

Johann F. W. Hasler

johann.hasler@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

HASLER, JOHANN F. W. , “De letras hebreas a alturas musicales. Revisión de aplicaciones de los principios de la música especulativa a la composición musical en el siglo xx (Parte 1)”. *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 17, pp. 137-167.

RESUMEN

Este artículo reseña cuatro propuestas realizadas en el siglo xx por teóricos de la música especulativa, cuya intención ha sido relacionar las alturas musicales con las letras del alfabeto hebreo para deducir la equivalencia musical de textos hebreos utilizados en rituales, sellos o talismanes cabalísticos y de la tradición Hermética del esoterismo occidental. En esta primera parte se examinan las atribuciones “directas”, (las que no utilizan el valor numérico de las letras hebreas como factor intermedio de conversión) comparables a sistemas de decodificación criptográfica. La gematría musical se discutirá en una segunda parte.

PALABRAS CLAVE

Johann Hasler, música especulativa, esoterismo musical, cábala musical, música y astrología.

TITLE

From Hebrew Letters to Musical Pitches: Review of the Applications of the Principles of Speculative Music to Musical Composition in the 20th Century (Part 1)

ABSTRACT

This article reviews four 20th century proposals by theoreticians of speculative music whose work has focused on assigning pitches to the letters of the Hebrew alphabet, with the intention of being able to deduce the musical equivalence of texts written in Hebrew, often used in Hermetic, magical and cabalistic rituals, seals, or talismans. This first part deals with the direct attributions of letters to pitches; that is to say, the kind of attribution that is not based on gematria or cabalistic numerology, which will be discussed in a later piece.

KEY WORDS

Johann Hasler, speculative music, musical esotericism, musical cabala, music and astrology.

Afiliación institucional

*Profesor de composición y materias teóricas, técnicas e históricas.
Departamento de Música.
Universidad de Antioquia*

Compositor graduado en Música con énfasis en Composición del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en 2004. Candidato a Doctor en Música por la Universidad de Newcastle-upon-Tyne (norte de Inglaterra) con un trabajo que combina la musicología histórica, la teoría musical, la historia de la teoría musical y la composición. Su especialidad de investigación es la música especulativa; más precisamente, la historia de la teoría y la práctica de la música según el modelo y la visión del mundo de la tradición hermética. Su trabajo doctoral consistió en reseñar, completar y expandir dicha teoría en la forma de normas y sistemas de composición “Herméticos”, así como en componer piezas musicales utilizando dichos sistemas o inspirándose en ellos. Miembro de las asociaciones académicas Royal Musical Association, European Society for the Study of Western Esotericism y Societas Magica.

Recibido Marzo 27 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

De letras hebreas a alturas musicales

Revisión de aplicaciones de los principios de la música especulativa a la composición musical en el siglo XX

Parte 1: asignación de alturas por atribución directa y a través de la astrología

Johann F. W. Hasler

Compositor y musicólogo

Introducción¹

En un artículo anterior, aparecido en esta misma revista², expuse en detalle qué es la música especulativa —mi área de especialización en la investigación musicológica— y esboqué cuál creo que es en los tiempos actuales la utilidad de esta visión minoritaria y acaso anacrónica de la finalidad y el poder de la música, a primera vista más en consonancia con el pensamiento clásico, medieval y sobre todo renacentista que con el moderno³. No obstante, dado que su propósito era meramente informar a la comunidad académica de esta poco conocida rama de la musicología, aquel primer artículo no era el lugar para entrar en detalles acerca de cómo se lleva a cabo tal utilización de ideas y métodos de la música especulativa en la práctica musical.

En este artículo daré una muestra de la aplicación de teorías de música especulativa a un problema musical eminentemente práctico que podría agobiar a cualquier compositor en las fases iniciales del diseño de una obra: la generación de series de alturas sucesivas,

¹ Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación “Música y astrología: encuentros e influencias”, registrado ante la Universidad de Antioquia, grupo de investigación Artes y Modelos de Pensamiento. Agradecimientos a Julia Premauer por la lectura crítica y comentarios muy útiles que ayudaron a moldear la forma final de este texto

² Johann Hasler, “La música especulativa”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10, 2005, pp. 241-260.

³ Hasler, pp. 251-254.

unas veces llamadas simplemente “series”, y otras, especialmente cuando se enmarcan en un lenguaje tonal o diatónico, “melodías”.

La conexión entre la generación de series de alturas sucesivas y la historia y la teoría de la música especulativa se da en los casos que reseño en este artículo porque el material de alturas —llamémoslo “material melódico”— se deriva de letras hebreas, código utilizado con mucha frecuencia para cifrar o transmitir mensajes o materiales esotéricos, sean cabalísticos, mágicos o talismánicos.

La derivación de material melódico a partir de letras del lenguaje escrito no es nueva en la historia de la música; Bach, por ejemplo, derivó una breve melodía —si bemol, la, do, si natural— de su apellido, aprovechando que la nomenclatura germánica le asigna una letra a cada nota de la escala⁴. Después varios compositores del romanticismo utilizaron estas mismas equivalencias para “cifrar” en sus obras los nombres de las mujeres a quienes dedicaban sus piezas o que los habían inspirado, a la manera de “acrósticos musicales”.

Este artículo reseña cuatro propuestas de autores del siglo XX para traducir un texto hebreo a notas musicales, a veces de manera directa y en otras ocasiones a través de la comparación de sus equivalencias con los colores o con parámetros astrológicos. Esto tiene como fin la “melodización” o la transformación de parámetros no musicales en sonido⁵, lo cual abre una interesante puerta a la comunicación y la mutua influencia entre diferentes lenguajes; en este caso, el hebreo escrito y la música.

Partiendo de la música especulativa a la composición de piezas musicales, este artículo es una propuesta para llevar a la práctica compositiva diaria saberes y procedimientos propuestos por varios teóricos y comentaristas de música especulativa. Es, pues, un intento de combinar los tres grandes ámbitos del quehacer humano —lo teórico, lo práctico y lo especulativo⁶— en un procedimiento musical aparentemente simple y fundamental para cualquier trabajo de composición musical: la generación de material melódico.

Mi contribución a la conjunción de estos saberes teóricos, especulativos y prácticos se basa en mi conocimiento de la música especulativa desde tres ángulos diferentes: por un lado, desde

⁴ A = la, B = si bemol, C = do, D = re, E = mi, F = fa, G = sol, H = si natural.

⁵ En inglés, este procedimiento se llama *sonification*, pero la traducción directa de este término como ‘sonificación’ podría confundirse en castellano con el término geográfico *zonificación*, por lo cual he decidido evitarla. Véase Thierry Delatour, “Molecular Music: The Acoustic Conversion of Molecular Vibrational Spectra”, *Computer Music Journal*, 24, 3, otoño 2000, pp. 48-68.

⁶ En cuanto a la importante diferencia entre estas tres áreas del quehacer humano —lo teórico, lo práctico y lo especulativo— remito al trabajo de Joscelyn Godwin citado extensamente en mi artículo anterior (pp. 248-250): “El aspecto práctico se concentra en cómo funciona cierta ciencia o arte específico en el mundo físico; la teoría constituye la base de conocimiento sobre la cual se puede operar (desarrollar, explicar o proponer nuevo conocimiento), en tanto que lo especulativo no se interesa tanto en la explicación del funcionamiento de lo que existe como en las razones de su existencia, y en las razones de que sean estas razones, y no ningunas otras de las muchas teóricamente posibles, las que parecen manifestarse en el mundo tal como lo percibimos, o como lo deducimos a través de la teoría”.

mi quehacer práctico como compositor; por otro, a través de mi trabajo como investigador histórico y teórico en música especulativa, y, en tercer lugar, dada mi larga y seria afición, que ya lleva décadas —y que gracias a mis estudios doctorales he logrado “profesionalizar” y academizar—, a la cábala y otras formas de esoterismo occidental, principalmente de corte Hermético⁷.

En la primera sección de este artículo reseñaré las cuatro propuestas, comentándolas y proponiendo modificaciones o correcciones donde las considere necesarias. Al final de esta sección resumiré todas las propuestas de conversión acústica —incluyendo mis correcciones y precisiones— de manera tabular y en notación musical. Para cerrar el escrito, y antes de proponer mis conclusiones, mostraré un ejemplo práctico de conversión de una frase hebrea en melodía, aplicando cada uno de los sistemas comentados y sus correcciones.

Esoterismo occidental Hermético

Resulta aquí necesaria una delimitación —una definición, si se quiere— de a qué me refiero con “esoterismo occidental de corte Hermético”. No tratándose de un artículo de historia del esoterismo ni de una publicación dedicada a tales temas, es necesario limitar esta definición a unos pocos párrafos para luego continuar con la temática que nos ocupa: la música especulativa.

El Hermetismo —término que proviene del nombre del dios griego Hermes— es un sistema de pensamiento del occidente del Viejo Mundo —específicamente, mediterráneo y europeo— que se configura en la Alejandría de los siglos II y III como un sincretismo de diversos sistemas místicos, religiosos, esotéricos y filosóficos de varias culturas de Asia Menor, el Medio Oriente —tanto el Egipto antiguo como el levante mediterráneo—, Mesopotamia, Persia, el área de influencia helénica y el mundo greco-romano⁸.

En este sincretismo caben doctrinas pitagóricas y neopitagóricas, heterodoxias judías y cristianas —y, más adelante, musulmanas también—, religiones místicas paganas, mitología egipcia, astronomía caldea, matemática sagrada de inspiración pitagórica, cosmología platónica, cábala hebrea y muchas cosas más⁹.

⁷ Podría argumentarse que la cábala, siendo la tradición mística del judaísmo, es, por su mismo origen semítico, oriunda de Medio Oriente y, por lo tanto, *no*-occidental, erradamente catalogada aquí como una “forma de esoterismo occidental”. Pero su origen histórico está en los guetos judíos de Europa durante la Edad Media, especialmente en la Península Ibérica y Francia, lo cual la sitúa en el área de influencia cultural europea. Véanse Gershom Scholem, *Los orígenes de la cábala II: La cábala en Provenza y Gerona*, Barcelona: Paidós, 2001, y *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1986.; y Frances Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983.

⁸ Walter Scott, *Hermetica: The Writings Attributed to Hermes Trismegistus*, Trowbridge (Wiltshire): Solos Press, 1992.

⁹ Este amplio sincretismo es tan típico de los esoterismos occidentales que el esoterólogo Antoine Faivre lo clasifica como una de las características comunes a todos los movimientos y doctrinas esotéricas de Occidente. Véase Antoine Faivre, “Methodology and Reflections”, en *Access to Western Esotericism*, Albany (NY): State University of New York Press, 1994, pp. 3-47.

