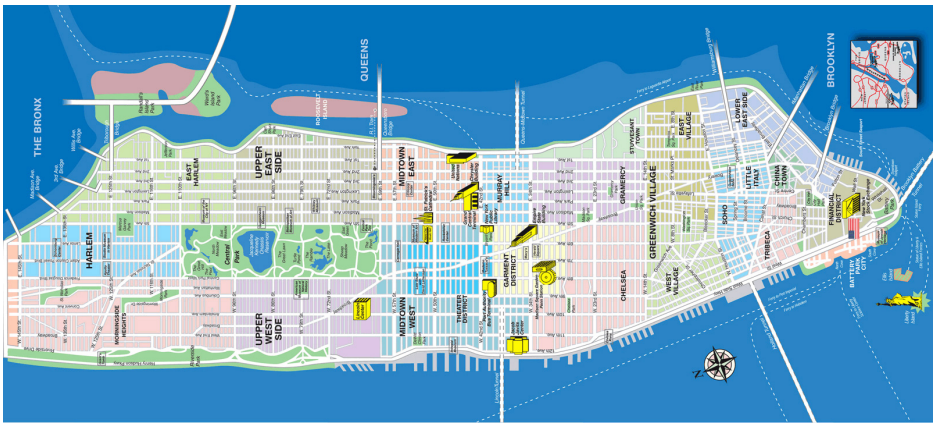


Figura 95: Plano de Nueva York

No se puede hablar de simetría sin nombrar la famosa obra de Leonardo da Vinci *El hombre de Vitruvio* realizado alrededor del año 1490 en uno de sus diarios. Representa una figura masculina desnuda en dos posiciones sobreimpresas de brazos y piernas e inscrita en una circunferencia y un cuadrado ("Ad quadratum"). Se trata de un estudio de las proporciones del cuerpo humano,

realizado a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio[11], arquitecto de la antigua Roma, del cual el dibujo toma su nombre. También se conoce como el *Canon de las proporciones humanas*.

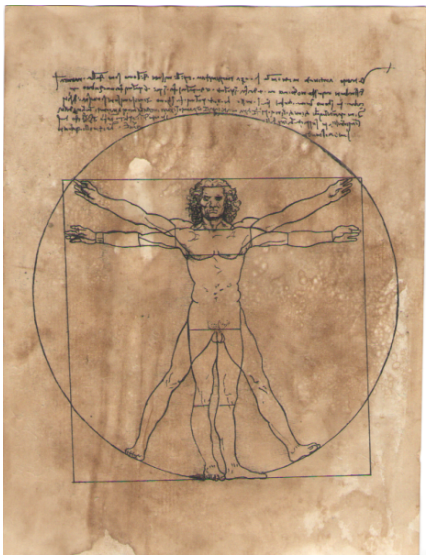


Figura 96: *Hombre de Vitruvio*- Leonardo da Vinci (1452-1519)

[11] Para ver el concepto de simetría de Vitruvio ver: GOMIS CORELL, Joan Carles. *Arquirectura i música en Vitruvi. L´Harmonía musical al de Architectura libri decem*. Revista Ars Longa, nº 16/2007. Páginas 13 a 22. Universidad de Valencia.

7.2- EL ACORDE EQUILIBRADO. GÉNESIS Y UTILIZACIÓN

En este trabajo se han revisado las metodologías utilizadas por Francisco Llácer durante un período de casi treinta años, y comprobamos cómo dichos métodos y libros técnicos aportan unas informaciones en las que se encuentra la esencia de su descubrimiento técnico, el Acorde Equilibrado, procedimiento que le sirve de generador de las obras compuestas durante su tercera etapa compositiva, desde 1981 hasta su última obra catalogada en el año 2000. Si bien Llácer conoce algunas obras del erróneamente señalado, en algunos documentos, como precursor de este procedimiento, el compositor ruso Alexander Scriabin, veremos que no es este creador, por otra parte admirado por nuestro autor, el que le inspira en sus búsquedas.

7.2.1- GÉNESIS.

> […] El pensamiento suele operar con ideas antiguas. En cierta medida es inevitable; incluso cuando se intenta comprender original y creadoramente una situación nueva, es decir cuando se está llegando a una idea que es también nueva, los conceptos que se manejan son recibidos, están ahí, previos a la situación que hay que entender […][11]

Como vemos en el capítulo 6 de este trabajo, dedicado a los métodos estudiados por Llácer durante su amplia evolución musical, encontramos en ellos diversos conceptos que con posterioridad a haberlos estudiado se plasman en su técnica compositiva bautizada por él mismo como Acorde Equilibrado (en adelante A.E.). Nos gustaría en este momento volver a nombrar algunos de ellos:

-Efecto de "espejismo" de un acorde (C. Debussy)

-Serie inferior de los armónicos naturales

-Constitución de acordes con diferentes tipos de intervalos (Hindemith, Persichetti)

-Escalas simétricas (Bartók, Scriabin)

Como nos recuerda el filósofo J. Marías en la frase, utilizada en dos ocasiones en este trabajo por lo ilustrativo y trascendente que es en nuestra tesis,

[11] MARÍAS, Julián. *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*. Ed.: Edhasa; 2ª edición 1965. Página 59.

en ocasiones conceptos, detalles estudiados en un momento determinado, da resultados después de pasar un tiempo. Esto es lo que ocurrió con Llácer y su A.E. y así, aquellos hallazgos de las décadas de los 50 y 60 fructifican en los años 80.

Después de muchos años recibiendo enseñanzas de Francisco Llácer y compartiendo con él libros, conciertos, conversaciones, largas tardes de correcciones de partituras, destaco la constante observación que él hacía sobre los acordes de 7ª disminuida (similar en cualquiera de sus inversiones, como podemos ver en la Figura 97) y de 9ª de dominante, acorde simétrico con una nota central (en el caso de la Figura 98 la nota Re).

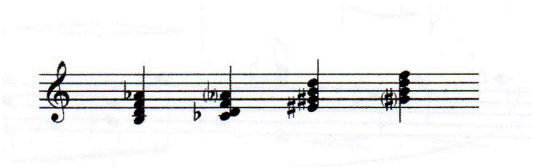


Figura 97: Acorde de 7ª dis. y sus tres enharmonías.

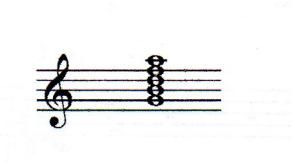


Figura 98:Acorde de 9ª de dominante

Sin duda estos acordes y los conceptos nombrados unas líneas más arriba, le llevaron directamente hacia el Acorde Equilibrado.

> […] Esta búsqueda me condujo, luego de muchas dudas e indecisiones, a sentir la necesidad de organizar mi mundo armónico. Encontré lo que he bautizado con el nombre de Acorde Equilibrado […].[12]

Comprobamos que el Acorde Equilibrado es un agregado de 5 sonidos el cual Llácer construye apoyándose tanto en la resonancia inferior de los cuerpos como en el concepto de "espejismo", vistos ambos en el libro de A. Eaglefield recesionado en el capítulo 6 epígrafe 6.6 de este trabajo. Dicho agregado se construye a partir de un sonido central, o nota eje, superponiendo dos intervalos ascendentes cualesquiera; a continuación se realiza una imitación contrario o de espejo armónicamente a partir de dicha nota central, en este caso en sentido descendente. Después de estudiar todos los Acordes Equilibrados utilizados por Francisco Llácer en la composición de las obras en las que utiliza este sistema, comprobamos que siempre evita en la elaboración de sus acordes la repetición de notas.

[12] LLÁCER PLÁ, Francisco. Conferencia *La composición en el mundo actual,* dictada dentro del IIº Congreso Internacional de Música celebrado en el Palau de la Música de Valencia en 1991.

Esta formación del acorde es considerada la posición fundamental del mismo, siendo posible, como en el caso de los acordes tradicionales, realizar inversiones del mismo, que, a su vez, darán como resultado Acordes Equilibrados. Para ello deberemos en estas inversiones mantener la misma nota central que en el fundamental. Podemos comprobar lo explicado en la Figura 99.

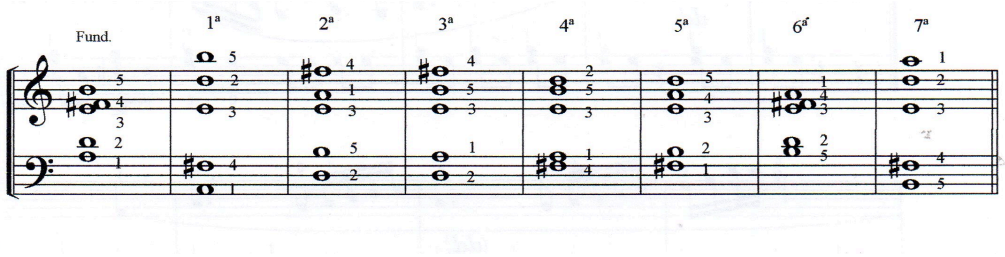


Figura 99: Ejemplo de Acorde Equilibrado y sus inversiones, siempre simétricas[13].

Así lo escribió y lo reiteraba constantemente en sus conversaciones: Llácer nombra como principal generador del A.E. la serie de armónicos tanto ascendente como descendente; este concepto lo podemos encontrar en el método de A. Eaglefield visto en el capítulo 6 de este trabajo, al igual que el concepto de "espejismo" visto en Debussy. Sin embargo Llácer nunca nombra este último, posiblemente en el transcurso del tiempo quedase diluido en el olvido aunque su efecto quedó impreso en la constitución del A.E. . Es por ello por lo que volvemos a la frase de J. Marías al comienzo de este capítulo.

Exceptuando en la primera obra donde se pone en práctica el sistema de Acorde Equilibrado, *Dístico Percutiente* para piano, en donde utiliza un acorde principal y el mismo pero con diferente distribución de los intervalos, en todas las demás utiliza para su composición dos Acordes Equilibrados: uno con sensación de reposo y otro con carácter más dinámico. Siguiendo las series de P. Hindemith, ya comentadas en el epígrafe 6.7.4 del capítulo 6 de este trabajo, consigue la constitución de estos acordes con más o menos tensión.

Define el "acorde principal" como el de mayor sensación de reposo y el "acorde secundario" como el que tiene mayor carga dinámica. Busca con ello conseguir el juego tensión – relajación, principio básico y universal de la construcción musical. Ambos acordes son tratados por Llácer con todos los procedimientos utilizados en la armonía tradicional.

[13] LLÁCER PLÁ, Francisco. Conferencia *La composición en el mundo actual.*

Al situarse con este procedimiento en un entorno atonal le surgió al autor la necesidad de tener un sostén que mantenga el equilibrio durante el transcurso de la obra. Para conseguirlo utiliza un "sonido eje" alrededor del cual gira toda la textura, apareciendo con regularidad durante el discurso musical, en acentos métricos principales o en procesos cadenciales de manera que el oyente los pueda percibir fácilmente.

Creemos interesante entresacar de la entrevista que José Luís Galiana, con motivo del estreno del *Te Deum*, le realizó a Francisco Llácer; en la misma, después de explicar sucintamente su sistema del acorde equilibrado, podemos leer lo siguiente:

> J.L.G.: ¿Qué puede decir del sistema compositivo y del lenguaje musical empleado en su *Te Deum*?
> Fco. LL.: […] En realidad, la concepción de mi sistema compositivo es tonal. De ahí la relación de tensión y conducción de una dominante hacia una tónica, movimiento-reposo, aunque el tratamiento de los materiales sea serial. Un lenguaje serial propio con centros tonales prefijados [...].[14]

Recordemos el paralelismo que hace Llácer entre el acorde de 9ª de dominante y el A.E., este con interválicas diferentes pero, en definitiva, simétrico como aquél.

Tenemos pues que el A.E. en un agregado simétrico realizado alrededor de una nota que sirve de eje, no solo para el acorde sino como elemento de sustento del equilibrio armónico llaceriano durante el transcurso de la obra, y que se construye con elementos interválicos similares tanto en sentido ascendente como descendente.

Vemos en la elaboración de este sistema la influencia directa de varios conceptos que encontramos en nuestra revisión de los diversos métodos estudiados por Francisco Llácer, los cuales se hallan recensionados en el capítulo 6 de este trabajo.

---

[14] Podemos encontrar la entrevista publicada en su momento en el diario Levante-EMV el 24 de junio de 1993 en un libro recopilatorio recientemente publicado, cuyas referencias son: Galiana, J.L. *Escritos desde la intimidad, conversaciones, artículos de opinión, notas, reseñas y críticas musicales*, Edictoràlia Música, Barcelona 2016. La cita la encontramos en la página 34.

Notamos que Llácer habla en todo momento, en sus clases, escritos o conversaciones privadas, de intervalos circunscribiéndose a la nomenclatura tradicional, "Tonal", esto es: 2ª Mayor/menor/aumentada… 3ª Mayor/ menor…etc y no utilizando la nomenclatura contemporánea que signa la interválica con el número de semitonos que separa las dos notas: 5 = 4ª justa, 6 = 4ª aumentada, 3 = 2ª aumentada ó 3ª menor etc. Esta segunda manera de signar los intervalos se aleja de una posible adscripción del intervalo dentro del entorno tonal, como ocurre con la primera. Sucede lo mismo con la armadura de la clave al comienzo de una obra, llevarla implica un acercamiento claro al concepto de tonalidad; es por ello que las piezas que no se adscriben a este principio, el tonal, no la llevan.

7.2.2- ACORDES EQUILIBRADOS UTILIZADOS POR FRANCISCO LLÁCER. ENUMERACIÓN CRONOLÓGICA Y REVISIÓN DE LOS MISMOS.

En este epígrafe presentaremos los Acordes Equilibrados utilizados por Francisco Llácer y se enumerarán las obras en las que puso en práctica este sistema compositivo. Se hará por orden cronológico para ver así la evolución de la interválica utilizada.

Las obras en las que utilizó Llácer el sistema de A.E. son las siguientes:

1981: *Dístico percutiente*
Liturgia II
1982: *Concierto para piano y orquesta*
1985: *Tenebrae*
1986: Espacios sugerentes
Versus in conmemorationen J. B. Cabanilles
1987: *Texturas y tropos*
Ricercare Concertante
1988: *Plurívoco*
1989: *Canto de llama*
Trío
1990: *Come ouvertura alla italiana*
Arras
1991: *Te Deum*
Inducciones
Jucunde et pacificus
Cuatro Sonetos de Fray Luís de León
1992: *Poliantea*
1993: *Trío nº 2*
Solitud sonora
Pórtico a Ramos de Pareja
1994: *Breve sonata mudante*
1996: *Música para clave con o sin preparación*
1997: *Hacia el anochecer*
Pavesa Célica
1998: *Simbolismos Tagore*
1999: *Sonata para Viola y Clave*
Poetizando lo cotidiano
2000: *Arquitecturas del silencio*
Oda a Joaquín Rodrigo

DÍSTICO PERCUTIENTE

Obra para piano compuesta en 1981, opus 37, dedicada a la memoria del compositor valenciano Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970), quien fuera profesor de Llácer en el Conservatorio de Valencia.

Esta obra es la primera en la que el compositor utiliza el A.E. y es precisamente la que abre su tercera etapa compositiva. El A.E. utilizado es:

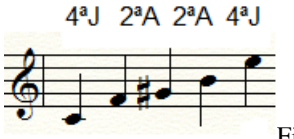


Figura 100: A.E. ppal.

Este mismo acorde se puede presentar en otra disposición:

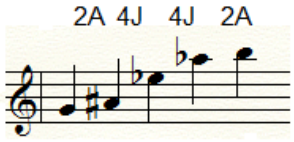
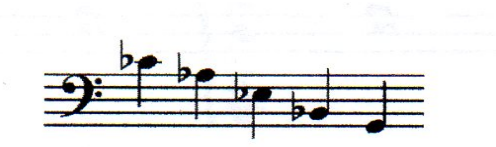


Figura 101: A.E. sec.

Debemos hacer una matización sobre los intervalos utilizados por Llácer en este su primer acorde equilibrado; como vemos está formado por dos 4ª justas y dos 2ª aumentadas, esto sería real si se utilizan instrumentos no temperados y que pudiesen realizar esas interválicas, resultado pretendido por el compositor; pero al ser una obra para piano, instrumento temperado, el resultado sonoro de esa doliente 2ª aumentada no será otro que el de una delicada 3ª menor, quedando el acorde sonoramente hablando de la siguiente manera:



3ªm 4ªj 4ªj 3ªm

Dob, lab, mib, sib, sol
(organizado por terceras : lab, dob, mib, sol, sib)

Figura 102: Acorde de 9ª en 3ª inversión.

Podríamos llegar a escucharlo como un acorde de 9ª sobre el Lab, siendo también un acorde equilibrado con sonido eje el Mib

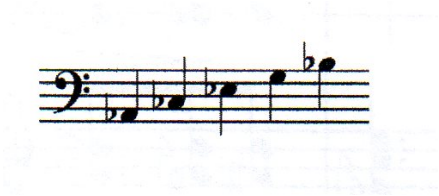


Figura 103: Acorde de 9ª sobre La b.

En esta primera obra con el acorde equilibrado, uno solo con dos disposiciones, Llácer utiliza dos escalas:
Escala 1:

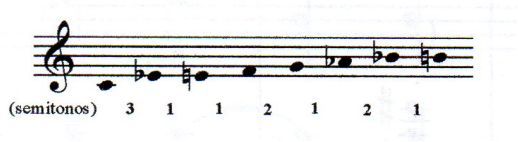


Figura 104: Escala octófona.

Escala 2:

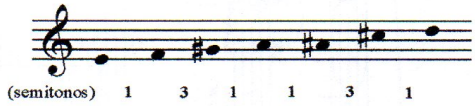


Figura 105: Esta escala es simétrica.

La Escala 1 está formada por las 5 notas del acorde original y por 3 del, llamémosle, secundario partiendo de la nota Sol:

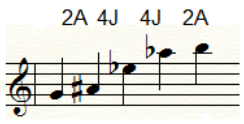


Figura 106: Acorde Equilibrado Secundario.

Al ser una obra homenaje al compositor Eduardo López-Chavarri Marco, Fco. Llácer utiliza un diseño de tres notas, la# - si - do, extraído del *Quator brevis* (cuarteto de cuerda en la menor) del homenajeado[15]

[15] BUENO CAMEJO, Francisco; *El ordenamiento armónico de Francisco Llácer: Dístico percutiente, Opus 37, y el Acorde Equilibrado*. Archivo de Arte valenciano, año LXXV, Valencia 1994, página 152.

LITURGIA II

La segunda obra compuesta por Francisco Llácer con el A.E. fue *Liturgia II* la cual data del mismo año que *Dístico percutiente* siendo esta para Quinteto de Viento Madera.

En esta obra Llácer ya utiliza dos acordes equilibrados bien diferenciados y con constituciones diferentes:

El Acorde principal es:

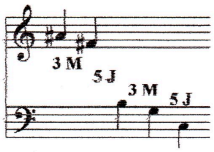


Figura 107: Acorde Equilibrado ppal.

El Acorde Secundario es :

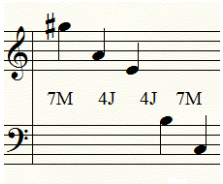


Figura 108: Acorde Equilibrado sec.

También utiliza Llácer una serie a modo de semillero de materiales melódicos, formada por 12 sonidos:

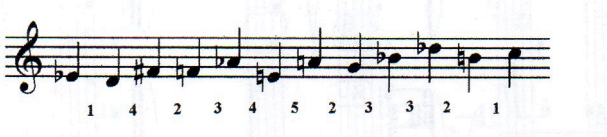


Figura 109: Tema de 12 sonidos.

Vemos que el acorde principal se genera de otra manera diversa de simetría, en este caso 3ªM, 5ª j, 3ª M, 5ª j y no, como sería preceptivo 3ª M, 5ªj, 5ª j, 3ª M, (ó 5ª j, 3ª M, 3ª M, 5ªj) según el principio enunciado para la constitución

del A.E. El acorde secundario sí que obedece a este principio, estando constituido por 7ªM, 4ª j, 4ª j, 7ª M.

El Acorde Principal, el cual según Llácer tiende al reposo, está formado por dos intervalos que realmente nos generan sensación de quietud: 3ª Mayor y 5ª justa; mientras que el Acorde secundario con esa 7ª Mayor, aunque un poco neutralizada por esa 4ª justa, tiende a generar tensión.

La serie en este caso esta formada por 12 sonidos; nos encontraremos con otras obras en que las series utilizadas tendrán más o menos sonidos, no es en Llácer preceptivo que tenga 12 sonidos. En ella prevalecen los intervalos de 3ª y de 2ª, apareciendo únicamente a modo de gozne o eje dos intervalos diferentes: uno de 4ª disminuida y otro de 4ª justa.

LA OTRA TROVA HEPTAFÓNICA

En esta pieza, escrita en 1981, y aunque ya había utilizado su nuevo sistema compositivo en dos obras, vuelve a recuperar el, por él mismo bautizado, "heptafonismo atonal" ya usado en su pieza *Trova heptafónica*. Utiliza la escala heptáfona:

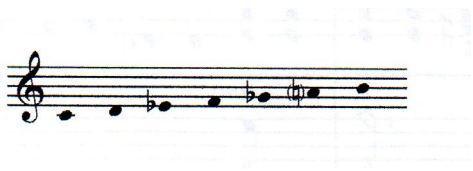


Figura 110: Modo heptafónico.

Al no encontrarse dentro de las obras en las que se usa el acorde equilibrado queda fuera de nuestro estudio.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA

En 1982 aborda Llácer una de las obras de más envergadura utilizando su nuevo sistema: un gran concierto para piano y orquesta. Fruto de un encargo de la Orquesta Nacional de España, en él trabaja Francisco Llácer durante dos años. Sin duda un reto importante para poder poner en práctica su nuevo método compositivo con el que lleva trabajando escasamente un año.

Nos encontramos con los siguientes materiales:

Acorde Principal:

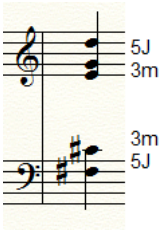


Figura 111: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario (1º):

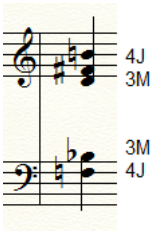


Figura 112: Acorde Equilibrado sec.

En el 1º movimiento utiliza un tema de 16 sonidos:

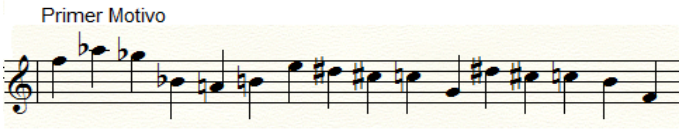


Figura 113: Tema A.

Este primer tema se ve cumplimentado por un segundo tema:

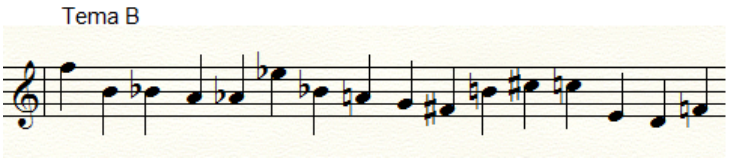


Figura 114: Tema B.

En el 2ª movimiento utilizará una secuencia de 6 sonidos:

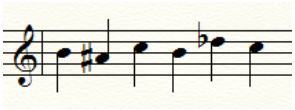


Figura 115: Motivo de 6 sonidos

En el 3º movimiento aparece un segundo Acorde Secundario variación del primero:

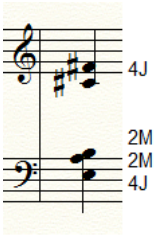


Figura 116: Acorde Equilibrado secundario

vemos cómo se mantiene la 4ª j y la 3ª M se cambia por una 2ª M. También aparece un nuevo tema, en este caso de 12 sonidos:

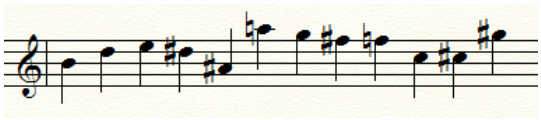


Figura 117: Tema de 12 sonidos.

También en el 3º movimiento aparece un nuevo acorde secundario (otra variación del Ac. Sec. (1º) así como otro tema de 12 sonidos:

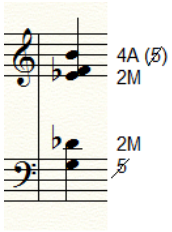


Figura 118: Acorde Equilibrado sec.

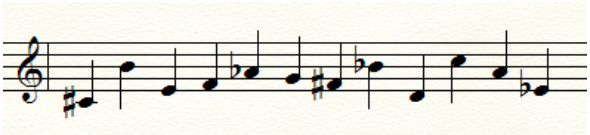


Figura 119: Tema de 12 sonidos.

Este nuevo acorde secundario mantiene la 2ª M y aparece una 5ª disminuida lo que le da a este acorde mucha inestabilidad.

Con estos materiales Francisco Llácer construye una obra de importante factura donde muestra un claro domino del nuevo sistema, al que llega después de años de búsqueda, el cual le ofrece una gran variedad de posibilidades expresivas. Es evidente que las dimensiones de la obra le exige elaborar un material más amplio. A pesar de ello vemos que el acorde principal es solamente uno durante toda la obra y se va modificando la constitución interna del acorde secundario, que experimenta una constante variación. Los temas son diferentes en cada movimiento.

TENEBRAE

Escrita en 1985 para flauta y piano *Tenebrae* cuenta con dos acordes equilibrados:

Acorde principal

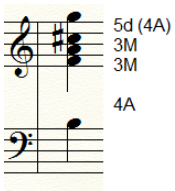


Figura 120: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario

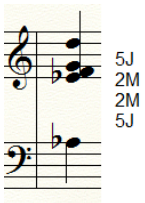


Figura 121: Acorde Equilibrado sec.

Además Llácer utiliza dos escalas de 12 sonidos generadas por simetría axial, esto es 6 + 6.

Escala 1

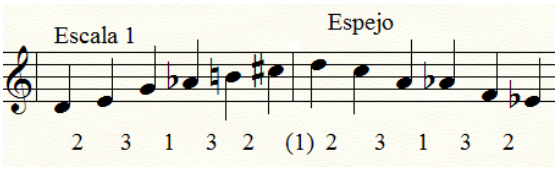


Figura 122: Escala 1.

Escala 2

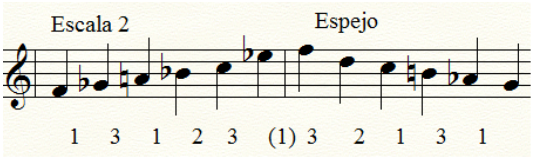


Figura 123: Escala 2.

Vemos que mientras que en la primera escala sí que existe la simetría interválica (2, 3, 1, 3, 2 – 2, 3, 1, 3, 2) en la 2ª hay una desviación (1, 3, 1, 2, 3 – 1, 3, 1, 2, 3) debiendo ser este segundo exacordo 3, 2, 1, 2, 3 para ser simétrico.

Si observamos la interválica utilizada por Fco. Llácer en la constitución de los acordes equilibrados podemos notar que el principal está formado por dos intervalos de 5ª disminuida (4ª aumentada o tritono) y dos de 3ª Mayor, mientras que el acorde secundario lo está por 5ª justa y 2ª Mayor. Hay que resaltar que en un entorno atonal el tritono puede jugar un papel equilibrante y Llácer lo utiliza con asiduidad con esta función a partir de un cierto momento de su evolución. No debemos olvidar el peso de la tradición en su formación y evolución, sin embargo Llácer se adapta a sonoridades nuevas que poco a poco van adquiriendo importancia en su armonía.

ESPACIOS SUGERENTES

Obra para piano compuesta en 1986 en la que Fco. Llácer utiliza el siguiente material:

Acorde principal:

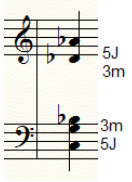


Figura 124: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

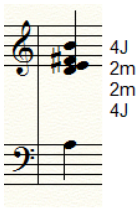


Figura 125: Acorde Equilibrado sec.

Escala defectiva de 7 sonidos:

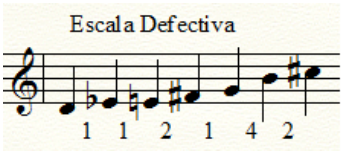


Figura 126: Escala defectiva de 7 sonidos.

Serie de 12 sonidos, formada por las notas de los acordes equilibrados principal y secundario mas dos notas complementarias para conseguir el total cromático:



Figura 127: Tema de 12 sonidos.

La interválica que utiliza Llácer para formar los acordes equilibrados vemos que está muy cercana al mundo tonal (5ª justa, 3ª menor, 4ª justa y 2ª Mayor) mas no así los resultados interválicos que de su combinación resultan.

VERSUS IN COMMEMORATIONEN IOHANNIS CABANILLES

Obra para órgano escrita en 1986 contienen dos acordes equilibrados:

Acorde principal:

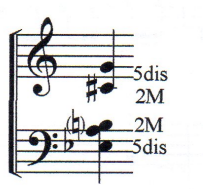


Figura 128: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

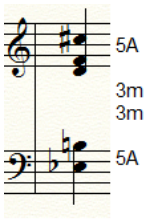


Figura 129: Acorde Equilibrado sec.

Completa el material una serie de 12 sonidos con la nota Mi b como eje, nota que se encuentra en los dos acordes equilibrados.

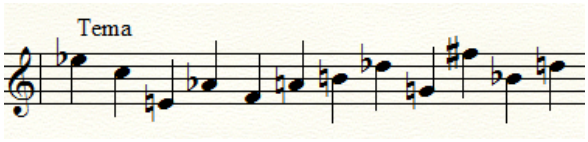


Figura 130: Tema de 12 sonidos.

TEXTURAS Y TROPOS

Obra compuesta en 1987 basada en dos acordes equilibrados y un tema de 12 sonidos:

Acorde principal:

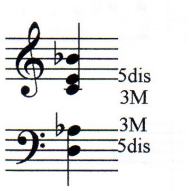


Figura 131: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

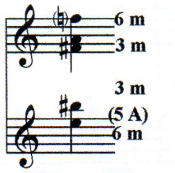


Figura 132: Acorde Equilibrado sec.

Tema de 12 sonidos formado por las notas de los dos acordes equilibrados más dos sonidos complementarios:

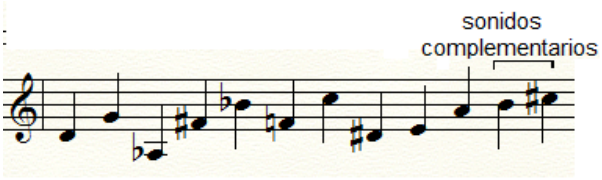


Figura 133: Tema de 12 sonidos.

Otra vez utiliza el tritono Llácer para la constitución del Acorde principal combinado con una 3ª Mayor, mientras que el acorde secundario está formado por 6ª menor y 3ª menor.

RICERCARE CONCERTANTE

Obra para dos pianos y orquesta de cuerda, con una amplitud y envergadura mayor que las anteriores, similar al *Concierto para Piano y orquesta*. Escrita en 1987 consta del siguiente material:

1º y 4º MOVIMIENTOS

Acorde principal:

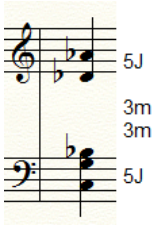


Figura 134: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

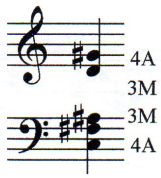


Figura 135: Acorde Equilibrado sec.

También se utiliza un tema de 12 sonidos:

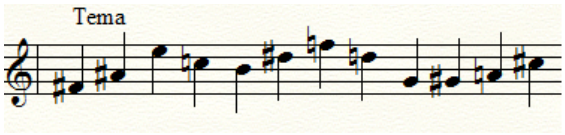


Figura 136: Tema de 12 sonidos.

Diseños de 4 notas en los que se presentan los intervalos de los acordes equilibrados:

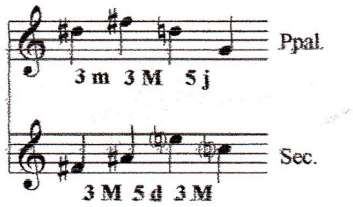


Figura 137: Acorde Equilibrado ppal.

Se completa el tema con cuatro sonidos necesarios para conseguir el total cromático.

Resaltar que en el caso de esta obra la 4ª A se encuentra en el acorde secundario.

2º Y 3º MOVIMIENTOS

Sigue en estos dos movimientos dos acordes, pero estos son transposiciones de los del 1º y 4º movimientos y cambiando el tipo de 3ª en ambos, en el acorde principal eran 3ª m y ahora serán Mayor y en el acorde secundario eran Mayores y ahora se convierten en menores.

Acorde principal:

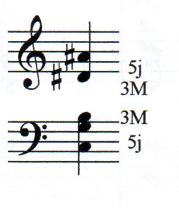


Figura 138: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

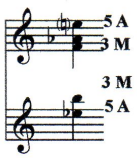


Figura 139: Acorde Equilibrado sec.

Tema de 16 sonidos

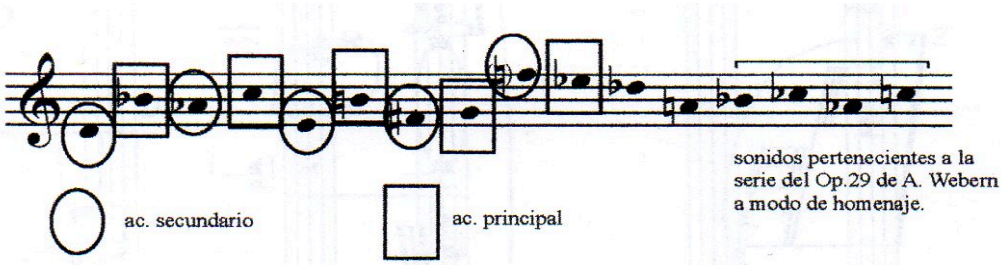


Figura 140: Tema de 16 sonidos.

Vemos en este tema que Llácer utiliza un diseño de cuatro notas, las últimas del tema, extraídas del Op. 29 de Anton Webern, por quien sentía profunda admiración aunque no tenía con el compositor vienés ningún paralelismo estético.

PLURÍVOCO

Obra para piano escrita en 1988; en ella se utilizan, como ya es habitual, dos acordes equilibrados:

Acorde principal:

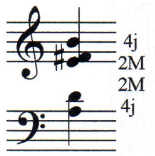


Figura 141: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

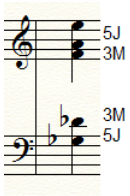


Figura 142: Acorde Equilibrado sec.

Además de estos dos acordes utiliza el compositor un tema de 12 sonidos:

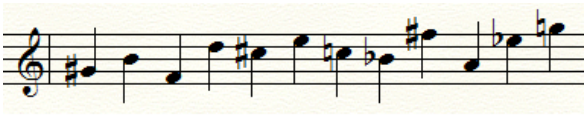


Figura 143: Tema de 12 sonidos.

Hay que resaltar que el acorde principal de esta obra fue utilizado anteriormente en la obra *Espacios sugerentes*, en aquél caso como acorde secundario.

