

---

## LA MÚSICA DE THELEMA

---

Francisco José MARTÍN JAIME

### Componer es jugar a ser Dios

De hecho es más que ello, puesto que si bien Dios puede permitirse el lujo de ser el Demiurgo platónico<sup>1</sup>, nos, los compositores, no podemos concedernos licencia alguna en cuanto a nuestra Creación.

Cada obra, cada composición que salga de nuestro intelecto y nuestra pluma ha de ser un mundo, un universo en sí mismo. Y como universo, como Creación divina, ha de tener peso, medida, acción y consecuencia. Desde la más ínfima partícula subatómica hasta la más titánica galaxia han de ser situados en su justo lugar; cualquier ley existente en el universo que creemos ha de ser fruto, como todo él, de nuestro intelecto, de nuestra *Voluntad*.

Nuestra Creación se ha de erigir, por tanto, en un *acto volitivo*, en que ni un efecto -fenomenológico- producido en el oyente, ni un sonido, ni un timbre, ni un tempo, ritmo o direccionalidad escapen en su gestación y realización de nuestros objetivos, y estos de nuestra *Voluntad*.

Rabèlais, en su pentalogía de *Gargantúa y Pantagruel* (1532 y ss.)<sup>2</sup>, establece la Ley de Thelema:

---

1 Platón, *Timeo*.

2 «*Toda su vida no se empleó en leyes, estatutos o reglas, sino según su propia voluntad franco arbitrio. Se levantaron de la cama cuando les pareció: beber, comer, trabajar, dormir; cuando les vino en gana. Nada les hizo despertar; ninguno hizo gesto en limitarse a comer, beber, ni hacer ninguna otra cosa, por tanto ha establecido Gargantúa. En su regla no había sino esta cláusula: haz tu voluntad. Porque los hombres libres, bien nacidos y bien criados, ocupados en empresas honestas, tienen de natural un instinto que siempre les impulsa y espolea a las acciones virtuosas, y se libres de vicio: lo que se llama honor. Esos mismos hombres, cuando por sometimiento y por limitación son deprimidos y reducidos al servilismo, dejan aparte esa noble disposición por la que tendían a la virtud, para quebrar y romper ese yugo de servidumbre. Porque está de acuerdo con la naturaleza del hombre desear las cosas prohibidas así como aquello que se nos negó.*» Françoise Rabèlais, *La Vie Inestimable du Giant Gargantua*, Libro I, Cap. LVII

«Toute leur vie estoit employée non par loix, statuts, ou reigles: mais selon leur vouloir & franc arbitre. Se levoient du lict quand bon leur sembloit: beuvoient, mangeoient, travailloient, dormoient, quand le desir leur venoit. Nul ne les esveilleoit, nul ne les parforçoit ny à boire, ny à manger, ny à faire chose aultre quelconque. Ainsi l'avoit estably Gargantua. En leur reigle n'estoit que ceste clause:

FAY CE, QUE VOULDRAS.

Parce que gents libres, bien nays, bien instruits, conversants en compaignies honnestes ont par nature ung instinct, & aguillon, qui tousjours les pousse à faitz vertueux, & retire de vice: lequel ils nommoient honneur. Iceulx quand par vile subjection & contraincte font deprimez & asservis, destournent la noble affection par laquelle à vertus franchement tendoient, à déposer & enfreindre ce joug de servitude. Car nous entreprenons tousjours choses deffenduës, & convoitons ce que nous est denié.»

Si bien Rabèlais fue un “hombre del Renacimiento”, y fue y ha sido tachado “entonces y ahora- de ateo, hereje y un sinfín de epítetos descalificativos más, basó su obra y sus personajes en los ideales humanistas de su época, más bien que en gnosticismos o pensamientos ocultistas.

Fue el gran Aleister Crowley (12 de Octubre de 1875 – 1 Diciembre de 1947), ocultista, escritor, poeta -uno de los más grandes de la literatura inglesa- y, entre otras muchas facetas, viajero, pintor y crítico, quien sublimó la energía volitiva de las palabras de Rabèlais.

«36. My scribe Ankh-af-na-khonsu, the priest of the princes, shall not in one letter change this book; but lest there be folly, he shall comment thereupon by the wisdom of Ra-Hoor-Khuit.

