

Scriabin y el misticismo musical de Platón*

Francisco MOLINA MORENO

Indiana University – Bloomington
kobzari@yahoo.de

Recibido: Diciembre de 2003

Aceptado: Abril de 2004

Resumen

En este artículo, analizamos las ideas de Alexander Scriabin sobre la música, y señalamos sus relaciones con Platón y otros autores de la Antigüedad. El desarrollo poético que Scriabin imprimió a tales ideas le llevó, en virtud de la coincidencia en las premisas de su pensamiento y de la influencia de Schopenhauer, del pensamiento indio y de Elena Blavatski, a conclusiones muy próximas a las de otros autores griegos (como Plutarco, Jámblico, Proclo), que es muy dudoso que pudiera conocer, pero que se habían basado, como él, en Platón.

Palabras clave: Filosofía, música, Scriabin, Platón.

Abstract

Skryabin and Plato's Musical Mysticism

Alexander Skryabin's ideas on music are related to some ideas of Plato and other ancient thinkers. The influence of Schopenhauer, Elena Blavatski, and Indian thought, led Skryabin to conclusions similar to those of some Greek authors (like Plutarch, Iamblichus, Proclus), whose work he doubtfully knew, but whose primary source had been Plato, just like that of Skryabin himself.

Key words: Philosophy, Music, Skryabin, Plato.

*Para María Sánchez Puig y Svetlana Maliávina,
con afecto y agradecimiento.*

Scriabin y la música cósmica

En estas páginas, vamos a estudiar lo que de la música se dice en los esbozos literarios de un músico, Alexander Scriabin, el genial y visionario compositor y prestigioso pianista ruso, nacido en Moscú en 1872, y muerto en la misma ciudad en 1915. El centro de nuestro interés va a ser el texto del *Предварительное действие*, más conocido en Europa occidental como *Acte préalable*, que podemos traducir por *Acto preliminar*. Ese poema fue esbozado por Scriabin como introducción a una gran obra

* La información, relativa a la filosofía y mitología griegas de la música, que presentamos en este trabajo, procede de una investigación desarrollada durante los años 1999-2002, con beca postdoctoral de la Comunidad de Madrid.

¹ Vid. también SCRIBIN (1900 y ss.): 129.

de arte total, largamente proyectada y nunca concluida, que habría llevado el título de *Мистерия* (*Misterio*), y habría contado con medios artísticos dirigidos a todos los sentidos, e. d., habría unido la música, la poesía, la danza, el drama, perfumes, luces y caricias. Y, a través del texto de ese *Предварительное действие*, intentaremos reconstruir el pensamiento de Scriabin acerca de la música, y señalar sus afinidades con la filosofía de la música desarrollada por Platón y otros filósofos de la Antigüedad.

El *Предварительное действие* describe el origen del universo, la aparición de los principios masculino y femenino (expresados por las imágenes del relámpago y la ola), el nacimiento de las criaturas, la progresiva caída del hombre en el abismo del mal y el nacimiento de un “profeta” cuyo sacrificio trae a los hombres una verdad liberadora. Scriabin, muy modestamente, se identificaba a sí mismo con ese profeta redentor de la Humanidad¹, que conduciría a sus oyentes a un éxtasis purificador a través de la obra de arte para cuya introducción esbozó este poema. En las primeras estrofas, podemos observar que sonido y luz son las primeras manifestaciones que tienen lugar en el Universo:

В ЭТОМ взлёте, в ЭТОМ взрыве
В ЭТОМ молнийном порыве
В ОГНЕВОМ его дыхании
Вся поэма мироздания.
И миг любви рождает вечность
И пространства глубину
Мирами дышет бесконечность
Объемлют звоны тишину².

En este impulso, en este trueno,
en este fulminante arrebato
en su aliento de fuego,
se halla todo el poema de la creación.
De un instante de amor nace la eternidad
y las profundidades del espacio.
El infinito respira los mundos.
Los sonidos envuelven el silencio³.

E. d., “todo el poema de la génesis del mundo” empezó con un rayo y un trueno; lo primero que nace es la eternidad y las profundidades del espacio, y, a continuación, “sonidos envuelven el silencio”. Hay que observar que, entre lo que aparece primero en el proceso cosmogónico, está la eternidad y el espacio, y quizá Scriabin se ha referido así al principio de individuación que, según Schopenhauer, estaba constituido por el espacio y el tiempo. En palabras de Schopenhauer, “el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente, el *principium individuationis*”⁴. Y, a continuación, aparece el sonido (esos sonidos que envuelven el silencio), ya anticipado por el trueno inicial. Al haber sido éstos los primeros momentos del Universo, éste está constituido por coros armoniosos:

Нет меня, лишь ты бываешь
Когда в лучах твоей мечты
Как образ новой красоты

Yo no soy, sólo tú existes,
cuando, entre los destellos de tu ensueño,
como imagen de una nueva belleza,

¹ Vid. también SCRIBIN (1900 y ss.): 129.

² SCRIBIN (1913-1914): 202. Los pasajes que citamos respetan la puntuación (o la falta de puntuación) de esa edición, y solamente hemos adaptado la ortografía al uso moderno. La puntuación falta ya en los manuscritos de Scriabin, y puede deberse a su carácter de esbozos, o bien a un influjo del futurismo.

³ La traducción que ofrecemos es nuestra; cf. también la traducción francesa de SCRIBINA (1979): 86.

⁴ Traducido por SÁNCHEZ PASCUAL (1973): 262; cf. SCHOPENHAUER (1859): vol. I, 157.

Я, играя, возникаю	yo aparezco, refulgente,
Тем на жизни обрекая	condenando a vivir
Рои грёз, сонмы снов	miríadas de sueños y nubes de visiones,
Хоры стройные миров ⁵ .	los coros armoniosos de los mundos ⁶ .