CANTO DE LLAMA

Obra para Cello solo escrita en 1989. En ella se presentan dos acordes equilibrados y un tema de 19 sonidos. Además Fco. Llácer hace un pequeño homenaje a un compositor por el que siente una verdadera devoción: Alexander Scriabin. Utiliza algún algún recurso de los propios del compositor ruso, como veremos.

Acorde principal:

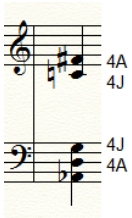


Figura 144: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

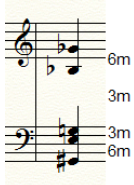


Figura 145: Acorde Equilibrado sec.

Tema de 19 sonidos:

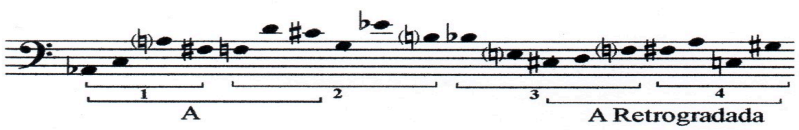


Figura 146: Tema de 19 sonidos.

El Tema está formado por las notas pertenecientes a los acordes además de algunas transformaciones y notas de relleno: las 7 primeras notas (pertenecientes a los acordes equilibrados) aparecen en retrogradación al final del tema. Se generan 4 diseños de 4, 6, 5 y 4 sonidos respectivamente.

Se utiliza también una escala basada en los armónicos naturales

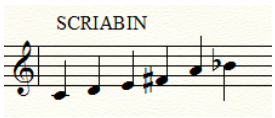


Figura 147: Escala de 6 sonidos derivada del Ac. Místico.

y el "acorde místico" de Scriabin formado por la superposición de 4ª diferentes:

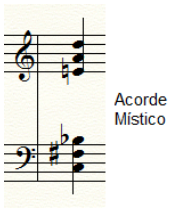


Figura 148: Acorde Místico.

De hecho, el acorde principal de esta obra está formado por 4ª A y 4ª justa. Esta obra se analiza en este mismo capítulo en el epígrafe 7.4.

TRÍO

Escrito e 1989, utiliza dos acordes equilibrados y un tema de 12 sonidos.

Acorde principal:

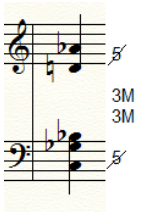


Figura 149: Acorde Equilibrado ppal.

Este acorde es el mismo que el acorde secundario del *Ricercare* (1º y 4º mov.).

Acorde secundario:

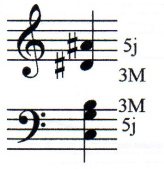


Figura 150: Acorde Equilibrado sec.

Este acorde es igual que el utilizado como acorde ppal. En *Liturgia II* y el secundario de *Plurivoco*.

Tema de 12 sonidos:

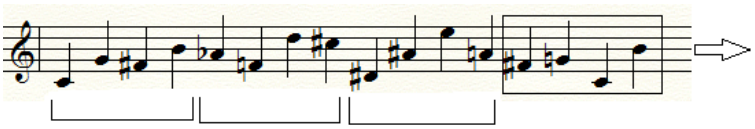


Figura 151: Tema de 12 sonidos.

El tema está formado por 12 sonidos + 4 sonidos, 10 son los sonidos de los acordes equilibrados situados alternativamente, mas 2 que completan el total cromático; los últimos cuatro sonidos son los 4 primeros pero en orden cambiado.

COME OUVERTURA ALLA ITALIANA

Obra para guitarra, escrita en 1990, está basada en dos acordes equilibrados, una escala octafónica, un motivo pentatónico y un tema atonal de 19 sonidos.

Acorde principal:

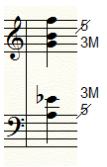


Figura 152: Acorde Equilibrado ppal.

Este acorde lo utiliza como acorde secundario de *Ricercare* y en el *Trío*.

Acorde secundario:

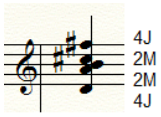


Figura 153: Acorde Equilibrado ppal.

Este acorde lo utiliza como secundario en *Espacios sugerentes* y como acorde principal en *Plurívoco*.

Escala octafónica:

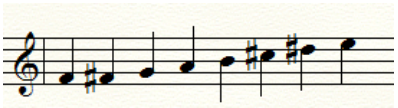


Figura 154: Escala octafónica.

Motivo pentatónico:

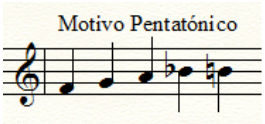


Figura 155: Motivo pentatónico.

Tema atonal de 19 sonidos:

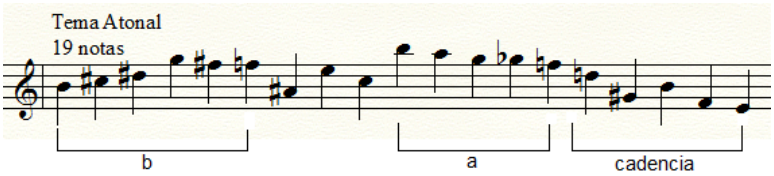


Figura 156: Tema de 19 sonidos.

ARRAS

Esta obra está compuesta en 1990 y utiliza dos acordes equilibrados y un tema formado por 18 sonidos.

Acorde principal:

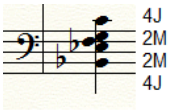


Figura 157: Acorde Equilibrado ppal.

Este mismo acorde lo podemos encontrar en *Espacios sugerentes* (A. Secundario), *Plurívoco* (A. Ppal.) y *Come ouvertura alla italiana* (A. Secundario).

Acorde secundario:

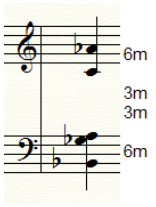


Figura 158: Acorde Equilibrado sec.

Acorde utilizado en *Canto de Llama* (A. Secundario).

Tema:

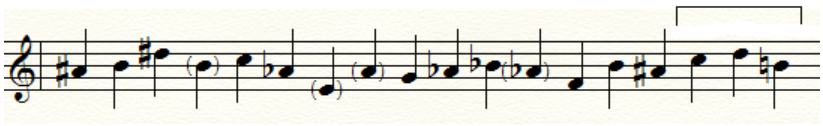


Figura 159: Tema de 18 sonidos.

En la elaboración del tema se utilizan las notas de los dos acordes equilibrados, repitiendo alguna de las notas.

Escalas extraídas de los acordes equilibrados:



Figura 160: Escalas derivadas de los Acordes Equilibrados.

INDUCCIONES

En *Inducciones*, obra compuesta en 1991, Llácer utiliza dos acordes equilibrados y un tema de 16 sonidos.

Acorde principal:

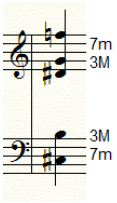


Figura 161: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

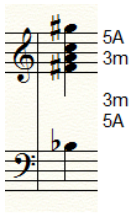


Figura 162: Acorde Equilibrado ppal.

Tema de 16 sonidos:

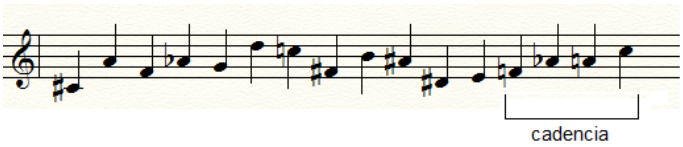


Figura 163: Tema de 16 sonidos.

En este tema se utilizan los 10 sonidos de los acordes equilibrados presentadas alternativamente 5 y 5 separadas por un sonido (re) y completando el tema con 5 sonidos siendo utilizados los 4 últimos con sentido de cadencia. También en esta obra, al igual que en *Arras*, se utilizan las notas de los acordes reordenadas constituyendo diseños ascendentes como muestran los ejemplos siguientes:



Figura 164: Diseños extraídos de los Acordes Equilibrados.

TE DEUM

Otra de las obras emblemáticas de Llácer, junto con el *Concierto para piano* y, en menor medida, el *Ricercare* es su *Te Deum* compuesto en 1991. En él se utilizan

dos acordes equilibrados, un tema principal de 12 sonidos, un motivo secundario de 5 sonidos y un motivo gregoriano.

Acorde principal:

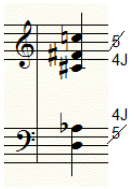


Figura 165: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

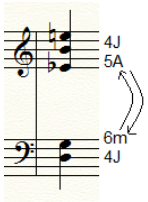


Figura 166: Acorde Equilibrado sec.

Tema principal:

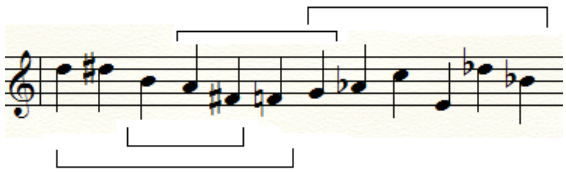


Figura 167: Tema principal.

Motivo secundario:

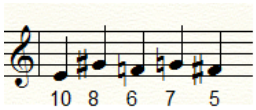


Figura 168: Motivo secundario.

Motivo gregoriano:

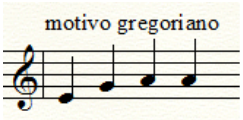


Figura 169: Motivo Gregoriano.

JUCUNDE ET PACIFICUS

Obra compuesta en 1991 en la que se presentan dos acordes equilibrados, un tema de 17 sonidos, así como dos pentacordos que no son sino los acordes equilibrados dispuesto a modo de escala.

Acorde principal:

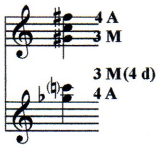


Figura 170: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

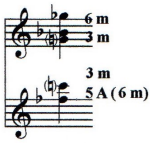


Figura 171: Acorde Equilibrado sec.

Tema:

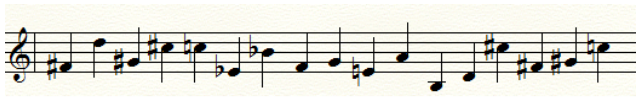
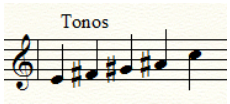


Figura 172: Tema de 17 sonidos.

En este tema aparecen todos los intervalos posibles, desde la 2ªm hasta la 7ª M.

Pentacordos:

Principal:



2 2 2 2

secundario:

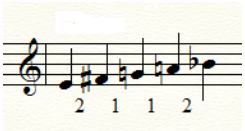


Figura 173: Pentacordos.

Los dos pentacordos son simétricos (2,2,2,2 y 2,1,1,2)

Compuesta en 1991, esta elaborada a partir de dos acordes equilibrados y un tema atonal de 16 sonidos.

Acorde principal:

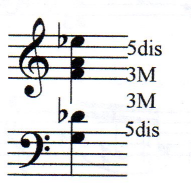


Figura 174: Acorde Equilibrado ppal.

Este acorde es utilizado también en *Come ouvertura alla italiana* (ac. Ppal.).

Acorde secundario:

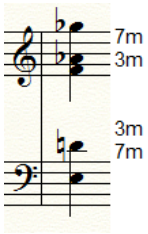


Figura 175: Acorde Equilibrado sec.

Tema:

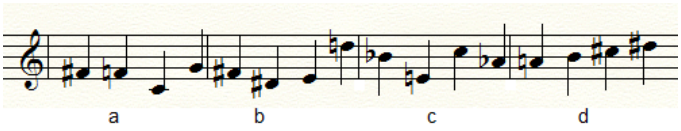


Figura 176: Tema de 16 sonidos.

Formado por 4 diseños de 4 notas: El tema es la combinación de las notas de los dos acordes equilibrados mas las notas libres necesarias para completar el total cromático.

Las notas "eje" sobre las que gira cada uno de los sonetos son:

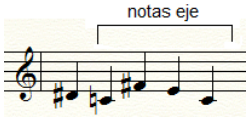


Figura 177: Notas "Eje" de la obra.

POLIANTEA

La obra data de 1992 y está elaborada basándose en el siguiente material: dos acordes equilibrados y un tema de 16 sonidos:

Acorde principal:

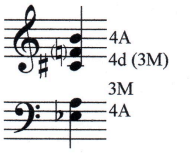


Figura 178: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

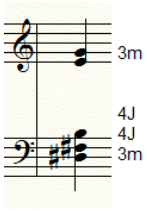


Figura 179: Acorde Equilibrado sec .

Tema:

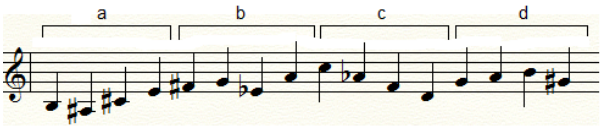


Figura 180: Tema de 16 sonidos.

TRÍO Nº 2

Obra compuesta en 1993, se trata de una versión para Violín, Cello y Piano de una obra anterior, *Inducciones*, trío para Violín, Trompa y piano de 1991, por lo que los materiales utilizados son los mismos que ya vimos en aquella obra.

SOLITUD SONORA

La obra data de 1993 y en ella se utilizan los materiales siguientes: dos acordes equilibrados (tanto en posición acórdica o como pentacordos), un tema atonal de 19 sonidos formado por los sonidos de los acordes equilibrados repetidos algunos de ellos mas algún sonido libre.

Acorde principal:

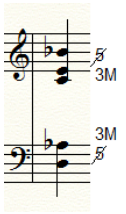


Figura 181: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

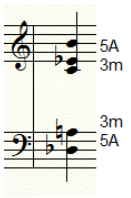


Figura 182: Acorde Equilibrado sec.

Tema:

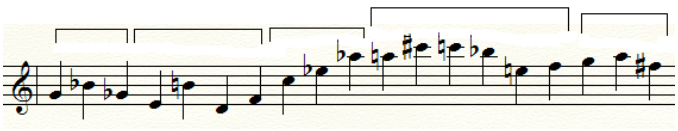
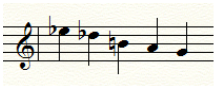


Figura 183: Tema de 19 sonidos.

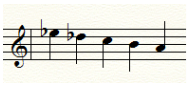
Pentacordos:

Principal



4 disonancias suaves (tonos)

Secundario



2 dis. fuertes (smtno) y 2 dis. suaves (tono)

Figura 184: Pentacordos extraídos de los acordes equilibrados.

PÓRTICO A RAMOS DE PAREJA

La obra fue escrita en 1993 y consta de dos acordes equilibrados y un tema de 13 sonidos (serie dodecafónica mas la repetición del primer sonido).

Acorde principal:

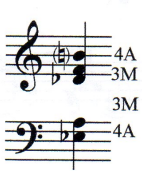


Figura 185: Acorde Equilibrado ppal.

Este acorde también se utiliza en: *Ricercare* (A. Sec.), *Trío*, *Come ouvertura alla italiana, Cuatro Sonetos de Fray Luís de León, Poliantea* y *Solitud sonora* (Ac. Ppal).

Acorde secundario:

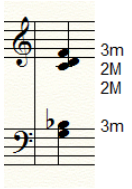


Figura 186: Acorde Equilibrado sec.

Se utiliza también este acorde en *Inducciones* (A.Sec.).

Tema:

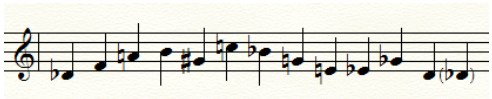


Figura 187: Tema de 12 sonidos.

BREVE SONATA MUDANTE

Obra fechada en 1994 en la que Llácer utiliza el siguiente material:

Acorde principal:

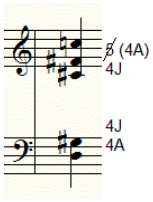


Figura 188: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

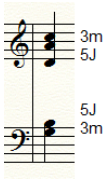


Figura 189: Acorde Equilibrado sec.

Tema:

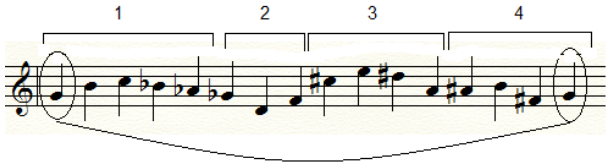


Figura 190: Tema de 16 sonidos.

Distribuido en cuatro diseños de 5, 3, 4 y 4 sonidos respectivamente, comienza y finaliza con la misma nota, Sol, la misma sobre la que se construye el acorde equilibrado secundario.

MÚSICA PARA CLAVE CON O SIN PREPARACIÓN

Escrita en 1996 es un intento de Francisco Llácer de llevar al clave, tan inscrito en la música antigua, a un terreno musical actual. Intentos como este ya lo habían realizado compositores contemporáneos como György Ligeti en su obra *Continuum* de 1968. Utiliza Llácer para la elaboración de esta obra dos acordes equilibrados, y dos temas de 16 sonidos:

Acorde principal:

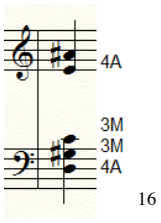


Figura 191: Acorde Equilibrado ppal

Acorde secundario:

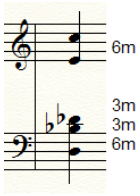


Figura 192: Acorde Equilibrado sec.

Tema 0:

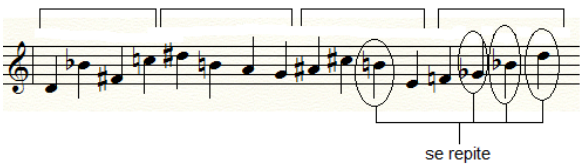


Figura 193: Tema Original de 16 sonidos.

Tema C:

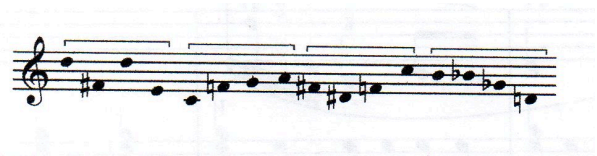


Figura 194: Tema Invertido.

[16] Vemos que la constitución interna de este acorde a partir de un cierto momento es muy utilizada por Llácer. En apartado posterior se verá en cuáles hay coincidencias.

ELEGÍA A UNA MIRADA

Obra compuesta en 1996 y en la que Francisco Llácer utiliza los mismos materiales que en la anteriormente compuesta *Música para Clave con o sin preparación,* esto es, los mismos acordes equilibrados (dos) no solo la misma disposición interna sino que también las mismas alturas y también el mismo tema de 16 sonidos, tema 0.

Acorde principal:

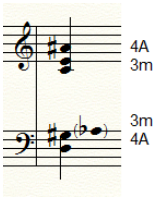


Figura 195: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

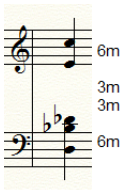


Figura 196: Acorde Equilibrado sec.

Tema 0:

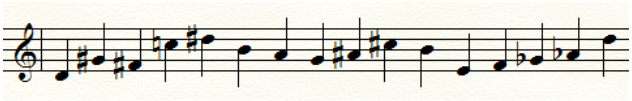


Figura 197: Tema de 16 sonidos.

HACIA EL ANOCHECER

Obra fechada en 1997 y en la que Llácer vuelve a utilizar la misma interválica en los dos acordes equilibrados que en las dos anteriores obras compuestas, esto es, en *Música para clave con o sin preparación* y *Elegía a una mirada*, en este caso cambiando la altura de los acordes. Completa el material con

un tema resultado de la combinación de las notas de los dos acordes equilibrados, aunque tienen una presencia mayor las notas del acorde principal.

Acorde principal:

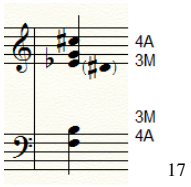


Figura 198: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

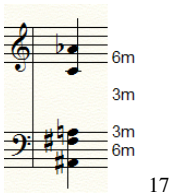


Figura 199: Acorde Equilibrado sec.

Tema de 16 sonidos:

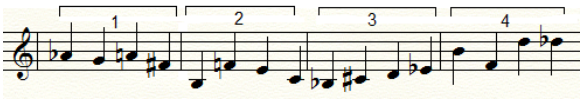


Figura 200: Tema de 16 sonidos.

SIMBOLISMOS TAGORE

Esta obra data de 1998 y está basada en dos acordes equilibrados, como es habitual, y una escala octófona constituida por las notas de los acordes equilibrados

Acorde principal:

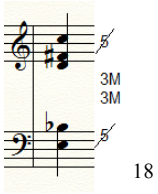


Figura 201: Acorde Equilibrado ppal.

[17] Ver nota 2 de este capítulo.
[18] Ver nota 2 de este capítulo.

Acorde secundario:

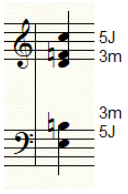


Figura 202: Acorde Equilibrado ppal.

Escala:

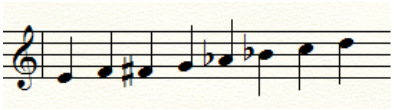


Figura 203: Escala octófona.

SONATA PARA VIOLA Y CLAVE

Tenemos referencia del estrenos de esta obra el 4 de abril del año 2000 en el Club Diarío Levante a cargo de Traian Ionescu (viola) y Rodrigo Madrid (clave) pero solamente se ha podido encontrar la partichela de la viola por lo que es imposible realizar cualquier tipo de estudio sobre ella.

POETIZANDO LO COTIDIANO

Obra compuesta en 1999 basada en dos acordes equilibrados y en cuatro diseños de cinco sonidos.

Acorde principal:

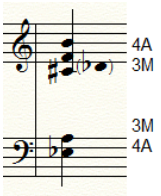


Figura 204: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

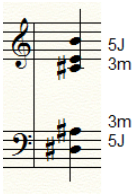


Figura 205: Acorde Equilibrado sec.

Diseños principales:



Figura 206: diseños extraídos del Acorde Equilibrado ppal.

Diseños secundarios:



Figura 207: Diseños extraídos del Acorde Equilibrado sec.

ARQUITECTURAS DEL SILENCIO

Esta obra está compuesta en 2000, para Viola y Contrabajo, se basa en dos acordes equilibrados, dos diseños de 5 sonidos, un tema de 12 sonidos y una escala de 8 sonidos resultado de las notas de los acordes equilibrados.

Acorde principal:

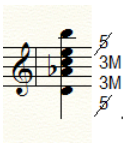


Figura 208: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

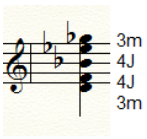


Figura 209: Acorde Equilibrado sec.

Diseños de 5 sonidos:



Figura 210: Diseños melódicos.

Tema:

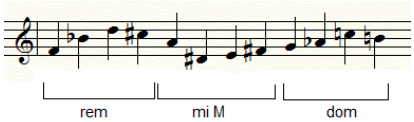


Figura 211: Tema de 12 sonidos.

Observemos las implicaciones tonales que tiene cada uno de los diseños de 4 sonidos del tema.

Escala:

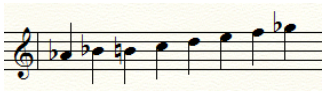


Figura 212: Escala octófona.

ODA A JOAQUÍN RODRIGO

Esta es la última obra compuesta por Francisco Llácer. Data del año 2000 y es para Guitarra y Soprano. Dedicada a su alumno el guitarrista José Luís Ruíz del Puerto y la soprano Elena de la Merced, utiliza los siguientes materiales:

Acorde principal:

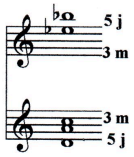


Figura 213: Acorde Equilibrado ppal.

Acorde secundario:

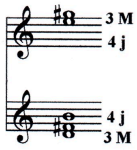


Figura 214: Acorde Equilibrado sec.

También utiliza Llácer en esta obra un tema de 12 sonidos:

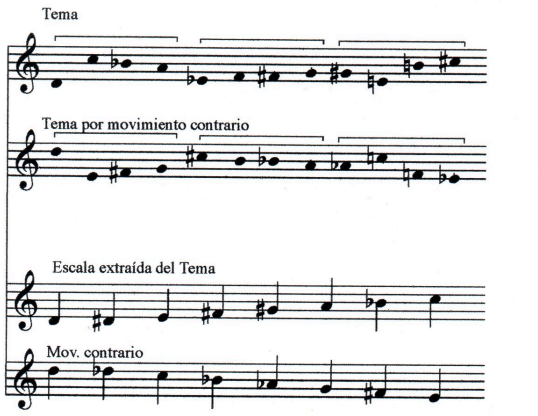


Figura 215: Tema de 12 sonidos e inversión del mismo.
Escala extraída del tema y su inversión.

TABLA INTERVALOS UTILIZADOS EN LOS ACORDES EQUILIBRADOS POR FRANCISCO LLÁCER

TÍTULO		2m	2M	2A/ 3m/	3M/ 4d	4j	4A/ 5d	5j	5A	6m	6M	7m	7M
Dístico percutiente	A.ppal			X		X							
	A.sec.			X		X							
Liturgia II	A.ppal				X			X					
	A.sec.					X							X
Concierto piano y orquesta	A.ppal			X				X					
	A.sec				X	X							
Tenebrae	A.ppal				X		X						
	A.sec.		X					X					
Espacios sugerentes	A.ppal			X				X					
	A.sec.		X			X							
Versus in commemoratione.	A.ppal		X				X						
	A.sec.				X				X				
Texturas y tropos	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X						X			
Ricercare Concertante	A.ppal			X				X					
	A.sec.				X		X						
Plurívoco	A.ppal		X			X							
	A.sec.				X			X					
Canto de llama	A.ppal					X	X						
	A.sec.			X						X			
Trío	A.ppal				X		X						
	A.sec.				X			X					
Come ouvertura alla italiana	A.ppal				X		X						
	A.sec.		X			X							
Inducciones	A.ppal				X							X	
	A.sec.			X					X				
Te Deum	A.ppal					X	X						
	A.sec.					X				X			
Arras	A.ppal		X			X							
	A.sec.			X						X			
Jucunde et pacificus	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X				X					
Cuatro sonetos de Fray L. De León	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X								X	
Poliantea	A.ppal				X		X						
	A.sec..			X		X							
Trío nº 2	A.ppal				X							X	
	A.sec.			X					X				
Solitud sonora	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X					X				
Pórtico a R. De Pareja	A.ppal				X		X						
	A.sec.		X	X									
Breve sonata mudante	A.ppal					X	X						
	A.sec.			X				X					
Música para clave con o sin prep.	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X						X			

Elegía a una mirada	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X						X			
Hacia el anochecer	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X						X			
Pavesa célica	A.ppal		X				X						
	A.sec.	X								X			
Simbolismos Tagore	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X				X					
Sonata para Viola y Piano	A.ppal												
	A.sec.												
Poetizando lo cotidiano	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X				X					
Arquitecturas del silencio	A.ppal				X		X						
	A.sec.			X		X							
Oda a Joaquín Rodrigo	A.ppal				X			X					
	A.sec.				X	X							

RECUENTO ESTADÍSTICO DE LOS INTERVALOS UTILIZADOS EN LA CONSTITUCIÓN DE LOS ACORDES EQUILIBRADOS

Intervalo	Ac.ppal.	Ac. sec.	Total
2ª m	0	1	1
2ª M	4	4	8
2ªA/3ªm	4	17	21
3ªM/4ªd	17	5	22
4ªj	6	8	14
4ªA/5ªd	20	1	21
5ªj	4	7	11
5ªA	0	3	3
6ªm	0	8	8
6ªM	0	0	0
7ªm	1	1	2
7ªM	0	1	1

Figura 216: Tabla 1; relación de las interválicas de los acordes equilibrados.
Figura 217: Tabla 2 ; estadística de las interválicas de los acordes equilibrados.

RESUMEN DE LAS TABLAS 1 Y 2

A la vista de los intervalos que Francisco Llácer utiliza para la construcción de sus acordes equilibrados podemos afirmar lo siguiente:

1º/ La constitución de sus acordes equilibrados al principio de utilizarlos (1981 con *Dístico percutiente*) se basaba fundamentalmente en intervalos consonantes dentro de la tradición clásico-romántica (3ª M y m, 4ª j, 5ª j…); será a partir de 1985 cuando comienza a aparecer el tritono, bien como 4 Aumentada o como 5 disminuida, el cual se convertirá en uno de los intervalos más utilizados.

2º/ Hay intervalos que prácticamente no son utilizados como:
6ª Mayor - ninguna vez
7ª menor - 3 veces
7ª Mayor - 1 vez

3º/ Los intervalos más utilizados son:
3ª M/ 4ª disminuida – 22 veces
2ª A/ 3ª menor – 21 veces
4ª A/ 5ª dis. (tritono) – 21 veces
Los demás, como vemos en la tabla 2, aparecen:
4ª justa – 14 veces
5ª justa – 11 veces
2ª M y 6ª m – 8 veces respectivamente
5ª Aumentada – 3 veces
2ª m y 7ª M – 1 vez respectivamente
El intervalo de 6ª Mayor, como veíamos en el punto 2 no aparece en ninguna ocasión.

4º/ La combinación interválica que más aparece en todos los acordes equilibrados es la constituida por 3ª M/4ª dis. – 4ª A/ 5 dis., la cual aparece en un total de 17 acordes equilibrados, 16 como acorde principal y 1 como acorde secundario.

5º/ menos en la primera obra en la que se pone en práctica el A.E., *Dístico percutiente*, en la que utiliza un solo acorde, en el resto siempre recurre a dos acordes equilibrados con diferente constitución interválica interna: uno principal y otro secundario.

6º/ Como ya hemos resaltado al establecer una diferencia entre la música instrumental y la coral, tan solo en el *Te Deum* (para orquesta, cuarteto vocal solista, coro mixto y coro de voces blancas) utiliza la técnica del A. E. En el resto de la producción coral nunca utiliza esta técnica.

7ª/ Debemos volver a las series de Paul Hindemith[19] para ver cómo afecta el concepto de "fuerzas armónicas" que Fco. Llácer encuentra en esas series a la hora de elaborar sus acordes equilibrados:

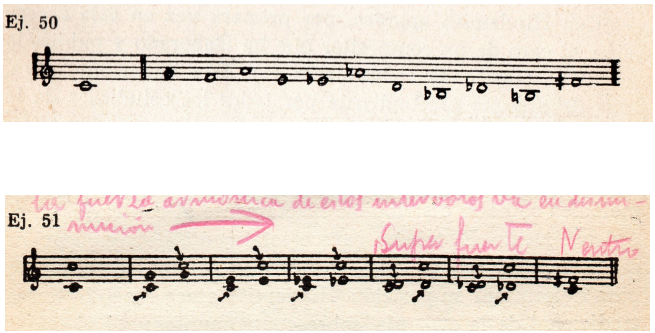
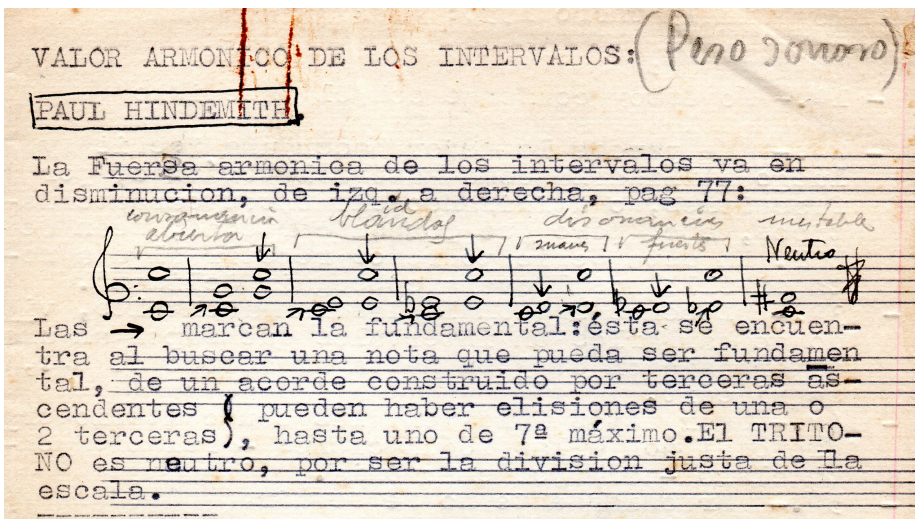


Figura 218: Series utilizadas por P. Hindemith.



[19] Vistas en el epígrafe 6.7.4 de este trabajo.

Figura 219: Apuntes manuscritos de Fco. Llácer.

En la tabla construida por Llácer donde se presentan las consonancias y las disonancias podemos ver la división que de ellas se realiza:

8ª, 5ª y 4ª justas -	consonancias abiertas
3ª M y 6ª m -	consonancias blandas
3ªm y 6ª M -	disonancias suaves
2ª m y 7ª M -	disonancias fuertes
4ª A ó 5ª dis. (tritono) -	intervalo neutro

Es en base a estos "pesos sonoros" (o valor armónico de los intervalos), como los define Llácer, que conforma internamente sus acordes equilibrados según precise para la obra a componer.

7.3 – EL GRÁFICO LLACERIANO: UNA MANERA DE ORDENACIÓN Y CONTROL DE LOS MATERIALES.

Desde que Francisco Llácer comienza a componer precisa de un sistema que le permita controlar el material con el que elaborar la obra, en definitiva una manera de ordenar los materiales. Después de muchos años de búsqueda y muchas obras compuestas, esta búsqueda deriva en lo que él mismo define como "Gráfico" o "Diagrama".

Confecciona Llácer el "Gráfico" o "Diagrama" en el que figuran, como propuestas, los materiales "en bruto"[20] a utilizar en la obra a componer. En él aparecen los dos Acordes Equilibrados, el principal y el secundario, de donde surgirá prácticamente todo el material a utilizar. Los dos acordes son transportados a los 12 niveles cromáticos.

De los dos acordes, y por combinaciones de sus notas, surge un Tema el cual es tratado en imitación con los procedimientos contrapuntísticos propios del barroco y del dodecafonismo, esto es, imitación por movimiento directo y contrario, retrogradación y retrogradación del movimiento contrario. El Tema también es transportado a los 12 niveles cromáticos.

Dicho Tema, que puede tener 12 o más o menos notas, se divide en pequeños motivos que se utilizan de manera independiente. Del Tema se deduce una escala defectiva, la cual está directamente enraizada con él. También la escala defectiva es transportada a los 12 niveles y tratada con los procedimientos contrapuntísticos señalados. De la escala se extraen arpegios y giros melódicos los cuales también son tratados con los procedimientos descritos. Si el Tema tiene más de 12 notas, con los sonidos repetidos se confecciona uno o varios motivos secundarios, los cuales se tratan contrapuntísticamente como los demás elementos.

[20] Expresión utilizada por Francisco Llácer de manera privada durante sus clases particulares al definir su "Gráfico" o "Diagrama".

> Al confeccionar el DIAGRAMA, la ley de variación del fenómeno musical de que me voy a servir, procuro subsumir ya musicalmente el contenido expresivo-musical que pretendo transmitir en la obra […].[21]

Ya nos referimos en el capítulo anterior al paralelismo existente entre Llácer y A. Berg en cuanto a la manera de utilizar la serie, totalmente diferente a la de A. Schoenberg y A. Webern. Para Llácer la serie , que como vemos define como "tema" y puede constar de 12 o más sonidos (como ya veíamos en el epígrafe 7.2.2 de este mismo capítulo) no es si no un "semillero" de diseños que se pueden utilizar conjunta o individualmente como se venía haciendo en la tradición clásico-romántica. También estos diseños, como nos explica Llácer, se pueden tratar con las elaboraciones propias de la música imitativa barroca. Es decir, una manera muy tradicional de utilizar la materia prima , la serie, de otro lenguaje lejano a la tradición como es el dodecafónico.

