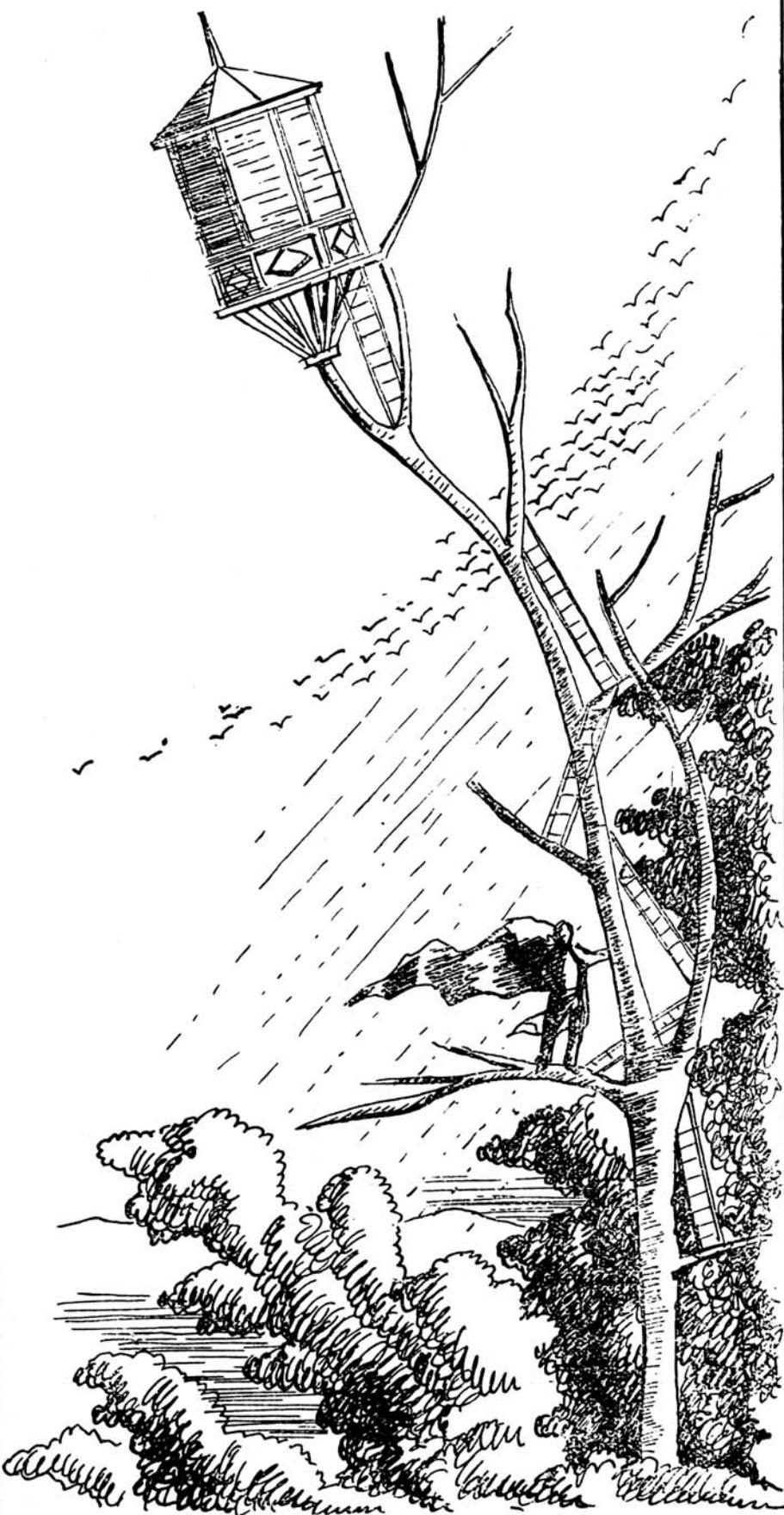


Erich Mendelsohn  
escoltava J.S. Bach



Dins la història de l'arquitectura, no hi hagut molts professionals d'aquest art que hagin intentat enriquir-lo mitjançant l'aportació d'altres disciplines artístiques. Em refereixo a les aportacions de pes, contundents, àmplies, que hagin revaloritzat, en conseqüència, les branques artístiques confluents. Si això, com dic, ha sigut difícil, la contribució de la disciplina musical al camp arquitectònic ha sigut, encara, la de menys volum en relació amb les altres arts.