En la antigua Grecia, donde la danza era inseparable de la música tal como nosotros las entendemos⁷, el coro no se limitaba a cantar, sino que bailaba también al mismo tiempo, y la imaginación de poetas y filósofos transfirió a los astros ese estado de cosas en el ámbito humano⁸. Scriabin también aludió a la danza de los astros⁹, y dijo además que “la danza es la causa primera”¹⁰, frase cuyo alcance veremos en su momento.

En consecuencia con la cosmogonía esbozada al principio del poema, en la que la luz y el sonido son las primeras manifestaciones sensibles, Scriabin compara el Universo con un templo estrellado y un himno luminoso, en el que el éter resuena con áureos sonidos que atraen a las almas:

Сей храм – как светлый гимн, сей мир – как звёздный храм
 Эфир наполнен золотым зазывным звоном
 Что души емлет к недоступным небесам¹¹.

Este templo, como un himno de luz; este mundo, como un templo estrellado.
 Resuena el éter con áureos sonidos,
 que a las almas invitan a un cielo inaccesible¹².

Este pasaje nos remite a ciertas doctrinas de los filósofos griegos, que debemos exponer a continuación. Los antiguos griegos también habían creído que el universo producía una misteriosa música que denominaron “armonía de las esferas”. Según la crítica que de esa teoría hizo Aristóteles, en su tratado *Sobre el cielo*, 290 b–291 a, los pitagóricos afirmaban que los astros, al girar en el firmamento, producían sonidos (como cualquier cuerpo que se desplaza a gran velocidad), y que, puesto que las velocidades de los astros guardaban entre sí las mismas proporciones que expresan los intervalos musicales, se deducía que también entre los sonidos emitidos por los astros mediaba una armonía musical. Hasta ahí lo que dice Aristóteles; pero, antes que él, la primera alusión a una música celeste, en la antigua Grecia, se encuentra en un mito sobre el más allá, el llamado “mito de Er”, relatado por Platón al final de su *República* (617b). En la visión del mundo celeste que ofrece Platón en ese mito, aparece una sirena cantando en cada una de las órbitas que componen el

⁵ SCRIBIN (1913-1914): 204.

⁶ La traducción que proponemos es nuestra; cf. también SCRIBINA (1979): 88.

⁷ Cf. Aristóxeno, en Pighi, G. B. (1959): 27: “Tres son las cosas susceptibles de ordenación rítmica: el lenguaje, la música y el movimiento corporal. De modo que, en el lenguaje, el tiempo se distribuye entre partes que son las letras, las sílabas, las frases, etc.; en la música, el tiempo se distribuye entre sonidos e intervalos, y, en el movimiento, entre los gestos y figuras”.

⁸ Cf., entre otros, Sófocles, *Antígona*, vv. 1146–7, y Filón de Alejandría, *Sobre la migración de Abraham*, en WENDLAND, P. (1897): 304, y *Sobre la creación del mundo*, en COHN (1896): 17–18 y 23–24.

⁹ Танец всезвёздный, en SCRIBIN (1913-1914): 204; cf. SCRIBINA (1979) 111.

¹⁰ Пляска – первая причина, en SCRIBIN (1913-1914): 233. Cf. SCRIBINA (1979): 118.

¹¹ SCRIBIN (1913-1914): 215.

¹² La traducción es nuestra, aunque nos hemos apoyado en la de SCRIBINA (1979): 100.

universo, y esas sirenas son las responsables de la música cósmica. Platón no precisa qué función tiene esa música, en su visión del más allá; pero hay que observar que las sirenas celestes del mito de Er, en la *República* platónica, aparecían en el marco de una visión del más allá. Ahora bien, en la *Odisea* homérica, que es donde primero se habla de las Sirenas, éstas no ocupan el espacio sidéreo, sino que habitan en una pradera (12, 45) y en una isla (12, 201), que también formaban parte de la imaginaria topografía del más allá, entre los griegos¹³. Pero, ya a partir de la época clásica, el más allá se desplazó al mundo celeste¹⁴, y ese desplazamiento pudo ser lo que permitiera a Platón imaginar sus sirenas cósmicas, en el mito de Er. Siglos después de Platón, entre el I a. C. y el I d. C., Filón de Alejandría comparó la seducción de la armonía de las esferas con el hechizo del canto de las Sirenas¹⁵. Y, por fin, en el II d. C., Plutarco, en sus *Diálogos de sobremesa*, explicó la función de las Sirenas astrales del mito de Er: su canto infundiría a las almas de los muertos el amor por las cosas divinas, y las guiaría así hacia su destino celeste¹⁶.

Ahora bien, según el mismo Plutarco, parece que quienes tradicionalmente habían estado asociadas a la armonía de las esferas habían sido las Musas, no las Sirenas que Platón hacía aparecer en su mito de Er¹⁷. Ya un discurso atribuido por Timeo a Pitágoras confiere vagamente a las Musas la función de mantener la armonía universal, aun sin identificarlas con cada esfera planetaria¹⁸. Platón asignó también a las Musas el origen de la armonía, tanto cósmica como individual, y, en el s. II d. C., Máximo de Tiro dijo que Hesíodo, al evocar las danzas de las Musas en el monte Helicón, y a Apolo como su corifeo, estaba aludiendo a la armonía de las esferas: el Helicón sería el cielo; las Musas, los astros, y Apolo, el Sol¹⁹. Otros pasajes de Plutarco confirman la dimensión cósmica de las Musas, y, en esa misma dirección, Proclo habla de las Musas y de las Sirenas como personificación de las proporciones musicales del alma del mundo. Y la consideración de las Musas como alma de las esferas celestes se repite, aplicada a las Sirenas, en el comentario de Proclo al pasaje correspondiente del mito de Er²⁰.

¹³ Las praderas del más allá se mencionan, p. e., en la *Odisea*, 11, 539, y 24, 13. En cuanto a las islas, los griegos creían que algunos héroes no iban al Hades subterráneo, tras la muerte, sino a las llamadas islas de los bienaventurados (Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 168 y ss.; Píndaro, *Segunda Oda Olímpica*, 61-78, y Plutarco, *Sertorio*, 8).

