La complejidad común

De la composición arquitectónica y musical

Josep Llorca

“Lo «real» que hay en la obra de arte, las superficies y masas, los colores y materiales, los sonidos con sus leyes armónicas; todo eso tiene carácter de indicación por la cual el artista se pone de acuerdo con el contemplador sobre lo que realmente pretende. Esto se encuentra en ese espacio irreal que el hombre logra abrir mediante su mirada e imaginación, y desde el cual se pone en tensión hacia la realidad. Naturalmente, no se puede separar de lo real exterior, sino que está unido a ello, forma con ello esa unidad característica que precisamente se llama «obra de arte».” ¹

Tratar de explicar lo que uno mismo siente ante una obra musical y arquitectónica y justificar su punto de vista en esa explicación no es tarea fácil ni, quizá, útil; puede servir para que otros que se encuentran en el mismo trance se vean identificados o, por el contrario, para que lo tachen a uno de loco. Esto es justamente lo que se me pasa por la cabeza cada vez que retomo este ensayo sobre dos temas que, a mi parecer, están estrechamente ligados: la composición arquitectónica y la composición musical. No obstante, creo que es importante hablar de ellos con insistencia porque no están ligados de una forma superficial, sino que comparten en sus bases una misma lógica de funcionamiento: la sucesión y ensamblaje de piezas para conseguir una atmósfera. La manera de organizar los objetos –espacial o temporalmente- es siempre “en relación a”, es decir, los objetos son ellos mismos en y a través de los otros y por tanto se pueden extraer conclusiones que ayuden a comprender mejor ambas disciplinas. Los arquitectos buscan incesantemente la manera de construir un lugar exquisito que comprenda la complejidad del hombre y la relación con el entorno. Los músicos, por su parte, tratan de ofrecer al hombre un pedazo de tiempo cuidadosamente perfilado en el que el hombre se identifique. Los dos caminan hacia un mismo lugar muchas veces sin saberlo. Percatarse de este dato puede ser revelador a la hora de resolver cuestiones que atañen a la esencia de ambas disciplinas, intentando buscar siempre lo que es auténtico y peculiar de cada una de ellas.

La atmósfera habitable

A menudo se difunde la idea de que la música y la arquitectura comparten aspectos como el ritmo, la armonía entre las partes y el todo, el manejo de las proporciones o los contrastes. Estas ideas no son falsas, aunque tampoco terminan de ser completas porque podrían realizarse en comparación con otras muchas disciplinas sin tener en cuenta el núcleo duro que las une. Lo que de verdad las distingue de las demás es que solamente la música y la arquitectura son capaces de crear un hábitat para que el hombre viva. Eugenio Triás lo expresa con las siguientes palabras en su *Lógica del Límite*:

“En ambas, música y arquitectura, se sitúa en primer plano, a diferencia de otras artes (pintura, escultura, artes del lenguaje) la dimensión del habitar. La música, lo mismo que la arquitectura, debe ser habitada. Eso significa que mantienen ambas un nexo inmediato y espontáneo con el hábitat (Umwelt, ambiente). La música “nos envuelve”, como en general toda la sonoridad-ambiente, del mismo modo como “nos envuelve” el ámbito que determina la arquitectura. Crea una segunda naturaleza (ya formada) en relación con la primera, salvaje y sin cultivar”. ²

Y esta segunda naturaleza o hábitat acaba conformando lo que los arquitectos o músicos llamamos atmósfera, el medio característico que cada obra en particular ofrece al individuo. Y la llamamos atmósfera porque la música y la arquitectura no tienen una carga semántica, son abstractas y, por consiguiente constituyen el límite entre el hombre y la naturaleza salvaje que lo rodea, intermediarias entre el individuo y la cultura. Ambas crean un lapso de tiempo o de espacio en el que se tensa el aire y dan como fruto la atmósfera: tensar el aire con materia y luz o tensar el aire con sonidos y silencios.

