



INSTRUMENTS I ACCESORIS MUSICALS
MUSICA DE CAMBRA
PIANOS, GUITARRES
I ALTRES INSTRUMENTS DE CORDA
METODOLOGÍA

Miguel Hernández, 6
Telèfon 243 34 01
CARCAIXENT

CONSERVATORIO PROFESIONAL MAESTRO VERT

Apiacere

REVISTA DE INFORMACION
Carcaixent, enero 1996. Nº 3.



DE MUSICA Y MUSICOS...FRANCISCO LLÁCER PLÁ

Compositor y Músico Polifacético

JAVIER COSTA, AMPARO DOMINE, RICARDO DOMINE.



Francisco Llácer Pla. Nace en Valencia el 2 de Octubre de 1918. En su familia no se conoce ningún precedente musical; a pesar de ello, ya desde pequeño toma contacto con la música e ingresa a la edad de siete años como infantil en el Real Colegio del Corpus Christi de

Valencia (Patriarca). Este contacto con el mundo coral y la polifonía, como ha manifestado muchas veces, fue decisivo para su carrera, influyendo en posteriores actividades musicales. Allí recibe sus primeras lecciones de solfeo por parte de Salvador Gea, maestro de capilla del Real Colegio y más tarde en el Conservatorio, al que ingresa por el consejo de Jesús Morante Borrás, se iniciará en el piano con Juan Bta. Tomás, José Beller y Juan Cortés. Durante sus estudios en el conservatorio fue compañero de J. María Machancoses, de quien más tarde recibiría clases de ampliación de piano, dirección coral y órgano.

En 1932 fue solicitado por los organizadores del "Misteri d'Elx", para cantar el Angel y la Trinidad, siendo un hecho excepcional el que las partes sean interpretadas por cantores no ilicitanos. Antes de los quince años de edad abandona el Real Colegio del Corpus Christi para acceder a un empleo de oficina en un almacén de maderas y proseguir paralelamente los estudios en el Conservatorio de Valencia bajo el magisterio de los profesores mencionados, además de Pedro Sosa en la asignatura de Armonía y Eduardo López Chavarri en Estética.

Sus estudios se ven interrumpidos por la guerra civil, por la que es movilizado. Una vez terminada la guerra, ya en Valencia y por la intervención de Juan Bautista Tomás, finalizó sus estudios de piano y completa los de órgano, historia y estética de la música. Su situación familiar le hizo replantearse su vida profesional y opositar al cuerpo Administrativo de sanidad Nacional (1940), de donde se jubiló en 1985 como Administrador General de la Escuela de Puericultura y Clínica Infantil de Valencia, en cuyo

ejercicio le fue concedida en el año 1968, la Encomienda de la Orden Civil de Sanidad.

Amén de los estudios ya citados, estudió con Báuena Soler, quien le introdujo en las nuevas técnicas de armonía y composición; asimismo recibió esclarecedores consejos sobre formas e instrumentación del maestro Manuel Palau.

En el campo de la música contemporánea su formación es básicamente autodidacta, habiendo acumulado su información al respecto a través de grabaciones, textos, partituras, y sobre todo, por medio de la relación con conocidos músicos e intérpretes como Fernando Puchol, los hermanos Baró, L. Artigues o el director mejicano Luis Gimenez Caballero, algunos de los cuales siguieron en otra época sus enseñanzas y posteriormente han llevado la obra de Llácer por distintos puntos de España y el extranjero.

Además de la composición su carrera musical ha estado marcada por la docencia, impartiendo clases en diferentes instituciones y en el Conservatorio Superior de Música de Valencia -como catedrático de Conjunto Vocal e Instrumental y Formas musicales- y dirigiendo y asesorando diferentes coros. Asimismo su prestigio musical le ha llevado a participar como jurado en gran cantidad de concursos nacionales e internacionales y a colaborar como conferenciante en diversos centros y como crítico en diferentes publicaciones especializadas. Su labor como compositor le ha procurado, asimismo, diferentes encargos de las más destacadas orquestas españolas, así como importantes estrenos.

Ha dirigido el Coro de la S.F. de Alzira, organiza y dirige el Orfeón de la Sociedad Coral "El Micalet", Coral Polifónica Valentina, organiza y dirige el "Coro de Cámara de Ntra. Sra. del Remedio de Valencia y el Coro del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

(Biografía extraída del libro: "Compositores Contemporáneos Valencianos". Josep Ruvira. Edicions Alfons El Magnànim. 1987, actualizada y corregida por el autor)

La siguiente entrevista constituye extracto de la que se grabó en video, y que se realizó en La Cañada, el martes 19 de Julio de 1994, al compositor protagonista de este artículo, quién nos recibió muy amablemente en su domicilio.

¿Cuándo y cómo inició sus estudios musicales?

Cuando aún no tenía ocho años, me llevaron al Patriarca a ser infantil, posiblemente porque con anterioridad ya lo era mi hermano Arturo.

Era costumbre en las escolanías, a mediados de los años veinte, y tradición de muchos años anteriores, tener durante un tiempo a prueba a los aspirantes y una vez superada, aceptarlos como infantiles.

De esta forma ingresé yo. Tuve por maestro de capilla a D. Salvador Gea, que me inició además en el piano.

De esta época data mi actuación como Angel, en la representación del Misteri d' Elx, fecha entrañable y señalada para mí.

Posteriormente ingreso en el Conservatorio con Tomas Aldás, como Profesor de tercero de Solfeo, teniendo por compañero a José María Machancoses, cursando posteriormente los estudios de: Armonía, Historia de la música...

Cuando estalló nuestra guerra civil, fui reclutado durante tres años y al volver no tenía demasiadas ganas de continuar los estudios musicales, pero animado por Juan Bta. Tomas, me decidí a finalizarlos en el Conservatorio.

Vd. ha dirigido diversos coros...

Sí, fui director de un coro en Alzira y de la Coral de la Sociedad "El Micalet". Aunque esto necesita una explicación.

Una vez acabados mis estudios en el Conservatorio los amplí con José Báuena Soler, que me abrió muchos campos, porque era el único que por aquí veía las cosas un poco más anchas que los demás. Cuando Báuena dejó de dar clase en la Sociedad Coral, le sustituí. La dirección de este centro al conocer mi actividad coral en Alzira, me propuso crear un coro en la propia Sociedad, con el que hicimos bastantes actuaciones, llegando incluso a estrenar el "Himno de Epifanía", obra para coro y orquesta de E. López Chavarri Marco, bajo la dirección de José Ferriz.

Posteriormente me hice cargo durante ocho o nueve años de la Coral polifónica, que había dirigido Agustín Alamán, obteniendo también un primer premio en Sagunto. Estrenamos diversas obras, Cantatas de Buxtehude, Krenek, la Misa de Strawinsky... Llegando incluso, con motivo del 25 aniversario de la creación del Coro, a cantar en la Sociedad Filarmónica de Valencia. Creo que a raíz de este concierto, me llamó León Tello, entonces director del Conservatorio

y creyó conveniente que me encargase de la clase de Conjunto Vocal, por lo que tuve que dejar la Sociedad Coral "El Micalet".

¿En que situación se encontraba la profesionalidad musical?

¿Se podía vivir de la música?

Era difícil vivir de la música entonces. Yo he sido funcionario de Sanidad y creo que con ello he gozado de cierta independencia y siempre he hecho en la música lo que me ha apetecido.

¿Porqué escribe música?

No lo sé...Pienso que la música y el arte en general, debe servir para que las personas seamos un poco mejores. Cristóbal de Morales, dice que "toda música que no sirva para glorificar a Dios o para enaltecer el pensamiento de los hombres no cumple su fin". Paul Tortelier, violoncellista ya desaparecido, declaró que los músicos deberíamos ser los más religiosos de la humanidad, entendiendo esta religiosidad en sentido amplio. O como dice Confucio: "si no amas a tu hermano ¿para qué quieres la música?".

Ya de estudiante, aunque me gustaba mucho Chopin, Liszt... me atraían Debussy, Ravel; me gustaban más...Creo que escribo música de forma vocacional, por algo que tienes que decir.

Quisiera hacer especial mención hacia Daniel de Nueda. Todo lo que he hecho en música se lo debo a él. Daniel me animó mucho en mis comienzos. Estrenó varias de mis obras (Rondó Mirmidón, Sonata para piano...). Hasta su muerte, encontré un decidido apoyo en su persona.

¿Cree que la música es comunicación?

Sí. En absoluto. Estoy en contra de la música que se hace con ordenador. Yo en mis comienzos he hecho muchas torpezas, pero siempre he querido evolucionar. Cuando escuché a Bartok, pensé "ésto es lo que yo quiero hacer".

Si observas la historia de la música, te das cuenta de que siempre han quedado los que se han atrevido a dar el paso a adelante. Evolucionar, pasar a la otra orilla, avanzar... éste ha sido mi credo, recordando con estas palabras lo que en su tiempo dijo escrito Mussorgski.

Recientemente se ha estrenado su "Te Deum" para solista, coro mixto, coro de voces infantiles,

órgano y orquesta, con gran éxito. Recuerdo que antes del estreno hablamos de la obra y me comentó que la parte vocal era difícil, cosa que le preocupaba...

Cuando yo monté la Cantata de Krenek, nos costó mucho, y todo el mundo protestaba. Krenek era un dodecafonista, pero muy sincero y muy bueno. Con el atonalismo se puede cantar, se pueden hacer melodías.

Pensemos que en otras culturas, que no poseen nuestro sistema temperado, también cantan.

En general, nuestra formación ha adolecido de la práctica del solfeo atonal. Tengo un método, que recomiendo, de Solfeo Atonal de la Ricordi Americana. Pero aquí no ha habido nunca costumbre...Creo que es un problema de formación musical.

Un coro profesional o semiprofesional debe poder cantar música atonal, debe poder enfrentarse con la música de hoy.

Yo escribí el Te Deum, pensando: si se pierden...¡que se pierdan!

La obra, como digo es atonal. Lo primero que hice fue un acorde pantonal (o acorde que contiene las doce notas de la escala cromática) y dos acordes equilibrados. Existe un tema y además las cuatro primeras notas del Te Deum gregoriano, y unas escalas atonales defectivas (que no completan el total cromático), que generan armonías. Todo esto es el material en que se basa la obra. El coro de niños lo trato con mas precaución. Procuero que el acorde equilibrado tenga doblada la nota que van a entonar, lo cual les otorga mas seguridad. Pienso que el encanto que pueda tener mi Te Deum, son los niños. Pero debo declarar que el coro y los solistas resolvieron magníficamente los problemas, contribuyendo en gran manera al éxito. Esto hablando naturalmente de las voces. La orquesta y el director dieron también una versión estupenda

Observando sus primeras obras y escuchando sus últimas creaciones se observa una clara evolución de su lenguaje ...

Si. Ya Daniel de Nueda me sugirió la lectura del libro de Julien Falk, sobre atonalismo, que me abrió muchas perspectivas. Estuve analizando muchas partituras. Tuve una temporada que practiqué el heptafonismo atonal: se construye una escala libre, y las armonías serán las resultantes de la misma (Ya lo ha hecho Verdi y Esplá entre otros). Según este sistema tengo varias obras: Migraciones, Trova Heptafónica arreglada y destinada a Fernando Badía, con su or-

questa de cuerda. Realice otro arreglo de esta misma obra para María Mircheva y Perfecto García, para Cello y Piano con el título de "La otra trova heptafónica".

Sobre una escala fija, se sustituyen unas notas por otras, del resto del total cromático, lo cual condiciona la configuración interválica interna y modifica a su vez la armonía resultante obteniéndose una especie de modulación.

¿Qué es el acorde equilibrado?

Pensé que si los armónicos son igual para arriba que para abajo ¿por qué no hago un acorde que sea igual para arriba que para abajo? Sería un acorde que tuviera un eje central o simétrico: El acorde de novena de dominante es un acorde equilibrado, el acorde de séptima disminuida, quinta aumentada...

La música en su fundamento es tensión y relajación, no hay más. Busco acordes que me convengan. Escribo un acorde principal, el que yo creo que está en reposo y otro secundario, que será el activo, al igual que ocurre con la tonalidad en los acordes de tónica (reposo) y Dominante (activo).

Aquí habría que citar el sistema armónico de Paul Hindemith, dónde como sabes, se parte de la consonancia y se van añadiendo cada vez más disonancias, hasta llegar al acorde más disonante, creando de esta forma una gradación de la tensión armónica.

No estoy descubriendo nada nuevo, lo que estoy es realizando una nueva organización.

En mis obras siempre realizo un Diagrama, en el que dispongo de:

Acordes equilibrados: dos acordes de cinco notas cada uno. Uno mas reposado y otro mas tenso en función de la interválica interna, uno con función de Dominante y otro de tónica. Los transporto a los doce semitonos.

Los temas se basan en la combinación de las notas de los dos acordes. Al disponer de diez notas, utilizo el resto hasta las doce del total cromático, para cantar. En bastantes de mis obras los temas son de más de doce notas. Algunos de dieciséis, con lo que aprovecho las cuatro notas repetidas como célula temática adicional

Dispongo además de las cuatro imitaciones básicas del tema (original, contrario, retrogradación y retrógrado contrario), transportados a los doce semitonos.

Obtengo además una escala defectiva, basada en el tema o en los acordes.



Por último, de esta escala defectiva extraigo unos arpeggios.

Todos estos elementos muy trenzados entre sí, constituyen el Diagrama o material en que se basará la obra.

Cuando escribo una obra no pongo nota que no esté en el diagrama, con alguna que otra mínima excepción.

Además quiero citar el uso de la nota sensible. Sabemos que los polifonistas, al alterar una nota, lo que hacían era sensibilizar una nota para realzar otra, la siguiente. Cualquier nota alterada es posible considerarla sensible de una nueva nota. Es posible aplicar los conceptos de inversión y cromatización a los acordes de cinco sonidos (acordes equilibrados), con lo que se obtiene muchas posibilidades. Algo de esto se puede deducir de lo que explica Paul Hindemith, en su Tratado de Armonía, al hablar del acorde de séptima de dominante alterado.

El acorde se puede tratar asimismo horizontalmente.

Con todo ello, he encontrado mi manera de escribir, que creo definitiva. Buena o mala, no sé, es mi manera.

¿Cree que es más complicado escribir un Te Deum, obra en la que se ponen en juego un número considerable de medios o escribir una obra para un instrumento solo?

Sin ningún género de duda, para un instrumento o para un cuarteto. En la gran orquesta es más voluminoso el trabajo de composición, pero la pureza donde está es en el pequeño grupo, en donde no se pueden decir mentiras, no puede haber nada oculto. Incluso en mis obras para mayor plantilla, tengo planteamientos camerísticos...

¿Cree que la idea es más importante que su realización?

Una cosa lleva a la otra.

¿Pero puede existir una sin la otra?

No. Tomas Marco en su Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribe: "La creación musical no es más que la confluencia del pensamiento objetivo y el pensamiento mágico".

El pensamiento mágico es el que nos tiene que dar la comunicación. Sin embargo, el vehículo, que es el pensamiento objetivo no lo podemos obviar. Si uno de los dos falla...Si falta el pensamiento mágico, que es el que nos debe dar la comunicación y la música de verdad, lo otro, el pensamiento objetivo sólo, no es nada. Y si tenemos el pensamiento mágico pero no dominamos la técnica, la escritura, tampoco funciona. El pensamiento mágico es intuición, pero necesitamos del pensamiento objetivo. Son interdependientes. Donde está la sustancia de verdad es en el pensamiento mágico, que se sustenta en el objetivo.

Si no hay comunicación, no hay nada. La idea extendida de que la forma me da el fondo, no es cierta. Oímos muchas formas muy bien hechas... ¿y el fondo?. Toda obra debe tener fondo y forma y además debe comunicar.

Se afirma de Vd. que es un compositor de vanguardia. ¿Existe la vanguardia? Y en caso afirmativo qué la define o qué la caracteriza.

Yo no soy un compositor de vanguardia. Ya lo he dicho muchas veces. La vanguardia no existe. Vanguardia es lo que se adelanta a un todo. Yo no me puedo adelantar al hoy. Estoy haciendo la música de hoy. No estoy conforme con el término vanguardia. En absoluto. Yo soy compositor contemporáneo, de hoy.

¿Escribir una obra musical, es sentarse y escribirla o cree que el compositor necesita de determinados estímulos extramusicales que le enriquezcan y que constituyan incluso el trasfondo de una determinada obra musical?

Lo primero que debemos saber es qué es el pensamiento extramusical y qué el pensamiento puramente musical.

Se ha hablado de la música pura y de la música programática. ¿Qué es música pura? ¿Hay música pura de verdad? Se dice que cuando Bach escribe una fuga esta haciendo música pura. Yo tengo mis dudas. Porque aunque Bach no tuviera un pensamiento extramusical, programático, en cambio utilizaba temas de tipo gregoriano, religioso y eso suponía algo.

Yo creo que la música pura, absoluta no existe. Mozart por ejemplo; quiere ser alegre...ya tiene un programa, la alegría; que quiere ternura, ya tiene un programa... Es distinto de los poemas sinfónicos de Liszt, desde luego.

Si lo que queremos es comunicar, ¿con el pensamiento totalmente desprovisto de ninguna intención afectiva, es posible escribir música?

El fondo de la comunicación puede ser muy puro, muy espiritual o algo más descriptivo.

En definitiva ¿la música siempre posee intención?

Yo creo que sí.

¿Aunque la intención sea la mera combinación caprichosa de los sonidos, buscando una determinada sonoridad, es decir, que pueda ser ya esto un fin?

Todo eso ha motivado una discusión muy grande. Hubo un movimiento en algún país del norte, que propugnaba música vacía de contenido y aquello se acabó enseñada. Se pretendía hacer música sin forma, sólo como el manar continuo de algo sonoro, sin temática. Como otros intentos fallidos, desapareció.

¿Qué prioriza su atención al escribir una obra, la macro o la microforma? ¿los detalles o el todo?

Uno empieza con la macroforma. Lo que ocurre es que realizas compartimentos de la microforma, que te tienen que dar la macroforma. Los problemas surgen cuando se te va de la mano la macroforma porque te entusiasmas con la microforma. En muchas ocasiones no sigues lo que has pensado; el camino te lleva por

otros derroteros. Yo he practicado la tautología musical. Cuando hacemos música, al menos yo, siempre estoy trabajando sobre lo mismo, estoy haciendo tautología. Ello me da la micro y la macroforma.

¿Qué cree que requiere más esfuerzo, empezar una obra o saber dónde acabarla? ¿Debe el compositor poseer un gran sentido de la proporción?

Si. Lo que pasa es que hay que luchar mucho con el sentido de la proporción. La proporción no es la dimensión, porque una obra de cortas dimensiones puede ser más pesada que otra de mayores dimensiones si está proporcionada. Es difícil encontrar el equilibrio. Se puede caer en dos defectos: o al trabajar intensamente la microforma que resulte una macroforma excesivamente larga; o que resulte una obra demasiado reducida, por no querer extenderse uno demasiado. Pienso que cuando se escribe, hay que



decir lo que se tenga que decir y terminar cuando ya no se tenga nada que decir. Una obra de cortas dimensiones es más fácil de asimilar por el público. Pero hay que arriesgarse. Lo que interesa es ser sincero y emplear el tiempo que sea necesario.

¿Qué es la técnica de composición? ¿Cree como comenta Strawinsky, que cada obra requiera su propia técnica? ¿La técnica es emoción o puede serlo en algún caso?

Yo no creo que cada obra necesite su propia técnica; al menos lo que yo entiendo por técnica. Un compositor debe conocer todas las tendencias, pero elegir la que más le satisface.

En la actualidad existen numerosas técnicas composicionales. Cada uno nos hemos inventado nues-

tra manera. La música de épocas pasadas, es relativamente fácil de analizar ahora. Hoy la pluralidad es tan grande... Estoy casi seguro que dentro de cien años se darán cuenta de que hacíamos todos lo mismo. Todos creemos que hacemos nuestra propia técnica, pero pienso que existe un hilo conductor, un común denominador en la creación musical, en la que todos coincidimos sin darnos cuenta.

¿Cree importante que el compositor exprese con exactitud lo que desea, mediante la grafía que considere pertinente? Lo digo porque Vd. utiliza en sus obras una grafía personal. ¿Cómo llegó a la necesidad de utilizarla? ¿No cree que el intérprete, ante grafías específicas, siente un cierto rechazo?

Desde que el azar entró en la música, nos dimos cuenta que se puede hacer música sin el corsetismo del compás. Sabemos cuando y porqué nació el compás. Hemos vuelto a la libertad anterior al compás. La grafía tiene que ser de estímulo. Aunque también hay un defecto en el intérprete: no suelen leer las instrucciones que el compositor escribe al principio de las obras. El respeto que se tiene al interpretar a los músicos consagrados, se pierde ante las partituras actuales.

¿Qué piensa de la música aleatoria? ¿Es partidario de dar libertad a los intérpretes? ¿En qué grado?

Con lo aleatorio se ha llegado a unos extremos increíbles, donde lo único que se hace es jugar. Estoy contra la música hecha con ordenador. Hago música para trasladar al oyente algo que siento. Quiero ayudarle y ayudarme a ser humano. Si trabajo con un ordenador, esto no lo puedo comunicar, hay algo que se escapa.

Cuando yo realizo el Diagrama, me estoy empapando de ese material sonoro. Llego a tener una saturación espiritual del mismo. Es mío. Existe un proceso. Aquí está mi persona, mi ánimo, mi intelecto. Si copio del ordenador, esa magia se pierde, la máquina no me la puede dar. La comunicación debe ser de hombre a hombre.

¿Qué piensa de la música electroacústica y de sus posibilidades de incidir sobre los distintos parámetros del sonido?

En cierto modo rebasa mi campo de acción. Pero pienso que esto se puede hacer bien usado. Hemos de

pensar en otras culturas. Nosotros tenemos el diatonismo y el cromatismo y sobre ellos trabajamos. Tenemos nuestra armonía, basada en la serie de armónicos naturales. Está por ver que pueda hacerse con la microintervalica.

Los microtonalistas orientales no pueden hacer armonía, por eso realizan la heterofonía.

Cuando se pueda incidir de una forma seria sobre todos los parámetros del sonido, entonces perderemos nuestra identidad, nuestra tradición. Nuestro sistema esta basado en los armónicos. Todos estos sistemas están basados en las distancias intervalicas de los últimos armónicos y creo que mucho debe cambiar el hombre para aceptarlas.

¿Considera que estamos en un buen momento para la creación musical? ¿Existen medios suficientes para la difusión, edición y grabación de la música contemporánea?

Pues sí. Yo recuerdo en los años cincuenta lo que pasaba con lo que queríamos hacer nosotros. Aquí en Valencia, nada de nada. Aunque yo no me puedo quejar. Hoy se hacen muchas cosas. Pero no olvidemos que tanto la cultura como la música contemporánea, es privilegio de minorías. El tiempo tamiza y lo que queda, queda.

¿No le preocupa el que la gente se encuentre lejos de la música contemporánea?

No, no me preocupa. El arte tiene un camino que hacer. Los que van quedando son los que han sido atrevidos y no se han acomodado. Todos los músicos evolutivos han sido rebeldes.

¿Desea añadir alguna cosa más?

Deseo hacer patente al Conservatorio de Carcaixent y a su Director mi agradecimiento por esta entrevista, planteada muy inteligentemente, lo que me ha permitido contestar a preguntas diversas sobre mi pensamiento musical. Gracias por ello.

Bibliografía sobre el autor:

Eugenio de Vicente. ESPAÑA EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS. Melos, julio-agosto 1965. Mainz (R.F. Alemania)

ENCICLOPEDIA SALVAT DE LA MUSICA. Barcelona 1967.

Tomás Marco. MUSICA ESPAÑOLA DE VANGUARDIA. Editorial Guadarrama. Madrid 1970.

Manuel Valls Gorina. DICCIONARIO DE LA MÚSICA. Alianza Editorial. Madrid 1971.

CATALOGO DE OBRAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES. Sociedad General de Autores de España. Madrid 1972.

GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGIÓN VALENCIANA. Valencia. 1973.

Antonio Fernández-Cid. LA MÚSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XX. Fundación Juan March. Madrid 1973.

Mary Carmen de Celis. FRANCISCO LLACER. UNAS PALABRAS QUE MUEREN EN LA MAÑANA. La Estafeta Literaria, nº 529, diciembre 1973. Madrid.

BOLETÍN Nº1. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid 1978.

José Climent Barber. HISTORIA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA VALENCIANA. Del Cenia al Segura. Valencia. 1978.

Eduardo López-Chavari Andújar. CIEN AÑOS DE MÚSICA VALENCIANA. Monografías del Centenario. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978.

CATÁLOGO DE OBRAS. Editorial Española de Música Contemporánea. Madrid 1979.

Tomás Marco. HISTORIA DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA 6. SIGLO XX. Alianza Editorial. Colección Alianza Música nº 6. 2ª edición. Madrid 1989.

Juan Piñero García. MÚSICOS ESPAÑOLES DE TODOS LOS TIEMPOS. Editorial Tres. Madrid 1984.

Antonio Cardellicchio. LA ESENCIA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL RÍTMICA Y AUDITIVA. Ricordi Americana. Buenos Aires 1984. (Argentina)

ESTUDIOS MUSICALES Nº 2. Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia 1985.

CATÁLOGO DE OBRAS. Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid 1987.

Blas Cortés. LA MÚSICA CLÁSICA I CONTEMPORÀNIA. Batllia, nº 6 "La cultura valenciana dels 80". Primavera-Estiu 87. Diputació Provincial de València. València 1987.

Josep Ruvira. COMPOSITORES CONTEMPORÀNEOS VALENCIANOS. Edicions Alfons el Magnànim. Colecció Politécnica nº35. Institut Valencià d'Estudis i Investigació. Valencia 1987.

Marc Honegger. DICCIONARIO DE LA MÚSICA. Edición española a cargo de Tomás Marco. Espasa Calpe. Madrid 1988.

Albert Nieto. LA DIGITACIÓN PIANÍSTICA. Colección Investigaciones. Fundación Banco Exterior de España. Madrid 1988.

Bernardo Adam Ferrero. MÚSICOS VALENCIANOS. Promoción Internacional de Publicaciones S.A. Valencia 1989.

José Climent Barber. HISTORIA DE LA MÚSICA VALENCIANA. Rivera Mota. Valencia 1989.

WHO'S WHO IN SPAIN. Edition 1992 y ediciones anteriores.

HISTORIA DE LA MÚSICA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Levante-El Mercantil Valenciano. Prensa Valenciana S.A. Valencia 1992.

Eduardo López-Chavari Andújar. COMPOSITORES VALENCIANOS DEL SIGLO XX. Colección contrapunto nº4. Música 92. Generalitat Valenciana. Valencia 1992.

CATÁLOGO DE OBRAS. Asociación de compositores Sinfónicos Valencianos. Piles Editorial de Música. Valencia 1993.

Marc Honegger. DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LOS GRANDES COMPOSITORES DE LA MÚSICA. Revisión y presentación de Tomás Marco. Espasa Calpe. Madrid 1994. Edición para el BBV.

ENCICLOPEDIA LAROUSSE. Suplemento, tomo II. Editorial Planeta. Barcelona 1985.

Blas Cortés. HOMENAJE A LLÁCER PLA. Scherzo. Barcelona. Julio-Agosto 1991.

Gonzalo Badenes Masó. HOMENAJE A LLÁCER PLA. Papers de Cultura. Valencia. Mayo 1991.



Catálogo de obras:

TÍTULO	PLANTILLA
Dos lieder amatorios	soprano y piano
Preludio	piano
Campanar de Benigànim	coro 3 voces blancas
Tríptic Popular	coro 3 voces blancas
El Bosque de Opa	orquesta sinfónica
Sonata	piano
Rondó Mirmidón	orquesta sinfónica
Noctámbulo	piano
Primavera en Hivern	coro mixto 4 voces
Tres Lieder y una coplilla	soprano y orquesta
Aguafuertes de una novela	orquesta sinfónica
Al Bon Deu	coro 3 voces blancas
Cançoneta dels Innocens	voces blancas y órgano
Sonatina 1960	piano
Preludio Místico	arpa
Salida	órgano
Zoco Esclavo	banda
Sincrerçión-Divertimento	orquesta cuerda
Pentámero	arpa
Invençiones	flauta, oboe, clarinete, violín, viola, cello
Himno de la Enfermera	coro femenino y orquesta
Nou cançons per a la intimitat	soprano, tenor, bajo, flauta, clarinete, fagot y piano
Trova Heptafónica	orquesta cuerda
Motete para el día sexto	cuarteto u orq. de cuerda
Cielos	violín y piano
Himne del Jardiner	coro masculino y banda
Cançó per a la intimitat	violín y piano
Lamentació d'amor de Tirant lo Blanch	coro mixto 4 voces
Tres ratlles curtes	coro 3 voces blancas
Migraciones	soprano y orquesta sinfónica
Episodios Concertantes	guitarra, doble cuarteto y percusión
Ajonetes	coro 2 voces blancas
Liturgia I	órgano
Loors de la Santíssima Creu	soprano y piano
Anem de Folies	orquesta sinfónica
Huellas	cello y piano
Dístico Percutiente	piano
Liturgia II	quinteto viento
La Otra Trova Heptafónica	cello y piano
Concierto de Piano	piano y orquesta sinfónica
Tenebrae	flauta y piano
Misa Puericia	coro 3 voces blancas y órgano
Espacios Sugerentes	piano
Versus in commemoratione Iohannis Cabanilles	órgano
Textura y Tropos	violín y viola
Ricercare Concertante	2 pianos y orquesta clásica
Plurívoco	piano
Tc Deum	solistas, coro mixto, c. infantillos, órgano y o. sinfónica
Canto de llama	violoncello
Trío	violín, cello y piano
Cántic espiritual a Sta. Cecilia	coro mixto y orquesta
Come ouverture alla italiana	guitarra
Arras	órgano
Inducciones	violín, trompa y piano
Jucunde et Pacificus	piano
Cuatro Sonetos de Fray Luís de León	flauta, fagot y piano
Poliantea	piano
Relatando Imagenes	trompa y piano
Trio nº 2	violín, cello y piano
Solitud Sonora	violín y piano
Pórtico a Ramos de Pareja	guitarra
Breve Sonata Mudante	piano