

Formas arquitectónicas y musicales

Reflexiones sobre arquitectura, más allá de lo visual

Architectural and musical forms. Reflections on architecture, beyond visual

LUIS TEJEDOR FERNÁNDEZ  0000-0002-2477-3492

Universidad de Málaga, Málaga, España.

Resumen

Resulta difícil hacer una aproximación reflexiva a la arquitectura sin que aparezca de inmediato la palabra *forma*. Sin embargo, es frecuente no considerar sus múltiples significados, lo que empobrece la reflexión que, en torno a ella, pueda realizarse. Considerar el significado de la palabra en otras disciplinas artísticas puede darnos algunas claves para entender su verdadero alcance. En arquitectura, es habitual limitar ese significado a la primera acepción del diccionario de la RAE (la configuración externa o apariencia visual del objeto). En música, por el contrario, se vincula más con la tercera acepción (modo o manera de estructurarse los temas y sus desarrollos en la forma de sonata, p.ej.). Releer con atención lo escrito por autores procedentes de ambas disciplinas creativas, nos proporciona un ámbito de confluencia más amplio, en el que construir -en arquitectura-, y componer -en música-, llegan a identificarse, alcanzando su significado más completo.

PALABRAS CLAVE: forma, arquitectura, música, unidad, apariencia visual.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Luis Tejedor Fernández
ltejedor@uma.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 20.06.2022
Accepted: 04.11.2022

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Tejedor, L. (2022). Formas arquitectónicas y musicales. Reflexiones sobre arquitectura, más allá de lo visual. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 5.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.14999>

Umática. 2022; 5. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2022.v4i5.14999>

Architectural and musical forms. Reflections on architecture, beyond visual

LUIS TEJEDOR FERNÁNDEZ

University of Málaga, Málaga, Spain.

Abstract

Making a reflexive approach to Architecture without immediately appearing the word *Form* seems unusual. However, often, the multiplicity of meanings is not considered sufficient enough, which may impoverish the overall reflection. Considering the meaning of *Form*, as seen in other artistic disciplines, can give us some clues to understand its true scope. In the field of architecture, it is customary to limit this meaning to the first meaning of the RAE dictionary: «...external configuration or visual appearance of an object». On the other hand, when talking about Music, *Form* is much more closely linked to the third meaning: «... mode or way of structuring themes and their developments, as in sonata form, for instance». Carefully reconsidering what has been written by authors from both creative disciplines, provides a broader area of confluence, in which building -in architecture-, and composing -in music-, come to identify each other, reaching their utmost significance.

KEY WORDS: form, architecture, music, unity, visual appearance.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Construir – componer
3. Abstracción y figuración en la arquitectura
4. Abstracción y figuración en la música
5. La forma, más allá de la manifestación de la lógica compositiva o constructiva. Arnold Schönberg y Le Corbusier
6. Conclusión

1. Introducción

FORMA:

1. f. Configuración externa de algo.
2. f. Modo o manera en que se hace o en que ocurre algo.

Llueve de forma intermitente. Mi forma de vivir.

3. f. Modo o manera de estar organizado algo.

Forma de gobierno.

(Diccionario de la RAE, edición del Tricentenario, actualización del 2021).

Resulta difícil hacer una aproximación reflexiva a la arquitectura sin que aparezca de inmediato la palabra *forma*. Sin embargo, y de la misma manera que ocurre con otro término tan imprescindible como *espacio* –que habitualmente se confunde y limita al campo visual–, es frecuente no considerar sus múltiples significados, lo que empobrece la reflexión que, en torno a ella, pueda realizarse. Considerar esos significados diversos en otras disciplinas artísticas puede darnos algunas claves para entender todo su alcance.

En arquitectura, es habitual limitar el significado de la palabra *forma* a la primera acepción del diccionario de la RAE (la configuración externa o apariencia visual del objeto). En música, por el contrario, se vincula más con la tercera acepción (modo o manera de estructurarse los temas y sus desarrollos en la forma de sonata, p.ej.).¹

El filósofo Eugenio Trías denomina *artes fronterizas* a la música y la arquitectura: puesto que la arquitectura determina y ordena los lugares, y la música asigna intervalos, ritmos y cesuras al tiempo, concluye que ambas son las artes que hacen habitable el mundo, «*al destacar, dentro de la general indiferencia de los espacios y los tiempos, la singularidad cualitativa del lugar del templo y del tiempo de la fiesta*». (Trías, 2001, p. 379). También las designa como *artes pre-liminares*, al ser las únicas artes presentes en esa primera vida intrauterina, que vivimos sin conservar memoria de haberla vivido, y que es previa a lo que denominamos *existencia*: la voz materna filtrada a través del líquido amniótico hace surgir el primer conato perceptivo, sonoro, en el espacio del seno materno, la cueva intrauterina que es el vivero de la vida futura. Así:

La música posee, por tanto, cierta prerrogativa sobre las artes plásticas: en la ceguera de la vida intrauterina despunta –en los primeros meses del embrión– ese germen inicial del canto de las sirenas. Eso conduce siempre a la reflexión hacia el hábitat –arquitectónico, urbanístico– en donde los eventos de esa primera vida acontecen. Música y arquitectura son, por esta razón, artes pre-liminares. (Trías, 2010, p. 140).

¹ Rudolf Arnheim ha tratado estos asuntos al considerar la forma como manifestación de la expresión y la función. Véase: *La forma visual de la arquitectura*, capítulo VIII.

Esa condición pre-liminar de la música y la arquitectura, vinculadas a nuestras vidas antes incluso de que dé comienzo nuestra existencia, no puede dejar de sentar las bases de una relación estrecha entre ambas; relación que nos debe permitir encontrar correspondencias de significado entre términos usados en ambas disciplinas, más allá de aquellos más tópicos, o inmediatos, que se les suelen asignar. Indagaremos acerca de los significados del término *forma* en ambas artes, explorando aspectos que trascienden, en arquitectura, la mera apariencia visual.

2. Construir – componer

Cuando en su célebre texto «Construir»², de 1923, Mies van der Rohe afirma que «*la forma, por sí misma, no existe*», se refiere a la forma como resultado de una búsqueda consciente, orientada, precisamente, a su consecución (de ahí la alusión negativa al *estilo*). Sin embargo, se acepta la forma como consecuencia de la lógica constructiva: «*La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo*», trabajo consistente en *construir*. Al vincular *forma* y *construcción*, entendiendo que construir no es otra cosa que integrar partes diferentes en un todo unitario, Mies se aproxima a la concepción musical de la forma.

