

Este libro extraordinario analiza el significado profundo de la música - la música como medio de alterar la conciencia para el desarrollo espiritual.

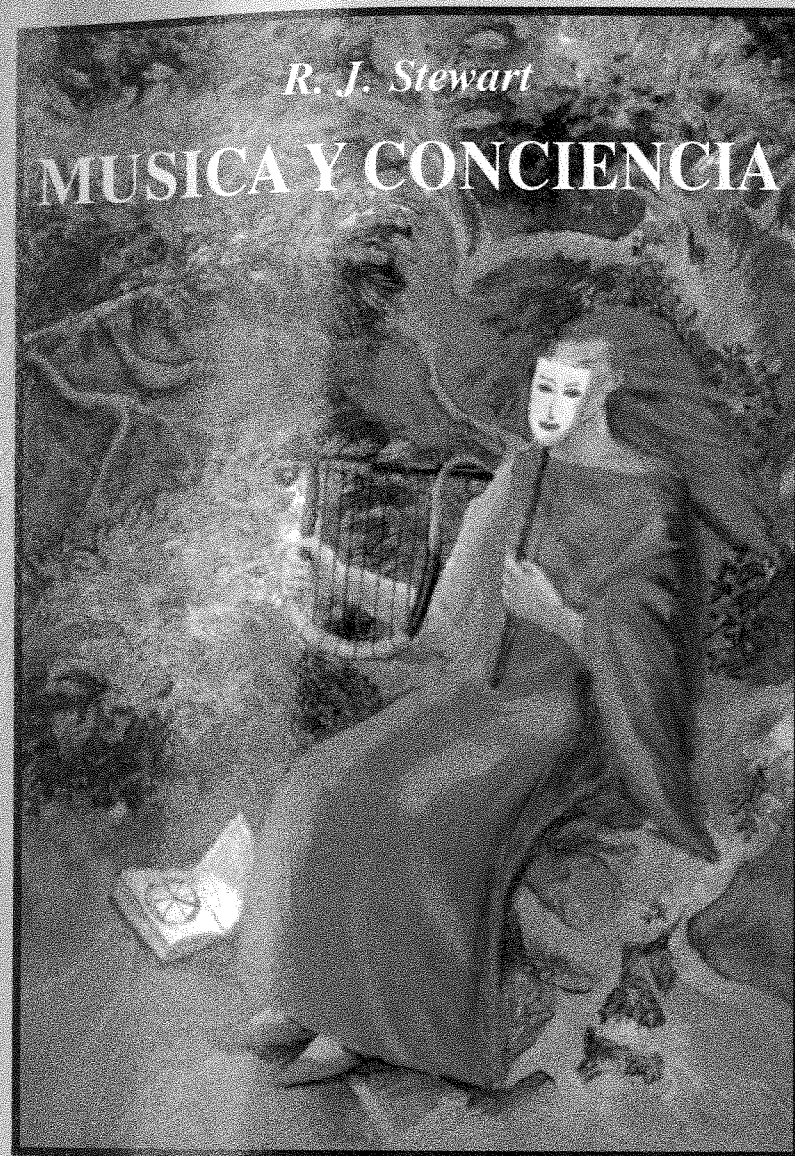
R.J. Stewart analiza las Cuatro Edades de la música: primitiva, ambiental, individual y clásica, y estudia qué es lo que hace que la música sea mágica y tenga tanto poder.

El autor considera la energía generada por el canto, la energía espiritual de los sonidos vocales, y estudia los orígenes primitivos de la música, determinando su desarrollo histórico.

También entra en una discusión detallada sobre las correspondencias existentes entre los esquemas musicales y los Cuatro Elementos, el Arbol de la Vida y los centros de energía del cuerpo, y brinda asimismo instrucciones prácticas sobre la música para el desarrollo interno.

Se publica aquí, por primera vez en España, un sistema único de frases y símbolos Elementales.

Robert Stewart es un músico, compositor y autor. Ha escrito y grabado para el cine, la televisión, la radio y el teatro. Sus libros incluyen estudios de la imágen pagana en las canciones populares, los cuentos infantiles, y dos títulos sobre la figura de Merlín en la leyenda y la tradición mágica británicas.



COLECCION DESPERTAR

Vestidos de luz

Anné et Daniel Meurois-Givaudan

Curación en la Nueva Era

Renée-Pascal Provost

Nacimiento y Relaciones

Bob Mandel & Sondra Ray

Música y conciencia

R.J. Stewart

Próximos títulos:

Plenitud. Aquí y ahora.

Doctor G. Pierret

El sèptimo sentido

Rafi Rosen

Terapia a corazón abierto

Bob Mandel



LIBRERIA
axular
LIBRERÍA
GASTEIZ
VITORIA
ARKA, 11 - Tnoa. 13 22 03

MUSICA Y CONCIENCIA

**Una guía práctica sobre la
Música y la Transformación de Conciencia**

Traducción de Teresa Sans Morales

STE
78(0:159.922)
MUS

c MANDALA ediciones S.A. (1.990)
c/ Costanilla de Santiago, 2
28013 MADRID tel. (91) 247 75 21

Traducción de:
Teresa Sans Morales

de la edición inglesa:
"Music and the Elemental Psyche"
publicada por:
The Aquarian Press, 1987
Wellingborough, Northamptonshire (R.U.),

Diseño de cubierta:
Alta Press

Realización gráfica:
Navagraf S.A.

Impreso en España

Dep. Legal: M-4541-1990

I.S.B.N.: 84-86961-18-1

Producción:
MANDALA Ediciones S.A.

Indice

Ilustraciones

Agradecimientos

'Pitágoras revela el Secreto de la Música al Poeta'

Prólogo

Introducción

Capítulo

1.	Música y transformación de la conciencia	14
2.	Las cuatro edades de la Música	32
3.	Música primitiva - Música y poder creador	46
4.	Acústica, Música y los Ejemplos Musicales	64
5.	Un espejo musical o el Espéculo Hermético	70
6.	El Modelo	79
7.	El canto y los Centros de Energía	96
8.	Una Palabra de Poder	113
9.	Los Sonidos Vocales y la Música	120

Apéndices

1.	Una dieta musical	127
2.	Música Europea Antigua	130
3.	Música y Prácticas Herméticas/Origen del término 'Hermético'	137
4.	Los cuatro elementos	141
5.	Tres sistemas de Música Metafísica	143
	Notas	157
	Bibliografía	170
	Discografía	173

Ilustraciones

1.	Las cuatro edades de la música	40
2.	Las cuatro palabras de manifestación	41
3.	Las polaridades del árbol de la vida	54
4.	El Tetrábilos	58
5.	La lira de Apolo	73
6.	Los cuatro elementos	80
7.	Los elementos en tanto que números, tonos y tiempo	83
8.	La espiral expansiva de la música	85
9.	El cuadrado elemental en tanto que números	88
10.	El cuadrado elemental en tanto que música	88
11.	La música en potencial	90
12.	Glifos musicales de los elementos	92
13.	Primera combinación de los elementos	93
14.	Un ciclo completo de elementos musicales	94
15.	La música y los centros de energía	105
16.	Centros tonales del árbol de la vida	107
17.	Una palabra de tono universal	117
18.	El árbol de la vida proporcional	144
19.	Diagrama músico/metafísico por Gareth Knight	154

Agradecimientos

Quisiera expresar mi gratitud a aquellos que ayudaron directa o indirectamente al desarrollo y expresión del material utilizado en este libro: W.G. Gray por introducirme al sistema de 'cuadrados mágicos' en 1969. Basil Wilby por publicar y registrar las primeras variantes para Helios Bookservice en 1975. Joscelyn Godwin por hacer poner el trabajo de Robert Fludd y de Fr. Athanasius Kircher a disposición de gran número de lectores en 1979. Adam Maclean por su interés en el desarrollo de las teorías en 1982. Felicity Bowers por su paciencia sobrehumana para traducir mis burdos croquis en un trabajo artístico acabado en 1985. El Apéndice 5, parte 3, se reproduce por autorización de Gareth Knight. También debo dar las gracias a aquellos que escucharon mis charlas sobre el tema de la música metafísica o alquímica, y que con sus preguntas ayudaron a la aclaración de las teorías y diagramas. Pero ante todo, debo mi agradecimiento a los Filósofos Herméticos que oyeron y describieron la Música de las Esferas, y a la tutela de Hermès Trimegisto.

Pitágoras revela el Secreto de la Música al Poeta

*En un lugar tranquilo, bajo un árbol grandioso,
me senté a descansar. Quizá me dormí,
Porque al poco se me apareció
una compañía de Sabios surgiendo de la profunda
y secreta Tierra. Lentamente pasaron
ante mí con aspecto severo.
Guiados por el mayor de ellos, Pitágoras,
Que se volvió y pronunció una palabra: '¡Aprende!'*

*Con esta orden mi visión se hundió
En una Forja donde renacían los metales
Y desde el yunque cada potente soplo
sonaba con un sonido tan vivo como un cuerno.
Cuatro herreros giraban en torno al yunque
Cuatro hermanos del Arte secreto;
Cada uno, por turno producía por su parte
un sonido diferente sobre un metal distinto.*

*Viéndoles bailar, me pregunté qué era...
Cuatro Herreros, Cuatro Metales, Dieciséis carrillones,
un ritmo circular y eterno;
Hasta que divisé un antiguo signo, el Tetrábilos,
Grabado en piedra bajo sus pies.*

*Entonces conté cada número, sumando diez
De los que sólo Cuatro formaban el Todo,
A lo cual los Herreros interrumpieron su trabajo,
y cuando pararon, un rayo de luz entró en la estancia.
Por una diminuta grieta se deslizó en la cámara oscura
Aumentando su fuerza como si el sol naciente
Se colara por la tierra sobre nosotros. Y cuando rebotó
Reflejada en la substancia de su Obra, resplandeció,
y al brillar, Sonó y Resonó
En ese Espacio Cerrado,
Osando al fin mirar hacia abajo, divisé en el Yunque...
¡Mi propio rostro!*

*Con ésto desperté, y me encontré solo,
sentado boca arriba en la hierba soleada
Y en mi mano agarraba una vieja y basta piedra
Como si fuera un espejo.*

R. J. Stewart, 1983

Prólogo

Este no es un libro de musicología comparada; ofrece un sistema práctico de simbolismo musical que se puede aplicar para cambiar nuestra conciencia. En este sentido está de acuerdo con las perdurables tradiciones de la magia y la metafísica occidentales, en las que la música desempeña un papel vital.

Ninguna forma de comunicación es tan sectaria como la música, aunque al mismo tiempo reviste universalidad. Antes de terminar este libro, distribuí copias entre varios expertos en música: uno en síntesis de sonido, un compositor moderno serio, un musicólogo académico, un psicólogo y una estrella pop. Todos sin excepción se acalararon sobre el criticismo o el supuesto criticismo de la obra con respecto a su campo de trabajo en especial. Pero ninguno de mis lectores sintió que la música fuera de su propio campo hubiera sido maltratada, o por lo menos no lo dijo. Algunos de sus comentarios han contribuido a la forma final del libro, pero todo su contenido, los detalles y los hechos objetivos son responsabilidad mía, como lo son las teorías desarrolladas en el texto. No quisiera que ninguno de mis errores fuera atribuido a esos lectores y expertos.

Otra fuente de considerables disputas fue la Discografía; mis amigos y los expertos hicieron tantos comentarios enfrentados sobre las estanterías enteras de Discografía que tengo, que, con contadas excepciones, escuché las fuentes y marcas más al día en música especializada más que los títulos individuales. Esto es una trampa en la que caen muchos escritores modernos sobre música y meditación, por la cual las descripciones y discografías se convierten en meras listas de grabaciones que por su auténtica naturaleza no pueden pretender producir los mismos resultados en cada oyente. Tras mucho debatir, he optado por evitar incluso acercarme a esta trampa. No acepto que ninguna grabación específica pueda cambiar categoricamente la conciencia... pero he intentado resumir algunas tradiciones de música y transformación de la conciencia para el uso práctico moderno.

(Se puede obtener una grabación en cassette de música vocal e instrumental basada en las teorías y ejercicios desarrolladas en este libro en Sulis Music, BCM Box 3721, London WC1N 3XX. Esta grabación incluye música del salterio de concierto de ochenta cuerdas, diseñado por el autor en 1970, y presentado en gran número de álbumes y producciones teatrales, cinematográficas y televisivas).

Introducción

El tema de la música y la metafísica es muy amplio, y un libro corto como este es esencial y deliberadamente limitado. Mi principal motivación para escribirlo fue la sorprendente falta de algún método directo publicado que presentase la alquimia, la terapia o la representación de la psique elemental musicales al público en general.

Cuando por primera vez tomé conciencia de las tradiciones metafísicas y psicológicas dentro de la música, tradiciones cuyo conocimiento se remonta por lo menos al Siglo VI A.C. en Grecia, pronto comprobé que existía un gran número de libros sobre el tema. Estos variaban desde los estudios y obras de referencia académicos, hasta largos y complejos tratados y las exposiciones teosóficas del Renacimiento. Se había publicado estudios modernos realizados por filósofos e investigadores esotéricos tales como Rudolf Steiner, y muchos de los grandes libros sobre la magia y la metafísica incluían capítulos sobre la música. Con frecuencia los originales en latín de las grandes obras de referencia estaban sin traducir, e incluso traducidos resultaban difíciles de aplicar; podían ser estudiados, comparados y resumidos siguiendo el método escolástico habitual, pero parecía que el músico metafísico en ciernes no podía hacer gran cosa realmente. Y ésto a pesar del conocimiento exasperante de que las aplicaciones prácticas se encuentran justo bajo la superficie, listas para emerger con sólo encontrar la llave adecuada para liberarlas de su oculta esclavitud intelectual.

En el extremo opuesto al de los trabajos originales y los grandes filósofos o metafísicos había un gran número de libros populares derivados de aquéllos. Estos parecían copiar, sin criticismo y con frecuencia sin precisión, las grandes obras de referencia, inevitablemente sin ninguna comprensión profunda de los principios subyacentes tras los sistemas de correspondencia. En la llamada música esotérica, así como en los libros más

populares sobre 'ocultismo', los autores se copiaron alegre e ingenuamente unos a otros, generando el sin sentido más absurdo y revistiéndolo de una falsa gravedad jerárquica. La mayoría de los estudios de poco peso sobre la música esotérica seguían un esquema histórico o supuestamente evolutivo, dejando al lector asombrado preguntándose qué, de haberlo, generaba ese esquema o le daba vida. Nunca se nos daba ninguna pista sobre el uso o desarrollo adecuado de la música metafísica en nuestro interior... como si no fuera propiedad de la humanidad sino un tema que más vale dejar a los ángeles, jerarquías o maestros de secretos y reservados de quienes se supone que dirigen la evolución humana e inspiran a ciertos compositores absolutamente regulares.

Ya en 1971 me embarqué intrépidamente en la redacción de un libro llamado *Música y Magia*, pero pronto se hizo patente de que sería muy parecido a los demás libros superficiales sobre el tema, ya que ya en esos días se había publicado una serie de libros derivados y demasiado familiares sobre música y metafísica, copiados de otros escritores.

De hecho, es muy difícil escribir un libro sobre música y conciencia sin reconstruir un terreno ya cubierto pero nunca suficientemente vitalizado para inflamar la imaginación del lector. Lo cual no se debe a que haya demasiado poco que decir, sino a que resulta sorprendentemente difícil expresar el material intelectualmente por escrito. Mi primera sensación de frustración respecto a las obras de referencia publicadas, tanto grandes como pequeñas, pronto se convirtió en simpatía hacia los autores... excluyendo, tal vez, a los simples copistas y traficantes de misterio. La tarea de comunicar la música mágica o psicológica al lector no es tan fácil, especialmente porque gran parte del material original ha sobrevivido a muchos siglos de cambio cultural, y está expresado en un lenguaje y con unos conceptos que ahora son casi extraños para la mente moderna.

Resolví volver a las obras de referencia básicas, para intentar lo que ya habían intentado antes los primeros escritores sobre las teorías Herméticas, y expresar el material en el lenguaje de mi propia época, con una serie de ilustraciones sencillas. Pero hasta que no apareció un mapa musical aplicable o un sistema abierto, no consideré seriamente la necesidad de desechar mi manuscrito original y volver a empezar. Los resultados son la teoría y el experimento psico-musical contenidos en los siguientes capítulos y sus diagramas.

El ahora inexistente Helios Bookservice publicó una edición muy limitada de mi *Música elemental* en Gran Bretaña en 1974-5. Se hizo en forma de notas para una serie de grabaciones musicales/mágicas agotadas actualmente y probablemente desbancadas por material posterior de los diversos autores implicados. Durante la década transcurrida entre la publicación de aquellas notas originales y la redacción de este libro, trabajé reiteradamente con el sistema descrito, y constaté que se podía exponer fácil y claramente en conferencias públicas. Hay una serie de desarrollos y aplicaciones que no se incluyen aquí, que se aplican principalmente a la música vocal y a la relación entre la música vocal, instrumental, y la danza sagrada. Espero que estos temas constituyan la base de un futuro libro.

Capítulo 1

Música y transformación de la conciencia

El contenido de este libro es fruto de mi propia experiencia en tanto que compositor y músico, e investigador de los aspectos más insólitos de la música. Fundamentalmente, es un libro práctico breve... un manual de alquimia musical, por emplear una descripción pasada de moda pero todavía viable. Sin embargo, no hace ninguna sugerencia de singular obscuridad o de voluntaria confusión, como a veces lo parece en libros que tratan misteriosamente las ciencias herméticas. Me interesa una serie de conceptos sencillos y la aplicación de teorías específicas, así como un método moderno de implicación alternativa en la música de todo tipo. La palabra alternativa se utiliza aquí en su sentido literal, y no como una bandera para un escapismo en boga.

Este no es un libro académico, y puede ser utilizado por el lector en general y por el entusiasta con la misma facilidad que por el compositor o el músico, el especialista en acústica o el estudioso de las primeras evoluciones musicales. Las alternativas prácticas de la implicación en la música también pueden ser aplicadas a un nivel distinto por el meditador moderno o el grupo que intenta realizar cambios voluntarios de conciencia mediante la utilización de teorías musicales específicas y ejemplos de música seleccionados. Esta aplicación varía desde la terapia musical hasta las disciplinas espirituales.

Por consiguiente, las teorías apuntadas deberían ofrecer algo a todas las personas interesadas en las posibilidades de la Música y la Transformación de la Conciencia... no se limitan a ningún área especializada, sino que pretenden ser un puente entre varias disciplinas y sistemas o conceptos musicalmente operativos. Lo más importante de lo que espero demostrar es

que algunos modelos conceptuales sumamente sencillos, que eran de importancia central en las culturas más antiguas, todavía pueden tener una aplicación dinámica y moderna hoy en día, transformadas en el contexto de nuestras sociedades fragmentadas del mundo entero en rápida transformación. No obstante, dado que el material está escrito específicamente para el lector occidental, no incluye ninguna terminología musical oriental, ni requiere que hagamos la suposición más bien falsa de que Occidente no tiene verdadera música mágica propia. Este tema se trata detalladamente más adelante en el libro, y por ahora no es necesario insistir en ella.

Para conseguir los mejores resultados de este libro, no necesita usted ser músico, psicólogo, ni siquiera mago... pero tiene que estar seriamente interesado en la música en tanto que energía genuina que origina transformaciones en la conciencia. Estas transformaciones pueden ser estados de ánimo efímeros del individuo arrastrado de grado o por fuerza por el panorama de la música comercial, o pueden ser efectos profundos a largo plazo que se interrelacionan con amplios ciclos de transformación social y económica.

Más rara vez, pero de lo más significativamente, la música también puede generar transformaciones permanentes y dinámicas en la conciencia individual, ya se trate de un santo, de un poeta, de un compositor o de un buscador de la realidad y la verdad menos específicamente definido, un hombre o mujer musical de la calle. Estas transformaciones surgen a partir de combinaciones de frecuencias y esquemas que resuenan igual para el físico que para el metafísico, aunque en mundos diferentes.

Las resonancias son utilizadas por una antigua, perdurable pero fácil de confundir, serie de ciencias artísticas, de las cuales la alquimia, la mágica y la teosofía o metafísica son las más importantes. En dichas ciencias artísticas, de las que deriva directamente la psicología moderna a pesar de sus limitaciones, las percepciones, intuiciones y revelaciones internas de personas altamente sensibles se combinan con el penoso trabajo práctico y los modelos conceptuales bien establecidos. Digo fáciles de confundir no porque las ciencias artísticas sean inherentemente difíciles o embrolladas, sino porque como hombres modernos, las consideramos desde fuera e intentamos irrumpir en su corazón. Como cualquier disciplina verdadera, sólo pueden ser manejadas desde dentro, tras una ardua formación, y hoy en día a nadie le gusta la idea de ese trabajo duro.

Sin embargo, como con todos esos sistemas y disciplinas, hay un pequeño número de 'enfoques directos' que pueden acelerar los resultados más obvios. Son como las dietas, los ejercicios de salud o bienestar o los purgantes de choque, y se encuentran en los métodos catalíticos de la magia y la psicoterapia.¹ La música corta totalmente con este problema, y constituye un vínculo entre la larga disciplina tediosa y la transformación interna catártica inducida súbitamente. En otras palabras, la música vuelve mejor la vida mediante su propio poder inherente - ¡con la importante condición previa de que debemos controlar la música, y no dejar que nos controle la música de presuntos controladores!

La combinación de la visión intuitiva y la disciplina práctica se produce en la música primitiva, mágica, litúrgica, meditativa y alquímica, y reaparece hoy en día en los diversos sistemas de terapia musical que proliferan a partir de la psicología materialista. Dado que este movimiento moderno de música y psicoterapia, o música y su efecto holístico sobre la vitalidad humana, está directamente relacionado con los antiguos sistemas musicales mágicos y alquímicos (aunque normalmente los ignora u opta voluntariamente por no reconocer su existencia), he incluido una breve pero ecléctica lista de libros de referencia. Esta lista es la base de las notas de cada capítulo, dentro de una bibliografía más extensa para nuevas lecturas.

El experto en acústica o el musicólogo con una sólida comprensión de la física de la música, particularmente en el contexto de la música antigua y los cambios históricos, podrá encontrar las correlaciones de los sistemas que aquí se presentan, correlaciones que no incluyo en mis propias explicaciones o sugerencias para el lector en general, ya que estos temas son sutiles matizaciones técnicas que no afectan a la aplicación práctica de la música a la conciencia. Esta cuestión técnica plantea la importante dicotomía de la disección material contra una visión global conceptual. Dudo que podamos descubrir realmente el corazón secreto de la música mediante el examen de su física, su historia acústica o sus matemáticas teóricas, que son tan distintas de su verdadero uso por los seres humanos.

Otros muchos libritos sobre música, magia y transformación de la conciencia han precedido a éste, más cierto número de grandes y profundos volúmenes, obra de monumentales pensadores, metafísicos, físicos y teólogos o teósofos. El tema tiene una fascinación duradera, dado que armoniza las profundidades de la conciencia humana y nuestras intuiciones sobre la realidad, la verdad y la comunicación. La mayoría de los libros más breves y

más recientes han intentado correlacionar la historia de la música (normalmente en Europa, pero a veces estableciendo referencias sobre Oriente) mediante el concepto de evolución. Toman un marco histórico-cultural y citan a compositores individuales como ejemplos de una conciencia musical en evolución, que llega hasta la actualidad (del autor de cada libro). No suscribo esta visión de la música, y no pretendo formular la evolución de la música de ese modo.²

Definir la conciencia humana en la música a través de compositores, teóricos o trabajos musicales específicos resulta bastante inadecuado; limita nuestra comprensión a una falsa progresión temporal en la que se confunde la ilusión de la evolución social o la evolución material y el progreso científico con una noción igualmente falsa de evolución musical.

Aunque el arte musical, superficialmente, parece evolucionar a través de etapas definibles, en realidad dichas etapas sólo son aparentes retrospectivamente. Aunque parece inocentemente lógico a un nivel superficial, el análisis retrospectivo guiado por el concepto de evolución siempre genera una falsa imagen de progreso. Esta falacia es más evidente cuando consideramos análisis retrospectivos de profecías y predicciones, en las que expresiones oscuras están incluidas intelectualmente en contextos históricos que sólo son válidos por percepción retrospectiva más que por inspiración.³ El cuadro evolutivo está tan firmemente entretejido con los conceptos de progreso social y científico que se ignora otros modos de progresión, que pueden ser en espiral u oblicuos⁴. Esto es particularmente evidente en nuestras historias de la música, ya se trate de estudios de corrientes principales o marginales, en las que algunas personas, teorías, obras o evoluciones técnicas clave se realzan de forma artificial. Aunque indudablemente se producen estas potentes innovaciones, lo hacen sobre un amplio fondo de actividad musical y de conciencia colectiva, la mayor parte del cual no resulta afectado por las modas del arte de la música, y vive según modelos o reglas que resumo brevemente como parte del razonamiento principal de este libro. Debo insistir en que en este contexto no estamos hablando de 'música folclórica', sino de la música-conciencia humana, en la cual la música folclórica o étnica sólo desempeña un papel importante en una obra musical en espiral de duración eterna.

Muchos escritores sobre el tema de la música sugieren que estamos a punto de pasar a una era de gran libertad, en la que las restricciones innegablemente estranguladoras del arte musical europeo están siendo

derribadas, en la que se alcanza la libertad musical mediante la utilización de instrumentos sumamente sofisticados que generan pleromas de sonido⁵. Aunque dichos pleromas o sonidos completos siempre han estado en nosotros, en nuestras voces, o en los instrumentos musicales más sencillos, si optamos por oírlos. La tecnología no es necesariamente un signo de progreso musical, aunque puede resultar una soberbia ayuda para el mismo.

Lejos de sugerir que estamos a punto de entrar en una nueva era musical, sospecho que las generaciones futuras, aplicando un análisis retrospectivo para demostrar cuan avanzada es su propia música en comparación con la nuestra, considerarán los siglos veinte y veintiuno como el nadir de la degeneración de la música en la conciencia humana. Pienso que esta música contiene una potencia no del todo, pero casi enteramente perdida para nosotros, y que hay algunos puntos bajos abismales en nuestra 'evolución' musical que deben ser reequilibrados social e individualmente para el bienestar psíquico y físico. No sugiero que debamos intentar escapar a un falso pasado musical, sino que debemos encontrar una forma de tratar la relación paradójica entre la degeneración musical y las transformaciones en espiral de la conciencia.

Las orientaciones generales de mi teoría no son pesimistas, sino regeneradoras. Debemos, ante todo, encontrar una manera de dar marcha atrás respecto a ciertos estereotipos sumamente debilitantes que se encuentran tanto en la música artística como popular, para ser capaces de juzgar qué es lo que le está ocurriendo realmente -si es que algo sucede- a la evolución musical moderna. En este contexto es donde son inicialmente útiles los antiguos sistemas herméticos o metafísicos en tanto que correctivos psicológicos. No deben ser creídos a pies juntillas, ya que se expresan a través de un simbolismo filosófico o religioso ortodoxo que resulta repelente para muchas mentes modernas; sino que debemos descubrir el núcleo perenne de sus sistemas, y exponerlos de forma sencilla e inequívoca. Una de estas formas o modelos constituye una de las partes principales de este libro, y recomiendo encarecidamente al lector que lo pruebe, ya que hasta ahora no hay noticia de que ha fallado si se hace un genuino esfuerzo sin prejuicios para experimentarlo honradamente.

Tengo pocas dudas, pero también hay pocas pruebas en el sentido histórico académico, de que los alquímicos y los filósofos herméticos formularan tradiciones musicales que se remontaban a las culturas de un pasado lejano. Las influencias evidentes de Grecia, Roma y las culturas árabes son

bien conocidas y están bien demostradas en los estudios populares sobre la alquimia⁶, y en los últimos años varios eruditos y autores han presentado pruebas crecientes del saber y el simbolismo occidentales⁷. El sistema de metafísica musical que expongo en los últimos capítulos haya sido utilizado por los druidas celtas así como por los griegos pitagóricos, pero la evidencia musical de esta sugerencia tiene sus raíces en la música folclórica y en las reminiscencias de la tradición bárdica de Irlanda, Gales, Escocia y Bretaña⁸.

En última instancia, la música mágica, alquímica o metafísica, que es música que tiene una aplicación psicológica, deben tener una base en la naturaleza esencial del alma, de la propia conciencia. Es fácil sugerir que toda la música tiene esa misma base; al hacerlo, me estaría refugiando tras una declaración cierta que está tan difundida y es tan general que ningún individuo podría intentar aplicarla realmente. Todos estamos acostumbrados a esas grandiosas pero ineficaces enseñanzas de 'sabiduría', y realmente necesitamos algo sólido, particular, y por supuesto, nutritivo que llevarnos a la boca. Cualquier buen sistema musical y psico-musical debe llevarnos de la generalidad a lo específico, y luego devolvernos a la generalidad que entonces aparece transformada. Si el camino emprendido es complejo, oscuro, obtuso y tal vez elitista, no debemos tomarlo.

Espero que las teorías, métodos, pistas y mapas ofrecidos aquí sean un punto de partida, un paso hacia la claridad en la conciencia-música aplicada seguido y mejorado más adelante por gente mejor que yo. Así como yo he seguido y simplificado una tradición esencial milenaria, estoy seguro de que otros continuarán el mismo proceso alquímico de refinamiento y transformación.

Sistemas y diagramas

Antes de embarcarnos en los itinerarios expuestos por los mapas musicales y metafísicos del texto y los diagramas, quisiera pedir al lector que no se deje atrapar demasiado por los 'Sistemas'. Por mi parte, no tengo ninguna intención de ofrecer un sistema o sistemas supuestamente 'autorizados' o 'definitivos'. Lo mejor que se puede decir de cualquier sistema es que (a) es eficaz para hacer lo que pretende hacer, y (b) conduce a su propia destrucción mediante la liberación de aquellos que lo utilizan para llegar a nuevas conclusiones, perspectivas, y a un verdadero crecimiento interno o externo.

La falacia de los sistemas autoritarios, o peor aún, de los sistemas

ocultos y elitistas, es nuestra desdichada herencia conceptual de una religión dogmática ortodoxa dominada por los hombres. Se produce a todos los niveles de la cultura euro-americana, pero en este contexto nos enfrentamos con su adulteración del poder de la música y la magia en la conciencia humana.

Muchas obras esotéricas son elitistas y dogmáticas, incluso aquellas que pretenden llevarnos más allá de la Iglesia formal o aparentemente opuestas a una religión decadente. La mayoría de estos libros son obra de hombres y ocasionalmente de mujeres que estaban fuertemente condicionados por la Iglesia ortodoxa... y en el caso de escritores anteriores al siglo veinte con frecuencia eran miembros del clero. Dentro de este falso ambiente de 'autoridad' mantenido por la fuerza de las armas cuando era necesario, está la imagen del patriarca, un macho dominante y omnisciente que pronuncia 'verdades' que son 'definitivas'.

En tiempos más recientes, esta imagen se ha presentado como el resumen de la 'razón'; la autoridad se define por una manía de la prueba o la validez experimental. En la magia, la música y el alma humana, a menudo se trasciende la prueba, y la razón se esquiva continuamente en beneficio de niveles de comprensión más profundos que no son accesibles a la definición verbal o intelectual. En psicología también encontramos esta imagen de sabiduría masculina estereotipada demoníaca o violenta, en la que todas las facetas de la entidad humana han sido falsamente definidas por diversas escuelas de reduccionismo o etiquetado superficial.

En la música es el compositor, claro está, quien transmite este estereotipo, muchas veces inconsciente o involuntariamente. La ilusión de una persona, normalmente, un varón, a través de la cual los impulsos creativos se congelan en el papel en una forma invariable e inquebrantable (la partitura) resulta cada vez menos válida para la madurez musical en la sociedad, pero conserva no obstante un enorme poder. En la música popular el poder se expresa en forma de ingresos, estrellato, y una devoción de intensidad casi religiosa por parte de los fans, pero curiosamente, este ámbito degradado del condicionamiento de las masas es uno de los puntos cruciales que nos devuelve a un enfoque más imaginativo de la música. No obstante, es un camino corrupto ya que se suma a la degradación de nuestra imaginación colectiva, activado por trivialidades y burdas estratagemas para generar ventas.

Para equilibrar este desafortunado estereotipo masculino, debemos recordar que los escritos y enseñanzas mágicos, esotéricos y posteriormente alquímicos o herméticos conservaron una amplia herencia de los cultos paganos y las filosofías antiguas. Estos estaban íntimamente imbricados con la imagen y los poderes regeneradores de una diosa o diosas, los elementos femeninos rechazados o adulterados por la Cristiandad. Sin embargo, la Iglesia Romana restauró esta imagen femenina bajo la forma del culto de la Virgen, intentando absorber así las energías de las imágenes de las diosas paganas que seguían ocupando un lugar importante en la imaginación colectiva.⁹

Los sistemas extraños, presentados aquí principalmente en forma de un simple diagrama, derivan en parte de la filosofía y metafísica precristiana. Dichos modelos conceptuales aparecieron en varias culturas, incluidas la Grecia clásica y las obras de referencia Orientales influyentes que tanto contribuyeron al crecimiento de la Cristiandad. Recibimos este material a través del filtro de la censura y la distorsión desbocada de las Iglesias políticas, pero también lo conservamos en varias formas tradicionales transmitidas a niveles de cultura muy general - a través del folklore, la poesía, las canciones, los bailes rituales y otros elementos que, por así decirlo, se cuelan por debajo de las barreras establecidas por la ortodoxia. Los escritos alquímicos desde la edad media hasta el siglo diecinueve evidencian una fuerte influencia de dichas tradiciones en los pensadores y místicos individuales, mientras que un número importante de textos medievales derivados de tradiciones nativas, tal vez originalmente de los druidas celtas, también nos ofrecen una evidencia de continuidad simbólica¹⁰.

Los sistemas son abiertos; son fluidos, adaptables, flexibles. No son rígidos o autoritarios; usted no fracasará de ningún modo si no los sigue con precisión. En realidad, las topologías mágicas, psicológicas y metafísicas cambian inmediatamente al ser energizadas por la conciencia humana. En la música, las rígidas marcas de un compositor sobre el papel cobran vida mediante la recreación de la visión musical de la interpretación de un director y en manos de un gran músico o grupo de músicos. Esto es un ejemplo evidente de cómo una topología psíquica (la partitura) cobra vida y cambia a través de la conciencia humana.

Los mapas formales de nuestros diagramas, como El Arbol de la Vida o el Sistema Elemental Cuádruple parecen ser constantes o incluso

rígidos tras un examen superficial, pero una vez vivificados por una atención imaginativa más profunda, se producen cambios vitales en sus matrices vivas.

Por consiguiente, los conceptos sugeridos no son una serie de sistemas que sustituirán o revolucionarán nada que ya pretenda ser definitivo o fijo; son una familia de matrices, de imágenes-madre que ayudan a nuestra empobrecida conciencia musical a alcanzar una edad adulta tardía. No podemos utilizar estos sistemas para 'componer' en el sistema habitual de la palabra, aunque he creado y grabado música aplicando algunos de los principios descritos.¹¹ Los no-sistemas ilustrados deben ayudarnos a librarnos de las falsas limitaciones de la autoridad musical en un extremo (música artística) y a ponernos en guardia contra la fragmentación caótica en el otro (música popular).

Lo que ocurra después de esto depende sobre todo del individuo, es decir de usted.

Los diagramas se han elaborado en la forma más sencilla y directa posible y se pueden utilizar de diversas formas. No pretenden mejorar los notables e imaginativos mapas de correspondencias contenidos en obras anteriores (como los de grandes metafísicos como Fludd o Kircher)¹², sino exponer los sencillos fundamentos de dichos mapas desprovistos de atributos complejos. Hay cierto número de diagramas originales, basados en el antiguo modelo de los Cuatro Elementos, que no habían sido publicados hasta ahora, ya que son resultado de mi propio sistema musical/alquímico descrito en el texto. Las funciones de los diagramas son las siguientes:

1. Aclarar conceptos discutidos en el texto.
2. Proporcionar claves sencillas para los diagramas más complejos incluidos en libros anteriores sobre metafísica, magia y música.¹³
3. Exponer algunas teorías y conceptos al antiguo modo tradicional (como la Lira de Apolo, el Instrumento de Cuatro Cuerdas, o el Hombre Musical).
4. Actuar como símbolos visuales para la contemplación, meditación o concentración con ayuda de la imaginación. En esta función, los diagramas pasan de las dimensiones meramente intelectuales a las de las disciplinas internas o las artes mágicas o místicas.

5. Actuar como topologías psíquicas, vinculadas no sólo al punto (4) anterior, sino a la matriz general utilizada para representar el alma humana en las filosofías antiguas. Esta matriz, el Esquema Cuádruple, genera otros muchos glifos topológicos más complejos, como el Arbol de la Vida, los Sólidos Platónicos y en la física los mapas mediante los cuales se concretaron las primeras constataciones sobre la estructura del sistema solar. Merece la pena destacar que estos mapas no son curiosidades anticuadas, sino que todavía pueden ser utilizados muy eficazmente por el estudiante moderno de la psique.¹⁴

6. Demostrar el concepto perenne de que existe una relación armónica entre el microcosmos - la humanidad, y el macrocosmos - el universo. Estrictamente hablando, podemos aplicar este término de macrocosmos únicamente al sistema solar, ya que el universo mayor es otro nivel armónico más, al que podríamos llamar hipercosmos.

7. Demostrar, en el caso de los diagramas de glifos elementales (Capítulo 5) una relación directa entre los modos de conciencia y las formas musicales. Con este método sencillo, sacamos la música de la progresión lineal del sistema de notación sujeto al tiempo, y la presentamos en el mapa elemental de la conciencia utilizado en la psicología y metafísica antiguas. Dado que todos estos mapas circulares son analogías planas de una geometría esférica, también estamos creando un modelo analógico para relacionar las vibraciones musicales con la matemática más abstracta.

Esta orientación matemática no se desarrolla en nuestro texto, ya que evidentemente pertenece a un trabajo más técnico, pero la analogía se puede establecer en las fases usuales: 'plana', 'esférica' y multi-dimensional. Se puede utilizar este sistema para definir la música en cualquier número de dimensiones matemáticas, y la creación musical se puede vivificar espectacularmente mediante la aplicación de este tipo de analogía.

Los modelos presentados son sólo los más básicos, y a esta primera colección se podría añadir una larga serie de mapas o glifos conceptuales adicionales. Quisiera insistir en que por muy fascinantes que sean las combinaciones o rotaciones matemáticas, no pueden sustituir la aplicación interna o la meditación sobre el Esquema Cuádruple original del que todos procedemos.

Si dedicáramos nuestro tiempo a investigar la matemática, rotaciones, combinaciones y fórmulas generadas por las teorías descritas, nos saldríamos del tema. En los modelos musicales de los filósofos del Renacimiento, se utilizaba las verdades matemáticas para demostrar verdades metafísicas, siguiendo el axioma hermético de 'como es arriba, así es abajo'. La física o las matemáticas nunca se concibieron como un fin en sí, sino únicamente como formas sugestivas de actividad mental que armonizaban con la conciencia superior.

Mi planteamiento en este libro es muy similar, pero muy básico. No se hace en él ningún intento de utilizar la física o las matemáticas para 'demostrar' nada; las analogías geométricas presentadas en los diagramas derivan estrictamente de una serie de conceptos creativos, presentados en metafísica y astrología como los Cuatro Elementos o los Cuatro Mundos. Estos, tal como expongo en un capítulo posterior, son estados de actividad relativa que pueden ser utilizados para definir fenómenos tanto internos como externos, aplicables tanto a la física como a la metafísica, la sociedad y el alma. Mas allá de éstas, la mística está relacionada con la existencia de otro estado, que no se puede definir en términos relativos, y que sólo es accesible a través de la meditación. Nuestras analogías musicales no abordan este estado, pero no cabe duda de que derivan del mismo, incluso si como individuos nunca tomamos plena conciencia de ello.¹⁴

Si descartamos todas las derivaciones históricas, intelectuales y matemáticas, nos quedamos con una serie de símbolos, como los que aparecen en nuestros diagramas. Estos pueden considerarse directamente, por derecho propio, y tienen algunas cualidades inherentes que resuenan en el alma y el organismo humanos. Si los aborda de una forma muy directa y sencilla, les prestará vida, y también prestará vida a los poderes armónicos de su propia psique y cuerpo que están en íntima armonía con la música.¹⁵

Para muchos de nosotros, unos ejercicios sencillos del tipo descrito serán nuestra primera experiencia en el uso consciente de la música sobre nuestras mentes y cuerpos. La mayor parte de la experiencia musical es pasiva, con frecuencia con un grado de pasividad que no sería nunca aceptable en ningún otro tipo de actividad vital. Nuestro consumo de música es directamente comparable al de una persona tumbada boca arriba, y dejando que unos desconocidos viertan sustancias desconocidas en su estómago a través de un embudo. Entonces nos preguntaremos por qué nuestro sentido del gusto es tan confuso, porqué estamos subalimentados, y

por qué tan a menudo estamos drogados, envenenados y debilitados en general.

Al considerar la música como una energía para cambiar la conciencia, empezamos por cerrar la boca al consumo aleatorio o compulsivo. Esta tarea en sí no es poca cosa, pero ayuda el crudo hecho de que debemos hacer una elección: ¿dejaremos a los demás que nos bombeen hasta hincharnos con sus productos o sus ingenios artísticos, o, tal vez por primera vez en nuestras vidas, intentaremos entrar en contacto con algunos de los fundamentos internos que hay detrás del poder de la música?

En una etapa posterior elegimos con sumo cuidado nuestro propio alimento musical, siguiendo y mejorando las pistas dietéticas del Apéndice 1. A su debido tiempo, y con esfuerzo, podemos dejar de ser meros consumidores drogados con papilla, o estereotipos artísticos respaldados por la moda, y eventualmente sostenernos sobre nuestros propios pies en tanto que individuos musicalmente alertas.

Evidentemente, mi analogía es deliberadamente exagerada, pero si le hace sentirse incómodo de algún modo con su propio consumo musical, es probable que revista alguna verdad para usted. Quisiera destacar que esta analogía se aplica al compositor y al músico igual que al no-músico, aunque probablemente en el caso del especialista la dieta contenga un exceso de uno o dos elementos musicales específicos, y una ausencia de comprensión de la experiencia de los demás.

En una cultura en la que la música nos bombardea en cada habitación, tienda, bar y lugar de reunión público, la propuesta de un consumo controlado puede parecer exageradamente idealista. ¿Cómo detener el flujo de basura que nos asalta desde cada altavoz? Está claro, pero tal vez sea lamentable, que no podemos tomar medidas inmediatas directas contra la contaminación musical. Las hachas son socialmente inadmisibles y peligrosas para los inocentes presentes, y la interferencia electrónica con emisión de señales es ilegal en la mayoría de los países.

Los ejercicios elementales propuestos aquí tienen cierto número de efectos, uno de los cuales es lograr gradualmente la capacidad de desconectar (no ignorar o simplemente atajar) el efecto de la música indeseable. En caso de ritmos fuertes y debilitantes, como los que se emplean en la música rock, algunos de nuestros ejercicios se pueden utilizar incluso de la forma tradi-

cional de la concentración, oración o mantra, que cortan literalmente las influencias indeseables. No obstante, esta es una aplicación algo drástica de los símbolos musicales que en realidad están concebidos para un desarrollo prolongado más profundo.

En este contexto, debemos recordar que el valor reside en una conciencia musical de la música que empleamos dentro de nuestra psique, y no en la expresión externa. No estoy sugiriendo que nos dediquemos todos a ir por ahí cantando a pleno pulmón los ejercicios vocales de los Elementos (aunque ésto podría ser divertido), sino que utilicemos los esquemas como correctivos de emergencia en situaciones musicales desagradables. Incluso el visualizar los glifos o símbolos (Capítulos 5 y 6) tiene un efecto sorprendentemente beneficioso sobre la conciencia debilitada por el ruido de la música disco o los sonidos espiritualmente deprimentes de algunos compositores modernos.