Se muestra en el Anexo 2 un ejemplo manuscrito de "Gráficos llacerianos" pertenecientes a su obra *Canto de llama*, donde podremos observar en detalle todo lo explicado en este epígrafe.

Podemos pensar con esta explicación que nuestro compositor intenta preveer todos los detalles de la obra antes de componerla, acercándose así a la corriente compositiva denominada "serialismo integral". Nada más lejos de la realidad y, si bien es cierto que en el gráfico existe una preparación exhaustiva de los materiales que después utilizará en la elaboración de la obra, para él juega un papel muy importante en el proceso compositivo la intuición, como el propio Llácer nos confiesa y parafraseando a Tomás Marco[22], es decir, el "pensamiento mágico", que será el encargado de dar vida a los materiales concebidos desde la razón, o "pensamiento lógico".

[21] LLÁCER PLÁ, Francisco. Ponencia realizada dentro del 1º Congreso de Música organizado por la Asociación de músicos COSICOVA celebrado en el Palau de la Música de Valencia el año 1991.
[22] MARCO, Tomás. *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Discurso leído en la recepción pública de Tomás Marco Aragón el día 7 de noviembre de 1993; y contestación de Cristóbal Halffter Jiménez-Encinas. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

7.4. ANÁLISIS DE UNA OBRA COMPUESTA POR FRANCISCO LLÁCER CON EL SISTEMA ESTUDIADO: *CANTO DE LLAMA*, PARA CELLO SOLO.

En este Capítulo, y después de dilucidar qué es el Acorde Equilibrado, se realiza al análisis de una obra en la que se pone en práctica el sistema estudiado. La obra seleccionada es *Canto de llama* Op. 48, partitura para violonchelo solo escrita en 1989.

7.4.1. LOS MATERIALES: ACORDES EQUILIBRADOS, TEMA, ACORDE MÍSTICO Y ESCALA "SCRIABIN".

Como ya pudimos ver en el capítulo dedicado al A. E., Epígrafe 7.2.2 de este trabajo, en esta obra se utilizan materiales que a continuación presentamos de nuevo.

- Dos Acordes Equilibrados:

Principal

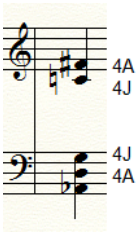


Figura 220: Acorde Equilibrado ppal.

Secundario

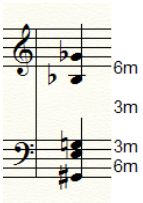


Figura 221: Acorde Equilibrado sec.

- Tema de 19 sonidos

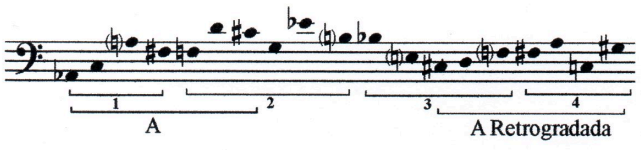


Figura 222: Tema de 19 sonidos.

La NOTA EJE utilizada es el LA b.

El Tema, como luego veremos, está elaborado por las notas de ambos acordes equilibrados. Más adelante se hace un estudio pormenorizado de los materiales presentados.

Todos los materiales generadores se tratan con los recursos propios de la música barroca y serial, esto es, imitación por:

-movimiento directo (O)

-por movimiento contrario (C)

-retrogradación (R)

-retrogradación del movimiento contrario (RC).

Todos los materiales se transportan a las 12 alturas de la escala cromática temperada.

Francisco Llácer quiere rendir homenaje con esta obra a uno de los compositores que admiraba: Alexander Scriabin. Por ello utiliza, además de los materiales ya presentados, el acorde Místico del compositor ruso y una escala de 6 sonidos resultante de dicho acorde:

Acorde Místico

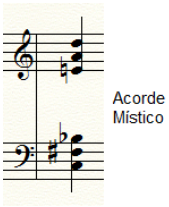


Figura 223: Acorde Místico.

Escala “Scriabin”

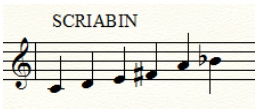


Figura 224: Escala extraída del Ac. Místico.

Ambos materiales son tratados también con los mismos procedimientos anteriormente explicados, y transportados a las 12 alturas cromáticas. De todo ello en el Anexo 2 aparecen los gráficos elaborados por Llácer para la composición de esta obra. A estos materiales los denominaremos genéricamente “Scriabin”.

Según nos dice el propio autor en las notas al programa la obra tiene una forma que se asimila a la Obertura, una variación del Tiempo Tipo Sonata, con una Introducción y una Coda. Sobre esto hablamos en apartado correspondiente a la Forma. Se presentan las notas al programa también en el Anexo 2.

El A. E. Principal está formado por 4ª, evidentemente influencia directa de A. Scriabin, ya que su acorde místico está formado por la superposición de 4ª. En concreto el A. E. Principal está formado por 4ª A, 4ª j, 4ª j y 4ª A. Por contraste, el A. E. Secundario está constituido por 6ª m, 3ªm, 3ªm, 6ªm. Ante estos dos acordes y su constitución interna tenemos la sensación que se produce una confrontación entre el mundo antiguo y el moderno, representados por la interválica propia de cada época, esto es, las 3ª y 6ª como el viejo mundo y las 4ª A (tritono) como en moderno. Pero, contra lo que podríamos pensar, el A. E. Principal, que es teóricamente el que nos debe dar sensación de reposo según explicación del propio Llácer, está constituido por el tritono más la 4ªj, mientras que el secundario lo está por 3ª y 6ª. Desde que el autor entra en contacto con metodologías armónicas contemporáneas en las que se postula el sentido neutro del tritono siempre que se encuentre en un entorno atonal, lo utiliza de manera frecuente sobre todo en la constitución del A. E. principal. Esto lo podemos comprobar en la tabla 1 del Capítulo 7.2.2 de este trabajo.

El Tema de 19 sonidos está constituido por las notas de ambos acordes equilibrados distribuidas de manera alternada, mas dos sonidos hasta completar el total cromático y mas la retrogradación de los primeros 7 sonidos del tema. Por ello el Tema comienza y finaliza por el mismo sonido, que es además la nota eje de la obra: LA b (SOL #).

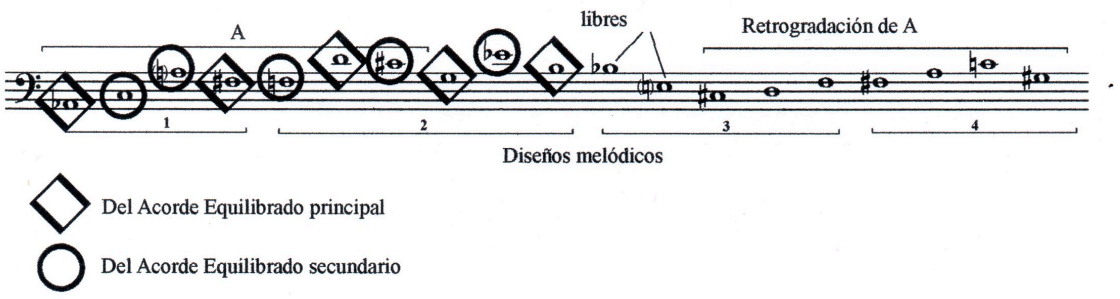


Figura 225: Formación del Tema de 19 sonidos.

Vemos que el Tema está articulado en 4 diseños de 4, 6, 5 y 4 sonidos respectivamente. La interválica del Tema es la que sigue:

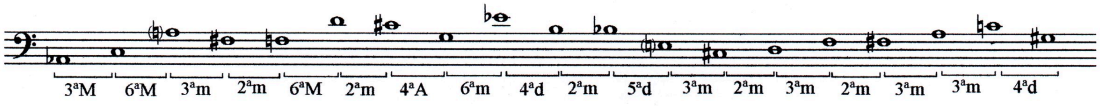


Figura 226: Interválica del Tema.

El Tema, como se ve, está formado por:

2ªm	aparece 5 veces
2ª M	aparece 0 veces
3ª m	aparece 5 veces
3ª M	aparece 1 vez
4ª d	aparece 2 veces
4ª j	aparece 0 veces
4ª A/5ªd	aparece 2 veces
5ª J	aparece 0 veces
6ª m	aparece 1 vez
6ª M	aparece 2 veces

Los intervalos que más aparecen (5 veces) son los de 2ªm y 3ª m seguidos de los intervalos de 4ª d, 4ªA / 5ª d (tritono).

7.4.2- LA FORMA

Ya se ha comentado que en las notas al programa Llácer califica la obra como una Obertura, variante de la Forma Tiempo Tipo Sonata(con modificaciones) antecedida por una Introducción y precedida por una Coda.

Antes de comenzar con los comentarios analíticos cabe destacar que Llácer utiliza fragmentos compaseados y otros aleatorios (aleatoriedad controlada, definición acuñada por el compositor Witold Lutoslawski, quien la pone en práctica a partir del año 1961 con su partitura *Juegos venecianos*, como vimos en el capítulo 5). La manera de utilizar esta técnica de Llácer es bastante peculiar, y nos explicaremos: si bien lo que potencia este procedimiento es la libertad del

interprete a la hora de recrear la obra, aunque siempre dentro de unos límites acotados (de ahí el calificativo de "controlada"), Llácer sigue mostrando una gran influencia de la rítmica clásico-romántica y podemos ver cómo en muchas ocasiones, también en esta obra, en los fragmentos libres hay subsumido un compás claro con referencias de pulso. Esto podemos verlo en la siguiente figura:

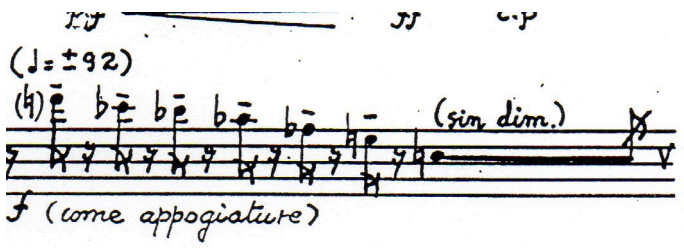


Figura 227: Gesto aleatorio

En la misma figura podemos ver otro detalle que también queremos resaltar: en algunas ocasiones su utilización de la aleatoriedad genera cierta ambigüedad, como es el caso de la nota larga la cual no sabemos bien la duración que debe tener, pues no está especificada en la partitura. Bien es cierto que estos detalles, a la hora de la escucha, no son apreciables si no se observa la partitura.

Se presenta un Gráfico Formal al final de este capítulo donde se diferencia a dos niveles (Gráfico 1 y Gráfico 2) en base a dos conceptos:

a/ los materiales generadores (Gráfico 1)
b/ los elementos musicales (Gráfico 2)

a/ Los materiales generadores.

Como ya hemos visto son:
Dos acordes equilibrados, uno principal y otro secundario.
Tema de 19 sonidos
Acorde Místico de Scriabin
Escala de 6 sonidos resultante del A. Místico
Nota Eje.

b/ Los elementos musicales.

Son los siguientes:

1- Notas largas

2- Melodía monódica

3- Pizzicatos o arcada similar (flageolet).

4- Melodía contrapuntística

5- Fragmentos rítmicos

6- Acordes

7- Armónicos

8- Pedal

7- Glissando.

(Los colores que acompañan a los diferentes materiales generadores y elementos musicales se reflejan en la memoria de los gráficos que se adjuntan).
A continuación podemos ver un ejemplo de cada uno de los elementos musicales extraídos de la partitura.

1- notas largas:

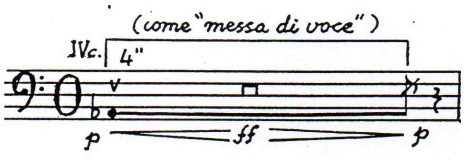


Figura 228: Notas largas.

2- melodía monódica

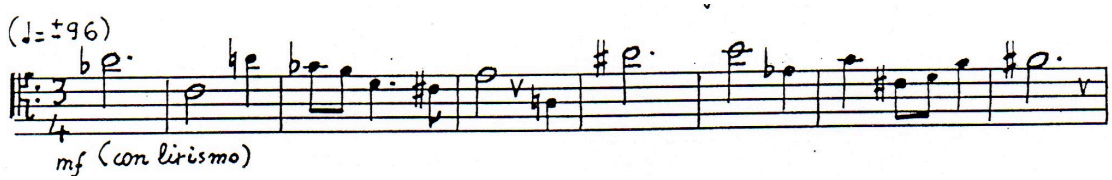


Figura 229: Melodía monódica.

3- Pizzicati



Figura 230: Pizzicati.

4- Melodía contrapuntística



Figura 231: Melodía contrapuntística.

5- fragmentos rítmicos

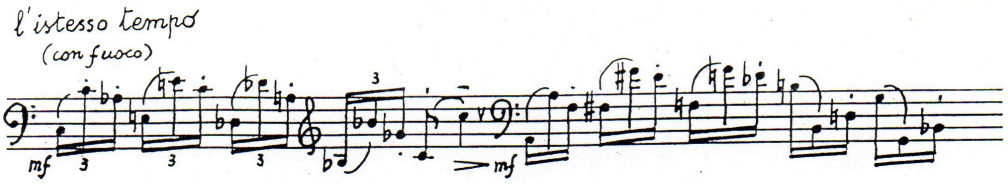


Figura 232:Fragmentos rítmicos.

6- armónicos

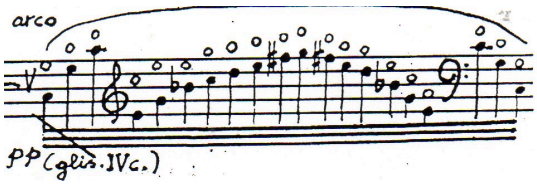


Figura 233: Armónicos

7- acordes

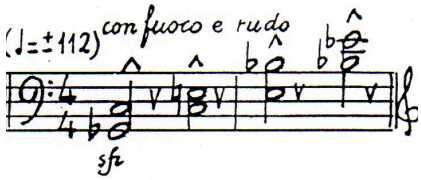


Figura 234: Acordes.

8- pedal

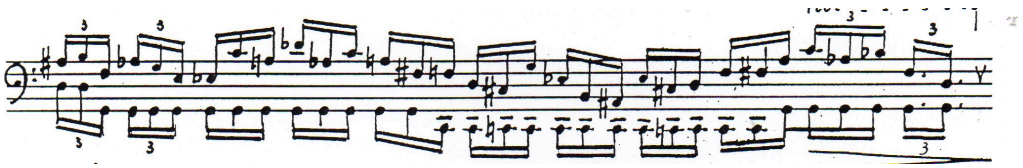


Figura 235: Pedal.

9- glissando

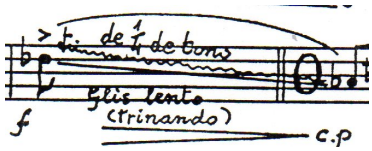


Figura 236: Glissadi.

Vemos en los gráficos que hay una clara intencionalidad de articulación cercana a las secciones que nos augura la forma Sonata, aunque, como el propio Llácer nos alerta, no de manera rígida.

En el Gráfico 1 se puede ver cómo se ordenan los materiales generadores; podremos comprobar en el Gráfico 2 que este orden es independiente a los elementos melódico-rítmicos. Al ser una partitura en la que, en ocasiones, se omite la barra de compás, es aleatoria, nos serviremos de la numeración de los pentagramas para situar numéricamente la articulación de las secciones de la pieza, como se ve en la partitura adjunta.

Si nos fijamos en el Gráfico 1 podemos comprobar la ordenación de los materiales generadores:

-INTRODUCCIÓN (del pentagrama 1 al 6)

Esta Introducción nos presenta todos los materiales flanqueados por la Nota Eje (LA b) con la que comienza la obra y por la que finaliza esta sección. Encontramos esta nota , así mismo, en la mitad de la Introducción.
Los materiales generadores aparecen, como decimos, todos en una ocasión con predominio del Tema que aparece en dos ocasiones.

-EXPOSICIÓN (del pentagrama 7 al 19)

La Exposición comienza con la presencia del A. E. Secundario, el cual aparece a lo largo de esta sección en dos ocasiones más.

El material definido como “Scriabin” (tanto el acorde místico como la escala derivada de él) aparece en 4 ocasiones.

El A. E. Principal se presenta en 3 ocasiones y el Tema (en sus diferentes posibilidades de presentación) lo hace 5 veces. En esta sección la Nota Eje solamente aparece una vez.

-DESARROLLO (del pentagrama 19 al 28)

Lo primero que salta a la vista en esta sección es que hay materiales que no aparecen, como es el caso de:

- La Nota Eje
- El Acorde Equilibrado Secundario

La mayor presencia la tiene el Tema en diferentes maneras de elaboración (O, RO, MC, RMC), mientras que el A.E. principal aparece únicamente en dos ocasiones, al igual que el material que denominamos “Scriabin”. Hay elementos libres que actúan como enlace: resaltar la presencia dos veces de pedales sobre las notas al aire del Cello.

-REEXPOSICIÓN (del pentagrama 28 al 33)

Aunque Llácer la define como Reexposición en sus escritos, por su duración nosotros la calificaríamos más como una Falsa Reexposición, o Reexposición atomizada y que sirve de transición a la última sección (¿verdadera Reexposición?) denominada por el compositor como Coda, mucho más amplia que la que ahora nos ocupa, como veremos.

Comienza esta Reexposición con la aparición puntual de la Nota Eje y nos vuelve a presentar de nuevo todos los materiales generadores:

+ A.E. principal
+ A.E. secundario
+ “Scriabin”
+ Elementos Temáticos.

Se puede ver una cierta simetría alrededor de un enlace libre que se encuentra más o menos en el centro de la sección.

Los materiales Temáticos aparecen en 4 ocasiones, en 2 los A. E. principal y secundario y una sola vez los que denominamos materiales “Scriabin”. La dimensión de esta Reexposición es evidentemente corta.

-CODA (del pentagrama 33 al 41)

La Coda, mucho más extensa que la Reexposición nos presenta a modo de cierre todos los materiales generadores varias veces. En esta ocasión el material que más presencia tiene es el Tema, el cual aparece 6 veces; le sigue con 5, aunque alguna de ellas muy puntual, la Nota Eje. El A. E. Principal aparece 3 veces; 2 son las que aparece el A. E. Secundario y tan solo 1 el material denominado “Scriabin”.

La sección comienza y concluye con la Nota Eje, al igual que la Introducción y, de la misma manera que aquella sección, también al centro marcando una cierta simetría.

Notar que la obra finaliza con un gesto realizado sobre el primer tetracordo de la Escala de Tonos, elemento extraído de la Escala Scriabin (sus 4 primeras notas: do, re, mi, fa#).

Se aprecia en el total formal de la obra que hay una cierta simetría al ordenar la aparición de los materiales generadores utilizados en la elaboración de la pieza.

Al observar el Gráfico 1, en el que se muestra en las diferentes secciones la disposición de los materiales generadores, se comprueba que hay gestos, marcados con flechas, que se van repitiendo en casi todas las secciones, lo que da una cierta unicidad y continuidad al discurso.

Se revisan ahora los Elementos Musicales en las diferentes secciones, las cuales quedan reflejadas en el Gráfico 2. Ambos Gráficos, para una mayor interconexión, aparecen superpuestos de manera que se vea claramente la distribución y relación de los materiales generadores y de los elementos musicales.

-INTRODUCCIÓN

Esta Introducción nos presenta una serie de Elementos Musicales que en este caso coinciden en dimensiones con los materiales generadores.
Estos Elementos son:

+ Nota Eje.
+ Notas Largas.
+ Melodía monódica.
+ Pasajes rítmicos.
+ Pasajes en pizzicati o arcada similar.
+ Melodía contrapuntística.
+ Glisandos.

Solo faltaría para completar el total de elementos musicales que aparecen en la obra los Acordes y los Pedales.

-EXPOSICIÓN

En esta sección vemos que algunos de los elementos musicales traspasan las duraciones de los materiales generadores y los trascienden.
Aquí vemos que aparecen:

+ pasajes rítmicos con los que comienza la sección
+ pizz y armónicos
+ Nota Eje (en una sola ocasión)
+ melodía monódica (es este el elemento que más presencia tiene)
+ acordes
+ pedal sobre las notas al aire del Cello
+ melodía contrapuntística

El elemento más presente, como hemos afirmado y podemos ver en el gráfico, es el melódico, salpicado con otros elementos contrastantes que van jalonando el discurso.

-DESARROLLO

En el desarrollo cabe destacar la falta del elemento más importante en la Exposición: el melódico-monódico, así como de la Nota Eje, precisamente los elementos que equilibran la obra.

Aunque en general los elementos se presentan coincidiendo con la distribución de los materiales generadores, también hay algunos que los trascienden, como es el caso de último elemente rítmico que se presenta sobre materiales de diversas características.

En esta sección aparecen:

+ pedales
+ fragmentos rítmicos, muy presentes en toda la sección
+ melodía contrapuntística
+ flageolet (similar en utilización a los pizz)
+ Armónicos.

-REEXPOSICIÓN

Como ya se ha comentado en este análisis esta Reexposición aparece atomizada. En ella encontramos los siguientes elementos:

+ Nota Eje con la que se comienza la sección
+ elementos melódicos monódicos
+ glisandos
+ melodía contrapuntística

En esta sección hay algunos elementos que trascienden la duración de los materiales utilizados, inscribiendo a algunos de ellos sobre el mismo elemento, mientras que otros gestos coinciden con los materiales generadores.

-CODA

Se aprecia en el Gráfico 2 que esta Coda está establecida de manera simétrica teniendo en el centro elementos melódico-contrapuntísticos y a los extremos (al

comienzo y al final) elementos melódicos y rítmicos. También se comprueba ante el Gráfico la aparición, de nuevo, de la Nota Eje como polarizadora del discurso.

Así pues tenemos:
+ Nota Eje, al comienzo, centro de la sección y final
+ melodía monódica
+ fragmentos rítmicos
+ acordes.

Como vemos hay menos elementos pero son de mayor peso y trascendencia en la obra.

Atendiendo a la única grabación de cuya existencia tenemos noticia, y que se presenta en un CD en el Anexo 3, se observan las duraciones de las distintas secciones de la obra las cuales se pueden comprobar en la siguiente tabla.

La duración total de la obra referida por el autor al final de la partitura, es de 6´30"/45". Sin embargo, en la interpretación del cd a cargo de la cellista Belén Aguirre, es de 9´30".

INTRODUCCIÓN	…….. 1´30"
EXPOSICIÓN	…….. 2´52"
DESARROLLO	…….. 2´01"
REEXPOSICIÓN	…….. 1´08"
CODA	…….. 1´58"

7.4.3- RESUMEN DEL ANÁLISIS

Nos interesa en este análisis ver cómo se organizan los materiales que se plantean y lo hacemos desde dos puntos de vista: comprobando cómo se utilizan los materiales generadores y cuáles son los elementos musicales (melódico, rítmico, formal…) que sirven para construir el discurso musical de la obra.

Tanto a nivel de planteamiento de los materiales generadores como de utilización de los elementos musicales se ve que Llácer se sitúa en unos parámetros tradicionales:

+Forma Sonata.

+Materiales armónicos, melódicos, rítmicos, contrapuntísticos utilizados de manera tradicional.

+Combinación de fragmentos metricados con fragmentos aleatorios (que afectan a la microforma) a modo de contraste en el discurso.

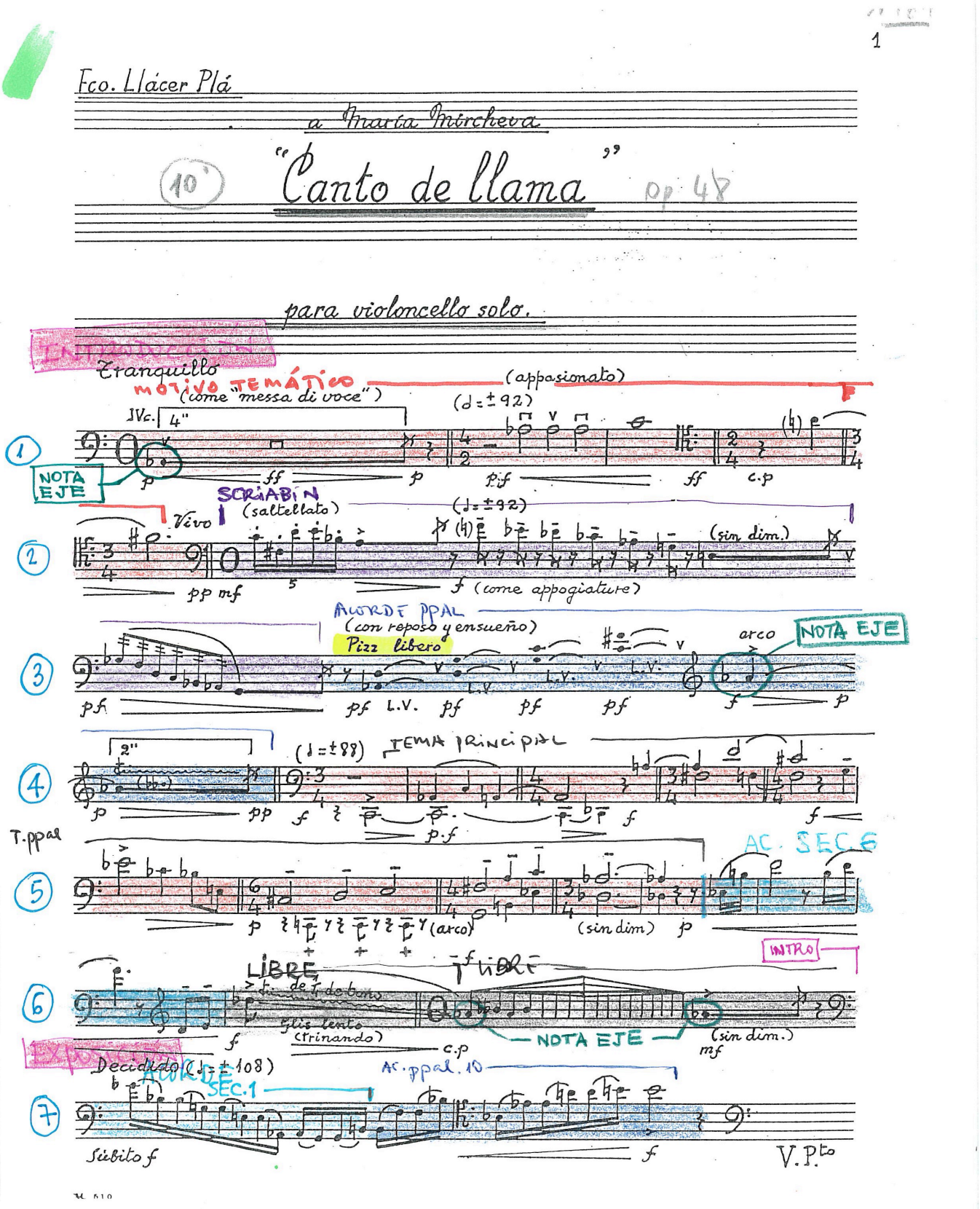
+Utilización de recursos sustitutivos de la cadencia tonal, como la polarización hacia una nota eje pero con la misma función focalizadora.

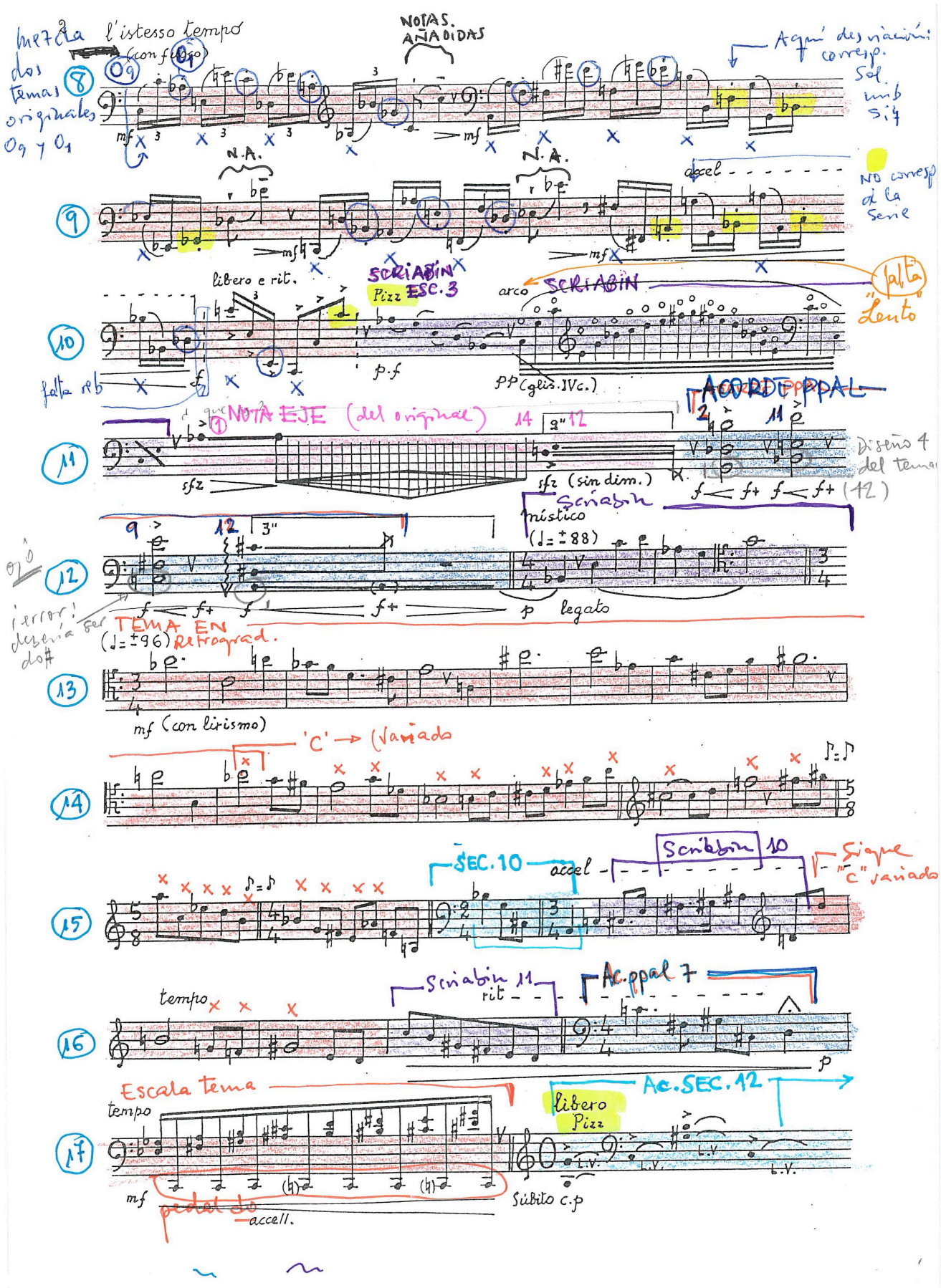
+Procedimientos técnicos del Cello enmarcados dentro de la sintaxis de la tradición violoncelista: melodías cantábiles, dobles cuerdas, armónicos naturales en glissando, pizzicatos, pedales sobre cuerdas al aire, etc.

+Tratamiento articulatorio temporal clásico- romántico.

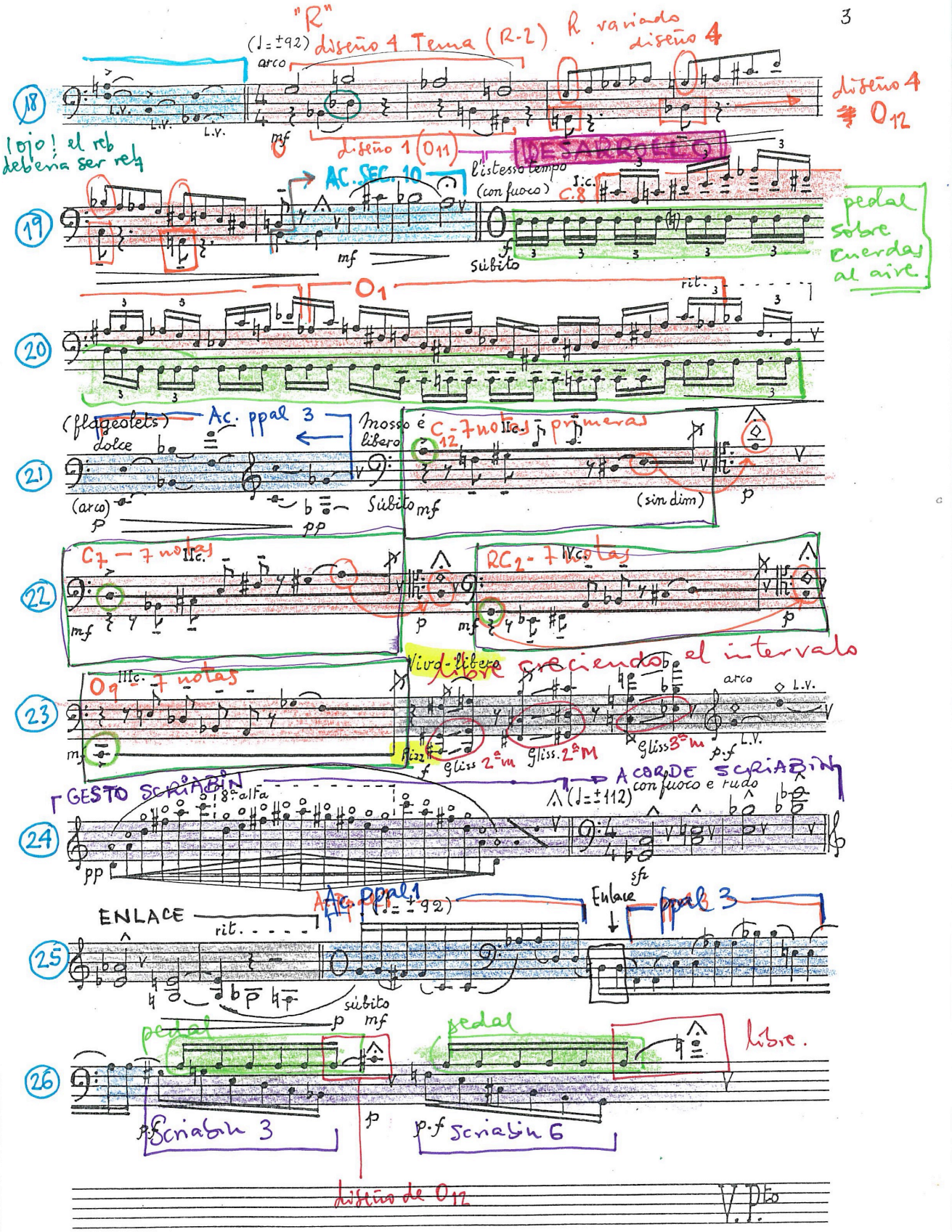
Esto refuerza el constante intento del compositor por aunar tradición y modernidad. Es evidente que, más allá de la técnica utilizada para realizar una composición, esta no es más que un medio para canalizar unas ideas, para plasmar en sonidos unas inquietudes. El lenguaje utilizado se forja en los conocimientos adquiridos durante la formación y queda claro que en nuestro compositor tiene una gran influencia el período de "infantillo", donde la polifonía clásica era la piedra angular de su actividad. Se ve que algunos de los planteamientos técnicos de Llácer son derivados de una evolución, sobre todo en el campo armónico, pero que se utilizan con planteamientos bien arraigados en la tradición, lo cual es evidente en los resultados sonoros.