Higinio Anglés, en la entrada *formas musicales* del *Diccionario de la Música Labor*, se refiere a la *unidad* como condición suprema de la forma musical; unidad que resulta de la resolución de contrastes, contradicciones y conflictos entre partes diversas. Esta invocación a la unidad como resultado de la síntesis de elementos diferenciados, realizada por un musicólogo, no difiere de la que sostiene el arquitecto Alejandro de la Sota al señalar la cualidad *física* de la arquitectura moderna, como integración de partes que no pierden su identidad al unirse en una estructura compleja:

Vi con claridad cómo ellos usaron los nuevos materiales y cómo llegaban a una arquitectura que yo a mi manera llamé 'física' entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas. (De la Sota, 1989, p. 16).

² *No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos.*

La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.

La forma, por sí misma, no existe.

La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo;

y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo.

También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.

Tenemos otras preocupaciones.

Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN.

«Bauen» («Construir»). Revista G, nº2, septiembre 1923. (Neumeier, 2000, p. 366).

El arquitecto-constructor Jean Prouvé sintetiza, de manera bien clara, las dos acepciones del término *forma* que estamos considerando: como configuración externa del objeto, en el caso de la arquitectura, o como modo de organización del mismo, en el caso de la música:

Yo digo siempre, hablo siempre de constructor. Eso abarca también la idea de alguien que tiene una especie de iluminación espontánea que le revela la totalidad de lo que hay que hacer: él no ve la arquitectura a través de la forma, ve la arquitectura a partir de la manera más o menos compleja de construirla, lo que tendrá por consecuencia una u otra forma. Esto no impide que dicha forma se pueda corregir. Tampoco hay que ser idiota, hay formas bellas y otras que son feas. En la idea de arquitectura, existe también el concepto de inspiración en el sentido en que debía inspirarse Mozart. Cuando emprendía la composición de una ópera, veía el conjunto desde el principio. Si hubiera procedido a partir de pequeños fragmentos añadidos, nunca hubiera logrado esa coherencia... (Lavalou, 2005, p. 95).

La *forma* como consecuencia de la lógica constructiva sería siempre el resultado, nunca el objetivo. Sin embargo, se deja espacio a la consideración de la belleza aparente como parte de ese objetivo, a las posibles correcciones del resultado, hasta alcanzar la belleza. Tampoco se elude la *inspiración* como iluminación previa al proceso reflexivo en el que consiste construir, tal y como se inspiraría un músico como Mozart para dotar de unidad a sus obras.

Mies van der Rohe, parafraseando a San Agustín, consideraba la belleza de la forma como manifestación de la verdad, introduciendo así el componente ético en el acto de construir. En esa misma línea se expresa Alejandro de la Sota, al manifestar la belleza de un paraguas por lo que en su formalización hay de verdad constructiva³. La belleza formal se aleja así de la mera apariencia, acercándose al concepto de forma como estructura organizativa orientada a la consecución de la coherencia y la unidad. Idéntico objetivo del de la composición musical, como ya hemos leído antes.

Como se ve, construir y componer pueden llegar a constituir acciones del hecho arquitectónico, o del musical, bien próximas. Asociados a los múltiples significados de la palabra *forma* van apareciendo conceptos tales como belleza, orden, construcción, composición, unidad, inspiración... conceptos compartidos por ambos campos de conocimiento.

³ *Se pueden tener ideas arquitectónicas; es necesario tener los medios para desarrollarlas. Toda la ilusión gótica por conseguir una aparente ligereza de sus fustes y nervaduras en sus columnas y bóvedas es una idea bellísima, pero su realidad absurda al no tener el material apropiado. Siglos pasaron para que existan varillas que en haces como gavillas de paja sean columnas lógicas. La mentira de sus nervios sólo hoy podría ser verdad. Mil ejemplos más podrían citarse. ¿Cómo se crea la belleza? ¿Con la tensión de la imposibilidad manifiesta? Tal vez. A mí, lo he dicho mil veces, me parece bellísimo un paraguas o una sombrilla, ya que sus varillas (los nervios de su bóveda) son auténticas y su plementería de simple tela que cierra espacios. ¿Será la belleza total la que iguala deseo y posibilidad? Tal vez, tal vez no, como todo lo alcanzado.* (de la Sota, 1989, p. 15).

Fig.01. Mies van der Rohe, L. (1967). *Neue Nationalgalerie.* Berlín. Staatliche Museum zu Berlin. Fotografía de Simon Menges.

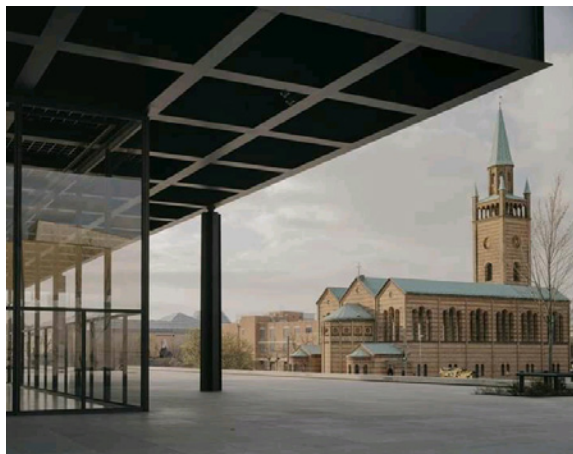


Fig.02. de la Sota, A. (1961). *Gimnasio del Colegio Maravillas.* Madrid. Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota.



Fig.03. Prouvé, J. (1951). *Maison Tropicale.* Fotografía de Jean-Pierre Dalbéra (2012).