Una altra cosa és l'anàlisi fet pels crítics i estetes de l'art sobre una època o sobre una "escola" buscant els punts de lligam que hi ha entre tots els artistes que hi formen part. En aquest cas, els historiadors "seriosos" de l'art, els investigadors complets, no oblidem la unicitat de l'art i l'intima relació que hi ha entre totes les competències artístiques d'una mateixa època.

L'any 1947, l'esteta francès E. Souriau publicà a Flammarion "La Correspondance des arts. Eléments d'Esthétique comparée" (1). Llibre decididament escrit per l'autor per establir aquesta unicitat de la que parlavem no fa gaire. El capítol d'aquest volum que ens interessa directament és l'anomenat "Música i arts plàstiques", aquí l'autor es pregunta pel fet d'averiguar l'existència d'una afinitat morfològica entre certes melodies i certes línies corbes (arquitecturals o pictòriques). Després de preparar pacientment al lector, de treure a relluir una frase de Balzac i una de Poe, arriba a la conclusió de que, efectivament, al traslladar a un diagrama (segons unes coordenades temps-freqüència) les anotacions musicals del pentagrama, si bé la gràfica no té un valor estètic relacionat amb la seva figura sonora, si que té una estructura.

Gillo Dorfles, l'any 1952, disparà, sense remordiments, contre les hipòtesis i els resultats del pensador francès en un capítol -Problemàtica de ...- del seu volum "Discorso tecnico dell'arti" (2). Dorfles estira cap el seu terreny l'analogia de les arts : "podremos hablar, a lo sumo, de las imágenes cromáticas que despiertan en nosotros un acorde, un sonido, el timbre particular de un instrumento ; y viceversa, de imágenes sonoras que vienen a alucinar nuestro oído frente a una pintura, pero de cualquier modo no se tratará nunca de atribuir a un sentido lo que pertenece a otro. Porque esto significaría reducir a pura sensorialidad "fisiológica" lo que es, en cambio, un acto complejo del pensamiento, en el que intervienen cualidades de

sensaciones tan complejas que no se limitan a ser de naturaleza física, sino que interesan toda nuestra constitución espiritual" (3).

El mateix any de 1952, el professor Rudolf Wittkower, publicà el seu extraordinari treball "Architectural principles in the Age of Humanism". El capítol quart de la part sisena -"Las Consonancias Musicales y las Artes Plásticas"- pot sintetitzar una altra via d'aproximació al estudi de les relacions entre l'arquitectura i la música. Aquesta nova via és la matemàtica i la teoria de les proporcions.

Ara bé, a nosaltres per comprendre la música que Erich Mendelssohn va associar als seus dibuixos no ens serveix l'analogia estructural que Souriau ens planteja. Tampoc és la lectura de les sensacions que Dorfles ens proposa (encara que per aquest camí seriem amics ben aviat), ni tampoc és, de bon tros, la investigació matemàtica que R. Wittkower dirigeix meravellosament cap el Renaixement i el Manierisme. La nostra aproximació no es dirigeix per aquests indrets de tipus (diguem) metodològics, nosaltres enfront del mètode fugim, nosaltres per ajuntar, en aquest cas, l'arquitectura i la música farem una interpretació lírica, passionnal, i per tant, heterodoxa.

Quan Erich M., els anys vint, va posar sota els seus dibuixos imaginaris els títols que ara nosaltres llegim, no feia res més que simultanejar violentament (i els somnis arquitectònics elaborats d'un traç així ho indiquen) el seu "lampo di genio" arquitectònic amb una latència musical (bachiana) que el seu esperit es negava a desprendre. Segons ens indica la seva companya, Louise, el primer esbós que Erich M. feia del projecte, ja era la línia mestra que de definia l'obra total. Un traç del esbós definia perfectament l'exterior i l'interior de la construcció imaginària. Veure des de fora lo que hi ha dins. També diu Louise que, una vegada l'esbós expressava lo que Erich M. volia dir, li era impossible transigir cap altres indrets. L'obra ja era creada (4). No d'altra manera procedeixen els músics. Beethoven fugia al bosc a trobar les dues notes que li construirien la simfonía. Brahms demanava una nota per edificar la sonata. Diguem que el músic persegueix el so que li definirà, per fora i per dins, la composició musical.