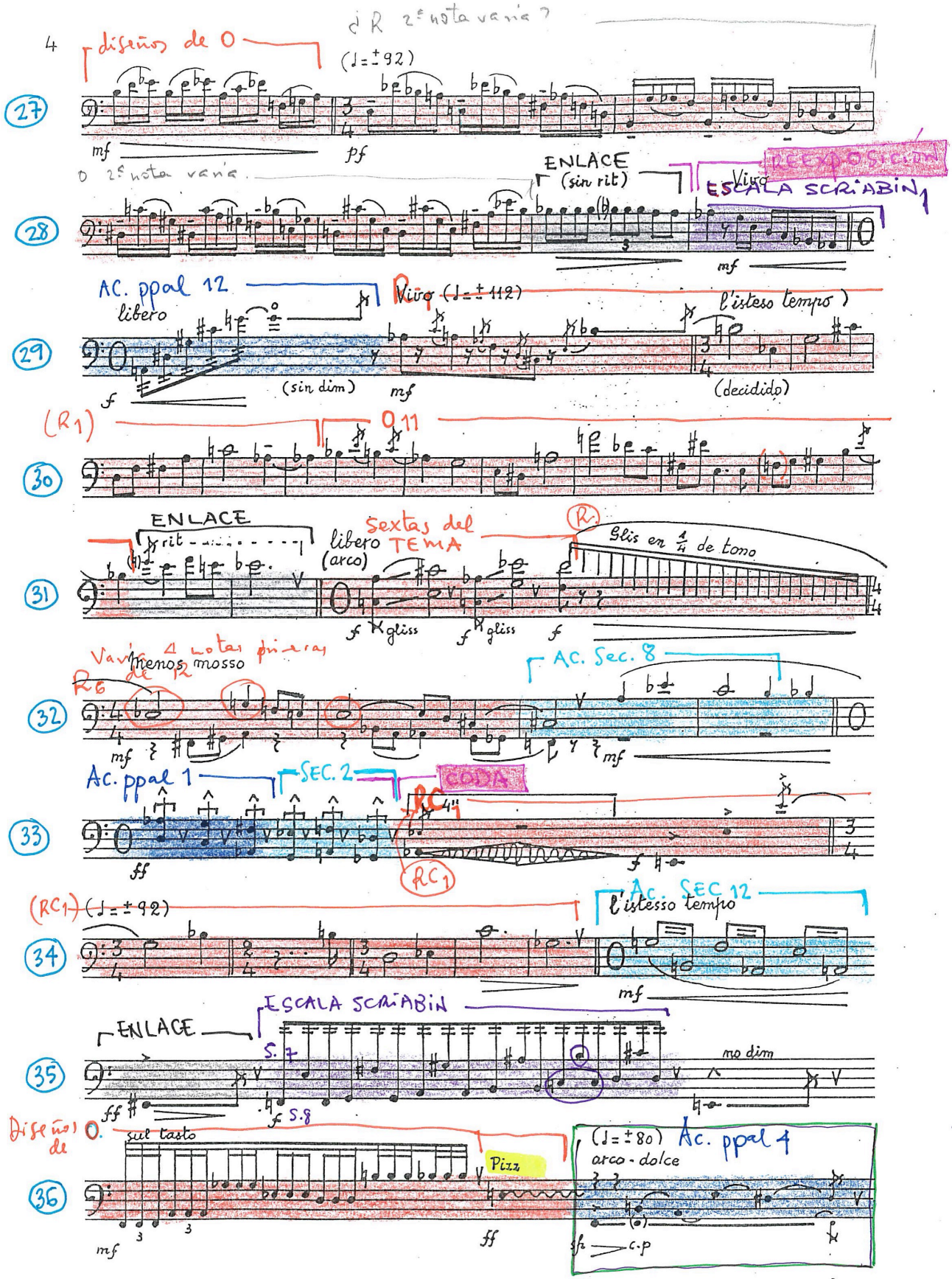
7.5-PARTITURA ANALIZADA Y GRÁFICO FORMAL.
7.5.1-MATERIALES GENERADORES.





mezcla dos temas originales O9 y O1
l'istesso tempo
(con fuoco)
NOTAS AÑADIDAS
Aquí desviación: corresp. Sol. mib Si♮
N.A.
N.A.
accel
No corresp. a la serie
libero e rit.
SCRIABIN
Pizz ESC. 3
arco
SCRIABIN
falta "Lento"
falta reb
p.f
pp (glis. IVc.)
ACORDE PPAL
NOTA EJE (del original)
sfz
sfz (sin dim.)
Diseño 4 del tema
Scriabin
místico
(♩= ±88)
legato
ojo
¡error! debería ser do♯
TEMA EN Retrograd.
(♩= ±96)
mf (con lirismo)
'C' → (variado
SEC. 10
accel
Scriabin 10
Sigue "C" variado
tempo
Scriabin 11
rit
Ac. ppal 7
Escala tema
tempo
libero
Pizz
Ac. SEC. 12
mf
pedal do
accell.
Súbito c.p


3
"R"
diseño 4 Tema (R-2)
R variado diseño 4
diseño 4 ≠ O12
¡ojo! el reb debería ser reb
diseño 1 (O11)
DESARROLLO
AC. SEC. 10
l'istesso tempo (con fuoco)
C.8
pedal sobre cuerdas al aire
O1
rit.
(flageolets) dolce
Ac. ppal 3
Mosso é libero
C12 - 7 notas primeras
(sin dim)
C7 - 7 notas
RC2 - 7 notas
O9 - 7 notas
Vivo-libero
libre creciendo el intervalo
Gliss 2ª m
Gliss. 2ª M
Gliss 3ª m
GESTO SCRIABIN
8ª alta
ACORDE SCRIABIN con fuoco e rudo
ENLACE
Ac. ppal 1
Enlace
ppal 3
pedal
libre.
Scriabin 3
Scriabin 6
diseño de O12
V.Pto


4
¿R 2ª nota varía?
diseño de 0
(♩=±92)
27
mf
pf
0 2ª nota varía.
ENLACE
(sin rit)
Vivo
REEXPOSICIÓN
ESCALA SCRIABIN
28
mf
AC. ppal 12
libero
Vivo (♩=±112)
l'istesso tempo
29
f
(sin dim)
mf
(decidido)
(R1)
0 11
30
ENLACE
rit
sextas del TEMA
libero (arco)
R.
Glis en 1/4 de tono
31
f gliss
f gliss
f
Varía 4 notas primeras
menos mosso
R6
AC. Sec. 8
32
mf
mf
Ac. ppal 1
SEC. 2
CODA
RC
33
ff
RC1
(RC1) (♩=±92)
AC. SEC 12
l'istesso tempo
34
mf
ESCALA SCRIABIN
ENLACE
S. 7
35
ff
f S.8
mo dim
Diseño de 0
sul tasto
Pizz
(♩=±80) Ac. ppal 4
arco - dolce
36
mf
3
3
ff
sfp
c.p

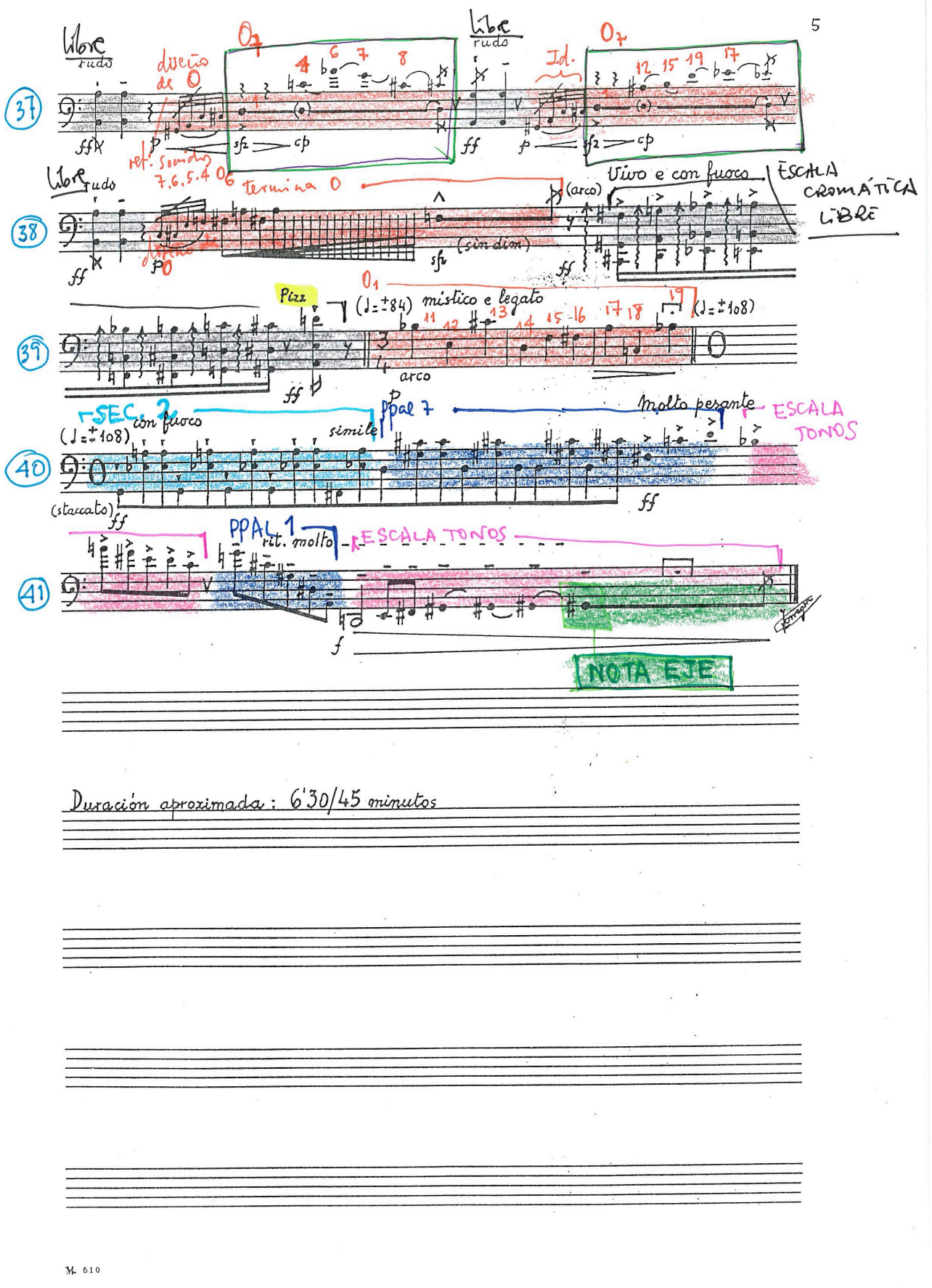
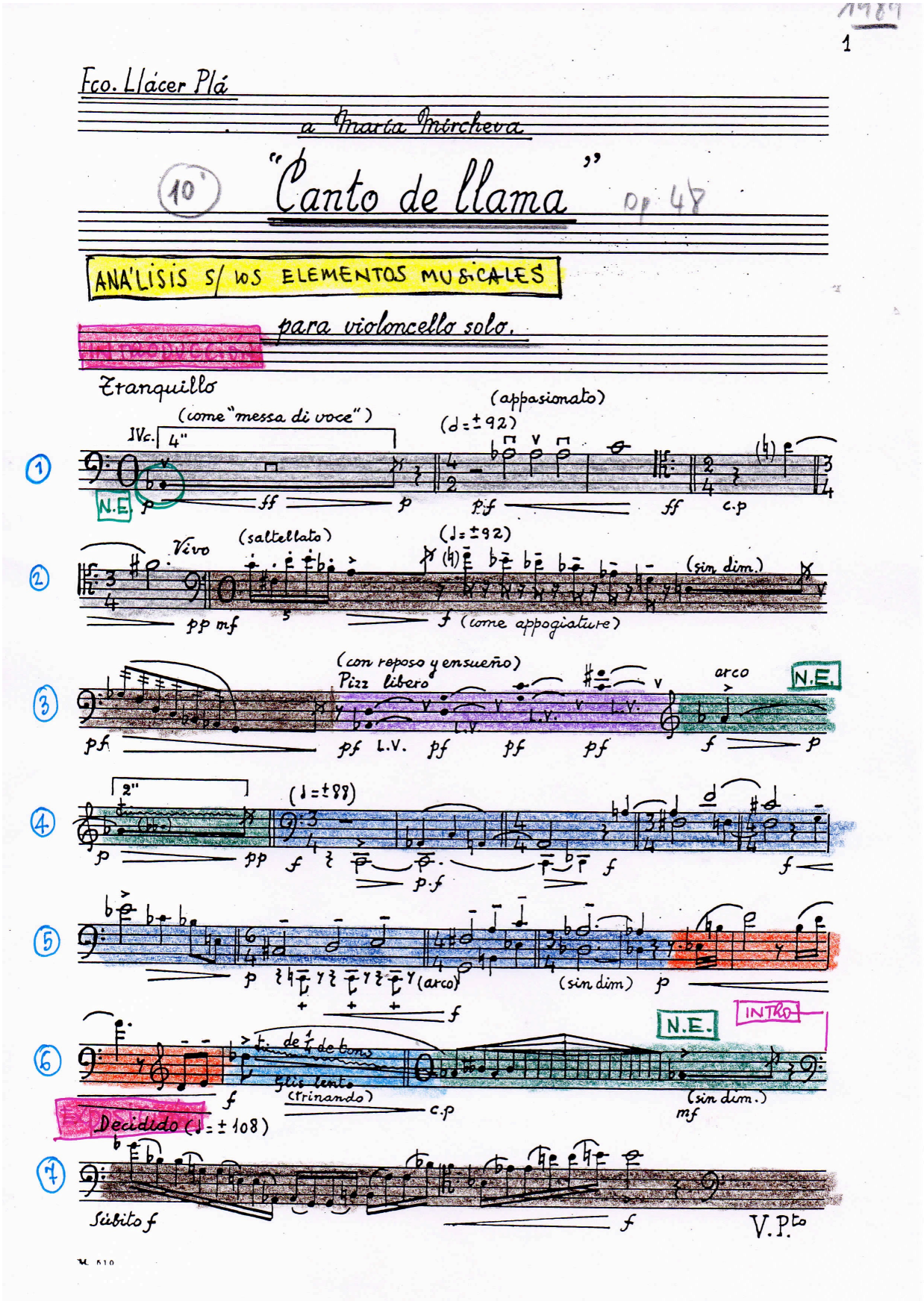
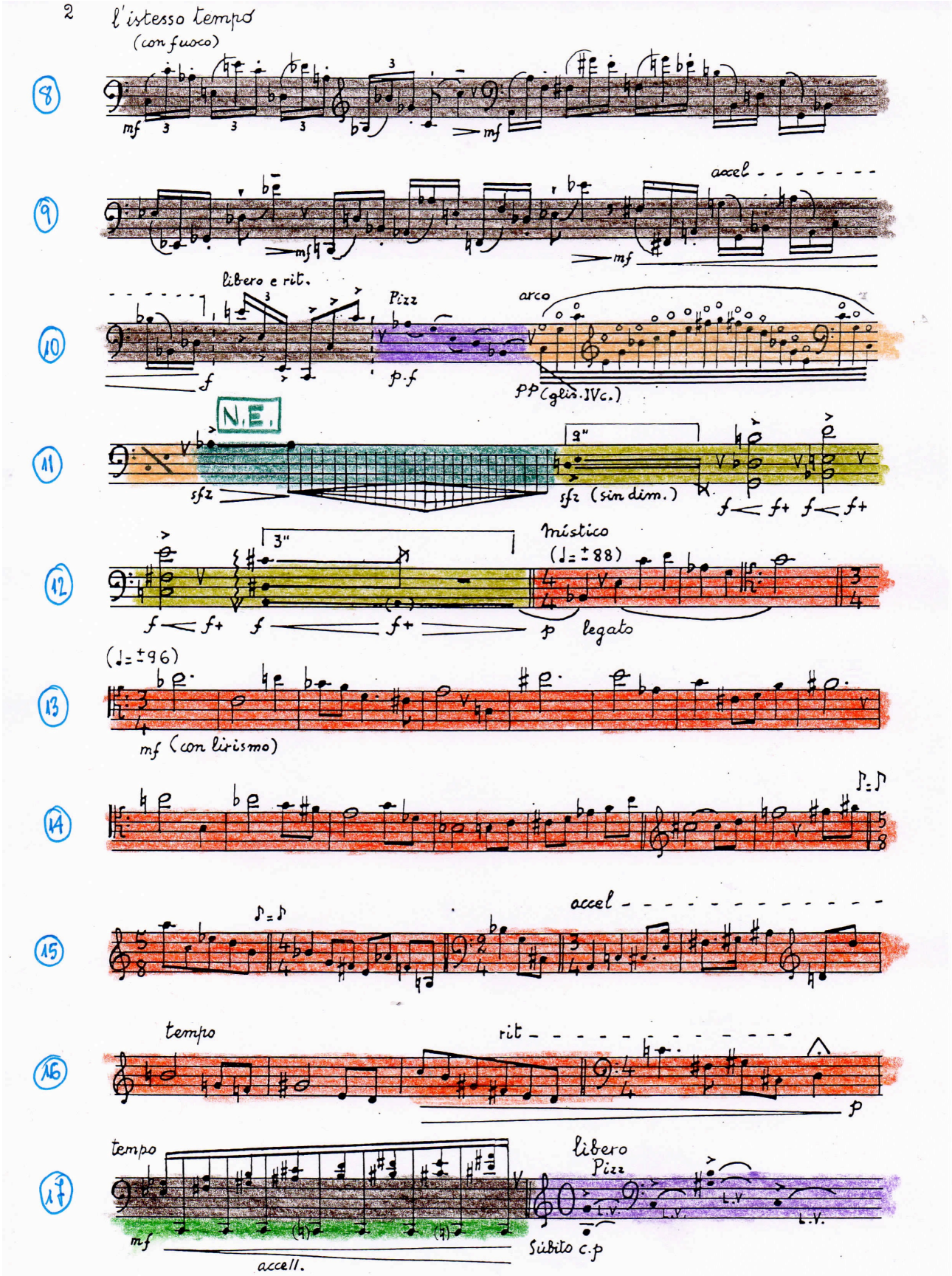
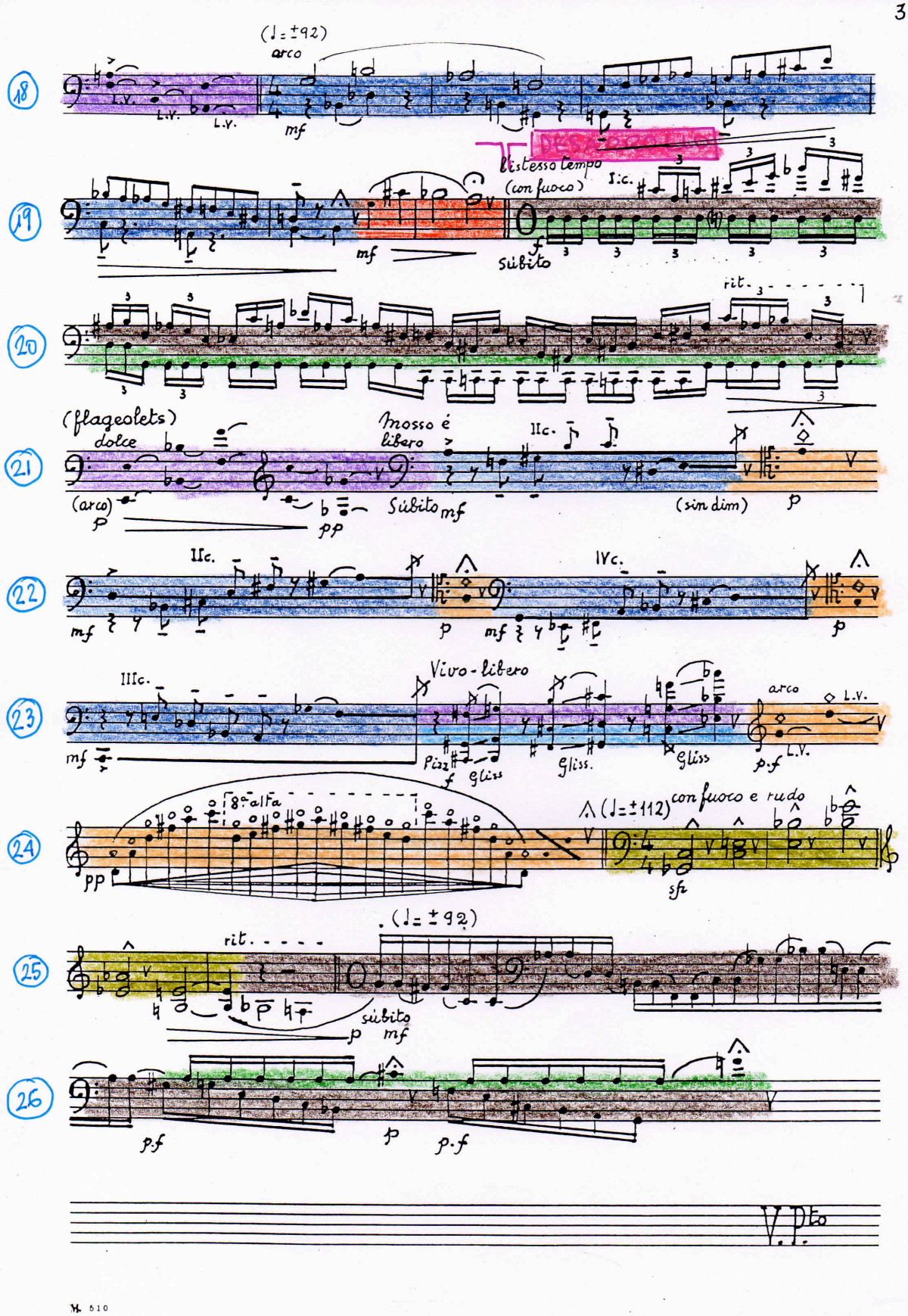


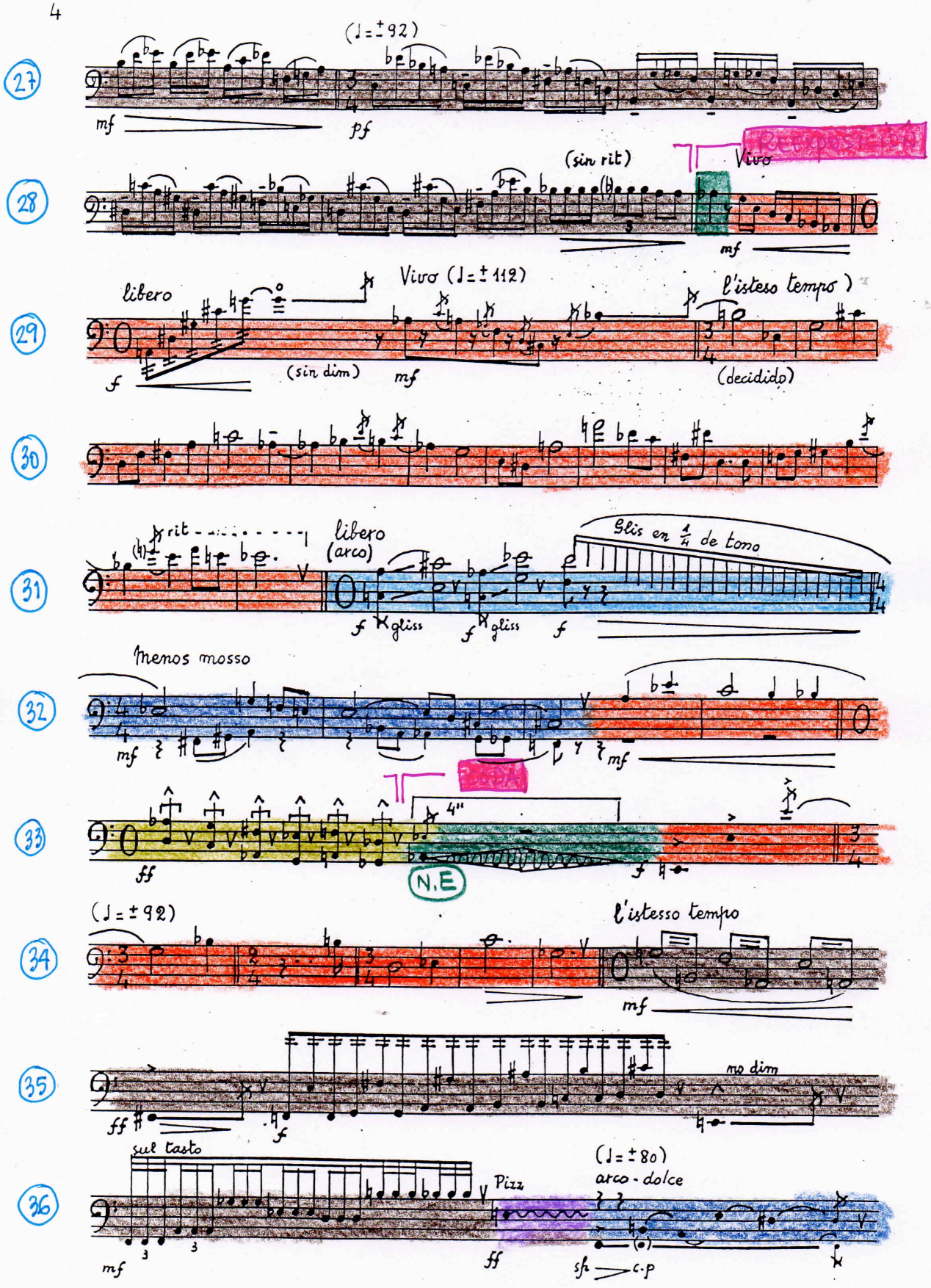
Figura 237: Partitura de *Canto de llama*. Análisis de los Materiales Generadores.

7.5.2- ELEMENTOS MUSICALES.




2
l'istesso tempo
(con fuoco)
8
mf
mf
9
accel
mf
mf
libero e rit.
10
Pizz
arco
f
p.f
pp (gliss. IVc.)
N.E.
11
9"
sfz
sfz (sin dim.)
f f+ f f+
3"
12
místico
(♩= ± 88)
f f+ f f+
p legato
(♩= ± 96)
13
mf (con lirismo)
14
accel
15
tempo
rit
16
p
tempo
libero
Pizz
17
mf
accell.
Subito c.p


18
(♩= ±92)
arco
L.V.
L.V.
L.V.
mf
l'istesso tempo
(con fuoco)
I.c.
19
mf
f
subito
20
rit.
21
(flageolets)
dolce
(arco)
p
pp
mosso é
libero
Subito mf
IIc.
(sin dim)
p
22
IIc.
mf
p
mf
IVc.
p
23
IIIc.
mf
Vivo - libero
Piz
f
gliss
Gliss.
Gliss
arco
L.V.
p.f
L.V.
24
8va alla
pp
(♩= ±112)
con fuoco e rudo
sfz
25
rit.
(♩= ±92)
subito
p
mf
26
p.f
p
p.f
V.P. to


27
(♩=±92)
mf
pf
28
(sin rit)
Vivo
mf
29
libero
Vivo (♩=±112)
l'istesso tempo
f
(sin dim)
mf
(decidido)
30
31
rit
libero
(arco)
Gliss en 1/4 de tono
f gliss
f gliss
f
32
Menos mosso
mf
mf
33
4"
ff
f
N.E
34
(♩=±92)
l'istesso tempo
mf
35
ff
f
no dim
36
sul tasto
Pizz
(♩=±80)
arco - dolce
mf
ff
sfz
c.p

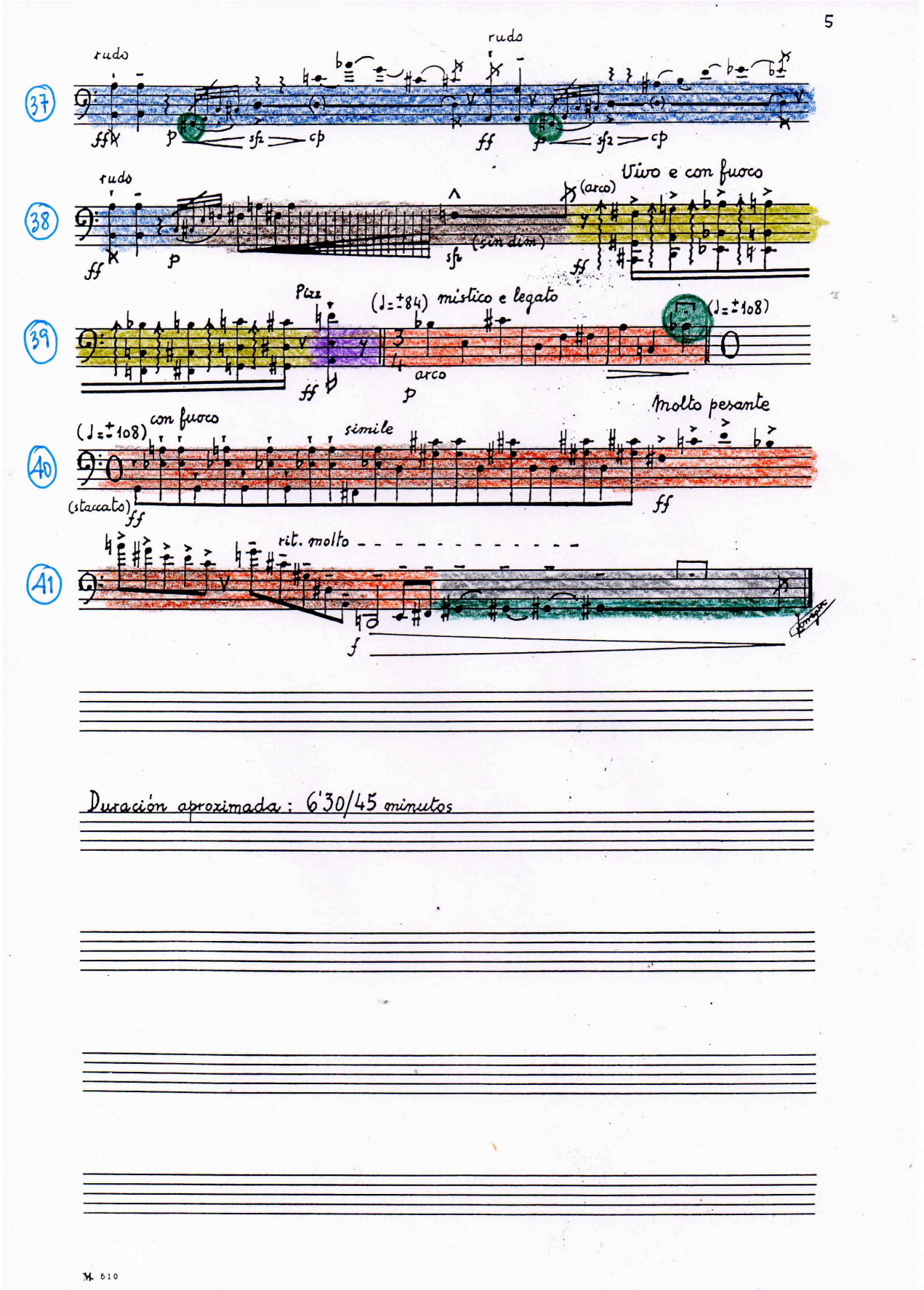


Figura 238: Partitura de *Canto de llama*. Análisis de los Elementos Musicales.

7.5.3-GRÁFICO FORMAL:
GRÁFICO 1 Y GRÁFICO 2 (SUPERPUESTOS)

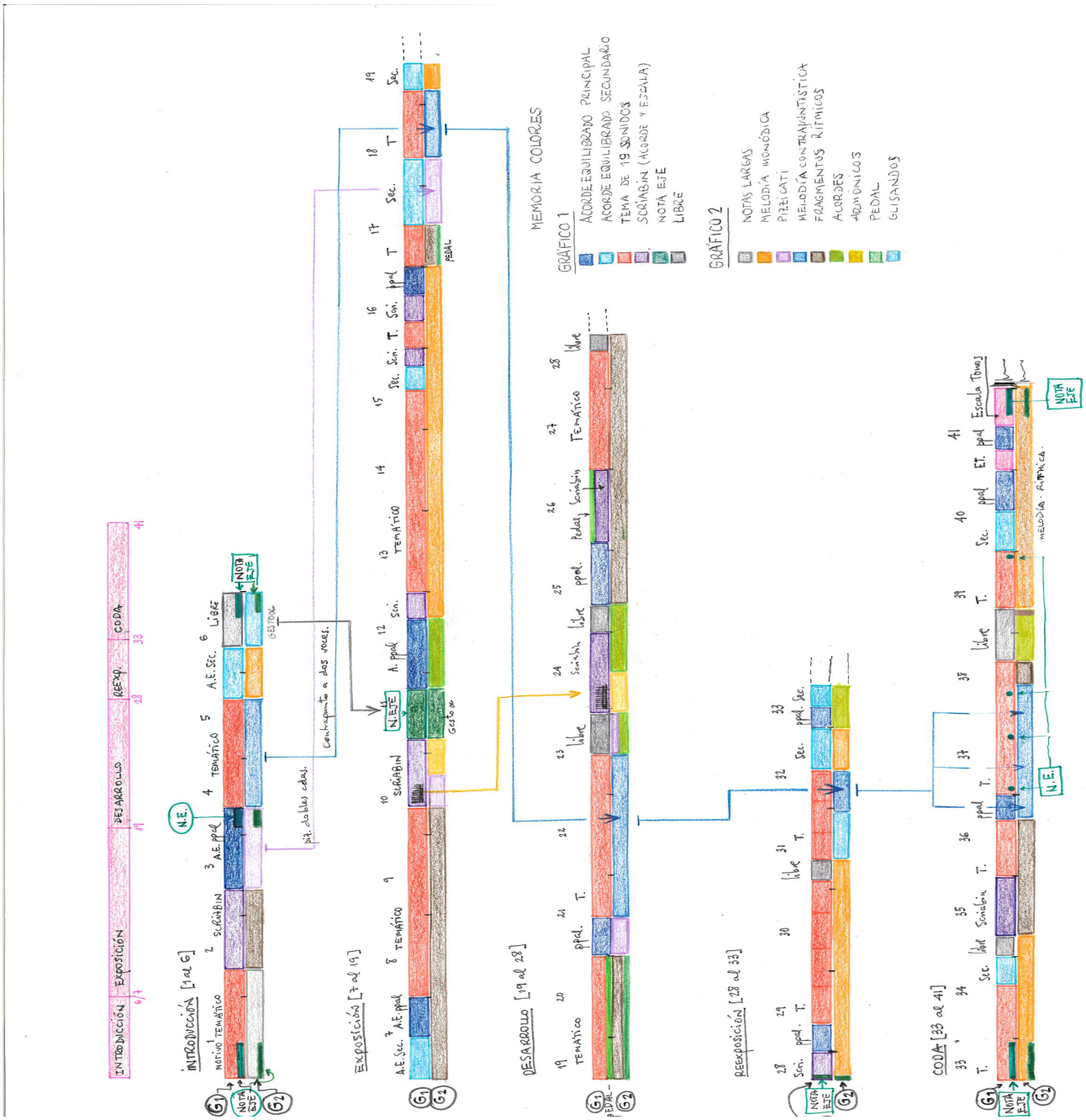


Figura 239: Gráfico Formal de *Canto de llama*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1/ Historia previa, contextualización del personaje y entorno músico-social en el que desarrolla su labor creativa.