37. Also the mantras and spells; the obeah and the wanga; the work of the wand and the work of the sword; these he shall learn and teach.

38. He must teach; but he may make severe the ordeals.

39. The word of the Law is THELEMA.

40. Who calls us Thelemites will do no wrong, if he look but close into the word. For there are therein Three Grades, the Hermit, and the Lover, and the man of Earth. Do what thou wilt shall be the whole of the Law.

41. The word of Sin is Restriction. O man! refuse not thy wife, if she will! O lover, if thou wilt, depart! There is no bond that can unite the divided but love: all else is a curse. Accursed! Accursed be it to the aeons! Hell.

42. Let it be that state of manyhood bound and loathing. So with thy all; thou hast no right but to do thy will.

43. Do that, and no other shall say nay.

44. For pure will, unassuaged of purpose, delivered from the lust of result, is every way perfect.

45. The Perfect and the Perfect are one Perfect and not two; nay, are none!»<sup>3</sup>

De estas palabras, de esta interpretación de la frase de Rabèlais, se despliega a nuestro intelecto un nuevo universo de posibilidades. Si el mundo utópico e idealista de los thelemitas pantagruélicos se limitaba a la fábula, la propuesta de Crowley sacude conceptos sociales y humanos para instaurar una nueva suerte de estatus, en la que es la responsabilidad del hombre la que guía sus actos. Es una especie de nuevo “Código de Caballería”, en que los motivos que han de ser esgrimidos por cada individuo dependen de su Voluntad, y ésta de su responsabilidad.

*Haz tu Voluntad*, puesto que ésta es la Ley, se impone como motu del Compositor-Creador. Los grandes genios de la historia ya lo han hecho, no se han ceñido a formas o convencionalismos de sus épocas. Pero para los nuevos, los jóvenes Compositores-Creadores de esta época oscura, de incertidumbre y falta de objetivos creativos, en que todo parece estar hecho y la originalidad en la *lucha contra la tonalidad*, la falta de esta –que se había

---

3 «36. Mi escriba Ankh-af-na-khonsu, el sacerdote de los principes, no cambiará siquiera una letra de este libro; aunque por temor a la aberración, comentará sobre ello por la sabiduría de Ra-Hoor-Khu-It.

37. También los mantras y los hechizos; el obeah y el wanga; la obra del basto y la obra de la espada; los aprenderá y los enseñará.

38. Ha de enseñar; pero debe [también] hacer severas las ordalías.

39. La palabra de la ley es Thelema.

40. Quien nos llama thelemitas no obrará mal, si se adentra en la palabra. Pues allí dentro hay Tres Grados, el Eremita y el Amante y el hombre de la Tierra. Haz tu Voluntad será el todo de la Ley.

41. La palabra de Pecado es Restricción. ¡Oh, hombre! ¡No rehúses a tu esposa, si ella quiere! ¡Oh, amante, si tú quieres, parte! No hay lazo que pueda unir lo dividido más que el amor: todo lo demás es una maldición. ¡Malditos! ¡Maldito sean los eones! Infierno.

42. Que se mantenga ese estado de muchedumbre atado y aberrante. Así con todo; sólo tienes derecho a hacer tu Voluntad.

43. Haz eso y ninguno se opondrá.

44. Pues querer puro, libre de propósito, rescatado de la lujuria del resultado, es perfecto de todos lados.

45. El Perfecto y el Perfecto son un Perfecto y no dos; ¡no, no son ninguno!» Aleister Crowley, *Liber Al vel Legis sub Figurá CCXX as delivered by XCIII=418 to DCLXVI.* »

constituido en el generador de lo *nuevo* por el derroche de creatividad generado para luchar en su contra-, desde el derrocamiento de la tonalidad, la absoluta libertad ha pasado a convertirse en limitación y cortapisa al no existir ya la tonal tiranía, yendo en contra de la libre creatividad y de cualquier posibilidad evolutiva al carecerse de motivo contra lo que luchar, siendo tal la ausencia de metas y la desorientación ante el infinito abanico de posibilidades que supone tamaña libertad, que se ha llegado al caso incluso de la constitución de pseudosociedades dedicadas a la vuelta a la tonalidad, cuando no a aberraciones aún peores<sup>4</sup>.