Peter Zumthor ha insistido en el concepto de atmósfera defendiendo que la calidad arquitectónica de un edificio sólo puede provenir de que conmueva o no, de la atmósfera, y ejemplifica este hecho con una obra musical:

En el primer movimiento de la sonata para viola de Brahms (sonata nº 2 en mi bemol mayor para viola y piano), cuando entra la viola, en un par de segundos ya está ahí, y no sé bien porqué. Y algo parecido ocurre también en arquitectura. No tan poderosamente como en la más grande de las artes, la música, pero también está ahí. ³

Todos los demás aspectos que pudieran relacionar a las dos disciplinas se someten a este fin, el de la creación de la atmósfera. Por ejemplo, si nos colocamos en el proceso de gestación de una pieza vemos que, aunque los proyectos de arquitectura se manejen mediante vistas, planos y maquetas –elementos todos ellos de aproximación a la realidad- y la obra musical se gesticte en la partitura –elemento también de aproximación a la realidad-, ambas sólo cobran sentido cuando se ejecutan, cuando se ponen en obra. De aquí que sea tan importante el proceso de ejecución: la prueba de fuego de la que resultará una atmósfera u otra diferente.

Por eso trato de descifrar cómo a pesar de sus enormes diferencias de material base –espacio y tiempo- ambas consiguen imprimir en nosotros sensaciones de ambientes o atmósferas mediante unos mecanismos que, pudiendo clasificarse tanto en estructurales como fenomenológicos, no están reñidos entre sí. Es más, precisamente en la genial articulación entre las estructuras formales y el control de su percepción en la persona radica la posibilidad de que el hombre se encuentre con una atmósfera que satisfaga sus necesidades.

Las funciones formales

El pensamiento estructuralista que Deleuze y sus discípulos impulsaron en la década de los 30 defendía la existencia de unas estructuras bajo el caos aparente de las cosas. Este pensamiento ha tenido una enorme resonancia tanto en la arquitectura como en la música, en los conceptos de “tipo” o “estructura formal” de las obras. En arquitectura, la crítica tipológica ⁴ trata de descubrir el orden entre los espacios, su articulación o su jerarquía dentro del edificio a lo largo de la historia. Se habla de estructura sin referirse solamente a la estructura física, sino a la relación lógica entre espacios, que puede ser geométrica o topológica. En música, el análisis formal ⁵ busca de igual manera el orden entre las funciones formales, sus articulaciones y su jerarquía dentro de la obra.

En este contexto, la obra de Louis Kahn y la del mismo Johann Sebastian Bach denotan la importancia de una estructura robusta que sustente el discurso de las obras. Aunque Kahn (1901-1975) ofrezca a la arquitectura del siglo XX una destilación de tipologías históricas y en la obra de Bach (1685-1750) culmine la riqueza formal y la capacidad expresiva de la música barroca, ambos fundamentan sus obras en la articulación y manejo de los elementos básicos de las estructuras formales. Los proyectos de Kahn demuestran la habilidad de articular formas puras –cuadrados, triángulos, círculos- mediante lógicas o sistemas de agregación como la yuxtaposición, la repetición, la axialidad, la simetría simple y múltiple, la inscripción de figuras dentro de otras, la articulación entorno a un claustro o la suma de edificios heterogéneos. Estas formas de articulación responden a la necesidad de jerarquizar los espacios según sus funciones obedeciendo a la distinción kahntiana entre “espacios servidos” y “espacios servidores”. Del mismo modo, la fuga, joya del legado de

Fig. 1 Maneras de articular piezas para construir atmósferas en Kahn y Bach. 1: Simetría múltiple y contrapunto invertible en la biblioteca Exeter, los baños de Trenton y el Canon Cangrejo. 2: La repetición o agregación de piezas en los laboratorios Richards y el Preludio I del Clave Bien Temperado I. 3: La yuxtaposición o intersección de figuras simples en el convento de religiosas, la casa Fisher y la Fuga V del Clave Bien Temperado II. 4: Axialidad, simetría simple y múltiple, inscripción de figuras dentro de otras y yuxtaposiciones en la Asamblea de Dacca y el preludio y fuga XX del Clave Bien Temperado II.