Emerge Francisco Llácer Plá en el panorama musical valenciano a finales de los años 40 del siglo pasado (su primera obra está fechada en 1948) y, como pudimos comprobar, en un entorno social y personal no demasiado favorables para desarrollar su carrera compositiva, un entorno en el que las oportunidades son más bien escasas.

Eduardo López Chavarri Marco, Manuel Palau, Vicente Asencio, Juan Martinez Báguena, Leopoldo Magenti, Óscar Esplá, José Báguena Soler[…] son algunos de los compositores en activo por aquellos años. A pesar de que algunos de ellos eran conocedores de lo que ocurría en Europa, prácticamente ninguno incorpora esas propuestas a su música, a excepción de Báguena Soler quien

introduce a Llácer en las nuevas técnicas (atonalismo, dodecafonismo). Son precisamente ellos dos quienes sí miran hacia lo que acontece en la Europa de mediados del s. XX, y no sólo se limitan a mirar sino que intentan asimilar y poner en práctica algunas de estas propuestas. Si en los años 50 esa actitud no era la habitual, esa preocupación por la observancia y asimilación europeísta es más atribuible a generaciones posteriores. Hay que resaltar, además, que Llácer no frecuenta los viajes al extranjero por lo que los materiales le llegan vía alumnos y colegas que sí lo hacen.

La curiosidad e inquietud de búsqueda son dos constantes en el comportamiento de nuestro autor; sin embargo, y aún asimilando algunas de las técnicas novedosas, son muchas a las que no se acerca: la electroacústica, el ordenador como herramienta de trabajo, la música concreta, el serialismo integral, la polimétrica, las modulaciones métricas, el puntillismo, la micropolifonía, la microinterválica, la aplicación de procedimientos matemáticos (música estocástica), el desligamiento del concepto "tema" y del desarrollo tradicional, la fragmentación del texto, la politonalidad. Son propuestas que, si bien las admite y respeta con absoluta normalidad (muy al contrario de otros músicos de su generación e incluso de generaciones posteriores) simplemente las ve alejadas a su posicionamiento estético.

2/ Su pensamiento musical a través de alguno de sus escritos.

De entre todos los escritos y conferencias que se han consultado de nuestro autor se eligen dos por considerarlos relevantes y clarificadores en cuanto a la evolución y posicionamiento ético-estético-musical.

En ambos escritos, un texto aclaratorio y una conferencia, vemos una evolución del lenguaje, como se refiere en el punto siguiente (3) al hacer mención a la armonía, que va desde un folclorismo pasando por el atonalismo hasta derivar en su técnica del acorde equilibrado en la última etapa compositiva.

En cuanto a su postura ética Llácer es un músico con clara tendencia humanista que intenta integrar el mundo antiguo con el moderno.

3/ El peso de la tradición en su evolución.

Si una de nuestras hipótesis de partida era la gran influencia de la tradición, primero por formación y posteriormente por convicción, podemos comprobarlo en el capítulo 5º de este trabajo donde se realiza una aproximación a los diversos elementos constitutivos de su lenguaje. A la vista de la revisión concluimos:

-Los procedimientos melódicos en su obra se asimilan a los utilizados en épocas pretéritas, líneas más bien onduladas con saltos interválicos no excesivamente quebrados, más bien conformados por movimientos conjuntos. En alguna ocasión sobre todo en la época central de su producción, 2º período compositivo, aparecen líneas quebradas siendo consideradas como excepción por lo inusual.

-Los tratamientos rítmicos y más profundamente el tratamiento temporal de la música, experimenta una directa influencia de músicas anteriores y, a pesar de utilizar a partir de un cierto momento técnicas aleatorias, que afectan sobre todo a las microformas, la rítmica no deja de remitirse a tratamientos clásicos. Esto queda convenientemente reflejado en los ejemplos presentados.

-Tampoco los planteamientos formales a lo largo de su catálogo se alejan de las formas clásico-románticas, siendo frecuentes las recurrencias a formas tradicionales con ligeras modificaciones.

-A través de las tres etapas en las que se articula su producción vemos que la evolución armónica va desde una tonalidad que utiliza elementos folclóricos, pasando por un atonalismo con técnicas de neutralización semitonal o un heptafonismo atonal que deriva en un serialismo heterodoxo hasta llegar a la técnica armónico-melódica bautizada por él mismo como “Acorde Equilibrado” (objeto central de nuestro estudio). Aunque el resultado sonoro de alguna de estas propuestas armónicas puede parecer muy alejado de las propuestas clásicas, en ellas persiste siempre el sustrato clásico tensión-distensión incluso articulado con

polarizaciones focales hacia acordes que denotan cierto paralelismo con la jerarquización establecida en el sistema tonal.

-En el aspecto contrapuntístico también vemos un tratamiento muy enraizado en la escuela de la polifonía clásica.

4/ Génesis de la técnica compositiva del Acorde Equilibrado. Influencias recibidas.

Consideramos muy importante el capítulo dedicado a recesionar los métodos y libros técnicos que durante 30 años estudió Francisco Llácer pues es en ellos donde encontramos las claves del procedimiento inventado por él y bautizado como Acorde Equilibrado; además vemos las influencias directas para ese sistema, influencias que incluso nuestro autor dejaba de nombrar al hablar de su técnica, quizá por la lejanía temporal de alguna de ellas.

Sería reiterativo volver a nombrar los resúmenes conclusivos que ya, de manera individual y en ese capítulo, se hicieron al hablar de los libros técnicos y métodos utilizados por Llácer durante un largo período. Remitimos al capítulo 6 de este trabajo a todo aquél que quiera revisar dichos resúmenes individuales. No obstante creemos necesario, por la trascendencia que tuvieron en la gestación del acorde equilibrado, volver a incidir sobre dos de ellos:

El primero es *Teoría y práctica de la armonía moderna* de A. Eaglefield en el que encontramos elementos fundamentales para la gestación del A. E. Es evidente que en muchas ocasiones no somos conscientes de ello pero elementos encontrados en un momento determinado de nuestra vida y que dejan en nosotros profunda huella pueden dar sus frutos muchos años después de descubrirlos. Llácer hace constante referencia a la resonancia inferior de una nota como generador de su A. E. Sin embargo en el libro que nombramos encontramos otros elementos que son sin duda promotores de dicha técnica:

-La técnica de “espejismo” en la música de Debussy

-Las simetrías tanto en escalas como en los acordes por ejemplo hallados en Schoenberg, Scriabin o R. Halffter.
-La liberación del concepto de disonancia en la constitución de acordes con diferentes intervalos…

Podemos afirmar que, si bien la resonancia inferior sí pudo ser un elemento que inspirase a Llácer y lo dirigiese hacia el A. E. no fue el único elemento inspirador.
De una u otra manera, todas las metodologías y libros que fue leyendo y estudiado fueron forjando y enriqueciendo su espíritu e intuición, así como una férrea técnica.

El segundo libro merecedor de mención en estas conclusiones es *Contrapunto del s. XX* de H. Searle. En él se puede leer la propuesta de P. Hindemith y sus dos series interválicas que tanto sirvieron a Llácer para la constitución interna de los acordes equilibrados. En dichas series se presentan los valores tensitivos de los intervalos.

5/ El Acorde Equilibrado: en qué consiste y cómo se utiliza.

Llegados al punto cenital de nuestro estudio, comprobamos el A. E. es la consecuencia de una búsqueda de años. Pero, a diferencia de lo que en un principio se pueda pensar al escuchar los resultados sonoros de las obras compuestas con este sistema, esta técnica no es sino una ampliación del pensamiento llaceriano enraizado en la tradición occidental. Esta técnica es fundamentalmente "Tonal", entendido este término desde un punto de vista conceptual amplio: basada en la tensión-distensión reflejada en esos dos acordes contrastantes que crea Llácer y que pueden hacer las veces de "tónica" y "dominante", además de polarizar toda la obra hacia una nota "eje" que sirve para generar equilibrio en el fluir musical. No en vano Llácer se clasifica en una entrevista como un "compositor tonal", entendiéndose este concepto desde esa perspectiva que comentamos.

Si bien su música es de corte atonal, muchas veces basada en "temas" atonales de 12, 15, 16, 19 sonidos, estos no son tratados de manera serial estricta, sino que, más bien son un "semillero" de diseños, giros melódicos, motivos, que generan la unicidad al discurso ya que, en muchas de las ocasiones ese tema está formado por las notas, ordenadas de maneras diversas, que forman los acordes equilibrados utilizados. En esta manera de proceder, más bien heterodoxa, se alinea con Alban Berg, compositor de la 2ª escuela de Viena y alumno de A. Schoenberg, precisamente en su intento constante de fusionar la tradición y las nuevas propuestas técnicas propiciadas por el dodecafonismo.

Con esta técnica Llácer escribió aproximadamente una treintena de obras pertenecientes a su 3ª etapa compositiva, aunque cabe resaltar que en esa etapa hay varias piezas realizadas con otras técnicas utilizadas con anterioridad y bien diferentes a su A. E.

Es interesante observar la evolución de las interválicas utilizadas en la constitución interna de los A. Equilibrados. Si en un principio están más bien próximas a la concepción de tensión – distensión de la música tonal, poco a poco se van alejando para acercarse a interválicas más propias de la música atonal, poco a poco esos intervalos van experimentando una emancipación del entorno tonal.

Se puede ver en la Tabla 1 del capítulo 7 de este trabajo cómo el tritono (bien utilizado como 4ª Aumentada bien como 5ª disminuída) va tomando relevancia en sus acordes y además en los "principales", los que teóricamente en su sistema deben reflejar un estado de reposo. Este es un signo de asimilación de las nuevas funciones de los intervalos y su integración total en el entorno atonal.

6/ El Gráfico llaceriano, una manera particular de organizar los materiales.

Al procedimiento del A. E. se le une un elemente inherente a dicha técnica: el denominado Gráfico. Francisco Llácer utiliza este gráfico, del cual

podemos ver ejemplos en el Anexo 2, como organizador de todos los materiales utilizados para la composición de la obra. Como decimos, se presentan los gráficos utilizados por Llácer en la composición de la obra analizada en el Epígrafe 7.4, los cuales podemos ver en el Anexo 2.

En dicho gráfico está en esencia la pieza a componer. En él encontramos todo lo que luego se utilizará en la composición: melodías, arpegios, acordes, contrapuntos. Todos los materiales son tratados con los procesos propios del barroco y del dodecafonismo:

-movimiento directo (O)
-retrogradación (R)
-movimiento contrario (MC)
-retrogradación del M. C. (RMC)

Es pues, como ya hemos expresado, un semillero más que un objeto rígido que obliga a seguir de manera estricta. Vemos cómo a pesar de la pulcritud con que elabora su gráfico, nunca encontraremos un serialista ortodoxo. En su producción juega un papel muy importante la intuición, lo que parafraseando a Tomás Marco denomina "pensamiento mágico" el cual siempre actúa en conjunción con el "pensamiento lógico", que sería esa elaboración previa de los materiales.

7/ La técnica del A. E.: puesta en práctica: Análisis de una de sus obras.

Hemos comprobado por medio del análisis de una de las obras de Francisco Llácer, *Canto de llama* para cello solo, la utilización que hace de la teoría del A. E. La obra está planteada con una estructura formal asimilada a la tradición (Obertura, variación de un tiempo tipo sonata con Introducción y Coda) como se explica en el capítulo correspondiente. Llácer hace un uso de los materiales, si bien inscritos en un entorno atonal, de manera totalmente tradicional, esto es, buscando elementos melódicos extraídos del tema y de los

Acordes Equilibrados y, en este caso concreto también del acorde scriabiniano, acorde místico, y de la escala de seis sonidos que de él resulta. Es obvio que las melodías resultantes no pueden sonar "tonales" pues parten de un material atonal, pero la articulación temporal, línea melódica, ritmo utilizado, incluso forma utilizada, se acercan a unas propuestas influidas por la tradición. Volvemos a evidenciar el constante esfuerzo del compositor por aunar tradición y modernidad. Los resultados sonoros de una pieza están directamente relacionados con planteamientos y utilización que de los componentes musicales se hagan; lo anteriormente afirmado podremos comprobarlo en la interpretación que de esta obra se presenta en el CD adjunto. Más allá de la técnica es el resultado sonoro el que nos llega y nos genera sensaciones.

Post-scriptum

Francisco Llácer Pla, junto a otros músicos, se ve afectado por la situación social y cultural en la que debe desarrollar su labor; sin embargo nuestro autor, fervoroso creyente, nunca mostró insatisfacción por ver cómo su proyección se circunscribe fundamentalmente al ámbito local, con expansiones puntuales dirigidas, en general, hacia Madrid. Al contrario, quizá la falta de ambición en ese sentido sea la causante de esa situación, por otro lado nada frustrante para Llácer.

Vemos pues a un hombre con incuestionable talento que, movido por la inquietud y la curiosidad, va trazando un camino en el que cualquier acontecimiento músico-vital es recibido como un regalo, sin pedir más que lo que acontece, con una total y absoluta ausencia de ambición que no fuera el avanzar, el aprehender todo aquello que enriqueciese su sensibilidad. Llácer asumió con elegante aceptación lo que le tocó vivir, con sus limitaciones geográficas y culturales y, pese a esas limitaciones, desarrolló una amplia actividad en varios ámbitos musicales con absoluta honestidad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ADAM FERRERO, Bernardo. *Músicos valencianos*. PROIP, S.A. Valencia, 1988.

ADORNO, Theodor.

-*Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966 [1949].

-*Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets, 1984. Colección Cuadernos musicales, 9. Impromptus. Barcelona: Laia, 1985.

-*Sobre la música*, intr. Gerard Vilar. Barcelona: Paidós, 2000. Col. Pensamiento Contemporáneo, 62. *Escritos musicales I – III*,

-*Figuras sonoras, Quasi una fantasia, Escritos musicales III* (Obra completa). Akal - básica de bolsillo. Madrid. 2006.

-*Disonancias*; Editorial Rialp, Madrid, 1966.

AULESTIA, Gotzon.

-*Técnicas compositivas del S. XX*. Tomo I. Ed. Alpuerto. Madrid, 1998.

-*Técnicas compositivas del S. XX*. Tomo II. Eusko Jaurlaritza, Gobierno Vasco. 2005.

AUSTIN, William. *La música en el siglo XX: Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky,* trad. MARTÍN TRIANA, José Mª., 2 tomos, Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1984.
BANÚS, Enrique. *El legado musical del siglo XX*. EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 2002.
BARBER, Llorenç.
John Cage. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
Mauricio Kagel. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1987.
BARICCO, Alessandro: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.1999
BÁGUENA SOLER, José. *El laboratorio de la música*. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Servicio de publicaciones. Valencia, 1980.
BARCE, Ramón. *Sistema y elección en la composición musical*, en Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Generalitat Valenciana- Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Área de Música del IVAECM, 1989, págs. 29-35.
BENT, Ian. *Analysis*. London: McMillan Press, 1987.
BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
BLANQUER, Amando. *Del diario íntimo*. En primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Generalitat Valènciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - Área de Música del IVAECM, 1989.
BOULEZ, Pierre.
-*Pensare la música oggi*. Ed. Einaudi. Milán, 1979.
-*Hacia una estética musical*. Ed. Monte Ávila. Caracas, 1992.
-*Puntos de referencia*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996.
-*La escritura del gesto*. Conversaciones con C. Gilly. Ed. Gedisa. Barcelona, 2003.
BRINDLE, Reginal S.
-*La composizione musicale*. Ricordi. Milán. 1992.
-*La nova música, l´avantguarda des de 1945*. Antoni Bosch, editors. Barcelona, 1979.
BUSONI, Ferruccio. *Esbozo de una nueva estética musical.(Pensamiento Musical).* Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982.
CAGE, John.
-*Escritos al oído,* trad. PARDO, Carmen, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. 1999.
-*Silencio,* Madrid: Árdora Edicones, 2002.
CÁMARA, Enrique. *Metodologías de análisis de la Música*, en Etnomusicología. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005.
CANO, Francisco. *Componer hoy*, en Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Generalitat Valènciana Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Área de Música del IVAECM, 1989.

CAREAGA, Virginia. *Erik Satie*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1990.
CASARES Rodicio, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Ed. Ethos-Música. Departamento de Arte y Musicología. Publicaciones de la universidad de Oviedo. 1980. Nº 14 compositores de hoy. Oviedo: Col. Ethos-Música, 9. Universidad de Oviedo, 1982.
CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Diputació de València – Institut Alfons el Magnànim, 2003.
CHAYLLEY, J y CHALLAN, H. *Teoría completa de la música*. Volumen I y II. (traducción al castellano: César Aymat). Editions Musicales Alphonse Leduc. París, 1964.
CHARLES, Agustín.
-Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51". Valencia: Rivera Editores, 2002.
-Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras. Rivera Editores. Valencia. 2005.
CHAVEZ, Carlos. *El pensamiento musical*. Fondo de Cultura Económico. México, 1964
CLIMENT, José.
-Historia de la música contemporánea valenciana; Ed. Del Cenia al Segura. Valencia 1978.
-Historia de la música valenciana; Ed. Rivera Mota. Valencia 1989.
COOK, Nicholas. *Guida all´analisi musicale*. Ed. Guerini scientifica. Milán 2010.
COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar música*. Breviarios, Primrra edición en español en 1955; décima reimpresión México 2010.
CRAFT, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Editorial. 1992.
DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1996.
DEBUSSY, Claude. *El señor Corchea y otros escritos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
DESPORTES, Y; BERNAUD, A. *Manual pratique pour l´aproche des styles, de Bach à Ravel*. Gérard Billaudot, Editeur. Prís, 1979.
DIBELIUS, Ulrich. *La nueva música a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004. Encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Espasa -Calpe, 2003.
ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: V. Bompiani. 1962. Traducción (1979): *"*Obra abierta". Barcelona: Editorial Ariel.
ERNST, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. (Traducción Dr. Ignacio León). Singapur, 1994.
ESPLÁ, Óscar. *Función musical y música contemporánea*, en Escritos, 3 vols., ed. Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto, 1977-1986, vol. I
FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*, ed. Federico Sopeña. Madrid. Espasa Calpe, 2003.
FERNÁNDEZ CID, Antonio.

-*Artistas españoles contemporáneos: Eduardo Toldrá*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.
-*La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March. Madrid 1973.
FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. *Pierre Boulez*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.
FORTE, Allan. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Ed. Labor. Barcelona. 1992.
FRANCO, Enrique. *Artistas españoles contemporáneos: Xavier Montalvatge*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975.
FUBINI, Enrico.
-*La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Arte y Música, Alianza Editorial, 2000.
-*Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial, ed. 1973.
GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial. 1990.
GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 4 de diciembre de 1983. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1983.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Tomás Marco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Col. Ethos-Música. 1986.
GARCÍA DEL BUSTO, José Luís (Revisión y coordinación). *Escritos sobre Luís de Pablo*. Edición Taurus. Madrid, 1887.
GARCÍA LABORDA, José Mª.
-*Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid. Alpuerto, 1996.
-*La música del siglo XX, primera parte (1890-1914)* Ed. Alpuerto. Madrid, 2000.
-*El expresionismo musical de A. Schönberg*. Universidad de Murcia. 1989.
GASSER, Luis. *La música contemporánea a través de la obra de Joseph Mª. Mestres-Quadreny*. Ethos-Música. 11. Universidad de Oviedo, especialidad de musicología. Servicio de publicaciones. 1983.
GÓMEZ AMAT, Carlos. *Artistas españoles contemporáneos: Tomás Marco*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974.
GONZÁLEZ ACILU, Agustín. *Componer hoy: el oficio y la comunicación*, en Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Generalitat Valènciana - Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - Área de Música del IVAECM, 1989.
GRÄTER, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. Ed. Taurus. Madrid, 1966.
HINTEMITH, Paul. *Armonía tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1959.
HOFSTADTER, R; *Gödel, Escher, Bach (un eterno grácil bucle)*. Ed. Metatemas. Barcelona 2005.
HOMS, Joaquim. *Roberto Gerhard y su obra*. Ethos-Música. 16. Universidad de Oviedo, especialidad de musicología, servicio de publicaciones. 1987.

IGES, José. *Luigi Nono*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 1987.
IGLESIAS, Antonio.
-*Artistas españoles contemporáneos: Óscar Esplá*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
-*Artistas españoles contemporáneos: Federico Mompou*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.
-*Escritos de Óscar Esplá (recopilación, comentarios y traducciones)*. Editorial Alpuerto. Madrid, 1986.
IGOA, Enrique. *Análisis estadístico: grado de cromatismo y otras medidas de dispersión tonal*, Música y educación, 35 (octubre de 1998).
KANDINSKY, Vassily. *Sobre cuestiones de la forma* en la revista *El jinete azul*. Ed. Paidós Estética. Barcelona, 1989.
KÁROLYI, Otto. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 2000.
KÜHN, Clemens. *La formación musical del oído*. Spanpress Universitaria. EE. UU. 1998.
LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Books, 2004.
LENDVAI, Ernö**.** *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books. 2003.
LERDAHL, Fred y Carol L. KRUMHANSL, *La teoría de la tensión tonal y sus consecuencias para la investigación musical en los últimos diez años de la investigación musical*. Editores: Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
LERDAHL, Fred. *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid: Akal, 2003.
LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1984.
LÓPEZ-CHAVARRIANDUJAR, Eduardo.
-*Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia,1979.
-*Compositores sinfónicos valencianos*. Música92, Generalitat Valenciana. Colección Contrapunto, Nº 3.
-*Compositores valencianos del siglo XX*; Música 92, Generalitat Valenciana. Colección Contrapunto, Nº 4.
LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel. *Stockhausen*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1989.
MACHLIS, Joseph. *Introducción a la música contemporánea.* Ed. Miramar; Buenos Aires 1961.
MADERUELO, Javier.
-*Charles Ives*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1986.
-*Edgar Varese*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.
MARCO, Tomás.
-*La música de la España contemporánea*. Madrid: Editora Nacional, 1970. Col. Temas Españoles.
-*Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970. Col. Punto Omega.

-*Luis de Pablo*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Bellas Artes, 1971. Col. Artistas Españoles Contemporáneos.
-*El pensamiento teórico y estético de la música*, Atlántida, 52 (julio-agosto 1971).
-*Historia de la música española*. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1989 [1983]. Col. Alianza Música, 6.
-*La composición española en el fin de siglo*, Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical, nº 3 (1999).
-*Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2002.
-*Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003.
-*La creación en el siglo XXI*. Universidad pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. 2007.
-*Artistas españoles contemporáneos: Carmelo Bernaola*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.
-*Artistas españoles contemporáneos: Cristóbal Halffter*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.
MARÍAS, Julián. *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*. Editorial Edhasa. Madrid, 1965.
MESSIAEN, Olivier.
-*Técnica de mi lenguaje musical*. Ed. Alphonse Leduc. París. I966.
-*Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie (1949-1992).* Paris: Alphonse Leduc.
MESTRES-QUADRENY, Josep Maria.
-*De la arquitectura al urbanismo musical: el campo sonoro*, en Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia: Generalitat Valenciana - Conselleria de Cultura, Educació i Ciència - Área de Música del IVAECM, 1989, Págs. 139-142.
-*Pensar i fer música*. Barcelona, Proa, 2000.
MEYER, L. B. *El estilo en la música*. Ediciones Pirámide. Madrid. 2000.
MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música, 1*. (Madrid: Alianza Editorial, 1992)
MITCHELL, Donald. *El lenguaje de la música moderna*. Ed. Lumen. Barcelona. 1972.
MORGAN, Robert P.
-*La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. 1994.
-*Antología de la Música del Siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, S.A. 2000.
- *The Concept of Unity and Musical Analysis*; Music Analysis, 2003.
NEUBAUER, John. *La emancipación de la música*. Ed. Visor. Madrid, 1992.
NONO, Luigi. *Caminante ejemplar*. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Comunicación Social. 1996.
PABLO, Luís de.
-*Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Editorial Ciencia Nueva. Madrid, 1968.
-*Una historia de la música contemporánea*. Fundación BBVA. Bilbao, 2009.
PÉREZ MASEDA, Eduardo. *Alban Berg*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1983.

PERSICHETTI, Vincent. *La Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias. Valencia. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència – Área de Música del IVAECM. Col. Publicaciones del Área de Música del IVAECM, I. 1989.
QUODLIBET, nº 13 (febrero de 1999). *Monográfico: Análisis musical* (I) Nicholas Cook: *¿Qué nos dice el análisis musical?;* Enrique Igoa: *Análisis estadístico*; Jonathan Dunsby y Arnold Whittall: *El análisis motívico*; Nicholas Cook: *El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer*; Theodor W. Adorno: *Sobre el problema del análisis musical*.
QUODLIBET, nº 15 (octubre de 1999). *Monográfico: Análisis musical* (II); Nicolas Meeùs, *Elementos para una evaluación de la teoría schenkeriana*; Célestin Deliège, *Hacia una objetivación de la armonía tonal*; Eugene Narmour, *Sistemas de implicación musical de arriba abajo y de abajo a arriba: elaboración sobre la teoría de la sintaxis emocional de Meyer*; Joel Lester: *La interpretación musical y el análisis: interacción y exégesis*.
RESTAGNO, Enzo.
-Autori Vari: *Ligeti*. EDT/Milano. 1985.
-Autori Vari: *Xenakis*. EDT/Milano. 1988.
-Autori Vari: *Donatoni*. EDT/Milano. 1990.
-Autori Vari: *Berio*. EDT/Milano. 1995.
RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Ed. Rialp. Madrid, 1965.
ROSEN, Charles.
-*Formas de Sonata*. Editorial Labor. Barcelona, 1987.
-*Las Sonatas para piano de Beethoven*. Alianza Editorial. Madrid, 2004.
ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1987.
RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Biblioteca *La ciudad de Dios*. Real Monasterio del Escorial. Madrid, 1969.
RUÍZ HILILLO, María. *En torno al compositor Luis de Pablo*. Ciclo Música Contemporánea, Málaga, VI Curso de estética y Apreciación de la música contemporánea. Universidad de Málaga. Orquesta Filarmónica de Málaga. 2008.
SADAÏ, Yizhak. *El estatuto del análisis musical*, Cuadernos de Veruela, 2 (1998).
SALAZAR, Adolfo.
-*Las grandes estructuras de la música*. La casa de España en México. Fondo de cultura económica. 1940.
-*La música en España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953.
-*La música orquestal en el siglo XX*. México: FCE, 1967.
SÁLZER, Félix. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. ed. Labor. Barcelona. 1962.
SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea*. Madrid; Guadarrama, 1965.
SATOY, Marcus du. *Simetría, un viaje por los patrones de la naturaleza*.

Acantilado. Barcelona, 2009.
SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Ed. Alianza Música. Madrid. 1988.
SCHÖNBERG, Arnold.
-*El estilo y la idea*. *Madrid*: Taurus, 1963. Armonía. Madrid: Real Musical, 1970.
-*Armonía*. Real Musical. Madrid. 1992.
-*Funciones estructurales de la Armonía*; Ed. Labor. Barcelora, 1990.
-*Fundamentos de la composición musical*; Real Musical. Madrid 1989.
-*Confesiones*. Intervalic University. Madrid, 2006.
SCHÖNBERG, Arnold y KANDINSKY, Wassily.1987. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario.* Madrid: Alianza Editorial. 1987.
SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach (1905).* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1979.
SERRAVEZZA Antonio. (Ed) *La sociologia della música*. Torino: E.D.T., 1980.
SIOHAN, Robert. *Stravinsky*. Antoni Bosch Editors. Barcelona, 1983.
SOBRINO, Ramón. *Análisis musical*. *De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías*, Revista de Musicología, 28/1 (2005).
SOKOLOV, Alexandr S. *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Granada: Zöller & Lévy. 2005.
SOLER, Josep.
-La música: *De la época de la religión a la edad de la razón*, (2ª ed.), Barcelona: Montesinos Editor, S.A.
-*Victoria*. Antoni Bosch Editors. Barcelona, 1983.
SOPEÑA, Federico.
-*La música europea contemporánea (Panorama y diccionario de compositores)*. Madrid: Unión Musical Española, [1953].
-*Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Dirección General de Bellas Artes, 1967.
-*Defensa de una generación*. Madrid: Taurus, 1970. Col. Cuadernos Taurus, 101.
-*Memorias de músicos*. Madrid: Epesa, 1971.
-*Historia de la música española contemporánea*. Ed. Rialp, Madrid, 1976.
SOTELO, Mauricio. *Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili*, Quodlibet (febrero 1997).
STOIANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale*, 2 vols. Paris: Minerve, 1996-2000.
STRAVINSKY, Igor.
Crónicas de mi vida. Ed. El laberinto17. Barcelona. 1985.
Poética musical. Madrid: Taurus, Col. Ensayistas. 1981 [1977].
STROBEL, Heinrich; *Claude Debussy*. Editorial Rialp. Madrid, 1966.
STUCKENSCHMITDT, H.H.
-*La música del siglo XX*. Biblioteca para el hombre actual. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1960.
-*Arnold Schönberg*; Editorial Rialp; Madrid, 1964.
TEMES José Luís. *Anton Webern*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1988.

TOCH, Ernst.
-*Elementos constitutivos de la música*. Ed. Ibermúsica. Barcelona, 2001.
-*La melodía*. Ed. Labor. Barcelona - Buenos Aires, 1931.
VALLS GODINA Manuel.
-*La música contemporània i el públic*. Barcelona: Edicions 62, 1984 [1969]. Historia de la música catalana. Barcelona: Tàber 1969.
-*La música actual*. Barcelona. Noguer, Colección Enciclopedia del Mundo Actual. 1980.
VAN GOHG, Vincent. *Cartas a Theo*. Editorial Arte y Literatura. 1967.
VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid. Edición SGAE, 2003.
VIGNAL, Marc. *Mahler*. Antoni Bosch Editors. Barcelona, 1987.
WALTER, Bruno. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial. , 1983.
WEBERN, Anton. "El camino hacia la Nueva Música", Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical; nº 1. 1997.
WEYL Hermann: *La simetría*. Ed. Promoción Cultural. Barcelona 1975.
XENAKIS, I. *Música arquitectura*. Antoni Bosch editors. Barcelona. 1982.

Tratados

ADLER, Samuel:
-*El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Música. 2006.
-*Una reflexión sobre la forma en la música de finales del siglo XX. Sociología de la composición*. Cuadernos de Veruela nº 2. 1998.
BALLIF, Claude; *Introducción a la Metatonalidad*. Editorial Richard Masse. París,1956.
Cattoi, B; *Apuntes de Acústica y escalas exóticas*. Ricordi americana, 1953.
DE LA MOTTE, Diether.
-*Armonía*. Editorial Idea Música. Barcelona, 2001.
-*Contrapunto*. Ed. Labor. Barcelona. 1991.
EAGLEFILED, Arthur; . Editorial Centauro. México, 1947.
FALK, Julien; *Technique de la musique atonal*; Alfons Leduc & Cía Editions musicals; París 1959.
GRAETZER, Guillermo; *La música contemporánea*. Editorial Ricordi Americana, 1979.
HABA, Alois. *Nuevo tratado de armonía*, Real Musical Editores. Madrid, 1984.
HERRERA, Enric. *Teoría musical y Armonía moderna*. Vol. II. Antoni Bosch editor. Barcelona, 2004.
HINDEMITH, Paul; *Armonía*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1954.
JURAFSKY, A; *Manual de Armonía*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1946.

KRENEK, Ernst**;** *Tratado de contrapunto basado en la teoría dodecafónica*. Editorial G. Shirmer. Nueva York, 1940. *Autobiografía y estudios*. Editorial Rialp. Madrid, 1965.
KÜHN, Clemens**.**
-*Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Barcelona, Idea Books, 2003.
-*Tratado de la forma musical*. Ed. Labor, Barcelona 1992.
PARMA Athos; *Metodología completa de la Armonía*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1944
PAZ, Juan Carlos; *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Nueva Visión, Argentina, 1955.
PERSICHETTI Vincent; *Armonía del S. XX*. Editorial Real Musical. Madrid, 1985.
PISTON, Walter.
-*Armonía*. ed. Labor. Barcelona.1994.
-*Orquestación*. Editorial Real Musical. Madrid, 1984.
RETI, Rudolf; *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Editorial Rialp. Madrid, 1965.
SOLER, Josep: *Fuga, técnica e historia*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1980.
SCHENKER, Heinrich; *Tratado de Armonía*. Ed. Real musical. Madrid, 1990.
SCHOLZ, Hans; *Compendio de Armonía*. Editorial Labor. Barcelona, 1946.
SEARLE, Humphrey; *El contrapunto del S. XX*. Editorial Vergara. Barcelona, 1957.
TEMES José Luís. *Tratado de solfeo contemporáneo*, cinco volúmenes con tres partes cada uno (a, b y c). Editorial Línea. Madrid, 1987.
XIMENEZ CABALLERO, Luís; *Apuntes sobre dodecafonismo serial*. Apuntes manuscritos del autor realizados para Fco. Llácer Plá. Valencia 1957.
ZAMACOIS, Joaquín.
-*Curso de Formas Musicales*. Editorial Labor. Barcelona, 1975.
-*Tratado de Armonía*. (Tres volúmenes). Editorial Labor. Barcelona, 1979.

Diccionarios

CASARES, Emilio (Ed.),1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
DÍAZ GÓMEZ, Rafael. Voz: *Llácer Plá, Francisco*. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, páginas 934-935. Editorial Iberautor Promociones Culturales. Madrid, 2006.

GRAN ENCICLOPEDIA VALENCIANA. Volumen 6, página 22. Bajo la voz *Llácer Plá, Francisco*. Ediciones Difusora de la Cultura Valenciana. Valencia, 1973.
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Bajo la voz *Llácer Plá, Francisco*. Tomo IX, página 107. Edita Prensa Valenciana. Valencia, 2005.
HISTÒRIA DE LA MÚSICA CATALANA, VALENCIANA I BALEAR. Volumen V: *De la postguerra als nostres díes*. Bajo la voz Llácer Plá, Francisco. Editorial 62. Página 236. Barcelora, 2002.
R.A.E. (Real Academia Española),1992. *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)*. Madrid: Real Academia Española.
RANDEL, Don (ed.),1987. *Diccionario Harvard de Música (HVD)*. Madrid: Alianza Editorial.
RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana. La Generación musical de 1930*. Artículo *La modernidad de Francisco Llácer*. Página 382. Edita Levante EMV. Valencia, 1992.
SADIE, Stanley (ed.):
-*The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NG)*. London: MacMillan Publishers Limited. 2001.
-*The New Grove Dictionary of Opera (NGO)*. London: MacMillan Publishers Limited. 1992.