3. Abstracción y figuración en la arquitectura

No es casual el hecho de que aquellas arquitecturas en las que la forma se asocia a la cualidad estructural, formativa, antes que a la apariencia visual (acepciones segunda y tercera del diccionario), sean arquitecturas a las que calificamos como *abstractas*. Carlos Martí, en su artículo: «Abstracción en arquitectura: una definición», señala la posibilidad de distinguir entre arquitecturas abstractas o figurativas, basándose:

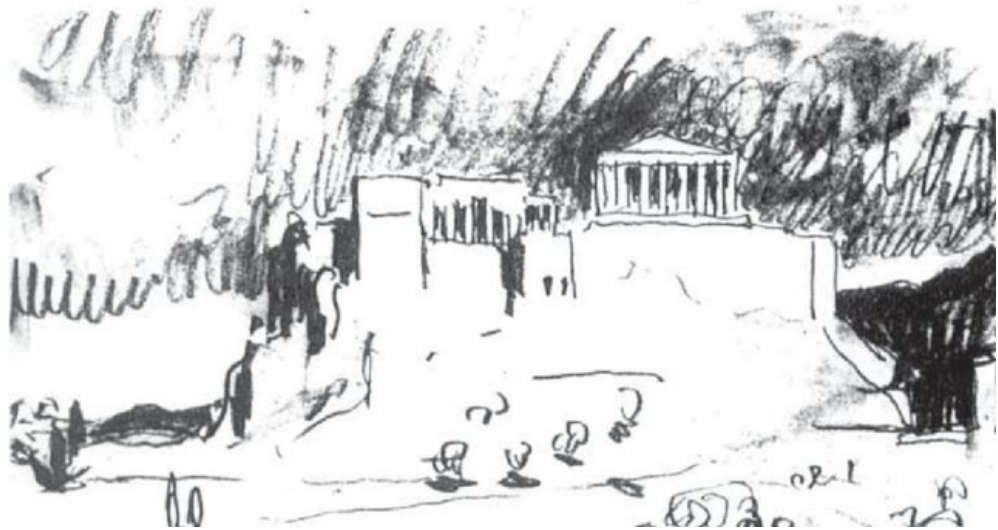
en la doble acepción que posee la palabra forma en el ámbito arquitectónico, según se la considere como transcripción del término griego *eidos* o bien del alemán Gestalt.

En el primer caso, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de estructura; en el segundo caso, la forma se refiere a la apariencia del objeto, a su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de figura. La noción de forma como estructura remite a las dimensiones inteligibles del objeto y abre la puerta a la concepción abstracta. La noción de forma como figura se refiere, ante todo, a las dimensiones sensibles o perceptibles del objeto y constituye la base de la elaboración figurativa. (Martí, 2007, p. 35-36).

Martí continúa su reflexión vinculando la arquitectura abstracta a los aspectos sintácticos del proyecto, los que se refieren a las reglas constitutivas del mismo, y a los criterios compositivos mediante los cuales se relacionan. Y la figurativa a los aspectos semánticos, relacionados con el carácter de las obras y sus valores expresivos. Esta distinción le conduce hacia una interesante identificación temporal, o histórica, de la arquitectura abstracta con la cultura moderna:

La arquitectura abstracta es, pues, algo concreto y tangible, como cualquier objeto artístico. Pero, a su vez, es resultado del procedimiento abstracto: una actitud mental y una manera de mirar las cosas que adquieren plena conciencia de sí mismas en el ámbito de la cultura moderna. Lo cual no impide que, desde esa perspectiva, también las obras del pasado puedan ser objeto de una mirada abstracta. Eso es, precisamente, lo que nos permite ponerlas en relación con nuestros actuales intereses, lo que nos permite trabajar con ellas y desvelar su presente. (Martí, 2007, p. 37).

Fig.04. Le Corbusier.
(1911). Croquis de
la casa oeste de la
Acrópolis de Atenas.



Así entendida, la forma arquitectónica considerada como apariencia visual (primera acepción del diccionario de la RAE), sería el resultado, o manifestación, de la lógica constructiva (acepciones segunda y tercera), de igual manera que, en música, la forma es consecuencia de la disposición de los temas y sus desarrollos. La composición musical consiste en la unión consciente de esas partes en un todo unitario, determinado por la forma musical que se pretende alcanzar (sonata, lied, rondó...). Puede deducirse de ello que *componer*, en música, y *construir*, en arquitectura, son actividades afines. En arquitectura, el significado de la palabra *forma* se ha de considerar, en un sentido amplio, tanto como configuración externa -aparencia visual, primera acepción del diccionario-, como modo de organización, orden estructural del objeto arquitectónico -manifestación de su estructura constitutiva, acepciones segunda y tercera-. Si *construir la arquitectura* consiste en racionalizar y ordenar un proceso que se vale de elementos tangibles, corpóreos, *componer la música* consiste en un proceso similar, aunque partiendo de elementos intangibles, sonoros. Pero *construir* y *componer*, según lo expuesto, son actividades esencialmente coincidentes: en ambas, la *forma* es el resultado de la acción, su consecuencia.

4. Abstracción y figuración en la música

La naturaleza intangible del sonido, a la que nos acabamos de referir, sitúa a la música en el nivel más alto de abstracción con respecto a las demás artes. Para precisar lo que entendemos por *forma* en arquitectura, hemos tenido que discernir entre abstracción y figuración como conceptos que nos remitían, precisamente, a las distintas acepciones de la palabra: el organizativo, o sintáctico, con el que identificamos la abstracción en la arquitectura; y

el visual, o semántico, asociado a los aspectos figurativos. Si pretendemos encontrar correspondencias entre arquitectura y música, con el concepto de forma como vínculo, es ineludible plantear la pregunta: ¿qué entendemos por música abstracta o por música figurativa?