Ara bé, perquè Erich M. va posar títol als seus dibuixos?

"Pero el ritmo según el cual se cumple la creación de la naturaleza (según Génesis, 1) es : sea -hizo (creó)-, nombró... En este "sea" y en el "nombró" al comienzo y al fin de los actos aparece la profunda y clara relación del acto de creación con la lengua". Fins aquí,



W. Benjamin. Més endavant aquest mateix autor cita les paraules que el pintor Muller fa dir, en el seu poema "El despertar de Adán y las primeras noches bienaventuradas", a Déu : "Aduéñate de la tierra hombre, perfecciónate contemplando, perfecciónate con la palabra". I Benjamin continua : "En esta alianza de visión y nominación se expresa íntimamente la muda comunicación de las cosas con el lenguaje verbal de los hombres, que las acoge en el nombre" (5). Erich M. donava nom a les creacions arquitectòniques que la seva agilitat mental li proporcionava. I el nom que oferia a unes creacions artístiques on el factor temps era el seu bressol, on el cop de gènit instantani era la matriu de la totalitat, provenia d'un llenguatge artístic on el temps també és la força motriu i la matriu. Provenia d'un llenguatge on el so -un instant- ens comunica tot el pensament i tota l'essència de l'obra artística completa. El nom que Erich M. li atorgava al seu dibuix instantani era el so instantani que guardava latentment i que, a la vegada, resumia tota la peça musical, com el seu esbós resumia tot l'edifici, interior i exterior.

Hem de tenir en compte la importància d'aquests dibuixos musicals, perquè de tots els seus esbossos (s'en calculen 1500) no n'hi ha cap més grup que porti sota el dibuix un nom no funcional. Si bé la quasi totalitat estan anomenats, ho són sota la seva finalitat, és a dir : estacions de tren, graners, casa particular,...

Així doncs, l'àmbit líric, passionnal d'aquesta contribució se'n ofereix sota la nominació musical.

Continuem. Voldria fer també una interpretació, potser més lliure que no pas l'anterior, i per tant, sotmesa també a profondes revocacions. El fet d'haver llegit, amb posterioritat al plantejament d'aquest tema, un petit assaig d'un autor citat anteriorment (Benjamin), em va donar la sensació de que l'àmbit que aquest autor estava explorant era també perfectament coherent dins el nostre ànàlisi. El treball de Benjamin porta per

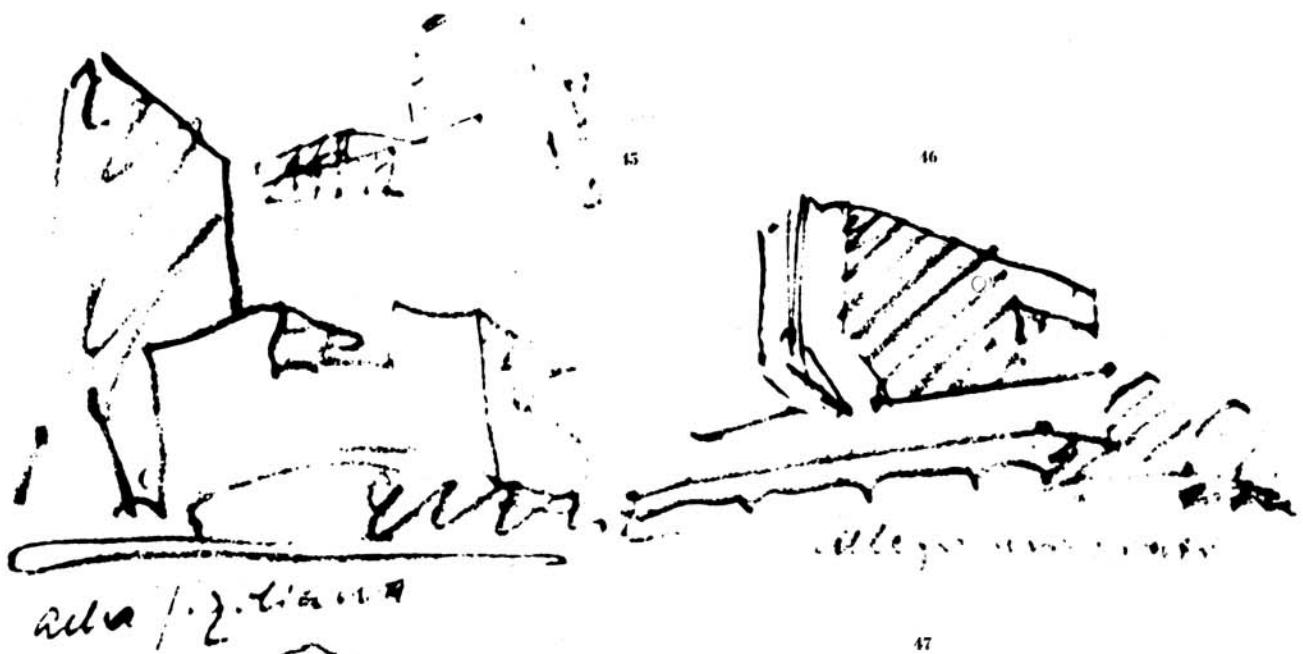
títol : "Sobre la facultad mimética" (6).