La *Ley de Thelema* y su aplicación compositiva, la *Música de Thelema* devienen así en un nuevo mundo de posibilidades, en la capacidad de concebir –ecclécticamente–, cualquier tipo de sonido, partiendo de la única Voluntad de su Creador.

La tarea, siempre ardua y difícil del compositor, recobra nuevos aires, sí, pero bajo un pesado nuevo yugo, una responsabilidad mayor aún que la ya mantenida sobre nuestros hombros. Y es que este poderoso arma, como todas ellas, tiene dos filos: si bien la Ley nos da alas, nos permite la Creación y el desarrollo de nuestra tarea bajo el único auspicio de nuestra voluntad, es inevitable apreciar que también supone una grande y nueva responsabilidad o, mejor dicho, la consciencia de la evidencia de dicha responsabilidad.

De un lado, la Ley nos permite (nos insta) a utilizar cualesquiera métodos, sistemas, lenguajes y recursos que tengamos a nuestra disposición para llevar a cabo nuestra tarea. Esto implica la no privación de cualquier posibilidad o recurso del presente, pasado o futuro, con tal de que estos sean necesarios para plasmar nuestra Voluntad. La ventaja es evidente. Boulez, Stockhausen, Stravinsky y tantos otros del siglo XX han perseguido encontrar sistemas y recursos compositivos que les permitiesen expresarse con concreción y claridad. Pero ningún sistema, ni tan siquiera la tonalidad, permite la más absoluta libertad y el total exceso, la elocuencia de cualquier idea expresada en sonidos, excepto la Ley de Thelema, puesto que la base y fundamento de la misma es en sí la libertad.

---

4 Existen sociedades para la reinstauración de la República Romana o del Imperio Napoleónico. Y sociedades neotemplarias, por el auge de las religiones egipcia, celta, y de seguro también la persa antigua o la hitita.

Pero del otro, nos conmina a la responsabilidad por todos y cada uno de los sonidos que creemos. Tenemos libertad para escribir conforme a nuestra voluntad, sí, pero también obligación de escribir siempre nuestra voluntad. En otras palabras, en la *Música de Thelema* no hay sitio para improvisaciones o “inspiraciones” de las Musas, ya que, si bien *podemos* escribir nuestra voluntad, también *debemos* escribir nuestra voluntad.

Y, más allá, debemos escribir conforme nuestra voluntad deba influir física y metafísicamente en el oyente (esto es, fenomenológicamente). Cada efecto, sonoridad, timbre, armonía, cualquier sonido que de nuestra voluntad salga, ha de traspasar al oyente y variar su vida para siempre. Y ha de hacerlo tal y como nosotros deseemos, ya que cualquier variación en el efecto fenomenológico producido desvirtuará nuestro propósito. Si bien la física es en total medida previsible, los efectos metafísicos no lo son tanto, por lo que deberá el compositor que se involucre en la *Música de Thelema* recorrer un camino, en cierto modo iniciático, hasta dominar dichos efectos producidos con la maestría suficiente.

### **¿Por qué un Thema dodecafónico?**

El dodecafonismo serialista es mucho más restrictivo que la propia tonalidad. De ello se le ha acusado y, además, con fundamento. El serialismo en sí también lo es, independientemente del uso o no de series dodecafónicas, con lo que se unen dos sistemas compositivos complejos, parciales, coartadores e ineficaces, en cuanto a la posibilidad de conseguir del oyente cualquier tipo de reacción deseada, dado que en muchos casos el lenguaje, tanto serialista como dodecafónico, es insuficiente para expresar todas las ideas, y dado también que, visto su alejamiento del pensamiento vulgar respecto a la música, y a la alienación generalizada merced a la música vulgar y su comercialización en masa, ambas corrientes en concreto y, por ende, la música “contemporánea” en general, provocan el rechazo de dicha “plebe intelectual”.

El Creador no necesita un sistema que le coarte, sino justamente lo contrario: un sistema que le permita escribir con esa libertad absoluta que requiere su superior visión y voluntad. Por tanto no debe ceñirse, ni a uno, ni a otro, ni a ninguna otra corriente o “lenguaje” dentro o fuera de la música.

La Música es el único arte abstracto *per sé*. Mientras que el resto de las artes, entiéndanse, artes figurativas, léxicas y escénicas, utilizan un lenguaje concreto como fundamento de su materia, ya que si no, no son comprendidas por los no-artistas, la Música es por base abstracta<sup>5</sup>.

Es durante el siglo XX cuando las otras artes conocen y experimentan el camino de la abstracción. Y la Música, ¿qué hará? ¡Si ya es abstracta!

La respuesta es obvia, cuando las demás artes se abstraen, la Música se concreta. Si, incluso en la música descriptiva, los sonidos reproducían lejana y esquemáticamente los originales a los que copiaban, quizás con la excepción –ya cercana– de los cantos de pájaros de Messiaen, lo suficientemente abstractos como para no dejar de ser música pero lo suficientemente concretos como para que los cerebros oyentes pudieran reconocer los elementos expuestos (truenos, rayos, gotas de lluvia, murmullo de hojas mecidas por el viento, cantos de pájaros –especialmente el cuco–, ríos, viento, guillotiniamientos, disparos, incluso la nada o el silencio), aunque siempre lo suficientemente lejos de la realidad exacta como para no ser considerados una copia fiel y literal del original de la Naturaleza o de las acciones humanas. La concreción musical, equivalente a la abstracción del resto, se consigue gracias a la evolución técnica y a la existencia de grabaciones que permiten la reproducción de los sonidos existentes en la Natura, tras ser tratados y editados.

Por otra parte, la Música es el único arte que obliga al público a sentirlo. Si bien un veedor de un museo puede negar la mirada a un determinado cuadro, bien desviándola o tapándose los ojos; si se puede negar una escultura no tocándola o viéndola, o un texto no leyéndolo, un oyente presente en una re-creación musical, por más que se tape los oídos, seguirá *sintiendo* el sonido en su interior, al vibrar de forma inevitable su organismo, y especialmente su esqueleto. Se puede escapar su psique a la influencia directa

---

5 Pintura, escultura, cerámica y cualesquiera otras artes figurativas, en su origen, muestran algo. Los primitivos cavernícolas ya representaban ora una mano, ora una escena de caza y, por esquemáticos que pudiesen ser sus trazos, la representación es concreta, imágenes reales de un mundo real plasmadas de modo inteligible. Por otra parte, las artes léxicas (literatura, poesía, teatro, etc.) han de utilizar un lenguaje concreto, comprensible al menos por un grupo determinado de individuos receptores. No basta con emitir unos sonidos, sino que es necesario que los interlocutores los entiendan para poder cumplirse el ciclo del Arte y así afectar fenomenológicamente a la física y a la metafísica del espectador.

de la Música, pero no su materia y, dado que es reconocido que los cambios sobre la materia afectan de forma inevitable a la psique, podemos discernir claramente que, aunque del modo no ideal, la Música cambia la psique del oyente, aunque sea mínimamente, incluso en contra de su voluntad.

Bajo estas premisas, es fundamental para el compositor lograr un *modus operandi* que le permita no solo la libertad más demoledoramente absoluta a su Voluntad, sino también las mayores posibilidades de obtener los resultados fenomenológicos deseados.

Volvamos momentáneamente a la justificación última de la tonalidad. Aparte de la imposibilidad técnica y material, a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, de poder doblar tubos de metal sin obstruirlos, y de diseñar y fabricar válvulas, pistones y demás tipos de artilugios mecánicos que posibilitasen la construcción de instrumentos cromáticos, lo cual justificaría por sí solo el establecimiento de la tonalidad como sistema musical internacional en la parte culta del planeta Tierra, en detrimento de la modalidad heredada de helenos, fenicios y lacios, la propia serie de armónicos nos lleva a una serie de tensiones, máximas cuando se ordenan gradualmente.

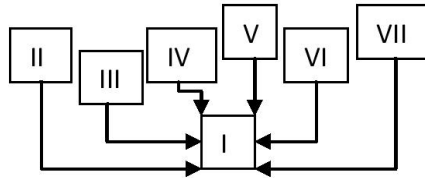


Fig. 1

Así, podemos jerarquizar la tensión tonal como relajación (ausencia de tensión) y distintos grados de tensión (Figura 1).