Revistas

ANALYSE MUSICALE. *La Musique et Nous*. Revista de análisis números desde el 1 al 49. Edita ADAM (Asociation Loi de 1901). París, 1996 a 2003.
CREACIÓN ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES. Dossier: *Luigi Nono*. Nº 4. Enero, 1992.
CUADERNOS DE MÚSICA. *El romanticismo español*. Nº 1. Nº 2. Edita Antonio Rodriguez Moreno. Ritmo. Madrid.
DEBATS. *Viena, 1880-1938*. Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d´Estudis i Investigació. Nº 18, diciembre de 1986.
I SUONI, LE ONDE. *Rivista della Fondazione Isabella Scelsi*. Varios números. Roma, 2005.
12 NOTAS, PRELIMINARES. *Revista de Música y Arte*. Varios números
QUODLIBET. Varios números. Edita Universidad de Alcalá.
Revista de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.), 1978.
REVISTA *APIACERE*, Revista informativa del Conservatori Professional "Mestre Vert" de Carcaixent. Enero de 1996, Nº 3. Páginas 14 a 19.
REVISTA *ESTUDIOS MUSICALES*, editada por el Conservatorio Superior de Música de Valencia; nº 2, año 1985; artículo *Obra pianística de Fco. Llácer*, autor Rafael García Mota. Páginas 55 a 79.
REVISTA *Ritmo* nº de julio – agosto de 1984.
REVISTA *Suma y sigue;* abril de 1965.
REVISTA *S.P.* nº 333, año 1967.
REVISTA *Cruz y Raya*. 18 números entre 1933 y 1965.
REVISTA *Melos*. Número de julio/agosto de 1984.

Artículos

BUENO CAMEJO, Francisco;
-*La estética del compositor valenciano Francisco Llácer Plá*; XI Congreso Valenciano de Filosofía, Andorra 1995.
-*Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: espacios sugerentes*; Cuadernos de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 1994.
-*El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Plá: Dístico percutiente, Op. 37 y el acorde equilibrado*. Revista Archivo de Arte valenciano. Editado por la Real Academia de San Carlos de Valencia. Nº 75, 1994.

-*La búsqueda del lenguaje creativo en la música de Francisco Llácer Plá: la Sonata para piano*. Revista Archivo de Arte valenciano. Editado por la Real Academia de San Carlos de Valencia. Nº 76. 1995.
PUCHOL, Fernando; *En torno a mis maestros*. Revista Archivo de Arte valenciano. Editado por la Real Academia de San Carlos de Valencia. Nº 81. Año 2000.
GALIANA GALLACH, José Luís;
-*Francisco Llácer Plá, precursor de la música contemporánea valenciana y miembro de la generación del 51*. Diario Levante EMV,Valencia, 3 de septiembre de 1997.
-*Francisco Llácer Plá, ochenta años de música*. Notas al programa del concierto homenaje por sus 80 años en el Palau de la música de Valencia, 2 de octubre de 1998.
-*La voz en la obra de Francisco Llácer Plá*. Carpetilla al cd grabado por la Coral Divisi. Valencia, 1998.
-*Una celebración a la altura del personaje*. Concierto Homenaje en el Palau de la Música de Valencia. Diario Levante EMV, Valencia, 4 de octubre de 1998.
-*De la tradición a la contemporaneidad*. Concierto Homenaje en el Club Diario Levante. Diario Levante EMV, Valencia, 8 de noviembre de 1998.
BLANES ARQUÉS, Luís; *Francisco Llácer Plá, Reflexiones*. Revista Música y pueblo nº 132. Septiembre-octubre 2005.
PUCHOL, Fernando; *Entorno a mis maestros*. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Archivo de Arte Valenciano. Nº 81, Valencia, 2000.
GARCÍA MOTA, Rafael; *La obra pianística de Francisco Llácer Plá*. Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Estudios Musicales. 1985, semestre II, nº 2.

Catálogos

GARNERÍA, José; Catálogo de la Exposición-Concierto-Grabación *Antes del Arte* realizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Artículo *Artistas en torno a Antes del Arte*; Valencia1997.
AGUILERA CERNI, Vicente; Catálogo de la Exposición *Antes del Arte* celebrada en el colegio de Arquitectos de Valencia en 1968. Texto recuperado para el catálogo de la exposición realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1997.
DÍAZ, Rafael; Catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores de España dedicado a Francisco Llácer Pla; Ed.: SGAE, Madrid, 1996.

Entrevístas

Escritas

GALIANA GALLACH José Luís:
-Llácer Plá: No se puede estar siempre tras los pasos de Debussy y Stravinski. Diario Levante EMV, Valencia, 24 de junio de 1993.
-Nunca escribí música de vanguardia sino que he realizado composiciones de nuestro tiempo. Diario Levante EMV, Valencia, 13 de julio de 1997.
- La música ha sido como un duende que siempre ha dirigido mi destino.Diario Levante EMV, Valencia, 2 de octubre de 1998.
-El Grupo Illana graba obras de Llácer Plá. Diario Levante EMV. Valencia, 3 de octubre de 2003.
COSTA, Javier. Domine, Ricardo; Revista *Apiacere*, editada por el Conservatorio Profesional de Carcagente "Mestre Vert". Carcagente, número del curso 1994/ 1995.
FECOCOVA. Federación de Bandas de la Comunidad Valenciana. Revista *Cantem*. Entrevista a Francisco Llácer Plá. Valencia, junio de 2004.

Grabadas

-DÍAZ GÓMEZ, Rafael; Instituto Valenciano de la música. Valencia, 2-12-2000.

-PUCHOL, Fernando; Radio Nacional de España, programa *Nuestros Músicos*. Madrid, 9-12-1987. [1]

-COSTA, Javier; DOMINE, Ricardo; Entrevista inédita para la revista *Apiacere*, editada por el Conservatorio Profesional de Carcagente "Maestro Vert". Grabada en La Cañada, Valencia, 19-7-1994. Esta entrevista se transcribió posteriormente para dicha revista.

[1] Esta entrevista nos la proporciona el musicólogo y crítico musical José Luís García del Busto, nacido en Xativa en 1947. Dicha entrevista se encuentra en los archivos de Radio Nacional de España,

Conferencias

CALANDÍN, Emilio. *Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer Plá*. Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 4 de diciembre de 2012.

MARCO, Tomás. *Francisco Llácer plá, vida y obra*. IVAM. Valencia, 9 de julio de 1997.

Estudios académicos

BASTIDAS, Fco. : *Francesc Llácer (1918-2002). Vida y Obra. Procedimientos compositivos más importantes*. Trabajo de investigación realizado en la Universidad Politécnica de Valencia para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. Valencia, 2005.

CALANDÍN, Emilio. *Tradición y modernidad en la obra de Francisco Llácer Plá* Trabajo de investigación realizado en la Universidad Politécnica de Valencia para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. Valencia, 2007.

NIETO, Albert. *Francisco Llácer Plá, su obra pianística: un piano sugerente*. Tesis Doctoral presentada en la Facultad Politécnica de Valencia en 2009.

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE FRANCISCO LLÁCER

CATÁLOGO ACTUALIZADO DE LA OBRA DE FRANCISCO LLÁCER

En este capítulo se presenta el catálogo[1] completo y actualizado, catálogo que aparece con los nº de opus ordenados por Francisco Llácer y con anotaciones pertenecientes al archivo personal del compositor, de ahí el relieve que le damos a esta información.

Opus nº: 1

Título: *DOS LIEDER AMATORIOS*
Clase: SOPRANO y PIANO
Textos: Alejandro García Martínez y Jesús Morante Borrás
Fecha terminación: 20 NOVIEMBRE 1952
Fecha estreno: 9 MARZO 1963. Emilia Muñoz y Jesús Gluck
Local estreno: GALERIA ESTIL (Valencia)
Duración: 5 minutos

[1] Existe un catálogo de Fco. Llácer Pla editado por la Sociedad General de Autores de España (SGAE) en 1996, escrito por Rafael Díaz Gómez, el cual cubre hasta el año de su edición.

Opus nº: 2

Título: *PRELUDIO*
Clase: PIANO
Fecha terminación: ABRIL 1953
Fecha estreno: 6 MAYO 1960. Jesús A. Madrid
Local estreno: CONSERVATORIO DE VALENCIA
Duración: 3 minutos
Edición: PILES (Valencia)

Opus nº: 3

Título: *CAMPANAR DE BENIGANIM*
Clase: CORO A 3 VOCES BLANCAS
Texto popular valenciano
Fecha terminación: AGOSTO 1953
Fecha estreno: 3 OCTUBRE 1954
Local estreno: Salón de actos de la Escuela de Artesanos, Valencia
Agrupación Vocal de Cámara de Valencia, dir.: María Teresa Oller
Duración: 4 minutos
Edición: "Retrobem la nostra música", Diputación de Valencia, 2004.

Opus nº: 4

Título: *TRÍPTIC POPULAR*
Clase: CORO A 3 VOCES BLANCAS
1º. *CALLA, CALLA, LLIMA VERDA*
2º. *QUI EM COMPRA UNA BARRACA*
3º. *BAIX EL PONT DE CULLERA*
Texto popular valenciano
Fecha terminación: FEBRERO 54
Fecha estreno: 12 MARZO 1955
Local estreno: Salón de actos del Instituto Laboral, Alcira (Valencia) - Coro de la Sección Femenina de Alcira, dir.: Francisco Llácer Pla
Duración: 7 minutos
Edición: *Retrobem la nostra música*, Diputación de Valencia, 2004

Opus nº: 5

Título: *EL BOSQUE DE OPTA*
Clase: POEMA SINFÓNICO
Fecha terminación: MARZO 1954
Fecha estreno: 15 NOVIEMBRE 1954
Local estreno: TEATRO PRINCIPAL (Valencia);Dtor: José Ferríz
Duración: 9 minutos

Opus nº: 6

Título: *SONATA*
Clase: PIANO
Fecha terminación: 25 ENERO 1955
Fecha estreno: 25 FEBRERO 1956
Local estreno: CONSERVATORIO DE VALENCIA; FERNANDO PUCHOL
Duración: 11 minutos
Edición: REAL MUSICAL (Madrid)
Grabaciones: FERNANDO PUCHOL – RNE
PERFECTO GARCÍA CHORNET - RNE
CD *ANTES DEL ARTE* - FERNANDO PUCHOL

Opus nº: 7

Título: *RONDÓ MIRMIDÓN*
Clase: ORQUESTA
Texto basado en la mitología griega.
Fecha terminación: MAYO 1956
Fecha estreno: 12 MAYO 1957
Local estreno: ATENEO MERCANTIL DE VALENCIA. ORQUESTA CLÁSICA VALENCIA; Dtor.: DANIEL DE NUEDA
Duración: 9 minutos
Grabación: ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID - RNE
ORQUESTA DE VALENCIA – RNE.

Opus nº: 8

Título*:* *NOCTÁMBULO*
(Postludio irónico de un piano colorista a un borracho)
Plantilla: piano
Fecha terminación: AGOSTO 1956

Fecha estreno: 7 FEBRERO 1957
Local estreno: Círculo Cultural Medina
Localidad: Madrid
Intérprete: Eduardo López-Chavarri Andujar
Duración: 3,30 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Compositores Sinfónicos Valencianos
(Valencia, 1992)
Conselleria de Cultura - Generalitat Valenciana
Grabación. CD *ANTES DEL ARTE* - BRENNO AMBROSINI
Dedicado a Eduardo López-Chavarri Andújar.

Opus nº: 9

Título: *PRIMAVERA EN HIVERN*
Clase: CORO MIXTO 4 VOCES
Texto: Luís Laporta
Fecha terminación: SEPTIEMBRE 56
Fecha estreno: 23 MAYO 1957
Local estreno: SOCIEDAD CORAL "EL MICALET" (Valencia)
Duración: 3 minutos
Edición: PILES (Valencia)
II CERTAMEN CORAL CLUB ROTARY -CAMP DEL TURIA- (LA ELIANA) OBRA OBLIGADA. 23 FEBRERO 2002
Grabación: *TODO LLACER* – CORAL DIVISI; Dtor: J. Vte. De SOUSA

Opus nº: 10

Título: *TRES LIEDER Y UNA COPLILLA*
Clase: SOPRANO y ORQUESTA
(EXITE REDUCCIÓN PARA PIANO)
Texto: Rafael Duyos
Fecha terminación: JUNIO 1957
Fecha estreno: 29 MARZO 1958
Local estreno: ATENEO MERCANTIL (Valencia)
Duración: 7 minutos
Grabación: Mª ANGELES PETERS Y PERFECTO GARCÍA CHORNET – RNE

Opus nº: 11

Título: *AGUAFUERTES DE UNA NOVELA*
Clase: SUITE SINFÓNICA
Texto: basada en la novela inédita de Esteve Sabater "Biografía de un cuerpo"
Fecha terminación: FEBRERO 1959
Fecha estreno: 12 FEBRERO 1962
Local estreno: SOCIEDAD FILARMÓNICA DE VALENCIA- ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA; Dtor.: JOSÉ FERRÍZ.
Duración: 22 minutos
Gabación: RNE – ORQUESTA DE VALENCIA; Dtor. YARON TRAUB.

Opus nº: 12

Título: *AL BON DEU*
Clase: CORO 3 VOCES BLANCAS
(EXISTE VERSIÓN CON ORQUESTA)
Texto anónimo
Fecha terminación: DICIEMBRE 1959
Fecha estreno: 3 MARZO 1966
Local estreno: BASÍLICA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS (Valencia); ESCOLANÍA SE LA BASÍLICA; Dtor.: JOSÉ ESTELLÉS
Duración: 2, 30 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabaciones: C.D."ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS"
GRABACIÓN TVE

Opus nº: 13

Título: *CANÇONETA DELS INOCENTS*
Clase: CORO DE VOCES BLANCAS Y ÓRGANO
Texto: Rafael Garrido
Fecha terminación: MARZO 1960
Fecha estreno: 7 ENERO 1961
Local estreno: ANTIGUO SEMINARIO DE VALENCIA; ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS; Dtor.: J. ESTELLÉS
Duración: 4, 30 minutos

Opus nº: 14

Título: *SONATINA 1960*
Clase: PIANO
Fecha terminación: OCTUBRE 1960
Fecha estreno: 16 ABRIL 1962
Local estreno: RADIO VALENCIA; JESÚS GLUCK
Duración: 14 minutos
Grabaciones: JOAQUÍN PARRA -RNE
EMILIO BARÓ -RADIO PARIS
Dedicada a Ramón Castañer

Opus nº: 15

Título: PRELUDIO MÍSTICO
Clase: ARPA
Fecha terminación: JULIO 1961
Fecha estreno: 15 JULIO 1979
Local estreno: SANTUARIO DE LA BIEN APARECIDA (Santander);Mª ROSA CALVO-MANZANO.
Duración: 6 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: CD CONSERVATORIO VALENCIA-LUISA DOMINGO (Grabación privada)
Dedicada a Mª Rosa Calvo Manzano

Opus nº: 16

Título: *SALIDA*
Clase: ÓRGANO
Fecha terminación: OCTUBRE 1961
Fecha estreno: 7 DICIEMBRE 1969
Local estreno: PARROQUIA DE SAN JUAN Y SAN VICENTE - (Valencia); JOSÉ CLIMENT
Duración: 3 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: CD “ANTES DEL ARTE” ; VICENTE ROS

Opus nº: 17

Título: *ZOCO ESCLAVO*
Clase: MARCHA ORIENTAL PARA BANDA
Fecha terminación: SEPTIEMBRE 1962
Fecha estreno: 7 de abril de 1963. Banda Primitva de Alcoi, dirigida por Fernando Mora Carbonell
Local estreno: Teatro Calderón (Alcoi)
Duración: 5 minutos
Edición: Institut Valencià de la Música - PILES (Valencia, 2006)
Edición conmemorativa del Día de la Música Valenciana 2006
Grabación: RNE – Banda, Banda, Banda, - Luis Sanjaime Mesguer, director. Concierto conmemorativo del Día de la Música Valenciana, celebrado el 29 de abril de 2006 en el Palau de la Música Valenciana
Dedicada a Pepa Carbonell de Castañer

Opus nº: 18

Título: *SINCRECIÓN-DIVERTIMENTO*
Clase: ORQUESTA DE CUERDA
Fecha terminación: OCTUBRE 1962
Fecha estreno: 17 FEBRERO 1965
Local estreno: INSTITUTO NACIONAL DE PREVISIÓN (Madrid);Dtor.: BENITO LAURET
Duración: 14 minutos

Opus nº: 19

Título: *PENTÁMERO*
Clase: SUITE PARA ARPA
Fecha terminación: 30 OCTUBRE 1963
Fecha estreno:
Local estreno:
Duración: 12 minutos

Opus nº: 20

Título: *INVENCIONES*
Clase: GRUPO DE CÁMARA DE SEIS INSTRUMENTOS
Fecha terminación: 2 ABRIL 1964

Fecha estreno: 12 FEBRERO 1968
Local estreno: COLEGIO ALEMÁN (Madrid); GRUPO KOAN;Dtor.: ARTURO TAMAYO
Duración: 8 minutos
Edición: EMEC (Madrid)
Grabación: GRUPO KOAN L.P.MOVIEPLAY
GRUPO KOAN RNE Y TVE

Opus nº: 21

Título: *HIMNO DE LA ENFERMERA*
Clase: VOZ Y ORQUESTA
(EXISTE REDUCCIÓN PARA PIANO)
Texto: Xavier Casp
Fecha terminación: 5 AGOSTO 1964
Fecha estreno: 4 MAYO 1966
Local estreno: JEFATURA PROVINCIAL DE SANIDAD (Valencia);ALUMNAS DE ENFERMERÍA; ALGUNOS PROFESORES DE LA ORQ. DE VALENCIA; dtor.: FCO. LLÁCER PLA
Duración: 2, 30 minutos
Dedicada a Justiniano Pérez Pardo

Opus nº: 22

Título: *NOU CANÇONS PER A LA INTIMITAT*
Clase: SOPRANO, TENOR, BAJO, FLAUTA, CLARINETE, FAGOT Y PIANO
Texto: Xavier Casp
Fecha terminación: 17 JUNIO 1966
Fecha estreno: 23 NOVIEMBRE 1966 (ESTRENO PARCIAL)
5 MAYO 1970(ESTRENO COMPLETO): EMILIA MUÑOZ, SANTIAGO SANSALONI, JOSÉ PERIS, JESÚS CAMPOS, LUCAS CONEJERO, JOSÉ ENGUÍDANOS Y FCO. BARÓ.
Local estreno: ATENEO DE MADRID (ESTRENO PARCIAL)
CONSERVATORIO DE VALENCIA (ESTRENO COMPLETO)
Duración: 27 minutos
Edición: PILES
Grabación: HOMENAJE A FRANCISCO LLACER PLA – Grupo Illana
Dedicatorias: La primera al matrimonio Michavila
La segunda a Carmen Peris
La tercera a Roser Montero Fischer

Opus nº: 23

Título: *TROVA HEPTAFÓNICA*
Clase: ORQUESTA DE CUERDA
Fecha terminación: ENERO 1969
Fecha estreno: 22 JULIO 1969
Local estreno: LONJA DE VALENCIA; ORQUESTA MOZART; Dtor.: Fco. CASANOVAS.
Duración: 6 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: ORQUESTA MOZART- RNE

Opus nº: 24

Título: *MOTETE PARA EL DÍA SEXTO*
Clase: CUARTETO U ORQUESTA DE CUERDA
Fecha terminación: AGOSTO 1969
Fecha estreno: 26 NOVIEMBRE 1974
Local estreno:COLEGIO MAYOR SAN JUAN EVANGELISTA, MADRID; GRUPO KOAN; Dtor.: J. RAMÓN ENCINAR.
Duración: 10 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabaciones: CD "ANTES DEL ARTE" (CUARTETO CLÁSICO DE VALENCIA). GRUPO KOAN – RNE

Opus nº: 25

Título: *CICLOS*
Clase: VIOLÍN Y PIANO (CON O SIN PLATO SUSPENDIDO)
Fecha terminación: 3 SEPTIEMBRE 1970
Fecha estreno: 9 MARZO 1976
Local estreno: SOCIEDAD CORAL "EL MICALET" (Valencia) - GRUPO ACTUM (SALVADOR PORTER, FRANCISCO BARÓ)
Duración: 20 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: FRANCISCO BARÓ -SALVADOR PORTER –RNE

Opus nº: 26

Título: *HIMNE DEL JARDINER VALENCIÀ*
Clase: CORO DE HOMBRES Y BANDA
Texto: Pere Delmonte
Fecha terminación: 24 FEBRERO 1972
Fecha estreno: 3 AGOSTO 1972
Local estreno: VIVEROS MUNICIPALES DE VALENCIA;CORO DE HOMBRES DE LA CORAL POLIFÓNICA VALENTINA, BANDA OCASIONAL; Dtor.:FCO. LLÁCER.
Duración: 3 minutos
Grabación: privada para la ASOCIACIÓN SANT FIACRE
Dedicada a Vicente Peris Sánchis

Opus nº: 27

Título: *CANÇÓ PER A LA INTIMITAT*
Clase: VIOLÍN Y PIANO (VERSIÓN NUEVA)
Fecha terminación: FEBRERO 1972
Fecha estreno: 14 NOVIEMBRE 1976
Local estreno: MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE AMSTERDAM; JUAN ALÓS Y MARIO MONREAL.
Duración: 4, 30 minutos
Grabación: SALVADOR PORTER Y FRANCISCO BARÓ –RNE

Opus nº: 28

Título: *LAMENTACIÓ D'AMOR DE TIRANT LO BLANCH*
Clase: CORO MIXTO
Texto: Joanot Martorell
Fecha terminación: DICIEMBRE 1972
Fecha estreno: 20 JUNIO 1980 - ORFEÓN UNIVERSITARIO DE VALENCIA; Dtor.: EDUARDO CIFRE.
Local estreno: IGLESIA DEL PATRIARCA (Valencia)
Duración: 6 minutos
Edición: *PILES* (Valencia)
Grabaciones: ORFEÓN UNIVERSITARIO, ORFEÓN NAVARRO REVERTER, CORO DE VALENCIA, CORAL DIVISI.

Opus nº: 29

Título: *TRES RATLLES CURTES*
Clase: CORO DE NIÑOS A TRES VOCES
Texto: José Albero

Fecha terminación: AGOSTO 1973
Fecha estreno: 17 JULIO 1982
Local estreno: ANTIGUO SEMINARIO (Valencia) - ESCOLANIA NTRA. SRA. DESAMPARADOS; dtor.: JOSÉ ESTELLÉS.
Duración: 7 minutos
Edición: "Retrobem la nostra música", Diputación de Valencia, 2004
Grabación: TODO LLACER – CORAL DIVISI

Opus nº: 30

Título: *MIGRACIONES*
Clase: SOPRANO Y ORQUESTA SINFÓNICA
Textos bíblicos
Fecha terminación: DICIEMBRE 1974
Fecha estreno: 10 FEBRERO 1977
Local estreno: TEATRO PRINCIPAL (Valencia) - ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA; dtor.: JOSÉ Mª CERVERA COLLADO.
Duración: 12 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: RNE Y TVE

Opus nº: 31

Título: *EPISODIOS CONCERTANTES*
Clase: GUITARRA, DOBLE CUARTETO Y PERCUSIÓN
Fecha terminación: NOVIEMBRE 1975
Fecha estreno: 1 DICIEMBRE 1979
Local estreno: CONSERVATORIO DE SEVILLA; ORQ. DEL CONSERVATORIO; JOSÉ LÁZARO (GUIT.) Dtor.: MANOLO GALDUF.
Duración: 24 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: ORQUESTA DE VALENCIA – RNE

Opus nº: 32

Título: *AJONETES*
Clase: NADALENCA 2 VOCES NIÑO
Texto popular valenciano
Fecha terminación: DICIEMBRE 1975
Fecha estreno: 1980
Local estreno: CONCURSO DE VILLANCICOS DE "EL CORTE INGLÉS"; COROS ESCOLARES; Dtra.: Mª DOLORES SANZ.
Duración: 2, 30 minutos

Edición: “Retrobem la nostra música”, Diputación de Valencia, 2004

Opus nº: 33

Título: *LITURGIA I (Responsorio por Daniel de Nueda)*
Clase: ÓRGANO
Fecha terminación: JULIO 1977
Fecha estreno: 23 NOVIEMBRE 1979
Local estreno: CONSERVATORIO DE VALENCIA - VICENTE ROS
Duración: 13 minutos

Opus nº: 34

Título: *LOORS DE LA SANTÍSIMA CREU*
Clase: SOPRANO y PIANO
Texto: Jaume Beltrán
Fecha terminación: FEBRERO 1978
Fecha estreno: 21 MARZO 1978
Local estreno:RNE – MADRID; ESPERANZA ABAD Y Mª ELENA BARRIENTOS.
Duración: 15 minutos
Grabación: RNE

Opus nº: 35

Título: *ANEM DE FOLIES*
Clase: ORQUESTA
Fecha terminación: JULIO 1978
Fecha estreno: 11 MAYO 1979
Local Estreno : KATOWICACH - (POLONIA); PANSTWOWA FILHARMONIA WROCLAMIU; Dtor.: J. Mª CERVERA COLLADO.
1 OCTUBRE 1979 VALENCIA
Duración: 16 minutos
Grabación: RNE

Opus nº: 36

Título: *HUELLAS (CRONO-FASES SOBRE MIGUEL HERNANDEZ)*
Clase: CELLO y PIANO

Fecha terminación: JULIO 1979, (VERSIÓN REDUCIDA: 1990)
Fecha estreno: 1 FEBRERO 1983
Local estreno: CENTRO CULTURAL CAJA DE AHORROS DE VALENCIA
Duración: 30, 30 minutos (14 VERSIÓN REDUCIDA); MARÇAL CERVERA Y PERFECTO GARCÍA CHORNET.
Grabación: CD "HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ" CONSELL VALENCIA DE CULTURA (VERSION REDUCIDA)

Opus nº: 37

Título: *DÍSTICO PERCUTIENTE*
Clase: PIANO
Fecha terminación: MARZO 1981
Fecha estreno: 7 MARZO 1983
Local estreno: SOCIEDAD FILARMÓNICA VALENCIA; PERFECTO GARCÍA CHORNET.
Duración: 9 minutos
Edición: CONSERVATORIO DE VALENCIA - MUSICINCO (Madrid)
Grabación: RNE
Dedicado a la memoria de Eduardo López-Chavarri Marco

Opus nº: 38

Título*: LITURGIA II*
Clase: QUINTETO DE VIENTO
Fecha terminación: AGOSTO 1981
Fecha estreno: 29 MAYO 1993
Local estreno: ACADEMIA MANUEL LATTUR (DENIA - Alicante) ENSEMBLE XXI
Duración: 15 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: CD Homenaje a Francisco Llácer Pla – Grupo Illana
CD Quintet Cuesta – Institut Valencià de la Música

Opus nº: 39

Título: *LA OTRA TROVA HEPTAFÓNICA*
Clase: CELLO Y PIANO
Fecha terminación: OCTUBRE 1981

Fecha estreno: 28 ENERO 1989
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; MARÍA MIRCHEVA Y PERFECTO GARCÍA CHORNET.
Duración: 10 minutos
Dedicada a Fernando Badía

Opus nº: 40

Título: *CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA*
Clase: PIANO Y ORQUESTA
Fecha terminación: SEPTIEMBRE 1984 (ENCARGO DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA.)
Fecha estreno: 21 MARZO 1986
Local estreno:TEATRO REAL - MADRID (ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA Y FERNANDO PUCHOL; Dtor.: MAXIMIANO VALDÉS)
Duración: 30 minutos
Grabación: RNE - TVE
Dedicada a Fernando Puchol

Opus nº: 41

Título: *TENEBRAE*
Clase: FLAUTA y PIANO
Fecha terminación: JULIO 1985
Fecha estreno: 9 OCTUBRE 1985
Local estreno: CENTRO CULTURAL DE LA CAJA AHORROS VALENCIA; JOANA GUILLÉN Y BERTOMEU JAUME.
Duración: 18/20 minutos
Edición: EMEC (Madrid)
Grabación: CD *MUSICA VALENCIANA DEL SIGLO XX PARA FLAUTA Y PIANO* IVAECM (JOANA GUILLEM Y BERTOMEU JAUME) RNE
Dedicada a Joana Guillem y Bertomeu Jaume

Opus nº: 42

Título: *MISA PUERÍCIA*
Clase: CORO 3 VOCES BLANCAS Y ÓRGANO
Texto litúrgico
Fecha terminación: JUNIO 1986
Fecha estreno: 21 MARZO 1993
Local estreno: BASÍLICA NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS (Valencia); ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS ; OSCAR OLIVER(órg.) ; LUÍS GARRIDO (dtor)
Duración: 15 minutos

Grabación: CD "ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS" Y TVE
Dedicada a la memoria de JOSÉ ESTELLÉS

Opus nº: 43

Título: *ESPACIOS SUGERENTES (HOMENAJE A UN CUADRO DE SALVADOR SORIA)*
Clase: PIANO
Fecha terminación: JUNIO 1986
Fecha estreno: 19 OCTUBRE 1987
Local estreno: TEATRO ARRIAGA (Bilbao); ALBERT NIETO
Duración: 6, 45 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabaciones: CD Y CASSETE DEL DEPARTAMENTO CULTURA GOBIERNO VASCO (ALBERT NIETO)
CD "ANTES DEL ARTE" (BRENNO AMBROSINI)

Opus nº: 44

Título: *VERSUS IN COMMEMORATIONE IOHANNIS CAVANILLES*
Clase: ÓRGANO
Fecha terminación: 12 DICIEMBRE 1986
Fecha estreno: 26 NOVIEMBRE 1987
Local estreno: PARROQUIA SANTO ANGEL CUSTODIO (Valencia) ENCARGO DE LA ASOCIACIÓN CABANILLES DE AMIGOS DEL ORGANO; VICENTE RIBES PALMERO.
Duración: 9/10 minutos

Opus nº: 45

Título: *TEXTURA Y TROPOS*
Clase: DIALOGO PARA VIOLÍN Y VIOLA
Fecha terminación: 14 FEBRERO 1987
Fecha estreno: 18 MAYO 1988
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; JUAN LLINARES Y EMILIO MATEU.
Duración: 23 minutos
Dedicada al dúo Llinares- Mateu
Opus nº: 46

Título: *RICERCARE CONCERTANTE*
Clase: DOS PIANOS Y ORQUESTA CLÁSICA

Fecha terminación: 28 AGOSTO 1987
Fecha estreno: 5 OCTUBRE 1988
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; ORQ. DE VALENCIA, ANA BOGANI Y FERNANDO PUCHOL; Dtor.: M. GALDUF.
Duración: 23 minutos
Grabación: CD "750 ANIVERSARIO FUNDACIÓN DE VALENCIA" (PERTEGÁS)
Dedicado a Ana Bogani y Fernando Puchol

Opus nº: 47

Título: *PLURÍVOCO (TERSO, FLUIDO, FULGENTE)*
Clase: PIANO
Fecha terminación: FEBRERO 1988
Fecha estreno: 5 SEPTIEMBRE 1988
OBRA ENCARGO DEL VI CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "JOSÉ ITURBI"
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
Duración: 6 minutos
Edición: DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Opus nº: 48

Título: *TE DEUM*
Clase: SOLISTAS, CORO DE NIÑOS, CORO MIXTO,ORQUESTA Y ÓRGANO
Texto litúrgico
Fecha terminación: ENERO 1991
Fecha estreno: 24 JUNIO 1993
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
OBRA ENCARGO DEL I.V.A.E.C.M.; ORQ. DE VALENCIA, MARÍA RIVERA, YOLANDA DEL PINO, IGNACIO GINER, ANTTI SUHONEN, CORO DE VALENCIA, ESCOLANÍA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS; Dtor.: M. GALDUF.
Duración: 34/35 minutos
Grabación: RNE

Opus nº: 49

Título: *CANTO DE LLAMA*
Clase: VIOLONCELLO SOLO
Fecha terminación: MARZO 89

Fecha estreno: 26 NOVIEMBRE DE 1995
Local estreno: ATENEO DE MADRID (BELEN AGUIRRE)
Duración: 11 minutos
Dedicada a María Mircheva

Opus nº: 50

Título: *TRIO Nº 1*
Clase: VIOLÍN, CELLO Y PIANO
Fecha terminación: JUNIO 1989
Fecha estreno: 12 MAYO 1991
Local estreno: CENTRO CULTURAL GALILEO (Madrid);FCO. MARTÍN,BELÉN AGUIRRE Y JUAN I. MARTINEZ.
ENCARGO SOCIEDAD FILAMÓNICA DE VALENCIA.
Duración: 15, 30 minutos

Opus nº: 51

Título: *CÀNTIC ESPIRITUAL A SANTA CECILIA*
Clase: CORO MIXTO Y ORQUESTA
Texto: Pere Delmonte
Fecha terminación: MARZO 1990
Fecha estreno: 24 NOVIEMBRE 1995
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; CORO Y ORQUESTA DE VALENCIA; Dtor.: E. GARCÍA ASENSIO.
Duración: 7 minutos.
Edición: PILES (Valencia)
Dedicado a Manuel Galduf

Opus nº: 52

Título: *COME OUVERTURA ALLA ITALIANA*
Clase: GUITARRA
Fecha terminación: MAYO 1990
Fecha estreno: 22 MAYO 1991
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; JOSÉ LUÍS RUIZ DEL PUERTO.
Duración: 6,30 minutos
Edición: AREA MÚSICA IVAEM – PILES (Valencia)
Grabaciones: CD "CANCIONES PARA VOZ Y GUITARRA (J.L. RUIZ DEL PUERTO -GLORIA FABUEL)
Dedicada a José Luís Ruiz del Puerto

Opus nº: 53

Título: *ARRAS*
Clase: ÓRGANO
Fecha terminación: JULIO 1990
Duración: 3 ,30 minutos
Dedicada a David Ros Gil

Opus nº: 54

Título: *INDUCCIONES*
Clase: TRIO PARA VIOLÍN, TROMPA Y PIANO
Fecha terminación: ENERO 1991
Fecha estreno: 2 MARZO 1992
Local Estreno: CEN TRO ARTE REINA SOFIA (Madrid); JUAN LLINARES, JAVIER BONET Y ANÍBAL BAÑADO.
Duración: 15 minutos
Grabación: CD "TRIOS PARA VIOLÍN, TROMPA Y PIANO DE AUTORES ESPAÑOLES" (V. ZARZO, ANABEL G. CASTILLO. B. JAUME) RNE
Dedicada a Carmen Pérez Blanquer
[Versión para Vln, Cello y Piano llamado TRÍO Nº 2 (1993)]

Opus nº: 55

Título*: JUCUNDE ET PACIFICUS*
Clase: PIANO
Fecha terminación: MARZO 1991
Fecha estreno: 22 MAYO 1991
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; EMILIO BARÓ
Duración: 7 minutos
Grabación: RNE

Opus nº: 56

Título: *CUATRO SONETOS DE FRAY LUIS DE LEÓN*
Clase: FLAUTA, FAGOT y PIANO
Fecha terminación: NOVIEMBRE 1991
Fecha estreno: 3 JULIO 1993
Local estreno: IX FESTIVAL INTERNACIONAL MÚSICA DE VILLENA; JOANA GUILLEM, ENRIQUE ABARGUES Y BERTOMEU JAUME.
Duración: 16 minutos
Grabación: HOMENAJE A FRANCISCO LLÁCER PLA – Grupo Illana