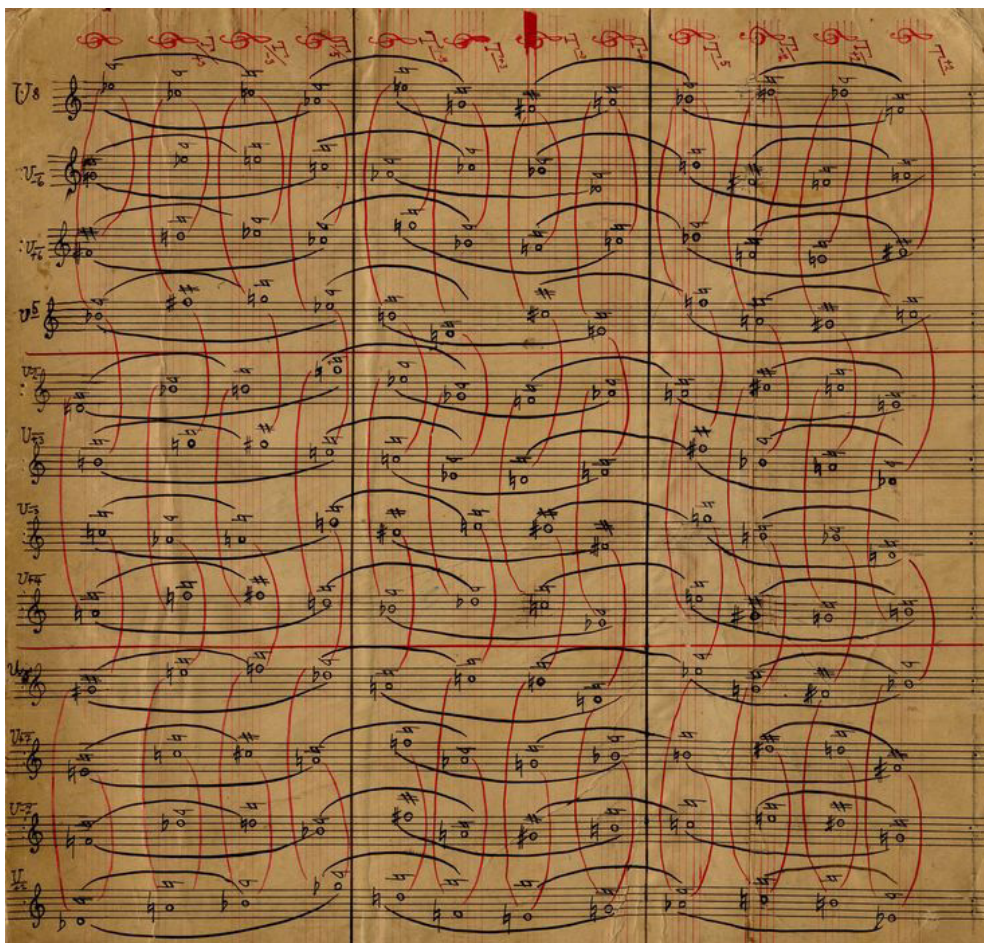
Tras clasificar las diferentes formas musicales según contengan uno, dos o más motivos melódicos, vayan seguidos esos temas de desarrollos, re-exposición de los temas, etc., el musicólogo Higinio Anglés distingue entre formas abstractas y formas concretas en los siguientes términos:

La adaptación de estas formas abstractas, en uno o varios tiempos, a los diversos géneros de música, determinados por el número y la clase de instrumentos empleados, por el estilo y objeto de la obra, por la colaboración con otras artes, etc., da origen a un gran número de formas concretas, cuya sola denominación ya da una clara idea de ellas. Por ejemplo, en la música instrumental pura: danza, estudio, preludio, fantasía, fuga, tocata, suite, sonata, cuarteto, serenata, concierto, obertura, sinfonía. En la música vocal: canción o lied, aria, motete, misa, cantata, oratorio, pasión, ópera, etc. (Ánglés, 1954, p. 947).

Según esto, la *concreción* de la forma musical consistiría en el tránsito desde la estructura organizativa del material sonoro, hasta el género musical orientado a satisfacer una función concreta, y que puede ser interpretado valiéndose de medios vocales o instrumentales. Sin embargo, esas formas concretas, especialmente en la música instrumental carente de programa, siguen produciendo obras esencialmente abstractas. Parece que lo que puede haber de figurativo en la composición musical debe buscarse explorando otro terreno.

Ese terreno no es otro que el de la tonalidad. La música occidental se ha compuesto, tradicionalmente, en torno a un centro, el tono, que orienta el conjunto de la composición y la hace inteligible para el espectador, permitiéndole identificar las melodías y establecer una conexión emotiva con la obra. La vanguardia histórica, en su afán por soltar amarras con la tradición heredada y alcanzar esa objetividad, o ensimismamiento de la obra de arte, abandonó ese centro tonal, otorgando el mismo valor a todas las notas de la escala: surge así el método dodecafónico o serial. La composición mediante series de las doce notas de la escala cromática, evitando la repetición de cualquiera de ellas sin que antes hayan aparecido todas las demás, requiere de unas reglas estrictas que impidan al compositor incurrir en el subjetivismo romántico (es decir, en la *figuración*). Esa nueva gramática musical, enunciada por Arnold Schönberg en el terreno tonal, es llevada a todos los demás elementos de la composición –ritmo, timbre, dinámica...– por Anton Webern, convirtiendo en *dogma* lo que, en Schönberg, admirador de Brahms y de la tradición musical germana, era una *actitud*. La pasión de Schönberg por la *forma* –musical–, queda bien expresada por Eugenio Trías en su ensayo acerca de este compositor, en el que podemos leer lo siguiente:

Fig.05. Schönberg,
A. (1925-1926). Suite
op.29. Panel en series
dodecafónicas
bidireccionales. Centro
Arnold Schönberg,
Viena, Austria.



Sólo a través de esa abolición puede ser posible, de nuevo, según designio muy 'siglo XX', recrear todo el inventario formal de la gran tradición, desde Bach a Beethoven, y de este a Brahms, Wagner y Mahler.

Gracias a ese espacio lógico-musical que el proceder serial, dodecafónico, despeja, puede proseguirse esa gran tradición, recreando todas sus formas, solo que de un modo libre y desinhibido, sin recurso al lecho de Procasto de la armonía: gigas, musettes, minuetti, Ländler, valsos: todas las formas, las grandes y las chicas, la forma del allegro de sonata, o la forma rondó: todo puede ser recreado, siempre en una suerte de exaltación de la forma de todas las formas, que es Principio de Variación (fecundado, ciertamente, por el Desarrollo, segunda sección del allegro de sonata). (Trías, 2007, p. 470).

Es precisamente esa misma distancia sustancial entre la actitud del maestro (Schönberg), nada reticente a integrarse en la gran tradición musical partiendo de una posición de vanguardia, y la objetividad y contención expresiva del discípulo (Webern), la que media, en arquitectura, entre Le Corbusier y los racionalistas radicales de la *neue Sachlichkeit* (nueva Objetividad). Dado que las distintas acepciones de la palabra *forma* están en el origen de esa controversia, nos detendremos en ella a continuación.