Es obvi que el fet de trobar semblances és característic de l'home. Em refereixo, lògicament, a qualsevol tipus de semblances, des de la imitació que els infants fan de les màquines de tren fins a la imitació de la pluja que les tribus no civilitzades fan amb les seves danses. Més l'àmbit doncs de la cultura, o més estrictament de l'art, la imitació o el fet d'ajuntar, d'apropar obres similars ha creat noves tensions i fins i tot noves creacions.

Agafant el cas concret dels dibuixos d'Erich M., pot existir una identificació, una igualtat entre el seu dibuix i la peça musical que li dona referència ? i en el cas afirmatiu, de quin ordre són els resultats d'aquesta unió ? Respecte a la primera qüestió, crec que, efectivament, la solució és afirmativa, però no d'una manera excluïent, és a dir, els noms que Erich M. ofereix no són, no poden ser, taxatius. Es obvi que les armonies, els sons que l'arquitecte ha guardat per la identificació d'una peça musical no són els mateixos que a un altre artista li semblaran els adients. Respecte a aquesta qüestió, el jove Nietzsche ja ens advertí : "Y aún cuando el poeta musical (Tondichter) haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de "pastorale" o un tiempo de "escena junto al arroyo", y otro de "alegre reunión de aldeanos", todas las cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido dionisiaco de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo" (7). Per tant, Erich M. podia qualificar els seus esbossos amb qualsevol altre nom musical que li oferís una nova aproximació.

En la primera interpretació que feiem, deiem que el factor temps era la matriu generadora, ara, en l'aproximació mimètica, la força motriu és la facultat d'evocació. Una evocació que neix de la nostàlgia i de l'emotivitat que uns sons, en altres dies, ens van sotregar. I no és altra cosa que la música la que ens condueix pels camins més nostàlgics i més evocadors del passat. "Las demás artes reflejan inmediatamente la concreta objetividad del mundo externo y el mundo interno humanos, y las concretas formas de objetividad así conseguidas se homogeneizan en composiciones unitarias en las que se expresa en funcionamiento orientador, suscitador de evocaciones, de las formas estéticamente creadoras. En cambio, el medio homogéneo de la música se limita estrictamente a ese papel orientador, evocador" (8).

París ocupat, Adolf Hitler surt al balcó de l'Hotel Crillon, observa la Place de la Concorde i diu : "das ist eine Sonate".



