

# LA BUSQUEDA DEL LENGUAJE CREATIVO EN LA MUSICA DE FRANCISCO LLACER PLA: LA “SONATA PARA PIANO”

El 7 de noviembre de 1993, el compositor e historiador de la música Tomás Marco Aragón hizo lectura de su discurso como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.<sup>(1)</sup> Alude Tomás Marco en él a la dualidad entre el “pensamiento lógico” y el “pensamiento mágico”. Al margen de las consideraciones vertidas en su discurso por el ilustre académico, el “pensamiento lógico” bien podría parangonarse con los esquemas racionales formales en la música, que determinan una estructura concreta; mientras que el “pensamiento mágico” podría sustituirse —manteniendo siempre esta relación binómica— por la intuición del artista, en donde se incardina la voluntad expresiva de un sentimiento. En palabras del propio Tomás Marco, este segundo término del binomio es “*de carácter más psicológico o analógico*”.<sup>(2)</sup>

A menudo se ha acusado a la música contemporánea de vanguardia, aquella que hunde sus raíces y adquiere como punto de partida primigenio el sistema duodécuple de Schönberg, de ser un arte cerebral, producto de una construcción “intelectualista” del discurso musical, en donde se aplica servilmente a una estructura lingüístico-formal. Muy al contrario, Schönberg defenderá a este propósito el necesario maridaje entre las estructuras formales y la expresión de un sentimiento: “*No es solamente el corazón el que crea cuanto hay de bello, de conmovedor, de patético y de fascinante, como asimismo no es solamente el cerebro el que produce cuanto hay de bien ajustado, organizado, lógico y complejo. En primer lugar, todo lo que sea una manifestación artística de gran valor debe revelar la presencia tanto del corazón como del cerebro*”.<sup>(3)</sup> El compositor valenciano Francisco Llácer Pla (Valencia, 1918) se pronunciará en análogos términos a propósito de la composición de su “Sonata para piano”, “*En la composición de mi «Sonata» distingo claramente entre la forma musical, un acto consciente, y la intuición, un acto inconsciente que brota espontáneamente, en el cual ha pesado la sedimentación del mundo sonoro-musical histórico, precedente*”.<sup>(4)</sup> Como comprobaremos en nuestro análisis de la “Sonata” de Llácer Pla, no sólo existe acá una búsqueda intuitiva de la estilística futura del autor valenciano; sino, también, elementos

psicológico-biográficos contenidos en ella, a los que no puede sustraerse la herencia musical precedente recibida por el compositor. Todo ello ahormado bajo el partron formal sonatístico, tratado con gran libertad.

La “Sonata” para piano fue concluida en el mes de enero de 1955. Un año más tarde, el 25 de febrero de 1956, el entonces alumno de 4.º curso de piano Fernando Puchol, y contando tan sólo 14 años de edad, sería el encargado de estrenarla en el Conservatorio Superior de Valencia. Dos décadas después, el propio Fernando Puchol llevaría a cabo la revisión de la partitura para su posterior edición (véase la lámina que reproduce la página primera de la misma, ya editada).<sup>(5)</sup> La prensa valenciana reflejaría tal estreno, a través de sendas críticas en los principales matutinos.<sup>(6)</sup> Posteriormente, la “Sonata” para piano conocería una difusión nacional e internacional bajo la interpretación del citado pianista, quien se convertiría en su máximo apologeta: Madrid (17 de febrero de 1958)<sup>(7)</sup>, Barcelona (20-21-22 de mayo de 1958), Lérida (23 de mayo de 1958), Alicante (3 de marzo de 1967), Viena, Bogotá, Düsseldorf, Essen, Nueva York, etc...<sup>(8)</sup> No deben desdeñarse tampoco los registros radiofónicos de la misma: en 1972, Fernando Puchol la grabaría para la O.R.T.F.; mientras que en nuestro país el pianista Perfecto García Chornet haría lo propio para Radio Nacional de España.<sup>(9)</sup>