5. La forma, más allá de la manifestación de la lógica compositiva o constructiva. Arnold Schönberg y Le Corbusier

De lo visto hasta este punto, podemos determinar que, al menos para las corrientes más estrictamente racionalistas de la arquitectura del movimiento moderno (las vanguardias del período de entreguerras), la forma ha de ser considerada como manifestación de un orden compositivo derivado de la lógica constructiva. La acepción del término como modo en el que se ordena y organiza el objeto, tan cercana al concepto de composición musical, amplía su significado más allá de la mera apariencia visual.

En «En defensa de la arquitectura», Le Corbusier responde a las críticas recibidas por él a cargo de los arquitectos racionalistas. Lo hace partiendo de la cita de Hannes Meyer:

Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula: función x economía. Todas esas cosas no son pues, de ningún modo, obras de arte. El arte es por entero una composición y le repugna por ello toda utilidad. La vida es por entero una función y está desprovista por ello de carácter artístico. La idea de la composición de un buque de guerra parece loca. Pero, ¿qué diferencia hay entre esta idea y el origen de un proyecto de plan de ciudad o de casa particular? ¿Es una composición o es una función? ¿Es arte o es vida? (Cita de Hannes Meyer hecha por Karel Teige en *Stavba*). (Le Corbusier, 1983, p. 43).

Resulta evidente que un arquitecto-artista como Le Corbusier no puede aceptar esta concepción exclusivamente racional de la arquitectura. Y en ese sentido orienta su respuesta a Karel Teige, y, por extensión, a los arquitectos racionalistas radicales de la *Nueva objetividad*:

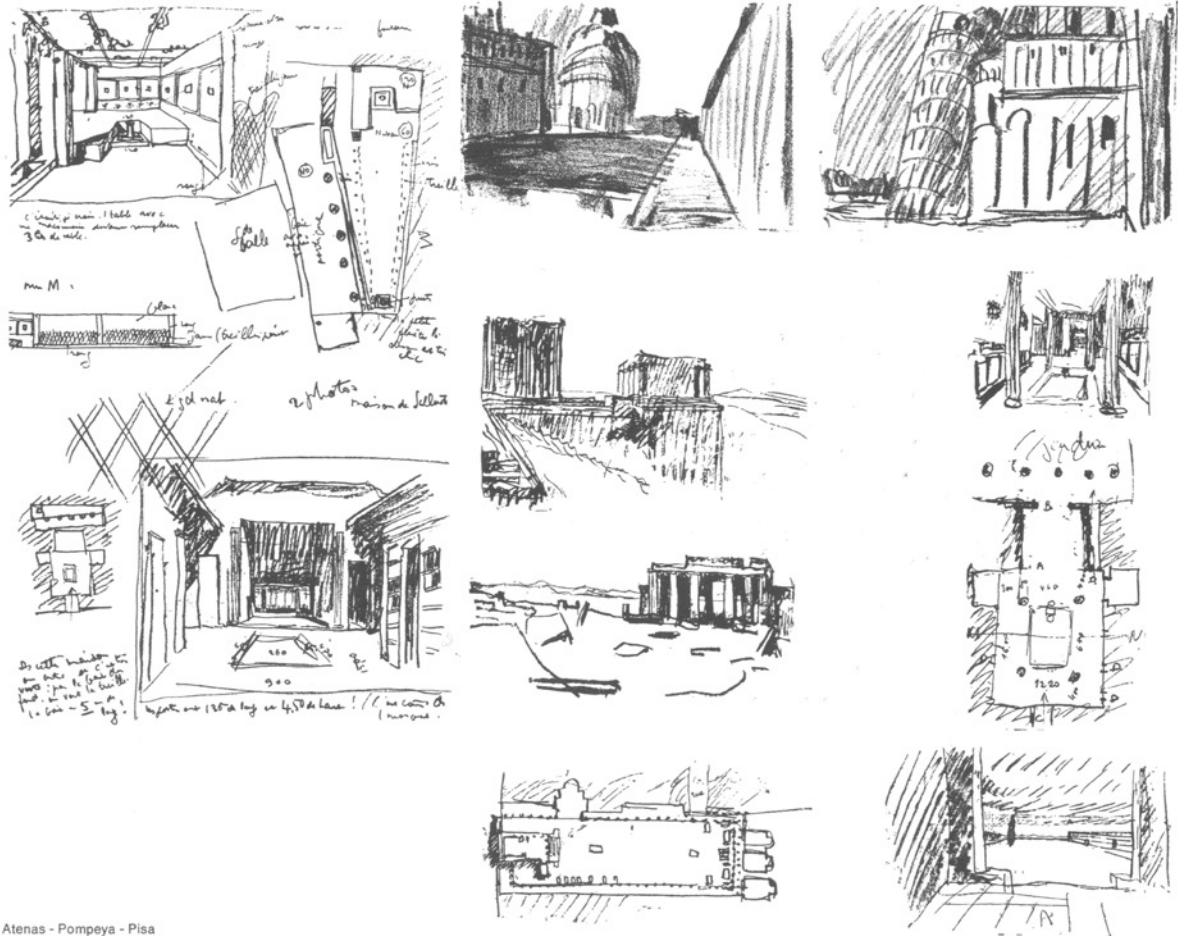
Me concederá usted que la arquitectura es cosa plástica, si por el momento me limito a designar así el conjunto de formas que nuestros ojos perciben, porque son formas reveladas por la luz. Usted conoce aquella frase con la que abrí en 1920 en el *Esprit Nouveau* el ciclo de los estudios arquitectónicos; esa frase es tan 'purificadora' o policial como la definición del Sr. Hannes Meyer. Lo es en otro plano: «la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de las

formas bajo la luz». [...] Estas formas son engendradas por una planta y una sección. Y henos aquí en el corazón del debate: el juego sabio, correcto y magnífico engendrado por la planta y la sección. (Le Corbusier, 1983, p. 51).

Las *formas bajo la luz* por las que aboga Le Corbusier corresponden a una concepción eminentemente artística de la arquitectura, como cabía esperar de un autor cuya investigación artística condujo sus indagaciones arquitectónicas. Pero al señalar que dichas formas son engendradas por una planta y una sección, se reconoce el fundamento racional, organizativo, de la arquitectura como generadora de esas formas. Y así contesta a la tesis excluyente de los racionalistas radicales, -que planteaban la disyuntiva entre el arte o la vida-, con una actitud inclusiva, simultáneamente racional y sensible, en la que los aspectos organizativos de la génesis formal son admitidos como algo preliminar e ineludible, intrínsecos al hecho de proyectar arquitectura. Necesarios, pero no suficientes:

La organización está en la misma clave, sustancia nerviosa que guía y acciona todo lo que es *sachlich* (objetivo), lo que es músculo y hueso. Pero, ¿qué intención tiene esa organización? De lo *sachlich*, ni siquiera quiero hablar, lo admito como evidente, preliminar, inevitable, como los ladrillos con los que se construye un muro. (Le Corbusier, 1983, p. 68).