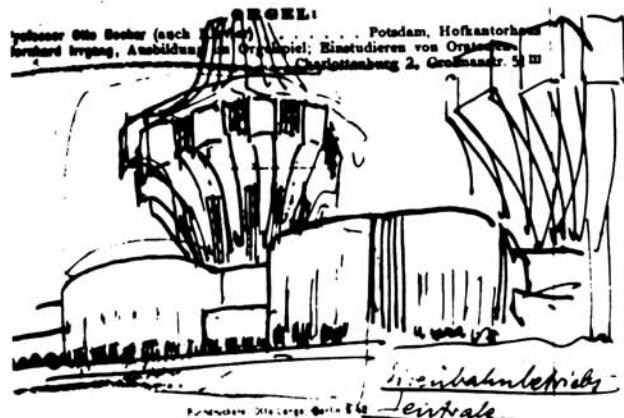
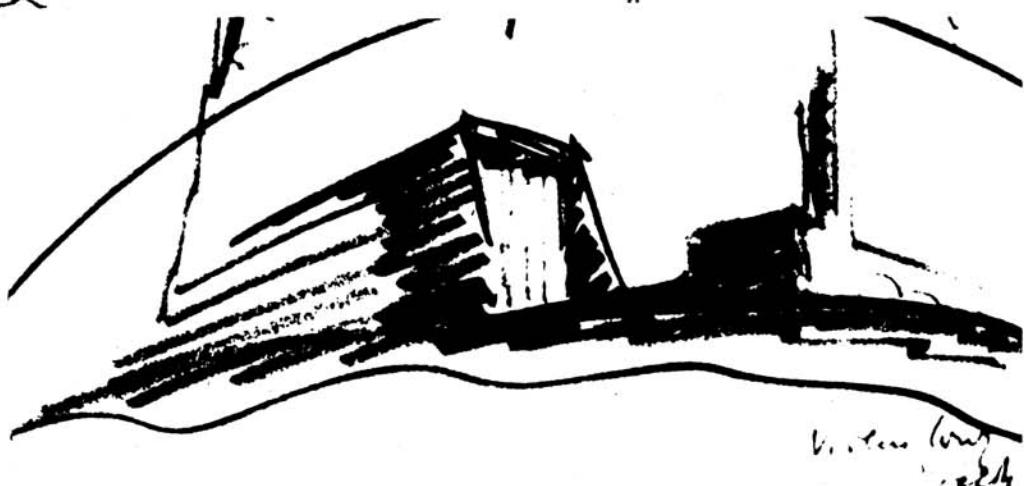
Disegni di Erich Mendelsohn, 1921-29:  
45-49, disegni immaginari musicali.

*Drawings by Erich Mendelsohn, 1921-29:  
45-49, imaginary musical sketches.*

*Dessins d'Erich Mendelsohn, 1921-29:  
45-49, dessins imaginaires musicaux.*

*Zeichnungen von Erich Mendelsohn,  
1921-29: 45-49, imaginäre musikalische  
Zeichnungen.*

*Dibujos de Erich  
Mendelsohn, 1921-29: 45-49, dibujos  
imaginarios musicales.*



48  
49 50



*St. Peter und Paul*

Hitler no feia res més que evocar.

J. Isart Alemany

NOTES

- (1) E. Souriau: La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée. (Ed. Flammarion, 1947). Hi ha traducció castellana: La correspondencia de las artes. (Ed. F.C.E. México, 1965).
- (2) G. Dorfles: Discorso tecnico dell'i arti. (Ed. Nistri-Lisch. Pisa, 1952). Hi ha traducció castellana: Constantes técnicas de las artes. (Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1958).
- (3) G. Dorfles: Op. cit. (versió castellana, pàgines 68 i sgs.).
- (4) L. Mendelsohn: Note biografiche su Erich en L'Architettura nº 95.
- (5) W. Benjamin: Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. en "Ensayos escogidos" (Ed. Sur. Buenos Aires, 1967).
- (6) W. Benjamin: Sobre la facultad mimética en Op. Cit.
- (7) F. Nietzsche: El nacimiento de la tragedia (Alianza Ed. Madrid, 1973) (pàgs. 70 i sgs.).
- (8) G. Lukács: Estética (Vol. IV, cap. 14, pág. 47) (Ed. Grijalbo. Barcelona, 1965).

Itinerarios de arquitectura

El perfil histórico de nuestra producción arquitectónica a lo largo del presente siglo, puede decirse que apenas ha sido esbozado.

Los nombres de los grandes precursores del pasado inmediato y el de los primeros campeones del nuevo movimiento, figuran ciertamente en visiones anticipadas, pero queda por sistematizar el cuadro completo. Se debe quizás esta demora a que la revalorización del mundo de los precursores sea tan reciente como el de la propia crítica contemporánea, pero sobre todo a la falta de una base documental previa imprescindible al disponer de los datos necesarios sobre los edificios, existentes o no de este período, de los proyectos, artículos, manifiestos, notas biográficas y publicaciones diversas y, finalmente, de un balance de resultados efectivos, tarea amplísima que se impone urgentemente y que por su carácter nos incumbe a todos por igual.