En última instancia, el alma musicalmente sana es capaz de distanciarse simplemente de dichas influencias malsanas, pero este es un ideal muy difícil que supone un trabajo considerable sobre la unidad del cuerpo y el alma. Quisiera destacar el trabajo sobre el organismo físico, ya que la música es una energía física, y no solamente emocional, intelectual o espiritual. El cuerpo reacciona directamente a algunas resonancias, tonos y ritmos, un hecho sencillo bien conocido y demostrado por la ciencia y la medicina ortodoxas. Pero estas reacciones son tan complejas que resulta difícil controlar o definir las de forma racional u ordenada.

Los sistemas musicales metafísico o psíquico ofrecen un método de funcionamiento alternativo, en el que la respuesta física directa a la música está controlada y orientada por una analogía interna más que por reglas o experimentos 'probados' exteriormente. Utilizando un método de este tipo, también evitamos algunos aspectos groseros o destructivos de la investigación musical, como las peligrosas frecuencias utilizadas para inducir reacciones físicas a resultados de una actividad cerebral estimulada por disparadores sónicos.

En las antiguas filosofías lo físico y lo espiritual no están separados, sino íntimamente entrelazados. La música, un esquema físico de energía aparente en el mundo exterior, presenta algunos esquemas espirituales de energía que normalmente sólo son accesibles a través de percepciones internas altamente desarrolladas. Podemos omitir toda esta teoría, y limitar-

nos a aplicar sus modelos a nuestra propia conciencia musical. Dado que nuestra conciencia musical está afinada armónicamente con toda nuestra entidad, una sana utilización de la música estimulará a un cuerpo sano.

La afirmación de salud no es una mera generalización, ya que los directores que están expuestos a e íntimamente implicados con un espectro de música tienden a estar sanos y activos hasta una edad avanzada. Esto se debe tanto al contacto físico con las frecuencias musicales de todo el organismo (abierto por una amplia gama de tonos durante muchos años) como al contenido teórico artístico o emocional del trabajo del director¹⁶. Sugeriría que la teoría elemental de la música expresada en las siguientes páginas da una explicación posible de esta demostrada vitalidad musical y biológica. Con, por supuesto, la condición de que debemos llevar una vida sana en general y no de abusos. Ninguna cantidad de la mejor música del mundo activará plenamente una corriente sanguínea saturada de drogas, alcohol o de las toxinas acumuladas por una dieta malsana. No obstante, los estímulos musicales pueden ayudarnos a librarnos de algunos malos hábitos, y los signos musicales elementales se pueden emplear directamente de este modo como terapia blanda.

Futuros desarrollos

He divagado libremente sobre cierto número de temas o bien directamente pertinentes al texto principal y su utilización por el lector, o bien al tema general de la música y la transformación de la conciencia. Desarrollar más a fondo cualquiera de esos temas diversos requiere un libro especializado independiente, y también requiere disciplina y trabajo individual más allá del ámbito de esta exposición general. Muchas de las áreas abordadas son sumamente fructíferas para un mayor desarrollo y merece la pena enumerarlas una vez más, antes de pasar a la teoría en sí.

1.Terapia. Desde los tiempos más remotos se ha sabido que la música es terapéutica, y en las primeras culturas no consistía un mero entretenimiento como lo es hoy. El valor terapéutico de la aplicación específica de la música llega mucho más allá de la mera inducción de 'estados de ánimo', dado que se producen reacciones en el cuerpo cuando éste entra en contacto con las emisiones físicas de un sonido controlado, es decir la música. El sistema elemental resumido corresponde al trabajo terapéutico sencillo, y se puede manejar de varias formas distintas:

(a) Como sonidos grabados para su recepción pasiva

(b) Como salmodias vocales para inducir una activa transformación interna de la conciencia. Este método afectará al organismo tanto interna como externamente, estableciendo una resonancia mutua (técnicamente llamada retroalimentación) que tiene un poder considerablemente superior al de la señal sonora original en sí.

(c) Como ejercicios meditativos o mágicos/espirituales para el místico o metafísico consagrado. Esta es la aplicación más especializada.

(d) Como material visual. Los glifos o diagramas tienen una influencia terapéutica o modificadora sobre la conciencia, incluso sin pronunciar los símbolos sónicos. Esto no es sino una nueva exposición del antiguo arte del glifo, símbolo visual o mandala, conocido por tener un valor terapéutico psíquico.¹⁷

2.Comunicación. La música es nuestra forma más elevada de comunicación, aunque con frecuencia sea degradada hasta un nivel sumamente empobrecido. En el concepto de Música Esférica hay implicaciones que podrían cambiar la composición, interpretación y comunicación mediante música viva. Aquí el acento se pone en la música viva, aunque la música grabada es una segunda opción aceptable en metafísica musical. La comunicación suele dividirse en las funciones:

- (a) Activa y emisora
- (b) Pasiva y receptora

Estos papeles están personificados en la música por el intérprete y el oyente, pero este análisis sólo responde a una razón superficial, y no tiene aplicación en los niveles internos o psíquicos de la entidad humana. En la música existe cierto número de interacciones complejas, cuyo potencial se ilustra en el Arbol de la Vida, un diagrama de polaridad considerablemente sofisticado.

Se puede emplear los patrones musicales arquetípicos (frases o salmodias elementales) para niveles de comunicación que trascienden los sistemas de mensajes intelectuales verbales. No es una afirmación gratuita, ya que lo hacemos regularmente en la música en

general, en la que un compositor encierra un mensaje, una emoción, una intuición en su trabajo musical, y se lo envía al oyente a través del tiempo y del espacio, por medio del alma y el cuerpo del intérprete. Por decirlo de forma sencilla, algunas tonadas y canciones son tristes, alegres, deprimentes, vitalizantes etcétera.

En el uso monástico religioso del mundo entero, las salmodias están cuajadas de una potente comunicación interna o espiritual. Esto puede hacerse en forma de textos dogmáticos, sonidos vocales primarios, o estructuras especialmente montadas, basadas en 'alfabetos' musicales. En las páginas siguientes hablaremos de muchos de estos asuntos, y son todos ellos áreas de comunicación que podrían ser desarrolladas por trabajadores modernos, sacándolas de la atmósfera dogmática o falsamente jerárquica que las rodea.

La Comunicación es Terapia

El valor terapéutico de la música y su valor comunicativo son simplemente distintas manifestaciones de una energía mediadora y transformadora. Cuando practicamos los tipos tradicionales de ejercicio de canto estamos, inicialmente, comunicándonos con las distintas áreas o niveles de nuestra propia entidad. Esta fase es terapéutica, ya que despierta, mediante el estímulo musical, nuestras interacciones físicas y psíquicas 'muertas'.

A niveles más avanzados, se puede comunicar un impulso verdaderamente transformador o espiritual de un ser a otro. De ahí las breves pero gloriosas penetraciones ofrecidas por algunos tipos de música religiosa o música, ya que dicha música eleva temporalmente (dentro de los límites del tiempo) nuestra imaginación y nuestra respuesta física a modos de energía y conciencia que normalmente no podemos mantener.

En las artes mágicas, esta comunicación se extiende para unir varios reinos, mundos y seres cuya existencia se afirma tradicionalmente. Este tipo de actividad parece menos importante y valioso, sin embargo, que una penetración espiritual clara y sencilla desde dentro. Los ejercicios de este libro no están concebidos para su uso en conjuraciones superficiales o curiosas¹⁸.

Esta función, la de un puente entre mundos distintos, puede desempeñar un papel importante en la música del futuro; nuestra ciencia revela

cada vez más las profundidades de la existencia material, y algún día los modelos musicales de las culturas antiguas pueden brindar la base para nuevas áreas de experimentación, modelos del universo, o comunicaciones con estados del ser o seres conscientes cuya existencia no podemos captar actualmente. Esto no es un ignorante salto atrás a la superstición, sino una simple sugerencia de que los modelos musicales pueden actuar como portadores de señales a dimensiones que quizá no resulten accesibles mediante cualquier otro medio práctico. Dado que tradicionalmente se ha dicho que los esquemas de la transmisión musical llevan la huella de la Palabra original, o impulso creativo, u origen de todos los seres, se utilizan metafísicamente para actuar como lenguaje universal que trasciende todos los espacios, tiempos y acontecimientos. La respuesta humana a la música sólo es un diminuto aspecto microcósmico de una respuesta y expresión que se propaga armónicamente por el macrocosmos (un sistema solar o estelar) y el hipercosmos (la totalidad de la existencia, el universo).

Una vez que hemos extrapolado o investigado intuitivamente hasta este punto, empezamos a entrar en los reinos de la poesía y de la profecía, de la visión que se funde con la conciencia normal, de la inspiración que podría expresarse como música. Las pintorescas y medievales *Profecías de Merlín*, probablemente sacadas de una antigua serie de versos celtas, describen el final del sistema solar en su conclusión: 'Los Cuatro Vientos lucharán entre sí con un soplo aterrador y el sonido alcanzará las estrellas'. Esta es una forma apocalíptica o dramática de describir la interacción de los Cuatro Elementos, presentada en nuestro texto principal como la base de toda la expresión musical. Encontramos una visión similar en la Creación de los Mundos descrita en la *Vita Merlini*, una biografía mística surgida de una mezcla de motivos clásicos y druidicos o británicos, también de la pluma de un cronista (o recopilador) del siglo doce, Geoffrey de Monmouth: 'A partir de la nada, el Creador del mundo produjo cuatro elementos que pudieran ser la causa primordial así como el material con el que crear todas las cosas cuando se reúnen armoniosamente...'¹⁹. En la *República* de Platón encontramos una visión parecida, citada en el Apéndice 2.

No cito estos antiguos escritos, a los que se podría añadir libremente un gran número de ejemplos adicionales, como 'referencias' o 'autoridades'; son ejemplos de un perpetuo modo de percepción que existe en nuestro interior.²⁰ Este modo o modelo de conciencia tiende hacia arquetipos, que son (a diferencia del incorrecto uso moderno y un tanto débil del término) matrices a través de las cuales pueden expresarse en el tiempo y el espacio

imágenes, energías y sucesos innumerables pero interrelacionados armónicamente. Cuando fijamos estos arquetipos en palabras o en forma de diagrama, una de sus principales representaciones es en forma de glifos, diagramas sencillos o mapas geométricos. También son posibles otras representaciones, de forma más antropomórfica o visionaria, pero dichas expresiones suelen ser una segunda fase o etapa derivada del simbolismo, al fermentar su recorrido por la psique hacia afuera, hacia la expresión material.

Es significativo que las visiones clásicas y renacentistas o los planes arquetípicos comprometan todos ellos no sólo la música en este mundo sino el poder espiritual de la música como poder creativo universal. Hoy en día no experimentamos así la música, y por lo tanto nos sorprenden las correlaciones entre la música y la terapia, entre la penetración y la visión trascendente o comunicación. Para trabajar por un rejuvenecimiento de nuestras percepciones musicales, para cobrar vida en esos potentes reinos imaginativos más allá del tosco materialismo, debemos volver a algunos fundamentos primarios muy sencillos.

Capítulo 2

LAS CUATRO EDADES DE LA MUSICA

La música es una potente energía que puede alterar nuestra conciencia. Esta relación entre música y conciencia, tanto individual como de grupo, se conoce desde los tiempos antiguos. Hoy en día se aplica eficazmente en la extensa explotación de espectáculos grabados y difundidos en los medios de comunicación. Pero a pesar de este poder reconocido de la música, es poco corriente que un compositor o intérprete moderno describa claramente las causas que motivan los cambios efectivos que se producen en el oyente.

Superficialmente, esta ausencia de enfoque teórico de la música y la transformación de la conciencia forma parte de la expansión del materialismo simplista; la música ya no se define en términos religiosos, de modo que hay menos necesidad de relacionarla con conceptos de divinidad pasados de moda. Con frecuencia se habla de música en términos emocionales o supuestamente 'subjetivos', o de forma racional y estructural que muchas veces elude la función primordial de la música - la de la comunicación viva.

En la mayor parte de los períodos históricos de la evolución y la moda de la música, la música se crea mediante una interacción entre los grupos auditores (el público o los patronos) y los creadores individuales. Esta interacción cristaliza rápidamente en forma de series de fórmulas. Podemos detectar inmediatamente este proceso en la música popular, en la que las fórmulas son prosaicas y repetitivas, y tan deshumanizadas que las grabaciones se denominan libremente 'producto'. La música se ha convertido en una producción de fábrica, en una parte del gran flujo de productos que incluye tanto los tranquilizantes como los programas de televisión, el jabón en polvo y la sopa instantánea.

Esta producción mecánica de la música refleja un estado general de nuestra cultura, que se manifiesta en la síntesis, la grabación y la reproducción electrónicas. Pero no deberíamos idealizar el producto de eras anteriores simplemente porque no estaba amplificado o difundido masivamente.

La llamada música clásica de los siglos XVIII y XIX en Europa reflejaba la rígida cultura formal de las clases dominantes. Estaba tan repleta de fórmulas de producción como cualquier cancioncilla del siglo XX programada mediante un ordenador de teclado digital. Debemos extender este análisis un tanto severo de la música en tanto que producto hacia atrás en el tiempo hasta perder tanto la vista como el sonido, y llegar a la misteriosa música creada por nuestros antepasados en el pasado prehistórico.

Ninguna disección de la forma, estilo o presentación de la reproducción o grabación puede alcanzar el corazón secreto de la música, corazón que emite una energía que puede modificar nuestra conciencia. Este poder de transformación puede parecer emocional, intelectual, espiritual o sexual, simplemente porque la música actúa como un vehículo para los modos de conciencia que trasciende y sostiene a la vez nuestras formas de conciencia normales. La música puede consolidar estas formas, o, más rara vez, puede derribarlas. Una vez más, este efecto se percibe claramente en la música popular, en la que el producto moldea y refuerza los efímeros valores del consumidor estereotipados comercialmente, pero que puede resultar intensamente irritante y molesta para los miembros de un grupo distinto. Aun cuando la música actúa así en los amplios campos de la difusión comercial, estos efectos revelan la suma potencia que puede ser inherente a vehículos musicales altamente energizados y refinados, y será este raro tipo de música el que exploraremos y empezaremos a experimentar.

Tradicionalmente esta música se transfería por enseñanza individual, a veces entre seres humanos y tutores del Otro mundo, como en la música sobrenatural enseñada en los países celtas. Volveremos a algunos de estos conceptos en los últimos capítulos, ya que no son una mera superstición sino una expresión sencilla del poder musical inherente a la naturaleza, tanto humana como no-humana.

Mediante el habitual análisis intelectual de la música podemos recoger ideas fascinantes sobre la creatividad personal de los grandes compositores; a menudo podemos reconocer retrospectivamente que algunas obras específicas reflejan períodos clave de la entidad y evolución nacional o

cultural. En estos dos contextos, la música tiene una función mágica o invocatoria aliada al surgimiento y formación de una emoción de grupo, sembrada por una fuente visionaria - el compositor. Este tipo de actitud ante la música es típicamente europeo, y de origen y divulgación bastante reciente. Puede alcanzar grandes profundidades de poder e imaginaria primitiva, como la 'Consagración de la Primavera' de Stravinsky; puede ascender a aéreas rotaciones de orden matemático, como en las obras de Bach; o puede quedarse en el nivel de producción más mediocre, en el que el único objetivo es vender discos de plástico de canciones olvidables.

Podríamos añadir otras categorías y ejemplos a nuestra lista, que en modo alguno pretende ser definitiva. En el contexto de la música y la transformación de la conciencia, el hecho de que la categoría de nuestro tercer ejemplo (música popular comercial) sea superficialmente trivial, pero internamente poderosa es de especial interés. Puede ser un instrumento de lo más eficaz para moldear la respuesta individual y de grupo. Además, a menos que se produzca una respuesta realmente negativa o contrarrestadora en el oyente, la música popular calma y excita al presunto 'clasicista' o 'modernista' con la misma facilidad con que actúa sobre el joven consumidor para quien está destinada. Aquellos que afirman interesarse en 'mejores' formas de música pueden negar este efecto, pero sólo hasta que se dan cuenta de que están marcando con el pie el ritmo de una cancioncilla de la radio o tarareando una burda frase melódica escuchada en un anuncio de televisión.

Paradójicamente, es en este nivel prosaico y trivial donde encontramos el poder mágico de la música, en oposición a la tan alabada creatividad del compositor serio que no se expresa para la sociedad en su conjunto. El notable e inestimable fenómeno de la composición formal individual ha tendido a disfrazar el verdadero poder de la música en tanto que poder físico impersonal que rearmoniza íntimamente la conciencia humana. Este poder impersonal es una propiedad de la naturaleza, se reconoce en la antigua música oriental, y sigue siendo potente en muchas corrientes de expresión musical de Occidente. Aunque hemos utilizado la música popular como el ejemplo más evidente al nivel más prosaico, no es de ningún modo el único ejemplo, y encontraremos una tradición duradera de música mágica que altera la conciencia, una tradición que por su origen y conservación es originalmente occidental.

Debido a la lamentable ignorancia y a la voluntaria deseducación, los occidentales piensan que no tienen música mágica inherente a su cultura,

y que toda la 'magia' procede del compositor individual, con frecuencia de la manifestación de sus crisis emocionales. Como descubriremos, hay una perdurable y eficaz serie de tradiciones musicales occidentales que modifican la conciencia; esta enseñanza ha sobrevivido desde el pasado más remoto hasta nuestros días, y sigue funcionando.¹

Las Cuatro Edades de la Música y la Conciencia

Para abordar las tradiciones mágicas/musicales, primero debemos definir una progresión básica de la evolución musical. Los sistemas musical y metafísico de Occidente se basan en una matriz cuádruple, dentro de la cual se desarrollan los esquemas del cinco, el siete, el diez y el doce. A lo largo de nuestra discusión y examen de la música metafísica o transformativa volveremos repetidamente a este concepto sencillo pero de gran alcance. También encontraremos una serie de ejercicios para uso personal o en grupo, en los que se utiliza las frases o llamadas musicales para modificar la conciencia. Sin embargo, antes de probar esos ejercicios, hay que comprender la matriz cuádruple, que se expresa de varias formas diferentes en relación con la música, la conciencia individual y colectiva, y la evolución cultural.²

1. Primitiva

La música primitiva aparece a partir de la utilización inspirada de las fuentes de sonido de la naturaleza. **Individualmente** se manifiesta con la voz humana, **culturalmente** en tanto que actividades e inventos primitivos de creación de música. Estos incluyen cantar o salmodiar, gritar, y una amplia gama de instrumentos sencillos pero sorprendentemente versátiles. Conocemos ejemplos de dichos instrumentos gracias a evidencias arqueológicas y antropológicas, y comprenden silbatos, rascadores, tambores y otras muchas fuentes de generación de sonido. Algunos de los instrumentos se atribuyen especulativamente, o por comparación con ejemplos primitivos modernos, pero todos derivan de fuentes naturales. Se sabe que los primitivos modernos crean tonos vocales de gran belleza y técnica, y que crean instrumentos a partir de fuentes naturales como juncos, ramas, piedras o pieles, de forma bastante espontánea. En algunos casos se deshecha el instrumento una vez utilizado, mientras que en otras adquiere un significado e identidad mágicos y se conserva honorablemente.

2. Ambiental

La música folclórica ambiental o étnica representa una evolución de la utilización primitiva del sonido musical. Tiene una cualidad culturalmente única íntimamente relacionada con la tierra de origen. Esta cualidad es la que hace que la música folclórica se reconozca instantáneamente; la música de España o de Escocia, por ejemplo, vive, cada una tiene una entidad de forma, espíritu y tradición imaginativa distintas. Estas músicas nunca se pueden confundir unas con otras, aunque un estudio detallado de la música folclórica de varios países revela muchos paralelismos estrechos. En el Este, la música folclórica siempre ha proporcionado el núcleo central de la gran música clásica aliada a la religión; la composición individual es menos importante que la recreación imaginativa dentro de una tradición viva. En Occidente, sin embargo, tenemos un punto de vista elitista culturalmente equivocado que nos ha sido martilleado por nuestro sistema de educación ignorante y plagado de prejuicios. Se nos ha enseñado, muy equivocadamente, que la música 'artística' es muy superior a la música 'folclórica'.

Durante la revolución musical de principios del siglo XX, cierto número de compositores europeos y americanos se volvieron hacia la música folclórica nacional como una fuente regeneradora para su creatividad individual. Al hacerlo, restauraron la conexión entre el estereotipo virtualmente moribundo de 'música artística' y el manantial de una conciencia musical comunal. No obstante, dicho reconocimiento de la música folclórica no es idéntico al proceso vivo de una tradición duradera; es un fenómeno artístico y cultural específico.³

La música ambiental constituye un amplio cimiento para la creación y composición musical, es la expresión musical de grupo de muchas generaciones en su tierra nativa. Esta conciencia musical compartida es tan consistente, que con frecuencia los individuos se vuelven hacia ella en busca de inspiración, ejemplo e incluso revelación.

3. Individual

A partir de las matrices ambientales y culturales, eventualmente cristalizan creadores individuales. En las primeras etapas, como la de la antigua civilización griega, la individualidad está contenida en la matriz cultural. Este modelo sigue ampliamente difundido hasta el período medieval en Europa, y persiste en las tradiciones orales (folclóricas) hasta nuestros días. En otras

palabras, ninguna orientación o notación personalizada define ninguna unidad de música en composición. La música es característica, fuerte, individual, pero fundamentalmente cooperativa y anónima.⁴

A menudo es esta cualidad muy cooperativa la que frustra a los intérpretes modernos de música antigua, incluso de períodos tan tardíos como el Renacimiento. Esta música, aunque a menudo compuesta individualmente, formaba parte de una tradición musical y social orgánica cuyas raíces estaban en la transmisión oral. Algunas de las obras más frustrantes aunque realmente grandes de la música antigua sólo se pueden comprender a la luz de las tradiciones orales, y en algunos casos muy raros en el contexto de tradiciones mágicas o simbólicas específicas comprendidas dentro de enseñanzas tradicionales, tanto religiosas ortodoxas como sumamente heterodoxas.⁵

4. Clásica

Nuestra última etapa es la música europea del período clásico de los siglos XVIII y XIX, y que se extiende al siglo XX. Aunque en la música artística formal aparecen tradiciones intelectuales antiguas, a pesar de todo degenera en una rígida serie de entidades congeladas sobre el papel mediante el sistema de notación. Las tradiciones se convierten en tradiciones de estilo, incluso de pretensión, más que en áreas de conciencia y experiencia comunes.

Cuando esta cuarta fase empieza a derrumbarse, experimentamos el difícil y caótico fermento del formalismo en decadencia. Tanto la música seria moderna como la música popular moderna exhiben actitudes revolucionarias, pero ambas están fuertemente controladas y condicionadas por las crecientes presiones comerciales. Los medios de comunicación de masas han convertido rápidamente la música en una industria más que en un arte de comunicación.

Dado que estamos hablando de metafísica musical o de la alquimia de la música y la transformación de la conciencia, debemos evitar deliberadamente el enfoque histórico habitual de la evolución musical. No sugerimos que las Cuatro Edades de la Música y la Conciencia sustituyan o mejoren teorías o trabajos más detallados y completos sobre la historia de la música. Son solamente un simple indicador de fases de progresión, que también existen simultáneamente como semillas en cada período cultural.

Cada una de nuestras cuatro fases generales de desarrollo (ver Fig. 1) tiene un aspecto vital en común: **todas emplean secuencias naturales de sonido emitido a partir de fuentes físicas.** Las fuentes comprenden la voz humana, y la amplia gama de instrumentos musicales físicamente selectivos y controlados. Esto puede parecer una afirmación bastante obvia y superficial, pero alcanza la raíz de la música metafísica o mágica, y requiere una consideración muy atenta.

Si definimos por separado el final del siglo XX, tenemos una Quinta Edad, todavía en transición o formación, la de la fuente musical electrónica. El desarrollo de la electrónica en la música, un sistema de control sintético de las ondas sonoras, es la aplicación de algo sobrecogedoramente nuevo; con frecuencia el compositor o músico olvida o ignora las implicaciones más profundas. Desgraciadamente, hoy en día la mayor parte de la música electrónica sigue estando en la fase de juguete o truco (1987), pero la rapidez con que progresan los equipos deja muy atrás la utilización humana y la aplicación creativa.

Los sintetizadores analógicos y los ordenadores digitales ampliamente utilizados en la música moderna seria y popular no reproducen o sintetizan de forma auténtica notas de música física real como las creadas por instrumentos naturales o la voz humana. En realidad, la síntesis de sonido no puede recrear las secuencias que se encuentran en la naturaleza, que son secuencias de suma complejidad y variación.

Las escalas musicales son secuencias de tono ascendente y descendente seleccionado (notas altas y bajas en orden). Debido a una teoría del temple o compromiso desarrollado para afinar el teclado, se adultera o altera intencionalmente varios de los intervalos naturales o distancias y diferencias entre notas altas y bajas. Volveremos a este compromiso de temple en un capítulo posterior, pero por el momento baste con decir que tiene efectos desastrosos cuando se combina con las teorías matemáticas utilizadas en el diseño de instrumentos electrónicos⁶.

En los sintetizadores, y en especial en las máquinas de digitales de experimentación en las que se programa y reproduce los sonidos del teclado corriente en forma de música, se crea una serie de escalas, intervalos y armónicos. En teoría, son totalmente precisos, y quedan bien en el gráfico o el tablero de dibujo, pero suenan de forma muy artificial. Parecen atractivos y que ahorran mucho trabajo, y son intrigantes acústicamente, pero son

sorprendentemente poco versátiles si intentamos ir más allá de los límites de la síntesis de sonido en boga. De hecho, no pueden sintetizar un instrumento musical natural con algún grado de verdadero éxito. Los factores presentes en un instrumento natural de cuerda o de viento, o en la voz humana, son profundamente complejos, y la cantidad de equipo, software y programación especial necesarios tan solo para abordar dicha complejidad es desalentadora. Y más aún, el tiempo necesario para su creación y utilización es horriblemente largo, y podemos encontrarnos en la absurda situación de estar rodeados de volúmenes cúbicos de instrumentos refinados con un valor de decenas de millones de pesetas, y todo eso simplemente para emitir un sonido que se puede generar perfectamente con un sencillo instrumento de cuerda o soplando en un juncu.

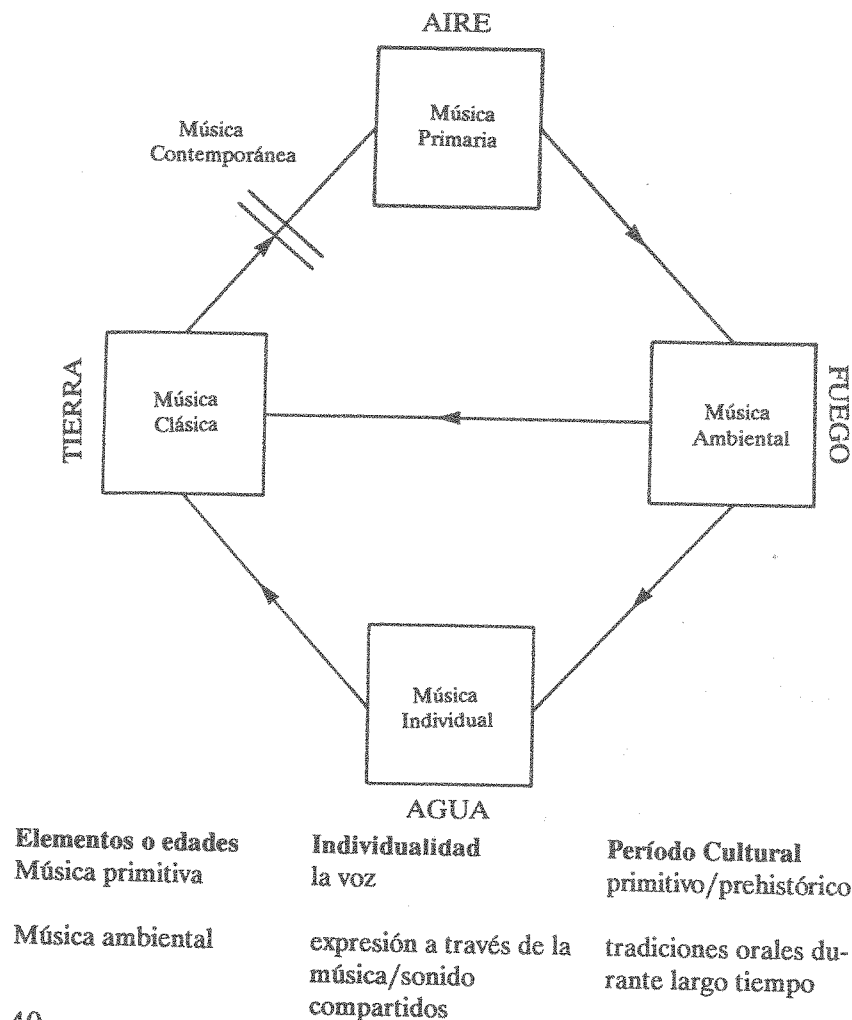
La utilización de dichos sintetizadores en la música moderna y especialmente en la música comercial es un claro reflejo de nuestra cultura; rechazamos lo natural y lo sustituimos por lo intensamente artificial. Durante el apogeo de la música clásica, este rechazo era una cuestión de formalismo creativo; hoy en día se ha manifestado plenamente en la expresión como síntesis física, sustituyendo las fuentes de sonido orgánico por la generación de sonido electrónico. El rechazo humano de la naturaleza ha pasado del campo creativo al expresivo. Podemos ver claramente representado este proceso en la Fig. 2, un diagrama metafísico tradicional de los Cuatro Mundos o fases de degradación del espíritu a la materia. Lejos de ser un modelo conceptual redundante y pasado de moda, este diagrama tiene relevancia directa respecto a los modelos culturales, trazando un mapa psicológico del desarrollo físico.

El Modelo de las Cuatro Edades se manifiesta fuertemente en el modelo de la cultura occidental, pero la cultura occidental tiene una poderosa influencia en todo el mundo. Las Cuatro Edades no se limitan a la historia cultural occidental aislada, sino que reflejan un modelo de conciencia que aparece colectiva e individualmente en toda la humanidad. Hoy en día siguen encontrándose culturas en las 'edades' Primitiva y Ambiental de la música, pero ha sido el crecimiento de la cultura occidental el que ha llevado al mundo en su conjunto al actual período transitorio (Quinto) de fermento caótico.

Aunque las Cuatro Edades se presentan en el tiempo lineal histórico, este aspecto secuencial está sostenido por cada 'Edad' que está potencialmente presente o en forma embrionaria durante cualquier era aparente. Como para los Cuatro Elementos, no existe ninguna edad por sí sola sin un

fundamento relativo en las otras tres; por ello si analizáramos detalladamente cualquier cultura encontraríamos aspectos de la música primitiva, individual, ambiental y artística, independientemente de la 'Edad' predominante, y en nuestro actual contexto, de la evolución musical a través de la historia. A un nivel más esotérico, representa el modelo básico de generación, tanto del complejo cuerpo/mente individual como del Universo Material.

Fig. 1 Las Cuatro Edades de la Música



Elementos o edades	Individualidad	Período Cultural
Música individual	la creatividad individual se destila a partir de las tradiciones colectivas	desde el período medieval tardío hasta los siglos XVIII-XIX
Música clásica	composición artística/formal individual aislada, ahora totalmente escrita	período de rigidez formal y elitista. Siglos XIX-XX.
Música contemporánea	búsqueda individual de nueva música dentro/más allá del formalismo decadente. Música popular masiva, experimentos con nuevos instrumentos.	colapso de las culturas. Siglos XX/XXI

Fig. 2 Los Cuatro Mundos de Manifestación

1. Originativo/Aire a Fuego
2. Formativo/Fuego a Agua
3. Creativo/Agua a Tierra
4. Expresivo/Tierra a un nuevo ciclo

Progresión tradicional a través de los cuatro mundos o etapas de manifestación. En la música, se presenta como sigue:

1. Primitiva/Aire a Fuego
2. Ambiental/Fuego a Agua
3. Individual/Agua a Tierra
4. Clásico/Tierra a un nuevo ciclo
- (5.Moderno/transitorio)

Estas Fases se funden gradualmente y no están separadas entre sí por fronteras rígidas.

La Aplicación de las Cuatro Edades de la Música y la Conciencia

Para descubrir los principios que subyacen tras la música, los modelos aparentemente secretos que modifican nuestra conciencia, debemos avanzar primero por las Cuatro Edades y las Cuatro Etapas relacionadas más arriba. Dado que la quinta fase es nuestra actual era de transición crucial, debemos considerarla como un punto de inflexión entre el final de la Cuarta Edad (clasicismo) y el comienzo de un nuevo ciclo.

Si seguimos la simple división de las Edades, teniendo siempre presente que se traslapan e interrelacionan de muchas formas complejas (Ver Fig. 2), podemos elaborar una historia de evolución y regresión cultural expresada a través de la evolución musical desde el período prehistórico hasta nuestros días.

Antes de embarcarnos en esta historia, que sólo se puede contar del modo más resumido posible en un breve libro, debemos considerar una ley de analogía de capital importancia. Las fases de desarrollo cultural (expresadas en música instrumental y vocal) son directamente análogas a las fases creativas o mágicas de la música utilizada para cambiar la conciencia individual.

En el pasado remoto o prehistórico, Un concepto de música primitiva se expresaba socialmente; hoy en día se puede lograr una realización concreta de este concepto en el individuo. Es fundamental que no confundamos los modelos primitivos del pasado colectivo con las semillas de conciencia que hicieron que se expresaran en su propio momento y lugar. Estas semillas siguen existiendo en nosotros hoy en día, en nuestra propia conciencia, preparadas para transformar el presente si son despertadas y llevadas a fructificar correctamente.

En otras palabras, podemos exponer algunas leyes de la música metafísica o mágica primitiva por referencia al pueblo prehistórico, o a los Griegos o Celtas, a los música Herméticos de los períodos medieval tardío y del Renacimiento, pero no tenemos que copiar o imitar su forma de vida. Efectuamos dichas transformaciones musicales y mágicas en nosotros mismos en el presente, no remedando los yos del pasado histórico.

En cada cultura, las semillas musicales, las claves primitivas de la transformación de la conciencia y el sonido formulado (música metafísica) se

manifiestan de acuerdo con las líneas de menor resistencia en esa cultura. La línea o canal más amplio es el de la imaginación comunal, expresada en forma de música nacional y colectiva; ésta ha sido sustituida y usurpada en gran medida por la música-producto elaborada por empresas comerciales y los medios de comunicación de masas.

Detrás o dentro de este mercado musical de conciencia compartida se encuentra nuestra serie de modelos, las secuencias concentradas mediante las cuales la música representa y recrea transformaciones de conciencia. En cada siglo se elaboran algunos estudios específicos sobre los efectos mágicos de la música, y sigue habiendo muchas escuelas activas que emplean sistemas musicales para modificar la conciencia - incluidas, claro está, las iglesias ortodoxas. Dentro de estas prácticas existe un núcleo de metafísica y metapsicología que se remonta a las profundidades del tiempo, ya que en realidad sus sencillas leyes y ejercicios son eternos.⁷

La música y la transformación de la conciencia hoy en día

Varios modelos o sistemas clave se mantienen sorprendentemente constantes, y siguen ampliamente difundidos, como las tradiciones musicales orales. Dichas tradiciones adoptan dos formas principales de expresión, aunque están interconectadas de muchas maneras fascinantes.

La primera es la música formal o 'clásica' oriental, en la que unas tradiciones religiosas y artísticas específicas toman forma de un modo conocido y bastante rígido. Dichas formas no son rígidas en el sentido europeo de la composición y notación individuales, sino que actúan como matrices estrictas para el despliegue de una narración, drama o rito relacionado con las mismas, o se convierten ellas mismas en un rito religioso formalizado.

La segunda es la música folclórica tanto de Oriente como de Occidente, en la que un volumen importante de música y canciones se conservan y recrean en una conciencia compartida. Esta conciencia emerge con armónicos raciales y regionales diferenciadores, pero la música oral del mundo entero tiene ciertas características comunes. En el Este, la música folclórica está inextricablemente ligada a la música formal o clásica, mientras que en Occidente hay escasa relación entre ambas si no es a través del trabajo de compositores concretos.

Si examinamos estos dos itinerarios de la música, expresados a través de una conciencia de grupo o racial, podemos ver que la primera (tradicción ortodoxa formalizada o 'clasicismo') tiene una tendencia continua a la degeneración, la degradación y la osificación. Donde más evidente resulta esta tendencia es en la música europea, y ha provocado numerosas revoluciones musicales.

En Occidente, la música está unida al materialismo, el de los grupos patronales o el de los intereses comerciales, mientras que el Este todavía conserva una fuerte coherencia religiosa, permitiendo que las tradiciones musicales formales sobrevivan durante períodos de tiempo muy largos. Nuestro segundo itinerario para la música a través de la conciencia compartida (tradiciones orales o folclóricas) tiene cierta tendencia a volverse estático y ultra-conservador si se divorcia de la corriente principal de la cultura general. Y ésta es precisamente la situación actual en Occidente, en la que la un conjunto notable de canciones y música, una vez compartido por muchos, ahora está desapareciendo rápidamente en su forma auténtica.⁸

Podemos ver muy claramente este elemento de destrucción en la evolución de la música popular a partir de la música folclórica en Occidente. Entre los años 50 y los años 80 del siglo XX, los modelos musicales básicos derivados de la música minoritaria en América han echado por la borda la conciencia mundial. A través de la implacable explotación de los medios de comunicación de masas, la música popular se ha convertido en un instrumento de manipulación a grandísima escala.

A partir de los blues folklóricos básicos se desarrolló el rock and roll. Este, a su vez, se convirtió en el 'rock' en los años 60, y se transformó rápidamente en el híbrido 'pop' moderno. Resulta interesante comparar el producto moderno con su origen folclórico relativamente reciente. En dos generaciones, la calidad de la música y la lírica ha degenerado, salvo en el caso de autores individuales excepcionales. También ha degenerado enormemente la técnica y la validez social del propio material. La música popular ya no expresa la voz del pueblo - a menos que aceptemos que el pueblo necesita simplemente trivialidad y banalidad.

Aunque algunos talentos creativos individuales destacan en el campo popular, a finales del siglo XX el énfasis se pone en la **presentación visual**. La capacidad y creatividad musical ocupan un paupérrimo segundo o tercer lugar en el orden de prioridades. Muchos artistas famosos que graban discos,

e intérpretes del escenario, son realmente incapaces de cantar o de tocar ningún instrumento musical; miman cintas pre-grabadas elaboradas por músicos profesionales, o generadas en el taller electrónico del estudio de grabación. Esta extraña tendencia ahora se considera normal, y refleja la presión a escapar a los reinos artificiales y sintéticos de la fantasía. Estos reinos están esculpidos a beneficio de una pequeña minoría y a expensas de la mayoría. El beneficio y el coste no son meramente monetarios; su verdadero poder radica en la reducción de la imaginación comunal a una serie de estereotipos unificados y triviales.

Curiosamente, encontramos esta misma situación musical y psicológica expresada en el pasado histórico, en la liturgia de las iglesias ortodoxas. Sin embargo, la diferencia fundamental es que la Iglesia basaba su uso de las claves sónicas o mágicas sobre un fundamento espiritual, tomado directamente de la profunda metafísica musical de los antiguos, y combinada con las costumbres mágico-religiosas de las tradiciones populares.⁹ Por muy redundante que llegue a volverse una religión formal, todavía conserva esa semilla de verdad interna en algún lugar de su corazón. Pero no podemos decir lo mismo de la música comercial popular, que es la religión de creación de imagen de nuestra sociedad actual.

A raíz de las páginas anteriores puede parecer que se está planteando un caso de salto atrás, de volver furtivamente al ambiente cultural de un romántico pasado. No es eso lo que pretendemos, y no caeremos en la trampa analógica (mencionada más arriba) en la que se confunde los conceptos-semilla de una de nuestras Cuatro Edades teóricas con las formas sociales o culturales a través de las cuales aparecieron en la historia.

Lejos de sugerir que debemos intentar regresar a un ilusorio e inexistente 'pasado', debemos utilizar nuestra música aplicada para devolvernos plenamente al presente. El presente es la fuente primordial de toda la existencia, a partir del cual se pronuncia constantemente el primer Sonido de Creación. Si intentamos despertar nuestra conciencia a través de la música, debe ser música que refleje la eterna presencia. Ni el romántico pasado ni el pseudo-futuro materialista son suficientes.

Capítulo 3

MUSICA PRIMITIVA -

MUSICA Y PODER CREADOR

La música creadora, equivalente a la música primitiva tanto en la conciencia humana como en la sociedad es física y metafísica, biológica y psicológica, material y espiritual. Tiene sus raíces en lo desconocido, aunque formula su presencia en el mundo material en forma de vibración sónica. También tiene la destacada propiedad de suscitar lo desconocido, lo misterioso, en la conciencia del oyente.

Esta presencia de la música en dos mundos, el físico y el metafísico, es una característica fundamental de nuestro desarrollo musical tanto colectiva como individualmente. Pero ha desaparecido en tiempos bastante recientes, dejando a la música enteramente en el reino del mundo material, lo cual viene a significar el concepto erróneo de una visión del mundo limitada única y rígidamente a fantasías materialistas. En un extremo, esta visión desequilibrada del mundo genera los excesos de la música seria moderna, mientras que en el otro permite el descarado mercantilismo del producto popular.

Los antiguos metafísicos y magos enseñaron repetidamente que la emisión física real de sonido, especialmente de frecuencias y modelos (música) seleccionados, era un reflejo de una realidad espiritual interna.¹ Esta realidad interna tiene la potencialidad de transformación, tanto personal como impersonal. Si hoy en día debemos utilizar la música para cambiar nuestra conciencia, primero debemos redescubrir esta cualidad primitiva, y luego aplicarla en nosotros mismos. Tiene una expresión física, se puede transferir directamente de conciencia a conciencia sin largas interconexiones de simbolismos meditativos o ceremonias religiosas. El mago no sólo utiliza la música para demostrar la existencia de estados de conciencia modificados, de otras dimensiones y mundos, sino que también

incorpora este conocimiento al sonido musical, transmitiéndolo a quien pueda oírlo.

Escuchar, oír y comprender son procesos relacionados entre sí pero distintos, y aunque podemos oír, o incluso escuchar elementos mágicos de la música, no tenemos porqué reconocerlos o comprenderlos necesariamente. En un sentido más prosaico encontramos que ésto se afirma en la música de los anuncios televisivos y las canciones pop, en las que la verdadera banalidad tiene un efecto soporífero o estimulante sobre los estereotipos de nuestra imaginación. La diferencia entre la escucha consciente e inconsciente va mucho más allá de la mera disección intelectual.

Uno de los propósitos de nuestro estudio de la música y la modificación de la conciencia es revelar qué están oyendo exactamente nuestros oídos para salvar el vacío de conciencia que media entre la música interna y externa, entre la expresión y la imaginación - y lo más importante de todo, entre las energías inherentes a los modelos musicales y las energías correspondientes pero aisladas de nuestras expresiones psíquicas y físicas combinadas.

¿Porqué es tan mágica la música? ¿Porqué las revelaciones espirituales y los modos de conciencia más profundos se alcanzan tradicionalmente a través del canto, cuando se emite y recibe ciertos esquemas musicales? La antigua y perdurable respuesta es que la música es un eco del impulso original de la creación divina.

Superficialmente, ésto puede parecer una afirmación muy ortodoxa y muy anticuada, aunque nuestros físicos modernos han postulado varias teorías de la creación que difieren poco del concepto del Aliento Primitivo o de la Palabra Creadora que encontramos en las creencias metafísicas y religiosas del mundo entero. Nuestra tesis actual, sin embargo, no es una tesis religiosa ortodoxa, y el razonamiento musical/psicológico no nos va llevar a ningún culto, iglesia o práctica religiosa específicos. Trata de los temas místicos y vitales que sostienen todas las religiones, todos los descubrimientos creativos sobre la realidad, y todos los aspectos de la conciencia.

La palabra clave, 'espíritu', deriva del concepto de respiración, y se sigue empleando la palabra *inspiración* como una referencia directa a un influjo de energía procedente de alguna misteriosa fuente desconocida.² La inspiración musical puede ser creativa o receptiva, activa o pasiva. Podemos

estar inspirados para crear una obra musical, o ser inspirados por esa misma obra. El medio de transferencia entre estos dos polos (activo y pasivo o creativo y receptivo) es el elemento Aire, a través del cual viajan las ondas sonoras o esquemas musicales desde su fuente hasta el oído.