Teniendo en cuenta el punto de mayor relajación, que se produce en la tónica, será la tensión producida por todos y cada uno de los grados, respecto a ella, lo que lleve a establecer las relaciones tonales de cada grado. Dicha jerarquía, traducida a términos de jerarquía social, sería equivalente a una monarquía absoluta. En el sistema tonal, las relaciones de tensión producidas entre sus grados obedecen también a la relación que mantiene cada uno de ellos con la tónica; es decir, que cada grado no depende de sí mismo ni de los demás, sino en realidad de uno solo al que, digamos,

tiende, ya que en él, el sistema tonal encontrará la relajación.

Ahora bien, una vez llegados a la música postromántica, los compositores (Wagner, Strauß, etc.) tratan de romper dichas relaciones, abarcando por un lado una mayor amplitud en los límites tonales y por otro evitando la distensión que supone la llegada a una tónica. Es por ello por lo que llegan a las tónicas “sin reposo” en inversión, o introduciendo notas “extrañas” a dicho acorde –y por ende también extrañas a dicho reposo. La negación de la tónica llega al extremo en el Preludio de la ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, en que se desprende la tonalidad del estudio armónico, ya que el acorde de tónica, en función tonal de tónica, no aparece en todo él.

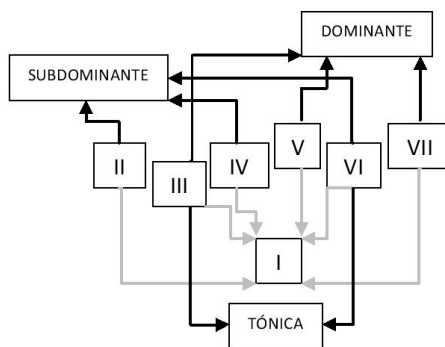


Fig. 2

La evolución lógica del sistema tonal, una vez llegados a este punto, es la desintegración. Pero dicha desintegración produce un efecto de desorientación en los compositores: si antes se sabía contra qué luchar –contra la tonalidad, contra la tiranía de la relajación tonal y sus relaciones tensio-ales–, los intentos de ampliar la misma resultan cuando menos vacuos<sup>6</sup>,

6 Cualquier intento de ampliar la tonalidad en breve (bitonalidad, tritonalidad) resulta en vano, ya que los centros tonales actúan como cadencias “schenkerianas”. Por ejemplo, supongamos una obra basada en dos centros tonales, uno en do y otro en mi, en la primera y en la segunda parte de la misma, respectivamente; del resumen schenkeriano del mismo análisis se desprenden dichos centros tonales; ahora bien, cada uno de ellos actuará como tercer o sexto grado del otro, dependiendo de cuál tenga más “peso” armónico y formal. Es decir, en lugar de cadenciar desde la dominante –o, mejor dicho, desde el centro tonal de la dominante–, como pasaba en la forma sonata, ahora tenemos una tonalización por terceras, una mediantización. Y dado que la relación dominante-tónica, por la misma influencia de la serie de armónicos, es la que mayor tensión armónica produce al oído humano, basar una estructura en una relación mediántica mejor que en una de dominante no hace sino hacernos perder fuerza, tensión.

Supongamos ahora que, en lugar de usar dos centros tonales, usemos tres. En principio parecería que estamos rompiendo el maleficio tonal, pero no es tal, ya que, en suma, actuarán como una cadencia, primordialmente sobre el último de los centros tonales. Y como es de suponer que no se habrá realizado una cadencia perfecta mundo-de-subdominante, mundo-de-dominante, tónica, habremos perdido también tensión y no habremos podido evitar la relación tonal, tal es su naturaleza que tiende entrópicamente al equilibrio.

Si se sigue por ese mismo camino, llegaremos con idénticos resultados al establecimiento de un “bajo esencial schenkeriano” de once sonidos, en el que la mera negación de uno de ellos, como hace Wagner en el *Tristan*, lejos de alejarnos de la tonalidad, nos empuja a ella a bocajarro. Por tanto, la única solución armónico-formal que nos permitirá huir de la tonalidad en la construcción de formas musicales medias y grandes será el uso de un Thema dodecafónico, en que la



hasta la aparición del Dodecafonismo.

Es el uso de la serie dodecafónica como Thema lo que nos permitirá la libertad más absoluta y la ruptura (llámesele evolución, si se quiere) respecto a la tonalidad.

El Thema no debe ser sólo usado como motivo, sino también como estructura. Aquí es donde el serialismo dodecafónico se quedó inconcluso en su desarrollo, ya que, si bien la serie era explotada de muchas y diferentes formas, en la mayor parte de los casos no afectó a la estructura, o no lo hizo en la forma tan íntima como debiera haberlo hecho.