Bach, consiste en presentar un elemento base –el sujeto- en sus posibilidades armónicas y articularlo con otros elementos secundarios –contrasujetos y respuestas- mediante procedimientos contrapuntísticos como la imitación directa, inversa o retrógrada, por aumentación, por disminución, la imitación canónica, el contrapunto invertible, el *stretto* o el episodio. Las articulaciones responden siempre a la necesidad de jerarquizar los fragmentos del discurso musical para lograr la coherencia global de la obra.⁶ El resultado en ambos casos es un trabajo de sucesión y ensamblaje de formas primarias donde la mano del autor escoge qué gesto o movimiento da la respuesta óptima para, de este modo, establecer una clara correspondencia entre forma y función, que se expresa en el concepto de “funciones formales”.

La atmósfera está directamente ligada a la percepción que tenemos de las partes simples o “funciones formales” respecto a la totalidad de la obra, de manera que es imprescindible analizar cómo el hombre percibe estas formas simples. Los psicólogos de la Gestalt fueron los primeros en recalcar que experimentamos el ambiente como constituido por objetos y “totalidades”, aplicándolo primero al ámbito del lenguaje y más tarde a las demás disciplinas. A raíz de sus descubrimientos, la teoría de la percepción tuvo eco en los demás ámbitos del saber.

Christian Norberg-Schulz escribió en 1967 una teoría de la arquitectura en la que defendía la coherencia de las partes dentro de la totalidad de la obra como punto de partida para su comprensión:

“El significado de un elemento arquitectónico consiste también en sus relaciones con otros elementos (y con sus propias partes, esto es, con su organización interna), y la forma arquitectónica es un complejo de tales relaciones.” ⁷

Asimismo, Arnold Schoenberg, que en su obra madura borró las relaciones clásicas entre las alturas de los sonidos para construir un nuevo lenguaje musical, mantenía viva, en 1975, la conciencia de que la obra necesita un discurso inteligible basado en las relaciones entre sus partes:

“Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la lógica y la coherencia.[...] La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas tienen que estar basadas en un parentesco o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función”. ⁸

Podría parecer que el pensamiento estructuralista se estancase en conceptos que ya han sido tratados históricamente y que ofrecen poca novedad; sin embargo, la fuerza de una estructura robusta hace que la obra sobrevuele los gustos y las modas de una época determinada. La vincula con la historia y al mismo tiempo la hace atemporal. Los modos de articulación que Bach investigó son los indicios para la formación de las formas estructurales que el clasicismo musical (Mozart, Haydn, Weber, etc.) institucionalizó y que hoy en día conocemos como forma sonata, forma minué, forma rondó, etc. Estas formas no pierden su vigencia porque hunden sus raíces en el mundo de las estructuras lógicas y una mirada atenta al panorama musical las reconoce sin problemas.

Los fenómenos estructurales

Sin embargo, valorar la obra de Kahn o Bach tan sólo por su habilidad estructural es insuficiente y no permite comprender su totalidad. Por eso, otros autores anteponen el papel de los sentidos (vista, tacto, oído, olfato y gusto) en la comprensión del mundo a la estructura mental. La atmósfera está, entonces, ligada a la percepción sensorial que nos ofrece la obra. Gaston Bachelard defiende que lo único que permanece en nosotros de un lugar es la sensación que tuvimos de él:

“¿De qué serviría dar el plano del cuarto que fue realmente mi cuarto, describir la pequeña habitación en el fondo de un granero, decir que desde la ventana, a través de la desgarradura de los tejados, se veía la colina? Yo solo, en mis recuerdos de otro siglo, puedo abrir la alacena profunda que conserva todavía, para mí solo, el aroma único, el olor de las uvas que se secan sobre el zarzo.”⁹

Ígor Stravinsky describe el fenómeno musical como arte del tiempo, como una crononomía y, por tanto, defiende el trabajo con el tiempo como fundamento de las sensaciones producidas por la música:

*¿Quién de nosotros, al escuchar una música de jazz, no ha experimentado una sensación divertida próxima al mareo, cuando ve que un bailarín o un músico solista que se obstina en marcar acentos irregulares no puede libertar su oído de la pulsación métrica regular mantenida por la percusión?*¹⁰

Toda la obra de Stravinsky es una oda a la polirritmia, una demostración del control de ritmos simultáneos y su impacto en el oyente. Al escuchar el inicio de la Danza de la tierra, de la Consagración de la primavera de 1913, constatamos ese poder en nosotros.¹¹

El análisis fenomenológico¹² ha puesto énfasis en todos los aspectos sensoriales de la arquitectura organizándolos por capas: la textura de los materiales, el color, el olor, el sonido, los recorridos por el edificio y la geometría del espacio. La música, que trabaja sobre el sonido, también ha desgranado los elementos que percibimos por los sentidos en los conceptos de cadencia, tonalidad, tempo, métrica, ritmo, dinámica, densidad, timbre, registro, textura y motivo, entre otros, y los ha llamado “fenómenos estructurales”.

El término “fenómenos estructurales” incluye perfectamente el universo de percepción dentro del de estructura. Y “las funciones formales” se concretizan en texturas, ritmos, colores, geometrías, cadencias, etc. Las funciones formales necesitan de los fenómenos estructurales para concretizarse y no existen formas si no se presentan como fenómenos. Esta coexistencia de complementariedad proporciona a las obras una coherencia y accesibilidad indispensables para que el individuo las habite. Y sólo el arte del espacio y el arte del tiempo pueden ofrecer este obsequio a la humanidad.

La complejidad enriquece

Hasta aquí hemos comprendido que las obras musicales y arquitectónicas crean atmósferas gracias a todos los objetos reales que configuran los “fenómenos estructurales” y las “funciones formales”. Sin embargo, una mirada atenta a la historia nos revela que hay autores que trabajan de una manera clara estos objetos reales y que el observador los percibe con rapidez y transparencia; se respira una atmósfera de serenidad y orden. Es el caso de las obras del periodo iluminista arquitectónico –los edificios ordenados de la escuela de Durand–, o las del período clásico musical –casos brillantes son Haydn o Mozart. Sin embargo, hay otros que entremezclan los límites entre las funciones y los fenómenos y consiguen crear ambientes más ambiguos entre sus partes, las relaciones se confunden y quedan superpuestas, aumenta la complejidad de la obra y, al mismo tiempo, la riqueza de relaciones. Estas atmósferas son características de la estética del romanticismo y el impresionismo musicales, las vanguardias de Xenakis, Ligeti y Stockhausen o el indeterminismo de John Cage, donde las complejidades –a veces contradictorias– de relación entre las partes de la obra enriquecen el resultado. Pero también son características de las arquitecturas paisajísticas de Alvar Aalto o William Turnbull, las estrategias de fragmentos de Rem Koolhaas o las formas del caos de Daniel Libeskind, donde las complejidades –a veces contradictorias, de nuevo– del entorno de un proyecto enriquecen las relaciones entre las piezas. El poder atractivo de una atmósfera puede venir tanto de su serenidad, orden y equilibrio interno como de la riqueza, contraste y complejidad entre sus partes.

El caso de Debussy en el *Preludio para la siesta de un fauno* ilustra a la perfección este último tipo de atmósfera. Una lánguida escala descendente de la flauta rompe el silencio de la sala y durante unos instantes permanece danzando por el aire hasta que una trompa acompañada por la orquesta responde al diálogo. La flauta toca por segunda vez el tema principal y, en vez de terminarlo a solas, alarga la última nota hasta fundirla con el sonido del oboe que recoge la misma nota y hace de ella el comienzo de lo que será el tercer motivo de la obra. Este pequeño fragmento encarna la atmósfera de toda la obra. Y lo podemos ver en el motivo principal, caracterizado por la fluidez de su trazo en el aire, su inestabilidad rítmica y su capacidad de amoldarse a cualquier base armónica. Pero también lo podemos ver en la manera en que se relacionan los demás temas secundarios con el principal: los límites entre ellos nunca están definidos hasta llegar a fundirse; siempre hay segundas voces que enmascaran la voz principal borrando todo

Fig. 2 Los espacios y sus funciones se funden en la Villa Mairea de Alvar Aalto. El observador puede recorrer con la mirada la entrada, el salón a la izquierda, la escalera y el jardín al fondo en un solo golpe de vista. Fotografía: Rauno Träskelin

rastro de una melodía clara; tampoco podemos descubrir un ritmo constante ni repetitivo, sino más bien un conjunto de tempos que se deforman para dejar paso al siguiente.¹⁵