Por coincidir el movimiento del "Modern Styl" o modernismo, con los centros de la producción industrial, como reflejo típico del gusto de las nuevas clases que impulsaron su desarrollo, es de esperar que en Barcelona arraigara espontáneamente, como en Milán o Turín, y que también encontrremos en Bilbao un interesante foco modernista surgido en parte a través del estímulo gaudiniano de la obra de Comillas que pronto encontrará fácil acogida en el propio clima local. Como corriente general del gusto, el modernismo se difundirá como moda en sus líneas decorativas, en la arquitectura menor, en el mueble, en el objeto, pero en clara oposición en el interior de la península y concretamente en Madrid, con la innata tendencia a las formas austeras y rígidas que han constituido la gran tradición en los momentos de mayor sinceridad. Respondiendo al gusto nórdico acentuadamente burgués, la "Ciudad Lineal" de Soria y Mata es un ejemplo excepcional que por su doble carácter individualista y naturalista puede sintetizar los ideales humanos del fin de siglo en la esfera particular del urbanismo.

Entre los gloriosos precedentes en Barcelona de nuestra situación actual, tanto o más que Gaudí, genio excepcional y aislado, ofrece mayor interés la potente personalidad de Doménech y Montaner, espíritu

abierto a todo cuanto en su época podía tener una palpitación de actualidad, conocedor de las corrientes intelectuales y de la mejor producción europea contemporánea de las ideas de Godfried Semper, de las obras de Labrouste, de Otto Wagner y que en sus obras utiliza con preferencia las estructuras metálicas, los elementos cerámicos, las grandes superficies acristaladas, con una agilidad, una lógica constructiva y un sentido concreto de la materia sumamente próximo a la sensibilidad actual.

Sus mejores obras fueron construidas entre 1888, año de la Exposición Universal de Barcelona, y los primeros años de nuestro siglo, aproximadamente hasta 1910, época en que Gaudí cierra con la casa Milà y Camps su ciclo de arquitectura civil para dedicarse exclusivamente a la arquitectura religiosa. Señala la madurez de ambos maestros un momento de crítica transformación.

Alrededor de 1910, el esteticismo desordenado y lírico del mundo modernista, es sentido por la gente joven de una manera distinta y solamente por inercia esta generación continúa vinculada al mismo. Una honda crisis se producirá como natural consecuencia de esta contradicción situación. La joven generación que siente una admiración entusiasta por Gaudí, rehuye de seguir al que es difícil de imitar sin graves peligros.

El gran vacío que se produce resulta difícil de llenar y las tendencias oscilan indecisas; algunos imitarán los motivos de la Secesión, el estilo decorativo de moda, otros se inclinarán hacia un naciente retorno académico a las formas clasicistas, igualmente estéril y artificiosos.

Una tercera corriente se perfilará en Barcelona en los años siguientes, que en su raíz mediterránea y literaria propugna por una reintegración purista de la forma y que, encontrando un terreno fértil en la pintura, al cabo de unos años se manifiesta también en las obras arquitectónicas de algunas personalidades independientes como los hermanos Puig Gairalt coincidiendo con la divulgación estructural del hormigón armado.

Este procedimiento constructivo había ya sido utilizado en 1910 por Camíño, en el Sanatorio infantil de Górliz, frente a la costa cantábrica.

Resulta difícil caracterizar el período que media entre la crisis de 1910 y el año 1928 en que nuestro país despierta a una clara conciencia del movimiento moderno, de sus

José María Sostres:  
Prosas encontradas

Iniciamos la publicación de una serie de textos de José María Sostres -incuestionable preceptor de tres generaciones, por ahora, de arquitectos catalanes- inicialmente aparecidos en publicaciones de difícil o impensada localización o publicados sin firma de autor.

El que sigue fue publicado acompañando un folleto de información gráfica sobre arquitectura catalana, ofrecido a los participantes en uno de los Pequeños Congresos.