- (1) Bajo el título, “*La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*”, teniendo como contestación en aquel solemne acto el pronunciado por Cristóbal Halfter Jiménez-Encinas. Ambos fueron publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1993.
- (2) *Ibidem*, pág. 14.
- (3) Arnold Schönberg, “*Corazón y cerebro en la música*” (1947), en “*Stile e idea*”, Feltrinelli, Milán, 1975, pág. 177.
- (4) Afirmación contenida en notas manuscritas del propio compositor y no publicadas.
- (5) Editada por Real Musical, Madrid 1977.
- (6) En el diario “*Levante*”, el 26 de febrero de 1956; y en el diario “*Las Provincias*” dos días más tarde, el 28 de febrero de 1956.
- (7) En el “*Círculo Cultural Medina*”.
- (8) Es de destacar su presentación ante el público de la Sociedad Filarmónica de Valencia el día 23 de diciembre de 1977.
- (9) Emitiéndose dicha grabación por R.N.E. el 26 de febrero de 1976.

Ya hubimos abordado en publicaciones pretéritas nuestro análisis sobre las diversas etapas estilísticas de Francisco Llácer Pla en su devenir creativo, por lo que no parece procedente insistir sobre ello.<sup>(10)</sup> La “Sonata” para piano pertenece a la primera etapa de su creación artística, comprendida entre los años 1952 y 1964, en donde el compositor —partiendo desde los supuestos armónico-tonales tradicionales, vertidos sobre todo en obras vocales inspiradas en el folklore popular valenciano— realiza algunos intentos atonales. En otra partitura pianística posterior, la “Sonatina 1960”, Francisco Llácer Pla empleará los 12 sonidos de la escala cromática en los primeros compases de los tres tiempos de los que consta esta obra. En ambas composiciones, “Sonata” y “Sonatina 1960”, pertenecientes a esa fase primigenia que bien podríamos denominar de “*búsqueda*”, el autor valenciano explora de manera intuitiva un sistema armónico atonal; premonitorio en la “Sonatina 1960” (en tanto en cuanto se anuncia acá la influencia posterior que sobre Llácer Pla ejercerá la “Escuela de Viena” y, especialmente, *Anton Webern*, aunque siempre el compositor valenciano mantendrá su particular visión heterodoxa,<sup>(11)</sup> y repleto de alusiones biográficas pretéritas en la “Sonata”. Por lo que a las obras vocales tradicionales respecta (escritas para formaciones corales “a capella” o con acompañamiento instrumental), conviene apuntar que están relacionadas con la trayectoria profesional del compositor; quien desde 1954 hasta 1970 desarrollaría una ingente labor directorial, al frente de diversas agrupaciones corales<sup>(12)</sup>, previo a su ingreso académico, acometiendo entonces el magisterio del Conjunto Vocal, en el Conservatorio Superior de Valencia (1971). Gran parte de esta poética tradicional, además, —y de acuerdo con el historiador *Eduardo López-Chavarrí Andújar*—, se gesta en el marco de “encargos amistosos” (sic) encomendados al autor.<sup>(13)</sup> Una poética que irá languideciendo poco a poco, especialmente a partir de la tercera etapa estilística del compositor, la cual se inaugura con su partitura pianística “Dístico Percutiente”, Opus 37 (1981). Una poética, en definitiva, que —pese a su dignidad— ocupa un lugar secundario en su creación.

Durante los años que abarca esta etapa primigenia de “*búsqueda*”, el compositor consigue un reconocimiento social por parte de destacados miembros de la sociedad valenciana de la época, al tiempo que desarrolla una gran actividad en diversas facetas musicales (además de empuñar la batuta al frente de las agrupaciones corales antes apuntadas). Así, y desde los poderes públicos, el Marqués del Turia designará a Francisco Llácer Pla para que le represente en el Tribunal de

Oposiciones del Premio de Piano “Alonso”, correspondiente al Premio 1957, según consta en la carta mecanografiada fechada el 21 de noviembre de 1957 y rubricada por el propio Marqués del Turia, dirigida al patronato del citado premio, cuya reproducción fotocopiada ofrecemos aquí. Dos años antes, el 8 de noviembre de 1955, Llácer había sido designado también miembro del mismo tribunal, junto al maestro Palau.