Conclusión

La sociedad de hoy en día es muy propicia a valorar las obras tanto arquitectónicas como musicales tan sólo en su superficie, cuando se podría extraer mucho más de ellas. El análisis formal, que hemos descrito anteriormente, es un modo de aproximación a las obras que no las seca, no las mata, sino que las descompone para descubrir sus partes y las recompone para admirarse de la totalidad. Sin embargo, la mirada fenomenológica ofrece el abanico de la percepción subjetiva, las sensaciones que a cada uno le producen las obras. Ambas son necesarias, pero resultan todavía insuficientes si queremos comprender la atmósfera. Es necesario vivirlas, enfrentarse con la realidad y empaparse de ellas para conocer el Ser mismo de cada obra, de su esencia, de toda la profundidad de su mensaje. Caminar la ciudad, recorrer los edificios, dormir en la habitación, entrar en el vestíbulo, escuchar el agua, perderse en la infinitud de timbres de una orquesta, dejarse percutir por el martillo del piano, sentir el rozamiento de la cuerda del contrabajo, esperar el silencio entre dos movimientos o sumergirse en los ritmos desarticulados de una pieza de Jacques Loussier. La experiencia real de las obras supera cualquier explicación y, por tanto, captar la atmósfera significa vivirlas.

“Pero eso lo logra [el contemplador] en cuanto que se esfuerza —y ya eso lo desconocen muchos, que sea necesario esforzarse, concentrarse, penetrar, aprender y ejercitarse, porque ven en la obra de arte sólo una cosa para horas de ocio, una «diversión», mientras que, por el contrario, pertenece al orden de las cosas altas, que presenta exigencias para poderse comunicar. El Partenón, en su especie, es tan difícil de comprender y requiere tan grande esfuerzo como la filosofía de Platón.”¹⁶

Fig. 3 Página del Preludio para la siesta de un fauno donde se funden el motivo de la flauta con el del oboe. Edición en web: www.ismlp.org

¹ GUARDINI, Romano, “Sobre la esencia de la obra de arte”, en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 67.

² TRIÁS, Eugenio, *Lógica del límite*, Ediciones Destino, S.A. 1991, p. 44.

³ ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Introducción a la charla. Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006.

⁴ Término acuñado por primera vez por Manfredo Tafuri en *Teorías e historia de la arquitectura*, 1997, pero analizado anteriormente en autores como Rudolf Wittkower en *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, 1950.

⁵ Método utilizado desde el siglo XIX en la enseñanza de la composición musical.

⁶ Para un análisis magistral del Arte de la fuga de Bach véanse los estudios de Donald Tovey.

⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, 1979, Barcelona, p. 100.

⁸ SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 1979.

⁹ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica de España, 2000, p. 44.

¹⁰ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, Taurus ediciones, Madrid 1981, p. 33.

¹¹ Se recomienda escuchar el fragmento de la Danza de la tierra en: http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/mus_stravinski/mus_stravinski.html

¹² Me refiero a un análisis fenomenológico amplio, no particularmente al concepto filosófico de la fenomenología que Edmund Husserl instaura, aunque tiene allí sus raíces. Para una visión reciente de la fenomenología en la arquitectura véanse los ensayos de Juhani Pallasmaa, en particular *Los ojos de la piel*.

¹³ Véase MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

¹⁴ Véase VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

¹⁵ Se recomienda escuchar el inicio del preludio en: http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/mus_debussy/mus_debussy.html

¹⁶ GUARDINI, Romano, “Sobre la esencia de la obra de arte”, en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 68.

BIBLIOGRAFIA

AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomos I y II. Madrid, Alpuerto, D.L. 1998.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica de España 2000.

ESPAÑOL, Joaquim. *El orden frágil de la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D. L. 2001.

GUARDINI, Romano, “Sobre la esencia de la obra de arte”, en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960.

MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intenciones en arquitectura*, Gustavo Gili, 1979, Barcelona, p. 100.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006.

ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*, Trad. De Luis Gago, Barcelona, Seix Barral, 2012.

SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 1979.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, Taurus ediciones, Madrid 1981.

TRIÁS, Eugenio, *Lógica del límite*. Eugenio Triás, Ediciones Destino, S.A. 1991.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, cop. 2006.