Dedicada al Trío Guillem, Abargues y Jaume

Opus nº: 57

Título: *POLIANTEA*
Clase: PIANO
Fecha terminación: MARZO 1992
Fecha estreno: 22 SEPTIEMBRE 1992
Local estreno: FESTIVAL INTERNACIONAL MÚSICA CONTEMPORANEA DE ALICANTE – ALFONSO MONTECINO. ENCARGO DEL CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORANEA.
Duración: 15, 25 minutos

Opus nº: 58

Título: *RELATANDO IMÁGENES*
Clase: SUITE PARA TROMPA Y PIANO
Fecha terminación: NOVIEMBRE 1992
Fecha estreno: 20 FEBRERO 1996
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; JAVIER BONET Y ANIBAL BAÑADOS
Duración: 14 minutos
Edidición: I.M.D. (Paris)
Grabación: CD "ANTES DEL ARTE"

Opus nº: 59

Título: *TRIO Nº 2 (INDUCCIONES)*
Clase: VIOLÍN, CELLO Y PIANO
Fecha terminación: ENERO 1993
Duración: 15 minutos

Opus nº: 60

Título: *SOLITUT SONORA*
Clase: DUO PARA VIOLÍN Y PIANO
Fecha terminación: MAYO 1993

Fecha estreno: 1 FEBRERO 1994
Local estreno: PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA; JUAN LLINARES Y BRENNO AMBROSINI.
Duración: 13 minutos
Dedicada a Juan Llinares

Opus nº: 61

Título: *PÓRTICO A RAMOS DE PAREJA*
Clase: GUITARRA
Fecha terminación: AGOSTO 1993
Fecha estreno: MAYO 1996
Local estreno: INSTITUTO FRANCÉS (Valencia) – José Luis Ruiz del Puerto.
Duración: 10 minutos
Edicion: PILES (Valencia)
Grabación: CD "ANTES DEL ARTE" (José Luis Ruiz del Puerto)

Opus nº: 62

Título: *BREVE SONATA MUDANTE*
Clase: PIANO
Fecha terminación: ENERO 1994
Fecha estreno: OCTUBRE 1996
Local estreno: CAJA MADRID (Barcelona) – Brenno Ambrosini
Duración: 16 minutos
Edición: PILES (Valencia)

Opus nº: 63

Título: *MÚSICA PARA CLAVE CON O SIN PREPARACIÓN*
Clase: CLAVE DE DOS TECLADOS
Fecha terminación: FEBRERO 1996
Fecha estreno: 10 JUNIO 1997
Duración: 4 minutos
Local estreno: IVAM – INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA "ANTES DEL ARTE" - RODRIGO MADRID, clave
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: CD "ANTES DEL ARTE"
Dedicada a Rodrigo Madrid

Opus nº: 64

Título: ELEGÍA A UNA MIRADA
Clase: DUO VIOLÍN Y CELLO
Fecha terminación: JUNIO 1996
Fecha estreno: ABRIL 1998
Edición: PILES (Valencia)

Opus nº: 65

Título: *HACIA EL ANOCHECER*
Clase: DUO VIOLÍN Y CONTRABAJO
Fecha terminación: FEBRERO 1997
Fecha estreno: MAYO 1998 - ANABEL G. DEL CASTILLO Y JESUS REDONDO.
Duración: 12 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabación: CD CONSERVATORIO PROFESIONAL "MAESTRO VERT" CARCAIXENT – ANABEL G. DEL CASTILLO Y JESUS REDONDO

Opus nº: 66

Título: *PAVESA CÉLICA*
Clase: BARCAROLA PARA PIANO
Fecha terminación: MARZO 1997
Fecha estreno: 26-ENERO-1998 – ADOLFO BUESO
Duración: 7 minutos
Edición: PILES (Valencia)
Grabaciones:
CD *LUCES Y SOMBRAS PARA UN PRÍNCIPE* (Adolfo Bueso – piano)
RNE – Brenno Ambrosini - piano

Opus nº: 67

Título*: SIMBOLISMOS TAGORE*
Clase: ORQUESTA DE CUERDA
Fecha terminación: JULIO 1998
Fecha estreno: 23 MAYO 1999
Local estreno: Centre del Carme (IVAM) - ENSEMS 99, XXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORANEA (Valencia)-
Orquesta de Cámara Joaquín Rodrigo, Agustín León Ara, concertino-director
Edición: PILES (Valencia)

Grabación. RNE - Orquesta de Cámara Joaquín Rodrigo, Agustín León Ara, concertino-director

Opus nº: 68

Título: *SONATA*
Clase: VIOLA Y CLAVE
Fecha terminación: ENERO 1999
Fecha estreno: 4 ABRIL 2000
Duración:
Local Estreno: Club Diario Levante – Traian Ionescu (viola) – Rodrigo Madrid (clave)

Opus nº: 69

Título: *O SALUTARIS HOSTIA*
Clase: CORO MIXTO A 3 VOCES
Texto litúrgico
Fecha terminación: NOVIEMBRE 1998
Fecha estreno: MAYO 1999 - Coro Universitario Sant Yago – Rafael Sánchez Mombiedro, director
Duración: 2 minutos
Local estreno: Festival Coral "MILLENIUM SACRUM" – Palau de la Música de Valencia- Coro Universitario Sant Yago – Rafael Sánchez Mombiedro, director
Dedicada al Coro Universitario Sant Yago
Edición: DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA
Grabación. CD Fstival "MILLENIUM SACRUM"
Coro Universitario Sant Yago – Rafael Sánchez Mombiedro, director

Opus nº: 70

Título*: POETIZANDO LO COETANEO*
Clase: CONTRABAJO
Fecha terminación: SEPTIEMBRE 1999

Opus nº: 71

Título: *ARQUITECTURAS DEL SILENCIO*
Clase: VIOLA Y CONTRABAJO
Fecha terminación: SEPTIEMBRE 2000
Duración: 8/9 minutos

Fecha estreno:
Local estreno:
Edición: PILES - INSTITUCIÓN ALFONSO EL MAGNÁNIMO - DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Opus nº: 72

Título: *ODA A JOAQUÍN RODRIGO VIDRE*
Clase: VOZ Y GUITARRA
Fecha terminación: NOVIEMBRE 2000
Duración:
Fecha estreno: MARZO 2001
Local estreno: Palau de la Música de Valencia
Elena de la Merced y José Luis Ruiz del Puerto
Dedicado a Elena de la Merced y José Luis Ruiz del Puerto.

LIBRO

Título: *GUÍA ANALÍTICA DE FORMAS MUSICALES PARA ESTUDIANTES*
158 PÁGINAS
Fecha: 1982

Edición: REAL MUSICAL

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abad, E. – 290
Abargues, E. - 296
Adam Ferrero, B. – 39
Aguilera Cherni, Vte. – 13, 14, 112, 114, 115.
Aguirre, B. – 245, 363
Albéniz, I. – 24, 26
Allegri, G. - 177
Alfonso XIII – 23
Alfonso, R. - 24
Alonso, M. – 24, 3
Alós, J. – 177
Alvero, J. - 288
Ambrosini, B. – 109, 282, 293, 298
Ángeles, V. de los - 25
Anglés, H. – 33
Antón, M.-24
Añón, M. – 40
Argenta, A. - 24
Asíns Arbó, M.- 36, 38
Aparicio, T- 17
Asencio, Vte. – 37, 255

B

Bacarisse, S. – 24, 31, 32
Bach, J. S. – 85, 101, 176, 177
Badía, F. - 37
Báguena Soler, J. – 2, 34, 37, 42, 45, 54, 255, 327
Ballif, C. – 42, 134, 135, 136, 137, 138, 157
Bañados, A. -297

Barber, LL. – 39
Barce, R. - 14
Barceló, M. – 113
Baró, E. – 184, 295, 332
Baró, Fco. – 286, 287, 288, 338
Barrientos, Mª E. - 290
Bastidas, F. – 19
Bártok, B. – 26, 28, 42, 56, 94, 95, 140, 142, 143, 176, 181
Bautista, J. - 24
Beethoven, L. van – 22, 26
Belenguer, J. L. – 39, 51
Beltrán, J. – 107
Béquer, G. A. – 23
Bernaola, C. - 37
Berg, A. – 28, 56, 57, 60, 86, 105, 146, 154, 158, 260
Berio, L. - 149
Bizet, G. – 28
Blancafort, A, - 34
Blanes, L. – 17, 18, 51, 176
Blanquer, A. – 37, 38, 39, 51
Bogani, A. - 294
Böhm, K. - 33
Bonet, J. – 297
Botella, Jfa. – 114
Boulez, P. – 65, 149, 158
Brahms, J. - 25
Bretón, T. – 23
Britten, B. - 158
Bruckner, A. - 36
Buendía, M. - 37
Bueno, Fco. – 17, 18, 86, 105, 189
Bueso, A. – 299
Bülow, H. V. - 71

Busoni, F. – 126, 140, 148

C

Cabanilles, J. B. – 46
Calandín, E. – 19, 20, 40
Calés, Fco. - 24
Calvo Manzano, Mª. R. - 284
Campo, C. del – 24, 25, 29, 30, 34, 36
Campos, J. - 286
Cano, C. – 40
Carbonell, P. - 262
Casals, P. – 26, 32
Casanovas, Fco. - 287
Casella, A. - 26
Casp, X. – 92, 107, 108, 335
Cassadó, G. - 32
Castañer, R. – 50, 113, 114, 116
Castillo, M. – 37
Cattoi, B. – 132
Cercá, M. - 34
Cercós, J. - 34
Cervera Collado, J. Mª. – 111, 289, 290, 349
Cervera, M. – 290, 347
Chapi, R. – 23, 25
Chávez, C. – 173
Chladni, E. - 177
Chopin, F. - 89
Chuliá, S. - 39
Cifre, E. – 288, 340
Cirlot, J. E. – 34
Climent, J. – 284
Comellas, J. – 34

Comes, J. B. – 37, 64, 321
Conejero, L. - 286
Corell, R. - 37
Costa, J. – 15, 16, 40
Cruz de Castro, C. - 14
Cubiles, J. - 34
Cuesta, Fco. - 38

D

Darias, J. – 14
De Falla, M. – 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 34
De la Merced, E. – 219, 300
De León, Fray L. – 47, 107, 110, 209, 212
De los Ángeles, V. - 34
De Machaut, G. – 102
De Monasterio, J. – 22
De Nueda, D. – 37, 45, 85, 281, 290, 345
De pablo, L. – 36, 37, 50, 57, 94, 105, 114, 121, 176
De Pareja, R. – 47, 212
De Priest, J. – 165
De Satoy, M. – 175, 176, 177
De Soto, R. -114
De Sousa, J. V. – 282
De Vega, L. – 112
De Vicente, E. – 14
De Villena, sor I. – 107
Debussy, C. – 16, 25, 26, 28, 33, 42, 89, 95, 124, 181, 183, 258
Del Pino, Y. - 294
Delmonte, P. – 107, 108
Díaz, R. – 12, 13, 14, 16, 279
Domine, A. – 15
Domine, R. – 15, 16

Domingo, L. – 284
Dubois, Ch. – 170
Dukas, P. – 26, 31
D´Urbano, J. – 160
Duyos, R. – 107, 108
D´Yndi, V. – 170

E

Eaglefield, A. – 42, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 130, 131, 182, 183, 258
Eissenhower, D. – 32
El Bosco – 116
Encinar, J. R. – 287, 333
Enguídanos, J. – 286
Escher, M. C. – 174
Esplá, O. – 25,28, 30, 31, 32, 255
Estellés, J. – 283, 289, 293
Esteve Sabater, M. – 84, 109
Evangelista, J. – 39

F

Fabuel, G. - 295
Falk, J. – 44, 56, 57, 92, 153, 154, 155
Fauré, G. – 89
FECOCOVA 16
Fernández Arbós, E. – 25, 39
Fernández Cid, A. – 36
Ferríz, J. – 281, 283
Fitz- James, J. – 26
Franck, C. – 25
Franco, E. – 36

G

Galduf, M. – 289, 294, 295, 343
Galiana, J. L. – 15, 16, 18, 184
García A. – 279
García Abríl, A. – 36, 37
García Asensio, E. – 295
García Chornet, P. – 281, 282, 290, 292, 347
García del Castillo, A. – 296, 299
García Leoz, J. – 34
García Mota, R. – 15, 18
García, A. – 107, 108
García, V. – 40
Garnería, J. – 13
Garnería, J. – 89, 112, 115
Garrido, L. – 292
Garrido, P. – 35
Garrido, R. – 107, 108
Gaya, R. – 113, 159
Gayarre, J. – 23
Gerhard, R. – 34, 35
Giró, J. – 34
Glass, Ph. – 165
Gluck, J. – 279, 284
Gomá, E. – 37
Gombau, G. – 24, 114
Gómez Amat, C. – 22
Gomis, J. C. – 179
Graetzer, G. – 46, 163
Grupo Illana, 16, 48, 286, 291, 296
Guerrero, Fco. – 64, 321
Guillén, J. – 292, 296
Guinard, P. – 34
Guridi, J. – 30, 34

H

Haffter. C. – 24, 36, 94, 228
Haffter. E. – 30, 31, 36
Haffter. R. – 30, 31, 32, 36, 128, 176, 258
Hartzenbusch, J. E. -109
Haydn, J. - 176
Hernández, M. – 46, 111
Hidalgo, J. – 35
Hindemith, P. – 140, 143, 144, 145, 148. 163, 170, 176, 181, 183, 224, 259
Homs, J. – 14, 34, 35, 157

I

Iturbi, J. – 32, 38, 294
Ionescu, T. – 217, 300
Ives, Ch.- 140, 148, 158
Izquierdo, J. - 32

J

Jaume, B. – 292, 296
Jordá, E. - 33
Jung, K. – 175
Janácek, L. – 146

K

Kandinsky, V. – 81
Knaperssbusch, H. – 33
Koecklin, Ch. – 39, 170
Krenek, E. – 43, 44, 56, 57, 147, 151, 152, 156

L

Laporta, L. – 107, 108

LaRue, J. – 8

Lasso, O. di – 64, 321

Lauret, B. – 285

León Ara, A. – 299, 300

León Tello, A. – 37

Ligeti, G. – 214

Liszt, F. – 87, 89, 140

Llácer Peris, J. – 363

Llácer Plá, Fco. – 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 17, 19, 22, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 201, 206, 213, 214, 215, 219, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 232, 237, 242, 243, 248, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 261, 279, 280, 286, 291, 296, 353.

Llinares, J. – 112, 293, 298

Locatelli de Pérgamo, A. Mª.- 27, 28

López-Chavarri Andujar, E. – 282

López-Chavarri Marco, E. – 24, 25, 37, 38, 45, 85, 188, 189, 255, 290, 351

Lutoslawski, W. – 61, 73, 94, 95, 232

M

Machancoses, J. Mª. - 327
Machlis, J. – 45, 64, 159, 161
Madrid, J. A. – 280
Madrid, R. – 217, 298, 300
Magenti, L. – 255
Magenti, L. – 37
Mahler, G. – 36, 50
Marco, T. – 11, 13, 14, 19, 32, 37, 44, 50, 53, 54, 114, 228, 261
Marías, J. – 59, 117, 181, 183, 319
Martillán, J. – 31
Martin, F. – 160
Martin, Fco. – 295
Martínez Báguena, J. – 255
Martínez, J. I. – 295
Martorell, J. – 107, 338
Mateu, E. – 112, 293
Matrimonio Michavila – 286
Mendelsshon, F. – 22
Menendez Pelayo, M. – 23
Messiaen, O. – 51, 89
Mestre Vert – 15
Mestres Quadreny, J. Mª. – 34
Michavila, J. – 113, 114, 116, 243, 248
Milhaud, D. – 140, 142
Mira, R. – 40
Mircheva, M. – 292, 295
Monk, Th. – 165
Monreal, M. – 287
Montecino, A. – 297
Montero, R. – 286
Montesinos, E. – 39
Montsalvatge, X. – 36

Mora, Fdo. – 285
Morales, C. De – 54, 55, 60, 64, 321
Morante Borrás, J. – 107, 108, 279
Moreno Gans, J. – 34
Moreno, J. – 40
Mozart, W. A. – 176, 177
Muñoz, E. – 279, 286
Muóz Molleda, J. – 34

N

Nieto, A. – 20, 293
Nono, L. – 149

O

Oliver, O. - 292
Oller, Mª T. - 280
Oltra, H. – 40
Orquesta de Valencia – 283, 297
Ortega y Gasset, J. - 117
Orts, J. A. - 40

P

Prieto, C. – 14
Pitágoras – 21, 172
Pedrell, F. – 24, 25, 38
Picasso, P. – 29
Pérez Casas, B. – 30
Pittaluga, G. – 31, 32
Palau, M. – 37, 38, 42, 62, 255, 327
Pastor, R. – 40
Peris, C. – 42, 286
Paz, J. C. – 43, 133

Persichetti, V. – 46, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 181
Petrassi, G. – 51
Pérez, G. – 64
Palestrina, G. B. – 64, 321
Prats, Gómez, V. – 107
Parma, A. – 170
Peters, Mª A. – 282, 343
Parra, J. – 284
Pérez, J. – 286
Peris, J. – 286
Porter, S. – 287, 288, 338
Pérez, G. – 321
Perosi, L. - 321
Padrós, J. – 34
Pons, J. – 39
Puchol, Fdo. – 16, 18, 59, 142, 281, 294

Q

Querol, L. – 32, 34, 38
Quinteto Cuesta - 291

R

Rameau, J. Ph. – 28, 81
Ramos, R. – 40
Ravel, M. – 28, 42, 89
Redondo, J. – 299
Remacha, Fdo. – 31
Reti, R. – 157
Rimsky Korsakov, N. – 25, 28
Rivera, M. – 294
Rives, Vte. – 293
Roca, J. – 34, 37

Roda, - 25
Rodrigo, J. – 28, 32, 33, 48, 53, 106, 219, 222, 299, 300
Rodriguez, Albert, R. – 34
Rorschach, H. – 175
Ros Gil, D. – 296
Ros, Vte. – 284, 290
Rubio, S. – 54
Ruíz del Puerto, J. L.- 219, 295, 298, 301
Ruvira, J. – 12, 13

S

Stravinsky, I. – 16, 29, 33, 56, 95, 140, 141, 158
Sarasate, P. – 23
Sopeña, Fco.- 24
Scoenberg, A. – 28, 33, 34, 56, 57, 81, 82, 86, 105, 128, 138, 140, 145, 146, 149, 157, 158, 163, 170, 176, 228, 259, 260
Salazar, A. – 30, 32
Segovia, A. – 32, 33
Sainz de la Maza, R. – 33
Scholz, H. – 42, 119
Searle, H. – 43, 140, 141, 143, 145, 148, 149, 150, 259
Spencer, H. – 59, 319
Sempere, E. – 114
Sobrino, Fco. – 114
Scriabin, A. – 125, 126, 176, 181, 201, 202, 230, 237, 238, 259
Szymanowski, K. – 140
Stockhausen, K. – 149
Steuermann, E. – 157
Sanjaime, L. – 285
Sansaloni, S. – 286
Sanz, Mª D. – 289

Suhonen, A. – 294
Sánchez Mombiedro, R. - 300
Sanz, E. – 40
Schumann, R. – 1, 22
Santa Cruz, M. – 24
Soler, J. – 14
Soria, S. – 17, 115, 116, 293

T

Tagore, R. – 112
Talens, R. – 39
Tamarit, Fco. – 39
Tamayo, A. – 285
Tapies, A. – 113
Tchaikovsky, P. I. – 25, 36, 105
Toch, E. – 81
Torres, J. De - 321
Tragó, J. – 25, 33
Traub, Y. – 283
Turina, J. – 24, 25, 26, 28, 30, 34

V

Valdés, M. – 59, 292
Valen, F. – 140, 148
Valero, A. – 40
Valls, M. - -34
Van Gogh, Th. – 111
Van Gogh, V. – 111, 116
Varèse, E. – 140, 148
Victoria, T. L. de – 64, 321
Villarrojo, J. – 14
Viñes, r. – 26, 32, 34

Vitruvio – 179
Vivó, R. – 34
Von Karajan, H. – 33
Von Knorr, E. – 163

W

Wagner, R. – 23, 31, 105, 153
Webern, A. – 14, 29, 57, 65, 105, 146, 158, 176, 200, 228

X

Ximenez Caballero, L. – 43, 56, 139
Xenakis, Y. – 115

Y

Yepes, N. – 33
Yturralde, J. Mª. - 114

Z

Zarzo, Vte. – 295

ANEXOS

ANEXO 1:
CONFERENCIA VIDA Y OBRA
(Completa el Epígrafe 4.2)

" VIDA Y OBRA"

Fco. Llácer Plá

ORDEN DE LAS ILUSTRACIONES MUSICALES:

1º.- CASSETTE:"SONATINA 1.960" (11'30 minutos).Cara 1ª.Al comienzo.

2º.- DISCO: "INVENCIONES"(8 minutos). Cara A.- Al comienzo.

3º.- CASSETE: "CICLOS" (20 minutos). Cara 1ª. Al comienzo.

4º.- CASSETTE: "LAMENTACIÓ D'AMOR DE TIRANT LO BLANCH" (6 minutos) Cara 1ª.- Está preparado por donde sale.

5º.- CASSETTE:"MIGRACIONES"(12 minutos). Cara 2ª. Al comienzo.

6º.- CASSETTE: "ANEM DE FOLIES" (16 minutos). Cara 1ª. Está preparado por donde sale.

Señores:

El filósofo español Julián Marias en su libro de ensayos "EL TIEMPO QUE NI VUELVE NI TROPIEZA" dice: "El pensamiento suele operar con ideas antiguas. En cierta medida, es inevitable: incluso cuando se intenta comprender original y creadoramente una situación nueva, es decir, cuando se está llegando a una idea que es también nueva, los conceptos que se manejan son recibidos, están ahí, previos a esa situación que hay que entender."...

Este pensamiento a mi me gusta mucho y lo cito en ocasiones en mis clases para hacer entender a algún estudiante que no se pueden saltar en la formación del individuo etapas o épocas cronológicas y que todas deben ser conocidas y estudiadas extrayendo de ellas lo que interese a la personalidad de cada cual.(1) Yo, naturalmente, comparto este planteamiento y creo que somos muchos los que pensamos de igual manera. Posiblemente haya un condicionamiento contenido en lo que di-

(1) Heriberto Spencer. Filosofo Ingles tambien dice: Solo quien es descendiente del pasado puede ser progenitor del futuro

319

cen estos filosofos tan acertadamente y creo que puede afectar al comportamiento de las personas, por ello debo presentarme a Vds. como un músico contemporáneo, con tendencias actuales, pero moderadas. Mi formación afectivá musical, mi inclinación, podemos decir mis raices, están en la música religiosa, particularmente en la vocal. Yo fuí "infantillo" o Puericantor como ahora se dice, de la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, conocido allí como El Patriarca. No lo recuerdo exactamente pero posiblemente desde 1926, hasta 1933 ó 1934, lo que suponen 6 ó 7 años. Allí se produjeron mis primeras emociones musicales y pienso que en el fondo de mi memoria y de mi subconsciente existe esta querencia musical, esa inclinación a volver vivencialmente a mis origenes musicales. Ya sabemos que los recuerdos de la infancia no se esfuman y perduran a través del tiempo. Y esto aflora en mis composiciones, aunque esté subsumido en ellas, sea cual sea la música que haga y la combinación que utilice. Como he dicho fue-

rom 6 ó 7 años de permanente cantar polifonía religiosa y constante siembra en mi, de la atmósfera, estilo, cadencias, etc. de esta clase de música y de ir atesorando recuerdos de funciones litúrgicas de gran solemnidad, em las que cantabamos polifonía de la más alta calidad (lo que ya no recuerdo tam bien es como lo haciamos, pero el tiempo al pasar ha teñido de color rosa el recuerdo y pienso que las cosas no iban excesivamente mal): Victoria, Morales, Guerrero, Comes, Ginés Perez, Lasso, Palestrina, Erb, Perosi, Torres, etc. eran interpretados a menudo y sus obras y estilos debierom calar hondo en mi y marcan, sim duda, mi personalidad, y ello creo determina un tanto una orientación o tendencia hacia mi forma de hacer música, en la que, tal vez algo misteriosamente, sale del subconsciente y queda en la obra como um aura de lo comtemplativo determinada por la convicción que tengo del poder mágico de elevación, que sobre lo humano, tiene la música debido a que el

mecanismo de su comunicación puede gobernar nuestra emoción y sensibilidad, empujando nuestras potencias espirituales hacia una dimensión interior equilibrada, y aunque las huellas de esta aura sean tan imprecisas, que no se puedan hallar explícitamente, sí pueden ser percibidas como algo que queda "ahí"; yo diría que como una tímida aureola que tiñe mis obras con esta substancia de mi "modelación" infantil, aunque sea remota. Entre los recuerdos de mi infancia, a los que vengo refiriéndome, hay uno que posiblemente gravita sobre mí muy particularmente, por tratarse de algo que aun hoy me interesa en gran manera y que considero se grabó en mi, con impacto que había de dejar profundo surco. Se trata de las representaciones del drama sacro-lírico asuncionista que se celebran anualmente en la basílica de Santa María de Elche, conocido con el nombre de EL MISTERIO DE ELCHE. Yo soy valenciano, pero no hijo de Elche, lo soy de la Ciudad de Valencia. La tradición ilicitana afirma que los actuantes cantores de este Misterio han de ser hi-

jos de Elche. Y ésto se observa siempre en la medida de lo posible. Lo cierto es que el año 1.932, no disponian en Elche de niño que cantara el papel de"Angel" del Misterio (o FESTA que es como debe llamarse). Necesario fué buscar fuera de Elche un niño que cantara esta parte. Y fuí yo el elegido. No se muy bien porqué, aunque supongo que se debió a mi situación de infantillo "veterano" o decano de la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi. Canté pues el Angel y ademas una parte del Ara Coeli, com las consiguientes bajada y subida de la "Granada" y del aparato del Ara Coeli conmigo dentro. Recuerdo ello perfectamente y la honda impresión que en mi dejó esta participación en la representación de una obra musical tan antigua y con origenes tan remotos que están aun velados en el arcano de los tiempos, y a esta impresión debió contribuir no poco,ademas de la música, la tramoya, el movimiento escénico, el entusiasmo del público, el calor, etc. ya que de todo ello surge una representación de alto valor artístico y con un gran

sabor ancestral. Parece pues lógico que al caer todo este conjunto de circunstancias artísticas sobre el espíritu de un niño de 13 años, que ya andaba bien cargado de impactos músico-religiosos, por su, llamémosle así, oficio de "infantillo", quedara una impronta que posteriormente debia aflorar en sus comportamientos artísticos.

Debemos añadir a todo esto, mi posterior actividad como Director de agrupaciones corales. Durante 30 ó 35 años he dirigido distintos coros en mas de 400 conciertos lo que supone haber continuado inmerso en la música vocal y, con mucha frecuencia, de tipo religioso.

Mi pensamiento musical tiene pues un punto de partida que toma como base el del polifonista español del Siglo XVII, Cristobal de Morales, que escribió en la dedicatoria de uno de sus libros de misas: " La música que no sirve para honrar a Dios y ennoblecer el pensamiento del hombre falta a la razón de su fin". Así pues, pienso, que la música ha de estar al servicio del hombre para ennoblecerle. Posible-

mente aquí queda latente un idealismo filosofico que anda rondando el humanismo clásico. Estoy convencido que la música es el vehículo preciso para cultivar la fantasía y sensibilidad del hombre y acrecentar las facultades creadoras del mismo a cualquier nivel de la actividad humana y de esta forma ayudarle a ser mas sensible, a cultivar mas la inteligencia y a estar mas integrado en la sociedad. Esto que llevo diciendo muchos años, hoy es casi un tópico, un lugar común. La iniciación musical en la infancia es una materia que hoy está en marcha en nuestra Patria y va dando frutos, aunque solo sea por ahora una actividad balbuciente, pero se vislumbra que ha de ser positiva en el porvenir, ya que se va aceptando esa educación como formadora del imdividuo. En fin, creo que con todo lo dicho queda realizado un planteamiento, que podemos considerar de base, de mi forma de hacer música, utilizando el arte de los sonidos, en lo que puedo, para ayudar al

hombre y que se eleve no solo en sus andaduras técnicas y científicas por esta vida, sinó en un plano sensible y de humanismo que contribuya a la fraternidad universal. Hay pués una labor humanística a realizar a través de la música y a ella me uno, y por ella he trabajado tanto en mi labor de compositor como en mi trabajo de director de coros. Por tanto y resumiendo puedo decir que todo ésto lo pretendo en el plano de la comunicación a través del mundo de los sonidos. Debo añadir que para mi la música no es sentimiento ni sentimentalismo, sinó sensibilidad y fantasía del intelecto, que se ejercen mediante el arte de plasmar en sonidos y en el movimiento del tiempo nuestra inventiva artística. Y como dice Cristobal de Morales y coincidiendo con Olivier Mesiaen, la música debe servir para unirnos a todos y acercarnos a Dios.

Mi formación musical empezó en el Colegio de Corpus Christi, que ya he citado y continuó en el Conservatorio de Música de Valencia,

donde se interrumpieron mis estudios durante la guerra civil. Terminada ésta los reemprendí, al mismo tiempo que conseguí un puesto de trabajo en la Administración Civil del Estado. Actualmente aun soy Administrador General de la Escuela Departamental de Puericultura de Valencia. Seguí estudiando y trabajando. Por las mañanas en mi puesto administrativo de la Sanidad Nacional en Valencia y por las tardes estudiando y acudiendo a las Clases del Conservatorio, hasta que terminé lo que denominamos "carrera", y luego amplié estudios con maestros siempre valencianos (Machancoses, Baguena Soler, Manuel Palau). Esto sucedía en la década de los cuarenta que fueron años muy difíciles.

Hablando ya de mi trabajo como compositor considero que, aunque muy modestamente, he sido, o por lo menos he pretendido ser, en el medio en que me desenvuelvo y me he desenvuelto, un poco puente entre la tradición escolástica y la nueva música contemporánea (dando esta denominación a la música de nuestro tiempo que utiliza técnicas moder-

nas de escritura). Mi camino va de obras de raiz folklórica (casi todas para coro, como "Triptic popular", "Campanar de Semiganim", "Primavera en Hivern", etc) avanzando poco a poco hasta adquirir um lenguaje actual, pero moderado. En mi obra para orquesta de cuerda "Sincreción-Divertimento" intento conciliar la tradición con técnicas de escritura más al dia, orientándola particularmente hacia um lenguaje un tanto experimental, encaminándome por la senda del atonalismo, ya que lo atonal me atraía por considerar que podía ser materia idónea para la expresividad que buscaba, puesto que mi acercamiento a las nuevas tendencias está guiado por el afán de comunicarme musicalmente en un lenguaje coetáneo, utilizado con relativa independencia de criterio y anhelo de renovación. Mi gran interés por ello, es lo que me produjo una insaciable curiosidad. Mi formación para la música contemporánea se produce de manera autodidacta. He ido formándome a base de leer partituras, textos, oir todo lo que he podido e ir informándome lo

más ampliamente posible, por todos los medios a mi alcance, reflexionando sobre las materias, estilos, técnicas y formas que pasaban por mis manos, para ir conformando mi manera musical de obrar de acuerdo con mi propia fantasía y sensibilidad musical, con cierta intuición de una especie de plástica sonora, que sentía un tanto confusa en mi mente, para luego de estudiar y experimentar sistemas, tendencias y escuelas, utilizar los medios que me van mejor o que se adecuam más a mi idiosincrasia para la comunicación que deseo, dándoles el tratamiento que a mi parecer es el mas apropiado.

329

Creo que los compositores podrian dividirse en dos grandes grupos, considerándolo muy globalmente. Unos que comstruyen su obra en base de uma escritura rigurosamente técnica buscando conseguirlo todo de la forma y otros que siguen su intuición y una idea determinada, como si la tuvieran plásticamente a la vista, aunque para ello su comportamiento técnico no sea muy altamente riguroso. Yo me conside-

ro situado entre éstos últimos.

Hay cierta diferencia de estilos entre mis obras corales y las instrumentales, debido, muy a menudo, a conocer hasta donde alcanzan técnicamente los coros que tenía a mi disposición, lo que ya es indicativo de mi forma de comportamiento circunstancial en ocasiones. Por ello considero que en mis obras instrumentales la evolución ha sido mas escalonada y mas constante. Ya en mi "Sonata para piano" de 1955, uso una tonalidad libre que me induce a utilizar en mi obra para orquesta "AGUAFUERTES DE UNA NOVELA" de 1.959, un avance hacia el atonalismo - que será mi constante mas duradera - e incluso en algunos pasajes un dodecafonismo heterodoxo que comsidera las series de doce sonidos básicos como puntos clave de apoyo para interpolar notas de paso de caracter atonal entre ellas, que me permiten una mayor libertad expresiva, que tiene gran entronque con la melódica contemporánea y resulta así muy comprensible. También aparece ya en esta obra mi

330

inclinación a insertar ciertos pasajes fuertemente ritmados. En esta composición se va fijando mi forma posterior de organizar el material y mi interés por la comunicación. Este interés ya está explícito en mis anteriores - y primeras obras orquestales -"El Bosque de Opta" y "Rondó Mirmidon". El afán de comunicacióm sigue patente en mis obras posteriores. En la línea antedicha, pero con más acentuado caracter, por derivar el tratamiento temático mas directamente de técnica dodecafónifa, está la "SONATINA 1.960" para piano. Es atonal y se configura con temas claramente dodecafónicos. Creo - y ello debe considerarse particularmente a partir de esta obra - que hay, como he dicho, mucho de intuitivo en mi comportamiento musical, aunque naturalemente procuro dar a mis obras la mayor unidad posible sin volver las espaldas a la corrección técnica, pero sometiendo la organización del material a utilizar en la obra, al contenido que en la misma deseo expresar. Siempre me esfuerzo en que el material me sirva para el fondo, sin

esperar que únicamente la forma me dé el fondo. Para esta organización construyo un tema atonal con determinado número de sonidos, que pueden ser 12, o mas o menos, que luego trato por imitación retrograda y contraria, además de fijar las once transposiciones que de cada imitación pueden hacerse. Por supuestos que este tema - por llamarlo de alguna forma - en esta manera de tratamiento carece de valores temporales. Ello se añade posteriormente como material generador de de agrupaciónes ritmicas. Esta es la base del tratamiento atonal que utilizo en mis obras, trabajando com estos supuestos temas, de forma tanto lineal como vertical.