Por otro lado, el inefable maestro Iturbi reconocería la valía del entonces joven compositor en unas declaraciones al diario “Levante”, publicadas en ese matutino el día 11 de junio de 1958. No desdeñaría tampoco Llácer Pla su labor como conferenciante, especialmente en 1963, en actos públicos en donde participaría al lado de reputados compositores de vanguardia nacionales, como *Luis de Pablo* o *Ramón Barce*. Ese mismo año, incluso, solicitaría a la sociedad italiana “Dante Alighieri” una ayuda económica para realizar estudios en el país transalpino, con el objeto de “*efectuar trabajos de investigación sobre la música contemporánea italiana, particularmente de las tendencias de vanguardia, cual escriben los señores, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Garazeni, Petrassi, Dallapiccola, Nono, Jachino, Evangelisti, Fierro, etc...*”<sup>(14)</sup> Como musicógrafo, Llácer desarrollaría una ingente actividad

(10) Cfr. Bueno Camejo, Francisco Carlos: “*El ordenamiento armónico en la música de Francisco Llácer Pla: «Dístico Percutiente, Opus 37» y el «Acorde Equilibrado»*” Archivo de Arte Valenciano, Año LXXV, Valencia 1994, Número único, pp. 148-154. Cfr. así mismo: Bueno Camejo, Francisco Carlos: “*Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llácer Pla: «Espacios Sugerentes»*”, Cuadernos de Arte “Ars Longa”, N.º 5, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, Valencia, 1994, pp. 173-176.

(11) El propio Francisco Llácer Pla reconocería manifiestamente la influencia de Anton Webern sobre su música en un artículo de opinión publicado en la Revista “Ritmo”, en el número correspondiente a los meses de Julio-Agosto de 1984. En la página 14 de ese número de “Ritmo”, Llácer Pla asevera lo siguiente: “*Creo que en mi obra pueden rastreadse influencias de Webern en lo concerniente a lenguaje, a ciertas características del tratamiento serial, así como a la variación constante (...) Considero que la (influencia) de Webern es clara, aunque yo haga un uso muy personal del legado de escritura que nos ha transmitido*”.

(12) Descuellan, por los años dedicados a ellas, el Orfeón de la Sociedad Coral del “Micalet” y la Coral Polifónica Valentina.

(13) López-Chavarrí Andújar, E.: “*Compositores Valencianos del siglo XX*”. Col. Contrapunto. Edic. de la Generalitat Valenciana - “Música ‘92”, Valencia, 1992, pág. 202.

(14) Según consta en carta mecanografiada y rubricada por el compositor, fechada el día 2 de mayo de 1963. Llácer emprendería tal iniciativa por indicación del maestro Ramón Corell, a la sazón director de la Orquesta Clásica de Valencia.

durante el año 1956, articulista en la revista "Pentagrama". Las alusiones a su creación artística en la prensa son frecuentes ya en esta etapa, calificando algún rotativo su estilo como "dodecafónico".<sup>(15)</sup>

Uno de los rasgos más destacados de la "Sonata" para piano son los procesos de inquietud modulante que fluyen en la partitura, tratados con gran libertad, en donde existen notas de contraste armónico que invaden el terreno de la atonalidad. Al tiempo, hay que considerar que los temas del primer y segundo movimientos, —"Allegro moderato" y "Andante religioso (quasi lento)" respectivamente—, son de raíz gregoriana. Estos rasgos modales en la temática encuentran, asimismo, reflejos modales gregorianos en la armonía en el "Andante religioso (quasi lento)". El propio Llácer Pla, en las notas generales al programa de los "Ensems '92", (Festival Internacional de Música Contemporánea celebrado en Valencia del 11 al 16 de marzo de 1992, —en donde Fernando Puchol, una vez más, sería el pianista encargado de interpretar la "Sonata"—, realizaría un análisis sucinto de la obra, en los siguientes términos: "*La música de esta «Sonata 1955»<sup>(16)</sup> es un tanto autobiográfica. El primer tema del primer movimiento y también el primero del segundo, son variaciones de secuencias gregorianas; asimismo en este segundo tiempo se rememora un toque de campanas y en la parte central se incluye una larga melodía "tipo oración". Creo que todo esto es una evolución de mis tiempos de infantil en el Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) de Valencia. Además, el trío del Scherzo, es una añoranza de mis travesuras infantiles en el citado Colegio*".<sup>(17)</sup>

En estas notas del propio compositor queda explicitado de manera bien patente la importancia del "pensamiento mágico" en la "Sonata", imbricado dentro del discurso lógico-formal de la estructura sonatística. Incluso, siguiendo lo apuntado por el ilustre académico *Tomás Marco*, existe un claro trasfondo psicológico: en los tres movimientos de la partitura se rememora la infancia del compositor, su ingreso como "infantil externo" poco antes de cumplir los 8 años de edad en el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca), —institución en la cual estaba también adscrito su hermano mayor, Arturo—, en donde recibiría sus primeras lecciones de solfeo y de piano impartidas por *Salvador Gea*, a la sazón maestro de capilla del Real Colegio. Allí tomaría contacto Francisco Llácer Pla con los grandes polifonistas españoles, por los que siempre profesaría una gran admiración; *Cristóbal de Morales*, *Tomás Luis de Victoria*, *Juan Vásquez*, *Juan Bautista Comes*, *Ambrosio Cotes*, etc... En el ideario de Francisco Llácer

Pla, hijo de un humilde ebanista, católico ferviente, nos resultará extraño, en consecuencia, encontrar sus fuentes en el pensamiento de uno de los más excelsos polifonistas hispánicos renacentistas, *Cristóbal de Morales*. A este respecto, Francisco Llácer Pla escribiría en 1967: "*Mi pensamiento musical tiene como base el del polifonista español del siglo XVI Cristóbal de Morales: «La Música que no sirve para honrar a Dios y ennoblecer el pensamiento del hombre, falta a la razón de su fin»*".<sup>(18)</sup> Será éste uno de los rasgos fundamentales de la estética del compositor: el carácter místico-religioso de su producción, al que no puede sustraerse de manera directa una parte muy importante de ella, ora por tener una funcionalidad sacra, ora por estar inspirada en textos bíblicos.

La permanencia en el Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca), —que abandonaría a los 15 años de edad— supondrían una infancia y adolescencia feliz para el compositor valenciano, salpicada de gratos recuerdos. Uno de ellos tendría lugar en el año 1932, cuando fue requerido para cantar el "Ángel" y la "Trinidad" en el "Misteri" asuncionista ilicitano. Las secuencias gregorianas, los toques de campanas (con toda probabilidad las del Patriarca), la oración, evocan el ambiente musical sacro en el que creció el artista, —al cual no es ajeno la "sedimentación" a la que se refería su autor—, que fluye de manera intuitiva por los pentagramas de la "Sonata", y que Llácer Pla analizaría de manera consciente y reflexiva bastantes años después, ya en su madurez. Pero tampoco podemos dejar de lado las "travesuras infantiles" del "Scherzo", estampa que complementa aquella realidad pretérita pueril y adolescente.

(15) El diario "Jornada" publicó el 7 de febrero de 1962 un interesante artículo cuyo encabezamiento rezaba así: "*Acerca del dodecafonismo de Llácer*".

(16) Tanto en el recital de Fernando Puchol en los "Ensems '92" como en otros habidos en la década anterior, siempre a cargo del mismo solista, la "Sonata" figura en los programas de mano bajo el título de "Sonata 1955". Un ejemplo de ello es el que tuvo lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander el 13 de febrero de 1989. Dicha denominación parece haber sido acuñada, probablemente, por el pianista ejecutante, aludiendo al año de su composición, no figurando dicho título en la partitura impresa ni tampoco en los pentagramas originales o en el catálogo de las obras de Francisco Llácer Pla.

(17) "Ensems '92", programa general. I.V.A.E.C.M., Área de Música. Generalitat Valenciana, Valencia 1992, pp. 57-58.

(18) Texto literal, procedente de documentos personales del compositor.