En la música metafísica o alquímica, el aire físico externo, que actúa como medio comunicativo que transfiere las vibraciones, es la expresión de un Aire más sutil, y de ese mismo Espíritu generador que dio aliento al Todo a partir de la Nada.

A nivel humano, los conceptos o imágenes se incorporan a la forma musical y se transfieren libremente de persona a persona; este proceso se solidifica rápidamente en forma de series de fórmulas. El ejemplo más evidente es el del sistema de notación, en el que se congela una obra musical, pero la solidificación en fórmulas estándar se aplica tanto al nivel creativo como al expresivo.

Metafísicamente, esta cristalización corresponde al Primer Aliento que pronuncia **Palabras** a partir del Vacío, éstos cristalizan rápidamente como **Verbos** u órdenes de manifestación.

Antes de proseguir, debemos considerar esta serie de conceptos como una analogía con la conciencia en el sentido moderno, dado que existe un gran vacío entre el antiguo campo unificado o la resonancia entrelazada de palabras y la teoría de la psique individual luchando por su supervivencia.

En la filosofía antigua, conservada o a veces oculta en los escritos alquímicos y herméticos, se afirmaba la existencia de una conexión entre la conciencia humana y la conciencia superior del mundo o Mundos creados. Cuando los teósofos del Renacimiento resucitaron y reescribieron su herencia del saber pagano clásico, aplicaron esto como un correctivo a la visión del mundo separadora y amenazadora de la religión ortodoxa - la imagen de almas atrapadas en la opción nítidamente diferenciada entre el cielo y el infierno, siendo el mundo de la naturaleza una trampa y un engaño que conduce al pecado. Actualmente podemos utilizar esas mismas filosofías antiguas como correctivo contra el materialismo desbocado, el concepto de la lucha evolutiva y la psique fortificada perdida en un desierto de series de acontecimientos inconexos y hostiles.

El reduccionismo prevalece no sólo en la psicología moderna, sino

también como un esquema a largo plazo de pérdida humana; desde la conciencia arquetípica pan-espérmica o unificada de las antiguas culturas paganas, hemos reducido nuestra visión del mundo a una dualidad en el Cristianismo (Dios o el demonio, el cielo o el infierno), y con el materialismo ateo la hemos limitado a una única conciencia aislada y sin sentido.

Encontramos este esquema de reducción en la música, y sostiene y corrige nuestra habitual imagen histórica de la llamada evolución de la conciencia musical. A partir de las antiguas culturas primitivas, en las que la música era una respuesta colectiva y holística a las indicaciones de una conciencia compartida, surgió una música unificada y de ensueño. Todavía podemos encontrar esta música, en cierta medida, en la gran música clásica oriental, y en fragmentos de la auténtica música folclórica occidental.

La religión formal del Cristianismo tuvo un profundo efecto sobre la música europea; este efecto no fue solamente el de una aplicación técnica de la música, como se ha afirmado con frecuencia, ya que la música general del pueblo se aplicaba a la liturgia de la Iglesia, y no al revés.³ El efecto se produjo sobre la conciencia de muchas generaciones, y llevó directamente al desarrollo de aspectos de la música reflejados en la sociedad de hoy en día como capitalismo y materialismo.

Para ser más concretos, la lucha autoritaria y dual (Dios y el demonio, la fe y la herejía, el libre albedrío y el orden divino) creó la música formal de Europa. Pasando por una serie de evoluciones en las que la música litúrgica e individual parecían separarse entre sí, llegamos sin embargo a una situación en la que apareció la llamada música clásica de Europa. Esta música, que contiene muchos logros maravillosos y trascendentes, se basaba en la antigua dualidad; era la música de una élite selectiva socialmente privilegiada de la cual estaba excluida la mayoría de la sociedad. Era la música del estereotipo de la dominación masculina, confinada a un rígido sistema convencional de composición, interpretación y notación.

Cuando finalmente fue refutada la autoridad religiosa, el estereotipo pasó a manos de la ciencia, creando al individuo aislado a la deriva en un mundo sin sentido (pero científicamente demostrable). Encontramos el señuelo del cielo en un sentido material, con las ilusiones de realización o éxito, o meramente en forma de posesiones, pero es un cielo individual aislado, sin ningún valor colectivo o más profundo.

En música, hemos experimentado una serie de revoluciones tanto en obras serias de vanguardia como en la música popular difundida mediante tecnología avanzada. La deriva de la conciencia colectiva se produce hacia una fragmentación y aislamiento crecientes; y donde más claramente se percibe este proceso es en la música-producto, en la que cortos fragmentos de melodía y ritmo ritualizados se acompañan de efímeras imágenes espectaculares (el video) en el que cada comprador puede identificar algo de sí mismo durante algunos minutos. Al cabo de un breve lapso de tiempo, este estereotipo musical es substituido por otro artículo de producción, y el proceso sigue así indefinidamente.

El potencial para unificar esos fragmentos está presente pero rara vez se hace realidad, por una serie de razones financieras, políticas, y el problema más sutil de que la propia industria está atrapada en el sistema de ilusión a pesar de su propio cinismo y de su despiadada psicología de manipulación del comprador.

Esta situación moderna es claramente similar a la del mundo de la música primitiva, pero con varias diferencias sumamente importantes. En ambos casos tenemos imágenes compartidas por gran número de personas, y la música está contenida en una conciencia común. Pero el primer caso, el de la música primitiva, tenía sus raíces en una serie profundamente regeneradora de relación con la naturaleza, con imágenes de dioses y diosas, y con una conciencia global compartida que no podía establecer una división entre los mundos interno y externo. El medio de esta cohesión común era la psique colectiva y una poderosa memoria de grupo expresada en forma de música, poesía, danza y canciones.

En nuestra cultura popular moderna, la música tiene sus raíces en una serie intencionadamente efímera de relaciones con una persecución siempre cambiante de la novedad, con imágenes de intérpretes populares, y con una conciencia global totalmente orientada al mundo exterior y sus modas. El medio de cohesión común es una distribución individual de tecnología, en la que la memoria se substituye por sistemas de grabación y reproducción electrónicos que externalizan la atención y disuelven repetidamente cualquier evolución de conciencia compartida creativa continua.

Esta comparación también se puede extender a la música moderna seria, que actúa sobre un grupo social más reducido, pero tiende a prácticas similares (la tecnología cada vez más sofisticada de la reproducción de la

música, el síndrome de intérprete estrella, el desarrollo de una música altamente aislada e inaccesible - siendo esta última una diferencia intelectualmente significativa entre la música seria y la popular).

Cuando utilizamos en nuestro razonamiento los antiguos modelos de Respiración, Verbo y Palabras, no deben ser considerados términos religiosos o misteriosos; son una serie de conceptos alternativos que nos permiten resumir y transmitir rápidamente extensas comparaciones como la de los párrafos anteriores. La degeneración o degradación de la música y la expresión social, la polarización de opuestos, y la máxima externalización que está cercana a la creación primitiva (todas las fases musicales y sociales resumidas brevemente) se expresan muy claramente en un mapa o glifo conocido popularmente como el **Arbol de la Vida**. Lejos de ser un instrumento supersticioso o el misterio incomprensible de la elitista fraternidad oculta, el Arbol de la Vida es un modelo flexible y muy accesible que ayuda y permite nuestra comprensión de la música y la transformación de la conciencia.

Dado que en nuestro razonamiento utilizaremos repetidamente el Arbol de la Vida, y que constituye el fundamento de los esquemas de polaridad que surgen de la conciencia (dentro del sistema de análisis empleado aquí para relacionar la música con la psique humana), llegados a este punto resulta esencial un breve resumen y definición. Quisiera destacar que cualquier lector que desee aplicar los métodos musicales, psicológicos, mágicos o terapéuticos presentados, o los ejercicios de los capítulos posteriores, debe estudiar la descripción y diagramas del Arbol de la Vida. Además, el material publicado sobre el Arbol de la Vida a menudo es contradictorio, confuso y sectario; el lector que ya esté familiarizado con alguna de las variantes, incluso el meditador o practicante experimentado del simbolismo del Arbol, no debe sentirse tentado de saltarse las nuevas definiciones ofrecidas aquí, ya que proporcionan claves muy claras del sistema actual sin pretender sustituir o discutir otras utilidades del glifo (que es universal y abierto, y por consiguiente abierto a infinitas aplicaciones y variaciones).

El Arbol de la Vida

Durante el período medieval en Europa, apareció una estructura simbólica de forma ilustrada, basada en las polaridades masculino/femenino y positivo/negativo. Esta ilustración se conoce hoy en día como el Arbol de la Vida

cabalístico, y ha desempeñado un importante papel en la literatura metafísica y mágica y en la práctica occidental durante varios siglos.

Aunque se suele decir que el Arbol de la Vida es de origen hebreo, esta suposición ya no es válida. El Arbol apareció en la literatura antigua por vía de la tradición mística judía en Europa, pero se fundió con un Arbol de la Vida nativo (de presentación no matemática). Ambas variantes son representaciones significativas pero no mutuamente excluyentes de un glifo o mapa de polaridades ampliamente difundido. Las polaridades presentadas se identifican tanto con la conciencia humana y la expresión física (el microcosmos) como con la creación y manifestación solar o estelar (el macrocosmos).⁴

Los antiguos griegos también conocían estas mismas leyes de polaridad y proporción, hoy en día las conocemos como los sólidos platónicos, una serie de modelos conceptuales, y a través de las enseñanzas tradicionalmente atribuidas a Pitágoras, que utilizó la música como una prueba de las leyes universales.⁵ El Arbol de la Vida moderno debe tanto a las fuentes clásicas como al misticismo o astrología nativos celtas y de Oriente Próximo.

Durante nuestro análisis de la música, utilizaremos esta clave simbólica, el Arbol de la Vida, de varias maneras y formas; no porque sea un emblema religioso o supersticioso, sino por su extrema sutileza expresiva. Actúa como un mapa maestro para indicar relaciones y conceptos que resultan pesados de forma verbal. Ha sido empleado por muchos escritores y enseñantes, desde las obras oscuras sobre la mágica ritual, a los textos alquímicos, los tratados musicales jesuitas, y más recientemente en libros de texto populares sobre psicología.⁶

La Figura 3 será útil en relación con nuestro texto principal, y merece un estudio y reflexión atentos.

No es necesario un conocimiento detallado de la multitud de correspondencias derivadas del Arbol de la Vida. Podemos seguir muy fácil y cómodamente los razonamientos musicales refiriéndonos a la forma y a las relaciones implícitas entre los polos o posiciones del Arbol de la Vida. Muchas de las correspondencias que encontramos en la literatura son imprecisas y redundantes, y algunas versiones son deliberadamente confusas para desconcertar al estudiante.⁷

Esfera

- 1. La Corona
- 2. Sabiduría
- 3. Comprensión
- 4. Misericordia
- 5. Severidad
- 6. Belleza
- 7. Victoria

- 8. Honor o Gloria

- 9. Fundamento
- 10. Reino

Atributos simples

Punto de Origen universal, primer Aliento
Palabra de poder, las estrellas en explosión
Espacio, la Madre Profunda
Energías de 'Dar' o construcción
Energía de 'Tomar' o negación
Equilibrio, energías en un estado de armonía
Energías polarizándose como modos de conciencia (emociones)
Energías polarizándose como modos de conciencia (intelecto)
Matriz biológica de energías
Expresión de todas las energías colectivas en forma de mundo colectivo exterior (psicológico, biológico, material).

El Arbol de la Vida está constituido por tres pilares o polaridades:

Central:	Neutro/Equilibrio
Izquierdo:	Catalítico/Receptivo
Derecho:	Analítico/Activo

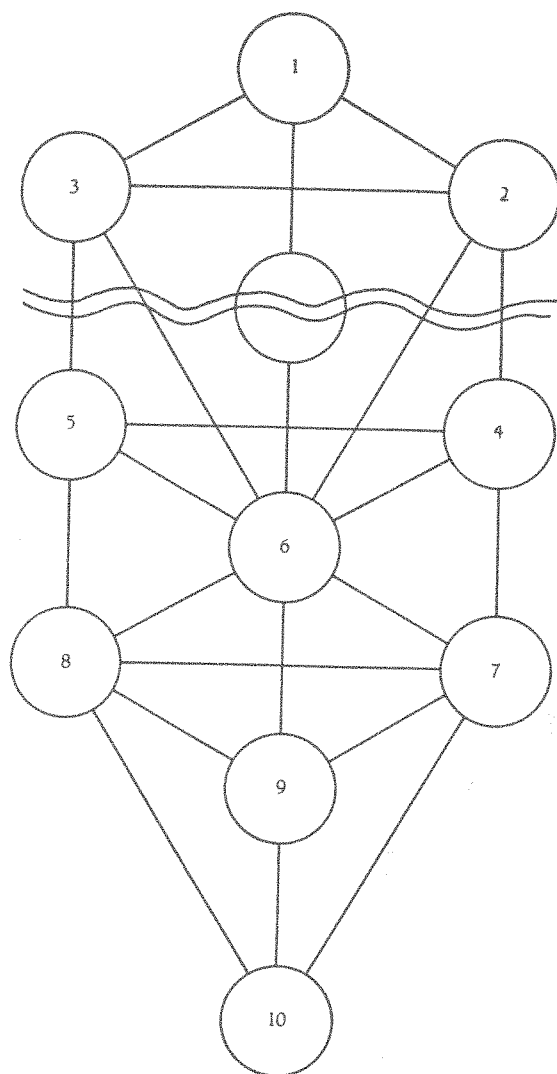
Cada pilar polariza el flujo de Esferas o Cualidades del Ser interactivas. Cada Esfera tiene una polaridad específica que se refleja en la psique elemental humana. Tradicionalmente, cada esfera se asocia a un planeta.

Las Diez esferas están unidas por caminos en un diagrama de polaridad o de 'circuito' que presenta configuraciones tanto cósmicas como individuales en un símbolo plano accesible para la mente humana.

Esfera	Polaridad	Cualidad	Planeta
Uno	Creación (pre-polaridad)	Creación	(Urano)
Dos	Masculina	Sabiduría	Neptuno
Tres	Femenina	Comprensión	Saturno
Cuatro	Masculina 2	Misericordia	Júpiter
Cinco	Femenina 2	Severidad	Marte
Seis	Equilibrada (masculina/femenina)	Belleza	Sol
Siete	Femenina 3	Victoria	Venus

Esfera	Polaridad	Cualidad	Planeta
Ocho	Masculina 3	Gloria/Honor	Mercurio
Nueve	Resolución (equilibrada)	Fundamento	Luna
Diez	Expresión de todas las esferas	Reino	Tierra

Fig. 3 El Arbol de la Vida



El Abismo es la falla o vacío entre la conciencia creadora y el resto del Arbol de la Vida, simbolizado por el planeta Plutón.

Las atribuciones planetarias clásicas son tristemente confusas para el lector en general, su polaridad refleja símbolos culturales sacados de su contexto, en los que figuras masculinas (Saturno, Marte), sustituyen dos figuras femeninas esenciales en el Arbol de la Vida.

Los caminos del Arbol de la Vida constituyen imágenes y símbolos psíquicos o mágico-sagrados que describen las interacciones entre las series de esferas. No las incluimos en el presente resumen, pero tradicionalmente se representan como los triunfos del Tarot.

En simbolismo musical, los caminos representan combinación de tonos (cuando se toca varias notas a la vez para crear frecuencias interactivas) y también representan el acceso o calidad de emisión de cada tono metafísico. La mayoría de las Esferas pueden ser abordadas desde al menos tres direcciones o caminos, en tonos vocales o musicales éstos serán tres **cualidades de emisión**, condicionados por la conciencia del par de Esferas unidas por el camino en cuestión.

Música Primitiva o Primordial

La Música Primitiva procede directamente el Aliento de Vida. En el organismo humano, este aliento es el origen de la voz. La voz es nuestro instrumento primordial de comunicación, emoción, inspiración, de unidades verbales de significado, y de formas musicales constituídas por niveles de tono ascendente y descendente (las escalas musicales).

Cuando oímos algunos tipos poco corrientes de canciones o salmos, como un mantra budista, una llamada a la oración islámica o un canto llano cristiano, estamos recibiendo música primordial en diversos grados de complejidad y estructuración. En Occidente, el canto llano se podría sustituir por una balada o canción tradicional oral; ambas representan las expresiones supervivientes de un sistema de canto mágico occidental que habitualmente se supone inexistente o perdido. Sin embargo, no todas las canciones populares entran en esta categoría de canto mágico, pero sí cierta proporción de ellas, y el canto llano formal altamente evolucionado de la Iglesia procedía en parte de la canción popular.⁸

Resulta demasiado fácil para el lector y el oyente confundir la música primitiva con música bárbara o ignorante y tosca. Las grabaciones de productos modernos son bastante 'primitivas' en comparación con las notables sutilezas oídas en grabaciones originales de campo de la música tradicional y primitiva. Incluso 'primitivo' es un término relativo peligroso cuando hablamos de música u otras actividades culturales, ya que pueblos bastante primitivos sin tecnología o medicina modernas pueden haber producido música de destacada calidad.

Las sutilezas contenidas en el canto de los pigmeos Aka, o de los monjes tántricos del Tibet, o del cantante solista híbrido no son cuestiones de estilo artificial.⁹ Son el resultado directo de una armonización con una música interna, con los sonidos de la naturaleza. Se puede acceder y descubrir estos sonidos musicales internos de muchas maneras distintas, y su realidad ha sido demostrada por el análisis científico racional y la teoría acústica.¹⁰

Cuando hablamos de sonidos de la naturaleza, debemos incluir no sólo el mundo de los fenómenos externos, sino también la complejidad cuerpo-alma humana. Las leyes naturales que se manifiestan en la música se aplican físicamente tanto al cuerpo humano como a otras expresiones del mundo natural, y tienen efectos biológicos y psicológicos muy notables. Aunque estamos tratando la música primitiva como música vocal, hay ciertas técnicas o no-técnicas instrumentales que pretenden ser un espejo de la naturaleza, y expresar así lo Desconocido allende y dentro de la naturaleza. Uno de los ejemplos de esta música cada vez más popular en Occidente es el shakuhachi, una flauta budista Zen. En su entorno nativo, este instrumento se utiliza no para tocar música, sino para crear sonidos inspirados (creados por el aliento) de índole divina. Con correspondencias metafísicas entre cada tono y cada agujero de la flauta, el shakuhachi es un Arbol de la Vida musical.

Aunque hemos dado un ejemplo oriental, encontramos los mismos principios en las tradiciones musicales básicas de Occidente, aunque con frecuencia están empañadas o confusas. Como descubriremos, cualquier instrumento musical es una clara representación de las relaciones de polaridad física y metafísica representadas en el Arbol de la Vida. Las diferencias sólo radican en la conciencia expresada por el intérprete a través del instrumento, aunque los sonidos mágicos permanecen independientemente de lo que se esté tocando.

La relación entre la voz humana, el aliento, el sonido, la forma o

contorno musical no es una invención, es una propiedad física. Volveremos varias veces a este importante concepto, particularmente en el contexto de la música antigua y Hermética o alquímica, y en nuestro trabajo práctico sobre el canto mágico/psicológico.

La Voz, el Instrumento y el Verbo Creador

Llegados a este punto, podemos establecer algunas comparaciones básicas entre la voz humana, los instrumentos musicales, y la metafísica de la creación, tal como se afirma a través de la cognición e intuición internas. Aunque éste no sea un libro de texto científico, merece la pena sugerir que existen muchos paralelismos entre los modelos metafísicos antiguos y la física moderna. Sin embargo, la metafísica se demuestra por experimentación de nuevos niveles de conciencia, y no por comparación con teorías o prácticas materialistas.

El valor de la música es que reúne lo físico y lo metafísico en la conciencia humana, creando modos de conciencia en los que se vislumbra, aun brevemente, la unidad creadora de todos los seres. Con música mágica o transformativa específica, podemos prolongar esos momentos de percepción acrecentada; con un trabajo constante se puede incluso mantener vivo el elemento transformador en el propio cuerpo físico. Este efecto físico es inmediatamente aparente en términos de vibración sónica real y resonancia simpática dentro de nuestra entidad física, pero pasa por la interacción entre el ser interno y externo, el alma y la expresión biológica del alma. Volveremos repetidas veces a este tema a medida de nuestro avance.

Para abordar los conceptos básicos, debemos emplear cierto vocabulario metafísico básico. Este no se utiliza en un sentido religioso ortodoxo (aunque el significado, de tenerlo, sería similar), ya que la metafísica pura está oscurecida por condicionamientos de dogma o culto.

La utilización de la **imagería primitiva** corresponde a la utilización del **sonido primordial** en la música, y ambos actúan como fuentes concentradas o semillas de exposiciones más prolongadas en el arte o la ciencia. Los términos básicos se utilizan aquí en forma de una serie concentrada de puntos de referencia que deben ser absorbidos en meditación. No son solamente palabras para leer y dejar atrás. Al aplicar el vocabulario primitivo seguimos una costumbre tradicional extendida en todo el mundo y consagrada por miles de años de práctica. Muchos idiomas distintos emplean

esta terminología básica, pero siempre la expresaremos en términos sencillos.

El Verbo Original fue pronunciado con el Primer Aliento. El Verbo es el poder exhalado por la misteriosa fuente o Espíritu. En física, se denomina 'origen del universo', mientras que en metafísica se denomina 'origen de los Mundos'. Abordaremos este concepto materialmente a través de la ciencia, o poéticamente mediante la intuición. Ambas degeneran rápidamente en algún tipo de religión o dogma, pero la degeneración es inherente al origen de los Mundos.

Siempre se ha empleado una relación matemática muy sencilla para demostrar nuestra cognición interna de la realidad. En este sistema, las relaciones entre los números 1-4 desempeñan un papel de capital importancia. El verbo se manifiesta a través de cuatro Palabras, mientras que su ciclo de rotación presenta Cuatro fases, fases que más tarde aparecen como los Cuatro Elementos. Este tema básico se presenta en nuestros diagramas del Capítulo 5.

A partir del esquema Cuádruple, se desarrolla una serie de relaciones Décuples, con polaridades de masculino/femenino, positivo/negativo, activo/receptivo inherentes a su flujo de energía. El Arbol de la Vida de la vida ilustra esta serie de relaciones, como lo hace el Tetrábilos pitagórico, representado en la figura 4. La base de este desarrollo descansa en el hecho numérico de que $1+2+3+4 = 10$, una afirmación aparentemente simplista, pero con muchas ramificaciones matemáticas y conceptuales.

Cuando un ser humano pronuncia una palabra o nota musical, este proceso inicialmente metafísico se refleja inmediatamente en el hecho físico acústico de la expresión. El aliento activa las cuerdas vocales, y controlado por la voluntad o la inspiración, genera ciertas frecuencias definidas en el aire y en las cavidades del cuerpo, especialmente en las del cráneo.

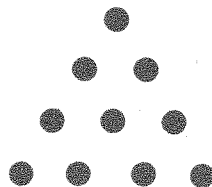


Fig. 4 El Tetrábilos

Para el psicólogo materialista, la metafísica es simplemente una teoría fantástica basada en el acto biológico de la expresión vocal. Para el mago o el meta-psicólogo, el hecho acústico biológico y físico es simplemente un reflejo de una expresión que atraviesa toda la existencia.

Todo ser, toda vida, todas las expresiones desde el canto del pájaro hasta las galaxias de estrellas en amplia explosión - todas están alentadas por una fuente desconocida. Esta relación armónica se refleja en la voz humana, ya que aunque pensemos que estamos cantando una sola nota, ciertamente no es este el caso. En cualquier nota única existe una serie de elementos u 'otras notas' emparentadas pero mayormente inaudibles. Estas se conocen técnicamente como **parciales**, o **armónicos**. Puede que no todos seamos capaces de oír esos parciales, pero si pudiéramos paralizar nuestra nota vocal y disecarla, comprobaríamos que tienen una relación matemática. Esto puede hacerse en una serie de experimentos sencillos, y está claramente perfilado en muchos estudios básicos sobre la acústica y la música.¹¹

Cuando examinamos estos parciales, constatamos que tienen una relación matemática y proporcional muy similar a la indicada en los modelos mágicos o metafísicos utilizados por los antiguos. Estos modelos, como el Tetrábilos o el Arbol de la Vida, establecían una analogía entre la conciencia humana y la estructura biológica, y las relacionaban con la conciencia Divina y la estructura universal. Eran armónicas entre sí, el macrocosmos y el microcosmos.¹²

En cierta música primitiva, el cantante inspirado puede pronunciar realmente armónicos audibles para el oyente, produciendo el curioso efecto de cantar dos o más notas a la vez. Las notas adicionales son los parciales o armónicos que están siempre presentes, pero se les da un énfasis y ampliación mediante técnicas especiales. Esto tiene una evidente analogía con las técnicas internas de meditación o visualización empleadas y amplificadas por el acto de cantar: los aspectos anteriormente ocultos pero siempre presentes de la conciencia son llevados a la percepción externa, transformando falsas suposiciones anteriores sobre la realidad aparente.

Existe una famosa grabación de monjes tibetanos cantando en un tono sumamente bajo para la voz humana, mientras cantan simultáneamente un esquema de notas y tonos más altos. Esta grabación presenta la técnica de un modo de lo más sobrecogedor y espectacular, y con frecuencia tiene efectos físicos peculiares sobre el oyente.¹³ En las invocaciones y cantos de los

sacerdotes, monjes, chamanes u hombres-medicina, los parciales superiores, los sonidos altos obsesionantes que surgen de las notas básicas se utilizan como evidencia de una presencia espiritual inherente al mundo material. Podemos inferir razonablemente que en el canto inspirador tanto pagano como de los primeros cristianos estaban muy difundidas técnicas similares.

Existe evidencia de que generalmente las primeras autoridades de la Iglesia proscribieron y desanimaron el canto mágico o inspirador por motivos políticos. El elemento de inspiración en el canto religioso era de capital importancia en los rituales paganos,¹⁴ y hoy en día se sigue utilizando en muchos cultos minoritarios y grupos mágicos.

En la música folclórica europea y americana, se oyen efectos vocales decorativos específicos, que se basan en parciales naturales. (Estos implican una repentina transferencia a la tercera nota de la escala, utilizando una nota natural que es algo diferente en tono de la que se encuentra en el equivalente del teclado. Más rara vez se alzarán una nota con un intervalo de una cuarta o quinta. En ambos casos, la nueva nota es un parcial o armónico más que una nota de la escala cantada deliberadamente).¹⁵

Más rara vez, encontramos en la música europea una utilización libre de parciales y notas adicionales, en un canto melismático inspirado. Esto se produce en los servicios o reuniones de algunos cultos, tanto negros como blancos, y tiene un origen que trasciende el pasado cultural o racial. Los cristianos carismáticos modernos y los Pentecostalistas pueden crear una entidad musical muy admirable, incorporando la gama de relaciones armónicas basadas en armónicos o parciales naturales, surgidos de una forma inspirada y no a partir de notas escritas. El compositor individual también puede crear música similar, pero sólo rara vez con una calidad natural.¹⁶ Este canto es un último vestigio de música inspirada comunalmente en Occidente; la música de ese tipo sigue siendo corriente en África, Asia y muchos países de Oriente. En todos los casos está vinculada a una práctica mágica o religiosa.

Un aspecto interesante del canto de grupo inspirado es que es muy difícil de imitar o simular. Durante un análisis técnico de cierto número de grabaciones, tanto comerciales como situacionales, el autor constató que los discos comerciales de cantos de culto carismático siempre empleaban bloques de notas preseleccionados. En otras palabras, se escribían o seleccionaban de antemano. Las grabaciones situacionales o de campo, realizadas en

acontecimientos en que se producían auténticos cantos inspirados, contenían ocasionalmente una extraordinaria red de sonidos vocales entrelazados; éstos eran presumiblemente el resultado de la conciencia de grupo creada por el fervor religioso.

Hemos visto varios ejemplos contemporáneos de fuentes Orientales y Occidentales, y esto nos brinda alguna sugerencia sobre la calidad vocal y el poder de la música primitiva. La música utilizada para la meditación, la magia, la alquimia, la metafísica y las prácticas espirituales de todo el mundo pueden estar muy concentradas en realidad, y trascienden con mucho el canto de grupo del culto religioso moderno. Al examinar este tipo de música, debemos recordar siempre que se puede encontrar en dos aspectos básicos: la inspiración de grupo, y la invocación ensayada de un especialista. En los antiguos Misterios ambos elementos actuaban conjuntamente; actualmente el primero (inspiración de grupo) es aleatorio y raro, mientras que el segundo (invocación ensayada) es casi inexistente fuera de algunos monasterios tanto de Oriente como de Occidente.

Por consiguiente, la música primitiva es un esquema sonoro físico dentro del cual hay inherentes otros esquemas sonoros. Corresponde a la relación empleada por los metafísicos (tanto cristianos como no-cristianos) para proporcionar mapas de la Creación, de los mundos internos y de la entidad humana. También actúa como un potente medio de transferencia de conciencia, hecha posible por el elemento Aire. Este Aire puede ser el gas o atmósfera física, o puede ser un aire más sutil que lo impregna todo, el que lo desconocido exhaló para pronunciar el Verbo de los Comienzos.

En este estudio se hace especial énfasis en la música primitiva, simplemente porque es el aspecto menos comprendido de nuestra conciencia musical. Para que los ejercicios psicológicos, meditativos o mágicos de los cantos Elementales resulten eficaces, el estudiante necesita tener en su interior algún contacto real con la música primitiva. Nadie supone que una mera descripción intelectual creará este contacto, pero sí brinda algunos puntos de referencia básicos a la imaginación, que actúa como un ancla durante las primeras fases de la metafísica musical.

Como indica nuestra esquemática Fig. 1, la relación entre los cuatro aspectos de la música (primitiva, ambiental, individual, clásica o formal) no es simplemente una progresión lineal o pseudo-evolutiva; estos aspectos pueden interactuar entre sí de forma directa. Esta interacción es de lo más

evidente en las obras de compositores que tanto consciente como inconscientemente han vuelto a las raíces musicales primitivas o ambientales en búsqueda de inspiración o fundamentos.

En nuestra propia aplicación de la música como ciencia de la psique, las rotaciones elementales o frases (ver Capítulo 5) son simplemente un mero ejemplo de una rotación y espiral perpetua que se produce tanto en la conciencia como en la naturaleza. Podemos, y a menudo lo hacemos, entrar en contacto con raíces primordiales y poderosas a través de fuentes bastante absurdas - una frase de una canción popular, o un fragmento de una pieza de música artística por lo demás corriente. Este despertar difuso e intemporal es insuficiente para reequilibrar activamente la psique musicalmente desheredada, y refleja nuestra asombrosa pasividad y falta de orientación en materias musicales.

Las formas musicales encontradas en la metafísica proceden de la naturaleza, representan el intelecto humano analizando y formalizando una necesidad inspiradora de expresión musical. Evidentemente, esto se oye en los cantos de los pájaros y durante muchos años cobró vida en el canto de júbilo o ululación inspirado de la música étnica. Al emplear el término 'música étnica', debemos utilizarlo en su sentido adecuado de música natural de varios pueblos en su propio entorno; no significa música comercial grabada para grupos minoritarios de consumidores, aunque a veces ésta puede incluir alguna música étnica genuina.

La música primitiva se convierte en música ambiental

En el momento de su pronunciación, el canto inspirado es modificado no sólo por el cuerpo físico, sino por la influencia colectiva o resonante del entorno. Esto genera la sutileza y el estilo muy diferenciador de la música folclórica o étnica del mundo entero. Es en este punto del desarrollo de la música, de su progresión en espiral donde debemos detenernos. No es necesario extender en el tiempo los aspectos históricos o culturales del análisis, ya que las etapas posteriores están bien representadas en muchos libros excelentes sobre la historia de la música. Mayor importancia tiene el hecho de que los especialistas metafísicos y religiosos o mágicos (tanto paganos como cristianos) comprendieran plenamente esta zona de transición en la que las expresiones vocales inspiradas se estilizaron en forma de música regional o nacional. Dichos esquemas se aplicaron, modificaron o concentraron específicamente para generar respuestas físicas, psíquicas y espirituales tanto en el individuo como en el grupo reunido.¹⁷

Los esquemas de la música primitiva se vitalizaron más por concentración y desarrollo de técnicas que relacionaban entre sí los mundos interno y externo, y algunos cantos básicos alcanzaron un crecimiento orgánico y un aumento de potencia a través de siglos de esta conciencia aplicada. Los ejemplos más evidentes de esta potencia, bien conocidos por el oyente general, son los cantos monásticos tanto de Oriente como de Occidente.¹⁸

Si queremos evitar el sectarismo religioso, debemos reducir el material a sus componentes básicos, la **prima materia** del alquimista, y descubrir por nuestra cuenta los cimientos y ladrillos que sostienen la música y la conciencia, tanto específica como en el canto y la música instrumental mágico-religiosos, y en general, como en la música de fuentes artísticas y populares.

Capítulo 4

LA ACUSTICA, LA MUSICA Y LOS EJEMPLOS MUSICALES

Los ejercicios y diagramas de los siguientes capítulos han sido elaborados de forma que resulten lo más básicos y sencillos posibles, con la esperanza de que puedan ser seguidos y aplicados por igual por músicos y profanos. En realidad, pueden resultar más fáciles para el profano, ya que no tiene preconcepciones musicales o conocimientos especializados que confundan o desvíen la aplicación y comprensión directas.

Al preparar los ejemplos, se plantea inmediatamente un problema específico e importante, y tiene varias implicaciones simbólicas que resultan iluminadoras en el contexto de la música y la transformación de la conciencia. El problema, que he resuelto con la tradición musical consagrada por el tiempo de dejarlo tal como está y por lo demás ignorarlo, es el del temple.

El temple es un sistema técnico de afinación o modificación, que se aplica en el mundo entero en la música artística y popular, aunque resulta menos evidente en la música tradicional. El sistema europeo de temple igual permite que los instrumentos toquen juntos sin ciertas discordancias de 'afinación' o tono, y es particularmente importante para el teclado del piano.

En la naturaleza, el tono musical se expande - lo cual viene a significar que describe una espiral perpetua de quintas en la que existen algunas correspondencias matemáticas nítidas. En el arte, esas fracciones en expansión, utilizadas hace tiempo como evidencia de la perpetua creación de existencia, se cortan para conformarlas con la aplicación del teclado y con una teoría musical unificada. Esta práctica, aparentemente útil para la solución de problemas musicales en interpretaciones conjuntas, refleja nuestro deseo de encontrar sistemas y esquemas lógicamente controlados en la naturaleza. La diminuta expansión natural (en la que quince intervalos de quinta

deberían ser, pero no lo son, iguales a siete octavas) se amaña recortando una pequeña extensión a cada quinta sucesiva hasta que concuerda con la gama de siete octavas.¹

El párrafo anterior es necesariamente una simplificación de la teoría, y el lector que desee profundizar en ella encontrará varias obras de referencia citadas en la Bibliografía.

En nuestro contexto visual, en el que octavas, escalas e intervalos se presentan sobre una base circular o en espiral, se ignoran las matemáticas de las quintas naturales, y se adopta el sistema de temple igual.

Los intervalos afectados y las diferencias que se les resta para lograr la conformidad normalmente no se pueden percibir como una discordancia. En los oyentes modernos, la diferenciación de los tonos es realmente muy pobre debido a la conformidad y limitación del teclado durante los dos últimos siglos.

¿Pero qué implicaciones tiene este submundo musical de notas insospechadas para nuestro sistema de alquimia musical? Simplemente que las teorías formales de la música tal como se enseñan o publican no son en modo alguno tan precisas como se nos ha inducido a creer. Si seguimos las implicaciones y expresiones naturales de nuestras voces, estamos en el buen camino para refrescar nuestra conciencia musical. En otras palabras, si intenta cantar los ejercicios que incluimos más adelante, no tiene ninguna necesidad de preocuparse sobre si sus cantos vocales están 'entonados' o 'desentonados'. Y lo que es más importante, no necesitamos procurar crear teorías musicales lógicas exhaustivas que encierren y restrinjan las implicaciones mágicas y psicológicas en series de 'correspondencias' a las que hay que adherir para que se produzcan. Este método nos devuelve a la insípida situación en las que se dice que algunas notas corresponden a ciertos conceptos internos o metafísicos, pero prácticamente no se ha visto nunca que establezcan ninguna conexión práctica.

Para evitar ser acusado de ser tan general que las teorías pierden su poder en un revoltijo de agradable liberación, merece la pena constatar que la naturaleza lleva a cabo sus propios ajustes. El sistema de temple nos acompaña y forma parte de nuestra conciencia musical colectiva; pero por cada elemento de aparato artificial, hay un modelo armónico que restablece las resonancias naturales. Estos se conocen bien en los misteriosos sub-tonos

o combinaciones producidos en las campanas, o en el uso diestro del teclado del piano, creando sonidos que, lógicamente, no existen en las notas entonadas. Más directamente, podemos oír masivamente armónicos complejos en cualquier obra orquestal, y los compositores modernos procuran deliberadamente crear tales resonancias a pesar de las limitaciones del sistema de afinación y notación con que se ven obligados a trabajar. Pero esto no sólo es cierto en el caso de la música moderna, ya que los compositores más serios de las insensibles tradiciones del siglo XIX no pueden evitar las resonancias que se producen en los instrumentos musicales. Sólo la música electrónica puede hacerlo - a nuestro gran perjuicio.²

Es en este reino natural de armónicos y tonos interactivos donde actúa realmente la música. Las fórmulas alquímicas musicales del siguiente capítulo se basan en una serie de armónicos reducidos a notas a las que se puede uno aproximar mediante el teclado del piano para fines prácticos. En la música psicológica o mágica nos interesa más la forma que el tono; es la relatividad demostrada y animada por la música la que tiene el efecto interno o terapéutico, y no el aislamiento de cualquier nota específica y su verificación o defectos matemáticos.

Tono

En la música mágica o metafísica se ha aceptado generalmente que hay ciertos tonos, niveles de vibración definidos (frecuencias por segundo) que corresponden a o incluso estimulan ciertos centros de energía, humores, funciones planetarias dentro de la conciencia y demás. Para el bien de la teoría general y para facilitar la aplicación, en nuestros ejemplos musicales utilizaremos la escala de C mayor, pero esto no pretende ser definitivo, ni era definitivo cuando lo emplearon meta-músicos anteriores.

Nuestro llamado tono estándar, generalizado para su uso internacional, es un invento bastante moderno y no puede tener una auténtica relación con la conciencia en la naturaleza. Basta con considerar los instrumentos de siglos anteriores para encontrar preferencias por estándares de tonos más bajos (y a veces más altos). En la música antigua, el tono era una cuestión de relatividad y no de definición absoluta. Este sentido íntimo de relatividad y forma persiste en la música ambiental o folclórica de todo el mundo, logrando una armonía e integración de entonación que resulta extraordinaria para el músico experimentado, ya que no entra en ella ninguna formalidad o ciencia.

Este sentido del tono, de relación, no procede de estandarizaciones o teorías numéricas, sino de una cualidad interna de proporción, belleza e intuición. Constatamos que esta intuición se extiende más allá de las notas musicales, ya que en las grandes tradiciones existen relaciones holísticas o armónicas similares entre la música y las palabras, y entre la música y la danza. Los recopiladores de canciones populares a menudo comprobaban que los cantantes de baladas no eran capaces de separar las letras y las melodías de sus antiguas canciones, mientras que los que podían escribir o dictar las letras a menudo suponían que mediante el conocimiento del texto, el recopilador conocería instantáneamente la melodía.³ Esto no es una rústica muestra de su ignorancia, sino una expresión de una intuición creativa muy profunda, en la que las palabras, la historia, la melodía y la interpretación están todas combinadas en una emisión mágica de entidad sagrada. En las canciones populares suele estar ausente esta cualidad sagrada, pero la cualidad mágica está presente en muchos ejemplos.

La relación entre música y danza es asimismo intuitiva; para saber la música basta con saber la danza, y vice versa. Esto está corroborado por una evidencia que data de antiguo, e incluye fuentes dentro de la Iglesia primitiva.⁴ Cuando recorrí Bretaña como intérprete, los aldeanos me enseñaron varios aires de danza bretonas, y en la mayoría de los casos insistieron en que puesto que sabía la melodía, por consiguiente sabía el baile. En los tiempos antiguos la danza y la música eran una entidad inseparable, y esta fusión sigue existiendo hoy en día en nuestro interior, revelada en las prácticas étnicas, pero oculta en el hombre o mujer urbanos modernos por una capa de condicionamiento.

El supuesto problema del tono no debería ser un problema en absoluto. Es una cuestión de proporción y relatividad, y no una norma de vibraciones por segundo firmemente definidas. La definición firme es muy valiosa cuando se aplica a la creación de música de grupo estandarizada, pero sólo hay un estándar de tono posible, y con su utilización constante perdemos ciertas respuestas y ritmos biológicos. Para demostrarlo, escuche cualquier instrumento antiguo en tono bemol; la mayoría de la gente enseguida hace comentarios sobre la calidad expresiva, la sutileza, el frescor o incluso el efecto sorprendente de su música. Inmediatamente después, escuche la misma pieza musical tocada en un piano moderno, o peor aún, en el teclado de un sintetizador.

La utilización de la proporción para demostrar proposiciones metafísi-

cas siempre ha sido muy importante en la música, desde tiempos de los griegos pitagóricos hasta nuestros días. Algunas proporciones demuestran las relaciones existentes entre órbitas planetarias, y entre las órbitas internas o modos de conciencia de las que los planetas externos son meras analogías físicas con la conciencia superior del Sistema Solar. No hay ningún motivo por el que no debamos utilizar nuestros instrumentos modernos o escalas para expresar esos intervalos, proporciones y relaciones a fines prácticos, siempre que no supongamos que sus frecuencias de vibración tienen un valor definitivo o invariable. La afinación o número de vibraciones por segundo seleccionado es simplemente una parte del espectro de sonido, varía de una cultura a otra y de un siglo a otro. Las proporciones, las formas, y los conceptos y matrices auténticamente arquetípicos envueltos en la música tienen una cualidad que trasciende y también sostiene el tiempo, las secuencias de tono, y las limitaciones secuenciales a la aplicación del sonido y la conciencia humana.

Utilización del modelo

Para sacar el mejor partido posible del experimento alquímico-musical propuesto en el siguiente capítulo, recomendaría lo siguiente:

1. Lea el capítulo entero dos o tres veces sin intentar correlacionar los símbolos visuales o experimentar con los esquemas musicales reales descritos. Acostúmbrese a la progresión de conceptos del sistema elemental; es un modelo conceptual antiguo y eficaz, pero el lector moderno necesita ajustarse a él lenta y naturalmente; es un modelo rítmico y holístico, y no solamente un modelo de deliberación o satisfacción intelectual.

2. Cuando esté familiarizado con el material, empiece a pasar de un diagrama y sus notas a otro, siguiendo la evolución a medida que avance.

3. Dibuje cada diagrama, paso a paso, siguiendo el desarrollo de los conceptos. Este dibujo no tiene porqué ser más que un simple croquis copiado del libro, pero si conoce el valor de cada paso, es la forma más eficaz de aprender un sistema metafísico, y vale por miles de palabras. En las tradiciones de enseñanza mágica, con frecuencia se pide a los alumnos que dibujen dichos símbolos, e incluso que

mediten sobre ellos, antes de darles ninguna indicación sobre el significado. Utilizando estos métodos, el significado interno o superior atraviesa el intelecto, iluminándolo con un esquema arquetípico - el mismísimo propósito de la filosofía metafísica o la psicología mágica.

4. Vuelva al comienzo del experimento, y reprodúzcalo musicalmente, paso a paso. Esto se puede hacer sobre un teclado, pero es más potente si lo hace vocalmente.

5. Cuando esté familiarizado con las espirales musicales, los cuadros y cantos, proceda a la práctica los ejercicios prácticos resumidos en nuestros últimos capítulos, pero no antes. Si se salta etapas e intenta algunos de los ejercicios, puede que funcionen para usted; pero es mejor mantener este material en su contexto, y estar familiarizado con su evolución interna. El desarrollo básico de los cantos, el Arbol de la Vida, y los ejercicios meditativos o terapéuticos sólo pueden cobrar vida si están completos desde las raíces o fundamentos (los primeros símbolos y ciclos), hasta la corona (el Arbol de la Vida y los centros de energía en el sistema vital del cantante).