Como ejemplo de mi manera de escribir en 1960, podemos oir un fragmento de la "Sonatina 1960". (1) CASSETTE DE "SONATINA 1.960" (1)

En este dominio del atonalismo, se imserta mi obra de 1.964 "INVENCIONES", para seis instrumentos (trio de cuerda y trio de viento)

(1) Toca el piano Emilio Baró Ribes

que se entretejen en un juego constructivista formal, que en ocasiones observa la disposición de doble coro y otras de tejido de estructuras. La obra está escrita en un atonalismo no riguroso basado en la meutralización interválica lineal y horizontal del sonido y el juego tímbrico de los instrumentos agudos de las familias del viento-madera y cuerda, se sustentan en la forma de variación constante. En esta obra la escritura está ya bastante definida hacia una meta atomal mas especifica y a cuya meta llegaré con mayor rigor en la obra que seguidamente comentaré. Pero como considero que en "INVENCIONES" se puede observar um proceso de evolución, les ruego oigamos un fragmento de esta obra.-(1)

333

DISCO DE "INVENCIONES" (1)

En 1.966 escribo el ciclo de canciones para Soprano, Tenor, Bajo, Flauta, Clarinete, Fagot y piano, con texto valenciano del poeta ac-

(1) Grupo Koan: dirigido por José Ramón Encinar

tual Xavier Casp,"NOU CANÇONS PER A LA INTIMITAT". Estas canciones retoman las fuentes del Lied expresionista, ya que hacia esta tendencia artística será a la que me inclino y en la que podrá quedar incorporada mi citada obra. En este ciclo de nueve canciones,la unidad viene garantizada por el contenido de los textos que corresponden a una sola colección. Así el aliento e inventiva del poeta brindan la oportunidad de escribir con sobriedad y equilibrio en la forma,y con acercamiento a un estilo expresionista,ya que el texto es un vehículo magnífico para expresar mis pensamientos. Yo por lo menos así lo espero. Creo que llego a este expresionismo por mi afán de comunicación. En esta obra el rigor constructivo atonal es altamente exigente; posiblemente sea en ella donde más lejos he llevado esta exigencia. La técnica atonal de la obra esta basada en función de la neutralizaciónm de los sonidos,(como en mi obra "INVENCIONES"), tanto en lo horizontal como en lo vertical, y reitero aquí mi creencia que al

partir de un concepto humanista de la música y basar en esta ocasión mi técnica en el atonalismo estricto, por imperativo de mi pensamiento estético musical, que desea por encima de todo ser expresivo, llego, y así lo justifico, al expresionismo. En posteriores obras, ello q queda así plasmado: ésto sucede en "CICLOS" para violin y piano, con o sin plato suspendido; "MOTETE PARA EL DIA SEXTO", para orquesta de arcos o cuarteto de cuerda; "EPISODIOS CONCERTANTES" para guitarra, doble cuarteto y percusión (1) y otras mas.

335

En cuanto a la forma, en ocasiones adopto formas preexistentes o conjugo una arquitectura especial que sirva a lo que deseo expresar. Por ejemplo: en mi citada obra "CICLOS" de 1.970, ordeno estas estructuras de forma determinada. Consideremos que este ordenamiento confiere en primer lugar a los interpretes la libertad de utilizar ó no el plato suspendido, lo que supone poder dar versiones distintas de la obra cada vez que se interprete teniendo en cuenta que la uti-

(1) "Lloors de la Santissima Creu", en las que las 4 primeras notas del tema de 12 sonidos, corresponde a las 4 primeras del Motete, O crux! de Ginés Perez, del s. XVI-XVII

lización o no del plato suspendido puede exacerbar o mitigar el contenido de la obra, que consta de once ciclos, que se producen en una forma un tanto piramidal. Así del 1º ciclo y el 11º se corresponden; el 2º con el 10º; el 3º con el 9º; el 4º com el 8º; el 5º con el 7º y el 6º queda único y es el centro o cúspide de la pirámide. Esta conexión es mas implícita que explícita por la variación constante a la que someto el material con el que trabajo, que relaciono con el consejo de Schoënberg, que decía a sus alumnos:"Nunca hagais lo que pueda hacer un copista". Estos "CICLOS" tienen también secuencias flexibles y abiertas para dar amplias posibilidades a los ejecutantes de recrear la obra. E incluso hay un ciclo basado en el ancestral "contrapunto alla mente" donde el piano tiene una especie de Cantus Firmus y el violin improvisa, sobre medios dados, un Discanto o Diafonía en la parte superior que debe oponerse al Cantus Firmus con

ornamentaciones basadas en los medios dados citados que es una secuencia ajustada a material temático, todo ello en episodio aleatorio. En estos once ciclos los finales y los comienzos están unidos por puentes, soldaduras o cortos periodos de transición, para que la obra quede como un todo sim solución de continuidad. La unidad de esta obra se fundamenta en la utilización de cuatro elementos básicos: El primero temático-atonal-lineal-vertical de 13 sonidos; el 2º, espacial:  ; el 3º dinámico y el 4º temporal, que se transforman en el transcurso de la obra. La base de la composición es el elemento primero temático, siendo el 2º y 3º circunstanciales, como "hitos" para estabilizar la Forma. En cuanto el 4º temporal, lógicamente tambien evoluciona.

Los espacios temporales ffiexibles se yuxtaponen con los metricados según la organización estética del contexto.

Vamos a oir la obra o parte de ella, si Vds. lo aceptan, pues

dura 20 minutos. (1)

CASSETTE DE"CICLOS" (1)

En algunas [redacted] obras, particularmente para coros " a capella", abandono esta técnica como ya he indicado anteriormente. Por ejemplo en "LAMENTAÇIO D´AMOR DE TIRANT LO BLANCH" escrita en 1.972 para coro mixto, con texto del capítulo 120 de la novela valenciana del Siglo XV de Juan Martorell, "Tirant lo Blanch", utilizo, como tema generador, un diseño de la música del antifonario mozárabe del Siglo IX, de la Lección 1ª de Jueves Santo, que queda expuesto en las primeras notas de la obra y luego es tratado con técnica diversa: mezclo en esta obra lo modal com lo tonal y utilizo una armonía de libre sucesión, dándole forma de Madrigal. Comienza la obra con una especie de recitativo a duo paralelo, que comtiene las notas que se utilizarán como diseños temáticos para la construción de la misma. Esta especie de recitativo se reexpone a solo hacia mediados de la

(1) Violin S'alvador Porter. Piano: Francisco Baró

obra y al final, en la Coda, a tutti. Esta estructura que considero equilibra y estabiliza mucho la forma al tener tres referencias claramente discernibles al comienzo, mitad y final de la obra, es detalle arquitectónico que utilizaré en obras posteriores de manera diversa. Al pretender ajustarme al caracter del texto la música adquiere ciertas cualidades dramáticas que quedan patentes, en pasajes tanto de polifonia homófona o sea vertical, como una especia de contrapunto simple a cuatro partes en estilo vocal clásico (nota contra nota) y polifonia de libre imitación, otorgando a cada frase del texto una sección musical distinta, hasta al final reexponer musicalmente diseños temáticos anteriores y en la Coda, como he dicho, el tutti con el episodio en recitativo. El dramatismo y el sabor ancestral del tema elegido se ajustaban muy bien a lo que yo quería expresar, teniendo en cuentra la procedencia, época y contenido del texto.

339

Por tanto no dudé en utilizar esta forma de hacer, aunque ella

suponía un apartarse de mi manera habitual de escribir música y la obra quedó así terminada. La duración de la misma es de seis minutos. Vamos a oirla, o bien un trozo y podrán Vds. comprobar cuanto acabo de decir en relación con el cambio de estilo en la escritura. (1)

CASSETTE DE "LAMENTACIO D'AMOR DE TIRANT LO BLANCH" (1)

No solo en "Lamentació d'amor de Tirant lo Blanch" dejo el camino que seguía y que luego emprendo de nuevo, sinó que en mi obra "MIGRACIONES", para Soprano y Orquesta de 1.974, hallo otra manera de organizar el material sonoro. Surgió la idea de esta obra despues de la lectura de un texto monográfico sobre la casuística y fenomenología de los emigrantes, tan importante y actual, con toda su carga humana y dramática, cuyo contenido me impresionó profundamente. Tras meditar sobre ello, me pareció imprescindible, como vehículo expresivo, la incorporación de la voz humana a la orquesta y me decidí por la de Soprano, pensando en una determinada intérprete que luego por

(1) Orfeon Universitario de Valencia. Director Eduardo Cifre

cuestión fisiológica no pudo estrenar la obra. En cuanto a la lengua en la que debía cantar la Soprano, después de algunas dudas y búsquedas elegí el latín por su sonoridad y ser lengua ecuménica que abarca todo el ámbito de las manifestaciones migratorias; lo extraje del libro del "Exodo" (16-3º). Son dos cortas frases latinas las que canta la Soprano, que interviene únicamente en siete cortas participaciones. Estás frases en español dicen: la primera:¿ porqué nos has traido a este desierto?, y la segunda:¡Ojalá hubiéramos muerto por la mano del Señor!.

341

En cuanto a la técnica de composición concibo una forma distinta, nueva para mi, como he dicho, de organizar el material sonoro, y dentro de la Forma Obertura, tipo francés (Lento-Rápido) del Siglo XVII, construyo la obra de la manera siguiente: Para la organización del material musical, tomo como base una gama libre atonal de siete sonidos que irá evolucionando durante la obra. Esta evolu-

ción se empieza a producir cuando de la primera gama de siete sonidos, que constituyen un heptafonismo atonal, de vez en cuando "emigra" un sonido que es sustituido por otro de los cinco que restan para la constitución completa de la serie dodecafónica. Algunos de los sonidos "emigrados" y sustituidos, también "inmigran" reincorporándose a la gama actuante, en sustitución de otro que se desplaza, produciéndose así una suerte de "migraciones" sonoras que van cambiando la atmósfera o "clima" armónico y melódico en la temporalidad de la obra. Estos cambios se producen por el desplazamiento, casi permanente, del lugar que ocupan los semitonos y otros intervalos en la gama básica de siete sonidos, que va produciendo, como consecuencia, estructuras armónicas resultantes, ya que la calificación de los intervalos armónicos viene determinada en cada momento por las características del heptafonismo actuante, por lo que los acordes van adquiriendo una variedad muy expresiva. En esta obra predo-

minan, sin que sean exclusivas, las superposiciones verticales de intervalos de cuarta, en cualquiera de sus combinaciones espaciales, ya que, repito, la calificación de estos intervalos depende de la gama de siete sonidos que se está utilizando en cada momento.

Como ilustración de ello podemos oir un fragmento de "MIGRACIONES".- CASSETE DE "MIGRACIONES" (12 minutos).(2) Orq. Mpal de Valencia: Dir. Manuel Galduf. Sop. Mª Angeles Peters

En cuanto a la utilización de nuevas grafias, ya en "CICLOS" hay mezcla de ellas con la signografía tradicional. Lo mismo ocurre en el "MOTETE PARA EL DIA SEXTO" para cuarteto u orquesta de cuerda, en "MIGRACIONES"(1) y en mis ultimas obras: "LITURGIA I" para órgano; "LITURGIA II" para quinteto de viento; "DISTICO PERCUTIENTE" para piano; "HUELLAS" para cello y piano y "ANEM DE FOLIES" para orquesta, etc. en las que voy incorporando todos estos recursos de escritura y desarrollándolos. La menor o mayor incorporación de nuevas grafias depende del contenido y forma de la obra y casi siempre, como ya he dicho, mezclado con escritura tradicional. "LITURGIA II" para quinteto de viento contiene una mezcla de música flexible y

(1) "Loors de la Santissima Creu", para Soprano y piano. Obra encargo de R.N.E.

metricada o acompasada, en proporción mas paritaria. Esta obra tiene como antecedentes "LITURGIA I" para órgano. "LITURGIA I" para órgano está dedicada a la memoria de Daniel de Nueda, desaparecido músico valenciano y catedrático de piano del Conservatorio de Valencia, al que debo mucha ayuda y que me alentó siempre para seguir el camino de la composición. La motivación de la obra me indujo a pensar en una especia de responsorio. El tema principal de "LITURGIA I" está elaborado con cadencias gregorianas tratadas atonalmente y tiene un tema secundario extraido del Coral 72 de la Pasión según San Mateo, de Juan S. Bach. El tema principal está utilizado horizontal y verticalmente y en esta obra los periodos con grafias nuevas creo resultan muy sugerentes para el intérprete. Escribiendo "Liturgia I", nació la idea de "Liturgia II", por las concomitancias de producción de sonido que pueden existir entre el órgano y un quinteto de viento.

344

En "DISTITCO PERCUTIENTE" para piano, es donde utilizo mas abundantemente las nuevas grafias. Toda la obra es música flexible (manera de hacer que queda dentro de las formas aleatorias, si bien en su concepcion menos extrema). Esta obra está concebida con arquitectura binaria, que queda un tanto diluida, aunque relativamente reconocible . Es la forma intencional en la que queda mas implícita que explícita la construccion, habiendo adoptado como material generador el acorde equilibrado y tres sonidos a distancia de semitono cada uno de ellos.

345

Así en las últimas obras a que me estoy refiriendo, entre los elementos generadores habitualmente usados para conseguir la unidad de la obra, que suelen ser diseños breves, incisos, semifrases, etc. utilizo mi última incorporación a estos medios de unidad diversa: lo que yo llamo "ACORDE EQUILIBRADO" y que ya he citado, cuyos soni-

dos utilizo vertical y horizontalmente , como es norma en mi en casi todos los elementos de unidad. Está constituido este acorde por dos intervalos - pudieran ser tres - de distinta clasificación y calificación que una vez superpuestos verticalmente se imitan en movimiento contrario o de espejo, en distribución igualitaria, quedando un sonido central que puede servir de "eje", como un elemento de equilibrio sonoro que sirva de sostén horizontal y se utiliza como punto de referencia de una altura predominante en la construcción de la obra.

346

Este sistema de sonido "eje" lo utilizo algo mas claramente en mi "Duo para violoncello y piano" que lleva el título de "HUELLAS" (crono-fases sobre Miguel Hernandez). Similarmente a la manera de concepción de "MIGRACIONES", mi obra "HUELLAS" fué intuida después de la lectura de parte de la obra y biografía del poeta alicantino. Precisamente el título de la obra está sacado de la colección de

Sonetos del año 1.934 "Imágenes de tu Huella". Esta obra fué estrenada en Valencia, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros, en febrero de 1.983 (1) y está construida sobre el esquema AB-C-BA con introducción y coda. La divido en tres fases: Lento - Rápido - Lento, con lo que pretendo queden diferenciadas las citadas fases. La duración de las mismas va disminuyendo temporalmente, como apresurando un final. Aquí el tema principal es de 16 sonidos, que elaborados nos proporcionan todo el material de A - B y C y genera además tres secuencias: dos espacio temporales (una en forma de espiral con el sonido eje en el centro y otra en línea quebrada ascendente o descendente -sierra-), siendo la 3ª una serie dodecafónica. La división del tema principal en cuatro grupos de sonidos proporciona el material armónico que se utiliza íntegro o fragmentado con sustitución, en ocasiones, de algún sonido. Las tres fases de la obra están enlazadas por hito-diastemas en octavas en el piano, fácilmente per-

347

(1) por el cellista Manuel Cervera y Perfecto García Chornet al piano

ceptibles. La obra comienza y termina con un SI b, repetido, que es el sonido utilizado como "eje", intentando con ello sugerir un nivel de equilibrio cargado de significado al asentarlo en un contexto sonoro determinado. He intentado en esta obra, que dura 32 minutos, con la mayor economía y variedad posible de medios, enraizados a un solo tema, evocar con profundo sentido dramático el planteamiento que me conmovió al concebir su creación. Temporalmente, somo es en mi frecuente, se yuxtaponen fragmentos abierto-flexibles con otros mensurados.

En todas las obras, antes de escribirlas necesito organizar el material a usar. Por ello hago siempre un esquema previo con los materiales a desarrollar, sus posibles proyecciones y variaciones y todo aquello que debe ayudarme a dar unidad y equilibrio a la arquitectura formal de la obra que pretendo escribir.

348

Finalmente deseo referirme a mi obra "ANEM DE FOLIES" para orquesta sinfónica, estrenada en Polonia en 1979. En ella se utilizan todos los procedimientos mencionados, excepto el acorde equilibrado y es evidente en la obra el uso de "ostinatos" con variedad rítmica, basados en células de material temático anteriormente utilizado, creando así plurirritmias con ritmos binarios y ternarios que van transformándose por elaboración y creando una atmósfera de inquietud. La fórma FOLIA (como la Chacona) es una danza con variaciones temáticas, que utilizo para servir al impulso que proporciona el pensamiento para dar contenido a la obra, que escribí por encargo del Director de Orquesta José Mª Cervera Collado, que me pidió una Folía. Considerando que la palabra folía significa locura y que en su origen portugués es un baile ruidoso y rápido, en el que solian tomar parte muchas personas que, ante el

barullo que armaban, dieron origen a la expresión popular: !eso va por folias! (o sea que no tiene piés ni cabeza) pensé que era la forma ideal para plasmar la idea sonora sobre la que planteé la obra o sea sobre la incógnita de nuestro tiempo, en que amenudo se confunde la alegría con la agitación; idea que queda reflejada en la cambiante temporalidad de la obra. La escritura es, como en casi toda mi obra, atonal, y se basa en dos elementos: un tema de doce sonidos, tratados como ya he explicado, mas una escala característica de siete sonidos, frecuentemente usada en fragmentos y células rítmicas. La forma musical de la obra tiene su raigambre en el tradicional "tipo Sonata": Introducción A - B (desarrollo de A mas B) y Coda recapituladora. Antes del periodo de reexposiciones se ofrece una secuencia abierta, con cierta aleatoriedad controlada, en la que sobre unos glissandos ascendentes y descendentes de la cuerda se intercalan, a juicio del director,

350

breves intervenciones de grupos de instrumentos de viento. Hacia el final de la obra se oye un duo de trompetas, con cita temática de la obra vocal "Les Folies" de Eduardo Lopez-Chavarri Marco, como homenaje a quien fué mi profesor de Estética e Historia de la Música. Casi como protagonistas anecdóticos de la obra, se producen intervenciones destacadas de dos tubas y un flautín.

En cuanto al aspecto estético de mi obra, también podemos resumirlo indicando que el posible expresionismo que contiene es [illegible] de raiz mediterránea, que va unido a mi forma de tratar los instrumentos y de orquestar, que tiene un indudable color y sabor levantino con cierta luz y claridad y creo, y espero, que por todo ello es facilmente asimilable. A grandes rasgos señores, esto es lo que configura mi obra y ésta la evolución que he tenido a traves de los años.

351

Vamos a oir, como último ejemplo, mi obra, "ANEM DE FOLIES" o un fragmento, ya que dura diez y seis minutos. Muchas gracias por su atencion.

CASSETTE DE "ANEM DE FOLIES" (1)

(1) Orquesta Nacional de España - dirigida por Jose Mª Cervera Collado.

ANEXO 2:

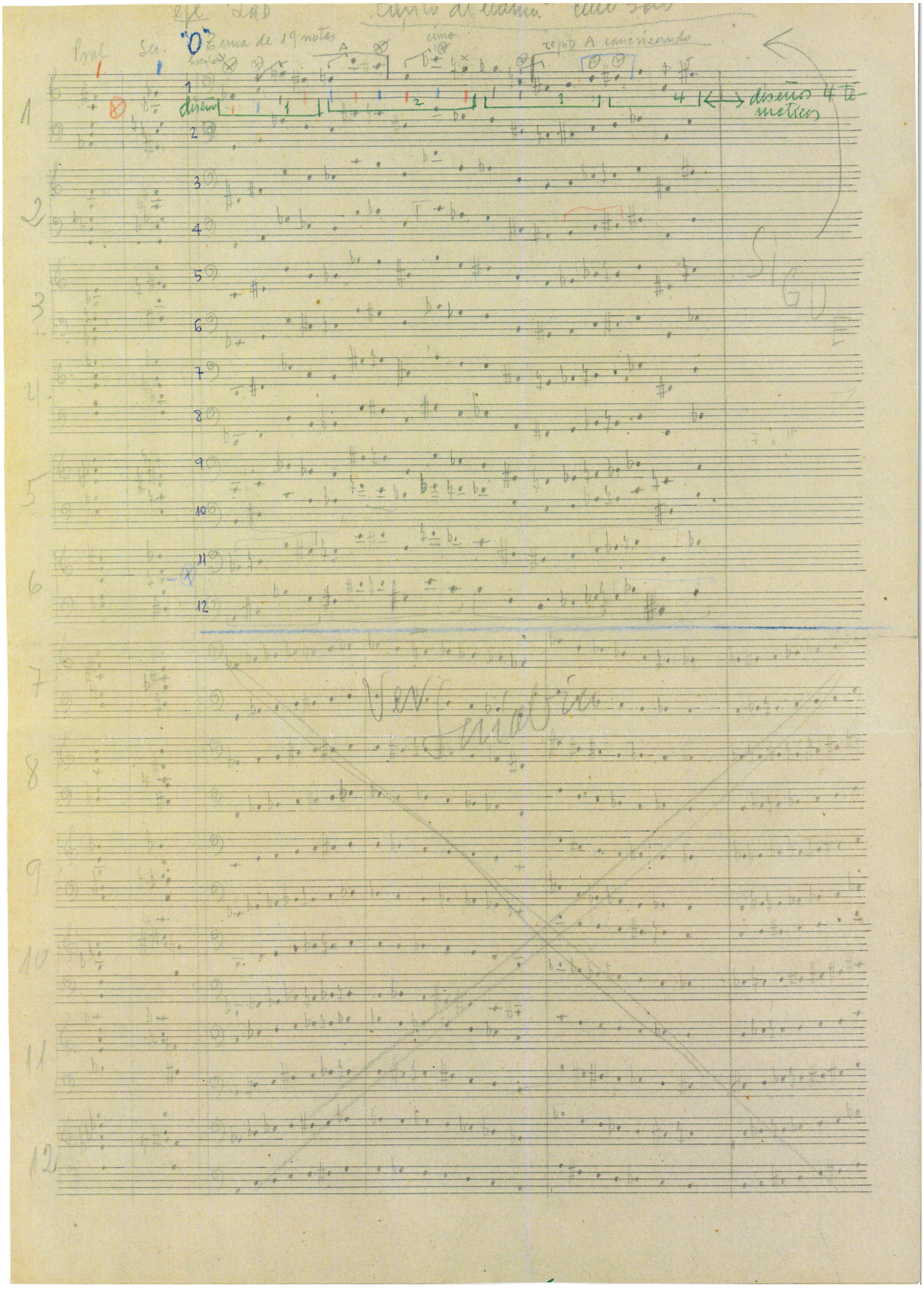
- GRÁFICOS MANUSCRITOS DE Fco. Llácer

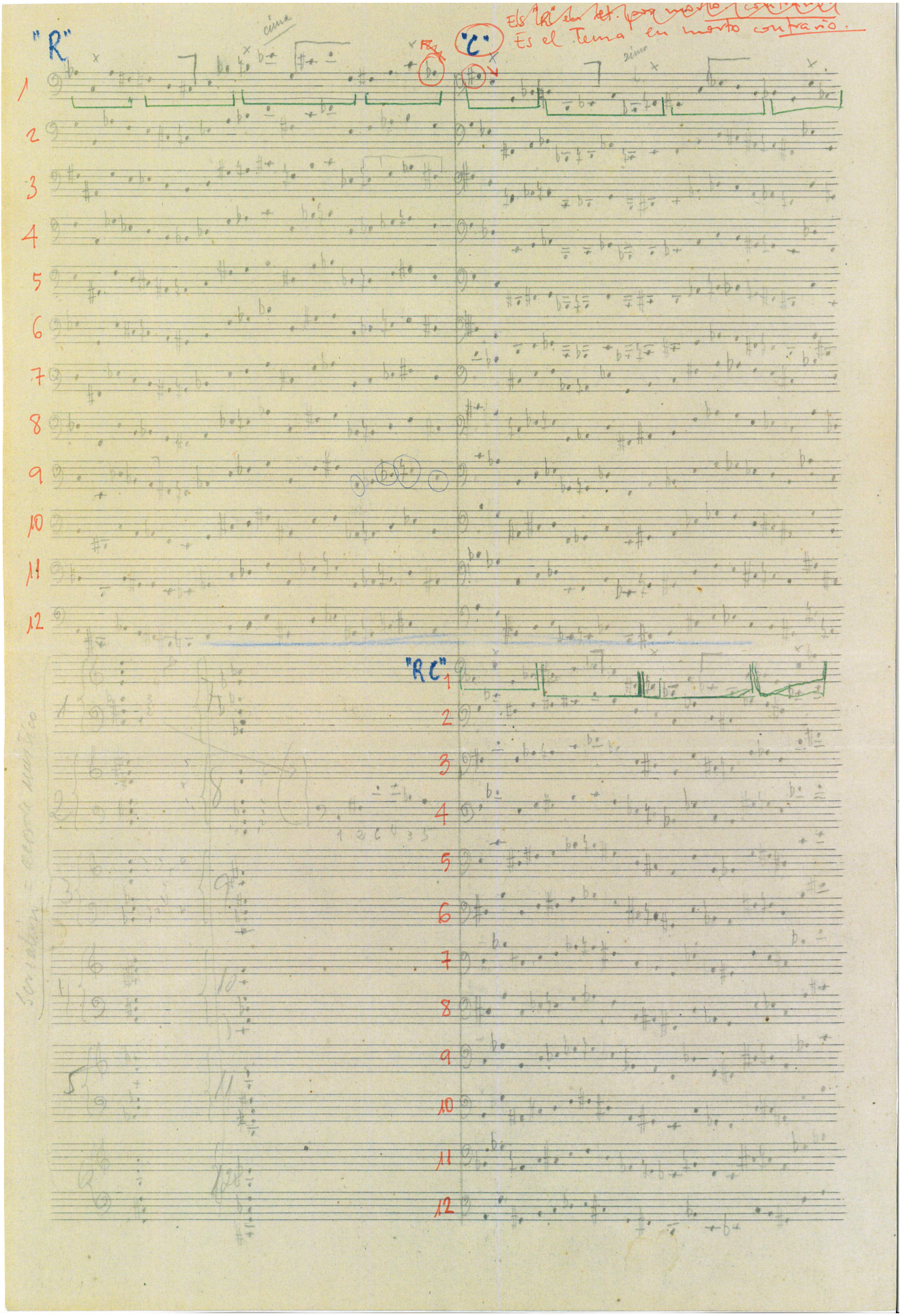
- NOTAS AL PROGRAMA

- ESQUEMA FORMAL

ANEXO 2

MANUSCRITOS DE FRANCISCO LLÁCER




"R"
"C"
Es el Tema en movto contrario.
"RC"

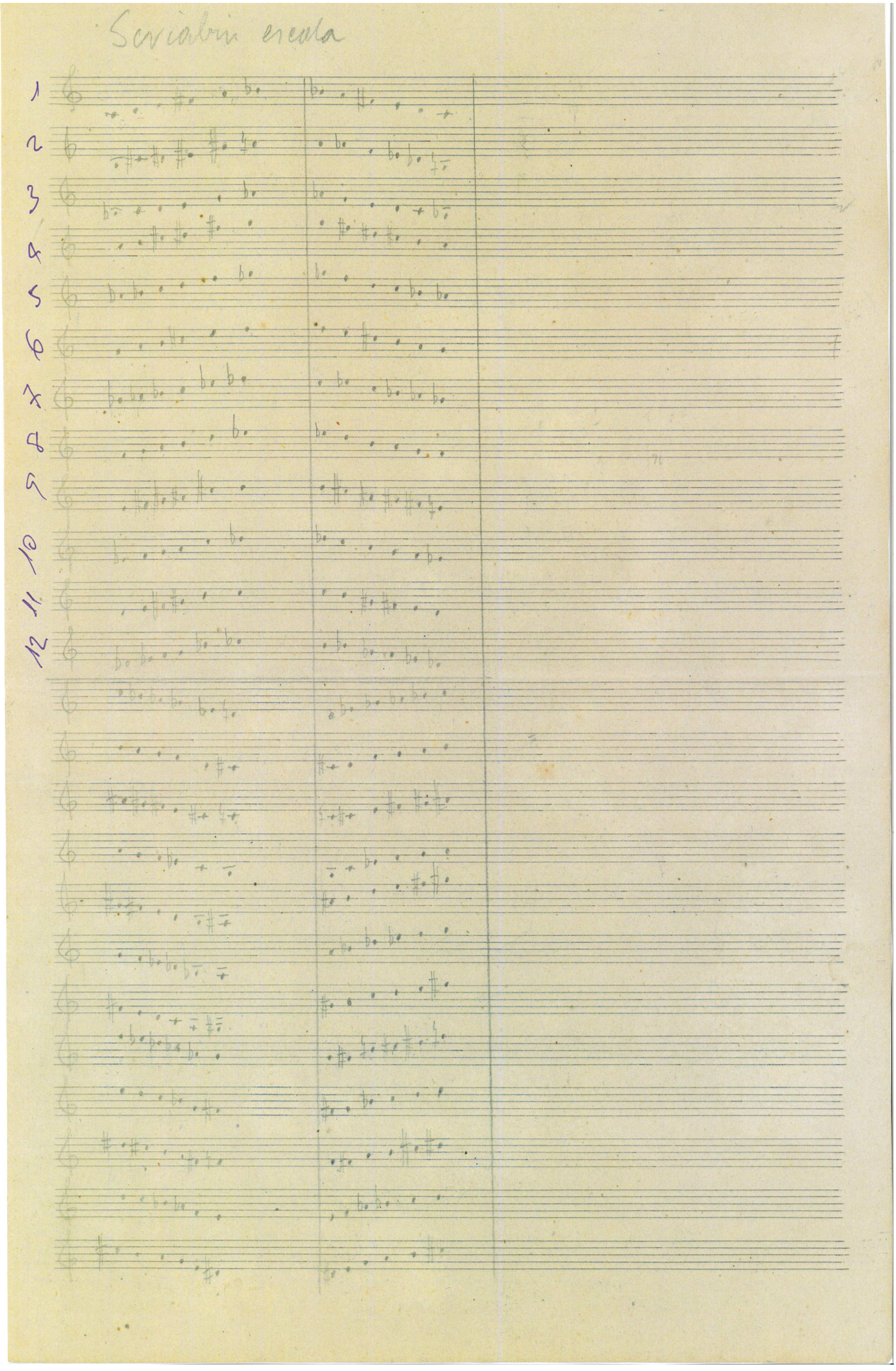
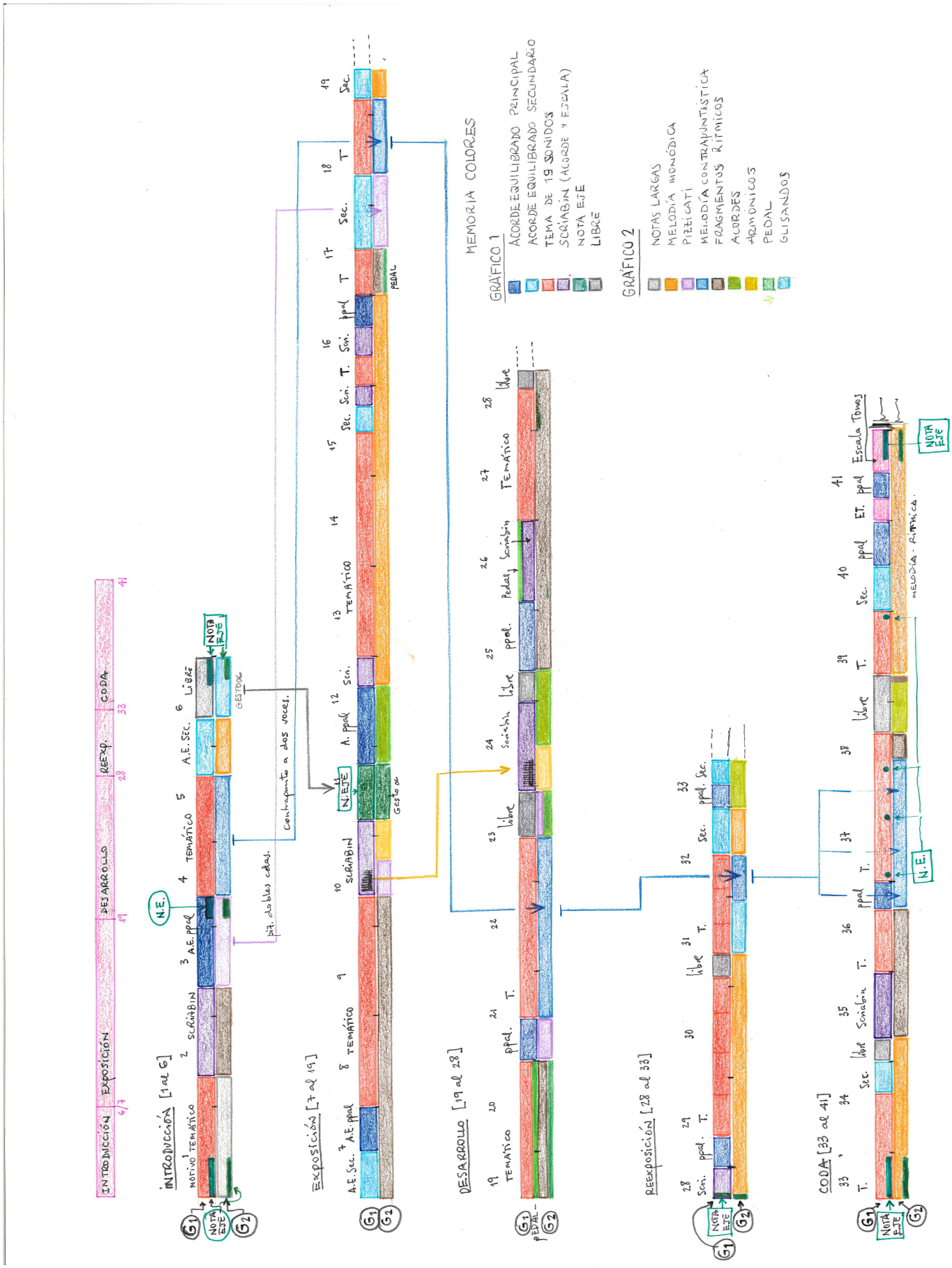

Scriabin escala
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

GRÁFICO FORMAL



NOTAS AL PROGRAMA

Estas Notas al programa son originales de Francisco Llácer:

Canto de llama Op. 49
(para violoncello solo)

Notas al programa

Esta obra pretende ser un homenaje al compositor ruso Alexandre N. Scriabin y a su búsqueda de una expresión ardiente, soñadora y contemplativa, y a su concepción del simbolismo místico en el arte que alcanza el "misterio" de la vida interior en una concepción místico-litúrgico que le fascinara y condujera a hallar un sistema de equivalencia de lo que posteriormente sería el mundo serial.
La textura de la obra se sustenta en dos acordes equilibrados de los que se deduce un tema de 19 sonidos. Además, como testimonio del homenaje, se utiliza el "acorde místico" de Scriabin y la gama exatónica que de él se deriva. La forma es de Obertura (variente del Tiempo Tipo Sonata) tratada libremente. El sonido eje para toda la obra es La b.

Duración aproximada : 10

Francisco Llácer Plá

ANEXO 3:

GRABACIÓN DE *"Canto de llama"*

(Completa el análisis del capítulo 7, epígrafe 7.4)

GRABACIÓN DE *Canto de llama*

Se presenta la única grabación de que se tiene constancia. Se debe a la violoncelista Belén Aguirre, siendo el registro de Radio Nacional de España. Debemos agradecer a Juan Llácer Peris el habérnosla facilitado.

Se puede escuchar la obra en este link:

https://soundcloud.com/emilio-caland-n/fco-llacer-canto-de-llama-cello-belen-aguirre