Adentrándose ya en el análisis riguroso de la “Sonata” para piano, el primer tiempo, “Allegro moderato”, consta de dos temas presentados en la “Exposición”. El primero, en el tono de Do Mayor, es saltarín y parece estar inspirado lejanamente en la salmodia gregoriana “Dixit Dominus”. Una vez presentado el primer motivo, el puente modulante hacia el segundo posee una gran inquietud armónica, con notas añadidas de contraste tonal, libres, y que evaden la tonalidad: he aquí una clara ambigüedad entre el orbe tonal y el atonal, en donde Llácer Pla emprende su búsqueda hacia el atonalismo. Una búsqueda, insistimos, intuitiva, por lo que a la “Sonata” respecta. El segundo tema se presenta en el tono de Fa Sostenido Mayor, no exento de un delicado lirismo, un tanto meditabundo. El “Desarrollo” (página 2 de la partitura impresa, 4.º pentagrama, segundo compás) arranca con la célula de la cabecera del primer tema, prosiguiendo con el juego de tonalidades abiertas, conduciéndonos a una frase melódica desplegada en octavas en la mano derecha del pianista, amplía y de una gran expresividad, sobre un pedal en la mano izquierda, el cual está deducido del segundo tema. Ello nos llevará a un pedal en la mano derecha, mientras que la mano izquierda decursa una riqueza armónica profunda y prolija, en donde existe un interesante diseño construido con el intervalo de 4.<sup>a</sup> aumentada, tan querido por el compositor. El “Desarrollo” concluye con un acorde de Do Mayor, retornando a la tonalidad de partida, con la cual comparecerá la “Reexposición”, de cuerdo con las normas clásicas. A lo largo de todo el “Desarrollo” se pergeña otra característica del discurso de Llácer Pla: la constante alternancia entre el fraseo de lírico-melódico, de lánguida delicadeza acá, y el rítmico-percutido, de gran vigor. Un breve silencio precede al advenimiento de la “Reexposición”, anotado en la partitura como “Tempo I<sup>o</sup>”. En el tono de Do Mayor, pues, tiene lugar la reexposición del primer tema. El segundo comparece en el marco de una ambigüedad tonal nuevamente, no observando Llácer Pla aquí el tradicional criterio de reexponerlo en el tono principal. La “Coda”, por último, es breve y decididamente afirmativa, construida con la célula de cabecera del primer tema; concluyendo este primer movimiento con una curiosa resonancia de armónicos, bajando las teclas del acorde de Sol Mayor con ambas manos y sin que suenen, para que se produzca la resonancia. Ello tendrá lugar tras el “sforzando” de las células abiertas en abanico, haciendo oscilar el pedal resonador. El interés por los armónicos parece despertarse ya acá, premonitorio de los hábiles manejos de los mismos por el compositor en notables sonoridades de partituras orquestales, como

“Migraciones”, Opus 30 (para soprano y orquesta sinfónica). Precisamente, y con ocasión del estreno de “Migraciones”, Opus 30, (a cargo de la Orquesta Municipal de Valencia y la soprano *María Angeles Peters*, el 10 de febrero de 1977), el también compositor *José Báguena Soler*, uno de los maestros de Francisco Llácer Pla, declararía lo siguiente: “*recuerdo inolvidable el de unos excelsos armónicos que como un tul superior cubrieran las sonoridades de la orquesta*”.<sup>(19)</sup>