Capítulo 5

UN ESPEJO MUSICAL O HERMETICO

Los alquimistas, de quienes hemos tomado prestado nuestro subtítulo¹, fueron de los últimos de una larga serie de pensadores, experimentadores y filósofos que consideraban la música de una forma totalmente distinta de la de hoy en día. Mientras que la cultura moderna proclama que la música es un arte, en el mejor de los casos, o un producto comercial en su forma más baja, nuestros predecesores la utilizaban de una manera que con frecuencia resulta incomprensible para la mente moderna. Se aceptaba que la música resumía ciertas leyes naturales, no sólo de la física, sino de la metafísica, de la cual procedía la física. Esta creencia no se limitaba en ningún modo a una aplicación 'emocional' o 'creativa' de la música, sino que dependía de la premisa que la **emisión física de sonido** era una acción externa y audible de una energía interna y trascendente. La composición de música era irrelevante para su interpretación, como lo eran el mérito o la 'originalidad' artística personal; esas cualidades tan altamente apreciadas hoy en día. Esas cualidades, tan arduamente perseguidas por el compositor o intérprete de música clásica y moderna, desde el más activamente creativo hasta el meramente superficial, eran sólo efectos secundarios del medio metafísico que es la música tal como lo concebían los filósofos herméticos.

A lo que se asignaba una gran importancia era al esquema, y más allá del esquema, al meta-esquema, órdenes superiores o modos de forma que se expresaban a través del medio de orden inferior que constituye la música. Esta falta de preocupación por la personalidad en la composición musical (tal como se entiende en el sentido clásico o popular) es lo que impregna la música folclórica y tradicional del mundo entero, y lo que frustra su transcripción. Con demasiada frecuencia se supone que la notación musical antigua era inadecuada, dado que solamente dicha ineficiencia podría explicar su falta de rigidez y definición. Esto está realmente muy lejos de la verdad.²

La música popular natural y la primera música escrita derivaban directamente de sistemas musicales orales, y de la creatividad aplicada a la interpretación más que a la inscripción. Esto no concuerda enteramente con el concepto moderno de 'improvisación', ya que se producía mediante un proceso de recreación a partir de melodías centrales primarias, y no de una fijación de creatividad personal por escrito, y estaba lejos de ser 'libre' en el sentido de carecer de normas o disciplina. Las normas, sin embargo, eran implícitas, y no se limitaban a formas secuenciales o estructurales tal como entendemos la música en el período post-clásico del siglo XX.

Para los musicólogos alquímicos o herméticos, que heredaron su comprensión de las tradiciones orales y escritas de las antiguas culturas, una recopilación de melodías y escalas definidas tradicionalmente era un ejemplo de la consideración reverente de la música como una ciencia sagrada. Sin embargo, toda la cuestión se llevaba más allá de la mera religión o cultismo, ya que los estudiosos de música herméticos de todos los tiempos (desde el semi-legendario Pitágoras hasta el moderno Rudolf Steiner) declararon que la expresión musical normal era resultado de un esquema de orden superior. Este orden superior estaba implícito en la música corriente, pero explícito en su propio reino o nivel de existencia.

En otras palabras, la música actuaba debido a un contenido secreto que radica en la expresión de sonido, no necesariamente relacionado con una creatividad personal si no es por inevitable coincidencia. Esto no se debe confundir con el conocimiento científico de que ciertas frecuencias o vibraciones acústicas tienen efectos específicos sobre el oyente humano, aunque indudablemente dicho conocimiento tuvo su papel en la expresión y desarrollo de la música como vehículo sagrado o mágico de la conciencia.

El contenido aparentemente 'secreto' de la música no se descubría mediante un examen o abstracción de las leyes de la acústica, sino en la percepción sutil de arquetipos a partir de los cuales se decía que habían sido transmitidas las leyes de la acústica física. Este es un concepto realmente muy importante, que no se debe pasar por alto al examinar el enfoque hermético de la música, como se representa en los ejemplos tanto litúrgicos como literarios. Los antiguos griegos, tal como representa la figura de Pitágoras, habían descubierto algunas leyes de proporción sencillas que se aplican al sonido físico.³ Se suponía que estas leyes eran automáticas en la emisión del sonido, y se refinaban mediante la limitación en la ejecución de cualquier tipo de música. Para decirlo de forma más sencilla, cualquier parte definida o

controlada del amplio espectro de ruidos puede convertirse en música - si armoniza con algunos ritmos psicológicos peculiares y a menudo misteriosos y con las aptitudes tonales presentes en la especie humana.

En el ruido, todas las secuencias armónicas están mezcladas entre sí de forma muy compleja y aparentemente aleatoria, pero en la música, algunas áreas reconocibles de dichas frecuencias se producen de forma prominente y relativamente pura. El físico acústico moderno sabe muy bien que esa pureza es relativa y parcialmente subjetiva, y cualquier estudioso hermético hubiera estado de acuerdo al respecto con los descubrimientos materialistas - pero en base a un razonamiento diferente y a un modelo conceptual básico distinto.

Los antiguos eran tan conscientes del poder de la música que a algunos modos o rotaciones de una escala determinada de intervalos de tono controlados se les atribuía un poder embelesador. No sólo tenemos evidencia de esta creencia a partir de los griegos, sino que también reaparece siglos después en el salmo litúrgico cristiano, y en la estricta reglamentación por parte de las autoridades eclesiásticas que condenaron ciertas escalas o modos en el culto. ¡Estos modos no sólo eran peligrosos, sino que uno en particular era el vehículo normal para cantos obscenos!

Aunque el lector moderno puede encontrar esta actitud pintoresca y divertida por un lado, o evocadora de propaganda represiva por otro, está claro que quienes la adoptaron la tomaron muy en serio, y procede de una antigua práctica mágica en la utilización de la música para la invocación de poderes ocultos. Dicha preocupación y precisión sobre el uso de una simple escala resultan extrañas para el músico moderno que espera que su música esté tonal y modalmente definida incluso antes de tocar o cantar una sola nota, pero la música tradicional y oral no tiene esas limitaciones, y la misma forma melódica se puede volver a expresar en varias escalas o modos diferentes. Esta flexibilidad se mantuvo en la primera música escrita, y hasta bien entrado el siglo XIX en varias formas de escritura o notación musical poco corrientes, como por ejemplo en el sistema de 'notas con forma' de los creyentes disidentes, libremente utilizado en los Estados Unidos.⁴

Llegados a este punto, merece la pena repetir que la flexibilidad en cuestión no es necesariamente producto de la ignorancia, sino que deriva de un modelo o sistema musical tradicional hoy en día virtualmente perdido y olvidado. Encontramos evidencia de este modelo diseminada en las músicas

folclóricas, y muchos ejemplos, como el sistema de comunicación para música de gaita en las Highlands de Escocia, fueron aniquilados por la fuerza de las armas. Cualquiera que haya sido este sistema, la versión escocesa practicada hasta el siglo XVIII permitía a los músicos aprender y recordar por entero un gran número de obras musicales largas y complicadas sin utilizar notas escritas. Los arpistas irlandeses del mismo período empleaban varios sistemas mnemónicos para la composición y recreación, y en general los repertorios tradicionales eran amplios y sofisticados - desmintiendo la vieja falacia sobre campesinos ignorantes apenas capaces de tocar una nota o de contar con los dedos. Es a la luz de estos antecedentes históricos como hay que examinar el modelo musical hermético.

Antes de proseguir nuestro examen, también deberíamos considerar el simple hecho de que ya no tocamos o escuchamos las mismas escalas y modos que nuestros antepasados. No se trata de la habitual discusión musicológica sobre el verdadero orden o intervalos de los llamados 'Ordenes Griegos', sino en definitiva de una cuestión mucho más sencilla. Durante los dos últimos siglos más o menos, el temple y ajuste gradual de las proporciones de notas y los intervalos han cambiado el carácter de la música que oímos o tocamos. Ya no es idéntico al de la música que produce la naturaleza en la voz humana pura, o a las secuencias armónicas producidas en sencillos experimentos acústicos.

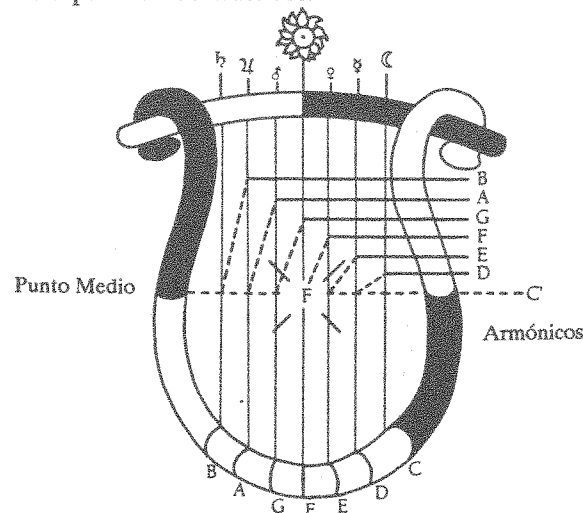


Fig. 5 La Lira de Apolo

Los músicos modernos que vuelven a utilizar viejas obras y viejos instrumentos disfrutan con el estridente y expresivo color de tono de réplicas de instrumentos de época, pero rara vez se toman la molestia de tocar los intervalos reales que habrían producido, a menos que éstos sean una propiedad inevitable de la física o acústica del diseño. Este resurgimiento de la música antigua es particularmente proclive a problemas cuando se prueba material vocal, ya que el cantante experimentado moderno está condicionado a cantar 'desentonadamente' en relación con los intervalos naturales producidos por el aparato vocal humano. El arte ha dejado de ser el Mono de la Naturaleza.⁶

La evidencia acústica de algunas proporciones o intervalos matemáticos de tono entre las notas altas y bajas era utilizada habitualmente por los filósofos, alquimistas, místicos y magos, así como en la práctica religiosa ortodoxa. Se consideraba que los intervalos primarios o proporciones de octava, quinta, cuarta y tercera sugerían una proporción y armonía universales más profundas.⁷ Desde la música pagana de la lira de Apolo⁸ (ver Fig. 5) hasta las refinadas especulaciones de Robert Fludd y Athanasius Kircher, y hasta las exposiciones modernas y prácticas de Steiner en relación con la música y el ritmo en la naturaleza humana, los musicólogos herméticos no han dudado en fundir lo natural y lo divino, la inspiración y la acústica, la física y la metafísica. Para estos pensadores, los intervalos musicales naturales eran una clara evidencia de un orden superior de relatividad, correspondiente a sus inclinaciones místicas o religiosas.

La física moderna, a partir del trabajo de Albert Einstein y sus sucesores, tiende a conclusiones sorprendentemente similares, aunque las premisas iniciales pueden ser realmente muy distintas. En este contexto resulta interesante observar que los escritores herméticos de los siglos, XVI, XVII y XVIII intentaron expresar un modelo musical que había sido suprimido intencionadamente por la Iglesia en fecha anterior - aunque esa misma Iglesia heredara el modelo de fuentes griegas y romanas clásicas, más las influencias más claramente orientales de los gnósticos, hebreos, y otras fuentes diversas ahora difíciles de definir. Esta supresión no estaba enteramente destinada a una fermentación espiritual de la conciencia musical de los seglares, sino que estaba más relacionada con un control intencional de las claves del poder mágico o invocatorio en conexión con la acústica real - particularmente las de la voz humana.⁹

En las obras de Kircher (un Jesuita), Fludd (un Anglicano), Michael

Myer y otros muchos filósofos o alquimistas tanto conocidos como oscuros, las propiedades acústicas, rotaciones de series de números y el simbolismo religioso o místico son voluntariamente mezclados, correlacionados y utilizados, a menudo con potentes y vívidas ilustraciones pictóricas.¹⁰

Lo divino se expresaba a través de la música (la Musa), no como una creatividad individual o personal (ya que ésta se consideraba un reflejo de la Gracia o Inspiración Divina), sino en las propiedades físicas del propio sonido. Por éso grandes mentes como Fludd y Kircher dedicaron su tiempo a jugar con esquemas numéricos, ingenios de composición en forma de diagramas, tablas o verdadera maquinaria de cálculo (sigue existiendo una de ellas creada por Kircher), modelos de fuga y progresiones de series numéricas, sin 'componer' realmente en el sentido moderno aceptado.

¡Es fácil descartar este juego como obsesivo o ignorante, particularmente cuando el crítico es incapaz de descifrar y aplicar las conexiones sugeridas en la literatura hermética!

Como ya hemos observado más arriba, esta incapacidad de activar los modelos de concepción o energía alquímicos, herméticos o mágicos no obedece a la estupidez de los creadores de dichos modelos, sino a la dificultad de relacionar estos modelos con los modos de conciencia y la actividad consciente modernos. Muchos de los investigadores herméticos eran los mayores pensadores e interrogadores de su era. Algunos, como Newton o Kepler, inscribieron sus nombres y teorías en las primeras piedras de la astronomía y la física moderna, no por un flujo repentino de pensamiento racional, sino a través de su trabajo en astrología, y sobre teorías armónicas místicas y metafísicas, series de números y otros modelos conceptuales herméticos.¹¹ Las teorías sobre el sistema solar resultantes han tenido un efecto potente y duradero hasta nuestro siglo.

Los modelos a partir de los cuales dedujeron dichos descubrimientos derivaban directamente de originales mágicos paganos, las prácticas rituales de griegos y romanos, y los sistemas matemáticos y místicos de la Kabala, más tardíos, que impregnaron Europa desde la Edad Media en adelante. la poderosa herencia de la filosofía y creencias no clásicas, no orientales, nativas de Europa, de los pueblos vagamente conocidos como 'Celtas' es más oscura para el investigador moderno, pero no por ello menos importante. Los desarrollos clásico y cristiano se injertaron sobre esos modelos, y en nuestros días sus raíces aún siguen claramente presentes en el

saber popular y las creencias tradicionales. Incluso la música tradicional 'celta' moderna, de Escocia, Irlanda, Bretaña, Galicia y parte de Gales presentan un uso consciente ocasional de intervalos de cuarto de tono y ritmos complejos, elementos indudablemente antiguos y primordiales de la música que se han perdido en la concepción musical moderna homogeneizada.¹²

Para los escritores herméticos de los siglos XVI al XVIII, la música del tipo descrito era un caso de lo más común; era la música de la mayoría, si aceptamos la evidencia musicológica y cultural, y no un aspecto decadente de una minoría cultural en vías de desaparición.

Sería muy fructífera una atenta consideración del contexto cultural de las músicas folclóricas y del saber popular en relación con publicaciones alquímicas, herméticas y rosacruces.

Para el estudiante de las teorías musicales sugeridas en la literatura hermética, pronto queda claro que o bien la fe de los autores era del tipo de la que mueve montañas, o bien se han perdido claves importantes para la comprensión y activación de los sistemas ofrecidos. Esto se vuelve más que dolorosamente obvio cuando consideramos la literatura de mala reputación sobre la magia ritual, la mayor parte de la cual parece totalmente absurda.

La visión del mundo, los temas y teorías centrales, todo ésto se hace pedazos a la fría luz de la física y la acústica moderna, cuando la evidencia experimental no consigue prestar vida a las teorías psicológicas ofrecidas. Las proporciones de octava, quinta y tercera, por ejemplo, pueden ser en realidad representativas de un simbolismo religioso o místico en la imaginación del escritor, pero no pueden ser utilizadas en la música para transferir objetivamente dichos reinos de conciencia alterada a todos los oyentes. Ni, por supuesto, ningún experimento es infinitamente repetible en condiciones idénticas.

A resultas de este aparente fracaso, se supone que no podemos comprender los modelos propuestos por los escritores herméticos y místicos, simplemente porque ellos mismos no comprendieron realmente las verdaderas implicaciones de sus propias teorías. Alternativamente, debido a su fe pueden haber creído muchas incoherencias evidentes de sus teorías, sin intentar nunca resolverlas conscientemente.

La religión, sin embargo, no era la única clave que abría las visiones de los antiguos o de los filósofos herméticos.

Las claves de la musicología hermética, y de otros muchos aspectos de la magia y la metafísica que no estamos discutiendo directamente, se encuentran en la realización de formas o esquemas de orden aparentemente superior, aplicados en la práctica a través de la acústica natural.

Este principio de aplicación es realmente muy importante, y con esta acción, el alquimista, mago o visionario matemático intentaba salvar, purificar o redimir los elementos físicos que se suponía que habían degenerado a partir de ciertos originales metafísicos, según enseñaba la antigua tradición. En la composición de música mediante estos sistemas la personalidad era irrelevante, y en este hecho en sí ya había oculto un poder espiritual o especial, cuya reproducción se podía inducir estructurando los sonidos físicos en relación con los esquemas maestros o arquetipos metafísicos que ocupaban la conciencia del mediador humano.

La inspiración, en la forma de un don de estados de conciencia alterados, podía provocarse con la repetición de estructuras musicales regulares utilizadas como símbolos acústicos. Esto era idéntico a las teorías aplicadas al ritual, meditación, oración y visualización creativa en la contemplación. Se supone que el canto llano eclesiástico actúa exactamente así, igual que la música y el canto de muchas órdenes monásticas y mágicas de Oriente. Este método no es un mero método de repetición hipnótica, sino que deriva de ese mismo 'sistema' musical antiguo que impregna la música folclórica mundial, y que está íntimamente relacionado con ciertos esquemas de la psique y la bioquímica humanas.

¿Qué tipo de modelo, nos preguntamos, se puede aplicar a la música en general para activarla a la manera sugerida por los filósofos herméticos? La respuesta es ésta: una sencillísima formación paso a paso de conceptos musico-numéricos, convertidos mediante el antiguo Círculo Elemental en símbolos de forma; a continuación las formas se expresan como sonido.

La práctica de este modelo musical revelará algunas ideas sobre otros sistemas o modelos más complejos, y sobre la relación general entre la magia, la metafísica y la música existente en los antiguos escritos y en la utilización real. Este no es un modelo definitivo o maestro, sino una simple clave general fácilmente comprensible sin recurrir al apoyo de matemáticas

complejas. De hecho, en el uso hermético de la música, las relaciones complejas están implícitas, como lo están en la acústica real, y no necesitan ser aplicadas para su uso eficaz, ya que son corolarios de relaciones originales primarias. Una atenta consideración de este modelo también dará una idea sobre algunos de los aparentes problemas de una interpretación comprensiva de la alquimia, el simbolismo mágico y la Cábala.

Más importante, sin embargo, es nuestro presente estudio musical, y el modelo ofrecido proporcionará una forma muy refrescante de considerar la música; un punto de vista que se ha perdido virtualmente en la confusión de cuestiones e interpretaciones conflictivas del arte y su función en la vida moderna. El modelo se puede aplicar sin convicciones 'religiosas' o 'místicas', e incluso el profano será capaz de llevar a cabo sencillos experimentos vocales o de teclado con el sistema ilustrado. Al probar dichos experimentos, estamos respaldando las creencias de los filósofos herméticos, que proclamaron que el intelecto era el siervo de los órdenes de conciencia superiores, y que el uso del intelecto las pondría de manifiesto a pesar de los pesares. La condición previa debe ser, claro está, aplicar el intelecto o la lógica a sus visiones puras, y no a la persecución de fines materialistas o triviales.

Como en todos los grandes sistemas simbólicos que afectan a la conciencia, los resultados variarán según con qué espíritu se aplique el sistema. El intelectual o lógico o la persona matemática pueden descubrir muchas formas nuevas y divertidas de escribir o formular música, además de un intrigante sistema de interpretación de la música existente. Para el artista creativo, el sistema ofrece un nuevo instrumento para modelar música de acuerdo con la inspiración. Para el poeta, el místico o el individuo con inclinaciones religiosas, ofrece muchas ideas sobre la expresión de las intuiciones relativas a lo divino, y así es como los antiguos escritores pretendían que se aplicaran sus exposiciones. No fueron elaboradas para dividir lo natural y lo divino, sino que pretendían aclarar la relación existente entre ambos, que ha quedado empañada en la percepción humana.

Capítulo 6

EL MODELO

Elaboración del Espejo Hermético o Espejo Mágico de la Música

Partimos de la base de los Cuatro Elementos, un modelo conceptual de existencia que se ha aplicado desde los tiempos más remotos hasta nuestros días, tanto en las culturas Orientales como en las Occidentales. Aunque se ha escrito mucho sobre los Cuatro Elementos, debemos reconsiderarlos brevemente antes de reunir los elementos que componen nuestro Espejo Hermético o Espejo Mágico.

Los Elementos, Aire, Fuego, Agua y Tierra, eran arquetipos idealizados de aspectos de la existencia. Aunque se suponía que se manifestaban como sus contrapartidas físicas evidentes, también impregnaban toda la materia, conciencia y energía existentes, independientemente de su apariencia externa relativamente inestable o de su cualidad subjetiva. Curiosamente, este punto de vista ya no está en conflicto con la física materialista, pero es importante no confundir los Elementos con la tabla de los elementos química, que es un subsistema derivado de un nuevo planteamiento de experimentos alquímicos.¹

En los sistemas metafísicos sintéticos o sincrónicos, todos los modos o aspectos del ser se relacionan con algunos aspectos básicos: los Elementos. Estos surgen de cualquier origen postulado por las creencias religiosas o la intuición, y presentan paralelismos en todos los sistemas metafísicos o religiosos humanos.

Como hemos explicado más arriba, para la aplicación de nuestro modelo hermético no resulta necesario un fundamento religioso, y los Cuatro Elementos pueden ser entendidos como cuatro principios de todos los fenómenos observables, tanto objetivos como subjetivos: Tierra - **solidez**

relativa; Agua - fluidez relativa; Fuego - incandescencia relativa; y Aire - insustancialidad relativa. Estos cuatro estados o frecuencias relativos se aplican a la conciencia humana con la misma eficacia que se aplican a la existencia material. Por su naturaleza, los Elementos son estados de relación, y no entidades separadas aisladas.

La Fig. 6 presenta un ejemplo típico del esquema de relación de los Cuatro Elementos, con varios atributos de relación. Este diagrama es simplemente una de tantas ilustraciones similares, que varían desde los sistemas sumamente básicos a los extremadamente oscuros e incomprensibles que han presentado los Cuatro Elementos en forma pictórica en todos los tiempos.

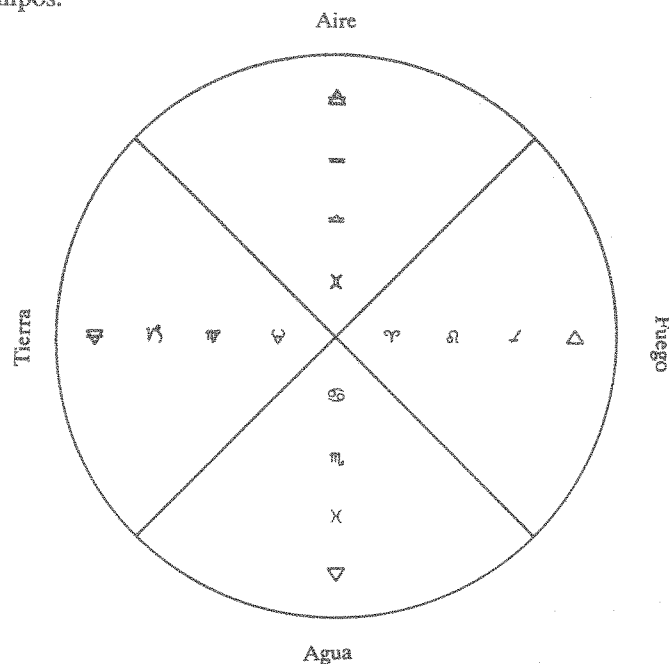


Fig. 6 Los Cuatro Elementos

Contrariamente a la creencia popular, el propósito de la alquimia o de la magia no era el de obligar al mundo natural a servir al manipulador, sino el de alterar la aparente confusión de los Elementos en el mundo externo o caído y lograr así que vuelvan a su modo de relación primordial o divino. Esto debía lograrse mediante la pronunciación de palabras de poder o fabricando

la Piedra Filosofal. El resultado sería la redención del mundo natural por mediación de la humanidad.

En la musicología hermética, el operador pretendía producir un esquema musical que armonizara lo más estrechamente posible con el arquetipo divino. Se defendía la teoría de que el éxito de esta armonización actuaría a través de las vibraciones físicas (acústicas) que lo transmitirían y originarían cambios reales en el tejido consensual de la realidad aparente.

Las nociones modernas de 'placer', 'distracción', 'genio creativo' o 'inspiración emocional' estaban ausentes de semejante modelo musical, e incluso podrían haber sido desdeñadas por los practicantes. La música moderna actual sigue consistiendo en repeticiones de esquemas musicales específicos, ligados a textos litúrgicos. Aunque se haya perdido o suprimido la comprensión del sistema, se sigue aplicando con reglas y limitaciones estrictas.

No es demasiado desrazonable sugerir que una aplicación del sistema musical hermético presentado en las siguientes páginas producirá resultados en el oyente moderno, sobre todo si el oyente es también el intérprete, y en especial si la interpretación se hace con la voz humana natural.

Tras una atenta consideración de la Fig. 6, debemos incluir notas musicales en la colección de atribuciones. Aquellos que no estén de acuerdo con la colección ofrecida pueden omitir lo que no les guste, siempre que comprendan la secuencia principal de relación: cuádruple, o los Cuatro Elementos.² En la práctica, este tipo de sistema resulta más eficaz si el individuo establece inicialmente listas de correspondencia, y luego empieza a observar los Elementos dentro de sí mismo y en los fenómenos externos, pero en las fases iniciales del aprendizaje no es necesaria dicha aplicación para alcanzar una comprensión del sistema musical.

Hay otros atributos musicales con paralelismos generales que van más allá de la musicología, y que son importantes en la formación de la secuencia Elemental: el Aire comienza; el Fuego acelera, el Agua culmina; la Tierra concluye.

Antes de abordar la atribución de notas de música reales, hay que recordar al lector que cualesquiera que sean esas notas, forzosamente serán

arbitrarias, y que el factor más importante es la **relación** o **forma**. En otras palabras, el que nuestros ejemplos musicales comiencen en la nota C o en la nota G no sugiere en ningún momento que ese tono concreto sea inherente al Elemento al que se asigna.

Existen varias teorías sobre los tonos en relación con niveles de existencia mágicos o Elementales, pero no hay ninguna prueba concluyente sobre su precisión. Para comprender plenamente el tema, hay que ignorar la cuestión del 'tono', y prestar toda la atención al efecto de la 'relación'. Recuerde que en nuestra música moderna no estamos escuchando o utilizando intervalos naturales, y que nuestro tono estándar ha cambiado varias veces en el último siglo más o menos. El valor de una musicología alternativa no reside en atributos absolutos, ya que en realidad dichos atributos no pueden existir, sino en una nueva forma de abordar las relaciones inherentes a las escalas o esquemas naturales de subida y bajada en la música comunes a toda la humanidad.

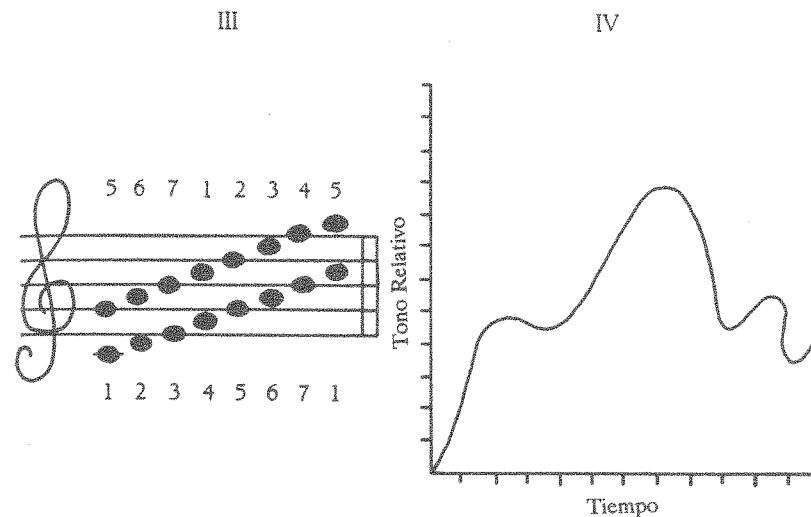
Nuestros ejemplos serán en tonos y semitonos, los intervalos normales que se han desarrollado en la música occidental en los últimos tiempos. Pero podríamos utilizar igualmente cuartos de tono, conocidos en la música tradicional occidental, que son intervalos vocales naturales que han sido plenamente utilizados en la música oriental hasta nuestros días. Tal vez la forma más sencilla de visualizar la música sea una representación gráfica, con intervalos de tono relativos a una duración. Esta es la única forma unidireccional o lineal de representar un fragmento musical en términos visuales, y ha sido adoptada por musicólogos en los últimos años, particularmente en la expresión de música tradicional, que presenta muchos aspectos de tono, decoración y ritmo que no se pueden representar mediante el sistema de notación corriente severamente limitado (ver Fig. 7).

En última instancia, una vez suprimidos todos los prejuicios educativos, la música consiste realmente en una serie de números, en diversos modos o secuencias. En la musicología hermética, siempre se ha tenido conciencia de este hecho, y los números se disponen y redisponen en ciertas rotaciones significativas que se expresan como escalas musicales de tonos designados arbitrariamente.

Por mera comodidad, utilizaremos la 'escala mayor' básica común de la música occidental, el modo de siete notas ascendentes y descendentes entre octavas determinadas de una nota designada inicialmente. Esta escala debe resultar familiar a la mayoría de la gente, vocalmente o instrumen-

I													
1	C	D	E	F	G	A	B	C					
7	B	C	D	E	F	G	A	B					
6	A	B	C	D	E	F	G	A					
5	G	A	B	C	D	E	F	G					
4	F	G	A	B	C	D	E	F					
3	E	F	G	A	B	C	D	E					
2	D	E	F	G	A	B	C	D					
1	C	D	E	F	G	A	B	C					

II													
1	2	3	4	5	6	7	1						
7	1	2	3	4	5	6	7						
6	7	1	2	3	4	5	6						
5	6	7	1	2	3	4	5						
4	5	6	7	1	2	3	4						
3	4	5	6	7	1	2	3						
2	3	4	5	6	7	1	2						
1	2	3	4	5	6	7	1						



- I Los Elementos en 'Quintas'
- II Los Elementos como Números
- III La Escala Musical y sus Quintas en números
- IV Gráfica de Tono y duración de tiempo

Fig. 7 Los Elementos como Números, Tono y Tiempo

talmente, y está tan arraigada en la conciencia occidental que prácticamente todo el mundo puede cantar una 'escala mayor'.³

Las modernas alteraciones de temple o relatividad entre notas obedecen principalmente a ciertos problemas mecánicos del desarrollo de instrumentos de teclado, y a las interesantes dificultades que surgen cuando se toca una combinación de varios instrumentos de música. Este tipo de problema era de capital importancia para los pensadores herméticos, ya que representaba la disonancia o falta de relación inherente al 'mundo caído'. Robert Fludd⁴, por ejemplo, creó tablas esquemáticas que supuestamente permitían al usuario aplicar o evitar ciertas relaciones armónicas al tocar o cantar. En tiempos de Fludd, sin embargo (principios del siglo XVII), la orientación general de la música ya estaba desviándose del antiguo sistema modal o secuencial hacia lo que más adelante evolucionó como 'música clásica'.

Al estudiante moderno que considera el tema retrospectivamente, le puede parecer que la musicología alquímica o mística de ese período intenta justificarse a sí misma en términos de forma armónica o clásica, pero los conceptos tienen sus raíces en esquemas modales o giratorios, y no en una polifonía corregida o racionalizada.

Ahora el lector debe trabajar pacientemente con nuestros ejemplos, intentando dejar a un lado todo su condicionamiento y prejuicios musicales intelectuales, en un intento de relación con un modelo musical alternativo. La mayoría de los conceptos que entran en juego son infantiles (pero no pueriles), básicos y fácilmente accesibles. En realidad, eran tan evidentes para los autores herméticos, que con frecuencia han sido considerados como grandes 'secretos' ocultos, y se ha hecho un montón de especulaciones absurdas sobre su índole. Había muchas pistas diseminadas en los textos publicados que conducen a conceptos sencillos, como los aplicados a la música en nuestro modelo.

Los Cuatro Elementos como Notas Musicales

Utilizaremos la escala de C mayor: C D E F G A B C. La tierra es el elemento más 'pesado', de modo que se relaciona naturalmente con la nota más baja de C. El agua es la siguiente en términos de substancialidad relativa, con la nota D. El fuego se relaciona con E, y el Aire con F.

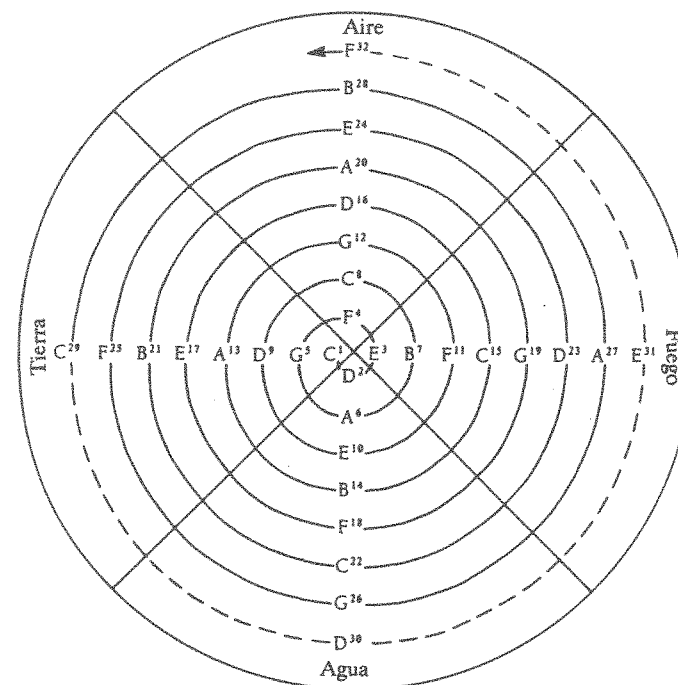


Fig. 8 La Espiral Expansiva de la Música

Subiendo estos cuatro peldaños de la escalera, hemos cubierto la mitad de la escala básica.

Podríamos expresar las notas de modo neutro en forma de números, 1, 2, 3, 4. Una comparación numérica elude los prejuicios musicales sobre el tono, siempre que se conserve la rotación de las secuencias de números: Tierra 1; Agua 2; Fuego 3; Aire 4. Para completar la escala, imprimimos una segunda revolución del círculo de relaciones: Tierra, G/5, Agua, A/6; Fuego, B/7; Aire, C/8.

Si continuáramos este proceso sobre otra octava más, generaríamos una espiral de relaciones, como la de la Figura 8.

Antes de que la Tierra se exprese como nota C por segunda vez, la espiral gira sobre cuatro octavas, o números 1 a 28. El examen de esta espiral mostrará una serie de relaciones básicas tal como se encuentran en la música, pero es insuficiente en sí, ya que sólo constituye una parte de la serie de relaciones implícitas en un modelo musical hermético. La espiral puede girar

indefinidamente, volviendo a Tierra/C al comienzo de cada ocho revoluciones.⁵ Esta secuencia es el esquema original a partir del cual se generan las energías o relaciones Elementales activas.

En el modelo conceptual que sostiene el tipo de sistema empleado por los filósofos herméticos, alquimistas y metafísicos, todas las partes constituyentes se reducen a sus componentes más sencillos, los números 1 a 4, o los Cuatro Elementos.

Si hacemos ésto con las notas musicales, nos queda CDEF en nuestra escala elegida. Esta secuencia es media octava, Tierra, Agua, Fuego, Aire. Si consideramos la secuencia cuádruple en forma gráfica, descubrimos que CDEF tiene el mismo perfil que GABC. En música, crean armonías entre sí, dando el intervalo conocido como perfecto, la quinta (Fig. 7).

En términos herméticos, la aplicación de las notas CDEF es idéntica a la aplicación de las notas GABC, ya que se relacionan entre sí por su armonía, tono y forma relativos. Un estudio de acústica básico también demostrará que son inherentes entre sí como partes de la secuencia armónica que se produce siempre que se emite una nota. Esta armonía inherente era sumamente significativa, y se pensaba que era natural en toda la existencia, tal como se podía probar en la música.

Para el lector que desee profundizar en las implicaciones metafísicas de nuestra teoría musical, debemos manifestar que el sistema es abierto, y no un ciclo cerrado. Partiendo de este supuesto, los autores herméticos emplearon círculos cerrados en su simbolismo, lo cual ha inducido una confusión sobre muchos aspectos de la interpretación. Los modelos musicales o matemáticos se utilizaban como un medio de comunicar percepciones o estados de conciencia no verbales y difíciles de explicar por escrito. Las ilustraciones, paradojas, sistemas y códigos numéricos se crearon para suscitar un salto o transformación de la conciencia, para empujar la percepción pasando por encima de las barreras específicas y haciéndola entrar en áreas previamente desconocidas para el viajero. Cuando los sistemas utilizados degeneraron en secuencias cerradas y totalmente formuladas, perdieron su valor, y se convirtieron en conchas vacías. La astrología es un excelente ejemplo de un sistema así, cuya gran popularidad se debe a la predicción empírica; los aspectos más sutiles reconocidos por los buenos astrólogos se basan sin embargo en ciclos de sincronía que no son comprendidos. Quizás debiéramos ser justos y declarar que tanto la física como la química también se pueden resumir así.

Cabría suponer que para activar los Elementos inherentes a la escala musical o media escala, deberíamos componer música convenientemente invocatoria o evocadora, pero como hemos sugerido más arriba, la musicología hermética busca dicha música en secuencias numéricas de las que se dice que representan órdenes de existencia superiores. Dejando a un lado la discusión sobre la existencia de dichos órdenes, que se ha prolongado durante muchos miles de años, aún podemos examinar el sistema utilizado para obtener las secuencias numéricas.

Tradicionalmente, las siete notas de la escala se atribuyen a los siete planetas conocidos por los antiguos. Estos crearon la conocida 'Música de las Esferas', una simbología proporcional que se aplicaba a concepciones geocéntricas y heliocéntricas del sistema solar, y que tuvo una fuerte influencia en el desarrollo de la astronomía moderna.

Queda por demostrar cómo se relacionan entre sí el sistema Elemental y el sistema planetario. Se han hecho varios intentos para llegar a esta teoría unificada, que en última instancia se basa en un fundamento de geometría y estructuras esféricas como los famosos sólidos platónicos, más que en un malabarismo literario con tablas de correspondencia.

En los modelos básicos mágicos o metafísicos de la Creación, se utiliza una simple secuencia numérica como analogía de procesos que están más allá de los conceptos o comprensión normales. Si aplicamos literalmente estos principios análogos de la forma más sencilla posible, estaremos reproduciendo el desarrollo de modelos utilizados por los autores herméticos.

Cuadrar el círculo

Para manifestar nuestro espejo musical en una expresión acústica, primero tenemos que **cuadrar el círculo**. Este antiguo problema se plantea de varias maneras en la metafísica, desde ejemplos muy sencillos como los incluidos a continuación, hasta complejos cuadrados mágicos que nunca han sido resueltos o traducidos, como los del criptógrafo Dee que trabajó para la Reina Isabel I de Inglaterra. (Aunque se ha reivindicado presuntas traducciones de los sistemas de Dee, estas no son en ningún modo precisas, completas ni tan siquiera inteligibles).

Aunque hayamos mencionado al lector algunos conceptos un tanto abstrusos, no es necesario ningún conocimiento de matemáticas para seguir las sugerencias propuestas en la Figura 9, que sólo utiliza los números 1 a 4.

1	4	2	3
4	3	1	2
2	1	3	4
3	2	4	1

Fig. 9 El Cuadrado Elemental en forma de números

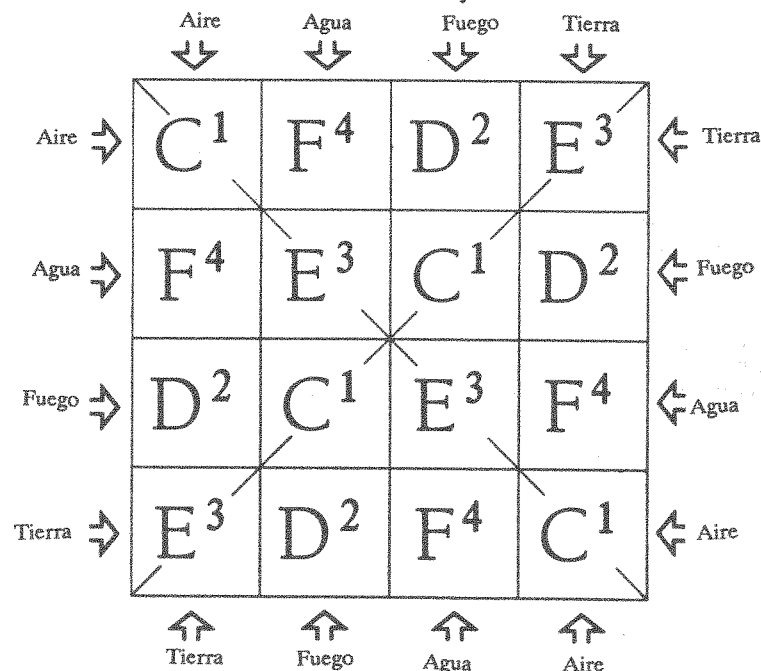


Fig. 10 El Cuadrado Elemental en forma de música

En este caso, no 'sumamos' los cuadrados mágicos, sino que los cantamos o tocamos, atribuyendo a cada número una nota de nuestra escala.

Esto nos da la Figura 10, y las cuatro secuencias musicales o frases Elementales.

Cada secuencia es el resultado de relacionar los cuatro números básicos en un orden cambiante, con lo que el orden inicial de 1234 ó 4321 se considera como una base a partir de la cual se generan los cambios o rotaciones. A partir del cuadrado, se puede ver inmediatamente que se producen pares de opuestos entre Aire/Tierra y Agua/Fuego.

Una vez más, recordamos al lector que este no es un sistema definitivo, sino un mejor ejemplo de cómo se generan estos sistemas.

Para aplicar estas frases musicales, las asignamos al Círculo Elemental básico, utilizando una llamada o frase en cada cuarta. La espiral básica de octavas indica inmediatamente que hay siete notas implícitas o pasivas en cada cuarta elemental. Se activan mediante combinaciones específicas, como las derivadas del cuadrado de números utilizadas en nuestro ejemplo.

Si seguimos fielmente nuestra escala musical, podemos asignar la nota original C no sólo a cada Elemento por turno al seguir la espiral a través de las octavas, sino también a un murmullo central o nota-pedal, sobre la que se forman todas las diversas armonías posibles. Esto se ilustraría con la Figura 11.

En esta ilustración, tenemos otro diagrama de potenciales clave, un estado idealizado de equilibrio entre nuestras Cuatro Unidades Relativas. Una nota permanece en el centro, mientras las otras tres marcan las relaciones potenciales que están desactivadas o desconectadas. Esto corresponde al estado metafísico 'indiferenciado', representado de varias maneras por distintas escuelas de simbolismo.

La espiral de la Figura 8 representa los pasos manifiestos de la Creación en una analogía bidimensional, exactamente como representamos las notas de la escala musical a partir de la cual se forma nuestra música. Esta espiral, sin embargo, sólo es el resultado de nuestra percepción limitada, y los esquemas Elementales, las Cuatro Divisiones Relativas del Círculo, son en realidad una representación plana de una Esfera, compuesta por Tres Anillos

o Círculos. En otras palabras, según la concepción hermética, pensamos que la música está constituida por notas o escalas graduadas, pero en realidad éstas son una ilusión de continuidad derivada de otros esquemas que normalmente no podemos percibir.