Si bien estas doctrinas provienen del mundo antiguo y se consolidan en los primeros siglos de la era cristiana —según datación histórica, los escritos del *Corpus Hermeticum* fueron compuestos entre los años 207 y 310¹⁰—, es en el Renacimiento cuando adquieren nueva fuerza, cuando humanistas como Pico della Mirandola (1463-1494) y Johannes Reuchlin (1455-1522) vislumbran el potencial de incorporar la cábala judía a este sistema místico-teosófico, tan en boga entonces¹¹. Esta importante inclusión, sumada al redescubrimiento reciente de varios escritos del *Corpus Hermeticum* que se habían perdido en Occidente y que llegaron a Italia con los refugiados de la caída de Constantinopla en 1453 —manuscritos de los cuales Marsilio Ficino realizó una traducción latina en 1471¹²—, configuró la tradición Hermética moderna. Una muestra de ello es la monumental *Philosophia Occulta Libri Tres* de Cornelio Agrippa (1486–1535), publicada entre 1531 y 1533, donde aparece configurada la tradición Hermética más o menos como la conocemos hoy. En el siglo XIX, esta tradicional escuela de pensamiento ocultista occidental recibió algunas adiciones, motivadas por la información mística adquirida en el subcontinente indio y en el Lejano Oriente durante la carrera colonial entre Francia e Inglaterra, y desde entonces ha tenido pocas o muy discretas modificaciones.

¿Por qué el hebreo?

Una pregunta completamente legítima que se hará el lector es por qué ha habido tanto interés de los teóricos de la música especulativa en la transformación acústica de palabras hebreas. Esta pregunta resulta aún más legítima si se tiene en cuenta que, con una sola excepción, los autores de estas propuestas no son judíos de origen ni de religión. ¿Por qué entonces ese interés casi obsesivo con la lengua hebrea?

La razón está dada por el hecho de que la lengua hebrea es la base de la cábala, el sistema místico-teúrgico originalmente propio del esoterismo judío, que, como ya se mencionó, se incorporó al Hermeticismo europeo durante el Renacimiento. Como la escuela esotérica dominante entre las clases educadas europeas ha tendido a ser el hermeticismo, no resulta sorprendente que el esoterismo occidental —y su versión musical, la música especulativa— incorpore la cábala. El uso del hebreo en estos sistemas se refuerza debido a la prohibición de transcribir y trabajar en transliteración o traducción los términos cabalísticos, pues ello los hace numerológicamente inoperantes y por lo tanto inútiles para efectos místicos y mágicos.

El hermeticista —y, por consiguiente, también el músico especulativo— no tiene entonces más remedio que aprender a leer hebreo y manejarlo cabalísticamente para poder trabajar el sistema de manera adecuada.

¹⁰ Walter Scott, *Corpus Hermeticum y otros escritos apócrifos*, Madrid: Edaf, 1998, p. 18.

¹¹ Arthur Versluis, *Magic and Mysticism: An Introduction to Western Esotericism*, Lanham (MD), Rowman & Littlefield, 2007, pp. 75-84. Véase también Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*.

¹² Scott, *Corpus Hermeticum y otros escritos apócrifos*, p. 191.

Sistemas de atribución directa

Los sistemas de atribución directa son comparables a sistemas de decodificación criptográfica en los cuales a una letra del alfabeto hebreo corresponde una —y a veces más de una— nota musical. Simplemente con tener la tabla de decodificación —o de “correspondencias”, como la han llamado históricamente los autores de la tradición Hermética— será posible hacer una traducción: se tomará el texto hebreo original y, comparándolo con la tabla de correspondencias, se podrán escribir la notas que corresponden a cada letra, siendo el resultado la transcripción musical —en este caso, de alturas— del texto base.

Como se trata de sentar equivalencias entre las alturas musicales y las letras hebreas se hace necesario conocer primero el alfabeto hebreo. Lo listo, con sus equivalencias fonéticas, en la tabla 1¹³.

A continuación reseñaré, en orden de complejidad teórica, cuatro de estos sistemas de atribución directa y a través de la astrología de letras hebreas a notas musicales.

TABLA 1: EL ALFABETO HEBREO, CON LA TRANSCRIPCIÓN FONÉTICA TRADICIONALMENTE UTILIZADA EN DIVERSAS FUENTES HERMÉTICAS

LETRA HEBREA	NOMBRE DE LA LETRA UTILIZADO CON MAYOR FRECUENCIA	TRANSCRIPCIÓN FONÉTICA	FORMA FINAL DE LA LETRA (como se escribe cuando es la última letra de una palabra)
א	Álef	(A, E)	– (No tiene forma final)
ב	Bet[h]	B, (V)	– (ibid.)
ג	Guímel	G	–
ד	Dálet[h]	D, DH	–
ה	He	H	–
ו	Vav, waw, vaw	O, U, W, V	–
ז	Záyin	Z	–
ח	Het	J	–
ט	Tet	T	–
י	Iod	I, Y	–
כ	Kaf	K, Kh, Khj	ך Continúa ▶

¹³ Compilado de las siguientes fuentes: Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim, *The Three Books of Occult Philosophy: A Complete Edition*, St. Paul (MN), Llewellyn, 2004, p. 763; Chic Cicero y Sandra Tabatha Cicero, *Self-Initiation into the Golden Dawn Tradition*, St. Paul (MN), Llewellyn, 2003, p. 72; S. L. MacGregor Mathers, *The Kabbalah Unveiled* [1888], York Beach (ME): Samuel Weiser, 1992, pp. 3, 9; Nick Farrell, *Making Talismans: Living Entities of Power*, St. Paul (MN): Llewellyn, 2001, pp. 46-47.

LETRA HEBREA	NOMBRE DE LA LETRA UTILIZADA CON MAYOR FRECUENCIA	TRANSCRIPCIÓN FONÉTICA	FORMA FINAL DE LA LETRA (como se escribe cuando es la última letra de una palabra)
ל	Lámed	L	—
מ	Mem	M	—
נ	Nun	N	ן
ס	Sámekh	S	—
ע	Áyin	(A, AA, NGH)	—
פ	Peh, Pheh	P, Ph	ף
צ	Tzaddi	Ts, Tz	ץ
ק	Qof	Q, Qh	—
ר	Resh	R	—
ש	Shin	Sh, S	—
ת	Tav, tau	T, Th	—

El sistema heptatónico mayor de Glazerson

El menos elaborado de los sistemas con que me he topado es el propuesto por el rabino jerosolimitano Matityahu Glazerson en su libro *Music and Kabbalah*¹⁴, de título prometedor pero finalmente decepcionante a efectos de la teoría musical especulativa. Glazerson propone la equivalencia directa entre notas y letras hebreas: ya en la página 3 nos informa que “cada letra del alfabeto hebreo corresponde a una nota diferente de la escala [musical]”¹⁵.

Acto seguido comparte con nosotros su teoría de la asignación de tales correspondencias directas. El punto de partida del buen rabino es la afirmación reduccionista y bastante limitada —desde el punto de vista teórico-musical— de que “la escala musical está compuesta de siete notas: do, re, mi, fa, sol, la, si”¹⁶. Nos queda la duda de si el autor sabe que existen otros modos además del mayor y el menor¹⁷, por no hablar de los modos griegos y eclesiásticos o de los modos no occidentales, como muchos de los que se usan en la expresiva música litúrgica judía que, suponemos, Glazerson debiera conocer¹⁸. No queda tampoco claro si el autor conoce algo de las escalas no diatónicas, pues en las restantes 27 páginas de su texto

¹⁴ Matityahu Glazerson, *Music and Kabbalah*, Northvale (NJ), Jason Aronson, 1997.

¹⁵ Glazerson, p. 3 (traducción mía).

¹⁶ P. 3 (traducción mía).

¹⁷ En la p. 4, Glazerson menciona el modo menor como una inversión de la escala mayor en los pilares del árbol de la vida cabalístico: el pilar derecho corresponde al modo mayor, y al pilar de la izquierda, que “es el lado que representa al corazón”, se le asigna al modo menor por ser este utilizado con frecuencia para “la música del corazón”, o sea la música sentimental.

¹⁸ Para una introducción a este tipo de modos y escalas recomiendo el ya añejo pero aún útil Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music: Its Historical Development* [1929], New York: Dover, 1992.

dedicadas a la escala musical, no hay ninguna mención de tipos de escalas diferentes a la diatónica heptatónica mayor, con la excepción de una mención algo incómoda y fugaz de su “equivalente” menor (véase nota 16).

Una vez ha establecido que “la escala musical está compuesta de siete notas”, Glazerson divide las veintidós letras hebreas entre siete y le asigna la primera letra, א (álef), a do; la segunda, ב (beth), a re, y así sucesivamente. Una vez llega a si con la letra ז (zayin), vuelve a empezar con do en la siguiente octava. El resultado es una escala diatónica de do mayor a tres octavas (de do central o do₄ a si₆) con atribución alfabética fija, una letra por cada nota de la escala (véase la figura 1). Podríamos también resumir este planteamiento como una escala diatónica heptatónica mayor sobre do, transpuesto do a la octava y la quinceava superiores, como queda consignado en la figura 2.



▲ FIGURA 1
Asignación de equivalencias entre letras y notas propuesta por Matityahu Glazerson



▲ FIGURA 2.
El planteamiento de Glazerson resumido en una escala heptatónica mayor con posibilidades de transponer a la octava superior para cada línea sucesiva de letras

Pero hay un pequeño problema: 22 no es divisible exactamente entre 7, por lo cual queda sobrando una letra, la última del alfabeto, ט (tav). Pero esto no parece preocupar a Glazerson, pues, esgrimiendo su conocimiento escatológico, nos informa que “podemos considerar a la letra ט (tav) como una cuarta escala [sic] por sí misma, pues denota el nivel supramundano del mundo que está por venir. [...] En el mundo que vendrá la tonalidad musical [sic] tendrá más notas: en los tiempos de Mosiach (el Mesías) la escala musical contendrá una nota más, a saber la letra ט”¹⁹. ¡Bravo por considerar una escala de más de siete notas por octava! Sin embargo, las bases teóricas de simplemente ignorar la letra “sobrante” tras la división de 22 notas entre 7 alturas nos dejan con dudas frente al conocimiento cabalístico del rabino Glazerson, que, sumado a su inocencia en teoría musical —palpable, por ejemplo, en los tres

¹⁹ Glazerson, p. 18.

tipos de terminología inconsistente que utiliza para referirse a la nota sobrante—, hace que desconfiemos un tanto de la base teórica del sistema de atribuciones que propone. No obstante he decidido reseñarlo aquí con el fin de hacer una revisión completa de la bibliografía.