El segundo movimiento, “Andante religioso (quasi lento)”, posee la forma de un “Lied”, con estructura A-B-A, constando —asimismo— de una introducción y una coda. La introducción imita un tañido de campanas, como ya nos recordara su autor, tañido que creemos evocador del propio Patriarca. La tonalidad implícita es La Menor. Existen unas apoyaturas en sentido contrario, de semitono, sobre el “la”, que refuerzan esa tónica por la atracción semitonal (un recurso que más tarde utilizará el compositor en sus etapas atonales postreras). Terminados los cuatro compases introductorios se presenta el primer tema, “A”, con un inciso de raíz gregoriana, en el que está subsumida la modalidad “Deuterus”, y con desinencias cadenciales de sabor gregoriano. En el pentagrama 3.º de este segundo movimiento irrumpe un arpeggio sobre la citada modalidad, la cual queda destruida por el primer intervalo de 4.<sup>a</sup> aumentada (mi - la sostenido). Se trata de una especie de “aleteo angélico”, que finaliza con un “tenuto” y posterior calderón, al objeto de diluir de manera etérea el último sonido. El tema “A” reaparecerá entonces otra vez, en un breve período de transición que nos conduce al segundo tema, “B”. Toda la página transcurre dentro de un ambiente recoleto. La sección central, “B”, está constituida por una melodía-oración, como bien nos lo hubo definido el autor, la cual nace en el seno de una tonalidad ambigua de Do Menor en la melodía y armonías con 5.<sup>a</sup> aumentada sobre un “fa” como nota pedal. Esta sección “B” es pródiga también en los cambios de color tonal/atonal, lo que procura un ambiente emocional de cierta inestabilidad. Otra vez nos encontramos con el “aleteo angélico”, en el mismo nivel que lo había hecho anteriormente en “A”, dando entrada a la reexposición del primer tema, el cual se presenta ahora variado (A’). En esta reexposición se citan los compases introductorios (el tañido de las campanas), conduciéndose

---

(19) Crítica de José Báguena Soler emitida en “La Voz de Valencia” el 14 de febrero de 1977.

# Sonata para piano

Francisco Llacer Plá  
(1955)

Revisión: Fernando Puchol

## I

**Allegro moderato**

*mf*

*Ped.*

*cresc.*

*ff pp p*

© 1977 by Francisco Llacer Plá.  
Real Musical, S. A. Carlos III n.º 1 - Madrid - 13.

Depósito Legal M 32117 1977

Reproducción de la 1.ª página de la partitura de la "Sonata" para piano (1955), obra de Francisco Llacer Pla.



*El Alcalde de Valencia*

21 Noviembre de 1957

Sr. D. José Alonso Valls  
Patronato del Premio de Piano "ALONSO"  
Convento Santa Clara, 10  
C I U D A D

Mi distinguido amigo:

Correspondiendo a su att. del 19 del corriente, designo a Don Francisco Llácer Pla, para que me represente en el Tribunal de Oposiciones del Premio 1957, y en las pruebas eliminatorias del mismo.

Sin otro particular. y con el deseo de que la citada oposición tenga el éxito por todos esperado, reciba un afectuoso saludo de su buen amigo,

firmado: El Marqués del Turia

*Reproducción de la carta mecanografiada y rubricada por el Marqués del Turia, fechada el 21 de noviembre de 1957, en donde designa a Francisco Llácer Pla para que le represente en el Tribunal de Oposiciones del Premio de Piano "Alonso", de 1957.*

hacia la cadencia final del "Andante religioso" con un acorde de Mi, sin terceras, que nos recuerda el modalismo del "Deuterus" de la primera sección.

El tercer y último movimiento, "Scherzo", adopta una forma ternaria, similar al "minué" temario de sonata del que proviene, pero algo más libre. En consecuencia, su arquitectura ternaria sigue el esquema A-B-A', siendo estas tres secciones de forma interna ternaria en "A" (a-b-a) y binaria por la repetición de "B", que es el "Trío". Es precisamente en el "Trío" donde se evocan las travesuras infantiles, como ya nos había apuntado el compositor. Desde el punto de vista tonal, este "Scherzo" persevera en el plan abierto, comenzando con la tonalidad de Re Bemol, en la cual concluye también

el movimiento (y no en la de Do Mayor, que es la del comienzo de la "Sonata"). Todo ello presagia la atracción que siente Llácer Pla hacia espacios abiertos al margen de la ordenación tonal académica, así como su escritura futura, abierta al orbe atonal. La primera sección, el "Scherzo", es pimpante, vigorosa, con incisivos diseños rítmicos de valor percusivo. El "Trío", por su carácter jocoso y un tanto malicioso, se desenvuelve en el tono de La Mayor. Cabe resaltar, por último, la cadencia final basada en la sección "b" de "A".

La duración aproximada de la "Sonata" es de 11 minutos.

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO