

REVISTA MUSICAL CHILENA

Facultad de Artes - Departamento de Música



PORTADA | NÚMERO ACTUAL | NÚMEROS ANTERIORES | COMITÉ EDITORIAL | NORMAS DE PUBLICACIÓN | CONTACTO |

Portada > Año I N° 1

ISSN versión impresa: 0716-2790 | ISSN versión electrónica: 0717-6552

Viejos y nuevos laúdes

Vicente Salas Viu

Artículo completo (pdf, 44 Kb)

Imprimir

Enviar por e-mail

Correspondencia

Suscribirse (RSS)

Agregar a Del.icio.us

Cita / Referencia:

Salas Viue, Vicente. *Viejos y nuevos laúdes*. Revista musical Chilena 1 (1): Mayo 1945.
<http://revistamusicalchilena.uchile.cl>

La temporada de conciertos de música de cámara se ha inaugurado con dos recitales del laudista español Paco Aguilar. Este músico que une, en la riqueza de un temperamento de artista privilegiado, al ardor de las provincias del sur la contención y la gracia castellanas, era ya de largo tiempo conocido del público de Santiago. Visitó el país en los años en que el Cuarteto de laúdes Aguilar extendía por el mundo la gloria renacida de estos viejos instrumentos. Disuelto el Cuarteto, Paco Aguilar ha vuelto, como solista, a recorrer los caminos del arte. La buena fortuna que le viene acompañando permite afirmar que se ha abierto un nuevo capítulo en la larga vida del laúd. Y nadie con más títulos que Aguilar para animarlo, con toda la responsabilidad y la enorme trascendencia que supone una empresa como a la que el músico español se ha consagrado.

De los cuatro laúdes que compusieron aquel famoso Cuarteto, Paco Aguilar tañe el de registro más grave, el laudón, acompañado por el piano. El propio artista nos ha referido sus desvelos hasta encontrar el timbre instrumental más adecuado para acompañar a su laudón. La mayor riqueza expresiva y amplitud de sonoridad de este instrumento, establecían una desigualdad de equilibrio sonoro con los de teclado que son afines, como los clavicordios y clavecines o los de cuerdas punteadas. Además de que desaparecería el necesario contraste entre los timbres del instrumento solista y el acompañante. Como ocurre siempre, la fórmula más feliz en este caso era la que, por hallarse más a mano, fué en un principio rechazada. Ningún instrumento podía ofrecer al laudón como el piano la base armónica o el juego contrapuntístico apto para entretenerse a sus antiguas voces. El oído actual acepta también

con mayor naturalidad al piano en su acostumbrado oficio de servir a las cuerdas en su canto. Iniciadas las transcripciones y los ensayos de las obras para laúd y piano, la práctica ofrecía una realidad con fuerza de vencer a todas las posibles especulaciones. No había sino que marchar, vivo el paso, por la senda que tan rica de posibilidades se ofrecía y ya hemos aludido al éxito con que el laúd vuelve por su prestigio en manos de su recreador de esta hora.

El laúd, según el nombre con que Aguilar lo bautizó, nació o renació de la necesidad de encontrar una firme base a los otros laúdes del Cuarteto Aguilar. Strawinsky elogió con entusiasmo la admirable proporción obtenida por los instrumentistas españoles en la organización de aquel cuarteto y fué también uno de los primeros en destacar cómo el equilibrio así logrado superaba con mucho la ilógica distribución de las tesituras en el cuarteto de arcos. Desaparecía en el Cuarteto Aguilar la absurda parte de un segundo violín que compromete la armoniosa distribución de las voces en los de arcos. El laúd agudo, laúdín, desempeñaba por su extensión y cualidades expresivas la función correspondiente al violín primero; el laudete, la de la viola; el laúd corriente, quedaba así a una octava baja de laúdín, como tercera parte, en más exacta correspondencia con la voz del tenor respecto de la soprano. El laúd se construyó a la octava baja del laudete, en un registro comparable en extensión y en riqueza de matices al del violoncello. Para la invención de las tres nuevas especies de laúdes que figuraban en el Cuarteto, se tomó como instrumento tipo uno de los ejemplares más puros del laúd clásico: aquel, de indudable origen hispánico, que sirvió a Isabel de Inglaterra, conservado hoy en el Museo Alberto y Victoria de Londres. Es un laúd de seis cuerdas dobles, para tañer con péñola o plectro, conforme a la tradición de sus orígenes orientales, conservada casi exclusivamente por el pueblo español entre los europeos. Sabido es que el laúd, el más noble y amplio de recursos de los instrumentos de música en los estadios de cultura que se suceden desde la Baja Edad Media hasta el declinar del Renacimiento, invadió Europa en dos corrientes principales, ajenas la una de la otra. Por el mediodía, se hace presente en España en el siglo VIII con la invasión árabe⁽¹⁾. Al Centro y Norte de Europa viene con los cruzados en el siglo X, para animar el florecimiento de la música trovadoresca con sus cortes de amor y sus endechas de caballería.