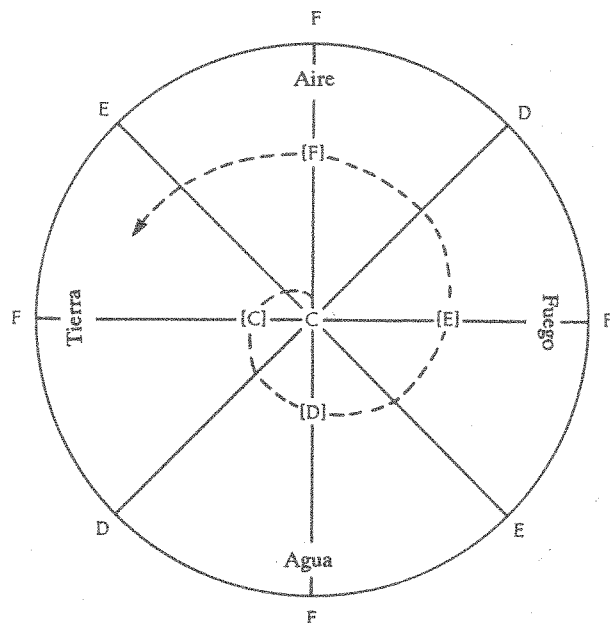


fig. 11 La música en potencial

El valor de todos nuestros juegos numéricos, cuadrados mágicos, superposición de diagramas, etc., no es un intento prosaico de hacer juegos malabares con diversos factores y forzarlos a cuadrar con prejuicios religiosos. Es un intento analógico de indicar cómo pudo producirse la Creación a partir de una combinación de Principios Pasivos y Activos, y luego se reduce a un absurdo deliberado en la aplicación de secuencias musicales.

Si el lector desea descubrir si estas secuencias realmente alteran o no la conciencia humana, debería experimentarlo cantando o salmodiando cada frase por turno, a la vez que visualiza o medita sobre los atributos y cualidades del Elemento que representan.

Inclusión de los Planetas

Finalmente, incluimos los Siete Planetas del modo siguiente:

1. Atribuir una nota o tono definido a cada Elemento, partiendo de la nota más baja del grupo elegido para el Elemento Tierra. Este esquema de espiral ascendente es la música tal como se percibe desde el mundo humano o secuencial de valores de tiempo. Es lineal, y produce relaciones armónicas básicas al desarrollarse en espiral hacia arriba o hacia abajo, Fig. 8.

2. Utilizando una secuencia numérica que indica posibles interrelaciones entre las notas básicas, creamos una tabla o clave que ofrece cuatro frases o formas representativas que se pueden expresar como frases musicales.

Cada una de estas frases representa un Elemento, y la correlación entre los esquemas de notas también presenta la polaridad de opuestos entre los propios Elementos: Figs. 9 y 10.

3. Aplicar la clave, que es simplemente una forma de expresar ciertas combinaciones numéricas inherentes a los números 1-4 (es decir, aparentemente parte del tejido de existencia tal como lo percibimos) en el campo potencial, que hace las veces de superficie en blanco para nuestro Espejo Hermético. Es la Fig. 11, que es una analogía de estados de existencia potenciales que no han sido polarizados o energizados; música indiferenciada.

4. Los glifos o sigilos se muestran en las Figs. 12-14. Estos diagramas nos presentan un esquema simbólico para cada Elemento, e indican cómo se combinan estos Elementos dentro de un campo esférico (ilimitado) para crear el **Arbol de la Vida**. El Arbol de la Vida incluye los Siete Planetas dentro de su sistema, y nuestra clave musical hermética vincula los Elementos y los Planetas en un sistema real y acústico, que se puede utilizar para el canto, la composición o el análisis musical.

La presente explicación de este sistema, y los principios de los que deriva, es necesariamente breve. Se pueden sacar muchas conclusiones mediante nuevas ramificaciones de número, geometría, armónicos y simbolismo mágico tradicional y Hermético y Cabalístico, que ocuparán la mente del lector curioso. La mayoría de estos sistemas antiguos y mal

comprendidos no son directamente explicables mediante un esfuerzo intelectual o lógico, sino que derivan de claves como las anteriores, que pueden ayudar a explicar muchos de los códigos, claves y secuencias simbólicas indescifrables utilizados en manuscritos, publicaciones y en la exposición tradicional.

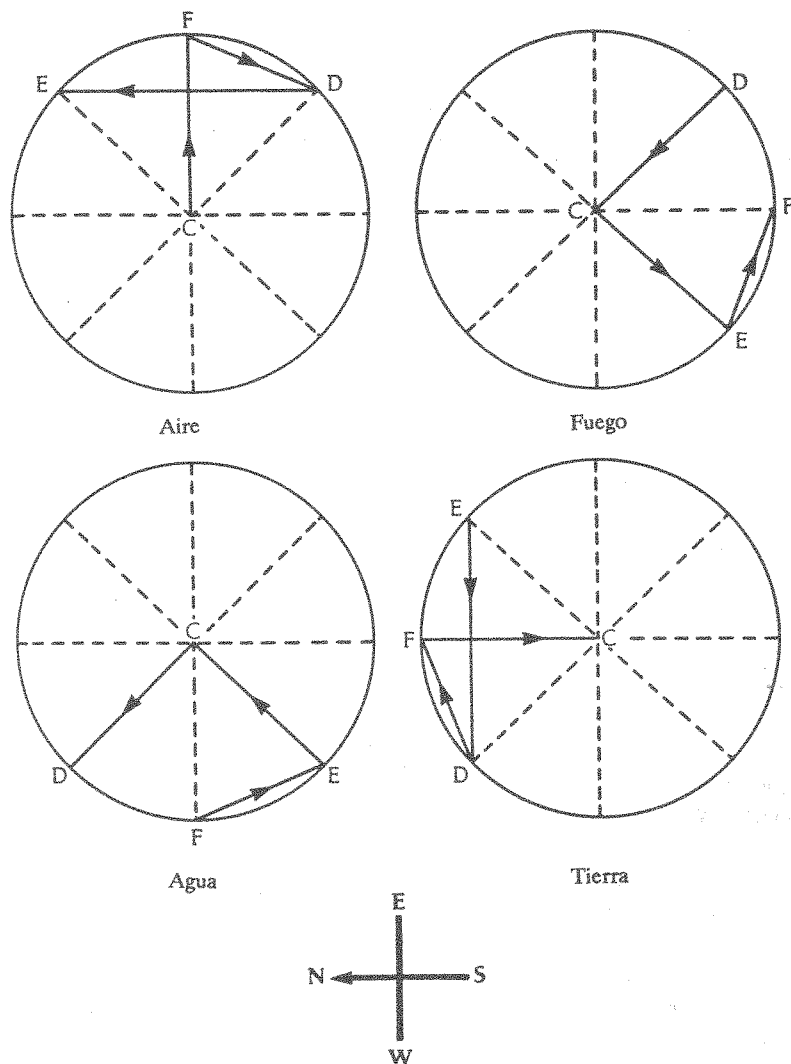


Fig. 12 Glifos musicales de los Elementos

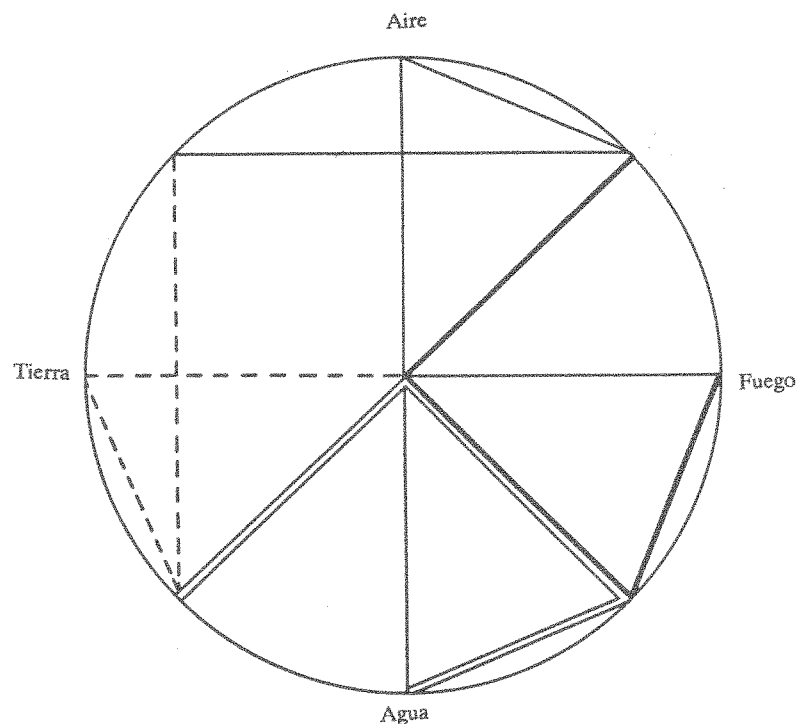
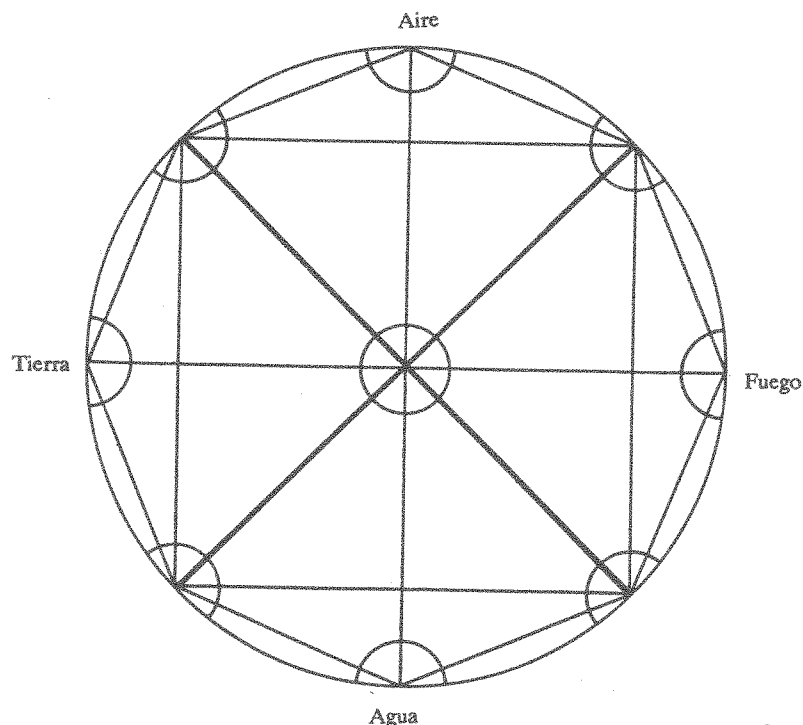


Fig. 13 Primera Combinación de los Elementos

Lo más importante de todo es que representan un medio de aplicar los conceptos metafísicos como unidades que **pueden ser comunicadas directamente**. No hay ninguna forma de comunicación tan pura y tan abierta en general a la transmisión como la música, y si cualquiera de las teorías de los antiguos escritores sobre la índole de la realidad es correcta, podemos encontrarla aplicada de la forma más práctica en las pistas musicales que nos han sido transmitidas desde tiempos inmemoriales.

Finalmente, estos indicios fueron expuestos en forma escrita en un momento en que estaba claro que el conjunto de enseñanzas tradicionales relativas a la realidad (que abarca la religión, la magia, la física, la química, la metafísica, la filosofía, la música, la poesía, el arte, la danza y el teatro) estaba a punto de fragmentarse con la generación de una nueva oleada de conciencia, la de la 'Edad de la Razón'. En el Siglo XX, vivimos entre los problemas y ventajas que se manifestaron a partir de esa oleada de Razón y

Experimentación, y la Espiral (simbolizada por la espiral de octavas) está girando hacia una reevaluación de las teorías metafísicas e incluso mágicas, ya que empiezan a ser respaldadas por descubrimientos extraordinarios de la física, la biología y la psicología modernas.



Los elementos musicales en la octava completa

- (1) El Círculo está Cuadrado
- (2) Los Elementos están unificados
- (3) Se ha generado un Arbol de la Vida perfecto
- (4) Los planetas se relacionan armoniosamente.

Fig. 14 Un ciclo completo de Elementos Musicales

Si ha llevado a cabo este experimento con éxito, y ha tomado conciencia interiormente del Espejo Musical, éste cobrará vida para usted en su propia imaginación, y puede llevarle a comprensiones y afinidades con otras ramas de las artes y ciencias metafísicas o esotéricas. Por otra parte, tal vez quiera usted restringir su aplicación a los aspectos terapéuticos o

creativos de la música, y en este campo único merece la pena utilizar continuamente el modelo.

Tradicionalmente, los experimentos alquímicos se repetían muchas veces, y esta repetición refleja la índole orgánica de las ciencias herméticas. Lejos de intentar probar que un experimento se podía repetir infinitas veces con idénticos resultados (algo que ya no se pretende, ni siquiera las ciencias materialistas aparte de las tolerancias empíricas en la aplicación), los metafísicos herméticos sabían que un experimento cambiaba de forma ínfima con cada operación. ¿Cómo podría ser de otro modo? Las estaciones pasan, las estrellas cambian, el sol y la tierra alteran sus posiciones relativas con cada latido de nuestra medida artificial del tiempo... nunca se puede repetir nada en circunstancias idénticas, sólo en circunstancias relacionadas armónicamente. Esto mismo ocurre en la música física, en la que la espiral de intervalos se expande ligeramente con cada nueva rotación, aunque la contraemos para obligarla a adaptarse a nuestras necesidades humanas expresadas a través de los diversos sistemas de temperación.

La repetición de un ejercicio mágico, psicológico o metafísico no es una mera reiteración. Moldea y regenera la conciencia bajo una serie en espiral de relaciones internas y externas que cambian continuamente. Los músicos lo conocen a través de la disciplina de su práctica física; con el tiempo las manos van solas y a través de la música que tocan las manos cobran vida nuevas realizaciones creativas. Pero una interacción tan profunda entre el ser humano y la música no habría sido posible sin horas de ensayo, siendo cada suceso repetido ligeramente distinto del anterior.

Los esquemas musicales muy básicos utilizados para elaborar el Espejo, o el Arbol de la Vida, no son simples etapas a dejar atrás. Esta simplicidad es la simplicidad de unidades fundacionales con las que se puede elaborar estructuras muy profundas y complejas, y las estructuras son entidades armónicas que se encuentran en la conciencia humana y en la conciencia Macrocósmica, de la que las tradiciones esotéricas y religiosas afirman que es una octava superior a la nuestra.

Una vez montado el Espejo, se puede revitalizar en su imaginación, y con el tiempo puede transportar la conciencia a los reinos insinuados por los antiguos escritores, por los místicos, y por las implicaciones del desarrollo de la ciencia.

Capítulo 7

EL CANTO Y LOS CENTROS DE ENERGIA

Este capítulo podrá parecer sumamente especulativo a algunos lectores; mientras los motivos musicales o Frases Elementales tienen una relación psico-biológica con cierto número de investigaciones modernas, la teoría de los centros de energía o centros tonales es totalmente tradicional, y comienza allí donde acaban las especulaciones de la ciencia o la medicina. Tiene algunas estrechas analogías con la práctica de la acupuntura, que define una serie de canales o meridianos de energía dentro de la estructura viva del ser humano, pero lleva esta definición aún más lejos, ya que especifica que las energías pueden ser directamente afectadas por la voluntad, por la utilización controlada de la propia conciencia.¹

Se dice que dichas tradiciones son realmente antiquísimas, y se sabe que sus equivalentes orientales datan de hace miles de años. En Occidente, tenemos menor evidencia concreta de sistemas establecidos, pero queda un saber desperdigado, filtrado a través de las fuentes clásicas o de la tradición oral. La teoría de los centros de energía o de los centros tonales está expuesta con bastante claridad en cierto número de ilustraciones alquímicas o teosóficas del Renacimiento, que representan una nueva exposición formal de una tradición oral o casi clandestina. Podemos suponer, aunque sin ninguna evidencia palpable, que en la Iglesia Católica se conserva una ciencia de este tipo, y no enteramente a través de los desarrollos especializados de la orden Jesuita, sino a partir de tradiciones monásticas anteriores. Dichas tradiciones son a su vez el eco de vestigios de enseñanzas paganas sobre la conexión energética entre el cuerpo humano y el alma humana.²

Las fuentes medievales, como las *Profecías de Merlín* (Siglo XII) parecen conservar tradiciones poéticas orales en las que se expone las energías internas. Esto puede constituir los vestigios de una enseñanza de sabiduría druídica o céltica nativa, presentados en una forma desvirtuada pero aún accesible.³

Sea cual fuere el origen histórico o cultural de dichos sistemas, nadie puede negar su persistencia... si son enteramente apócrifos, reaparecen cada siglo con sorprendente regularidad; son una serie inherente de insinuaciones, algo que sale a flote desde las profundidades de la conciencia en diversas expresiones teóricas. No cabe mucha duda de que la teoría de los centros de energía o tonales como tal tiene alguna base intuitiva en la interacción entre la conciencia y el flujo de energía a través del cuerpo físico.⁴

En las tradiciones metafísicas y mágicas que precedieron a la psicología moderna, la imaginación era de primordial importancia. La imaginación controlada (modelado de la conciencia en series de imágenes por un acto de voluntad) es la que constituye un medio fértil en el que las teorías oscuras cobran vida como experiencias reales.

Destacamos que ésto no significa que todo ello sea una fantasía ociosa, ya que la capacidad humana de crear imágenes es uno de sus poderes más potentes; nuestra imagen de nosotros mismos (como asevera repetidamente la psicología moderna) tiene efectos observables sobre nuestro cuerpo y nuestra mente. En la psicología tradicional o mágica, la imaginación se emplea como la base (Tierra) que se moldea mediante la voluntad y la práctica en matrices de energías vitales inherentes.

Con frecuencia se dice que el cuerpo físico es el elemento Tierra, el hombre moldeado con arcilla roja⁵, pero esotéricamente es la expresión de los cuatro Elementos moldeados a través de la imaginación. Tal como imaginamos, así expresamos. La imaginación es uno de los más altos armónicos del Elemento Tierra en los antiguos sistemas psicológicos/mágicos elementales.

De modo que cuando escuchamos el argumento, 'Ah, pero es imaginario', éste no invalida en modo alguno la teoría. Una imaginación entrenada o disciplinada es muy distinta de una imaginación ociosa o disipada; ejercicios del tipo de los descritos constituyen el entrenamiento básico para el desarrollo de la imaginación como un instrumento poderoso. En el fondo, la imaginación crea el mundo exterior, moldeando las energías que van a construir el mundo externo a través de matrices específicas. Nuestra primera experiencia de este poder se produce, por supuesto, en nuestro interior.

El método de utilización presentado en los diagramas y el texto es

ligeramente diferente de los que se suelen publicar, ya que representa un sistema 'interno' o 'secreto', aunque todos estos secretos están bastante abiertos a una conciencia creadora de imágenes bien armonizada. Es un sistema armónico, como corresponde para el estudio de la conciencia esotérica y la música, y no una práctica dogmática o culto religioso. Podemos ser cristianos o paganos, pero emplear así nuestra imaginación en trabajos de este tipo sin ofender a Dios o la Diosa. En este contexto, hay que recordar que muchas veces los escritos alquímicos o esotéricos eran obra de cristianos fervientes, y que el saber esotérico del Grial se mantuvo en una cultura medieval sumamente ortodoxa, ya que ambos preservaban los niveles conscientes e inconscientes de la técnica mágica.

Pero incluso el materialista o el ateo pueden experimentar con la imaginación. En realidad, una persona así tiene ventajas distintas en algunos aspectos, ya que puede abordar los ejercicios con una conciencia libre de condicionamiento religioso. Además, si tiene aunque tan sólo sea un poquito de imaginación activa,⁶ este tipo de disciplina siempre funcionará, dado el hecho tangible de un esfuerzo por su parte. Finalmente, la interacción entre las energías humanas y los tonos vocales moldeados por la imaginación es natural - pertenece a la naturaleza. Por consiguiente, podemos tirar por la ventana todos los conceptos de mágico, pagano, cristiano y demás, y trabajar simplemente con el sistema sugerido.

Cómo utilizar la teoría

El material se presenta de forma concentrada y directa, y resultarán útiles algunas notas sobre su utilización en general.

1. Lea varias veces el sistema o esquema entero, hasta que se familiarice con su desarrollo.
2. Practique los ejercicios en una habitación silenciosa en la que nadie le moleste; este sencillo elemento básico es, por sí solo, casi una garantía de éxito final. La imaginación y las energías sutiles requieren un espacio y tiempo ininterrumpidos en que cobrar plena vida.
3. Evite la utilización de la televisión mientras trabaje con estos ejercicios; exteriorizando la facultad de creación de imágenes (televisión), se debilita el flujo de energías utilizadas en los centros de poder.

4. Siga los consejos musicales ofrecidos en el Apéndice sobre 'Escuchar música'.

5. Cuando esté familiarizado con el material, trabaje en la activación de los tres primeros centros o tonos vocales (Tierra, Agua, Fuego). El estudiante sólo puede pasar a los centros superiores cuando los centros primarios han alcanzado cierto grado de flexibilidad y desarrollo. No hay nada remilgado, secreto u 'oculto' en esta limitación; no intentaríamos levantar pesos pesados o correr una maratón sin algún entrenamiento y calentamiento previos; el cuerpo humano no madura repentinamente a una forma adulta, **se desarrolla hacia ella**. Estas dos analogías se aplican a la utilización de los centros de energía y los tonos vocales. Una suave progresión armoniosa dará resultado; un intento precipitado y desequilibrado no lo hará.

6. Intente llevar un breve diario de sus reacciones físicas subjetivas e imaginativas a los ejercicios. Esto le ayudará a definir su propia evolución, y a volverse sistemático en sus visualizaciones.

7. Incluso para conseguir el resultado más modesto, es necesario un breve período de trabajo regular diario. Serán suficientes entre quince y veinte minutos, pero no cinco.

8. No intente estos ejercicios mientras tome cualquier tipo de droga o medicación (incluido el tabaco, el alcohol, la marihuana). Simplemente, no funcionan si hay filtros químicos actuando, y podemos engañarnos fácilmente a nosotros mismos al estar desequilibrados por la presencia de drogas en nuestro flujo sanguíneo.

9. No intente practicar métodos orientales de meditación populares adaptados para su empleo por euro-americanos mientras practica estos ejercicios especiales. Ningún músico esperaría tocar a la vez el piano y el arpa, o el sitar y el violín. Todos ellos son instrumentos musicales, y todos se utilizan con técnicas similares, pero la habilidad se desarrolla mediante la limitación y concentración sobre un instrumento específico a la vez. En nuestro ejemplo, el instrumento es el modelo o sistema específico de centros de energía y tonos vocales, derivado de perdurables tradiciones esotéricas occidentales. Es un instrumento fino y sensible, diseñado para nuestro uso por muchos expertos a través de una larga experiencia. También se relaciona directamente con nuestra psicología y fisiología, y con nuestra herencia psíquica de culturas pasadas.

Visualización

En publicaciones recientes se ha hecho un énfasis creciente en la visualización; hubo un tiempo en que esta técnica era un llamado 'secreto oculto', durante los siglos de supresión cristiana, mientras que en las antiguas culturas la propia vida estaba envuelta y unificada en un tejido constante de visiones. Ahora estamos volviendo lentamente a una nueva valoración de esta facultad visionaria, al menos en lo que respecta a su valor para el bienestar psíquico y físico. La visualización mágica o creativa lleva el concepto mucho más lejos, pero en los libros modernos, ya sean de psicología o de metafísica, se tiende a generalizarla y a exponer una idea falsamente unificada. Hay varias facultades, estilos y métodos de visión creativa muy diferentes entre sí, que deben ser aclarados al estudiante.

En los libros modernos existe una desafortunada tendencia a tratar casi exclusivamente sobre imágenes de ensueño... paisajes pacíficos, aventuras internas, viajes flotantes y demás. Aunque estos son indudablemente terapéuticos en un sentido moderado, y constituyen una buena introducción a niveles de conciencia que hoy en día son usurpados por la televisión y se encuentran en peligro de atrofia, en nuestra utilización de los tonos vocales y los centros de energía no empleamos esas imágenes visuales.

Imágenes visuales y los tonos vocales

Muchos estudiantes experimentan un alud de imágenes o dulces y efímeras visiones momentáneas de paisajes internos, personas, símbolos y otro material durante las primeras etapas de estos ejercicios; algunos no ven estas imágenes en su campo de visión interno, pero en cada caso las imágenes de ensueño aleatorias no forman parte de la técnica. Pertenecen a otra técnica cercana de composición o visualización creativa, que se aborda en otros muchos libros. Las imágenes surgidas deben ser consideradas como un efecto secundario. No son ni importantes ni triviales; simplemente se producen durante ciertas fases del desarrollo. Existen numerosas técnicas de meditación centralizadora o calmante que pueden resultar útiles si la imaginación persiste excluyendo el trabajo propiamente dicho que se tiene entre manos, pero normalmente una simple y continua reforma de la imaginación con el simbolismo básico descrito en estos ejercicios suele ser muy eficaz.

Como con todos los métodos especializados, cierta cantidad de práctica hace que el trabajo se desarrolle rápidamente, y llegado el momento

los propios tonos vocales armonizarán la conciencia con sus energías simbólicas.

No se distraiga con paisajes internos, y en especial no desperdicie su valioso tiempo de y oportunidad de ejercicios en dejarse llevar ociosamente; se puede entregar a ello en otros momentos del día o mediante la lectura y escuchando música imaginativamente eficaz. Cuando se trabaja con estos ejercicios, no se recomienda la televisión ni siquiera como descanso.

En el sistema tradicional Elemental, empleamos la imaginación como una energía o poder Tierra (a no confundir con la del planeta Tierra), y por consiguiente los tonos vocales están asociados al sentido del tacto tanto como al sentido del oído. Ambos sentidos son en realidad dos aspectos de un mismo sentido y responden a distintas frecuencias de vibración; el oído responde a las vibraciones acústicas del aire, transmitidas al marco físico o sus órganos sensibles; los centros de energía empiezan a responder a la sensación o tacto interno de las energías superiores asociadas al tono musical. En nuestra analogía musical, podríamos definir la nota musical física como C, D, E o F, mientras que las energías superiores son una octava o armónico más altas que esa nota, girando por la espiral Elemental como se indica en la Fig. 8.

Esta analogía puede ayudar a definir la generación de 'visiones' durante estos ejercicios internos, dado que pertenecen a otro ciclo de tonos en un nivel distinto de la espiral. La primera activación de los centros de energía se *siente* (Tierra, tacto) más que se *ve* (Fuego, luz, vista). Las diferencias son sólo diferencias de velocidad de vibración, exactamente igual que las diferencias entre notas musicales son sólo diferencias de velocidad de vibración. La analogía musical es sumamente útil en las artes o ciencias internas, ya que tiene una expresión externa perfectamente accesible en tanto que sonido audible, fórmulas matemáticas, y en muchos casos vibración tangible para el cuerpo. También hay muchas vibraciones musicales intangibles que son sentidas por nuestros organismos pero no se vuelven necesariamente aparentes a la conciencia normal orientada hacia el exterior.

En su momento, se descubre que las percepciones son variaciones efectivas de una percepción unificada; aunque podemos afirmarlo intelectualmente, e incluso definirlo científicamente, normalmente no somos capaces de realizar esta unidad dentro de nuestra propia conciencia. La tendencia general de progresiva investigación o publicación sobre la concien-

cia apunta hacia esa unidad definida pero escurridiza; puede ser religiosa, mística, psicológica o matemática.

En la aplicación real de la metafísica, nos acercamos a la unidad mediante operaciones de intencionada diversidad, y el modelo elemental en espiral de la música y la conciencia debe ilustrar este método y ayudarnos a ampliar las áreas de percepción de nuestra conciencia.

Tomarse un descanso

Si los ejercicios se vuelven cansados o negativos de algún modo, no intente forzarlos. Una de las características más interesantes de todo el trabajo creativo (ya se trate de música, arte, poesía, investigación científica, o metafísica) es que una breve pausa en el momento adecuado transformará enteramente el resultado final, brindando el éxito allí donde un efecto agotador habría traído un fracaso.

Esto está indicado claramente en la estructura de los propios centros de energía, ya que existe una transición entre el centro del corazón (Fuego) y el centro de la garganta (Aire) en el que a menudo es fundamental una pausa antes de que se pueda producir un mayor desarrollo. En el Arbol de la Vida, esta pausa está representada por el Abismo, un pulso o silencio natural que se encuentra entre los reinos de la conciencia expresada y la conciencia superior, o entre el sistema solar y el universo más amplio, en el que el silencio es la de la conciencia encontrándose con el infinito. El puente sobre este vacío es un modo de conciencia equilibrado específico, y no se puede lograr por la fuerza, la ignorancia, falsos estímulos, o temor (Figs. 3 y 16).⁷

Con frecuencia un descanso en los ejercicios permitirá al estudiante reemprenderlos con éxito, allí donde anteriormente se había bloqueado la transición. La pausa, sin embargo, no debe convertirse en una excusa para la práctica irregular; como en la música física, los tonos vocales metafísicos requieren ensayos regulares para madurar plenamente.

Ninguna de las reglas anteriores es especialmente difícil de seguir, y un intento decidido de trabajar con el material acorde con las líneas descritas durante un período de prueba sin duda alguna producirá resultados. Ir más allá del primer nivel de resultados requiere una disciplina persistente y comprometida, y estimular un uso completo de los centros de energía y tonos vocales puede llevar años. Como el método es orgánico u holístico, los

resultados no se pueden medir en términos limitados. Dado que se trata de una teoría metafísica, las posibilidades no se pueden definir con simples palabras, sino que deben ser comprendidas intuitivamente a partir del propio Arbol de la Vida.

Como ha demostrado nuestro propio material musical-alquímico, nosotros somos el Arbol de la Vida en el mundo externo, el mundo interno, y finalmente en el mundo más amplio del macrocosmos. Pero esta pausa forma parte de una historia diferente - una que no está incluida en este experimento musical.

Notas Musicales y Centros de Energía

Varias tradiciones relativas a los centros de energía o centros 'psíquicos', normalmente derivadas de autoridades y métodos orientales, están muy bien divulgadas. Dado que la música actúa tanto física como metafísicamente para activar o hacer vibrar estos centros a varios niveles, para el trabajo práctico debemos considerar algunos atributos básicos sencillos y la teoría.

Ya que estamos restableciendo un sistema esotérico occidental, de gran perdurabilidad y potencia, merece la pena definir el vocabulario que se va a utilizar. El sistema siguiente no es el único posible, ni se presenta como el sistema verdadero o auténtico; es un sistema establecido, funciona muy eficazmente con un poco de disciplina y de práctica regulares, y está en armonía con tradiciones duraderas del simbolismo hermético, mágico y metafísico en Occidente.

Los centros de Energía

Deberemos activar cinco centros de energía, uno por cada Elemento, que suman cuatro, más la confluencia e irradiación final en la cabeza del meditador, que a menudo se asimila al despertar del Espíritu. En nuestra tradición no se llaman centros psíquicos, dado que este término se confunde con frecuencia con el espiritualismo o el espiritismo, y está claro que no emplea la palabra 'psique' ni en su sentido clásico establecido, ni en el de la moderna terminología alterada de la psicología.

Los centros son nodos de energía, de energía vital, que habitualmente permanecen inactivos. Están íntimamente relacionados con nuestra salud y vitalidad, con nuestra atracción y orientación sexual, y en algunas

circunstancias con la visión interna o poder de adivinación. Esta última relación es la que ha hecho que se les llame centros 'psíquicos', pero la visión interna no es necesariamente lo mismo que la videncia popular.⁸

Si se despierta e interrelaciona estos centros, permiten un flujo completo de energía vital de forma sumamente amplificada, que tradicionalmente se emplea para activar las facultades internas (mente y alma) y desplegarlas en órdenes de conciencia superiores. Cuando uno se encuentra en estos estados superiores, percibe una energía espiritual correspondiente, que casa y armoniza con la energía vital de los centros de energía. En la tradición occidental, toda esta operación se conoce como **Despertar del Fuego Interno**, y es una de las prácticas más importantes y fundamentales de la magia, el misticismo, la contemplación religiosa y la metafísica práctica en todas las escuelas de desarrollo interno o espiritual.

Se han dicho y escrito muchas cosas sin sentido sobre esta organización muy natural pero bastante infrecuente de las energías vitales; no es un gran secreto (y menos que nada en venta), no es una perversión degradada (al igual que cualquier energía sexual o polar, que puede ser pura o impura en función del propio grado de gracia o inocencia), y no es intrínsecamente peligrosa, dañina o desequilibrada modo alguno. Igual que en cualquier entrenamiento o actividad energética especiales, desde el atletismo hasta la dieta, un uso o un desarrollo insensato, frívolo u obsesivo puede crear problemas, pero son los problemas del individuo que abusa de sus energías, y no los de las propias energías.

Los Cuatro Centros tienen una correspondencia general con ubicaciones físicas en el cuerpo; y con frecuencia se dice que están conectadas con las glándulas físicas o zonas de plexos nerviosos. Dado que se ha escrito mucho sobre este tipo de conexión, las omitiremos por completo, y definiremos una serie muy básica de atributos, dejando al lector que haga sus propios experimentos y evaluación sobre otras conexiones que pueden estar presentes o no*. Nuestro sistema se basa en: los Cuatro Elementos, el Pilar Central del Arbol de la Vida; y los Cuatro Mundos (Figs. 15-16).

Si partimos de la ubicación física más baja, corresponde a los pies, que se relacionan con el elemento Tierra. La siguiente es la de los órganos generadores (genitales) en armonía con el elemento Agua. El tercer centro de energía se relaciona con el corazón y el elemento Fuego. El cuarto corresponde a la garganta, y al elemento Aire. El quinto y último centro es

la frente, asociado a la energía del espíritu viviente, recapitulación de los Cuatro Elementos y de todas las energías fundidas.

FrenteEspíritu	(nuevo ciclo de conciencia iluminada)
GargantaAire	(expresión del sonido creador primordial)
CorazónFuego	(correspondencia humana con la energía solar)
GenitalesAgua	(correspondencia humana con la energía lunar)
PiesTierra	(energía inicial fundamental y base del ser).

Se puede añadir otros atributos valiosos para ayudar a comprender estos centros de energía. Por ejemplo, podríamos visualizar la energía de la tierra subiendo por nuestros pies, uniéndose a nuestro propio poder generador, y subiendo aún más hasta el corazón, donde arde como el Sol, purificando nuestro flujo sanguíneo. Luego la energía asciende a la garganta y entra en armonía con nuestra respiración; finalmente asciende a la frente, donde florece como una luz interior y una fuerza radiante que altera radicalmente nuestros modos de percepción establecidos.

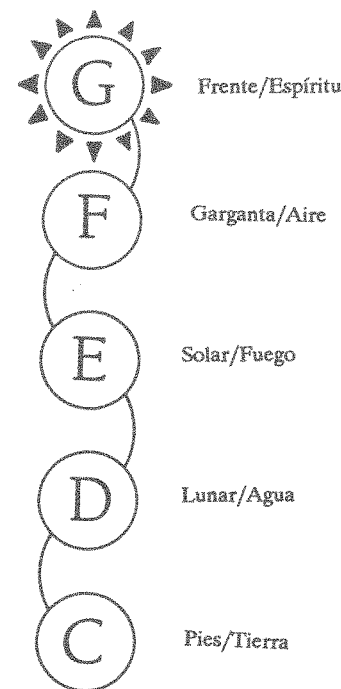


Fig. 15 Música y los Centros de Energía

En el simbolismo musical, una nota se relaciona con cada centro de energía: Tierra/C - Agua/D - Fuego/E - Aire/F - Espíritu/G.

Utilización básica de las notas musicales

El método más fácil de emplear es sentarse en una silla de respaldo recto, con los ojos cerrados, sin cruzar los pies ni las manos, en una postura erguida pero relajada. Las piernas cruzadas o las posiciones del semi-loto bloquean el flujo para este ejercicio, y cortan el contacto básico con la Tierra.

C/Tierra: Primero salmodiamos la nota básica. Se ha llamado C por comodidad del discurso, pero en realidad puede usted encontrar su propia nota C o zumbido de base. Es la nota más baja que puede alcanzar de forma natural, la que le suena bien tras un poco de experimentación.

Al emitir esta nota, la sentiremos vibrante y correspondiente a una energía Tierra básica que fluye por los pies y las piernas por debajo de las rodillas (Fig. 15).

Para establecer esta energía, el estudiante debe meditar atentamente sobre los símbolos y conceptos que se relacionan con el elemento Tierra. Es una primera etapa del trabajo, y no se puede omitir si se pretende verdaderamente tener éxito.

La segunda etapa es meditar sobre la Tierra en tanto que ciclo completo de elementos, el mundo de la naturaleza y de su propio cuerpo físico, armonizado con las energías de las que generalmente hacemos caso omiso, y que fluyen en la materia física, viven en el corazón de la tierra y el planeta. Esta segunda etapa corresponde a la Décima Esfera (Reino) del Arbol de la Vida. En la primera etapa, salmodiábamos la nota básica (C) que resuena desde nuestra base o tierra individual, y está conectada con toda la Tierra de tipo o categoría Elemental. En la segunda etapa, abrimos este concepto a un ciclo de los Cuatro Elementos, pero cada uno de ellos en el Reino o mundo expresivo, constituyendo una entidad o esquema de energía completo (Fig. 16).

Tierra de Tierra/Agua de Tierra/Fuego de Tierra/Aire de Tierra
Pronunciamos la nota base (C o nuestra nota personal más profunda), y sentimos como vibra a través de las energías despertadas por la meditación.

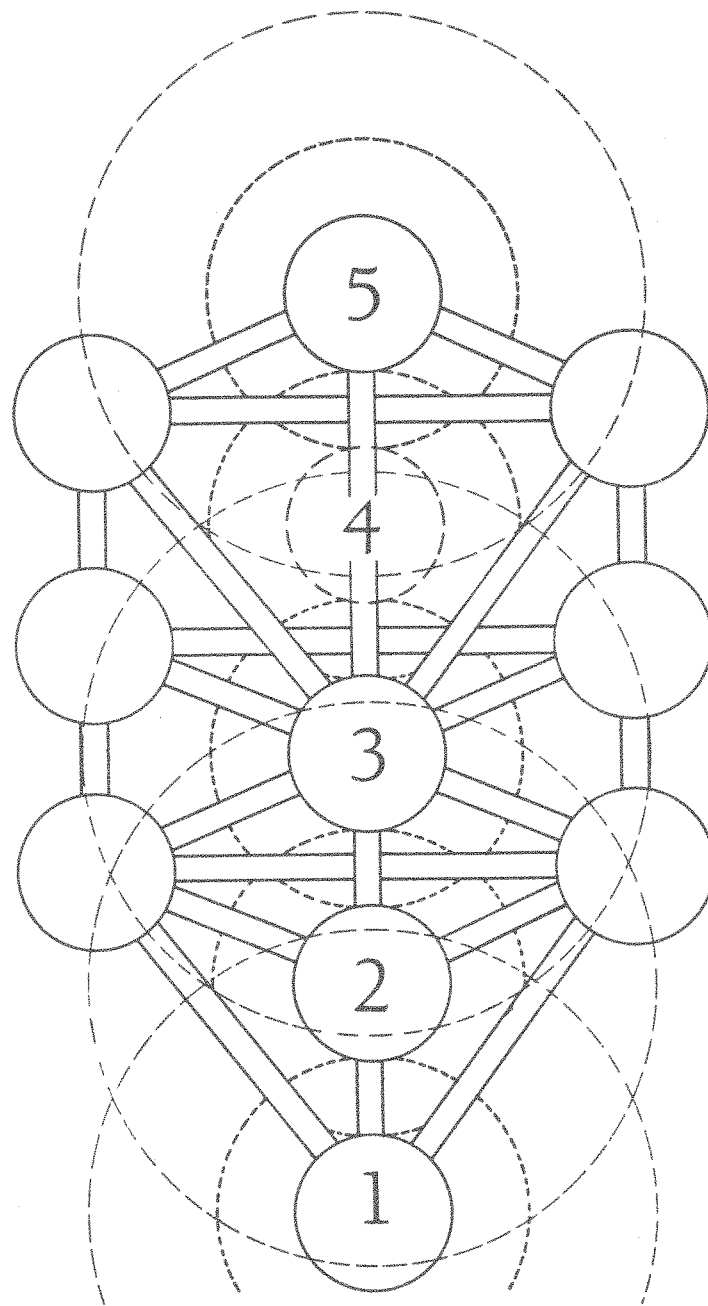


Fig. 16 Centros Tonales del Arbol de la Vida

D/Agua: El segundo centro de energía está un tono completo por encima del primero (Fig. 15). Esto eleva el tono de nuestro zumbido o salmo musical; modula la energía en un nuevo ciclo.

Como en el centro y ciclo de conceptos más bajos, avanzamos en dos etapas: 1. El concepto puro del Agua Elemental. 2. El ciclo del Agua a través de todos los modos elementales (Tierra de Agua/Agua de Agua/Fuego de Agua/Aire de Agua). Esto nos lleva a la esfera lunar o fundamento del Arbol de la Vida (Fig. 16).

Al cambiar de tono, sentimos que las energías ascienden a la región del vientre. Deben ser transformadas mediante la contemplación de las cualidades y atributos del fundamento y del Elemento Agua.

E/Fuego: El tercer centro de energía se encuentra elevando la nota un tono entero más. Esto corresponde al elemento Fuego, el Sol, el Corazón. Como con los dos centros anteriores, con nuestra visualización elevamos las energías por la línea central del cuerpo, y empezamos a transformarlas en una meditación elemental inicial (sobre el Fuego) y un ciclo subsiguiente de elementos para constituir una entidad completa. Esto corresponde a la Belleza, la sexta esfera del Arbol de la Vida.

Ahora la energía ha ascendido desde la Tierra, al Agua, y al Fuego, y la práctica de este sistema producirá una sensación muy real de energía ascendiendo y transformándose en el interior del cuerpo. En el entrenamiento general, se suele pedir a los estudiantes que se concentren en esta secuencia triple (Tierra, Agua, Fuego) antes de seguir adelante. No tiene sentido intentar elevar el tono de nuestra música mágica o elevar más los centros de energía, si la energía no está presente en el primer lugar. Si el estudiante siente que la energía está subiendo y afinándose tal como se describe, entonces puede pasar a las dos últimas etapas, las de la garganta y la cabeza. De no ser así, será necesaria una práctica reiterada antes de pasar a trabajar sobre los dos últimos niveles.

La transición

Nuestra siguiente etapa, elevar la energía al centro de la garganta, es uno de los ejercicios mágicos y espirituales más importantes de las tradiciones metafísicas. Hasta esta fase, hemos trabajado en la difícil tarea de elevar y afinar los centros de energía terrestre, lunar y solar, conectándolos hasta que culminan en el Fuego del Corazón.

Hasta ahora, nuestro salmo meditativo ha sido un eco, un débil reflejo de la voz espiritual interna. Si hemos despertado correctamente el Fuego Interno, ahora le damos una voz auténtica, llevándolo a la garganta. El centro de energía de la garganta corresponde al Abismo y al Puente del Arbol de la Vida, conecta lo Conocido y lo Desconocido mediante un delgado hilo. En nuestro cuerpo físico, esto puede corresponder a las cuerdas vocales, pero esotéricamente constituye un centro de energía que vibra y hace sentir su presencia en la garganta.

Algunos estudiantes sienten una tensión en la garganta, y un temor a sofocarse cuando les pasa esto por primera vez, y muchos de los ejercicios de respiración básicos utilizados en la formación meditativa están concebidos no sólo para la salud general del individuo, sino también para prepararnos al despertar del centro de la garganta y el Aliento vivo.

F/Aire: Nuestra cuarta transición es, por lo tanto, de un semitono, un pequeño paso de carácter muy distintivo, un intervalo o cambio que tiene consecuencias de gran alcance en toda nuestra música, tanto física como metafísica.

En primer lugar elevamos el tono de nuestro canto, y meditamos sobre el elemento Aire según entra y sale de la garganta.

En segundo lugar, gira por el ciclo:

Tierra de Aire/Agua de Aire/Fuego de Aire/Aire de Aire.

Durante esta fase, con frecuencia se oye un cambio claro del tono vocal. La voz cobra vida con una cualidad vibrante que tiene un poderoso efecto no sólo sobre el meditador, sino también sobre los oyentes. Nuestra voz individual ha cobrado vida con el despertar del centro de la garganta, que es nuestra imagen microcósmica de la voz del Origen de Todo Ser. Este cambio de calidad de tono sólo se puede producir desde dentro. No lo puede provocar ninguna cantidad de esfuerzo físico o de entrenamiento, y es un suceso mágico que deriva de una energía espiritual. Puede producirse muy rápidamente, o puede llevar varios años; en cualquier caso se puede proseguir y aclarar los ejercicios de canto y de centrado.

La activación del centro de la garganta vuelve más claro e inmediato el efecto del canto mágico. Una vez que cobra vida la garganta, los cantos para

los demás centros se vuelven transferibles al oyente, y también actúan a gran velocidad para el meditador.

G/Espíritu: El último centro de energía es el de la cabeza, y se suele decir que está situado en el centro de la frente. En muchos sistemas, especialmente los orientales, se sugiere que existe otro centro más, situado en la coronilla. Esto se ilustraba en la antigua imaginería cristiana en forma de halo de luz rodeando la cabeza de un santo o una santa.

Para fines prácticos, nos concentraremos en el centro de la frente, ya que una buena apertura de este centro de energía armoniza con el lugar espiritual representado por el halo.

En nuestra escala ascendente, la frente está representada por la nota G. Esto simboliza un nuevo ciclo de música espiritual, ya que es la primera fase de un nuevo aspecto de las notas ascendentes del canto. Como hemos visto en el Capítulo 6, las notas CDEF constituyen un grupo elemental (Aire, Fuego, Agua, Tierra), mientras que G es el comienzo de un nuevo ciclo. Por consiguiente, es tanto una forma más elevada de Tierra, y un nuevo paso en la conciencia transformada.

En el esquema del Arbol de la Vida, esta conexión está representada por la antigua enseñanza de que la Corona, o copa del Arbol, es idéntica al Reino (Décima Esfera o esfera inferior), pero de una manera diferente.

Para elevar nuestro canto mágico, basado en la expresión de los Cinco Tonos simples, visualizamos las energías confluyendo y floreciendo en la frente. Las reacciones a este ejercicio pueden variar desde un dolor de cabeza hasta una experiencia de intensa iluminación; y esta iluminación es el signo de que el Fuego Interno ha sido afinado por nuestro canto mágico.

La conciencia iluminada

La conciencia iluminada no es estática, no es una sacudida o un viaje de placer. En nuestro contexto de canto mágico, simplemente estamos reformulando un conjunto de enseñanzas de sabiduría tradicional seculares en un lenguaje moderno sencillo. El uso a la que se dedique esta conciencia activada puede variar según la tradición empleada. Puede ser parte del culto, como en el caso del salmo piadoso, o puede estar orientada por la estructura de una plegaria o de un ritual mágico. Estamos resumiendo en un breve

capítulo un tema que requiere un libro entero, y que sólo se puede enseñar verdaderamente mediante una formación directa.

Sin embargo, hay una regla clara que completará nuestro ejercicio; el canto debe bajar, o volver a situarse.

La forma más evidente de bajar el foco de energía es cantar en secuencia descendente las notas de la escala mágica (GFEDC), devolviendo finalmente la conciencia a su estado normal, pero éste siempre está lleno de sorpresas. Cuando hacemos bajar la energía, en este caso cantando, pasa por los centros de energía, llevando con ella una resonancia de energía espiritual, traída de los mundos superiores. Durante su descenso, esta energía transforma o activa cada uno de los centros, y le deja a uno con la sensación de estar más vivo, en forma y consciente. En otras palabras, **cambia el mundo externo**, en la forma de nuestro complejo corporal/psíquico.

Esta acción actúa inicialmente sobre nosotros mismos, pero también puede tener efecto sobre personas, lugares, objetos y otras formas de vida. El canto o escala **descendente** lleva hacia afuera la energía interna, mientras que la escala **ascendente** conduce la conciencia externa hacia dentro.

Por consiguiente, el canto mágico o meditativo desplaza la energía hacia delante y hacia atrás entre modos de conciencia o Mundos, y hay puntos de transformación que hacen las veces de apeaderos en el camino.⁹ Los puntos principales son la nota o tono base (C) y la nota situada una quinta por encima de ésta (G); éstas corresponden a los pies y a la cabeza en el cuerpo humano, y a la Corona y al Reino en el Arbol de la Vida universal. La Corona representa la creación, mientras que el Reino representa la expresión; no podemos andar sin el cerebro, ni se puede desplazar el cerebro sin los pies. La situación biológica es el reflejo microcósmico de un estado universal; el espíritu es inherente a y se realiza en la materia.

Esta es la enseñanza más profunda de los Misterios Occidentales, y es, en última instancia, la única enseñanza espiritual que sobrevive a todas las transiciones, cambios y estados de la verdad relevante. En los antiguos Misterios, se expresaba como "Hombre, concógete a ti mismo", mientras que en la física moderna aparece como el intercambio de materia y energía a niveles atómicos o subatómicos.

El factor mediador entre el espíritu y la materia es la humanidad, y somos capaces, con nuestras formulaciones, de reflejar las energías o Mundos que recorren toda la existencia, todos los Mundos.

Nuestra aplicación mágica o espiritual de sonidos modulados y de tonos seleccionados (música) es una expresión de realidades internas; dichas expresiones pueden armonizarse siguiendo las grandes figuras de energía espiritual como Cristo y Buda, o pueden relacionarse con los conceptos básicos de los Cuatro Elementos. Con inteligencia y práctica, podemos alcanzar un estado de conciencia en el que se funden y resuenan todos los diversos símbolos, poderes, seres y energía hasta su subsiguiente redivisión.

La música presenta muy claramente este potencial, por el simple hecho de que las notas o tonos individuales pueden fundirse entre sí en series de relaciones complejas (acordes) que a su vez generan nuevos esquemas para el desarrollo básico de nuevas formas creativas.

En la música clásica europea, ésto se logra mediante la utilización de armonías o acordes que aportan diversos acentos o significados a frases melódicas, mientras que en las tradiciones orales y orientales se consigue este mismo efecto con los métodos de aproximación, pronunciación o separación de notas o grupos de notas clave seleccionados. Esta segunda técnica, que está bien implantada en la música étnica occidental tanto negra como blanca, es menos rígida que el enfoque armónico clásico, y una combinación de las dos técnicas constituye una posible música del futuro, en la que el sonido musical se representa de forma no lineal. Los mapas circulares o esféricos utilizados en la metafísica, como los abordados previamente en nuestros ejemplos y ejercicios, constituyen una base aplicable para un sistema de notación musical síncrono.

Capítulo 8

UNA PALABRA DE PODER

Uno de los aspectos peor comprendidos de la metafísica y la magia es la 'palabra de poder'. Dado que se encuentra en todos los sistemas religiosos, meta-psicológicos y de transformación relacionados con la conciencia, merece realmente la pena incluir un ejemplo de una de estas 'palabras'. La utilización de palabras de poder tradicionales se encuentra frecuentemente en los trabajos alquímicos y herméticos generalmente asociados a la religión ortodoxa cristiana o hebrea; es una teoría mundial intuitiva y altamente desarrollada; y no es exclusiva de ninguna religión, culto o zona geográfica. La palabra de poder es una propiedad de la conciencia humana; y está estrechamente vinculada a la utilización de la música y los tonos armónicos para alterar la conciencia, y a la concepción global de un Verbo original creador u origen espiritual y desconocido de toda la existencia.

La mayoría de las palabras de poder no se decían, sino que se expresaban prolongadamente - lo cual quiere decir que eran musicales. La extensión del tono vocal es equivalente a la extensión de energía en la creación del universo, pero expresada a través de la forma limitada de la conciencia humana en el mundo humano. Aunque el tema está envuelto en un misterio trivial y a menudo se desprecia considerándolo superstición, todos hemos oído y experimentado palabras de poder.¹

¿Quién puede negar el poder de un gran acorde orquestal? ¿Quién puede negar el poder del sonido de apertura de una banda de rock amplificada a gran escala? ¿Quién puede negar el poder de los sonidos de aceleración de un motor? Pero éstos son 'palabras' acústicas únicas, complejos esquemas vibratorios resultantes de entradas o potentes impulsos disparadores sobre el medio de sustancias físicas a resultas de la voluntad. Encontramos otra categoría de 'palabras' en los sonidos energéticos del medio, el romper de una ola, el soplo del viento, el estruendo de un desprendimiento

de rocas. Estos no representan palabras de poder individuales, sino armónicos del Verbo del Mundo, o de los conciencias, expresados en el Reino exterior.

La enseñanza esotérica tradicional mantiene que todos expresamos continuamente un reflejo del gran Verbo, ya que inspiramos y expiramos para seguir con vida. Se dice que esta inhalación y exhalación es nuestro armónico del gran Aliento, cuyo poder creador se expande y se contrae siguiendo ciclos que están más allá de nuestra limitada comprensión. En la física moderna, estamos empezando a formular teorías sobre dichos ciclos, aunque hace miles de años fueron comprendidos por intuición o percepción metafísica, y registrados en los escritos sagrados tanto de Oriente como de Occidente.²

El lector que desee trabajar únicamente con los ciclos y esquemas musicales del experimento principal no necesita preocuparse de la teoría de la palabra de poder, pero aquellos que deseen examinar o tal vez probar esta fase avanzada de metafísica musical, en nuestro ejemplo el Verbo es sencillo y representa una resonancia primordial inherente a la conciencia humana.

Por los primeros Padres de la Iglesia, sabemos que la gente corriente de su tiempo (los campesinos paganos a quienes intentaban convertir al cristianismo) pronunciaban ululaciones o cantos de júbilo, que eran sonidos vocales prolongados en un esquema musical. Dichas expresiones vocales siguen formando parte de la canción popular de hoy, aunque en Occidente tienden a ser abreviadas o subestimadas. Estos sonidos vocales, libres, expresivos, y sumamente comunicativos, son palabras básicas de poder. En la liturgia, se desarrollaron y disciplinaron al fundirlas con textos aprobados; el resultado fue el canto llano. Sin embargo, estas prácticas no se dan en el vacío, e indudablemente procedían no sólo de los salmos musicales del pueblo, sino también del uso ritual de las grandes filosofías paganas.

Toda palabra tiene un significado específico; no es una simple expresión modulada que surge por impulso. Se puede repetir con muchos niveles distintos de utilización y significado, todos ellos en armonía con su concepto central; las palabras de poder son ejemplos muy concentrados de este proceso.

Nuevos Desarrollos de los Tonos Vocales y las Palabras de Poder

Pronto se dará cuenta el lector de que los tonos vocales, centros de energía, frases o llamadas elementales y palabras de poder están relacionados entre sí, aunque en nuestro texto los hayamos separado para una mayor sencillez técnica y explicativa. Como hemos dicho repetidas veces en los capítulos anteriores, todo el proceso debe ser aprendido y desarrollado por etapas fáciles y muy sencillas; no se puede asimilar a un nivel meramente intelectual y luego ponerlo en práctica.

Nos encontramos con el mismo problema en la música artística, en la que la gente puede hablar superficialmente sobre el tema sin en realidad tocar una sola nota de música. El músico puede necesitar muchos años para que la **integridad** de la música resplandezca a través de su instrumento o técnica particular. En la metafísica musical, es mejor realizar eficazmente los experimentos básicos que intentar producir ineficazmente música interna o tonos y palabras más complejos.

Hay algunos métodos específicos para combinar tonos vocales, esquemas instrumentales de armónicos, y la teoría tradicional de la palabra de poder. Muchas veces los indicamos en nuestros ejemplos y en nuestro texto, pero dejaremos para un futuro libro un estudio extenso de su aplicación.

El antiguo concepto de la 'palabra de poder' está estrechamente relacionado con el centro de la garganta y la expresión activada de tonos. Ningún sistema iluminador mágico o espiritual auténtico pretenderá nunca poseer 'palabras de poder' superiores, secretas o de algún modo mejores que las de otra religión, culto o creencia. Cualquier sugerencia de este tipo deriva de la ignorancia o la incredulidad, o incluso de una mala información deliberada. Lo que encontramos en los auténticos sistemas transformadores o Misterios es el medio de activar, vitalizar y transmitir Palabras o Nombres tradicionales de una forma que saque a relucir su significado espiritual inherente pero habitualmente latente. Gran parte del significado procede de la experiencia o contemplación iniciadora y de la comprensión interna, pero la **expresión vocal** es una capacidad totalmente única que se basa en la activación del centro de la garganta.

Si tomamos un ejemplo, el de una palabra de poder tradicional

conocida de muchas formas en el mundo entero, nos ayudará a demostrar la teoría y la práctica. Si esta palabra se activa más todavía mediante una resonancia musical o entonada, puede convertirse en un vehículo o símbolo sónico muy potente.

La palabra es un antiguo Nombre, asignado a la gran fuente de todo Ser, la Madre Profunda. En Occidente, es el nombre de la Diosa Primordial, y se abre paso en el concepto cristiano de la Virgen. En Oriente, se utilizaba esta resonancia para definir el Vacío más allá del Universo Manifestado. La palabra es AMA. En esta primera forma, la primera del Arbol, significa la Oscura Madre Profunda, o el Océano Primordial. No se dice simplemente, sino que se salmodia en un largo zumbido resonante, y es particularmente potente para abrir los dos centros de energía de la Tierra y de la Luna, nuestro primer y segundo centros correspondientes a los pies y los genitales.

Durante nuestras sesiones de práctica con el sistema básico de cuatro notas para los centros de energía, se puede añadir este nombre al canto, consiguiéndose grandes efectos.

El nombre no es un mero atributo intelectual, ni una palabra derivada de una tradición carente de un rico significado interno. En términos sencillos (pero no ignorantes o triviales), podemos reconocerlo como el tipo de sonido pronunciado por los niños a su madre, pero esta no es una mera etiqueta psicológica que atribuir al origen de la Palabra. Es un fenómeno maravilloso y misterioso expresado en una miríada de voces. Si nos tomamos la molestia de separar las Tres Letras de la Palabra, podemos analizarlo más a fondo.

La A es un sonido de **apertura**. Transmite el Aliento Primordial, y el primer tono pronunciado. Metafísicamente, es nuestro equivalente más cercano a la primera de las dos fases de expresión divina - el Aliento y el Tono que dan origen a todo Ser. Es un sonido abierto, una de las vocales que dan significado al lenguaje; las vocales que siempre se equiparan tradicionalmente al Espíritu (Aliento) en todos los alfabetos mágicos.

La M es un sonido resonante de **enlace o transmisión**. Si el primer sonido de apertura se prolonga pero con los labios cerrados, se convierte en un zumbido. La forma de la letra 'M' es un glifo que nos recuerda una Ola/onda, y es la vibración universal que resume todos los sonidos individualizados en una resonancia completa.

Por consiguiente, las dos primeras letras, A + M, significan que la expresión primordial se suma y sigue, desde lo Desconocido hacia lo Conocido, a través de una energía de enlace o mediadora. En un lenguaje sencillo, el Espíritu avanza por la superficie del abismo.³

Nuestra tercera letra es la repetición de la A; representa una apertura de la energía interna, desde lo Desconocido, por una onda, hasta lo Conocido. La primera A es **generadora**, la M es mediadora, la segunda A es **creadora**. Es el espíritu apareciendo en un nuevo mundo. Podemos ilustrarlo en un glifo sencillo (Fig. 17). Significativamente, la Palabra AMA se puede pronunciar en cualquiera dirección, desde lo Desconocido hacia lo Conocido, o desde lo Conocido hacia lo Desconocido. El tono de enlace de la M fluye en los dos sentidos. Para nosotros, actúa como una resonancia que armoniza nuestra conciencia con una realidad interna, mientras que para la fuente de creación, actúa como un medio por el cual la energía fluye hacia afuera para generar los mundos externos y finalmente el mundo material.

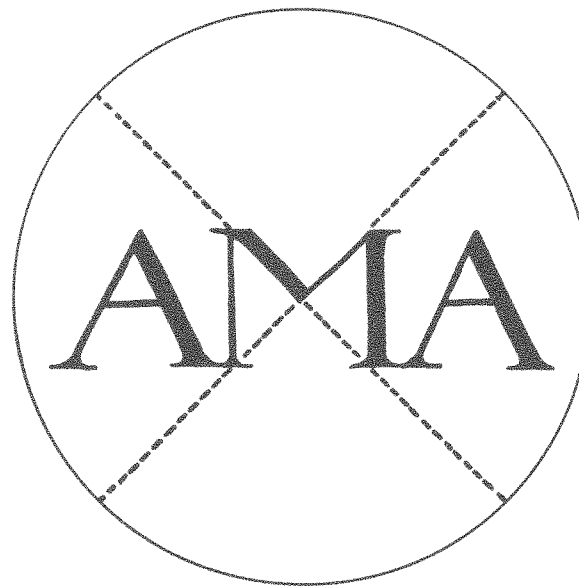


Fig. 17 Una Palabra de Tono Universal

El Verbo, como hemos descubierto, es el equivalente mágico del Espíritu avanzando por la superficie del Abismo, y al principio se mueve en una dimensión que, a nosotros, nos parece carente de luz. Es la Madre Primordial Oscura.

Por consiguiente, esta palabra armonizará los dos centros de energía inferiores, que son de la índole de la Tierra y el Agua. Si se pronuncia con un centro de la garganta activado, puede actuar de forma que no sólo aviva y despierta nuestros propios centros, que también cobran vida mediante nuestra propia imaginación y disciplina, sino que resuena también en los centros de otras personas. También resuena a través de los mundos metafísicos, y puede ser oído en muchas dimensiones diferentes.

Para desarrollar aún más esta Palabra, tenemos que examinar el Segundo aspecto del Nombre, en el que añadimos otra letra más. Al hacerlo, simbolizamos la Madre Oscura Llena de Luz, y ésto se formula incluyendo una I en la palabra. El resultado es el Nombre: AIMA.

El efecto de esta nueva vocal es considerable; representa la Luz, o en el mundo elemental el Fuego. En tanto que glifo, la letra I representa el Cetro o la Vara, el Instrumento mágico del poder; la línea recta; la polaridad masculina. También es un elemento de juego de palabras, ya que en el simbolismo mágico a menudo las palabras se relacionan entre sí de formas muy complejas.⁴ Podemos establecer fácilmente las relaciones entre I, la letra, 'I' la individualidad y el Ojo que ve la Luz. Este tipo de relación aparentemente superficial produce extraordinarios resultados en la meditación, y no debe ser reducida a meros términos psicológicos de asociación. Las conjunciones deben ser empujadas a una gran profundidad en la conciencia, hasta que sean comprendidas en un nivel primordial durante una contemplación sin palabras.

Incluyendo este nuevo sonido vocal, ahora nuestra Palabra o canto refleja el aspecto de la Luz en las Profundidades, y vemos que aparece antes de la resonancia de enlace de la M. Ahora la Palabra designa la Madre Oscura, y formula de nuevo la verdad interna de la aparición de la Luz en el Abismo Primordial; esta Luz es transmitida por la Resonancia de Enlace (M) a los mundos externos, donde se manifiesta en la forma de la segunda A, la Madre de la Creación Natural, que para nosotros es el mundo material y sus formas de vida, incluyendo, claro está, la nuestra.

De momento, no nos preocupamos por las formas adoptadas por este simbolismo en otros mundos, ya que nos ocupamos exclusivamente del efecto resonante de las palabras musicales y mágicas sobre los centros de energía humanos.⁵

Dado que este segundo aspecto del Nombre ahora lleva incorporado el elemento de la Luz y el Fuego, corresponde a nuestro tercer centro de energía, el del corazón. Por ello, al elevar el tono y armonizar los centros, también insertamos en el canto la vocal cargada mágicamente: AMA/ AIMA.

El tercer aspecto del Nombre es la forma utilizada como una palabra de poder en el mundo entero, tanto en la religión Occidental como en la Oriental, y en las prácticas meditativas o mágicas. Consiste en cerrar o recapitular la resonancia de la segunda A con un tono zumbante final, el sonido representado por nuestra letra N. Esto nos da AIMAN, pero normalmente se pronuncia AMEN o AUMEN.⁶

El segundo sonido zumbante, la N, es más débil que el enlace M, y algunos breves experimentos demostrarán que empuja el sonido hacia arriba, a la nariz, causando realmente una resonancia en la nariz y las cavidades de los senos superiores. Esta es la región señalada para el centro de energía de la Frente, y la resonancia física de la letra N (en tanto que nota prolongada) prefigura el despertar del centro de energía.

'AMEN' es tradicionalmente la palabra mágica de recapitulación, utilizada en la cristiandad ortodoxa meramente para significar 'así sea' o como un signo de puntuación en la oración de grupo. En la utilización esotérica, es la palabra de Paz, de poder equilibrado.

La N final simboliza (y estimula) nuestra comprensión de la creación pasando a una dimensión enteramente nueva, mediante un poder equilibrador que lleva todas las energías a una unión pacífica. En el trabajo sobre el Fuego Interno, significa un centro superior abierto, un centro armonizado con los misteriosos pero accesibles modos de conciencia superior.⁷

Capítulo 9

LOS SONIDOS VOCALES Y LA MUSICA

En nuestros ejercicios básicos y en la elaboración del Espejo Musical, un zumbido básico expresaba los tonos que constituían la música de la conciencia elemental. Ahora podemos abordar brevemente la antigua e importante teoría de los sonidos vocales en relación con la psicología mágica y espiritual; antes de trabajar sobre el material de este capítulo es fundamental haber conseguido cierta familiaridad y práctica con los ejercicios anteriores, pero ambas técnicas son igualmente importantes y la utilización de los sonidos vocales no es 'más avanzada' o 'importante' que la resonancia primordial o sonido zumbante.

La emisión del sonido primordial que transmite el Aliento Original (como en el Capítulo 8) se hace con la boca cerrada. Por consiguiente, una evolución de la expresión humana es abrir la boca y emitir así sonidos vocales. Aunque ésto pueda parecer una aseveración superficialmente obvia, las resonancias cerradas y abiertas básicas de la voz son la base de nuestra expresión vocal de energías internas, desde las primeras emociones de nuestra primera infancia hasta el empleo sofisticado del habla con contenido intelectual.

Estas reglas básicas del sonido, la música y la conciencia elemental que armonizan una conciencia transpersonal son tan sencillas y directas que en este siglo han sido ignoradas u olvidadas. Como la ubicua Piedra Filosofal, son tal lugar común que no se les suele atribuir ningún valor, mientras los ilusos buscadores de falsos 'poderes ocultos' buscan secretos arriba y abajo, y los psicólogos pierden la pista en su obsesión de etiquetado y reduccionismo. En la sabiduría mágica celta, uno de los grandes secretos revelados a un mortal era que los humanos tiran tontamente el agua en la que hervían los huevos; bien podríamos sugerir que ese agua es la conciencia primordial o

elemental, presentada en los modelos tradicionales empleados aquí (pero en ningún modo limitada a los mismos, ya que son modelos abiertos y de crecimiento en espiral). Dedicamos tanto tiempo a los productos finales de la conciencia, es decir los huevos, que tiramos el agua más importante en los que hirvieron inicialmente.

En el secreto del sonido, este agua es el sonido zumbante, la conciencia de enlace o de puente que transmite ondas entre los mundos.

La conciencia que emplea la música para operaciones internas o metafísicas es a la vez primordial, simplista y trascendente. Aunque tradicionalmente se emplea los modelos y sistemas abiertos como indicios de esta conciencia y sus efectos, son meros indicadores; igual que la música no se puede aprender leyendo un libro sobre el tema, la metafísica o la magia no se pueden aprender estudiando los sistemas y mapas o alfabetos expresados. Sin embargo, tanto en la música como en la magia las analogías establecidas (el método, el sistema simbólico) pueden dar a la mente buscadora algunas pistas sobre la verdadera naturaleza del tema - que sólo se puede hacer, y no aprender.

Al transponer nuestro modelo musical a la utilización de vocales, debemos volver a la afirmación básica de que la emisión humana de ciertos tonos o sonidos es un reflejo directo de una emisión creativa, universal y cósmica de estados del ser, Mundos, o el consenso físico y metafísico. Esta cualidad reflexiva y armónica se manifiesta en todos los experimentos realizados con la conciencia y no se puede divorciar de ellos - de ahí muchas de las nociones absurdas relativas a la magia y a sus peligros inherentes. En nuestro contexto musical, estamos creando un espejo elemental de tonos y formas, armonizado directamente por modos de conciencia en la psique humana y por energías en el universo superior.

Las vocales son el núcleo de la comunicación vocal, y como a tales, las primeras culturas les concedieron un respeto y reconocimiento espiritual. En algunos alfabetos sumamente perfeccionados, como el del misticismo hebreo, las vocales son sagradas; son los tonos de poder de la divinidad y en cierto sentido son aspectos directos de dicha divinidad. En un sistema panteísta, las vocales no sólo son poderes arquetípicos, sino que son dioses o diosas en un estado más sencillo y primordial antes de una manifestación más tipificada.

Las consonantes hacen las veces de intersecciones entre las vocales; constituyen un marco a partir del cual se pueden desarrollar órdenes de manifestación de complejidad creciente. Esto es cierto tanto verbal como trascendientemente; los Nombres de Poder de las deidades son ciclos, rotaciones de vocales vibrantes de potente intensidad unidas a consonantes seleccionadas. Hoy en día, al aplicar este concepto no necesitamos ser misteriosos, ocultos, ni tan siquiera religiosos respecto a la índole de las vocales; estas actitudes carecen de valor a menos que reflejen una comprensión y certidumbre internas. En tanto que conceptos intelectuales elitistas, las teorías publicadas sobre las Palabras, Vocales y Nombres corren peligro de convertirse en la inversa de sus contrapartidas internas - teoría huera sin espíritu que las anime.

Tradicionalmente, se asigna una vocal a cada elemento y a los atributos o armónicos cíclicos relacionados con los Cuatro Cuartos a medida que giran. Para nuestro presente propósito, reconoceremos simplemente que las vocales son el corazón y núcleo indiscutible de la expresión. Si tiene alguna duda sobre la veracidad de esta afirmación, dedique algunos minutos a intentar pronunciar consonantes sin vocales; sencillamente no se puede hacer. Las consonantes no se pueden pronunciar sin vocales, pero las vocales se pueden pronunciar sin consonantes.

En el sistema elemental, se utiliza una vocal para hablar de y para una Cualidad (como el Aire, el Fuego, el Agua o la Tierra) independientemente de cómo se manifieste dicha Cualidad en los diversos mundos. Este ciclo o espiral se encuentra reiteradamente en diagramas, glifos y mandalas en el mundo entero, reflejando una propiedad o expresión de la conciencia humana en armonía y en relación con la conciencia superior o el universo.

Hay que insistir enérgicamente en que al utilizar una vocal por cada Cuarto, no nos limitamos a seguir una costumbre religiosa ortodoxa o una enseñanza oculta. Estamos yendo directamente a la fuente de conciencia de la que deriva su uso. Esta fuente no es nada menos que la intuición y meditación colectiva e individual sobre las vocales y los fundamentos de la comunicación en los Elementos. Dichas meditaciones son sumamente productivas y merecen la pena de por sí, y favorecerán en gran medida la utilización práctica de las teorías musicales/ metafísicas resumidas en este libro.

En la música, nos ocupamos primero y ante todo de la aplicación

práctica de sonidos controlados relacionados con la conciencia humana. Para lograrlo, podemos proceder directamente a la atribución de vocales a los Elementos sin dedicar mucho tiempo a discutir sobre las implicaciones filosóficas. La resonancia física real activa las transformaciones de la conciencia. Nunca lo repetiremos demasiado; la mayor parte del resto es mera verborrea o deliberada oscuridad por parte de los escritores, que deseaban mantener la superioridad ortodoxa en el seno de una religión, iglesia u organización esotérica. Lo que se pide al practicante es un esfuerzo honrado para trabajar con los símbolos y respetar ciertas sencillas disciplinas básicas; si puede usted hacerlo, la magia, la metafísica y el secreto del sonido cobrarán vida.

Dejando totalmente a un lado la investigación académica y lingüística, podemos proceder a la asignación práctica de vocales que se puede utilizar en el canto o la expresión tonal. El siguiente ciclo ha demostrado ser muy eficaz:

Aire: Sonido vocal 'E' (pronunciado como e prolongada y aguda)

Fuego: Sonido vocal 'I' (pronunciado como una i larga)

Agua: Sonido vocal 'O' (pronunciado como una o larga)

Tierra: Sonido vocal 'A' (pronunciado aah)

Unidad: Sonido vocal 'U' (pronunciado como una u larga).

El último sonido vocal 'U' es la síntesis de los Cuatro Elementos, y expresa la unidad, la verdad o el Espíritu.

El posterior desarrollo de las vocales en forma de símbolos visuales es un tema mágico muy importante que no podemos tratar aquí. Encontrará otros atributos en nuestro Apéndice sobre los Cuatro Elementos.

La sencillez lo es todo, la utilización directa de las vocales tiene un valor muy superior al de las comparaciones y orígenes históricos. Si nos quedamos atascados en la discusión o estructuras intelectuales, el poder primordial se desperdiga, y lo que necesitamos restaurar es justamente ese poder primordial. Las vocales son una expresión inevitable de nuestra entidad psico-biológica a través del sonido; incluso nuestra comprensión de la calidad de tono de los instrumentos se expresa en términos relacionados con la voz (vocal), o más confusamente, con el color.

Utilización de las vocales

En la práctica, una vocal representa y expresa un Elemento. A partir de esta primera etapa se desarrolla la práctica de las vocales actuando como potentes focos o matrices concentrados para todos o cualesquiera de los atributos de cada Cuarto. Estos atributos se sugieren en el Apéndice 4.

Observe: 'E/Aire/silbido/viento/flecha/corte/espada/surgimiento/amanecer/este/mañana/primavera/comienzo/frescura/juventud/vida/vigilancia/búsqueda.

Cuando aplicamos las vocales a los tonos musicales elementales, toda la relación empieza a cobrar vida. Los armónicos o atributos mágicos son mucho más potentes que el concepto moderno de 'juego de palabras' o 'asociación espontánea'. Las amalgamas de conciencia o grupos de símbolos emparentados son impersonales y tienen una gran carga de energía potencial para transformar y animar la conciencia individual o de grupo. De ahí la absurda superstición que rodea las palabras de poder.

Las etapas básicas de utilización son las siguientes:

1. Consiga cierta experiencia en relacionar las vocales con los Elementos. Puede lograrlo haciendo girar los conceptos elementales sobre una nota o tono constante, mientras cambia las vocales con cada ciclo de los Elementos (es decir el canto E/I/O/A/U/zumbido. Esta secuencia simboliza y anima Aire/Fuego/Agua/Tierra/Espíritu/conciencia).

2. Vuelva a las frases elementales expuestas en nuestro experimento musical al construir el Espejo. Puede cantar o salmodiar cada una de ellas con su vocal adecuada. Por consiguiente, la llamada del Aire (CFDE) se pronunciaría con un sonido Eee, la del Fuego con un sonido Iii, la del agua con un sonido Oh, y la de la tierra con un sonido Ah. Estos sonidos deben ser suaves, prolongados y continuos, y no quebrados o segmentados.

Uno de los métodos más antiguos de dicho canto es suprimir o juntar suavemente las notas, deslizando los intervalos arriba y abajo en un sentido plenamente 'cromático'. Esto no se hace casi nunca en el arte moderno o la música comercial, pero sigue encontrándose en algunos de los estilos deco-

rativos de música étnica del mundo entero. Metafísicamente, lo que detenta el poder es el espectro completo entre cada nota definida, mientras que las propias notas (CDEF, etc.), son meros puntos de definición. Al volverse la música cada vez más formal y rígida, esta antigua técnica mágica se restringió y finalmente dejó de utilizarse por completo. Si este curioso método de salmodiar resulta demasiado extraño o difícil para la mente y la voz moderna, podemos utilizar las notas básicas definidas casi con el mismo efecto, y en algunas circunstancias (como cualidad específica de tono, forma de la melodía, o armonía) con mayor efecto.

Las frases elementales se pueden mejorar considerablemente con la incorporación (o inspiración) de vocales; las vocales provocan una profunda respuesta en nuestro organismo, tanto física como psíquicamente, aunque no es corriente el darse cuenta de esto a nivel consciente. Empleando los ejercicios y conceptos musicales, la musicología hermética, encontramos formas de elevar nuestra conciencia del efecto de la música sobre nuestras entidades.

Si sumamos el desarrollo de símbolos controlados (los atributos de los Cuartos Elementales) y una utilización deliberada de la imaginación, la respuesta orgánica y psíquica se amplifica aún más.

Por consiguiente, hay tres aspectos de expresión distintos para la música de una conciencia elemental (música metafísica o mágica):

1. tonos musicales (puntos o niveles definidos de vibración de tono)
2. formas musicales (relaciones definidas entre vibraciones seleccionadas de distintas frecuencias);
3. vocales musicales (expresiones primarias de conciencia definidas como cualidades tonales más que como cantidades vibratorias).

Dicho sea de paso, todas ellas se encuentran en el sonido zumbante primordial.

Con algo de trabajo, podemos resumir largas y aburridas listas y series de correspondencias simbólicas a un número reducido de frases musicales o glifos sónicos. Estos funcionan con gran rapidez en tiempo secuencial, ya que expresan una conciencia que de otro modo se hubiera entorpecido con voluminosos atributos literarios, la plaga del 'ocultismo' de los Siglos XIX y XX.

De hecho, un meditador, mago o terapeuta tonal activo no debería necesitar pensar en absoluto en términos de 'correspondencias', aparte de en las primeras etapas de formación introductoria. Pronuncia tonos o formas concentrados que **de por sí** generan y amplifican todos los atributos afirmando su fuente y su poder originales. Este poder fundamental, expresado en un modelo cuádruple unificado en espiral, ocasiona cambios en el mundo exterior, que es en primer lugar la conciencia y el cuerpo de la persona que canta o toca, y después la del oyente u otras entidades u objetos que pueden resonar a las vibraciones emitidas.

Esta utilización de las energías primordiales es bastante extraña para la mente moderna, que está fuertemente condicionada a pensar que los conjuntos sólo se componen de un ensamblaje de muchos componentes -ya sean componentes de motor o partículas atómicas. En los modos de conciencia alternativos expresados por la metafísica y la magia antiguas, las piezas son simplemente representaciones hologramáticas de una serie de conjuntos decrecientes; o a la inversa, los componentes son un ciclo de descomposición de una unidad que existe en un orden o realidad superior. En última instancia, todos los componentes forman parte de un solo conjunto.

En nuestro trabajo musical, el secreto del sonido, la conciencia humana se acerca a la integridad mediante varias expresiones musicales muy sencillas... la base más sencilla de la escala musical y su ciclo de parciales. Con este medio, toda creación en espiral puede ser afinada con respecto a una nota, o cuatro formas, y se le puede poner voz mediante algunos sonidos vocales.

Apéndice 1

UNA DIETA MUSICAL

Algunas notas generales sobre la música en la transformación de la conciencia:

1. **Sea siempre selectivo con su música.** No acepte simplemente cualquier cosa emitida por la televisión, la radio o el hilo musical de su casa, o de su lugar de trabajo o de reunión social. Esta selectividad resulta cada vez más difícil en la sociedad moderna, pero no debe asustarle resultar molesto; si la música de un restaurante o una tienda está demasiado alta, pida al personal que la baje. La mayor parte de la gente se limita a aceptar la contaminación musical, y nunca piensa en intentar controlarla. No sucumba a esta actitud.
2. **La conciencia musical empieza en casa.** No encienda la radio o la televisión para 'acompañarle'. Para relacionarse de forma auténtica con la música, debe escucharla lo más plenamente posible, o no escucharla en absoluto. La mayoría de las emisiones de los medios de comunicación actúan sobre nuestra conciencia debido a que **no escuchamos de verdad**. Considere un período de tiempo sin música del mismo modo que puede considerar un cambio de dieta o un ayuno higiénico; está eliminando venenos de su sistema, y cuando lo haga con éxito se sentirá más en forma, más vivo y más consciente.
3. **Evite la música a volumen alto,** especialmente en conciertos rock o pop, o en discotecas. Esta regla también se debe aplicar a la música escuchada en casa, o en reuniones sociales; si la música es alta y no puede controlarla, simplemente retírese a algún punto en que resulte menos dominante. El volumen a tope actúa como una droga, desactivando nuestros centros de energía de formas degradantes o malsanas, y se ha comprobado clínicamente que ciertas combinaciones de ritmo, luces y bajas frecuencias producen desequilibrios, enfermedad física y, en casos extremos, ataques de locura.

Tras un período de 'ayuno musical', le maravillará lo potente que puede ser el efecto de la música orquestal, mientras que bien pudiera ser que se sienta asqueado por una visita a un local nocturno. No es una cuestión de esnobismo o elitismo, sino de mecánica, biología y psicología. Debemos añadir con toda franqueza que algunas formas de música clásica y de vanguardia pueden ser de lo más deprimentes y malsanas.¹

4. Desarrolle un gusto por la música primitiva. Al principio puede resultar difícil, especialmente si está usted condicionado a los productos comerciales o estrictamente a la música clásica. En la Discografía citamos una serie de grabaciones, y éstas pueden constituir el punto de partida para una mayor exploración de la música primitiva. Una vez más, la música primitiva activa ciertas áreas primitivas de nuestra conciencia, y no podemos esperar apreciar realmente la magia de la música a menos que estemos en contacto con estas áreas vitales en nuestro interior.

5. Practique el cantar o tararear para sí mismo. No hace mucho que la gente cantaba con frecuencia; en nuestros días apenas si cantamos en absoluto, a menos que estemos copiando un éxito del momento. No se desanime por ninguna preocupación objetiva sobre si canta 'bien' o no; lo importante es el hecho de producir un sonido musical con su voz, y no dar un concierto público. El canto y el zumbido resonante se pueden combinar con la meditación, como exponemos en nuestros ejercicios, o pueden ser simplemente un esfuerzo diario por utilizar musicalmente la voz. Ambos extremos son igualmente importantes para nuestra salud musical.

6. Utilice su propia voz; no imite acentos populares. El hábito de imitar los acentos utilizados en canciones de música-producto está muy extendido. No lo haga, esté preparado y dispuesto a emplear su propia voz natural, ya que éste es su mejor sonido. El hábito de cantar con acentos extraños está profundamente arraigado en algunos de nosotros, y la utilización de una grabadora puede ser un correctivo de gran ayuda.

7. Intente aprender a tocar un instrumento musical. Una vez más, la profesionalidad es de lo más irrelevante, ya que lo que tiene importancia mágica o metafísica es el acto de producir música, no la opinión de moda o el nivel de dicha música.

En lugar de limitarse a hacer ejercicios o tocar piezas sencillas, intente tocar notas únicas repetidas veces, o escuchar el instrumento poniendo

toda su atención en cada uno de los sonidos que produce. Según las tradiciones metafísicas, cada vez que hace sonar una nota, está reflejando la creación del universo.

8. Pase un período de tiempo diario en completo silencio. Este es un tipo de meditación de lo más importante, y no es necesario que dure más de 10-15 minutos. Un hábito regular o un período de silencio diario transformará su respuesta a todo tipo de música en un período de tiempo relativamente corto (al cabo de un mes aproximadamente).

9. Escuche música en circunstancias meditativas. Sentado con los ojos cerrados en una habitación tranquila, ponga un poco de música en una cinta o disco. Comprobará que algunos tipos de música tienen un poderoso efecto interno en usted, mientras que otros que durante la actividad social compulsiva parecen superficialmente atractivos, tienen poco o ningún efecto, o pueden incluso resultar ofensivos para una mente y un cuerpo en calma.

Apéndice 2

La Música Europea Antigua

Gran parte de nuestro depauperado estado musical se debe a una falacia. El punto de vista de que la música ha evolucionado a lo largo de varios siglos, y de que seguirá progresando en el futuro. Esta falacia equivale a equiparar la música con la tecnología más que con la humanidad, como si el tener mejores máquinas fuera a permitirnos ser mejores ocupantes del planeta Tierra.

No cabe duda de que la música ha cambiado, de forma totalmente radical, desde los días de la Grecia clásica, pero estamos demasiado inclinados a suponer que nuestra música es más compleja que la de los antiguos. El cuadro real es un cuadro de ciclos o espirales, muy parecido a las propias vibraciones musicales que se abren eternamente hacia afuera - excepto en nuestra música artística europea en la que se contienen artificialmente en círculos.

Cuando escuchamos grabaciones de música tradicional, nos sumimos inmediatamente en una música de enorme complejidad, tanto de estilo, de ritmo, como de tipo y calidad de modos y escalas empleadas. Esta sutileza desmiente directamente la mayoría de las teorías publicadas sobre la evolución musical, en las que a menudo se presenta la música folclórica como simple y aburrida, o tal vez como una vulgar copia de la música litúrgica u otros estilos musicales. Por desgracia, muy pocos musicólogos o músicos clásicos han escuchado nunca la música tradicional europea; algunos incluso se fueron hasta Oriente en busca de inspiración, incapaces de encontrar la sutileza en su propio terreno. Igual que la piedra alquímica, la música tradicional es una fuente de enorme riqueza que se encuentra en todas partes pero es ignorada por casi todo el mundo.

Por consiguiente, no hay que desechar la música de las antiguas

culturas occidentales como inferior, simplemente porque el tiempo nos separa de ella y porque tendemos a equiparar el tiempo y la evolución.

Los griegos hicieron algunos comentarios muy precisos sobre la música, que nos han sido transmitidos de forma alterada, y que implicaban que la música contenía algunos poderes bien definidos sobre la conciencia. Si aplicamos estos comentarios hoy en día, y comprobamos que no tienen sentido, tendemos a encogernos de hombros ante las antiguas teorías considerándolas irrelevantes debido a la evolución o a mera ignorancia por parte de sus autores.

Hay varias declaraciones clásicas famosas sobre la música que merece la pena considerar brevemente en nuestro contexto de música y transformación de la conciencia. Aunque nuestra propia conciencia se ha materializado y exteriorizado en ciertas direcciones mecánicas colectivas (que se hacen pasar por individualismo), seguimos teniendo en nuestro interior las semillas de conciencia que poseían las primeras culturas. Para poner a prueba esta teoría, debemos descubrir si los primeros experimentos musicales o comentarios sobre la conciencia pueden seguir siendo eficaces, pero no podemos esperar que este efecto se aplique inmediatamente a nuestras vidas cotidianas orientadas hacia el exterior, tan distintas de las de nuestros antepasados. Como mencionábamos en un capítulo anterior, no debemos intentar imitar el pasado, sino transponer al presente lo mejor del pasado, para su transformación de cara al futuro.

La música tiene tendencia a volver hacia ciertas reiteraciones, esquemas y relaciones. Podemos descubrir que la música del futuro es un nuevo ciclo de la música del pasado, una octava más alta en la espiral de tiempo, conciencia y sonido.

1. Platón - República III. Es el origen de muchas ideas sobre la música repetidas en la educación o el propio desarrollo de la cultura. Algunos modos, ritmos, e incluso instrumentos fueron rechazados por Platón, mientras que otros le parecían aceptables. El juicio se basaba en sus efectos sobre el oyente. Independientemente de los modos específicos citados, la teoría sigue teniendo gran validez; sabemos que al principio de la vida la música tiene efectos duraderos en el desarrollo de la conciencia; hoy en día el efecto masivo de la música sobre las muchedumbres es un lugar común igual que lo fue en culturas anteriores.

2. **Aristóteles - Política VIII.** La música en la educación para la virtud, el ocio y el entretenimiento intelectual. Aristóteles repite la teoría de que la música afecta al carácter humano, sugiriendo que ciertos modos e instrumentos deberían ser prohibidos.

3. **San Agustín - Confesiones X, 33.** Informa que las 'afectaciones de nuestro espíritu' corresponden a ciertos modos musicales. También define la música como un 'hábil movimiento que causa deleite en sí mismo' (De Musica).

4. **Boetius - De Musica.** La obra más importante profusamente utilizada por los estudiosos medievales y posteriores. Era fundamental en los estudios superiores de música en Oxford hasta mediados del siglo XIX. Escrito en el siglo VI, este libro describe con claridad y precisión muchos de los problemas técnicos de la acústica y la música; el autor afirma que Pitágoras es su fuente y autoridad. Boetius demuestra claramente el tema de la Entonación (el problema de variar las frecuencias de la naturaleza de un modo que conduce finalmente al compromiso de temperación. Se refirió a la espiral de intervalos de quinta en expansión descritos en nuestro texto principal).