El sistema modal de Saint-Yves d'Alveydre

Unos cien años antes de Glazerson, durante los últimos diez años del siglo XIX, el ocultista francés Joseph-Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (1842-1909), mentor del famoso ocultista Gérard Encausse —mejor conocido por su *nom de plume*, *Papus*—, trabajaba también en aspectos estrechamente relacionados con la música especulativa.

En 1911, dos años después de su muerte, apareció en París el impresionante libro, de clara inspiración universalista, *El arqueómetro: clave de todas las religiones y de todas las ciencias de la antigüedad*²⁰. El volumen vio la luz pública gracias a “los amigos de Saint-Yves”, quienes firman el prefacio del libro, y según ellos mismos afirman, tomando “notas dispersas y partes completas, las recolectamos piadosamente, y no quisimos ser de ellas, estrictamente, más que los simples ordenadores”²¹.

En *El arqueómetro*, Saint-Yves propone una serie de aparatos, similares en su diseño y modo de utilización a un sextante, varias reglas de cálculo, una escuadra y un transportador de grados, así como varios círculos y cuadrados uno dentro del otro, a la manera de cartas astrales. Todos estos instrumentos proveerán al usuario de diversas correspondencias entre cantidades matemáticas, intervalos musicales, colores, proporciones, fonemas del lenguaje hablado, signos astrológicos y otros sistemas de medición. De hecho, este aparato fue patentado el 26 de junio de 1903 bajo la rúbrica “Medio de aplicar la regla musical a la arquitectura, a las bellas artes, oficios e industrias de artes gráficas o plásticas, medio llamado: Patrón arqueométrico”, y recibió la patente número 333.393 de la Oficina Nacional de la Propiedad Industrial de la República Francesa²². En su patente, Saint-Yves describe su invento como

un instrumento de precisión, relacionador cíclico, código cosmológico de los altos estudios religiosos, científicos y artísticos. Está compuesto de numerosas zonas concéntricas de equivalentes que comprenden de la circunferencia al centro: una doble zona de grados; una doble zona de letras; una doble zona de números; una doble zona de notas musicales; una doble zona de colores y una doble zona de signos cosmológicos.²³

Para mi sorpresa, al revisar este texto, entre las letras que se incluyen en los diversos diagramas “relacionadores” no solo hay caracteres latinos sino también chinos, sánscritos

²⁰ Joseph-Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, *El Arqueómetro: clave de todas las religiones y de todas las ciencias de la antigüedad*, Bogotá, Solar, 1995.

²¹ Saint-Yves d'Alveydre, p. 10.

²² P. 287.

²³ P. 287.

y hebreos, además de un alfabeto cuyo origen ningún lingüista ha podido identificar, que Saint-Yves llama “alfabeto Watan”, cuyas letras se han diseñado a partir de nociones geométricas neopitagóricas y neoplatónicas en concordancia con los estadios de la creación y el desarrollo del Cosmos: el punto, la línea, la curva, el círculo, etc.

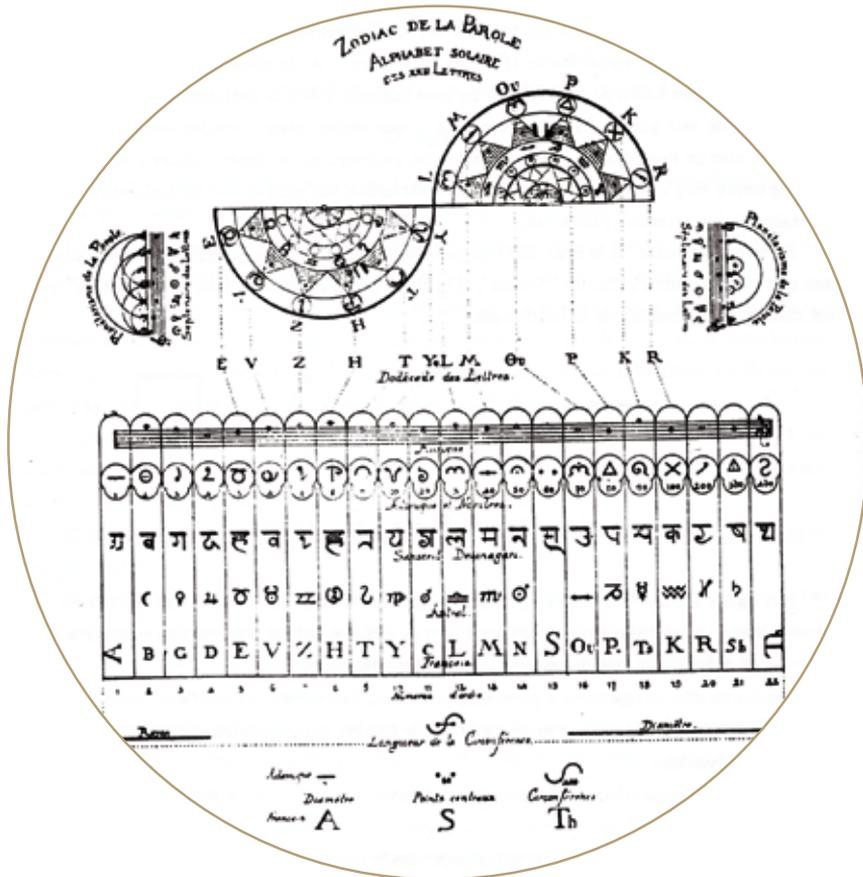
El libro entero —de 330 páginas en la edición bogotana de 1995— es una explicación muy detallada de cómo se llegó a las conclusiones que quedan plasmadas en el instrumento y resumidas en su patente, y, debido a su extensión y complejidad, no es este el lugar para exhibirnos en sus métodos y deducciones²⁴.

Baste decir que Saint-Yves no llega a rápidas, directas y superficiales conclusiones del tipo de las de Glazerson. Por ejemplo, Saint-Yves asigna a la letra **ℵ** (álef) el silencio, no porque la letra álef se quede fuera de una división de 22 entre 7 o por razones escatológicas o teológicas un poco amañadas, sino porque el sonido de esta letra no suena estrictamente como una *a*, como suponen muchos ocultistas menos avezados que Saint-Yves, sino que representa lo que los lingüistas llaman una oclusión glotal sorda pulmonar egresiva —en inglés, *glottal stop*—. Es decir que, estrictamente hablando, álef no es una vocal sino apenas un sonido glotal sordo que depende de los sonidos adyacentes para adquirir algún tipo de calidad sonora vocálica o semivocálica. Tal vez por esta razón, Saint-Yves le ha asignado la grafía del silencio de negra, el cual adquiere su “calidad” de las resonancias de los sonidos que le son precedentes. No obstante, dentro de las atribuciones de Saint-Yves encontramos varios enigmas que no quedan aclarados a lo largo de su tortuoso texto ni en los múltiples diagramas que lo acompañan. Por un lado, hay duplicaciones en las cuales a un solo sonido corresponden varias letras. Además de estas duplicaciones, no hay una asignación clara de nota a la letra sámej (**Ⓢ**), y la letra tav (**Ⓣ**) tiene como correspondencia musical ¡una clave de sol! (véase la figura 4).

Por otro lado, la lógica según la cual se han asignado estas correspondencias no se ve por ninguna parte. Es obvio que estas se han derivado de otras de las varias series de correspondencias que maneja el arqueómetro —como los colores, las medidas de distancia o las correspondencias astrológicas—, pues no vemos una escala musical o una tonalidad que exprese claramente el orden del alfabeto hebreo. Se trata tal vez de una derivación de correspondencias *de segunda mano*, en la cual o bien nos hace falta la serie que directamente conecta las alturas con las letras para entender la lógica de la conexión, o esta no se hace explícita en las tablas que nos muestra el autor.

Si bien Saint-Yves trabaja también sobre un sistema diatónico, este no es necesariamente mayor ni trabaja sobre el centro tonal de do. La nota más grave de su sistema de atribuciones

²⁴ Para hacerse una idea más detallada de este trabajo sin tener que trasegar dificultosamente las 330 páginas escritas en el ampuloso estilo del ocultista decimonónico recomendando el capítulo 8 de Joscelyn Godwin, *Music and the Occult: French Musical Philosophies 1750-1950*, New York, University of Rochester Press, 1995. Véase, del mismo autor, *The Mystery of the Seven Vowels: In Theory and Practice*, Grand Rapids (MI): Phanes Press, 1991.



▲ FIGURA 3
 "Zodiaco de la palabra" (*Zodiac de la parole*) de Saint-Yves

es el si_4 . La nota más aguda, por su parte, es la la_5 , lo cual parece sugerir una escala de siete grados, de si_4 a la_5 . Las duplicaciones de notas que ya se mencionaron podrían hacer énfasis en ciertos grados importantes de una escala modal —tres repeticiones de si y tres de mi—, lo cual podría insinuar un modo locrio sobre si, al enfatizar los grados primarios de este modo²⁵.

No obstante, a diferencia de Glazerson, Saint-Yves nunca provee al lector de una escala ascendente por grados conjuntos, sino que toca deducir la escala de su diagrama *Zodiac de la parole: alphabet solaire des xxii lettres*, el cual se reproduce en la figura 3²⁶. Con algo de

²⁵ La repetición o énfasis sobre ciertas notas en una escala modal ayuda a aclarar de qué modo específico se trata. Véase Vincent Persichetti, *Armonía del siglo xx*, Madrid: Real Musical, 1985, pp. 30-33.

²⁶ Tomado de Saint-Yves d'Alveydre, p. 156.

análisis he logrado deducir de este complejo diagrama las correspondencias de las letras, que he compilado en la figura 4.



▲ FIGURA 4

Resumen del sistema de Saint-Yves de correspondencias entre letras hebreas y alturas musicales. Los diagramas originales no son claros frente a la correspondencia de la letra ם —se trata tal vez de un fa₅—, y a la letra ן se le asigna la clave de sol, sin mayores explicaciones.

Tanto el sistema de Glazerson como el de Saint-Yves parecen ser de atribución fija. Con esto me refiero a sistemas de correspondencias en los cuales a cada letra hebrea se le ha asignado una nota precisa de alguna escala —en estos dos casos, de escalas diatónicas— sin aclarar específicamente si la transposición a otras tonalidades es aceptable o no. Solamente en uno de los cuatro sistemas de atribución directa que reseño en este artículo —el de Bennett, reconstruido por Parrott, que reseñaré a continuación—, el autor menciona *explícitamente* que la transposición *no* es aceptable y que, en el caso de que no pueda cantar las alturas exactas especificadas, el ritualista puede hacer substitución de octavas, pero nunca transponer la melodía resultante a una tonalidad que pueda cantar más fácilmente²⁷.

El sistema cromático de Allan Bennett (reconstruido por Parrott)

El apego a sistemas diatónicos heptatónicos en la asignación de alturas musicales a otros niveles de la realidad es una supervivencia de la influyente teoría pitagórica de la música especulativa, que utilizaba, para sus correspondencias, las escalas griegas, compuestas casi todas —aunque no todas— de siete notas por octava²⁸. Este apego a una teoría musical de antes de Cristo de teóricos de los siglos XIX y XX no resulta sorprendente, teniendo en cuenta que los esoterismos —y recordemos que la música especulativa es esoterismo musical²⁹—

²⁷ “If singing (chanting) the names as written here is too high or too low for your voice, *don’t transpose*—reset the same notes beginning your octave at the comfortable bottom or your range. You will get a somewhat different but equally valid melody”. (Thom Parrott, “The Musical Qabalalah”, en Chic Cicero y Sandra Tabatha Cicero (eds.), *The Middle Pillar: The Balance between Mind and Magic*, Saint Paul (MN): Llewellyn, 2003, p. 245.

²⁸ Flora Levin, *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*, Grand Rapids (MI), Phanes Press, 1994. Véase también Thomas J. Mathiesen, “Greek Music Theory”, en Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 pp. 109-138.

²⁹ Godwin, *Music and the Occult...*, p. 4.

son intrínsecamente tradicionalistas al privilegiar la transmisión de una hipotética *prisca theologia* (teología primordial) desde la antigüedad más remota³⁰.

No obstante esta tradición heptatónica, a inicios del siglo XX el esoterista británico Allan Bennett (1872-1923)³¹, miembro fundador de la prominente sociedad ocultista de la Aurora Dorada (*Golden Dawn*)³², ideó un método de correspondencias entre las alturas musicales de la moderna escala cromática temperada —en uso apenas desde el siglo XVIII— y varios importantes sistemas ocultistas utilizados en la tradición Hermética, que la Aurora Dorada buscaba compilar, transmitir y renovar a través de la investigación y la experimentación esotérica y mágica. Dentro de estos sistemas caben no solo las letras hebreas sino también los planetas y los signos zodiacales de la astrología, las cartas del tarot, las *sefirot*, o esferas de manifestación del Árbol de la Vida cabalístico (*otz jaám*), y los elementos simbólicos de la alquimia.

Basándose en la densa red de correspondencias entre todos estos sistemas que siempre ha sido tan querida por la tradición Hermética³³, Bennett navega entre varios de estos sistemas para poder asignar las veintidós letras del alfabeto hebreo a los doce sonidos de la escala cromática, sin que le sobren o le falten letras o sonidos, como ocurre en el sistema propuesto por Glazerson.

Si bien Bennett nunca lo publicó, aunque quedó consignado en sus cuadernos mágicos³⁴, su sistema de asignación fue redescubierto y ampliado por el músico y esoterista norteamericano Thom Parrott, y aparece como apéndice de la expansión y el comentario que hicieron los Cicero del libro de Regardie *El pilar del medio*, donde se discute en profundidad un ejercicio de la Aurora Dorada destinado a despertar, poner a circular, potenciar y

³⁰ Versluis, *Magic and Mysticism...* Véase también Joscelyn Godwin, *The Golden Thread: The Ageless Wisdom of the Western Mystery Traditions*, Wheaton (IL): Quest Books, 2007, y el estudio sobre el movimiento tradicionalista de Mark Sedgwick, *Against the Modern World*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

³¹ Allan Bennett no solamente fue un adepto de alto rango de la Orden de la Aurora Dorada, colaborador de MacGregor Mathers e instructor mágico (*proctor*) del célebre Aleister Crowley, sino que también, tras su larga peregrinación a Burma y su subsiguiente conversión al budismo, se convirtió en 1908 en el fundador de la primera misión budista en Inglaterra, que más adelante evolucionó en la Buddhist Society británica, tal como la conocemos hoy en día. Véase <www.thebuddhistsociety.org/aboutus/index.html> (último acceso: 6 de mayo de 2009).

³² Para obtener información detallada sobre este grupo consúltese el clásico de 1937, constantemente reimpresso, de Israel Regardie, *The Original Account of the Teachings, Rites, and Ceremonies of the Order of the Golden Dawn*, Saint Paul (MN): Llewellyn, 2002.

³³ De hecho, en la primera parte de su libro *Access to Western Esotericism*, dedicada a reflexiones metodológicas, el esoterólogo de la Sorbona Antoine Faivre observa que la doctrina de las correspondencias es una de las seis características presentes en todos los esoterismos occidentales ("Methodology and Reflections", en *Access to Western Esotericism*, Albany (NY): State University of New York Press, 1994, pp. 3-47).

³⁴ David Allen Hulse, *An Encyclopedic Guide to the Sacred Languages & Magickal Systems of the World*. Book 1: *The Eastern Mysteries*, St. Paul (MN): Llewellyn, 2002, p. 57.

moldear energía mágica en el cuerpo —astral o etérico— del iniciado³⁵. Dicho sea de paso, el artículo de Parrott³⁶ es la única “traducción musical” de este importante ritual que he visto que se apega a los paradigmas de la música especulativa.

En su breve artículo, Parrott nos informa sobre un sistema de correspondencias entre las letras hebreas y las alturas musicales que utiliza como puente de conversión acústica los signos astrológicos y las bandas de diferentes colores de una vara mágica utilizada por los adeptos de la Aurora Dorada, conocida —precisamente por sus bandas multicolores— como la Vara del Arco Iris o, más propiamente, la Vara de Loto³⁷.

Dado que cada una de las doce bandas de color de la Vara de Loto representa un signo del zodiaco y que los signos del zodiaco son doce —igual que los grados de la escala cromática—, Bennett vio en estos dos conjuntos de igual número de elementos la clave para representar un sistema musical cromático, tal como los antiguos pitagóricos —y quienes se han inspirado desde entonces en ellos³⁸— han visto la correspondencia entre los siete grados de la escala diatónica y los siete planetas antiguos —los visibles a simple vista y conocidos desde los tiempos de la astrología caldea—. Al ordenar los términos de ambos conjuntos del 1 al 12 —tomando como término 1 en notas a do, y como término 1 en astrología a Aries, por ser el primer mes del año astrológico, bajo cuya regencia ocurre el equinoccio de primavera—, Bennett pudo establecer dos escalas ascendentes de doce términos cada una y correlacionarlas. La lista de correspondencias entre las bandas de la Vara de Loto, los signos del zodiaco y las notas de la escala cromática puede observarse en la tabla 2.

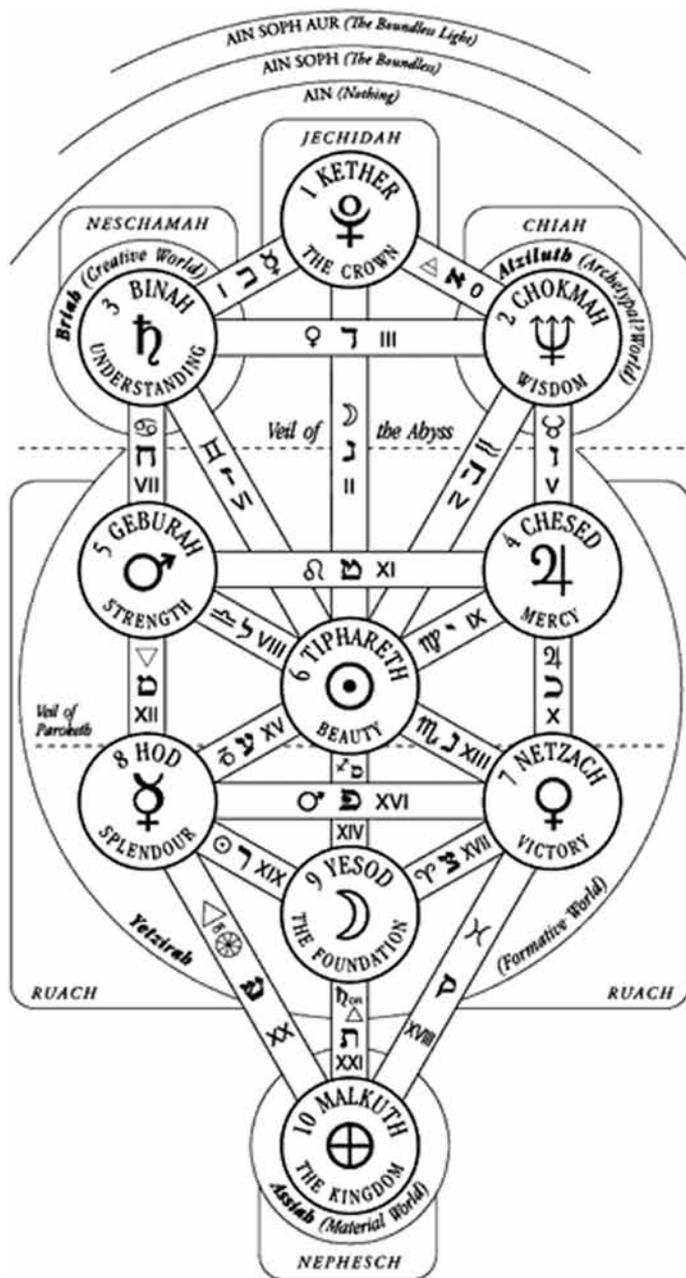
Pero ¿dónde aparecen aquí las letras hebreas? No las vemos en el cuadro de correspondencias, y además no son doce, como las notas de la escala cromática, sino veintidós —sin contar las formas finales—; por lo cual, si decidiéramos simplemente asignar dos letras a cada altura, tendríamos que renunciar a dos caracteres hebreos que no se duplicarían, lo que generaría un desequilibrio que no sería conveniente ($2 \times 12 = 24$; $24 - 22 = 2$). Bennett no

³⁵ El libro de Regardie fue publicado originalmente en 1938, y la edición de los Cicero vio su primera publicación en 1995 (Cicero y Cicero, *The Middle Pillar...*). Se consigue una edición en castellano de la obra original de Regardie —sin los apéndices y comentarios que aparecen en la edición de los Cicero—: Israel Regardie, *El pilar del medio*, Lima: Kappa, 1989.

³⁶ Parrott, pp. 243-249.

³⁷ Para una descripción de la Vara de Loto véase Donald Michael Kraig, *El gran libro de los rituales mágicos*, Bogotá: Martínez Roca, 1995, pp. 238-239. También puede encontrarse una descripción en Robert Wang, *The Secret Temple: Construction of a Personal Temple and Magical Instruments in the Western Esoteric Tradition*, Kobe: Majo-no-ie Books, 1993, pp. 11-17, y, sobre todo, en Chic Cicero y Sandra Tabatha Cicero, *Creating Magical Tools: The Magician's Craft*, St. Paul (MN): Llewellyn, 1999. Este último libro se consigue en versión castellana con el título de *Crea objetos mágicos* (Barcelona: Martínez Roca, 2002) y trata la Vara de Loto en detalle en las pp. 331-339.

³⁸ Para un recuento muy completo del desarrollo del pitagorismo en la historia de la música especulativa recomiendo Joscelyn Godwin, *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Rochester (VT): Inner Traditions, 1993.



▲ FIGURA 5

El Árbol de la Vida cabalístico (*otz ja'im*). Nótese las correspondencias de letras hebreas y signos astrológicos en los caminos que interconectan los *sefirot* o esferas de manifestación.

TABLA 2: RELACIÓN ENTRE LAS BANDAS DE LA VARA DE LOTO,
LOS SIGNOS ZODIACALES Y LAS NOTAS DE LA ESCALA CROMÁTICA

COLORES DE LAS BANDAS EN LA 'VARA DE LOTO'*	SIGNOS DEL ZODIACO QUE CORRESPONDEN A LAS BANDAS DE COLORES	FECHAS ENTRE LAS CUALES RIGEN LOS SIGNOS DEL ZODIACO	ORDEN** EN EL AÑO ESTACIONAL	ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE COMO LA ASIGNA BENNETT
Rojo	Aries	21 de marzo a 20 de abril	1	Do
Rojo-anaranjado	Tauro	21 de abril a 21 de mayo	2	Do#
Anaranjado	Géminis	22 de mayo a 21 de junio	3	Re
Amarillo-anaranjado	Cáncer	22 de junio a 22 de julio	4	Re#
Amarillo	Leo	23 de julio a 23 de agosto	5	Mi
Amarillo-verde	Virgo	24 de agosto a 22 de septiembre	6	Fa
Verde	Libra	23 de septiembre a 23 de octubre	7	Fa#
Azul-verde	Escorpio	24 de octubre a 22 de noviembre	8	Sol
Azul	Sagitario	23 de noviembre a 21 de diciembre	9	Sol#
Azul-violeta	Capricornio	22 de diciembre a 20 de enero	10	La
Violeta	Acuario	21 de enero a 18 de febrero	11	La#
Rojo-violeta	Piscis	19 de febrero a 20 de marzo	12	Si

*en orden descendente, del capitel a la base
**empezando en el equinoccio de primavera

opta por esta sencilla matematización sino que echa mano de la multiplicidad de tablas de correspondencias que la tradición Hermética ha ido construyendo durante siglos.

Uno de los muchos sistemas de correspondencias consignado en estas tablas asigna equivalencias entre los signos del zodiaco y las letras hebreas basándose en el árbol cabalístico de la vida, donde hay veintidós “camino” que conectan a las *sefirot* o esferas de manifestación, a cada uno de los cuales se le asigna un planeta, un elemento o un signo del zodiaco (véase la figura 5). Para ver estas correspondencias de manera tabular consúltese la tabla 3.

Al estudiarla, la tabla de correspondencias entre los doce grados cromáticos de la Vara de Loto y la escala musical cromática nos remite a signos del zodiaco, y estos, a su vez, a pesar de ser solo doce, corresponden, a través del glifo del Árbol de la Vida, a las veintidós letras del alfabeto hebreo. Postulados de la cábala dogmática (metafísica) y su relación con la cábala literal (de letras) nos informan que tres son las letras madres —que corresponden a los elementos fuego, aire y agua—, siete son las letras sencillas —que corresponden a los planetas antiguos— y doce son las letras dobles —que corresponden a los signos del zodiaco—: $3 + 7 + 12 = 22$ ³⁹. Encontrando las correspondencias de las letras con los tres

³⁹ David Godwin, *Godwin's Cabalistic Encyclopedia: Complete Guidance to Both Practical and Esoteric Applications*, St. Paul (MN): Llewellyn, 1994.

TABLA 3: ASIGNACIÓN TRADICIONAL DE LOS CAMINOS DEL ÁRBOL DE LA VIDA CABALÍSTICO A LAS LETRAS HEBREAS Y LOS SIGNOS DEL ZODIACO

CAMINO EN EL ÁRBOL DE LA VIDA	LETRA HEBREA	CORRESPONDENCIA ASTROLÓGICA O ELEMENTAL QUE SE ASIGNA TRADICIONALMENTE EN EL ÁRBOL DE LA VIDA
1	א	♁ (elemento Aire)
2	ב	☿ (planeta Mercurio)
3	ג	☾ (Luna)
4	ד	♀ (planeta Venus)
5	ה	♈ (signo de Aries)
6	ו	♉ (signo de Tauro)
7	ז	♊ (signo de Géminis)
8	ח	♋ (signo de Cáncer)
9	ט	♌ (signo de Leo)
10	י	♍ (signo de Virgo)
11	כ	♃ (planeta Júpiter)
12	ל	♎ (signo de Libra)
13	מ	♊ (elemento Agua)
14	נ	♏ (signo del Escorpión)
15	ס	♐ (signo de Sagitario)
16	ע	♑ (signo de Capricornio)
17	פ	♂ (planeta Marte)
18	צ	♒ (signo de Acuario)
19	ק	♓ (signo de Piscis)
20	ר	☉ (Sol)
21	ש	♁ (elemento Fuego)
22	ת	♄ (planeta Saturno)

elementos de la tabla, los siete planetas y los doce signos del zodiaco, y de estos con notas musicales, podremos traducir todo el alfabeto hebreo a música.

La tabla 4 resume parte de esta nueva serie de correspondencias, que relaciona directamente letras hebreas con signos del zodiaco.

Pero, entonces, si no todas las letras corresponden a un signo del zodiaco, ¿cómo se efectuaría la conversión acústica de las que correspondan a un elemento o a un planeta? El músico especulativo no tiene de qué preocuparse, pues en la tradición especulativa hay infinidad de tablas de correspondencias similares a las mostradas; y así como se pueden encontrar las correspondencias de las letras con los intervalos cromáticos siguiendo el mismo orden de los signos en el año zodiacal hay un buen número de trabajos que asignan

TABLA 4. DEDUCCIÓN DE CORRESPONDENCIAS DE LETRAS
CON NOTAS DE LA ESCALA CROMÁTICA A TRAVÉS DEL
ORDENAMIENTO CROMÁTICO DE LA VARA DE LOTO

LETRA HEBREA	CORRESPONDENCIA ASTROLÓGICA O ELEMENTAL QUE TRADICIONALMENTE SE ASIGNA EN EL ÁRBOL DE LA VIDA	ORDEN EN LA ESCALA DE 12 SIGNOS DEL ZODIACO (Y DE INTERVALOS DE SEMITONO)	NOTA CORRESPONDIENTE AL INTERVALO CROMÁTICO (EMPIEZA LA ESCALA CROMÁTICA EN DO)
א	△ (elemento Aire)	*	**
ב	☿ (planeta Mercurio)	(ídem)	(ídem)
ג	☾ (Luna)	(ídem)	(ídem)
ד	♀ (planeta Venus)	(ídem)	(ídem)
ה	♈ (signo de Aries)	1	Do
ו	♉ (signo de Tauro)	2	Do#
ז	♊ (signo de Géminis)	3	Re
ח	♋ (signo de Cáncer)	4	Re#
ט	♌ (signo de Leo)	5	Mi
י	♍ (signo de Virgo)	6	Fa
כ	♃ (planeta Júpiter)	*	**
ל	♎ (signo de Libra)	7	Fa#
מ	♊ (elemento Agua)	*	**
נ	♏ (signo del Escorpión)	8	Sol
ס	♐ (signo de Sagitario)	9	Sol#
ע	♑ (signo de Capricornio)	10	La
פ	♂ (planeta Marte)	*	**
צ	♒ (signo de Acuario)	11	La#
ק	♓ (signo de Piscis)	12	Si
ר	☉ (Sol)	*	**
ש	△ (elemento Fuego)	(ídem)	**
ת	♄ (planeta Saturno)	*	**

*no aplica, no está en el zodiaco
**El sistema de Bennett asigna sonidos solo al zodiaco.

correspondencias entre los planetas más los cuatro elementos y las alturas musicales. Estos hacen parte de una suerte de astrología sonora altamente desarrollada —aunque centrada únicamente en la altura, no en el ritmo u otros parámetros musicales— que el musicólogo especulativo Joscelyn Godwin ha reseñado detalladamente en varias de sus obras⁴⁰.

⁴⁰ Para listados tabulares y comparaciones de sistemas a la manera en que se ha hecho en este artículo recomiendo Joscelyn Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth: The Spiritual Dimensions of Music from Antiquity to the Avant-garde*, Rochester (VT): Inner Traditions, 1987; especialmente, la

Por lo pronto, y para el caso que nos ocupa, Parrott ha echado mano de las equivalencias de colores entre ciertos planetas y ciertos signos del zodiaco, utilizando como base la ya mencionada Vara de Loto o Vara del Arco Iris. En la tabla 5⁴¹ se muestran estas regencias.

TABLA 5. CORRESPONDENCIAS ENTRE LOS PLANETAS ANTIGUOS Y LOS SIGNOS DEL ZODIACO, SEGÚN SE OBSERVAN EN LA VARA DE LOTO		
COLOR DE LA BANDA EN LA VARA DE LOTO	PLANETA	SIGNO DEL ZODIACO
Anaranjado	☉ (Sol)	♊ (Géminis)
Azul	☾ (Luna)	♐ (Sagitario)
Amarillo	☿ (Mercurio)	♌ (Leo)
Verde	♀ (Venus)	♎ (Libra)
Rojo	♂ (Marte)	♈ (Aries)
Violeta	♃ (Júpiter)	♒ (Acuario)
Azul-violeta	♄ (Saturno)	♑ (Capricornio)

En cuanto a las equivalencias de los tres elementos representados por las llamadas “letras madres” —aire, agua y fuego—, ellos también tienen su equivalencia tradicional con los planetas que arquetípicamente representan estas características elementales: la volatilidad y la movilidad del aire quedan representadas por Mercurio, la Luna afecta las mareas y todos los líquidos de nuestro planeta, por lo cual se le asigna dominio sobre el Agua, y la fogsidad de Marte representa arquetípicamente al elemento fuego. Estas equivalencias quedan expresadas en la tabla 6.