Cuando los árabes consolidaban sus conquistas de España, hasta el punto de establecer en Córdoba un Califato independiente del de Damasco, sus laúdes constaban de cuatro cuerdas pulsadas con plectro, a las que añadió Ziryab, músico predilecto de Abderraman II, una quinta. Ziryab fué también el que sustituyó el antiguo plectro de madera por otro de pluma de águila, que extraía más dulce y mejor modulado sonido. La péñola de los vihuelistas españoles del siglo XVI era así mismo de pluma de águila, como la de Ziryab. Mientras que los laudistas europeos en los comienzos de la Edad Moderna hacía ya largo tiempo que habían olvidado el plectro para tañer sus instrumentos con arco, práctica que del todo se impone con el Renacimiento, o punteados con los dedos, a la manera de los trovadores.

Estos simples hechos que, de pasada, acabo de enumerar, demuestran que el laúd no sólo había venido a España desde el Oriente por otros y más directos caminos que al resto de Europa, sino que en España se mantiene más cercano a la tradición de sus orígenes. Ahora bien, España, por los tiempos en que logra su madurez, de los Reyes Católicos al imperio de Carlos V, es rompiente abierto a todos los mares y reflujo de las más encontradas influencias espirituales. Si por una parte mantiene su originalidad de caso extraño entre las naciones europeas, por otra, la magnitud de sus tendencias universales, que en lo político la hacen ser el primer Estado centralista de nuevo cuño, la permiten recoger con toda su fuerza las más audaces tendencias vivas en el Continente. Sobre la historia íntima del laúd se refleja con suficiente claridad esta complejidad de hechos. Ya en el siglo XV, las guitarras latinas y moriscas, conforme a la enumeración del Arcipreste en su «Libro de Buen Amor», disputan al antiguo laúd su hegemonía entre los instrumentos populares. Entre los cultos, la vihuela cobra cada vez mayor importancia y significación a medida que esta época avanza hacia la de esplendor de la polifonía. Y esa vihuela, que es como la guitarra hija más o menos espúrea del laúd, acaba por resumir en su cuerpo y en la música que para ella se crea la síntesis de las múltiples influencias de dentro afuera y de fuera adentro que prestan un color

inconfundible al arte español renacentista. Al tiempo que el laúd primitivo cobra presencia de ente legendario, retrocede a las capas más íntimas del vivir de los españoles,—su dulce música nunca cesó de ser pulsada,— la vihuela funde a lo esencial español, a los cantos, danzas, giros modales y ritmos del pueblo, cuanto recoge de lo más avanzado de la técnica en los instrumentos similares europeos. Los vihuelistas españoles del siglo XVI crean un arte que tan empapado como se halla en las viejas tradiciones de nuestra música, se desarrolla con pareja maestría al de sus colegas europeos en el tratamiento de las voces tejidas en sabios contrapuntos.