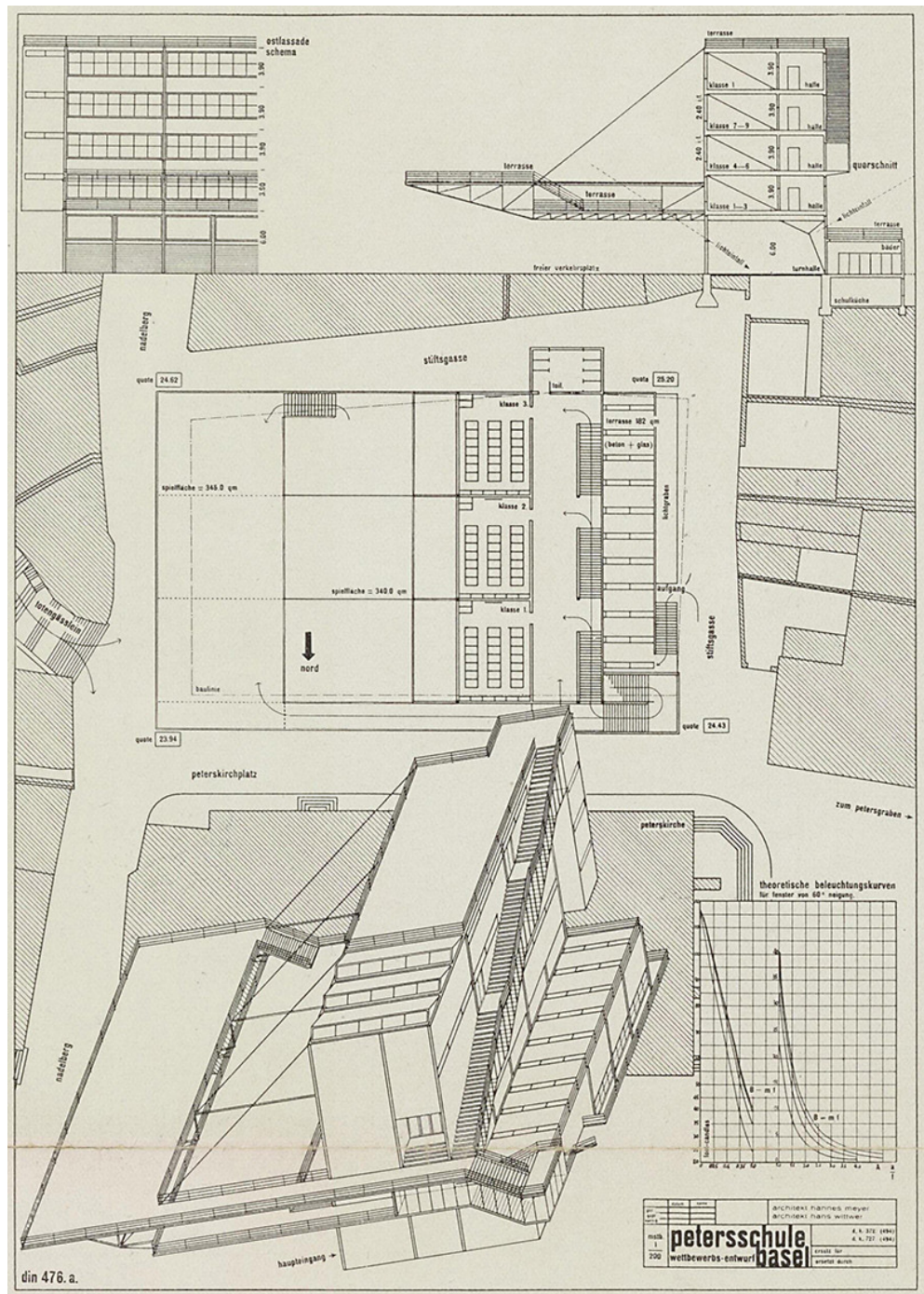
La actitud que, en lo que respecta a la *forma arquitectónica*, expresa Le Corbusier en los textos anteriores, no difiere de la representada por Arnold Schönberg respecto a la *forma musical*, al enunciar su dodecafonismo sin renunciar al componente expresivo. Frente a la negativa de Hannes Meyer a seguir considerando la arquitectura como un arte, Le Corbusier opone su voluntad de integrarse en la tradición cultural que, a lo largo de la historia, ha precisado y dado contenido a palabras tales como *arte* o *arquitectura*. Lo que no significaba aceptar acriticamente el legado recibido de la tradición decimonónica, que resultaba insuficiente y caduco, sino tender puentes con épocas y tradiciones culturales anteriores -con la Historia, en definitiva-, suministradoras de argumentos extraordinariamente fructíferos para construir el presente. La arquitectura, al igual que la música, opera con el tiempo en la determinación de la forma. Algo que los abanderados más inteligentes de la vanguardia histórica entendieron y plasmaron en sus obras, superada la efervescencia del período heroico, cuando la búsqueda de la novedad dejó de ser condición necesaria, y en ocasiones suficiente, para la legitimación de la obra de arte.