TABLA 6. REGENCIA DE LOS PLANETAS ANTIGUOS SOBRE LOS TRES ELEMENTOS PRIMIGENIOS	
ELEMENTO ARQUETÍPICO QUE LO REPRESENTA	PLANETA QUE LO REPRESENTA
△ (Aire)	☿ (Mercurio)
▽ (Agua)	☾ (Luna)
△ (Fuego)	♂ (Marte)

tercera parte: pp. 112-164. Téngase cuidado con la traducción al español de esta obra, *Armonías del cielo y de la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia* (Barcelona, Paidós, 2000), pues, al parecer, los editores consideraron el material de la tercera parte excesivamente técnico y “esotérico” para su público masivo deseado y omitieron enteramente esta sección de su traducción, por lo cual, en el momento, esta solamente puede consultarse en inglés en la edición de Inner Traditions de 1987.

⁴¹ Parrott, p. 244.

TABLA 7. RESUMEN DE LAS ATRIBUCIONES LETRAS-ALTURAS
EN EL SISTEMA DE BENNETT-PARROT

LETRA HEBREA	CORRESPONDENCIA ASTROLÓGICA O ELEMENTAL QUE TRADICIONALMENTE SE ASIGNA EN EL ÁRBOL DE LA VIDA	ORDEN EN LA ESCALA DE 12 SIGNOS DEL ZODIACO (Y DE INTERVALOS DE SEMITONO)	NOTA CORRESPONDIENTE AL INTERVALO CROMÁTICO (EMPIEZA LA ESCALA CROMÁTICA EN DO)
א	△ (elemento Aire, regido por Mercurio)	(igual que Mercurio, como Leo)	Mi
ב	☿ (planeta Mercurio, rige sobre Leo)	(igual que Leo)	Mi
ג	☾ (Luna)	(igual que Sagitario)	Sol#
ד	♀ (planeta Venus)	(igual que Libra)	Fa#
ה	♈ (signo de Aries)	1	Do
ו	♉ (signo de Tauro)	2	Do#
ז	♊ (signo de Géminis)	3	Re
ח	♋ (signo de Cáncer)	4	Re#
ט	♌ (signo de Leo)	5	Mi
י	♍ (signo de Virgo)	6	Fa
יא	♎ (planeta Júpiter)	(igual que Acuario)	La#
יב	♏ (signo de Libra)	7	Fa#
יג	♐ (elemento Agua)	(igual que Luna, como Sagitario)	Sol#
יד	♑ (signo del Escorpión)	8	Sol
טו	♒ (signo de Sagitario)	9	Sol#
טז	♓ (signo de Capricornio)	10	La
יז	♈ (planeta Marte)	(igual que Aries)	Do
יח	♎ (signo de Acuario)	11	La#
יט	♏ (signo de Piscis)	12	Si
כ	☉ (Sol)	(igual que Géminis)	Re
כא	△ (elemento Fuego)	(igual que Marte, como Aries)	Do
כב	♄ (planeta Saturno)	(igual que Capricornio)	La

Una vez que se han establecido las correspondencias entre los elementos primigenios y los planetas, se coteja esta información con las correspondencias entre los planetas y los signos del zodiaco, y luego entre los signos del zodiaco y su orden en el año astrológico, el cual equivale, como ya hemos visto, al orden de las notas de la escala cromática, empezando en do. No se desespere el lector ante esta red de referencias cruzadas consecutivas a correspondencias entre tablas de correspondencias que surge una y otra y otra vez: es absolutamente típica de la tradición Hermética, y es la base de su pensamiento analógico, que conecta entre sí todos los niveles del universo, sin importar qué tan dispares sean el uno del otro⁴².

⁴² Para una discusión del efecto de este pensamiento analógico típico del Hermetismo sobre la música occidental, véase Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiogra-*

Incluyo en la tabla 7 el resumen de todas estas correspondencias, el cual finalmente nos da la equivalencia directa entre las letras del alfabeto hebreo y las alturas musicales, tal como nos la presenta Thom Parrott tras realizar todos los procedimientos descritos.

Pero he descubierto un problema importante desde el punto de vista astrológico en el trabajo de Parrott: las asignaciones entre los planetas y los signos del zodiaco que se dan en la tabla 5 no corresponden en todos los casos a las atribuciones astrológicas tradicionales entre planetas y signos del zodiaco, que ocurren en virtud de lo que se conoce en astrología como *regencia* —o sea, qué planeta rige sobre qué signos—. En la tabla 8 se presentan las regencias tradicionalmente aceptadas:

TABLA 8. REGENCIAS TRADICIONALES DE LOS PLANETAS SOBRE LOS SIGNOS ZODIACALES		
PLANETA	RIGE SOBRE	
☉ (Sol)	♌ (Leo)	
☾ (Luna)	♋ (Cáncer)	
☿ (Mercurio)	♊ (Géminis)	ó ♍ (Virgo)
♀ (Venus)	♉ (Piscis)	
♂ (Marte)	♈ (Aries)	ó ♏ (Escorpión)
♃ (Júpiter)	♐ (Sagitario)	ó ♋ (Piscis)
♄ (Saturno)	♑ (Capricornio)	ó ♒ (Acuario)

Esto significa que las equivalencias entre planetas y signos propuestas por Parrott en la tabla 5 no siguen la tradición astrológica más ampliamente aceptada, por lo cual la tercera columna de la tabla 7 podría interpretarse como errada desde esta perspectiva. Parrott ha tomado como centro y referencia para su sistema de correspondencias la Vara de Loto —tal como lo propuso Bennett—, lo cual da como resultado esta inconsistencia, bastante grave desde el punto de vista de la tradición de correspondencias en la astrología occidental.

Para corregir esto se podría mantener el ordenamiento de los términos según el año astrológico —la propuesta original de ambos autores—, pero habría que rechazar la Vara de Loto y sus bandas de color como puente entre planetas y signos zodiacales, siguiendo las atribuciones tradicionales por regencia planetaria. Esta corrección daría resultados diferentes en varias de las letras, cambios que presento en la tabla 9.

phy of Others, Chicago: University of Chicago Press, 1993; especialmente, el capítulo titulado “Approaching Others” (pp. 1-43).

TABLA 9. CORRECCIÓN DE LAS CORRESPONDENCIAS ENTRE PLANETAS Y SIGNOS DEL ZODIACO, SIGUIENDO LAS ATRIBUCIONES TRADICIONALES EXPRESADAS EN LA TABLA 8

LETRA HEBREA	CORRESPONDENCIA ASTROLÓGICA O ELEMENTAL QUE TRADICIONALMENTE SE ASIGNA EN EL ÁRBOL DE LA VIDA	ORDEN EN LA ESCALA DE 12 SIGNOS DEL ZODIACO (Y DE INTERVALOS DE SEMITONO)	NOTA CORRESPONDIENTE AL INTERVALO CROMÁTICO (EMPIEZA LA ESCALA CROMÁTICA EN DO)
א	△ (elemento Aire, regido por Mercurio)	(igual que Mercurio, como Géminis)	Re
ב	☿ (planeta Mercurio, rige sobre Géminis)	(igual que Géminis)	Re
ג	☾ (Luna)	(igual que Cáncer)	Re#
ד	♀ (planeta Venus)	(igual que Piscis)	Si
ה	♈ (signo de Aries)	1	Do
ו	♉ (signo de Tauro)	2	Do#
ז	♊ (signo de Géminis)	3	Re
ח	♋ (signo de Cáncer)	4	Re#
ט	♌ (signo de Leo)	5	Mi
י	♍ (signo de Virgo)	6	Fa
יא	♎ (planeta Júpiter)	(igual que Sagitario)	Sol#
יב	♏ (signo de Libra)	7	Fa#
יג	♐ (elemento Agua)	(igual que Luna, como Cáncer)	Re#
יד	♑ (signo del Escorpión)	8	Sol
טו	♒ (signo de Sagitario)	9	Sol#
טז	♓ (signo de Capricornio)	10	La
יז	♈ (planeta Marte)	(igual que Aries)	Do
יח	♏ (signo de Acuario)	11	La#
יט	♐ (signo de Piscis)	12	Si
כ	☉ (Sol)	(igual que Leo)	Mi
כא	△ (elemento Fuego)	(igual que Marte, es decir Aries)	Do
כב	♄ (planeta Saturno)	(igual que Capricornio)	La

Precisiones y correcciones del sistema de Bennett por D. A. Hulse

El autor ocultista David Allen Hulse no hace mención directa del trabajo de Parrott, aunque sí menciona el de Bennett, asignando no obstante las correspondencias entre planetas y signos del zodiaco a la manera tradicional, tal como hemos mostrado en la tabla 9.

Hulse considera que “las correlaciones matemáticas entre el color y el sonido como relaciones de frecuencias no apoyan totalmente estas atribuciones” que asigna Bennett⁴³.

⁴³ Hulse, p. 58 (traducción mía).

Hulse prefiere comparar las vibraciones en ciclos por segundo (*herz*) de unas y de otras, notando —eso sí— que “las relaciones entre ambas son aproximadas”⁴⁴. En este sentido nos provee la siguiente tabla:

TABLA 10. COMPARACIÓN QUE HULSE
ENTRE LAS FRECUENCIAS DE LA LUZ VISIBLE Y DEL SONIDO

COLORES	FRECUENCIA DEL COLOR EN <i>HERZ</i> (x 10 ¹²)	ASOCIACIONES TRADICIONALES DE LOS COLORES Y EL ZODIACO	FRECUENCIA DE SONIDOS AUDIBLES (EN <i>HERZ</i>)	NOTA A LA QUE CORRESPONDE DICHA FRECUENCIA
Rojo	430-470	Aries	302	Sol
Rojo-anaranjado	480	Tauro	415	Sol#
Anaranjado	490-500	Géminis	440	La
Amarillo-anaranjado	510	Cáncer	466	La#
Amarillo	520	Leo	494	Si
Amarillo-verde	530-550	Virgo	523	Do
Verde	560-590	Libra	553	Do#
Azul-verde	600-610	Escorpio	587	Re
Azul	620-630	Sagitario	622	Re#
Azul-violeta	640-680	Capricornio	659	Mi
Violeta	690-710	Acuario	698	Fa
Rojo-violeta	720-750	Piscis	740	Fa#

La diferencia principal con respecto al sistema de Bennett es que, debido a esta comparación entre las frecuencias del sonido y las de los colores de la luz visible —quitando varios ceros en el caso de las frecuencias de luz—, la escala cromática aquí empieza en sol, no en do. A primera vista se trata simplemente de una transposición de siete semitonos hacia arriba (quinta justa) con respecto a la propuesta de Bennett.

Hulse sugiere básicamente equiparar 698.000.000.000 a 698 simplemente quitando doce ceros. Es decir que un fa₄ es, según Hulse, un color violeta transpuesto muchas octavas abajo. Pero hay en esta comparación un error físico fundamental: a pesar de la racionalidad lógica de su propuesta, la realidad acústica es que la transposición de una octava ocurre por mitades, no por potencias de diez: la octava superior del la de 440 *herz* (la₄) no es 4.400 *herz* sino el doble del original, es decir 880 *herz*; una octava arriba de esta nota sería 1.760, y así sucesivamente. Por lo tanto, 440, 4.400 y 44.000 no serán diversas octavas de una misma clase de altura sino que serán clases de alturas completamente diferentes: en efecto, las frecuencias de cuatro octavas sobre el la central son 440, 880, 1.760 y 3.520 *herz*, y salta a

⁴⁴ Hulse, p. 58.

la vista que las relaciones numéricas entre ellas son más difíciles de descubrir a simple vista que en el caso en que simplemente se agregan o quitan ceros.

Para aplicar realmente la sugerencia de Hulse de obtener la equivalencia audible de los colores transponiendo sus frecuencias muchas octavas abajo será necesario purgar este error acústico y dividir las frecuencias del color por 2 tantas veces como sea necesario para obtener una frecuencia perceptible no como color sino como sonido. Tomando como rango de frecuencias audible por el oído humano las que están entre los 20 y los 20.000 *herz*, queda claro que nos esperan muchas divisiones por 2 antes de bajar las altísimas frecuencias de la luz visible a las relativamente bajas del sonido. Pero es, ciertamente, una operación realizable.

Tras 35 divisiones por mitades de las frecuencias de la luz visible —o sea, 35 octavas abajo— entramos en el rango audible. No obstante, se trata todavía de sonidos demasiado agudos, por lo cual es necesario realizar cinco divisiones más para llegar al rango que escribimos en clave de sol. Tras transponer la frecuencia de los colores cuarenta octavas abajo, aproximar las frecuencias al hercio más cercano —dado que estas divisiones producen hasta cuatro puestos decimales— y luego comparar las frecuencias de la escala temperada moderna —en que el la_4 se afina a 440 *herz*— con el resultado de esta división/transposición, tenemos los resultados que se presentan en la tabla 11.

TABLA 11. CORRECCIÓN DE LA PROPUESTA DE “TRANSPOSICIÓN DEL COLOR” DE HULSE PARA ADAPTARLA A LA REALIDAD ACÚSTICA				
COLORES	RANGO DE FRECUENCIAS DEL COLOR EN <i>HERZ</i> (x 10 ¹²)	ASOCIACIONES TRADICIONALES DE LOS COLORES Y EL ZODIACO	DIVISIÓN POR MITADES 40 VECES* DE LAS FRECUENCIAS DE LOS COLORES HASTA LLEGAR A SONIDOS AUDIBLES**	NOTA A LA QUE CORRESPONDEN DICHAS FRECUENCIAS***
Rojo	430-470	Aries	427-391	Sol#-Sol
Rojo-anaranjado	480	Tauro	437	La
Anaranjado	490-500	Géminis	445-454	La-La#
Amarillo-anaranjado	510	Cáncer	464	La#
Amarillo	520	Leo	473	La#
Amarillo-verde	530-550	Virgo	482-500	Si
Verde	560-590	Libra	509-537	Do
Azul-verde	600-610	Escorpio	546-555	Do#
Azul	620-630	Sagitario	564-573	Do#
Azul-violeta	640-680	Capricornio	582-618	Re-Re#
Violeta	690-710	Acuario	628-609	Fa
Rojo-violeta	720-750	Piscis	655-682	Mi

* 40 octavas abajo
 ** dada en *Herz*, aproximada al hercio más cercano
 *** aproximada a las frecuencias de la escala cromática temperada

TABLA 12. ALFABETO HEBREO Y CORRESPONDENCIAS ASTROLÓGICAS, CROMÁTICAS Y DE FRECUENCIAS DE COLOR TRANSPUESTAS CUARENTA OCTAVAS ABAJO PARA QUE SEAN AUDIBLES

LETRA HEBREA	CORRESPONDENCIA ASTROLÓGICA O ELEMENTAL QUE TRADICIONALMENTE SE ASIGNA EN EL ÁRBOL DE LA VIDA	COLOR QUE SE LE ATRIBUYE A ESTE SIGNO O ELEMENTO	NOTA CORRESPONDIENTE AL INTERVALO CROMÁTICO EN EL SISTEMA LUZ-A-SONIDO DE HULSE, CORREGIDO POR HASLER
א	△ (elemento Aire, regido por Mercurio, que rige Géminis o Virgo)	Anaranjado (Géminis) Amarillo-verde (Virgo)	La-La# (Géminis) Si (Virgo)
ב	☿ (planeta Mercurio, rige sobre Géminis o Virgo)	Anaranjado (Géminis) Amarillo-verde (Virgo)	La-La# (Géminis) Si (Virgo)
ג	☾ (Luna, rige ♋ Cáncer)	Amarillo-anaranjado	La#
ד	♀ (planeta Venus, rige ♛ Piscis)	Rojo-violeta	Mi
ה	♈ (signo de Aries)	Rojo	Sol#-Sol
ו	♉ (signo de Tauro)	Rojo-anaranjado	La
ז	♊ (signo de Géminis)	Anaranjado	La-La#
ח	♋ (signo de Cáncer)	Amarillo-anaranjado	La#
ט	♌ (signo de Leo)	Amarillo	La#
י	♍ (signo de Virgo)	Amarillo-verde	Si
כ	♃ (planeta Júpiter, rige ♐ Sagitario o ♛ Piscis)	Azul (Sagitario) rojo-violeta (Piscis)	Do# (Sagitario) Mi (Piscis)
ל	♎ (signo de Libra)	Verde	Do
מ	♊ (elemento Agua, regido por Luna, que rige Cáncer)	Amarillo-anaranjado	La#
נ	♏ (signo del Escorpión)	Azul-verde	Do#
ס	♐ (signo de Sagitario)	Azul	Do#
ע	♑ (signo de Capricornio)	Azul-violeta	Re-Re#
פ	♂ (planeta Marte, rige ♈ Aries o ♏ Escorpión)	Rojo (Aries) Azul-verde (Escorpión)	Sol#-Sol (Aries) Do# (Escorpión)
צ	♒ (signo de Acuario)	Violeta	Fa
ק	♛ (signo de Piscis)	Rojo-violeta	Mi
ר	♌ (Sol, rige ♌ Leo)	Amarillo	La#
ש	△ (elemento Fuego, regido por Marte, que rige Aries)	Rojo	Sol#-Sol
ת	♄ (planeta Saturno, rige ♑ Capricornio o ♒ Acuario)	Azul-violeta (Capricornio) Violeta (Acuario)	Fa

Nótese que hay diferencias, a veces de un semitono, pero a veces de más, entre el sistema originalmente propuesto por Hulse (tabla 10) y el corregido en la tabla 11.

Además, estas atribuciones a veces le asignan dos alturas a un solo color —basándose en el rango de vibración del color que expone Hulse— y asimismo son *bastante* aproximadas, pues para tener atribuciones más exactas de frecuencias específicas a alturas precisas simple-

mente no nos sirve el sistema cromático temperado, dado que tiene muy pocos intervalos por octava, por lo cual hay un amplio rango de frecuencias en un semitono temperado.

Sería prometedor, por lo tanto, estudiar correspondencias de este tipo entre colores de la luz visible y alturas musicales en los sistemas microtonales de 19, 22, 24, 44 o 53 microintervalos por octava, que son los principales sistemas microtonales propuestos y desarrollados por diversos teóricos y compositores a lo largo del siglo XX⁴⁵. Para mayor precisión se podría intentar la comparación de estas transposiciones a octava de frecuencias de luz visible con la escala por cents, que asigna nada menos que ¡1.200 intervalos a una octava!⁴⁶. Para no alargar excesivamente este escrito he decidido limitarme a las escalas diatónicas y cromáticas de siete y doce intervalos por octava, por lo cual las posibilidades microtonales no se tratarán aquí.

Realizando el mismo ejercicio de correspondencia que se llevó a cabo en la tabla 9 con el sistema de Bennett-Parrott, pero con las correcciones a las atribuciones de color propuestas por Hulse —tal como aparecen en la tabla 11—, podemos cotejar las correspondencias entre las letras hebreas y las alturas musicales según la esta propuesta de equiparar color a sonido.

Conclusiones de la revisión de la bibliografía y las correcciones

En la tabla 13 vemos el resultado de las operaciones de equivalencia entre letras hebreas y alturas musicales que se han comentado y corregido en este artículo. Nótese que, en las cuatro últimas columnas —que representan precisiones y correcciones de la idea original de Allan Bennett de utilizar los colores tradicionales asignados a los signos del zodiaco como guía para la asignación de correspondencias a las letras—, hay similitudes importantes; las diferencias que encontramos se deben, por supuesto, a las correcciones y precisiones que se le han hecho sucesivamente al sistema original de Bennett.

Nótese también que los sistemas de Glazerson y Saint-Yves —mostrados en las columnas 1 y 2—, por haber sido deducidos de manera totalmente diferente, dan resultados radicalmente distintos, sobre todo en el sistema de Glazerson, que, a diferencia de los demás, se extiende a lo largo de tres octavas diatónicas.

En los casos en que haya dos asignaciones de signo astrológico por planeta regente (véase la tabla 8) se ha puesto la altura que corresponde a la primera atribución, por ser considerada en astrología la más “potente”. En la última columna, los intervalos no son precisos y temperados, por lo cual se ha hecho necesario dar un rango entre dos notas de la escala temperada para expresarlos.

⁴⁵ Estas escalas microtonales se estudian desde el punto de vista de su construcción matemática en Gareth Loy, *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music*, vol. 1, Cambridge (MA), The MIT Press, 2006, pp. 73-82.

⁴⁶ Loy, p. 74.