Recordemos las distintas maneras en que el Thema puede aparecer en una obra:

- **Estructura primaria:** La base estructural de la obra no será ya la modulación (en realidad una gran semicadencia) a la dominante y su posterior vuelta a la tónica, con la aparición entre tanto de un cierto número de motivos audibles y característicos, sino una estructura fundamentada en los doce sonidos ordenados racionalmente del Thema. De tal modo, un análisis schenkeriano del bajo de la obra debería dar dicho Thema<sup>7</sup>.
- **Armonía:** Las armonías usadas en la obra (varias o todas) pueden –deben– derivar del Thema. Puede obrarse en varios sentidos, bien agrupando los acordes horizontal, verti-

*Canciones sobre Poe,*  
Op.51 Variaciones del Thema dodecafónico

Fig.3

relación de cada uno de los centros tonales (que serán las propias notas de la serie) justificará su tensión respecto de todas y cada una de las demás notas de la misma serie.

7 Desde que desarrollé la Música de Thelema y sus premisas en 1992, la práctica totalidad de las obras que he escrito bajo este método contienen como base estructural al Thema de su respectiva composición.

cal u oblicuamente en las cuatro variaciones del Thema, tomando las notas que integrarán los acordes según criterios numerológicos, et cætera (figura 3).

- **Motivos:** Si bien no tiene por qué aparecer el Thema dodecafónico como motivo característico<sup>8</sup>, puede ser utilizado como tal<sup>9</sup> (fig. 4)<sup>10</sup>.



*Preludio a la Ópera Medea, Op.46* Uso del Thema dodecafónico como motivo característico (motivo del sexo)

Fig.4

- **Células:** El Thema dodecafónico puede ser reducido a mera célula, menos característica que el motivo, quedando en cierto modo “camuflado” (figuras 5 y 6<sup>11</sup>).

Este abanico de posibilidades, unido a la Ley de Thelema, que no sólo permite sino insta a utilizar todos los recursos, eso sí, conforme a la Voluntad del Creador, permiten la escritura de cualquier música, con cualquier

8 *Astarte*, Op.23 (Catalana d'Edicions Musicals, 1999), que fue encargo del Festival Internacional de Granada y estrenada en el mismo en 1999 por la entonces Orquesta Ciudad de Málaga y Jesús López Cobos, contenía en todo momento el Thema dodecafónico, aunque éste nunca aparecía como motivo característico, sino como células o sucesiones de acordes más o menos audibles –de hecho, comienza con dos variaciones del Thema como células *in perpetuo* en el clarinete, piano y cuerdas, sobre la primera nota del Thema como punto estructural, aunque lo llamativo audiblemente es un acorde, también destilado del Thema, pero que no lo hace ser reconocible, en las maderas.

9 Convendría recordar ahora que el convencionalismo “tema” no debería ser aplicado a partir de la música del Romanticismo, ya que es Beethoven en su 5ª Sinfonía el primero en utilizar un tema (el intervalo de cuarta) desligado de caracterización alguna, y que, si bien los motivos característicos de las secciones A o B del 1er movimiento de dicha sinfonía –y, en general, todos los de la sinfonía–, están contruidos a partir de dicho tema, éste no es reconocible *per sé* sino tras un estudio concienzudo y detallado de la obra y sus implicaciones.

10 *Preludio a la Ópera Medea*, Op.46. (B&M Edicions Musicals, 2007). Encargo de Aldo Ceccato y la Orquesta Filarmónica de Málaga

11 *Don Quijote*, Op.41. (B&M Edicions Musicals, 2004). Encargo del Festival de Música Española de Cádiz.



La era de la destrucción, que ha durado casi quinientos años, ha terminado. La tonalidad ha muerto, el hombre la ha matado. Ahora comienza la era de la construcción, de la creatividad, de la evolución cognitiva. La era de regenerar el sonido, de la no exclusión, del desarrollo del Genio de la Creación.

Las bases están sentadas y la doctrina de la Música de Thelema es pública. Es la Voluntad del Creador que su Música cambie el mundo. Es la responsabilidad del Creador que el mundo cambie y es por su Voluntad y por su mano y por su mente que así sea.