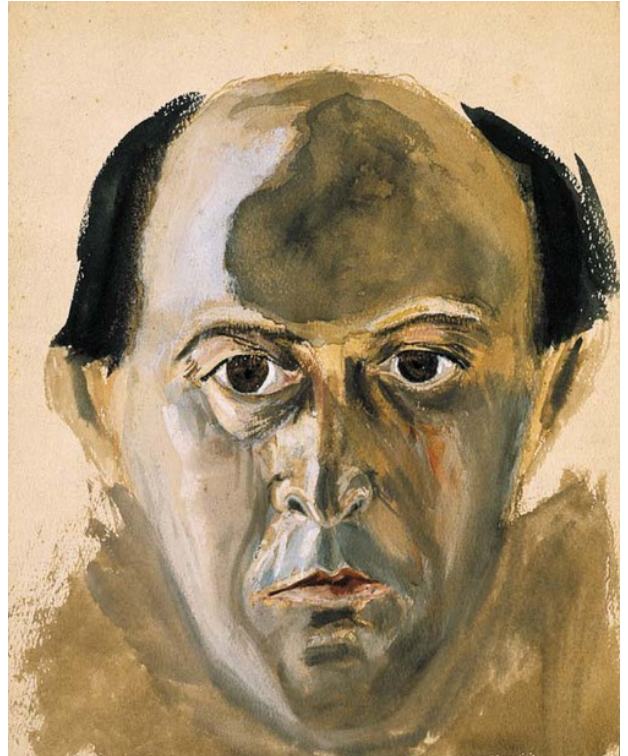
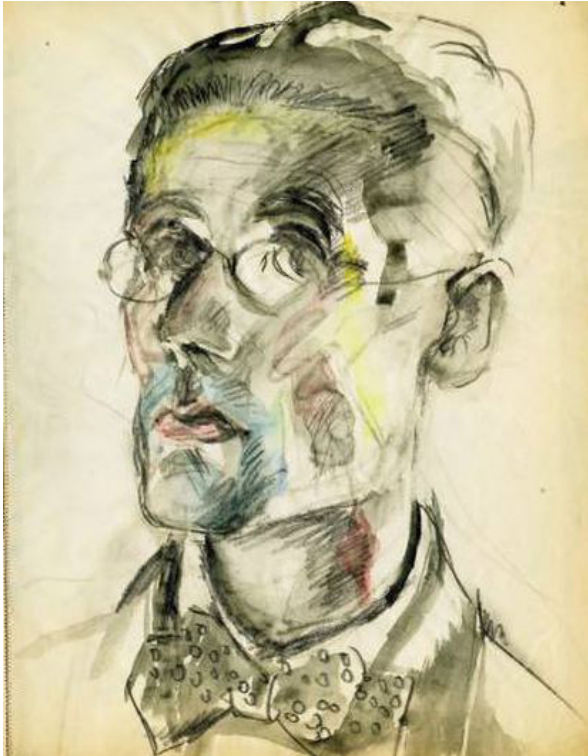


Atenas - Pompeya - Pisa

Fig.06. Le Corbusier. Apuntes de viajes (Atenas, Pisa, Pompeya)[dibujos].

Fig.07. Meyer, H. (1926). Propuesta para el concurso de la Petersschule en Basilea [plano del proyecto].





Por otra parte, la sintonía entre los compositores que abrazaron el método dodecafónico, y los arquitectos de la *Nueva objetividad*, es total. En su ensayo *El arte ensimismado*, el filósofo Xavier Rubert de Ventós explica el método dodecafónico como un sistema que busca eludir la emotividad asociada a la melodía y la tonalidad, basándose en reglas organizativas rigurosas y objetivas. Lo explica en estos términos:

La aparición de la dodecafonía como sistematización de esta no tonalidad era sin duda inevitable. Es muy difícil, en efecto, mantener espontáneamente y a pulso una serie de notas desligadas de toda polaridad y coherencia tonal. La gratuidad aparente de esta música solo podía mantenerse así mediante un estricto sistema de reglas; mediante un código formal en que sostenerse para no 'incurrir' en el expresionismo romántico —para no 'condescender' en la emoción. (Rubert de Ventós, 1997, p. 62).

Fig.08. Le Corbusier (1917). *Autorretrato* [pintura].

Fig.09. Schönberg, A. (ca.1910). *Selbstoptrait (Autorretrato)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Los discípulos más estrictos de Schönberg abrazaron con vehemencia el sistema que él creó, sistema de reglas objetivas que impedirían 'condescender a la emoción'. Y, en su rigorismo objetivo, terminaron por acusar a Schönberg de que su música no renunciara a esa emoción ni a ese entronque con la gran tradición musical, y *formal* –en el sentido más profundo del término, tal como señalaba antes Trías–, de la que él mismo se sentía heredero. Como vemos, el vínculo con la tradición musical de Arnold Schönberg no difiere del que el propio Le Corbusier establecía con la Historia de la arquitectura, al defenderse de las críticas de los racionalistas radicales. Y, en ambos, será la correcta y completa comprensión del significado de la palabra *forma* lo que los lleva a tender esos puentes con la Historia, con los hallazgos de tiempos pasados que, vistos con ojos contemporáneos, adquieren vigencia y establecen continuidades con quienes nos precedieron.

6. Conclusión

El significado de la palabra *forma*, en arquitectura y en música, hace alusión a aquellos aspectos que conciernen a la organización o estructura del objeto hasta alcanzar la *unidad*, constructiva o compositiva, a partir de elementos diversos. Así, tanto las células espaciales del edificio, como los materiales o sistemas constructivos de los que se vale para su materialización, en la arquitectura, o los motivos melódicos que constituyen los temas y sus desarrollos, así como la variedad tímbrica que aporta la instrumentación o el tratamiento de las voces, en la composición musical, alcanzan su *forma* como manifestación de ese orden, constructivo o compositivo, según nos estemos refiriendo a una u otra disciplina artística.

Esta racionalización del concepto, tan propia de la modernidad, no excluye, sin embargo, la consideración de la apariencia visual, o acústica, del objeto, su configuración externa. Esa es, de hecho, la primera acepción que asigna el diccionario de la RAE a la palabra *forma*. Tanto Mies van der Rohe como Alejandro de la Sota identifican, como hemos visto, *belleza* con *verdad*, abundando en la concepción de la forma como resultado del proceso intelectual consistente en construir, y no como objetivo predeterminado por la voluntad del artífice. Sin embargo, otros artistas inequívocamente vinculados a la vanguardia, como Le Corbusier o Arnold Schönberg, defendieron una belleza no tan independiente de la voluntad de su autor, una belleza buscada, y orientada a la satisfacción del puro goce estético. Ambos coinciden en considerar el orden racional como aspecto preliminar e inevitable de la obra de arte, pero no para quedarse ahí. De manera explícita en su caso, o más velada en el de los anteriores, se reconocían parte integrante de una tradición cultural que ha ido precisando, lentamente, el contenido de las palabras y de los sonidos, su significado. Así se vinculan las obras de arte con quienes nos precedieron, y proyectan nuestros actos hacia el futuro.