¹⁴ Una inscripción del año 432 a. C. ya dice que las almas van al éter, o región más elevada del cielo; vid. LEWIS (1994): 763. Eurípides (*Helena*, v. 141) y Aristófanes (*Paz*, v. 833) atestiguan la creencia en que las almas se convierten en astros, después de la muerte, y Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 18, 82, dice que las islas de los bienaventurados son el Sol y la Luna.

¹⁵ Filón de Alejandría, *Investigaciones sobre el Génesis*, III, 3.

¹⁶ Plutarco, *Diálogos de sobremesa*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3. Cf. también, del mismo autor, *Sobre la procreación del alma en el Timeo*, 1029 c. Cf. MOLINA MORENO (1998): 398-440, esp. 424-436, (2000) y (2002).

¹⁷ Posteriormente se identificó a las Sirenas con las Musas, como personificación de la música celeste (Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión*, 2, 3, 1-3).

¹⁸ Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 9, 45; cf. Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 31, y Diógenes Laercio, 8, 11.

¹⁹ Platón, *Timeo*, 47d; Máximo de Tiro, *Disertaciones*, 37, 4-5; cf. Proclo, *Comentario a la República de Platón*, en KROLL (1899-1901): vol. 2, 204.

²⁰ Sobre las Musas cósmicas, vid. Plutarco, *Diálogos de sobremesa*, IX, 14, 3, 745a-c, y *Sobre la procreación del alma en el Timeo*, 1029d. Sobre las Musas, las Sirenas y el alma del mundo, vid. Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, en DIEHL (1903-6): vol. 2, 210 (cf. también Arnobio, 3, 37, y Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, en DIEHL (1903-6): vol. 2, 234, y vol. 3, 214). Sobre las Sirenas como alma de las esferas celestes, vid. Proclo, *Comentario a la República de Platón*, en KROLL (1899-1901): vol. 2, 237-8.

Lo que hemos dicho sobre las Musas es especialmente oportuno porque también ellas tenían esa función catártica propia de la armonía de las esferas²¹. Y, por último, Platón, en el *Timeo* (47b-d²²), insinuaba que el valor catártico de la música terrena se debía a que era una imitación de la armonía de las esferas, a la que atribuía así esa misma función purificadora del alma, de la que luego hablaron más pormenorizadamente Filón de Alejandría, Plutarco, Jámblico y Proclo. Entonces, podemos hacer remontar a Platón la creencia en la atracción catártica y salvadora del alma que Plutarco y los neoplatónicos atribuyeron a la música del universo, aunque Platón no refiera a la vida ultraterrena esa acción purificadora de la música de las esferas. Y en la misma línea se halla Scriabin cuando afirma que los áureos sonidos del éter convocan a las almas a un cielo inaccesible.

Si volvemos ahora al poema de Scriabin, nos encontramos con sus interrogantes sobre el origen de la existencia humana:

Что за светлы дрожат
И, чаруя, спелят?
Что за звуки струят
Нас безумящий яд?
Что сверканьем зарниц,
Что игрой чаровниц
В дыме наших тёмниц
Нас повергнуло ниц?
Это луч, белый луч
В нас распался, певуч
Своей негою луч
Своей лаской – могуч
Хрупкий, он рассыпался
Светами и звонами
Бездны огласилися
Сладостными стонами²⁴.

¿Qué temblorosas luces
encantan y deslumbran?
¿Qué sonidos derraman
veneno que enloquece²³?
¿Qué ha sido lo que en el humo de nuestras
prisiones nos ha arrojado de bruces,
con la fulguración de sus relámpagos,
con su juego de magas y hechiceras?
Es el rayo, el blanco rayo
que en nosotros se irisó,
el rayo que cantaba con delicia,
que halló en su dulzura su poder.
Frágil, se disipó
en luces y sonidos.
Los abismos resonaron
con quejas voluptuosas²⁵.

Tras una evocación del sonido y del resplandor del cosmos, se pregunta por quién nos ha arrojado a la existencia (“al humo de nuestras prisiones”), y se responde que ha sido aquel rayo con cuyo refulgir comenzó el devenir del Universo, según la primera estrofa de su poema. Ese rayo “en nosotros se irisó”, según el último pasaje que hemos traducido: es ésa una forma muy plástica de aludir al paso de lo uno a lo múltiple (“se irisó”: e. d., pasó del blanco a los colores del espectro), paso que suele constituir el inicio de las cosmogonías míticas de otros pueblos, como vemos, p. e., en los himnos núm. 90 y 129 del libro décimo del *Rigveda*, y como estaba implíci-

²¹ El canto de las Musas purifica las almas, según Proclo, *Comentario a la República de Platón*, en KROLL (1899-1901): 2, 68; en el *Himno núm. 3*, vv. 6-8, el mismo autor dice que las Musas enseñan a las almas a marchar, puras, hacia los astros que les corresponden, noción a la que ya aludió Platón (*Timeo*, 42b); cf. Proclo, *Comentario al Timeo de Platón*, en DIEHL (1903-6): vol. 3, 290.

²² Cf. Plutarco, *Sobre la superstición*, 167 B.

²³ Lit. “veneno que nos enloquece”; prescindimos del pronombre, que puede suplirse fácilmente, por razones métricas.

²⁴ Cf. SCRIBIN (1913-1914): 217-218.

²⁵ Vid. SCRIBINA (1979): 102-3.

to en las palabras con las que Schopenhauer hablaba del principio de individuación. Los versos que siguen (“Frágil, se disipó / en luces y sonidos”) apoyan esa interpretación, y nos permiten pensar que la aparición del sonido y de la luz constituyen formas de referirse al proceso de individuación, a aquel “desgarramiento de la naturaleza en individuos”, por decirlo en palabras que habrían empleado Nietzsche y Schopenhauer. El proceso de diferenciación por el que lo “Uno primordial” da paso a la multiplicidad de seres existentes exige que haya espacio y tiempo; pero, por otra parte, una de las primeras manifestaciones a las que da lugar el espacio y el tiempo es el movimiento. Cuando Scriabin afirmaba, según dijimos anteriormente, que “la danza es la causa primera”, se estaba refiriendo precisamente al inicio del movimiento, en lo cual creemos que subyacía un barrunto de la índole vibratoria de la materia, puesto que la vibración es una forma de movimiento²⁶. La oposición entre movimiento y reposo se expresa figuradamente aludiendo a la de sonido frente a silencio²⁷, y a la de luz frente a oscuridad. Esas oposiciones parecen traducir el paso del reposo al movimiento, de lo uno a lo múltiple, de lo indiferenciado a lo diferenciado. Y creemos que, si se eligen el sonido y la luz, como manifestación de ese paso de lo uno a lo múltiple (o del reposo al movimiento) es porque, de todos los elementos capaces de afectar a los sentidos, el sonido y la luz son aquéllos en los que más clara está la índole vibratoria que permite relacionarlos con el movimiento. Estas ideas sobre la música cósmica están, por cierto, en la línea de los poetas simbolistas rusos. Para Andréi Biely, “en la música se contiene la esencia del movimiento; en toda la infinidad de los mundos, esa esencia es una y la misma. Con la música se expresa la esencia que relaciona esos mundos. [...] En la música, estamos tendiendo nuestro oído a esa esencia, inconscientemente”²⁸. Y Bálmont dijo que “el mundo es la música de todas las voces”, y que “el mundo entero es un verso esculpido” (Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный стих²⁹).

Ahora bien ¿por qué dice Scriabin que, al consumarse ese proceso, “los abismos resonaron / con quejas voluptuosas”? Creemos hallarnos aquí ante un eco lejano de las palabras de Nietzsche, acerca del dolor del “Uno primordial” al escindirse en individuos³⁰, y del placer que surge en ese mismo proceso de individuación, por ser éste satisfacción de la voluntad de vivir, según Schopenhauer.

La índole sonora del universo es también objeto de una brillante evocación cuando el “profeta” revela a los demás hombres su verdad liberadora. Ya antes de las estrofas que hemos comentado, el profeta anunciaba:

²⁶ Filón de Alejandría, en un pasaje lleno de ecos pitagóricos, afirma que la generación sólo es posible con el movimiento; cf. COHN (1896): 34.

²⁷ Cf. Euclides, *División del canon*, proemio: “Si hubiera reposo y todo estuviera inmóvil, habría silencio, y, en silencio y sin que nada se moviera, nada se oiría. Pero, si algo ha de oírse, primero tienen que producirse un movimiento y un golpe” cf. JAN (1895): 148. La última frase expresa una doctrina ya formulada por el filósofo pitagórico Arquitas (s. IV a. C.); cf. DIELS (1951): vol. I, 431-435, esp. 432, 433. Platón, *Timeo*, 67b, también siguió esa doctrina.

²⁸ BUGAEV (1902): 357.

²⁹ Citado en ETKIND (1987): 95 de la trad. rusa, sin referencias.

³⁰ En el capítulo quinto de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche dirá que el músico es un artista dionisiaco que “se ha identificado plenamente con lo uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música”, cf. SÁNCHEZ PASCUAL (1973): 63.

Смертные, вам я поведаю тайны небесных гармоний
 Да раздаются гимни и славы на солнечной лире!³¹
 Mortales, yo os anunciaré el misterio
 de las celestes armonías.
 ¡Y que resuenen los himnos de gloria
 sobre la lira del Sol!³²

Más tarde, ofrecería esta descripción del universo:

Он – созерцание гармонии	Es ³³ la contemplación de la armonía,
И всеединства мира снов	de la unidad del mundo de los sueños.
А мир – роскошная симфония	Y el mundo es suntuosa sinfonía
Его различных голосов	de sus voces diferentes.
Земные истины созвучные	Las verdades terrenas, consonantes
А с ними истины небес	con las verdades celestes, se funden
Слились в аккорды полнозвучные	en acordes perfectos y vibrantes
Из струн исторгнутых чудес	que brotan de la magia de las cuerdas.
Ему грядущие мгновения	Los instantes venideros
Несут созвучий новый строй	traen nuevas armonías.
Он весь – святое упоение	Todo él es sagrada delicia
Своей божественной игрой	por su juego divino.
И под десницею божественной	Y bajo la divina
Послушна каждая струна	diestra, obedece cada cuerda, y toca
На солнце-лире гимн торжественный	en el Sol–lira un himno solemne
Играет пламени волна	la ola flamígera.
Всё напряжённей струны лирные	Más tensas cada vez las cuerdas de la lira,
Всё глубже смотрит в душу взор	cada vez más profunda en el alma la mirada
До дна испейте чаши пирные	Apurad, pues, las copas del festejo.
Звучи, светися, звёздный хор ³⁴ .	Resuena, coro de estrellas, refulge ³⁵ .

En consecuencia con esa índole sonora del Universo, que permite hablar de coros de astros y de liras solares cuyo sentido veremos en seguida, los individuos que no estén en armonía con la totalidad del Universo podrán afirmar metafóricamente que sus cantos “no están en consonancia con los cantos celestes”³⁶, como vemos en una parte del poema, que lleva el título de “Cantos y danzas de los condenados”. Esos condenados parecen representar el estado en el que el hombre ha caído en el caos de las bajas pasiones; pero, cuando la voz del eterno femenino hace elevar la vista hacia la luz, lo hace, entre otras, con estas palabras:

Я в храме души твоей сладость созвучия
 О небе поющих воскрыльями снов³⁷.

³¹ SRIABIN (1913-1914): 217.

³² Cf. SRIABINA (1979): 102.

³³ El sujeto es “el mundo”, a la vista de la estrofa precedente.

³⁴ SRIABIN (1913-1914): 229.

³⁵ Vid. SRIABINA (1979): 114.

³⁶ SRIABIN (1913-1914): 221: Песням неба, нам докучным / наши песни не созвучны. Vid. SRIABINA (1979): 106.

³⁷ SRIABIN (1913-1914): 225.

En el templo de tu alma, dulzura
soy yo de la armonía, de los sueños
que cantan con sus alas sobre el cielo³⁸.

Versos confusos y extraños, pero en los que se transparentan imágenes de gran belleza, como en la música de su autor. El eterno femenino se presenta aquí como la parte más noble del alma humana, la que canta acerca del cielo, e. d., la que reproduce la música del universo y está en armonía con ella. Entonces, puesto que el alma es de carácter musical, es posible que la música actúe sobre ella. Y asimismo, el texto del *Acte préalable* puede relacionar la música del cosmos, metafóricamente, con el templo en el que Scriabin preveía que se celebrara la ejecución de su *Misterio* y la redención de la Humanidad a través de la música. En efecto, la construcción de ese templo se describe en estos términos:

Стены храма как гимны свободе горят
И сверкает столпов ослепительный ряд.
Каждый камень волшебнo-поющей звездой
Со струны солнце-лирной упал огневой.
Он блаженно упал
Как звенящий кристал
Как сверкающий звук³⁹.

Los muros, como himnos a la libertad, arden;
refulgen los pilares cegadores del templo.
Cada piedra cayó, como estrella que encanta⁴⁰,
De la cuerda de fuego de la lira solar.
Felizmente cayó
como un cristal sonoro,
o un sonido brillante⁴¹.

Y el fin del mundo presente, al que, en los planes de Scriabin, debía dar lugar el éxtasis provocado por su obra, estaría marcado también por el sonido, igual que habían vibrado sonidos en los orígenes mismos del Universo, según lo exponía nuestro visionario músico-poeta en las primeras estrofas del poema⁴². Si, al principio del mundo, “sonoridades envuelven el silencio”, al término de esta era, para conducir a los hombres a un mundo más elevado, se anularía el estado de conciencia actual mediante otro sonido; en palabras de Scriabin,

В этом последнем звучии лирном
Все мы растаем в вихре эфирном⁴³.
En la última nota de la lira,
etéreo torbellino, desapareceremos.

³⁸ SCRIBINA (1979): 110.

³⁹ SCRIBIN (1913-1914): 232.

⁴⁰ Al pie de la letra: “canta mágicamente”.

⁴¹ Vid. SCRIBINA (1979): 117.

⁴² Las hemos examinado en las primeras páginas de este trabajo.

⁴³ SCRIBIN (1913-1914): 234.

Hay que observar que ese sonido lo producirá una lira, y ya antes ha estado aludiendo Scriabin, en repetidas ocasiones, a una lira solar. De las cuerdas de ese instrumento, como hemos visto, cayeron las piedras con las que se edificaría el templo para la ejecución del *Misterio*. Antes, cuando Scriabin ha descrito el universo como “una suntuosa sinfonía”, ha añadido que, bajo la diestra divina, una ola de fuego toca un himno solemne en la lira solar. Tenemos que recordar que el paganismo identificó al Sol con Apolo⁴⁴, que, por otra parte, era el dios de la lira⁴⁵, y al cual se imaginaba rigiendo el curso del Universo mediante su instrumento⁴⁶: así, p. e., el *Himno órfico núm. 34*, vv. 22 y ss., dice que, cuando Apolo pulsa la cuerda más grave de su instrumento, viene el invierno, y así sucesivamente, hasta la más aguda, que corresponde al verano. Los antiguos decían también que la lira de siete cuerdas era una imagen del universo, pues los cuerpos celestes que producían la armonía de las esferas eran también siete⁴⁷. Por otra parte, Plotino eligió la imagen de la lira para explicar la acción de la magia. Según ese filósofo, la magia se debe a que los elementos afines en distintos planos de la realidad actúan unos sobre otros, como cuando se hace vibrar la parte inferior de una cuerda, en la lira, y así vibra también la parte superior, o cuando se pulsa una cuerda en una lira, y así vibra también la misma cuerda en otra lira que se encuentre junto a la primera⁴⁸. Es muy interesante el hecho de que autores posteriores utilizaran esas mismas imágenes para referirse a las supuestas correspondencias entre distintos planos de realidad, y cabe imaginar el deslumbramiento de Scriabin, obsesionado por esas correspondencias (como los poetas simbolistas contemporáneos suyos), ante textos como el de Plotino⁴⁹. Finalmente, los antiguos consideraban que la música de lira purificaba el alma del oyente⁵⁰, y los mismos efectos parece estarle atribuyendo Scriabin a esa lira cósmica, con cuyo sonido se disolvería la corrompida Humanidad para dar paso a seres humanos verdaderamente dignos de tal nombre.

La cosmogonía y la cosmología del poema de Scriabin nos sugieren algunas reflexiones. Sabemos⁵¹ que Scriabin, aunque no realizó estudios filosóficos sistemáticos, tenía una gran afición por la filosofía, y asistía frecuentemente a conferencias, entre otros, del príncipe Sergei Trubetzkoi, profesor de filosofía en la Universidad de Moscú, del cual había leído también el *Estudio del logos*. Entre sus lecturas figuraron *Faust*, de Goethe, en el que también aparece la imagen de los

⁴⁴ Cf. Esquilo, *Los siete contra Tebas*, v. 859, y Platón, *Crátilo*, 405c-d, entre otros. Vid. BOYANCÉ (1966) y MOREAU (1996).

⁴⁵ Homero, *Iliada*, I, vv. 602 y ss., y otros testimonios en MOLINA MORENO (1998₂): 9–13.

⁴⁶ Desde Escitino (poeta griego del s. V a. C.), en WEST (1972): 96, transmitido por Plutarco (*Sobre los oráculos de la Pitia*, 402a-b), hasta los himnos órficos, que datan aproximadamente del s. II d. C. (núms. 8, v. 10, y 34, vv. 16 y ss.). Cf. MOLINA MORENO (1995). También del s. II d. C. es el poeta Mesomedes, cuyo *Himno al Sol* (conservado incluso con su música) describe, en los vv. 17 y ss., el divino coro de los astros evolucionando gozosamente y cantando al son de la lira de Apolo, asociada tácitamente con el Sol; cf. HEITSCH (1963): 25–26.

⁴⁷ Cf. el poeta griego Alejandro de Éfeso (s. I a. C.), en LLOYD-JONES (1983): 10; cf. MOLINA MORENO (1995) y (1998): 412-4.

⁴⁸ Cf. Plotino, *Enéadas*, IV, 4, 40-41.

⁴⁹ KELKEL (1999): 155-6, describe cómo Scriabin descubrió algunos de esos textos en una librería de lance de Bruselas.

⁵⁰ Cf. ya Homero, *Iliada*, IX, 186–9, y el Pseudo-Plutarco, *Sobre la música*, 1145 d–e, entre otros muchos. Cf. MOLINA MORENO (1998): 319–339.

⁵¹ Vid. KELKEL (1974): 72 y ss., y BROWN (1979–80): 43–4.

coros angélicos y de la armonía de las esferas⁵², y asimismo conocía los *Diálogos*, de Platón, traducidos al ruso por Vladimir Soloviov —el *Timeo*, concretamente, era uno de los que más frecuentaba⁵³—; la *Introduction à la philosophie*, de J. Paulsen (un neokantiano, profesor de filosofía en la Universidad de Berlín), y la *Geschichte der neuen Philosophie*, de Windelband, así como otra obra del mismo título, de Ueberweg-Heinze, que él mismo recomendaba a Mme. Morozova, en carta del 3–16– de abril de 1904⁵⁴. En esa misma carta, manifiesta su preferencia por Kant y el idealismo alemán. Luego vendría la influencia de Schopenhauer, que incluyó en *El mundo como voluntad y representación* sorprendentes especulaciones sobre los sonidos correspondientes a cada uno de los cuatro elementos: una variante de las doctrinas de la música cósmica, que tiene también sus antecedentes en la antigüedad tardía y en época bizantina⁵⁵.

También Nietzsche dejó su huella incluso en el estilo literario de los apuntes de Scriabin, y en el libreto de su ópera nunca escrita, en el que Kelkel dice que se percibe el influjo de *Also sprach Zarathustra*, de Feuerbach y de Madame Blavatski. Ésta habló también de la doctrina de la armonía de las esferas en términos que confirman la lectura de Platón y de otros autores de la Antigüedad⁵⁶. Por otra parte, la predilección del pensamiento teosófico por la civilización india se reflejó también en algunas lecturas de Scriabin, de las que Kelkel⁵⁷ cita *La religión en Inde*, de Barth; *Les lumières de l'Asie*, de Arnold, y la *Vie de Buddha*, de Bálmont⁵⁸. Si aludimos a estas lecturas sobre la India, es porque tenemos noticia de ciertas especulaciones cosmogónicas, procedentes de esa gran civilización, en las que el origen del Universo se sitúa en una vibración sonora y / o luminosa. A modo de ejemplo, podemos mencionar aquí uno de los clásicos de la literatura y el pensamiento indios: la *Bhagavadgītā*, o “Canto del bienaventurado”, incluido en la gran epopeya titulada *Mahābhārata*. En esa obra, Krishna se identifica a sí mismo con el creador del mundo y, al mismo tiempo, con “la sílaba *om*, el himno, el canto, la fórmula sacrificial”⁵⁹. También se identifica Krishna con esa misma sílaba sagrada *om* y con el

⁵² Ya en el “Prólogo en el cielo”; cf. vv. 243–258, en SCHÖNE (1994): vol. I, 25. Cf. el comentario en SCHÖNE (1994): vol. II, 165–6, y VALVERDE (1980): 11.

⁵³ Vid. KELKEL (1974): 72.

⁵⁴ Vid. KASHPEROV (1965): 307–8.

⁵⁵ Cf. SCHOPENHAUER (1859): vol. II, 2, 526–538. Boecio (s. VI d. C.) y el teórico musical bizantino Manuel Bryennios (ca. 1300) establecieron analogías entre las liras de cuatro cuerdas y los cuatro elementos. Para Manuel Bryennios, la cuerda más grave corresponde a la tierra; la siguiente, al agua; la tercera, al aire, y la más aguda, al fuego. Cf. MOLINA MORENO (1995): 161–162. El texto de Boecio (*De institutione musica*, I, 20) puede consultarse en internet, en la dirección http://www.music.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS1_TEXT.html; el pasaje de Manuel Bryennios, en WALLIS (1699): vol. I, 362.

⁵⁶ Cf. p. e. BLAVATSKI (1888): vol. I, 433 de la edición inglesa que hemos consultado vía internet (<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1>), correspondiente al libro primero, segunda parte, cap. XII. También en ese pasaje, la autora atribuye a Pitágoras, de modo inexacto, la idea de que el sonido había sido lo que había permitido el paso del caos al cosmos. En efecto, la idea de la armonía de las esferas se ha puesto en relación con Pitágoras (o con los pitagóricos, según los más antiguos testimonios, que son los de Aristóteles); pero no conocemos una sola fuente que le atribuya esa concepción del sonido generador del Universo.

⁵⁷ Cf. KELKEL (1974): 72.

⁵⁸ ¿El poeta?

⁵⁹ IX, 17, en VAIDIK (1998): 377; cf. también la traducción española, cuidadosa y literal, de RODRÍGUEZ ADRADOS (1988): 138.

sonido del éter⁶⁰, y con esa mención del sonido del éter estamos sorprendentemente cerca de las expresiones de Scriabin⁶¹: como en el poema de nuestro visionario músico, esa índole sonora del éter puede relacionarse con el origen sonoro del universo. De esa misma sílaba sagrada *om* y de otras dos (*tat* y *sat*, que significan, “esto” y “lo que es”) se nos dice que mediante ellas fueron creados en tiempos antiguos los brahmanes, los *Vedas* y los sacrificios en honor de los dioses⁶². Y, en consecuencia con esa cosmogonía en la que el origen del mundo es una manifestación sonora (la sílaba *om*), esa misma vibración de la sílaba *om* libera el alma de quien muere pronunciándola y meditando acerca de Krishna⁶³, que hemos visto ya que se identificaba a sí mismo con la sílaba *om*. En el poema de Scriabin, confluyen ideas muy afines a éstas: la génesis del universo comenzaba con un trueno⁶⁴, y sería otra manifestación sonora (la obra de nuestro músico, imitación de los sonidos de la lira cósmica) la que conduciría a las almas a un éxtasis purificador y liberador⁶⁵. Las analogías entre esas doctrinas indias y el poema de Scriabin pudieron deberse a los conocimientos de éste sobre la cultura india, o bien a que su condición de músico lo llevara a extrapolar su arte a la constitución misma del Universo. Sus pretensiones mesiánicas habrían fortalecido, en su poema, las consecuencias soteriológicas de la cosmología musical: si el universo es de índole sonora, y el mal es la pérdida de la armonía con los sonidos del universo, sería la imitación de esos sonidos la que podría restaurar esa armonía, e. d., liberar al hombre del mal y del dolor.

Si intentamos ahora ver cómo se plasmó esa relación entre cosmogonía, cosmología y soteriología musicales en la obra de Platón, hallaremos una seria dificultad. En efecto, Platón había presentado una cosmología musical en el mito de Er, al poner en cada esfera del universo una sirena cantora (*República*, 617b); también había manifestado su creencia en el valor catártico de la música, aun sin referirlo a la salvación del alma en su viaje al más allá (*Timeo*, 47b-d). Ahora bien, en la obra de Platón no hemos encontrado una cosmogonía en la que el mundo se origine a partir del sonido. Sin embargo, lo que más se aproxima a ese modelo cosmogónico también está en el *Timeo*, donde se describe la formación del alma del mundo por el demiurgo, sobre la base de las mismas proporciones numéricas que expresan los intervalos de una escala musical⁶⁶. Pero Scriabin, desde luego, no emplea en su poema esos modelos matemáticos. Por todo ello es más probable que la cosmogonía del *Предварительное действие* estuviera inspirada en la India. Dejamos para otra ocasión un estudio más profundo de los mitos cosmogónicos indios en los que pudo inspirarse Scriabin.

⁶⁰ VII, 8, en VAIDIK (1998): 306; cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1988): 124.

⁶¹ SCRIBIN (1913-1914): 215.

⁶² XVII, 23, en VAIDIK (1998): 657; cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1988): 203.

⁶³ VIII, 13; cf. VAIDIK (1998): 343, y RODRÍGUEZ ADRADOS (1988): 131.

⁶⁴ SCRIBIN (1913-1914): 202.

⁶⁵ SCRIBIN (1913-1914): 229, 232 y 234.

⁶⁶ En *Timeo*, 35b-36d, Platón describe la formación del alma del mundo a partir de proporciones que coinciden con las de una escala musical como la definida por Filolao (s. V a. C.); cf. HUFFMAN (1993): 145-7. Esas proporciones aparecen mejor explicadas en un fragmento de Aristóteles; cf. GIGON (1987): 412-414, esp. 413. Su descubridor habría sido Pitágoras, según Jenócrates (s. IV-III a. C.); cf. ISNARDI-PARENTE (1982): 83-85 (texto) y 191-193 (traducción italiana).

Conclusión

Creemos que del poema de Scriabin puede deducirse una filosofía (o una mitología) de la música que atribuye una índole musical al Universo en sus distintos niveles: desde el mundo celeste hasta la naturaleza terrestre y el psiquismo humano. Tales ideas tienen como primeros representantes, en la cultura occidental, a Filolao y Platón. Y nuestro músico parece haber sido un buen lector de Platón, que muestra así su extraordinaria capacidad para seguir fecundando el pensamiento occidental a lo largo de los siglos. Es poco probable que Scriabin conociera a otros autores de la Antigüedad (Filón de Alejandría, Plutarco, Proclo), que hemos mencionado en este trabajo. Pero parece que la afinidad del compositor ruso con algunas ideas fundamentales de Platón sobre la música, y la influencia añadida de Schopenhauer, Nietzsche, los poetas simbolistas y el pensamiento indio (en gran parte a través de Elena Blavatski) permitieron al autor del *Предварительное действие* llegar a conclusiones parecidas a las de los filósofos griegos de la Antigüedad.

Referencias bibliográficas

- BLAVATSKI, H. P. *The secret doctrine* [en línea] 1888. Theosophical University Press electronic version ISBN 1-55700-124-3 <<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm#pt1>> [Consulta: 25 de abril de 2002].
- BOYANCÉ, P. (1966): “L’Apollon solaire”, en *Mélanges d’archéologie, d’épigraphie et d’histoire offerts à Jérôme Carcopino*, Hachette, París, pp. 149-170.
- BROWN, M. (1979–80): “Skryabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism”, *19th Century Music*, III, pp. 42–51.
- BUGAEV, B. (1902): “Формы искусства”, *Мир искусства*, 8, pp. 343-361.
- COHN, L. (ed.) (1896): *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*, Reimer, Berlín, vol. 1 (reimpr., De Gruyter, Berlín, 1962).
- DIEHL, E. (ed.) (1903-6): *Procli In Platonis Timaeum Commentaria*, Teubner, Leipzig.
- DIELS, H., y KRANZ, W. (1951): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Berlín.
- ETKIND, E., NIVAT, G., SERMAN, I., y STRADA, V. (coords.) (1987): *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle: l’âge d’argent*, París, Fayard, trad. rusa: *История русской литературы. XX Век: Серебряный век*. Grupo Editorial “Progress Litera”, Moscú.
- GIGON, O. (1987): *Aristotelis Opera. Vol. 3: Librorum deperditorum fragmenta*, Walter de Gruyter, Berlín.
- HEITSCH, E. (ed.) (1963): *Die griechische Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen.
- HUFFMAN, C. A. (ed.) (1993): *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic*, University Press, Cambridge.
- ISNARDI-PARENTE, M. (ed.) (1982): *Senocrate. Ermodoro*, Bibliopolis, Nápoles.
- KASHPEROV, A. V. (ed. y notas) (1965): *A. Скрябин. Письма*. Moscú, Izdatel’stvo Muzyka.
- KELKEL, M. (1974): *Alexandre Scriabine. Éléments biographiques, l’ésotérisme et le langage musical dans les dernières oeuvres*. Tesis de doctorado de 3^{er} ciclo, París (ejemplar mecanografiado).
- KELKEL, M. (1978): *Alexandre Scriabine. Sa vie, l’ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*. Honoré Champion, París.

- KELKEL, M. (1999): *Alexandre Scriabine*. Fayard, París.
- KROLL, W. (ed.) (1899-1901): *Procli Diadochi In Platonis Rempublicam Commentarii*. Teubner, Leipzig (reimpr.: Amsterdam, Hakkert, 1965).
- LEWIS, D., JEFFERY, L. y ERXLEBEN, E. (1994): *Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, consilio et auctoritate Academiae Scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editae. Editio tertia, fasciculus II*. De Gruyter, Berlín-Nueva York.
- LLOYD-JONES, H. y PARSONS, P. J. (eds.) (1983): *Supplementum Hellenisticum*. De Gruyter, Berlin y Nueva York.
- MACDONALD, H. (1986): "Alexander Skryabin", en *The New Grove. Russian Masters*, 2, Norton & Company, Nueva York, pp. 51-72.
- MALIÁVINA, S. (2002): "El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento", *Eslavística Complutense*, 2, pp. 127-149.
- MOLINA MORENO, F. (1995): "La analogía entre la lira y el Universo, en el pensamiento antiguo", *Universidad abierta. Revista de estudios superiores a distancia (publicaciones, serie R, núm. 15)*, pp. 157-168.
- MOLINA MORENO, F. (1998): *Orfeo y la mitología de la música*, Madrid, tesis doctoral (publicada en CD-ROM, Ediciones Complutenses, Madrid).
- MOLINA MORENO, F. (1998₂): "Quinteto para dioses músicos en la mitología griega", *Estudios Clásicos*, tomo XL, núm. 113, pp. 7-35.
- MOLINA MORENO, F. (2000): "Las sirenas pitagóricas y su trasfondo", en Crespo, E., y Barrios Castro, M^a J. (eds.): *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, vol. I, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, pp. 541-550.
- MOLINA MORENO, F. (2002): "Sirenas cantoras y ángeles músicos: entre Oriente y Occidente", en Pedrosa, J. M. (ed.): *El libro de las sirenas*, Excmo. Ayuntamiento de Roquetas de Mar, Almería, pp. 115-128.
- MOREAU, A. (1996): "Quand Apollon devint Soleil", en Bakhouché, A.; Moreau, A., y Turpin, J. C. (eds.), 1996: *Les astres. Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995*, Montpellier, Séminaire d' Études des Mentalités Antiques, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, vol. I, pp. 11-35.
- NIETZSCHE, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie, oder Hellenismus und Pessimismus*, ed. publicada por Walter de Gruyter, Munich, 1967-1977 y 1988.
- PIGHI, G. B. (1959): *Aristoxeni Rythmica*, Pàtron, Bolonia.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (introd., trad. y notas) (1988): *Bhagavadgītā. La canción del señor*, Edhasa, Barcelona.
- SÁNCHEZ PASCUAL, A. (prólogo, trad. y notas) (1973): *Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid.
- SATHYANARAYANA, R. (1987): "Indian Music: Myth and Legend", *Journal of the Indian Musicological Society*, 18, 1, pp. 1-49.
- SCHNEIDER, M. (1951): "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik", *Die Musikforschung*, 4, pp. 113-144.
- SCHNEIDER, M. (1960): "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en Roland Manuel (ed.): *Histoire de la musique, I: Des origines à Jean Sébastien Bach*. Gallimard, Paris (*Encyclopédie de la Pléiade*), pp. 131-214.
- SCHNEIDER, M. (1968): "Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne", en Porte, J. (coord.): *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, Labergerie, Paris, pp. 53-79.
- SCHOPENHAUER, A. (1859): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ed. publicada por Diogenes Verlag, Zürich, 1977.

- SCHÖNE, A. (1994): *Johann Wolfgang Goethe. Faust, I: Texte. II: Kommentare*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.
- SCRIABIN, A. N. (1900 y ss.): *Либретто для оперы*, editado en *Русские пропилеи*, 6 (1919), pp. 123–132.
- SCRIABIN, A. N. (1913–1914): *Предварительное действие*, editado en *Русские пропилеи*, 6 (1919), pp. 202–247.
- SCRIABINA, M. (trad. y anotadora) (1979): *Alexandre Scriabine: Notes et réflexions. Carnets inédits*. Klincksieck, París.
- VAIDIK, V. (ed.) (1998) : *Srīmad Bhagavad-Gītā* (English and Hindi Translation with Sanskrit Text and Transliteration), Nueva Delhi, Richa Prakashan.
- VALVERDE, J. M^a (trad.) (1980): *Johann W. Goethe. Fausto*, con introd. de F. Palau Ribes, Planeta, Barcelona.
- WALLIS, J. (ed.) (1699): *Operum mathematicorum volumen tertium*, Sheldon Theatre, Oxford.
- WENDLAND, P. (ed.) (1897): *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*, Reimer, Berlín, vol. 2 (reimpr., De Gruyter, Berlín, 1962).
- WEST, M. L. (ed.) (1972): *Iambi et elegi graeci*. Clarendon Press, Oxford, vol. 2.