TABLA 13: RESUMEN DE LAS EQUIVALENCIAS ENTRE LETRAS HEBREAS Y ALTURAS MUSICALES DE TODOS LOS SISTEMAS RESEÑADOS, COMENTADOS Y CORREGIDOS EN ESTE ARTÍCULO

LETRAS HEBREAS	ATRIBUCIONES SEGÚN					
	GLAZERSON	SAINT-YVES	PARROTT COMPLETANDO A BENNETT	CORRECCIONES DEL SISTEMA DE PARROTT*	SISTEMA DE TRANSPOSICIÓN DE COLORES HULSE	CORRECCIONES ACÚSTICAS A HULSE
א						
ב						
ג						
ד						
ה						
ו						
ז						
ח						
ט						
י						

TABLA 13: RESUMEN DE LAS EQUIVALENCIAS ENTRE LETRAS HEBREAS Y ALTURAS MUSICALES DE TODOS LOS SISTEMAS RESEÑADOS, COMENTADOS Y CORREGIDOS EN ESTE ARTÍCULO

LETRAS HEBREAS	ATRIBUCIONES SEGÚN					
	GLAZERSON	SAINT-YVES	PARROTT COMPLETANDO A BENNETT	CORRECCIONES DEL SISTEMA DE PARROTT*	SISTEMA DE TRANSPOSICIÓN DE COLORES HULSE	CORRECCIONES ACÚSTICAS A HULSE
ב						
ב						
ג						
ד		No se da este dato				
ה						
ו						
ז						
ח						
ט						
י						
יא	"Nueva nota de la escala", solo existirá, en el "nuevo Orden de cosas", tras la venida del Mesías					

Demostración práctica de las conversiones de letras a alturas

Habiendo reseñado los sistemas existentes de traducción de letras hebreas a alturas musicales y propuesto otros en base a técnicas tradicionales de cábala literal (gematría), ha llegado el momento de demostrar el funcionamiento de estos sistemas a la hora de generar líneas melódicas a partir de un texto hebreo preexistente.

Para ello necesitamos primero un texto base. Para esta demostración he escogido el texto del “Ritual de la Cruz Cabalística”, rito tradicional del sistema mágico de la Aurora Dorada⁴⁷ que ha estado en uso en círculos Herméticos modernos desde la fundación de la orden original en 1888⁴⁸. La función de este ritual es servir de preámbulo a cualquier otra operación mágica o de meditación, pues se dice que “centra” al operador sobre sí mismo y lo ayuda a concentrarse⁴⁹.

El texto del ritual, que siempre se enuncia en hebreo, es el siguiente:

אתה מלכות וגבורה וגדולה לעלם אמן

Su pronunciación es *Atah Malkhut, ve Guebura, ve Guedulah, Le'Olam, Amen*, y traduce “Tuyo es el Reino, el Poder y la Gloria para siempre, amén”. El ritual original acompaña este texto con ciertos gestos y movimientos que no vienen al caso para el tema que nos ocupa.

Para deducir las alturas musicales de este texto debemos, como primera medida, referirnos a la tabla de equivalencias o de “traducción” que nos diga qué alturas debemos asignarle a cada letra. En este artículo he examinado cuatro sistemas de “traducción” propuestos por cabalistas, esoteristas y músicos, y los resultados de sus propuestas se han resumido en la tabla 13 —al igual que algunas correcciones que propongo—. Podremos utilizar ahora esta tabla como tabla de traducción. Al hacerlo debemos recordar que el hebreo, igual que el árabe, se lee de derecha a izquierda. Por lo tanto, nuestra “melodía” basada en esta oración de la tradición hermética contemporánea empezará en la letra א y terminará en la ם del texto dado.

En segundo término, como varias de las letras hebreas corresponden a consonantes o a semiconsonantes (véase la tabla 1), se hará necesario “completar” las palabras con las vocales que las harán pronunciables y permitirán cantarlas. Por ejemplo, la penúltima palabra de nuestra frase (לעלם) se translitera correctamente letra por letra como LLM, pero su pronunciación —con interpolación de vocales para facilitar la pronunciación— es LeOLaM. A la hora de transcribir la palabra a alturas musicales, solo las cuatro letras hebreas —expresadas en la transliteración con negrillas mayúsculas— tendrán asignación de altura, y las vocales interpoladas recibirán la misma altura que la consonante inmediatamente anterior, con lo que ayudarán a la resonancia y a la prolongación del sonido asignado a la consonante.

⁴⁷ Regardie, *The Original Account...*

⁴⁸ Ithell Colquhoun, *Sword of Wisdom: MacGregor Mathers and “The Golden Dawn”*, New York, G. P. Putnam, 1975.

⁴⁹ Regardie, *El pilar del medio*, pp. 85-94.

Nota con respecto al ritmo

Tras varios años de investigación no he encontrado trabajos similares a los que he reseñado, que se enfoquen en el aspecto rítmico. He diseñado, mediante el uso de la gematría, o cábala numérica, una propuesta rítmica para llenar este vacío, pero la exposición de esta propuesta está fuera del alcance de este artículo y se discutirá en otra ocasión. Por lo pronto, para asignarles ritmos a las frases musicales que a continuación se extraerán de la oración de la Cruz Cabalística, se utilizará el ritmo a la manera del canto gregoriano, es decir expresando con notas largas y cortas las divisiones entre las palabras y las frases del lenguaje hablado. Igualmente se insertarán silencios para lograr que los acentos musicales coincidan con los del lenguaje y para favorecer la respiración y el fraseo.

Melodías derivadas de los sistemas de atribución directa

En los sistemas cromáticos se han anotado las alteraciones antes de cada nota. Las ligaduras indican fraseo de respiración.

1) Según el sistema diatónico de Glazerson (no se ha hecho ninguna transposición de octavas):



2) Según el sistema modal de Saint-Yves:



3) Propuesta que hace Parrott en su artículo⁵⁰:



4) Corrección de Parrott siguiendo las atribuciones clásicas entre planetas y signos del zodiaco, tal como se discute en este artículo:



⁵⁰ Parrott, p. 248.

5a) Interpretación cromática de Hulse: el sonido como colores de la luz visible, pero de mucha menor vibración. Versión que sigue estrictamente la tabla de traducción propuesta por Hulse:



5b) Interpretación cromática de Hulse con transposición de algunas notas a la octava para generar melodías más cantábiles:



6a) Corrección acústica de la propuesta de Hulse: las frecuencias de los colores transpuestas 39 o 40 octavas abajo (alturas aproximadas para corresponder a la escala cromática temperada). Cuando una letra corresponda a dos notas de la escala cromática, se ha tomado en este ejemplo la nota más aguda:



6b) Como lo anterior, pero tomando la nota más grave cuando a una letra correspondan dos notas:



Conclusiones técnicas, estéticas y paradigmáticas

Vemos que los ocho ejemplos anteriores varían considerablemente en cuanto a los resultados sonoros a pesar de que todos están basados en *exactamente* la misma frase hebrea. Por un lado, la diferencia será enorme si utilizamos sistemas diatónicos o cromáticos y si aquellos son modales; el tipo de modo escogido también influirá de manera importante en los resultados musicales. No se han intentado mostrar acá sistemas microtonales, pero también podría trabajarse la “cábala musical” que se ha discutido con este tipo de sistemas, especialmente con el de veintidós intervalos por octava —considerando que son veintidós las letras del alfabeto hebreo—.

A algunos lectores tal vez les resulte sorprendente que, en los sistemas cromáticos, el resultado sea tan atonal, dada la atmósfera altamente tradicional y conservadora que suele asociarse con el esoterismo Hermético y la cábala, que tienen fuertes asociaciones religio-

sas antiguas y medievales. Desde el punto de vista técnico, esto no resulta sorprendente, teniendo en cuenta que en los sistemas de música especulativa no se hace un esfuerzo por generar, establecer y reforzar un centro tonal y que se utilizan todas las notas de la escala cromática, tal como propuso Schönberg en su técnica dodecafónica, el más célebre sistema de atonalismo sistemático. Por ello considero que sería adecuado llamar a estos sistemas “serialismo especulativo” o incluso “serialismo cabalístico”, porque, por un lado, se trata literalmente de generar series —en este caso, de alturas—, pero, además —cuando utilizamos el sistema cromático en su totalidad—, el resultado sonoro es consecuente con la estética y el particular “ambiente sonoro” del serialismo.

Otro asunto que llama la atención del lego —pero que al teórico especulativo solo le confirma una constante recurrente— es que no hay ninguna consistencia entre los diversos sistemas: todos —salvo, tal vez, el de Glazerson— se han propuesto con una lógica clara y sustentada en principios cabalísticos y Herméticos sólidos, establecidos y ampliamente utilizados durante muchos siglos. En este sentido son adecuados, inteligentes y “correctos”. Pero todos dan resultados sonoros muy diversos; es decir que ninguno de estos sistemas nos sirve para encontrar la correspondencia “verdadera y real” entre letras hebreas y alturas musicales, la que se esconde en el platónico mundo de las ideas, en la “mente de Dios”.

Pero, a la larga, esto es un asunto de paradigma: la propia tradición esotérica occidental hace énfasis en el logro de la gnosis, una experiencia directa, *individual e incommunicable* de unión con realidades metafísicas o de comprensión de las mismas. (*Gnosis* significa ‘comprender’, pero no con la mente —pues eso es *episteme*— sino a través de la experiencia personal, de la comunicación directa con otra inteligencia, como la de Dios o la del universo vivo.) En este sentido, para muchos esoteristas no hay *una* realidad —o, al menos, no una que podamos conocer— sino que solamente existe *su* interpretación individual de la “realidad”, y por ello no resulta sorprendente que todos estos intentos de encontrar las correspondencias no lleven a un mismo resultado, ni siquiera a resultados similares o comparables. Como bien concluye Joscelyn Godwin en una frase que resume magistralmente esta situación, en teoría especulativa “nada es concluyente: esa no es su naturaleza”.

Cierro esta contribución con otra frase de Godwin, con la cual empieza a cerrar su artículo de 1982 “The Revival of Speculative Music”, el primero en llamar la atención acerca de un resurgimiento del interés por este tipo de teoría musical “alternativa” en el último cuarto del siglo XX: “En su estado actual la música especulativa no es un cuerpo de conocimiento, ni nada que pueda ser aprendido y comunicado en un libro. Se trata más bien de una actitud de la mente”.

Fiel a esta actitud mental he mostrado, comentado y hasta corregido las propuestas de “traducción” entre letras hebreas y alturas musicales que he encontrado en la bibliografía sobre música especulativa tras cinco años de investigación, pero dejo a los compositores en libertad de escoger, modificar o alterar los sistemas de manera tal que sean significantes y llamativos para ellos, y de ese modo sirvan como herramientas para la expresión de su individualidad, que es, según las creencias gnósticas y Herméticas, la chispa del Dios verdadero que habita dentro de cada uno de nosotros.