El laúd europeo, tañido con los dedos o con arco, rara vez con plectro, alcanza su apogeo en el alba del siglo XVI. El número de sus cuerdas había aumentado de cuatro a siete. En 1500 existe ya un gran número de laúdes con once cuerdas, de las cuales diez eran dobles, considerado como el modelo clásico. Se construyen en distintos tamaños y afinaciones, para hacerlos aptos como parte de los crecientes conjuntos instrumentales. Las vihuelas de péñola, de mano o de arco, entre los españoles cumplían funciones semejantes. Y sin duda se construyeron en los tipos de la Mandora (laúd chico de cuatro o cinco cuerdas dobles y mástil corto) la Teorba (acompañante grave del laúd solista, de doble clavijero conseguido por una torcedura del mástil, ocho cuerdas dobles y nueve simples para los bajos), y el Chitarrón o Archilaúd, verdadero laúd contrabajo, de doble clavijero, que durante largo tiempo ocupó en las orquestas de cuerdas renacentistas el puesto reservado para el contrabajo de la viola de arco.

El florecimiento de los instrumentos de arco y el perfeccionamiento de los de teclado, acabó por desterrar definitivamente de los dominios de la música concertada el uso de los laúdes de diferentes tipos y tesituras. En España el olvido de estos instrumentos fué precipitado por la decadencia que experimenta su cultura en la segunda mitad del siglo XVII y en todo el XVIII. Aunque en el transcurso de este último se inicia en Alemania un cierto resurgimiento del laúd solista⁽²⁾, precursor de la atención que le prestarían, por razones sentimentales, los románticos, el laúd había quedado casi por completo al margen de la música viva hasta que los Aguilar lo redescubrieron en la forma a que aludimos al comienzo de este artículo. De la misma manera que Wanda Landowska ha limpiado del polvo de los siglos a ese delicioso instrumento que es el clavecín y lo ha hecho vincularse por completo a tendencias de avanzadas de nuestra música, así como Sors y Tárrega en la centuria pasada y Llobet y Segovia en la nuestra han dado nuevo impulso a la guitarra de arte, a los Aguilar se debe la importancia ganada por el laúd de que nos ocupamos. Interrumpida de momento la obra del cuarteto de laúdes animada por estos músicos, Paco Aguilar hace muy bien en volver por los fueros de su laudón,⁽³⁾ de este laúd grave, tan rico de expresión, que no deriva de las transformaciones europeas del laúd renacentista,—apenas tiene puntos de contacto con la Teorba en desuso,—sino del laúd con péñola que desde los Omeyas andaluces hasta los días que vivimos ha acompañado el rumor de tantos sueños.

Bibliografía

¹ Conocido ya por las culturas de Babilonia y Egipto,—su origen se remonta al pueblo asirio hacia el año 2.000 antes de Jesucristo,—los árabes descubrieron el laúd al conquistar Persia, y aún se afirma que antes, en el siglo VI de nuestra Era, fué traído a La Meca por un músico oriental, oriundo de Mesopotamia. Eran estos laúdes de tres cuerdas y mástil más corto que el de los babilonios y egipcios estos últimos de mayor semejanza con los tipos de laúd que aún hoy se conservan en India y China, fieles al modelo del «trichordion» o «Pandora» de los griegos, que se extendió por el Lejano Oriente después de las expediciones de Alejandro a la India. Entre los árabes, el laúd fué en seguida objeto de un apasionado cultivo por las posibilidades armónicas y melódicas que ofrecía a su música tan cromática. Volver

² En 1740 se publican en Nuremberg las «Seis sonatas para laúd» de Fakenhagen y en 1760 unas composiciones para este instrumento de Beyer sobre odas de Gellert. J. S. Bach habla compuesto ya antes obras para laúd e incluso le asigna un lugar en la orquesta de su Pasión según San Juan. En la orquesta de Haendel mantiene un papel de cierto relieve hasta bien avanzado el siglo XVIII, sin duda por la influencia de sus modelos italianos, Scarlatti y Corelli. [Volver](#)

³ El laudón de Paco Aguilar consta de siete cuerdas: la primera y la séptima simples, las demás dobles, afinadas por cuartas, con una extensión desde el Do debajo de la clave de Fa hasta el Do sobre la clave de Sol. [Volver](#)

[Portada](#) | [1. Resumen](#) | [2. Contenido](#) | [3. Anexo](#) | [4. Fuentes de Información](#) |
[Versión impresión / completa](#) |

[Volver](#) | [Imprimir](#) | [Enviar](#) | [Subir](#) | [Portada](#) |

© Sitio web desarrollado por SISIB - Universidad de Chile, 2007