En el Libro 1, Capítulo 1, Boetius relaciona la música con la moralidad y cita a Platón (tal vez de memoria o a partir de una fuente actualmente perdida) que decía que la mayor mancha del comportamiento de una república podría ser el abandonar la música recta y honorable.

5. **Tomás de Aquino - Summa y otras obras.** Hizo muchos comentarios y análisis interesantes sobre la música, basándose a menudo en obras de referencia como las citadas más arriba. Los temas típicos tratados son las proporciones musicales como los intervalos, experimentos acústicos con pesas; y una reiteración del poder psicológico de algunos modos o escalas. Un cambio de modo cambiará un humor, como en el relato tradicional de Boetius atribuido a Pitágoras: un joven inflamado por la bebida (o la lujuria) fue disuadido de quemar la casa de su amigo (o de entrar en un burdel) gracias a las instrucciones de Pitágoras a un músico cercano. El músico cambió el modo (esquema de notas) en que tocaba y el ardor del joven se sosegó inmediatamente.

Dejando a un lado a Tomás de Aquino, encontramos este tema repetido en la *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth (Siglo XII). Merlin está loco y se está volviendo salvaje en los bosques, y es devuelto a la civilización por la música de una cítara (probablemente un *crwth* en este

contexto celta galés, un instrumento similar a una sencilla lira tocado con un arco).

El Mito de Er

Generalmente se supone que todos los sistemas de música metafísica han sido detallados a partir de Platón y Pitágoras. Se adoptamos un punto de vista literario e histórico, esto parece evidente: Platón es la referencia escrita más antigua de dicho material, a partir de la cual se inspiraron los filósofos y metafísicos posteriores.

El clásico ejemplo es el famoso Mito de Er, de la *República* de Platón, que comprende una cosmología musical específica, relacionada tanto con la astrología como con la acústica. Sin embargo, la importancia de este modelo es mayor que la de una referencia autorizada u original. Como hemos sugerido, dichos modelos surgen en la conciencia humana; son el resultado espontáneo de intentos de percibir la 'realidad' o 'verdad' en un esquema musicalmente reflexivo. Esto, a su vez, es una expresión de la metafísica, con raíces en una base acústica física en nuestro mundo exterior.

La visión descrita en la historia de Er de Platón es eterna y practicable. Podemos experimentarla y utilizarla por nuestra cuenta. La complejidad literaria del texto es el resultado de reducir la visión a meras palabras; con este medio resulta más compleja. El sistema sugerido en el Capítulo 5 es una variante simplificada de la visión de Er.

A pesar de esta estrecha relación, nuestros diagramas originales no derivan del texto platónico, ya que fueron elaborados varios años antes de que me llamara la atención el mito de Er. Las similitudes son, como diría un alquímico musical, armónicas: las visiones y sistemas musicales proceden de un verdadero Arquetipo, la música celestial o primordial percibida únicamente por dirección interna, en la meditación o en un fermento psíquico inspirado. Los sistemas musicales y mágicos son coherentes al respecto; están afinados armónicamente a un modo de percepción, un reflejo de la Verdad, y aunque difieran respecto a las palabras y detalles técnicos, concuerdan en sus esquemas conceptuales.

En otras palabras, las similitudes entre sistemas musicales no implican necesariamente una progresión o herencia literaria. Esto revela una cierta unidad entre seres humanos que salva tanto el tiempo como el espacio

para crear nuestras impresiones de la música de las esferas.

También añadió que era un requisito que todo el mundo, después de pasar siete días en la pradera, marchara de allí en el octavo día, y llegara a otro lugar cuatro días después, donde percibía desde arriba, por todo el cielo y la tierra, una luz propagada como una columna, sumamente parecida al arcoiris, pero más espléndida y pura; llegaba hasta ella en un día de viaje; y, situándose en medio de la luz procedente del cielo, percibía que sus extremos estaban anclados en el cielo. Porque esta luz era el cinturón del cielo, como los baos transversales de un barco, y mantenía unida toda la circunferencia. En los extremos estaba anclada la rueda de la Necesidad, por la cual se efectuaban todas las revoluciones del mundo, y su huso y su punta eran ambos de diamante, pero la rueda era una mezcla de éste y otras cosas; y por su aspecto, la rueda era de la misma índole que cualquiera de las que vemos aquí. Pero por lo que dijo, debes concebirla como algo así: como si en una gran peonza hueca, toda tallada, hubiera otra, pero más pequeña; y dentro de ella, adaptada a ella, como barriles encajados unos en otros, y del mismo modo una tercera, y una cuarta, y otras cuatro, de modo que las peonzas eran ocho en total, como círculos uno dentro de otro, y el cerco de cada una de ellas aparecía por encima del siguiente; y el conjunto formaba en torno al huso la solidez unida de una peonza. El huso pasaba por el centro de la octava, y la primera y más exterior de las peonzas tenía la mayor circunferencia, la sexta era la siguiente por su anchura, y la cuarta era la tercera en anchura; y luego la octava; la séptima; la quinta; y la segunda. De forma similar, el círculo de la mayor era de colores abigarrados; el de la séptima era el más brillante, y el de la octava recibía su color del resplandor del de la séptima; el de la segunda y la séptima se parecían entre sí, pero eran más amarillas que el resto. Pero el tercero tenía el color más blanco, el cuarto era rojizo, el segundo superaba en blancura al sexto. La rueda debía girar en círculo con todo lo que lleva; y mientras el conjunto giraba, los siete círculos internos giraban suavemente en sentido contrario al conjunto. Una vez más, la octava era la que se movía más deprisa, y después, e iguales entre sí, la séptima, la sexta y la quinta, y la tercera seguía un movimiento que les pareció completar su círculo del mismo modo que la cuarta, que era la tercera en rapidez, y la quinta era la segunda en velocidad. La rueda giraba sobre las rodillas de la Necesidad. Y en el lado superior de cada uno de sus círculos estaba sentada una Sirena, llevada por él, y pronunciando una nota en un tono. Su conjunto, ocho en total, componía una armonía. Había otras tres sentadas en torno y equidistantes entre sí, cada una en un trono, las hijas de la Necesidad, las Hadas, vestidas de blanco y con coronas en la cabeza; Lacesis Cloto y

Atropos, cantando en armonía con las sirenas; Lacesis cantaba el pasado, Cloto el presente, y Atropos el futuro. Y Cloto, a ciertos intervalos, con su mano derecha retenía el huso, y junto con su madre giraba el círculo externo. Y Atropos, de forma similar, giraba los de dentro con la mano derecha. Y Lacesis los tocaba todos, ocasionalmente, con su mano. Después de que las almas lleguen aquí, es necesario que vayan directamente a Lacesis, y allí antes que nada un heraldo las coloca por orden, y después, tomando los destinos, y los modelos de vida de las rodillas de Lacesis, y subiendo a un alto tribunal, dice: 'La palabra de la virgen Lacesis, hija de la Necesidad. ¡Almas de un día! Este es el comienzo de otro período de hombres de raza mortal. Vuestro destino no os caerá en suerte, sino que deberéis elegirlo vosotros mismos. Quien elige primero, opta primero por una vida, a la cual debe adherir necesariamente. La virtud es independiente, y cada cual tiene su parte mayor o menor, según la honre o la deshonre. ¡La causa está en él que elige la opción, y Dios no tiene culpa alguna!' Cuando hubo dicho estas cosas, les arrojó los destinos, y cada uno cogió el que cayó a su lado, pero a Er no se le permitió coger ninguno. Y cuando cada cual lo hubo cogido, supo qué número le había tocado.

Pitágoras y los cuatro herreros

Nuestro poema introductorio del principio del libro está inspirado en varias ilustraciones y textos alquímicos, en los que se dice que Pitágoras descubrió ciertos principios musicales de relación tanto terrestre como cósmica mediante una visita a una forja.

La fuente de esta leyenda es Nicomachus de Gerasa (primer-segundo siglos). Su *Manual de Armónicos* describe detalladamente la experiencia pitagórica, y para el lector informado parece haber sido una secuencia visionaria o incluso iniciadora formal:

Quiso la buena suerte que pasara ante una herrería, donde oyó claramente los martillos de hierro golpeando el yunque y emitiendo confusamente sonidos que, todos menos uno, producían intervalos de una resonancia perfecta... Emocionado, entró en la herrería como si dios estuviera colaborando en sus planes, y tras ciertos experimentos descubrió que era la diferencia de pesos la que originaba las diferencias de tono, y no el esfuerzo de los herreros, ni la forma de los martillos, ni el movimiento del trabajo.

Aunque este extracto parece físicamente impreciso, dado que el peso de los martillos no tiene por qué afectar necesariamente las resonancias de los objetos sometidos a la acción del martillo, oculta una verdad mística y alquímica. Varios eruditos han elaborado teorías sobre la índole del trabajo del Herrero, pero es evidente que los sonidos eran emitidos por el metal situado bajo el martillo, por el propio trabajo, como en las teclas o placas de un xilófono, y entonces el peso produce realmente diferencias de tono. Como Nicomachus también nos dice que 'Con el mayor cuidado [Pitágoras] midió los pesos de los martillos y su fuerza impulsiva, y descubrió que esta era perfectamente idéntica, y entonces volvió a su casa', podemos afirmar que el experimento pitagórico es preciso. El resto del texto de Nicomachus trata de fórmulas matemáticas y acústicas.

Si reconstruimos la visión iniciadora de acuerdo con los principios Elementales muy sencillos descritos en nuestros texto y diagramas anteriores, el resultado puede expresarse en forma de verso. El tema del trabajo, el que emite un ciclo de armónicos, la Naturaleza Cuádruple, se revela a la conciencia humana, aunque paradójicamente también es el mundo material, los Cuatro Elementos.

Apéndice 3

Música y Prácticas Herméticas/ Origen del Término 'Hermético'

La característica más destacada de la filosofía hermética no es simplemente su antigua procedencia histórica, sino su método. La filosofía hermética toma un grupo de modelos conceptuales que tienen ciertos vínculos entre sí, y los funde intencionalmente para formar nuevas entidades. Este proceso se representa a menudo a través del experimento alquímico. Para el estudiante de la conciencia superior, el simbolismo esotérico o incluso la psicología moderna (en una medida limitada), es sabido que los modelos conceptuales surgen de la acción de la conciencia que refleja las propiedades del espacio, el tiempo, y la energía - el universo.

En la música hermética, o música mágica, o música primitiva, encontramos la aplicación de esta capacidad. En un extremo tenemos sistemas simbólicos sofisticados (como los de Fludd, Kircher o Maier) mientras que en el otro encontramos la expresión mágico-sagrada de tonos impulsados por una conciencia directora en armonía con ciclos de vida como las estaciones o las posiciones de las estrellas. La única diferencia entre ambos extremos es la utilización de un lenguaje escrito y de las estructuras de comunicación intelectual asociadas generadas por la escritura. Aparte de esto, ambos vienen a decir lo mismo: **toda vida está vinculada en una espiral de armonías.**

En el trabajo alquímico, las energías bio-eléctricas (como las que se sabe que existen en los intercambios de polaridad, desde la actividad sexual hasta la meditación) se aplican a los minerales. Esto es un ejemplo de seguir un modelo conceptual hasta el punto en que sus límites se disuelven y se funde con otro modelo. En la música, nuestras respuestas psíquicas y físicas se suscitan en parte mediante la aplicación de leyes de acústica sencillas; estas a su vez se relacionan con las matemáticas, que conducen a la astronomía, y así sucesivamente siguiendo la espiral hasta la física atómica moderna.

Por consiguiente, ¡es fácil nadar en el océano hermético de disolución, pero es bastante difícil sacar de él algún pez! Los modelos o esquemas conceptuales (ya sean matemáticos o mágicos) son cristalizaciones específicas surgidas de una solución de conciencia de ser general; esta conciencia es un medio impresionable que recibe las señales de varios órdenes de existencia, y luego medita dichas señales (intercambios de polaridad de energía) con fines específicamente limitados. Carece de valor nadar por el área líquida en la que se funden series de conceptos, y luego sugerir suavemente que 'todo es uno'. Esta es la mayor debilidad del moderno resurgimiento de la música, la magia y la metafísica, en términos de una llamada Nueva Era.

El proceso hermético disuelve series de conceptos igual que se disuelven los productos químicos en una solución; en cierto momento se forman cristales dentro de esa solución, y su esquema vuelve a expresarse en forma de nuevos modelos, sistemas o símbolos expresados en un lenguaje complejo. El lenguaje no es el propio cristal, sino que lleva al estudiante a repetir el experimento con alguna probabilidad de éxito.

A menudo los descubrimientos científicos se llevan a cabo mediante saltos intuitivos más allá de las fronteras conceptuales, confirmados posteriormente por la experimentación material. La ciencia hermética, que también es un arte, expone los medios con los cuales se puede dar esos saltos, y la música es, en un sentido muy específico, uno de estos medios.

La necesidad de establecer puentes entre series de símbolos o de vincular las artes y las ciencias es la que ha conducido al avance del pensamiento materialista moderno; sin embargo, aunque esta necesidad es profundamente mística, paradójicamente el progreso de la ciencia ha conducido a una mayor especialización hasta el punto de la fragmentación y alienación. Si intentamos concentrar esta cualidad de conexión en un estudio específico de la música y la conciencia, nos encontramos rápidamente con una serie de símbolos transformadores (los tonos y las frases elementales) que nadan ocultas en las profundidades del océano musical, y sin embargo son parte esencial de su ciclo de vida.

Por consiguiente, un enfoque de la música verdaderamente hermético no es el de escuchar obras de música o fases musicales evolutivas, sino reducir toda la música a unidades potentes y originales. En la leyenda celta, esta era el Caldero del Mundo Subterráneo en el que había que buscar el poder mágico, los presagios y la regeneración.

Origen del término 'Hermético'

Este término popular, muy querido por los alquimistas, es un comodín para designar la sabiduría de las antiguas culturas. **Hermes Trimegisto** (Tres veces Grande) fue un personaje mítico, y se le han atribuido muchos trabajos, especialmente los de los neoplatónicos egipcios.

El dios Egipcio Tot, el Intelecto, fue identificado por los griegos con su propio Hermes en época por lo menos tan remota como los tiempos de Platón (400 a.c.). En la lucha entre el neoplatonismo y el cristianismo, los neo-platónicos combinaron la autoridad del antiguo Egipto y de Grecia, tomando posesión de una tradición que está presente en culturas del mundo entero, la del origen semidivino del conocimiento humano. Tot-Hermes fue citado como la fuente de todos los inventos y la sabiduría secreta, de la que procedían las ideas de Pitágoras y Platón. En otras palabras, elaboraron tradiciones de Misterio y ciencias artísticas arraigadas en el desarrollo cultural del mundo Occidental.

Clemente de Alejandría (siglos segundo a tercero) menciona 42 libros de Hermes existentes en su época, Iamblicus (Siglo IV) menciona 20.000, mientras que se supone que Maneto (Siglo III a.c.) citó 36.525 de estos libros. Estas cifras tan imprecisas representan simplemente una tradición típica de conocimiento extensivo.

Hacia el siglo trece, la tradición hermética fue recogida por los alquimistas, que la extendieron y perfeccionaron sus propias variantes de la misma. Se decía que **Los Preceptos de Hermes** (ver Read 1961) traducidos a partir de una referencia antigua (posiblemente griega) a numerosos idiomas y textos eran la encarnación del arte hermético de forma concentrada. Muchos de los preceptos presentan una similitud con conceptos místicos, mágicos y relacionados con la música.

La Tabla Esmeralda (Preceptos de Hermes)

- 1.No hables de cosas ficticias, sino de lo que es cierto y verdadero.
- 2.Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo para realizar los milagros de la unidad.

3. Así como todas las cosas fueron creadas por una palabra de un Ser, todas las cosas fueron producidas por esa cosa única por adaptación.

4. Su padre es el sol, su madre la luna, el viento lo lleva en su vientre, su nodriza es la tierra.

5. Es el origen de la perfección en todo el mundo.

6. El poder es vigoroso si se cambia en tierra.

7. Separa la tierra del fuego, lo sutil de lo grosero, actuando con prudencia y juicio.

8. Asciende con la mayor sabiduría de la tierra al cielo, y luego vuelve a bajar a la tierra y une los poderes de las cosas superiores y de las cosas inferiores. Así alcanzarás la gloria del mundo entero y la oscuridad se alejará de ti.

9. Tiene más fortaleza que la fortaleza en sí; porque conquista cada cosa sutil y puede penetrar en cada sólido.

10. Así se formó el mundo.

11. De ahí proceden las maravillas establecidas aquí.

12. Por consiguiente me llaman Hermes Trimegisto, y tengo tres partes de la filosofía de todo el mundo.

13. Ahora está completo lo que hoy he dicho sobre el funcionamiento del sol.

Apéndice 4

Los Cuatro Elementos

Aire:	Principio/Nacimiento/Comienzo/PrimerAliento/ Amanecer/Mañana/Infancia/Alba/ Pensamiento/Cuestionamiento/ Espada/Flecha/Surgimiento/Corte/Vuelo/Movimiento/ Libertad/Salto/Excitación/Vida/ Viento/Frescor/Poder/Sonido/ Primavera/Germinación/Inspiración/Atención. Sonido vocal: E.
Fuego:	Aumento/EdadAdulta/Continuidad/Exhalación/ Mediodía/Brillo/Capacidad/Cenit/ Dirección/Control/Incandescencia/Ardor/ Jalón/Gobierno/Equilibrio/Rectitud/ Visión/Relación/Armonización/Luz/ LLama/Calor/Energía/Color/ Verano/Crecimiento/Iluminación/Percepción. Sonido vocal: I
Agua:	Plenitud/Madurez/Culminación/SegundoAliento/ Atardecer/Final/Saturación/Anocheecer/ Sensación/Recepción/Instalación/Fluidez/ Corona/Don/Purificación/Sostén/ Nutrición/Limpieza/Clarificación/Emoción/Amor/ Otoño/Cosecha/Compartir/Intuición. Sonido vocal: O
Tierra:	Fin/Edad/Descanso/Exhalación/ Noche/Oscuridad/Paz/Luz de las estrellas/

Apoyo/Reflexión/Solidificación/Manifestación/
Escudo/Espejo/Regreso/Gracia/
Friedad/Sequedad/Contención/Tacto/Ley/
Invierno/Espera/Preservación/Expresión
Sonido vocal: A

(Se puede añadir otros muchos atributos a estas secuencias; las cuatro interacciones relacionadas más arriba son una mera indicación de algunas de las principales expresiones tradicionales de los Cuatro Elementos).

Apéndice 5

TRES SISTEMAS DE MUSICA METAFISICA

Ya hemos presentado un sistema muy específico de música para la transformación interna, y aquí exponemos brevemente otros tres sistemas a efectos de comparación. En Godwin (1986), un libro de consulta de referencias y sistemas para la música y la transformación de la conciencia, tomados de la serie de fuentes literarias disponibles, se encontrará una amplia selección de este material con notas muy valiosas.

Tres Sistemas Comparables

- 1.El Arbol de la Vida Proporcional (Fig. 18)
- 2.La Armonía Comprensiva del Mundo: uno de los sistemas musicales/metafísicos adaptados por Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* (1650).
- 3.La Danza del Laberinto del Círculo Mágico: simbolismo musical en un texto moderno por Gareth Knight (*La Rosa Cruz y la Diosa*, 1985).

El Arbol de la Vida Proporcional

Con frecuencia se presenta las notas musicales en el Arbol de la Vida en orden ascendente o descendente, pero como hemos visto en nuestro texto principal, la música y las energías primordiales actúan en espirales, de las cuales derivan los esquemas seleccionados del Arbol, el Tretrábilos, los Elementos, el Zodíaco y el círculo mágico.

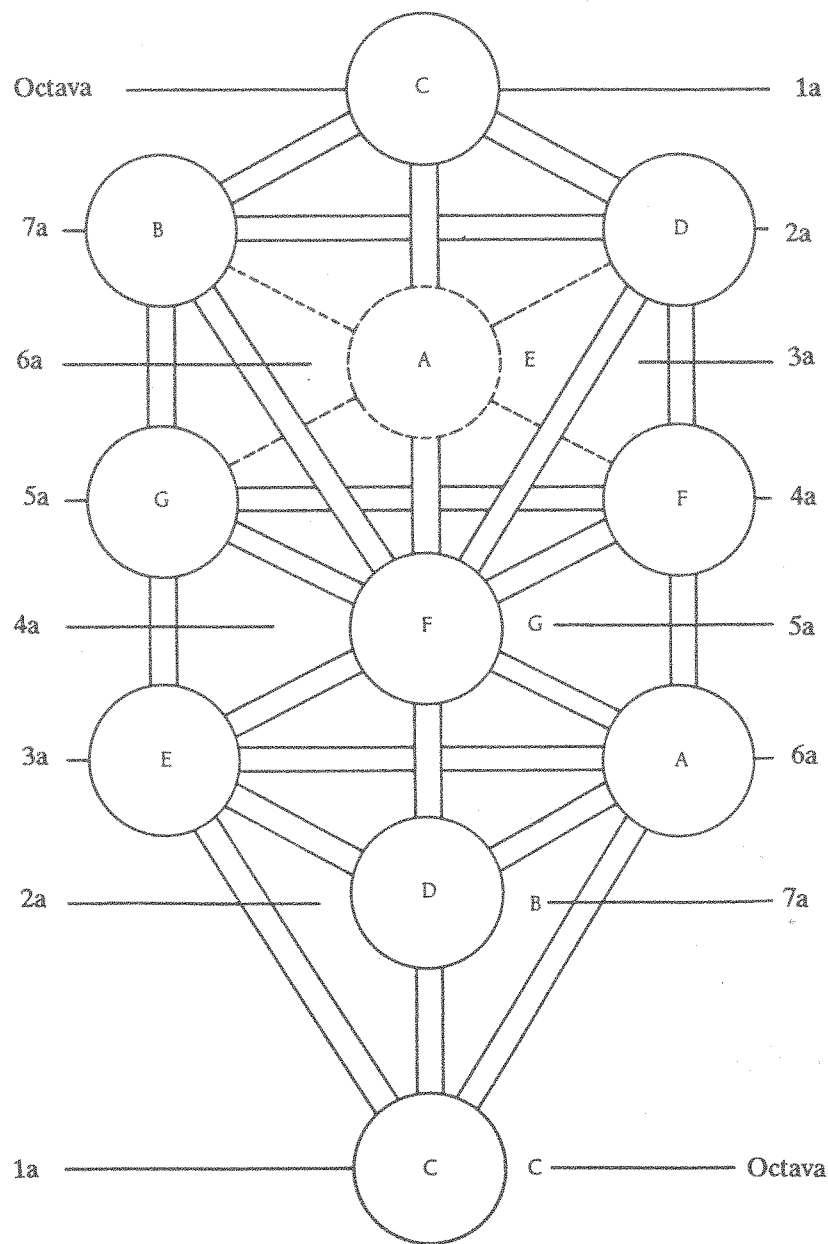


Fig. 18 El Arbol de la Vida Proporcional

Las proporciones de la escala (primera, segunda, tercera, etcétera) son entidades acústicas matemáticas estrictas (excepto en la música moderna, en la que han sido ajustadas o temperadas) y pueden ser proyectadas consecuentemente sobre el esquema de polaridad del Arbol de la Vida. En este sistema, las notas 'ascienden' y 'descienden' simultáneamente, y se puede encontrar varios subesquemas siguiendo las secuencias por los caminos entre las Esferas. A continuación damos algunos ejemplos (ver también la Fig. 18).

Esferas 10/9/8/6/7/9/10. Escala: CDEFGABC. El armónico inferior o las cinco esferas inferiores del Arbol (Tierra, Luna, Sol, Mercurio y Venus) constituyen una escala completa o 'mundo'. Esta es la música (y la realidad) tal como la percibimos habitualmente. Sigue un ciclo desde: 10 expresión física a: 9 respuesta biológica a: 8 respuesta intelectual a: 6 armonía o respuesta espiritual a: 7 respuesta emocional a: 9 efecto sobre el conjunto del cuerpo y el alma; vuelve al 10 (del Reino al Fundamento a la Gloria a la Belleza a la Victoria al Fundamento al Reino): (Ver Fig. 3).

Este ciclo es una forma muy buena de exponer lo que le ocurre al oyente cuando asimila y responde a una pieza musical. Si seguimos las mismas notas en su progresión por las Esferas superiores, encontramos una relación armónica entre este ciclo vital de música y las áreas de conciencia que habitualmente no son accesibles a los seres humanos:

C/C El Reino y la Corona: Espíritu inherente en la materia. 10/1 Octava.

C/D Reino y Fundamento: Conecta con B, Comprensión 10/9+3. Los intervalos musicales son la segunda y la séptima. (Hay una comprensión o conciencia intuitiva inherente en el cuerpo y en sus energías vitales, o en la materia y en las profundidades estelares del espacio. La diosa Lunar, la diosa Terrestre, y la Gran Madre son parte unas de otras) La segunda y la séptima representan la primera y última notas de nuestra escala que nos alejan y nos devuelven a la octava.

C/E Reino y Gloria: Cuerpo y mente. 10/8. El intervalo de tercera conecta con la nota A, intervalo de sexta. (El intelecto es una polaridad de conciencia estrechamente vinculada con las emociones, reaccionan entre sí y de este modo afectan al cuerpo. Las dos notas (A+E, tercera y sexta de la escala) vuelven a encontrarse en Daath, Conocimiento/experiencia, el puente sobre el Abismo entre lo Celestial o Esferas Superiores y el resto del Arbol de la Vida. La conciencia polar del intelecto y las emociones (esferas 8+7 Gloria/

Victoria, Hermes/Venus) se unen en un Conocimiento superior que constituye un puente sobre el abismo existente entre la cognición normal y trascendente). La **tercera** y la **Sexta** son proporciones importantes en la música que definen la cualidad **mayor** o **menor** de una obra, escala, acorde o melodía. Esta cualidad suscita una respuesta mental y emocional en el oyente.

E/F Gloria y Belleza. La actividad mental armonizada con principios solares o espirituales de Armonía. Esferas 8-6. Intervalos de **tercera** y **cuarta** desde la nota base C. La **cuarta** está un paso más allá de la armonía sensible de la **tercera**. La dimensión de este paso es de un **semitono**. (El intelecto se funde directamente con una conciencia superior (Hermes, Apolo, Mercurio y el Sol) que lo iluminan y armonizan su funcionamiento).

El mito de Hermes haciendo la lira para Apolo se puede utilizar aquí para mostrar que el intelecto o aplicación mental o arte origina estructuras a través de las cuales se puede expresar en el mundo exterior el poder interno de la Armonía o relación de proporción. Una vez más, encontramos una expresión cósmica o superior en la relación de la nota E con Daath o el lugar del Puente sobre el Abismo: Hermes es a Apolo (8/6, **tercer** intervalo a **cuarto** intervalo) lo que el Puente es a la Corona. La **tercera** también puede ser una **tercera** menor, que da un tono completo entre la tercera y la cuarta.

F/G Representa la Tríada de Poder en el Arbol de la Vida, la 6ª, 5ª y 4ª Esferas: **Belleza, Severidad y Misericordia**: Sol, Marte, Júpiter. Es el ciclo entre el Poder del Equilibrio o el Origen (6), el Poder de Recibir (5) y el Poder de Dar (4). Los intervalos son la **cuarta** y la **quinta** a partir de la nota base C y están separados por un tono.¹

Volviendo al paso F/G, la Tríada solar tiene varios aspectos importantes en relación con la música y la metafísica.

1.F/G es la transición entre las partes superior e inferior de la escala CDEF/GABC. Como describíamos en nuestro texto principal, la parte superior de la escala es una afirmación de los armónicos de la parte inferior, y viceversa. El papel central de la Tríada Solar lo ilustra en su expresión musical reiterativa; es el corazón de la música, y no tiene ningún vínculo manifiesto con notas superiores o inferiores, como podemos ver en la Fig. 18.

2.La Sexta Esfera (Tiphareth o Belleza) es la Esfera Solar y Armonizadora del Arbol: representa el Equilibrio, la Iluminación, la Proporción, y las grandes imágenes de salvación (Cristo, Buda) se pueden situar aquí en la meditación. Esta Esfera tiene las notas F/G, el paso de transición, un intervalo de un tono situado en el medio de la escala. La escala asciende en un sentido y desciende en el otro desde esta ubicación tonal. El poder real de la Sexta Esfera se encuentra exactamente en medio de dicho intervalo de un tono, un punto que no se puede definir. El paso de F a G contiene parciales o armónicos de todas las demás notas de la escala, derivados de esa indefinible ubicación central o semilla original. Esto es la Corona, o primera Esfera (Exhalación) en la Sexta Esfera (el Espíritu en los Hijos de la Luz en la terminología tradicional). En nuestra conciencia individual, es la semilla primordial del ser en la conciencia superior iluminada que unifica el intelecto y las emociones. Estamos racionalizando los símbolos utilizando una escala básica de C mayor, pero podríamos utilizar igualmente cualquier nota de referencia, y el principio del medio o de la semilla seguiría siendo cierto.

3.La relación se expresa más aún por la índole de los intervalos **cuarto** y **quinto**, iya que ambos son 'equidistantes' de nuestra nota base C aunque se trate de notas distintas! F está una cuarta (CDEF) por encima de la C inferior de una escala C-C de una octava. También está una quinta por debajo de la C superior de la misma escala (FGABC). G está una quinta por encima de la C inferior (CDEFG) y una cuarta por debajo de la C superior (GABC).

Por consiguiente, G y F representan las polarizaciones (Esferas 4/5, o positiva y negativa, Misericordia y Severidad) de un centro bi-polar resuelto o unificado. (Esfera 6, Armonía, el tono combinado G/F), o más específicamente el origen misterioso de ese tono pronunciando simultáneamente ambos extremos polares.

4.El paso de un tono contiene todos los demás pasos de la escala. Esto no sólo es cierto en acústica, sino que es la base del desarrollo del Arbol de la Vida y del Tetrábolos: $1+2+3+4=10$.

En una escala moderna temperada y en una escala natural

sin temperar, encontramos que la progresión décuple se expresa en los intervalos cromáticos, entre las notas C-F (que contienen de forma inherente a los mismos los parciales de quinta de C-G). 1+2+3+4 nos da cinco semitonos o C/C sostenida/D/E bemol/E/F. Aquí está eso tan buscado tras la resolución entre las notas de música y el simbolismo décuple del Arbol de la Vida, es una nueva exposición del tema elemental de nuestro texto principal, reducida a una secuencia de semitono proporcional. Si volviéramos a dividirlo en cuartos de tono, tendríamos un Arbol de la Vida más sus Caminos, todos ellos expresados en intervalos cromáticos crecientes o microtonales. Esto se vuelve demasiado minucioso para el oído y la comprensión musical modernos, de modo que debe ser ampliado a los espacios o intervalos más grandes que estamos acostumbrados a escuchar.

Conclusiones

El sistema resumido brevemente más arriba tal vez sea el más avanzado y flexible de todos los expuestos en este libro. El lector puede adoptarlo y añadirle nuevas conjunciones armónicas comparando las cualidades y símbolos del Arbol de la Vida con las correspondencias musicales expuestas en la Fig. 18. Nuestro resumen de las notas inferiores CDEFGABC o Esferas 10, 9, 8, 7, 6 abarca el resto del Arbol mediante las conjunciones musicales.

Se puede utilizar el sistema de la música y los centros de energía (Fig. 15 y 16) con las notas musicales presentadas en la Fig. 18 para un mayor desarrollo de la técnica del canto para la meditación o la regulación psíquica.

La armonía comprensiva del mundo

El método de Fr. Kircher de relacionar la música con el Arbol de la Vida sigue un formato tradicional que él amplía considerablemente. Un resumen de su sistema de la sinfonía de la Naturaleza en Diez Eneacordes sería el siguiente:

Tono: 1ª mitad, Angeles/Elementos terrestres/Sulfuro/Magnetita/ Trigo/ Frutos.
2º semitono, Arcángeles/Luna/Plata/Cristal/Honestidad/frutos de vaina (planta).

Tercera: Principados/Mercurio/Azoguc/Agata/Peonía/Manzana.
Cuarta: Poderes/Venus/Estaño(normalmentecobre)/Berilo/Orquídea/ Arrayán
Quinta: Virtudes/Sol/Oro/Granate/Girasol/Laurel.
Sexta: Dominaciones/Marte/Hierro/Diamante/Ajenjo/Roble
Séptima: Tronos/Júpiter/Cobre (normalmente estaño) /Amatista/Begonia/Limón
Octava: Querubín/Saturno/Plomo/Topacio/Eléboro/Ciprés
Novena: Serafín/firmamento/Sal/estrellasminerales/hierbas estelares/frutos
Décima: Deidad/Empíreo.

Los diez intervalos están relacionados con diez mundos que a su vez corresponden a las Diez Esferas del Arbol de la Vida. En el Intervalo (1), el Tono es la Esfera 10. Igual que el cobre y el estaño han sido transpuestos, también lo ha sido el Roble, normalmente asignado a Júpiter, y el Limón, con sus propiedades astringentes de Marte.

Para una exposición más detallada ver Godwin, 1986, donde se expone una tabla completa que incluye atributos de animales, pájaros y colores.

La Danza del Laberinto del Círculo Mágico

(Extraído de Gareth Knight, *The Rose Cross and the Goddess*, 1985.² (Reproducido por autorización del autor).

Simbolismo Musical

En este punto, podemos presentar otro modo de expresión simbólico, el del sonido, ya que el círculo y la cruz también se pueden expresar en términos de acústica.

En los rituales de cierta Orden, el Mago de la logia determina que cada uno de los Oficiales represente 'una nota en el acorde del ritual', y entonces el Mago, poniéndose en contacto con cada oficial, procede a 'hacer vibrar ese acorde'.

Podemos derivar ese acorde de los armónicos de una cuerda vibrante. Los principios se aplican igualmente a una columna de aire vibrante, como la que se produce en un instrumento de viento. Por

motivos de simplicidad, limitaremos nuestras observaciones a una cuerda. Este era el mecanismo utilizado por los filósofos pitagóricos para explicar su sistema numérico filosófico.

Si se pulsa una cuerda, y se le hace vibrar, emitirá una nota. Si después reducimos la longitud de la cuerda a la mitad, constatamos que obtenemos la 'misma nota', pero en un tono superior. De forma similar, si pudiéramos duplicar la longitud de la cuerda, la nota volvería a ser 'la misma', pero en un tono inferior.

En el sistema de solfa tónica, si nuestra nota original era *do*, reduciendo la cuerda a la mitad obtenemos el *do* en el extremo superior de la escala, y doblándola obtenemos otro *do* en el extremo inferior de la escala.

Esto suele denominarse estar una 'octava' más alta o más baja. Pero hablar de octavas, o de escalas, es demasiado suponer a estas alturas. La escala a la que estamos tan acostumbrados no es más que una convención local. Otras civilizaciones tienen otras escalas que son igual de válidas. La música india, china, islámica y europea suenan distintas porque emplean convenciones diferentes. La música europea utiliza una escala de ocho notas, y por ello emplea el término de octava. Sin embargo, esto no es una ley universal. Incluso alguna música folclórica europea utiliza una escala de seis notas solamente.

Por consiguiente, los antiguos griegos eran más precisos al llamar 'diapasón' al espacio mediante entre la reaparición de una nota en un tono más bajo o más alto. La distancia en tono, o diapasón, puede repartirse en tantas divisiones como queramos. No obstante, existen ciertas divisiones naturales basadas en divisiones de una cuerda por números enteros. Ya hemos descubierto la importancia de dividir o multiplicar la cuerda por el número entero 2.

Transformando una unidad en una dualidad igual, hemos creado un diapasón, un límite superior e inferior en el que se puede desarrollar una gama completa de expresión musical. Con esto podemos constituir la base de otro modelo universal, pero en términos de sonido en vez de espacio.

Ahora podemos ampliar el modelo introduciendo el número 3. Si

tomamos un tercio de la longitud de la cuerda, tocamos una nueva nota, que queda entre los límites del diapasón. Esta nueva nota difiere de la nota fundamental que define los extremos superior e inferior del diapasón, pero tiene una sensibilidad o relación íntima con el mismo. Por este motivo, en la teoría musical, se le llama nota 'dominante' de la escala. La relación debe ser experimentada por el oído; es la sensación de relación entre el *do* y el *sol* en el sistema de solfa tónica. El conjunto del sistema occidental de claves musicales se basa en esta relación entre nota 'tónica' y 'dominante', y el 'ciclo de quintas'.

Esto nos lleva a áreas de la teoría musical por las que no debemos preocuparnos inmediatamente, aunque el tiempo dedicado a adquirir el conocimiento técnico necesario para investigar más este simbolismo, que está íntimamente asociado a la calidad de los números, no es tiempo perdido. De hecho, el arte y la ciencia de los sonidos es la base real de cualquier sistema de numerología.

Para nuestro propósito inmediato, basta con decir que la división inicial de una cuerda por números enteros suscita experiencias anímicas fundamentales particulares. Y esto constituye la estructura básica de un sistema armónico musical, que también se puede utilizar para constituir la base de un sistema armónico mágico.

Dividiendo la cuerda por 2, obtenemos la llamada octava, o la misma nota en un modo de manifestación más alto. En la solfa tónica, ésta será el *do* alto.

Dividiendo la cuerda por 3, obtenemos la nota dominante de cualquier escala que decidamos crear dentro del diapasón del *do* alto y bajo. Esta es la llamada 'quinta', o *sol* de la solfa tónica.

Si dividimos la cuerda por 4, obtenemos una repetición de la nota tónica en un arco aún más alto; ya que un cuarto es la mitad de la mitad, y hemos vuelto a introducir el principio del 2, de un modo diferente, o con una potencia superior (2×2 o 2^2). Esto nos dará el *do* superior por encima del *do* alto.

Si dividimos la cuerda por 5, conseguimos otra nota importante. Generalmente se llama la 'tercera', o en el sistema de solfa tónica, *mi*. Una cualidad importante de esta nota es que sólo puede manifestarse de

dos maneras, cada una de las cuales suscita un cualidad de sensación distinta. En términos musicales convencionales, esto se llama modo mayor o menor. Y, en términos muy simplificados, una pieza de música sonará alegre o triste dependiendo de si la tercera nota de la escala convencional se toca en modo mayor o menor (En el modo menor la tercera se bemola).

En términos simbólicos de musicología y matemáticas pitagóricas, este modo de expresión dual introduce el principio de polaridad en un nuevo nivel de expresión. Es análogo a la polaridad sexual y a otras expresiones de polaridad en la manifestación.

No hace falta que nos detengamos aquí en la división por 6. Filosóficamente, es importante en la medida en que es una combinación de las energías del 2 y del 3. En realidad, produce una nota dominante en una escala entera más arriba. Esto es lo que cabe esperar de la combinación de los principios de dualidad y de triplicidad. Una expresión armoniosa en un arco superior.

Terminamos nuestra investigación dividiendo la cuerda por 7. Esto introduce una nueva calidad que produce una nota que no se encuentra en nuestra escala convencional. El principio del número 7 se sale de la expresión equilibrada del senario (es decir, los números 1 a 6), e introduce una nueva calidad que queda fuera de las convenciones establecidas previamente. Estas convenciones, si pudieran actuar por sí mismas, se limitarían a producir esquemas siempre repetitivos. El 7 introduce un elemento ligeramente discordante en este sistema regular infinito, y lo disuelve en muchas posibilidades de autoexpresión individual.

En términos musicales, la nueva nota así formada se acerca a una séptima bemol, o a una nota a mitad de camino entre la y si en el sistema de solfa tónica. No tiene un sonido totalmente desagradable, y se puede encontrar una expresión natural de la misma en diversas formas de música folclórica.

Al aplicar los principios armónicos al círculo mágico, seleccionamos algunos de estos tonos principales de forma muy similar al modo en que se fabrica una campana para que resuene con distintos armónicos de su tono de toque fundamental en función su forma y su diseño. De hecho,

el círculo mágico se puede considerar como una especie de campana psíquica, que repica a muchos niveles internos.

En términos musicales técnicos, los cuatro puntos del círculo se pueden describir como elementos constitutivos de un acorde de séptima dominante en el modo dórico. Para simplificar y concretar esta descripción: el Este resuena en la nota tónica; el Oeste en la 'quinta' o dominante, el Sur en la 'tercera' en su modo bemol, y el Norte en la 'séptima', también en su modo bemol.

Por ello, si fijamos como nota tónica del Este el tono C, entonces las demás notas son Eb en el Sur, G en el Oeste, y Bb en el Norte. Los modos bemol del Sur y del Norte se eligen por ser más naturales. Cuando se adquiere habilidad en la utilización de este sistema, así como una apreciación de la sutileza de sus posibles extensiones, entonces se puede utilizar otros modos en ocasiones particulares.

Para mantener la simplicidad, basta con asociar las notas adecuadas que hemos nombrado a los cuartos pertinentes. Esto proporcionará una especie de taquigrafía mágica musical. Con este medio podemos englobar los principios de distintos esquemas rituales mediante una breve secuencia de melodía basada en esta estructura armónica mágica.

Las leyendas sobre el extraordinario efecto de las palabras de poder se basan en estos principios. En realidad, estos hechos básicos son los cimientos sobre los que se puede reconstruir el arte del canto de mantras. Un arte casi perdido en Occidente, pero que ha seguido desarrollándose en Oriente, sobre todo en el Tibet.

Se puede describir esquemas rituales distintos con rasgos similares a la forma en que se calcula un repique de campanas, como series de permutaciones. Así:

C, Eb, G, BB, C
C, Bb, G, Eb, C
C, G, Eb, Bb, C

E, S, W, N, E
E, N, W, S, E
E, W, S, N, E.

Observe que en todas estas combinaciones estamos empezando y terminando la secuencia en el cuarto oriental. Esto se debe a que normalmente el control se lleva a cabo desde este cuarto. Se puede

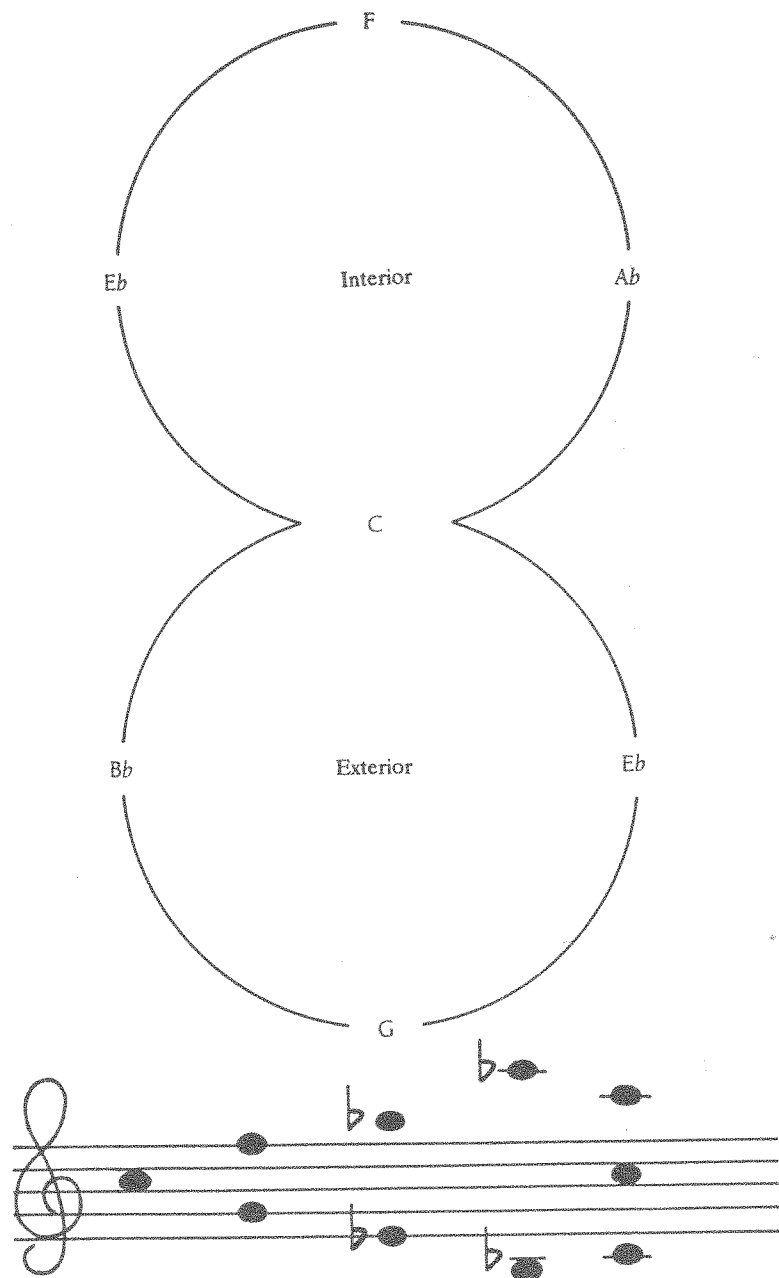


Fig. 19 Diagrama Musical/Metafísico de Gareth Knight

desarrollar otras combinaciones, utilizando el centro como punto de control, pero inicialmente los principios se enuncian mejor mediante los esquemas anteriores. De hecho, una vez comprendidos y experimentados los principios básicos, hay terreno suficiente para una investigación y descubrimientos individuales adicionales.

E - S - O - N - E

Este es el esquema de circunvalación en el sentido de las agujas del reloj y es una forma de elevar la energía, especialmente cuando hay participantes sentados en torno al círculo aportando su fuerza física con su presencia y participación activa en la elaboración, en la imaginación, de las imágenes descritas. Esta elevación de energía se puede concebir simbólicamente como la subida de la nota clave del Este una octava en cada circunvalación. En simbolismo melódico, ésto se podría describir como un movimiento ascendente de tres octavas: C, Eb, G, Bb, Eb, G, Bb, C', Eb', Gb', C''

E - N - O - S - E

Este es el esquema inverso al anterior, y es útil para cerrar una energía al final de un trabajo mediante circunvalaciones en el sentido contrario a las agujas del reloj. De este modo la energía psíquica que ha sido elevada vuelve a descender, enriquecida, a los participantes. Melódicamente, este movimiento con su flujo de fuerza inherente y el nivel de energía resultante en el círculo se puede describir como:

C'' Bb', G', Eb, C', Bb, G, Eb, C,

E - O - S - N - E

Esta es la trayectoria general de un flujo de fuerza a través del círculo cuando los puestos de los cuartos están dirigidos por oficiales responsables. La energía entra por el Este por el punto principal de la línea de polaridad que va en sentido Este-Oeste desde el oficial del Este, que es el vínculo con los seres interiores detrás de la obra. Fluye hasta el oficial del Oeste que actúa como un punto de concentración para la entidad corporativa de todos los presentes en el círculo físico. Luego la fuerza se desplaza en círculo hasta el oficial del Sur, que la transmite con amor al resto del grupo. En las obras en las que sólo hay tres oficiales principales, como las derivadas del esquema masónico, la tradición es que los neófitos se sienten frente a él al Norte de forma que pueda establecerse un flujo de

fuerza particular hacia ellos. A esto puede ayudar un Maestro Novicio sentado con ellos al Norte. Desde este punto, que es el punto más bajo de la fuerza interior, vuelve al oficial del Este donde se originó. En su expresión más sencilla, ésto puede describirse en la secuencia melódica C', G, Eb, Bb, C.

Podría parecer que ésto supone una reducción constante del nivel de la fuerza, pero el método de trabajo lleva la fuerza desde el Este y establece armónicos superiores de 'detrás del velo' de modo que lo que se produce en realidad es una elevación general de niveles. En la práctica, una vez establecido el circuito principal, la fuerza fluirá de todos los oficiales, estando su máxima derivación detrás del Este en el interior, de modo que el conjunto del esquema se parece al trazado de un 8; siendo el Mago de la Logia, en el Este, el punto de unión de los dos círculos. Entonces, cuando la fuerza llega al Oficial del Sur y suena su nota, se forma una resonancia con el oficial correspondiente en el interior, y ocurre lo mismo con la nota del Oficial del Norte.

De esta manera se forma un gran acorde y la nota clave original resuena a un nivel superior e inferior a partir del sonido original.

NOTAS

CAPITULO 1

1. pag. 16 - Stewart 1985
2. pag. 17 - Scott 1958; Rudhyar 1982. Menos las que tienen propósitos esotéricos, las historias estándares de la música caen inevitablemente en un tema 'evolutivo'.
3. pag. 17 - Stewart 1986 (*Prophetic Vision of Merlin*)
4. pag. 17 - La cuestión del movimiento y dirección es muy relevante para la música y la transformación de la de conciencia; un movimiento en línea recta o lineal en general, el concepto popular de la evolución, conduce inevitablemente al rígido formalismo inflexible de la llamada música clásica. Las cualidades de movimiento primarias significan estados primarios de conciencia tanto individual como universal. Las principales operaciones espirituales se describen bajo una apariencia de posición. Hay tres movimientos diferentes, por ejemplo, el circular en el cual todo se mueve uniformemente en torno a su centro; el rectilíneo según el cual una cosa procede de otra, y el tercero oblicuo (un movimiento serpentino) compuesto por los dos movimientos circular y rectilíneo. *Sto. Tomás de Aquino*.
5. pag. 18 - Rudhyar, 1982, 139-45
6. pag. 19 - Read 1961
7. pag. 19 - Gantz 1976; Knight 1978, 1983; MacCana 1975; Ross 1974; Rees, A y B (1961); Matthews 1986; Stewart 1976, 1981, 1985. Todos los anteriores contienen una amplia sección de material que presenta el simbolismo cultural y mágico occidental y además referencias y bibliografías extensivas para nuevas lecturas.
8. pag. 19 - Chambers 1956 da cierto número de pruebas importantes sobre el origen del canto litúrgico a partir de la canción popular. Aunque su argumento se refiere a los cantos de la antigua cristiandad, la prueba de la adaptación musical por la Iglesia tiene vinculaciones significativas con la

música oral formal de las religiones paganas. Muchos sistemas sofisticados de memorización de la música fueron conservados por los pueblos celtas hasta el siglo XVIII por lo menos.

9. pag. 21 Stewart, 1985; Matthews vols. 1 y 2 1985-6; Knight 1985.
10. pag. 21 - **Historia de los Reyes Británicos y La Vida de Merlín** (Geoffrey de Monmouth). **Quest of the Holy Grail** (anónimo) más cierto número de referencias relacionadas con o derivadas de los mismos.
11. pag. 22 - Mis propias grabaciones que aplican estas teorías comprenden grabaciones del salterio de ochenta cuerdas (ver Discografía), música para la adaptación de Peter Redgrove de **The Holy Sinner** (BBC Radio 3), música para la película documental de la BBC **Earth Magic** (1985) más cierto número de trabajos para guitarra clásica y pequeños conjuntos.
12. pag. 22 - Godwin 1979.
13. pag. 22 - Compárese el sencillísimo Arbol de la Vida ilustrado en nuestros diagramas con los de Kircher (presentados por Godwin) o los textos ocultos del siglo XIX que condujeron a y comprendieron la publicación del material instructivo **Golden Dawn**. Para ilustraciones generales, ver Purce 1974.
14. pag. 23 y 24 - Los primeros relatos del Otro mundo a menudo vinculan la visión de una realidad trascendente con un simbolismo musical y una proporción geométrica. Esto se remonta tanto a obras de referencia clásicas sofisticadas como a fuentes posteriores y a material procedente de tradiciones orales. Ver en el Apéndice 2 el famoso ejemplo planteado por Platón.
15. pag. 24 - Diamond 1979 presenta un resumen directo popular de algunos de los efectos de la música sobre el organismo.
16. pag. 27 - Ver Diamond, lista de vidas de directores (páginas 95-6).
17. pag. 28 - C.G. Jung hizo varios estudios sobre el mandala en el contexto de la psicología moderna. Ver en Jung/Franz 1965 una definición general al respecto.
18. pag. 29 - Ver **Oedipus Aegyptiacus** de Kircher, un diagrama complejo muestra la relación entre los Setenta y Dos nombres de Dios. Esto comprende un aviso de que dichos símbolos no deben ser utilizados para invocaciones superficiales. La tradición de estos avisos es antigua y no deriva simplemente de la religión ortodoxa, sino de un deseo por parte de los autores, enseñantes, videntes y metafísicos de orientar a sus estudiantes hacia el núcleo del asunto y no hacia sus aspectos periféricos (La ilustración de Kircher aparece en Godwin 1979).
19. pag. 30 - Traducido por J. J. Parry 1925.

20. pag. 30 - Godwin 1986 es un libro de consulta para referencias sobre Música, Magia y Misticismo, desde el período de la Grecia Clásica hasta el Siglo XIX.

CAPITULO 2

1. pag. 35 - Godwin 1986; Chambers 1956; Stewart 1976.
2. pag. 35 - Ver Gray 1969, una nueva exposición lúcida del Ciclo Cuádruple en el simbolismo mágico. Ver Read 1961 para la Alquimia, Mayo 1979 para la teoría astrológica, y también 1979.
3. pag. 36 - Aparte de los numerosos compositores que se podría citar, entre los más sobresalientes están Ralph Vaughan Williams; Percy Grainger, Igor Stravinsky; Bela Bartok; Charles Ives; Benjamin Britten. Existe una importante diferencia cualitativa entre el trabajo de compositores como éstos y los compositores que 'arreglan' melodías populares. La segunda categoría es mucho más numerosa que la primera.
4. pag. 37 - Rudhyar 1982 brinda un análisis del desarrollo cultural musical, pero omite mencionar la música tradicional (música folclórica o étnica) aparte de para declarar incorrectamente que deriva del canto llano (pag. 163). Como ha demostrado muy eficazmente Fr. Chambers (op. cit.), el canto llano deriva de la canción popular. Aparte de eso, Rudhyar es un autor moderno perceptivo y experimentado sobre la música y la conciencia.
5. pag. 37 - Las famosas obras vocales de John Dunstable, por ejemplo, se basan en cálculos astrológicos y trinitarios (fallecido en 1453).
6. pag. 38 - Ver las secciones pertinentes del **Groves Dictionary** y el **Oxford Companion To Music**. En Rudhyar, encontramos un análisis en las páginas 90-102, 'Temperamento'.
7. pag. 43 - Godwin 1986.
8. pag. 44 - Stewart 1976; **Penguin Book of English Folksongs**, 1959; Kennedy, 1984 (Ed); Sharp 1960.
9. pag. 45 - Chambers (op. cit) Wagner, **History of Plainchant**.

CAPITULO 3

1. Pag. 46 - Esta teoría está resumida en las obras de Robert Fludd y Athanasius Kircher (ver Godwin 1979). En Walker, **Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella**, encontramos un resumen de las teorías del Renacimiento. En Govinda 1969 se establece un paralelismo con Oriente.
2. Pag. 47 - 'Espíritu. En hebreo, Ruach, en griego, pneuma. En las Sa-

gradas Escrituras la palabra Espíritu se utiliza (1) Para el Espíritu Santo... que inspira a los Profetas, anima a los hombres buenos... el Espíritu Santo se llama Espíritu, se respira, y procede del Padre y el Hijo que inspiran y llevan a nuestros corazones hasta él... 'Cruden's Concordance'. 'Entonces rompió en llanto, y tomando el aliento de la Profecía, habló, diciendo...' Profecías de Merlín.

3. Pag. 49 - Chambers (op. cit) cita cierto número de declaraciones directas de los primeros Padres de la Iglesia y las autoridades que difícilmente podrían ser negadas o refutadas, y que tratan de la aplicación de las llamadas vocales campesinas al uso de la iglesia, el canto y la alegría espiritual, y la relación entre el canto y la danza. La evidencia de Chamber a partir de las primeras fuentes, más o menos contemporáneas al desarrollo del salmo cristiano a partir de la música social, demuestra el notable prejuicio exhibido por los musicólogos 'clásicos' que afirman repetidamente que la música folclórica es el resultado de la imitación del canto llano por los campesinos. Toda la música procede de la música folclórica, de la música de la conciencia de grupo armonizada con el entorno (ver Fig. 1).

4. Pag. 52 - Purce 1974, Stewart 1985, capítulo 8, Gray 1968.

5. Pag. 52 - Iamblichus, *Life of Pythagoras*, tr. de Thomas Taylor 1818, Taylor, T. 1816/1972.

6. Pag. 52 - Berne, E.M.D., *Games People Play* (Penguin), es un buen ejemplo de los diagramas de la polaridad del Arbol de la Vida empleados en la psicología popular. Es interesante ver que este doctor en medicina no conoce la existencia de la antigua psicología expuesta en la Kábala, o si la conocía, opta por no citarla como el original de sus ilustraciones.

7. Pag. 52 - Existe un gran número de libros confusos y mutuamente plagiados sobre el Arbol de la Vida, la mayor parte de ellos derivados literarios de la teosofía del Renacimiento, o estudios del siglo XIX como los de la Orden del Amanecer Dorado. Un breve examen de algunos de dichos volúmenes demostrará lo confuso y contradictorio que puede resultar el simbolismo.

8. Pag. 55 - Chambers (op. cit).

9. Pag. 56 - Ver Discografía.

10. Pag. 56 - ver los apartados pertinentes del *Grooves/Oxford Companion to Music*.

11. Pag. 59 - Ver nota 10 anterior.

12. Pag. 59 - Goodwin 1979 reproduce varias ilustraciones notables por Robert Fludd (1574-1637) que presentan esta antigua teoría armónica.

13. Pag. 59 - Ver Discografía

14. Pag. 60 - '¿Qué significa cantar de júbilo? Es la constatación de que las palabras no pueden expresar la música interna del corazón. Para los que cantan en el campo de cosecha, o en la viña, o en trabajos que ocupan profundamente la atención, cuando les supera la alegría ante las palabras de la canción, y están llenos de tal exultación que las palabras no consiguen expresar su emoción, de modo que abandonando las sílabas de las palabras, caen en sonidos vocales... que significan que el corazón arde por expresar lo que la lengua no puede pronunciar.' San Agustín, Comentario al Salmo 32.

15. Pag. 60 - Ver en la Discografía las grabaciones que presentan este efecto.

16. Pag. 60 - En el extremo más opuesto del espectro, tanto en la religión como en la música, podemos citar la obra de Olivier Messiaen, que (según el propio compositor en una entrevista de televisión transmitida en 1985) deriva en parte de los cantos de pájaros y se estructura mediante un sistema de colores tonales/elementales que emplea para grupos de notas o cuerdas.

17. Pag. 62 - La desconcertante teoría de los 'órdenes de la Grecia antigua' que encontramos en muchos libros de texto de música deriva del arte científico (perdido) de las escalas o modos específicos que inspiran cualidades de conciencia específicas. Estas estaban representadas por las características tribales de los Dorios, los Lidios, los Jonios etcétera. El lenguaje de este tipo es simbólico y tradicional, y no literal e histórico, se ha producido una interminable confusión por tomar en sentido literal el supuesto simbolismo de los 'Ordenes Griegos'.

18. Pag. 63 - Ver ejemplos en la Discografía. También Grovinda 1969 para la utilización del sonido sagrado en la práctica monástica tibetana.

CAPITULO CUARTO

1. Pag. 65 - Ver Rudhyar 1982, páginas 72, 83, 100-1.

2. Pag. 66 - El sencillo experimento de poner un oído al lado de un arpa, una guitarra o un piano revela una panoplia de sonidos insospechados resonando en su interior. Esta resonancia no está presente en los instrumentos electrónicos, aunque se hace un realce artificial utilizando la reverberación, el eco y dispositivos de grabación y reproducción digitales. Gran parte de la música electrónica progresiva moderna se limita a expresar exteriormente lo que se oye en el seno de cualquier caja de resonancia acústica, exteriorizando algunos esquemas, repeticiones, ritmos y secuencias tonales y tocándolos formalmente o grabándolos. Esta exteriorización forma parte del ciclo presentado en la Fig. 1, pero también revela el distanciamiento entre la conciencia de la mente musical moderna y los sonidos tan básicos de la

naturaleza. Se considera que la música es únicamente la estructura expresada e inmediatamente audible; y de hecho, en eso se convierte con la electrónica.

3. Pag. 67 - Sharp 1960

4. Pag. 67 - Ver Agustín, *De Musica*, citado en Chambers, Capítulo 3, páginas 34-7

CAPITULO CINCO

1. Pag. 70 - Read 1961, Atwood 1920, ver también Apéndice 3.

2. Pag. 70 - Cierta número de sistemas de notación o mnemónicos persistieron hasta bien adentrados los siglos XVIII y XIX, y mostraban la flexibilidad de sistemas distintos de la notación corriente. Sigue existiendo controversia sobre los primeros sistemas de la notación del canto llano (ver Chambers, Wagner), aunque están claros los paralelismos entre la tradición oral y los primeros manuscritos. Entre las sectas disidentes todavía se encuentran 'Notas con formas' en las que el tono musical se indica mediante los dedos de la mano o ubicaciones similares para ayudar a la memoria; los arpistas irlandeses utilizan un sistema que hace referencia a los botones de sus abrigos; los gaiteros escoceses tienen el sistema *cantarach* que fue suprimido por Inglaterra por la fuerza de las armas; en el *Scholar's Primer* (trad. C. Calder 1917) varios textos irlandeses del siglo XIV exponen una serie de alfabetos, algunos de ellos aplicados a los dedos de la mano. En China se emplea un sistema similar (Levis, J. Hazedel, *Chinese Musical Art*), que fue utilizado directamente por la Iglesia primitiva, probablemente elaborado a partir de sistemas de música paganos basados en la posición de la mano (quironómicos). Es de destacar la incapacidad de la musicología corriente de captar esta compleja estructura de simbolismo musical, como lo es su incapacidad de captar el extraordinario poder de la memoria musical prealfabetizada.

3. Pag. 71 - Godwin 1986; Taylor 1816, 1818

4. Pag. 72 - Ver nota 2 anterior.

5. Pag. 73 - Ver los apartados pertinentes en el *Grooves, The Oxford Companion to Music*, y la nota 18 del Capítulo 3. Ver también Rudhyar 1982, páginas 32, 84-8.

6. Pag. 74 - La imagen del Arte como Remedo (Mono) de la Naturaleza aparece en numerosos textos e ilustraciones alquímicos, herméticos y metafísicos, en los que sugiere técnicas (es decir, imitar la naturaleza, trabajar holísticamente u orgánica y rítmicamente) para la armonía entre los Mundos. La imagen inversa de ésta (la inversa demoníaca como la habrían

denominado los antiguos filósofos) es la teoría de que la humanidad es en realidad un tipo de mono moldeado en su forma actual por una lucha interminable con la naturaleza.

7. Pag. 74 - Godwin 1986.

8. Pag. 74 - Ver Fig. 5. Tradicionalmente la lira tenía siete u ocho cuerdas, que se decía simbolizaban los Siete Planetas. Estas cuerdas abiertas están afinadas sobre una escala o modo básico, pero el método para tocarla derivaba de tocar *armónicos*, una técnica que todavía se utiliza hoy en día en el arpa y la guitarra, y en la que un ligero toque sobre la superficie de la cuerda punteada suscita una serie de notas claras (armónicos) que forman parte de la nota fundamental de la cuerda. Este método muy antiguo de tocar siguió activo en Europa hasta bien entrados los tiempos históricos con el *crwth* encontrado en Gales, y las arpas con arco escandinavas. Por consiguiente, un número reducido de cuerdas abiertas puede producir una amplia gama de intervalos armónicos auténticos (es decir no temperados). Cada cuerda de la Lira de Apolo producirá los 5º, 6º, 3er y 7º *parciales* como claras notas naturales tocando ligeramente su superficie en el lugar adecuado mientras que se puntea con la otra mano, o arco. Un mayor refinamiento de la técnica permite hacer sonar la serie entera de parciales con diversos grados de claridad. En la lira de ocho cuerdas, la octava cuerda no produce la octava (como se suele suponer) ya que ésta se encuentra siguiendo el método descrito más arriba. Por el contrario, está afinada un *semitono* por debajo de la octava; esta afinación permite al intérprete producir una serie de parciales plenamente cromática, similar al modelo del teclado moderno, ya que la octava cuerda cubre los tonos que no se puede encontrar fácilmente en las siete principales. (ejemplos de esta afinación a fines experimentales serían: a/b/c/d/e/(f/g/a-bemol, o c/d/e/f/g/a/b-bemol/b-natural, en la que la posición 'extraña' se vuelve convierte en una nota natural en vez de una bemol. Esto es una simplificación de la antigua afinación, que también implicaba intervalos inferiores a un semitono, pero sirve para demostrar los misterios de la lira para fines modernos. La lira fue inventada por Hermes como regalo a Apolo.

9. Pag. 74 - Chambers (op. cit).

10. Pag. 75 - Read 1961, Godwin 1979

11. Pag. 75 - Knight 1978

12. Pag. 76 - El resurgimiento moderno del llamado 'Druidismo' no necesita ser incluido en ningún estudio serio sobre el saber celta, ni en música ni en ninguna otra rama del simbolismo tradicional. Es significativo que el resurgimiento del 'Druidismo' (muchas series de invenciones grotescas basadas en pseudo-anticuarianismo o pseudo-paganismo) tenga muy poco en cuenta el material étnico celta actual.

CAPITULO SEIS

1. Pag. 79 - Read 1961.
2. Pag. 81 - Gray 1969; Mann 1979, Mayo 1979. Los sistemas Elementales astrológico, alquímico y mágico corrientes son distintos en varios aspectos. El esquema cíclico del círculo mágico se basa en una combinación de tradiciones occidentales en estrecha concordancia con las estaciones y las fases del desarrollo humano. Este es el sistema, con algunas variaciones específicas, que seguimos en nuestros ejemplos, ya que su propiedad de espiral refleja la índole centrífuga de la expansión musical a partir de un tono original. Hay que dejar bien claro que el sistema no tiene un origen 'conocido' y que perdura bajo varias formas durante muchos siglos. Los autores específicos sólo representan comparaciones, opiniones o fragmentos de investigación individuales. Su origen radica en la conciencia humana, y por encima de la misma, en la conciencia superior del Ser. Encontrarán un ejemplo moderno poco corriente en Dion Fortune, *The Cosmic Doctrine* (reeditado por Aquarian Press) que refleja una combinación de la teosofía del siglo XIX con algunos conceptos herméticos sumamente originales que el autor obtuvo de una fuente interna intuitiva.
3. Pag. 84 - Las teorías relativas a la naturaleza de las escalas y su efecto sobre la conciencia no son en modo alguno exclusivas de los estudios esotéricos. El Siglo XIX presenció la aparición de un refinado sistema de interpretación musical Sol Fa Tónica que tuvo una notable aceptación y popularidad. Incluso hoy en día muchos libros de canciones populares siguen publicándose con el sistema de solfa tónica debajo de la partitura corriente. En este sistema, cuya teoría deriva en parte del antiacuarianismo clásico o pitagórico, la Tónica se llama nota firme o fuerte; la segunda es la nota ascendente; la tercera la nota tranquila o resolutive; la cuarta es la nota solemne o atemorizante, la quinta es la nota de clamor de trompeta; la sexta es la nota triste o melancólica, y la séptima es la nota penetrante. Muchos de estos términos psicológicos son utilizados de forma bastante aceptable por músicos o compositores serios hoy en día.
4. Pag. 84 - Fludd; *Utriusque Cosmi... Historia 1617* (Historia del Macrocosmos y del Microcosmos). Las ilustraciones comprenden un 'Templo de la Música' y un 'Monocordio Cósmico', ambos reproducidos en Godwin 1979.
5. Pag. 86 - La Espiral de Octavas: Una revolución es igual al intervalo de una cuarta (notas 1-4 o CDEF en una escala corriente). Dos revoluciones son iguales a una octava (notas 1-8 o CDEFGABC). Ocho revoluciones (cuatro octavas) devuelven la nota C al Elemento Tierra. Esto se podría

denominar un Gran Ciclo de Elementos Musicales. Otras tres revoluciones nos llevarían a los límites del registro de audición humano de siete octavas, suponiendo que nuestro ciclo parta de la nota audible más baja (en este ejemplo siempre usamos C como la nota teórica más baja o nota inicial por simple comodidad; no implica ninguna C o número determinado de vibraciones por segundo. Respecto a la acústica real del registro de audición humano, ver las diversas obras de referencia incluidas en la Bibliografía). Nuestra extensión de la expansión centrífuga de siete octavas nos lleva una vez más a la nota C, o número 57 desde la nota C como primer número. Las notas C (1, 8, 15, 22, 29, 36, 43, 50, 57) ascienden en sentido solar o de las agujas del reloj; C1 Tierra, C8 Aire, C15 Fuego, C22 Agua, C29 Tierra y así sucesivamente hasta C57. Sin embargo, la espiral de notas ascendentes en el modo o escala se desarrolla en el sentido estelar o inverso al de las agujas del reloj, como se ilustra en nuestro diagrama de la Espiral de Octavas. Dado que nuestro ejemplo se limita deliberadamente a la escala mayor moderna básica y a su ajuste o temple, no se incluye ninguna indicación sobre (a) la secuencia de quintas ajustadas por los sostenidos necesarios, o (b) la índole acústica real de las quintas expansivas que en realidad exceden el número de octavas correspondientes. (Ver en Rudhyar, Capítulo 7, una discusión sobre esta relación entre quintas y octavas).

CAPITULO SIETE

1. Pag. 96 - Se puede encontrar un moderno replanteamiento de este concepto, con un énfasis y una base muy distintos, en la técnica de Alexander, en la que se practica el control consciente del cuerpo con un efecto de gran alcance. Ver Barlow 1973.
2. Pag. 96 - Jaynes 1976; Onians 1973. Ver también un breve resumen sobre el origen de la palabra *thymos* en Diamond 1979, apéndice II, página 128.
3. Pag. 96 - Stewart, 1986
4. Pag. 97 - Merece la pena señalar que el concepto general de energía psíquica, y de centros de energía o tonales es anterior en muchos siglos a la moderna definición científica de la energía bioeléctrica.
5. Pag. 97 - Esto procede de la tradición Talmúdica o bíblica, en la que Adan significa alguien hecho de tierra o polvo rojo. En las publicaciones esotéricas se ha generado mucha confusión debido a la equiparación realizada por la iglesia entre la Tierra/Naturaleza y el demonio o corrupción, un concepto totalmente ajeno a los Misterios o tradiciones auténticas de desarrollo espiritual de todo el mundo.

6. Pag. 98 - Ver en Jung 1968, 1953, 1959, teorías modernas sobre la imaginación. Hay que destacar que la utilización de la imaginación creativa en la meditación, la magia y ciencias artísticas similares no es idéntica a su interpretación y utilización psicológicas.

7. Pag. 102 - Steiner 1910.

8. Pag. 104 - Stewart 1985, páginas 47, 130; 1986 capítulo 2; Steiner op. cit.*

*NT: Ver el libro "Psicología de los chakras", Editorial Mandala.

9. Pag. 111 - Rudhyar 1982 sobre las propiedades de las escalas; Govinda 1969 sobre la reiteración del mantra AUM a través de los mundos.

CAPITULO OCHO

1. Pag. 113 - La 'palabra de poder' más famosa es JHVH, derivada de la tradición ortodoxa hebrea y del misticismo heterodoxo hebreo. Este Nombre, sin embargo, tiene raíces en el fundamento psico-espiritual de la magia, y otros muchos nombres divinos no hebreos comparten sonidos y propiedades tradicionales similares. Abundan las ilustraciones alquímicas y herméticas con ejemplos del Nombre, tanto en contextos musicales como no musicales. Ver ejemplos en Read 1961.

2. Pag. 114 - Un nombre menos divulgado, derivado también de la tradición hebrea en la literatura general del resurgimiento ocultista, es AHIH; un sonido de respiración. Una vez más, hay que subrayar que dichas palabras son sonidos o tonos de conciencia primordiales; no están vinculados a ninguna autoridad religiosa, racial o jerárquica; el poder es inherente a la palabra y a su vinculación armónica con intuiciones sobre la realidad; y no a las referencias y utilizaciones literarias, religiosas y supersticiosas. También debemos darnos cuenta de que dichas 'palabras' no sólo son indicativas de estados de conciencia alterados y más altos, sino que son expresiones directas de dichos estados. El curioso fenómeno de 'hablar con lenguas' se conoce en el mundo entero, y tiene incluso una tradición cristiana autoritaria derivada del Nuevo Testamento. Este modo de expresión espontáneo, que con frecuencia tiene tonos musicales, es una manifestación psíquica individual o de grupo (en forma de sonido) que refleja la formulación superior del Verbo Creador. En la mayoría de los casos, hablar con lenguas es un fenómeno meramente transitorio, relacionado únicamente con el culto inmediato o la utilización en grupo y no con 'palabras' comunicables para cualquier otro uso. Sin embargo, las Palabras de Poder tienen un ciclo de significado perdurable e inmortal; encierran y expresan una conciencia superior y una conciencia fundamental al mismo tiempo.

3. Pag. 117 - La referencia bíblica ortodoxa al espíritu saliendo a la superficie desde el abismo es simplemente una serie de ejemplos de un conjunto de simbolismo perdurable. Podríamos citar otras referencias occidentales no cristianas, como la Kalevala finlandesa, una hija virgen del Aire (Ilmatar) desciende para flotar sobre las grandes aguas hasta que (al cabo de 700 años) un pájaro enviado por una deidad masculina (Ukko) pone siete huevos sobre sus rodillas. De estos siete huevos nacerá el mundo (o los Mundos).

4. Pag. 118 - Ver Govinda 1969, página 23. En el Budismo Tibetano, la sílaba OM se define en tres unidades: A-U-M. Cada unidad o letra equivale a un plano de existencia: 'A' despertar de la conciencia, 'U' conciencia del sueño, 'M' conciencia durante el sueño profundo. La sílaba unificada AUM (OM) representa la conciencia cósmica. En la práctica monástica oriental, igual que en la occidental, las palabras sagradas se pronuncian musicalmente, en tonos prolongados y regulados. Una palabra de poder o sílaba-semilla tiene muy poco significado si se pronuncia simplemente de forma conversacional, e incluso menos si simplemente se lee sin una implicación o experiencia reales por parte del lector. Las similitudes evidentes entre las tradiciones mágicas budista, hebrea y occidental decididamente no son una cuestión de derivación literaria o histórica, su unidad esencial demuestra una propiedad de la conciencia humana y está relacionada con los misterios del origen desconocido del Ser.

5. Pag. 119 - Stewart 1985, páginas 105-9.

6. Pag. 119 - Govinda, op. cit., página 253, un mapa del AUM progresando a través de los mundos metafísicos y actuando sobre sus habitantes. Este tipo de simbolismo es bien conocido en Occidente, en formas ortodoxas como el poder asignado al nombre de Jesús (al que todos los seres de todos los mundos deben respetar por su naturaleza divina y más especialmente debido al 'Tormento del Infierno', o en tradiciones mágicas en las que ciertas expresiones, tonos o formas (Nombres) ponen en contacto con seres de otras dimensiones o de los mundos internos. Podemos encontrar un paralelismo un tanto simplista pero viable en la psicología moderna, en la que las claves musicales abren áreas de la conciencia individual y revelan su contenido, a menudo manifestado en forma de seres imaginarios o personas íntimamente ligadas a esas mismas áreas. El paso de una palabra como OM o JESUS, sin embargo, es de un orden y valor distinto del de una reestructuración psíquica menor. Los primeros tienen una significación cósmica perdurable, mientras que los segundos son meramente personales y efímeros. Aplicando musicalmente los grandes 'nombres' o 'palabras' o 'sílabas semilla' a la psique individual, trabajamos de cara a una apertura y unión entre la conciencia general y la trascendente.

7. Pag. 119 - Cruden: 'En hebreo significa verdadero, fidedigno, cierto. De forma similar, se utiliza para afirmar cualquier cosa y era una afirmación utilizada con frecuencia por nuestro Salvador (Concordance, 1817). AMEN tiene un uso específico y reiterado tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento en una forma que demuestra que era empleado como palabra de verdad o palabra de poder (Juan 33, 5/2, Cor1.20/Rev. 3.14/Isa65.16/Rev.5.14, etc.)

APENDICE I

1. Pag. 128 - A lo largo de este libro, ha sido una práctica constante el no citar piezas de música concretas, especialmente en términos negativos, La música sería malsana o deprimente suele incluir obras que reflejan artificios intelectuales o 'artísticos' que persiguen la fama, las recompensas o la moda efímera al nivel más superficial, u obsesiones profundas y desequilibrio mental en el más significativo. Muchos de estos trabajos presentan un atractivo malsano que se reduce y equilibra mediante la utilización de las reglas sencillas presentadas en el Apéndice.

Todavía no ha pasado (1987) el período de novedad de la música de 'vanguardia' y 'nueva ola' o 'nueva era' y debemos ser especialmente precavidos respecto a la música que se declara progresiva o espiritual. La mayor parte de este material es una variante refinada del producto pop (ver Capítulo 1) y se puede diferenciar mediante el desarrollo de una conciencia musicalmente alerta. La utilización de tonos y frases Elementales para despertar la psique debería permitir al lector refrescar su gusto e intuición musical; en un libro de este tipo resultaría de lo más irrelevante incluir una lista de grabaciones u obras musicales aparentemente 'buenas' o 'malas'. Este método simplemente remite al revuelto océano del uso musical general; lo que hay que hacer es transmutar este vasto mar caótico en una esencia transformadora - los elementos de la psique purificados musicalmente.

APENDICE CINCO

1. Pag. 146 - Si ahondáramos más en la ciencia de la acústica, podríamos establecer algunas diferenciaciones sutiles entre nuestras notas reiteradas en el Arbol de la Vida; la solución de temperar una escala nos permite utilizar las notas de un modo simbólico que evita esta importante pero compleja serie de distinciones; en una escala no temperada nuestras diversas notas tendrán distintas frecuencias de vibración (aunque las designemos mediante la misma nota del alfabeto) dependiendo de la dirección desde

la cual nos aproximamos a ellas. Esta importante diferencia micro-tonal es la clave de un método de canto e interpretación de música muy antiguo, y sigue encontrándose actualmente en la música sacra y mágica de Oriente, en tanto que una tradición en la que los elementos o sistemas metafísicos sólo se comprenden parcialmente. En nuestro ejemplo, el Arbol de la Vida Proporcional, se expone una guía que puede definirse plenamente mediante una tabla o serie de cálculos acústicos, dando una orientación para la interpretación y entonación de la música microtonal metafísica. (Ver los apartados pertinentes del Groves o del Oxford Companion sobre temas tales como temperación, escalas cromáticas, micro-tonos, cuartos de tonos, intervalos, etc.).

2. Pag. 151 - Este extracto trata de las operaciones de magia ritual y su efecto sobre la conciencia. Como tal, no propone un sistema musical para su uso individual en meditación o desarrollo progresivo, sino que trata directamente ciertos temas y métodos mágicos y metafísicos. El autor está exponiendo de nuevo una antigua tradición muy venerada en la que la gente se reúne y utiliza la música en trabajo de grupo para transformar su conciencia y para transformar el mundo exterior mediante un vehículo musical que recoge energías de un mundo interno. En las tradiciones paganas, este tipo de método estaba muy difundido en los Misterios, mientras que en la utilización cristiana están incorporados el canto comunal antiguo, el canto llano y por supuesto la utilización moderno del canto de himnos. Las aplicaciones musicales sobre la conciencia siguen desarrollándose hoy en día, y el sistema citado solo es uno entre una serie de modernas investigaciones sobre la música y la transformación de la conciencia. Estas investigaciones son realizadas por grupos o individuos separados, pero se basan todas ellas en las rotaciones elementales de la música y la energía; lo más importante no es su contenido, sino el hecho de que el material es práctico y no meramente receptivo o teórico. Los experimentadores modernos con una conciencia alterada están desarrollando nuevas formas de utilizar la música. Los días de escuchar grabaciones seleccionadas o canto religioso reiterado ya han pasado.

BIBLIOGRAFIA

- Attwood, A. (1920) *A Suggestive Enquiry into the Hermetic Mystery*, Belfast.
- Barlow, W. (1973) *The Alexander Principle*, Londres. (Edición en castellano: *El Principio de Alexander*, Paidos, Buenos Aires).
- Berne, E.M.D. (1970) *Games People Play*, Harmondsworth. (Edición en castellano: *Juegos en que participamos*, Diana, México).
- Boethius, *De Musica*.
- Bowra, C.M. (1962) *Primitive Song*, Londres.
- Chamberlain, D.S. "Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius" (*Speculum* -1970- páginas 80-97).
- Chambers, Fr.G.B. (1956) *Folksong-Playsong*, Londres.
- Diamond, J. (1979) *Behavioral Kinesiology*, New York. (Edición en castellano: *Kinesiología del comportamiento*, Edaf, Madrid).
- Erickson, R. (1975) *Sound Structure in Music*, Berkeley.
- Fortune, D. (1966) *The Mistical Qabalah*, London. (Edición en castellano: *La Cábalá Mística*, L.Cárcamo, Madrid).
- Fortune, D. (1976) *The Cosmic Doctrine*, Wellingborough. (Edición en castellano: *La doctrina cósmica*, L. Cárcamo, Madrid).
- Gantz, J. (traductor) (1976) *The Mabinogion*, Harmondsworth. (Edición en castellano: *El Mabinogion*, Edicomunicación, Barcelona).
- Godwin, J. (1979) *Robert Fludd*, Londres.
- Godwin, J. (1979) *Athanasius Kircher*, Londres.
- Godwin, J. (1986) *Music, Magic, Mysticism*, Londres.
- Govinda, Lama A. (1969) *Foundations of Tibetan Mysticism*, Londres.
- Gray, W.G. (1968) *The Ladder of Lights*, Teddington.
- Gray, W.G. (1969) *Magical Ritual Methods*, Teddington.
- Hamel, P.M. (1976) *Through Music to the Self*, Salisbury.
- Hopkins, A.J. (1934) *Alchemy, Child of Greek Philosophy*, New York.
- Jaynes, J. (1976) *The Origins of Consciousness in the Bicameral Mind*, Boston.

- Jung, C.G. (1953) *Two Essays of Analytical Psychology*, Londres.
- Jung, C.G. (1968) *Civilisation in Transition*, Londres.
- Jung, C.G. (1959) *Psychological Types*, Londres.
- Jung, C.G. (1953) *Psychology and Alchemy*, Londres.
- Jung, C.G. / Franz (1965) *Man and His Symbols*, Londres.
- Jung, C.G. and Wilhelm, R. (1965) *The Secret of the Golden Flower*, Londres. (Edición en castellano: *El secreto de la Flor de Oro*, Paidos, Buenos Aires).
- Kathi, M. (1970) *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton.
- Kennedy, P. (1984) *Folksongs of the Britain and Ireland*, Londres, New York.
- Knight, G. (1978) *A History of White Magic*, Londres.
- Knight, G. (1983) *The Secret Tradition in Arthurian Legend*, Wellingborough.
- Lilly, W. (ed. Zadkiel) (1913) *An Introduction to Astrology*, Londres.
- MacCana, P. (1975) *Celtic Mitology*, Londres.
- Mann, A. T. (1979) *The Round Art*, Londres.
- Matarasso, P. (traductor) (1969) *The Quest of the Holy Grail*, Harmondsworth.
- Matthews, J. y C. (1985-6) *The Western Way*, Vols. 1 y 2, Londres.
- Mayo, J. (1979) *Astrology*, Londres.
- Onians, R.B. (1973) *The Origins of European Thought*, New York.
- Parry, J.J. (1925) (traductor) *Vita Merlini*, Illinois.
- Portnoy, J. (1954) *The Philosopher and Music*, New York.
- Priestley, M. (1975) *Music Therapy in Action*, Londres.
- Purce, J. (1974) *The Mystic Spiral*, Londres.
- Read, J. (1939-1961) *Prelude to Chemistry*, Londres.
- Rees, A. y B. (1961) *Celtic Heritage*, Londres.
- Regardie, I. (1968) *The Tree of Life*, New York. (Edición en castellano: *El árbol de la Vida*, L. Cárcamo, Madrid).
- Regardie, I. (1937-40 / 1984) *The Golden Dawn*, Chicago/New York. (Edición en castellano: *La Rama Dorada*, L. Cárcamo, Madrid).
- Ross, A. (1974) : *Pagan Celtic Britain*, Londres.
- Rudhyar, D. (1982) *The Magic of Tone and the Art of Music*, Boulder, Co..
- Schneider, M. (1957) in *Wellesz Ancient and Oriental Music*, Oxford.
- Scott, C. (1958) *Music*, Londres.
- Sharp, C. (1960) *English Folksongs from the Southern Appalachians*, Londres.
- Spitzer, L. (1963) *Clasical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore.

disponibles en Sulis Music, BCM Box 3721, Londres WC1 3XX).
 Stewart, R.J. **The Fortunate Isle** (una suite para salterio y conjunto).
 Stewart, R.J. **The Journey to the Underworld/Música para Salterio**.
 Stewart, R.J. **The Unique Sound of the Psalter**
 Stravinsky, I. **La consagración de la Primavera** (dirigiendo su obra) CBS 72054.
 Tantric Rituals, **Music of Tibet**, Library of Congress Recordings.
 Watkins, David **Music for Harp**, RCA 5087
 Vaughan Williams, R. **A Pastoral Symphony**, RCA SB6861 (LSC 3281).
 Vaughan Williams, R. **The Sons of Light**, Lyrita SRCS 125.

Las siguientes firmas discográficas tienen listas extensivas de música étnica y poco corriente:
 Ar Hooli, Folkways, Harmonia Mundi, Le Chant du Monde, Lyrachord, Ocar, Rounder y Topic.

Hay muchas grabaciones originales de música tradicional del mundo entero en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, los archivos sonoros de la BBC y los departamentos universitarios especializados en música, antropología, folclore y religión comparada.

Deseo me mantengan informado de las novedades publicadas por su Editorial.

Nombre:
 Domicilio:
 Población:
 Código Postal:
 Teléfono:

Me interesan en particular los siguientes temas.

- ☐ Medicina Natural
- ☐ Acupuntura y Laserterapia
- ☐ Homeopatía
- ☐ Psicología humanista
- ☐ Orientalismo
- ☐ Esoterismo
- ☐ Ecología y Agricultura biológica
- ☐ Otros:

RECORTE Y ENVIE ESTA HOJA A:

MANDALA ediciones s.a.

c/ Costanilla de Santiago, 2
 28013 MADRID tel. (91) 248 03 26



COLECCION DESPERTAR

¿Dónde acaban los fenómenos físicos y dónde empieza el campo de lo mental y lo espiritual? ¿A cual de estos planos pertenecen los puentes que conducen de la enfermedad a la salud, de la angustia a la alegría, del aislamiento y la marginación a la unión con el universo? ¿Es necesario, quizá imprescindible, un DESPERTAR de la conciencia para percibir y comprender la realidad tal como la plantea la nueva física?

Estas y otras muchas preguntas se plantean con creciente apremio a la luz de la divulgación, durante este último cuarto de siglo, de las conclusiones e interrogantes de múltiples trabajos, experiencias y teorías de Oriente y Occidente. De cara al cambio de milenio y al comienzo de la llamada Nueva Era, las grandes culturas de nuestro planeta, sumidas en una crisis general de transformación y desarrollo, intentan confrontar y sintetizar sus fundamentos filosóficos tradicionales con los descubrimientos de la ciencia contemporánea que evoluciona a un ritmo exponencial. Afortunadamente, la dicotomía entre el concepto físico-mecánico de las ciencias occidentales y la explicación mágico-religiosa o esotérica del ser humano se va difuminando poco a poco, abriendo paso a una tentativa de síntesis de las dos grandes corrientes de pensamiento imperantes hasta ahora.

Síntesis que a su vez exige nuevas verificaciones y explicaciones. Su empuje y su audacia ponen en tela de juicio las viejas teorías y reclaman con urgencia una nueva formulación del saber humano, así como un trabajo de experimentación y elaboración que se viene realizando en varios continentes, primero en silencio, pero cada vez con mayor eco en los medios de divulgación del pensamiento.

Con la creación de la COLECCION DESPERTAR, Mandala Ediciones pretende abordar este amplio espectro temático con rigor y seriedad, apoyándose en el camino recorrido por varias editoriales europeas, para brindar al lector hispanoparlante la oportunidad de participar en el nacimiento de una nueva concepción del hombre y del cosmos.