Finalizaremos recordando lo que, en el capítulo de su libro *El infinito viajar* titulado «La mesa de Schönberg», nos dice el escritor Claudio Magris a propósito de la música dodecafónica ideada por el compositor austríaco, y que, en sintonía con lo expuesto en este artículo, nos parece extrapolable a las formas artísticas derivadas de la vanguardia moderna:

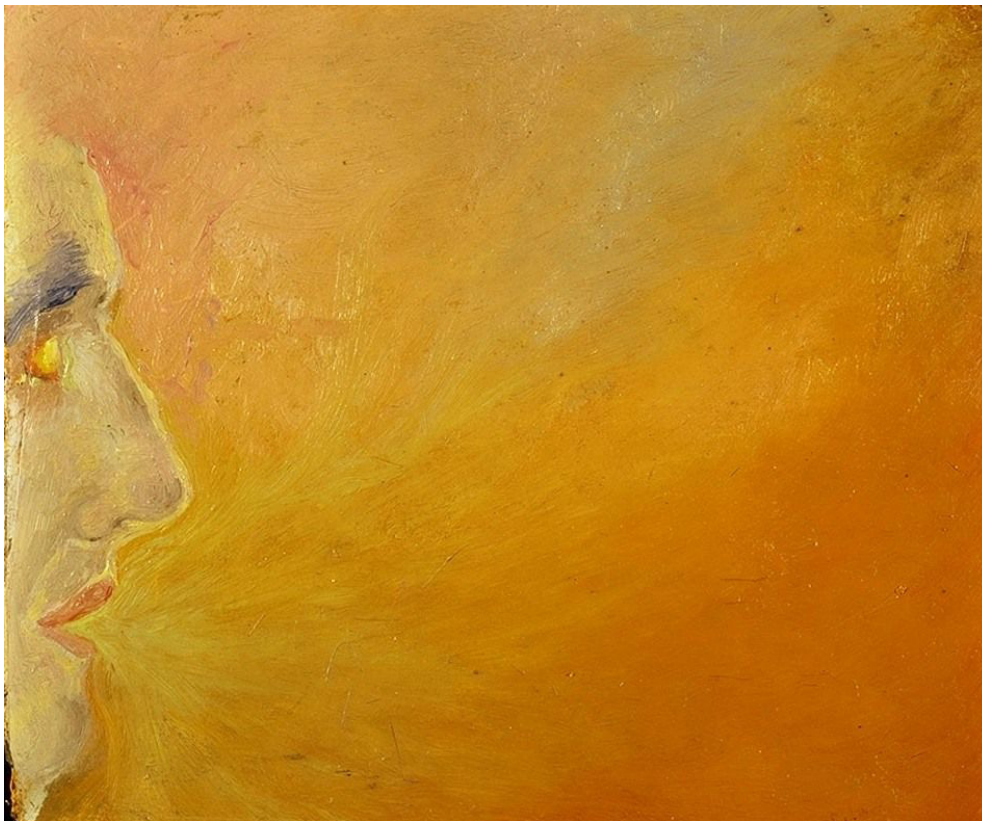


Fig.10. Schönberg, A. (1910). *Blick Gaze (Mirada roja)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Fig.11. Le Corbusier (1932). *Portrait de Yvonne* [pintura]. Fundación Le Corbusier, París, Francia.

Fig.12. Le Corbusier (1939). *Tête nègre* [pintura]. Fundación Le Corbusier, París, Francia.

Fig.13. Schönberg, A. (1910). *Blauer blick (Mirada azul)* [pintura]. Centro Arnold Schönberg, Viena, Austria.

Schönberg sintió un profundo dolor cuando en el Doctor Faustus, para representar la tragedia del arte contemporáneo condenado a una perfección falta de humanidad y a su manera enlazada con la barbarie nazi, (Thomas) Mann identificó la música dodecafónica como este arte grande, pero inhumano y demoníaco. [...] Judío y compenetrado en lo hondo por un sentimiento sagrado de lo humano, Schönberg no podía no entristecerse al ver que su música era relacionada de alguna manera con el resultado final y barbárico de la involución de la cultura germánica. «Si Mann me lo hubiese pedido», le dijo a su hija, «yo hubiera podido inventar para él una música demoníaca e inhumana que habría podido describir en su libro. No la inventé porque una música así no me interesaba, la mía es otra cosa...». (Magris, 2012, p. 142-143).

Referencias

- ANGLÉS, H. (1954). *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona: ed. Labor S.A.
- ARNHEIM, R. (1978). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- CORTÉS, J. A. (2006). «El dilema de la forma en la arquitectura moderna». En *Lecciones de equilibrio*. Barcelona: colección 'La cimbra', nº.2, ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- LAVALOU, A. (ed.) (2005). *Conversaciones con Jean Prouvé*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- LE CORBUSIER. (1983). «En defensa de la arquitectura». En *El Espíritu Nuevo en arquitectura – En defensa de la arquitectura*. Murcia: 'colección de arquitectura' nº.7, ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. («Dèfense de l'Architecture», 1ª edición, Praga, revista *Stavba* nº.2, 1929).
- MAGRIS, C. (2012). «La mesa de Schönberg». En *El infinito viajar*. Barcelona: ed. Anagrama (2ª edición).
- MARTÍ, C. (1999). «La tradición moderna». En *Silencios elocuentes*, Barcelona, Ed. Universidad Politécnica de Cataluña.
- MARTÍ, C. (2005). «Abstracción en arquitectura. Una definición». En *La cimbra y el arco*. Barcelona: colección «La cimbra», nº.1, (2ª reimpresión), ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- NEUMEYER, F. (2000). *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Escorial: colección «Biblioteca de arquitectura» nº.5, El Croquis Editorial.
- PALLASMAA, J. (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: colección 'la cimbra', nº.8, ed. Fundación Caja de Arquitectos.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: colección Compactos Anagrama nº.139, ed. Anagrama.
- DE LA SOTA, A. (1989). *Alejandro de la Sota, arquitecto*. Madrid: ed. Pronaos.
- TRÍAS, E. (2001). «El templo». En *Pensar en público*. Barcelona: Ediciones Destino.
- TRÍAS, E. (2007). «Arnold Schönberg. La nueva teología musical». En *El canto de las sirenas*. Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg.
- TRÍAS, E. (2010). «Johann Sebastian Bach. Al atardecer, cuando ya refrescaba». En *La imaginación sonora*. Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg.