

AVET TERTERIAN

Ruben Terterian





AVET TERTERIAN
ԱՎԵՏ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

UN LIBRO EN DOS VOLÚMENES

2017

Universidad Espíritu Santo – Ecuador

Autor:

Ruben Terterian

Autores de los artículos:

Carlos Rojas, Angelita Sánchez

Traducción, redacción y comentarios:

Ruben Terterian, Carlos Rojas

Editores:

Fernando Espinoza Fuentes

Alexandra Portalanza Chavarría

Asistente editorial:

Natascha Ortiz Yáñez

Cita:

(Terterian, 2018)

Referencia Bibliográfica:

Terterian, R. (2018) Avet Terterian. Universidad Espíritu Santo - Ecuador

Portada:

Universidad Espíritu Santo.

Diagramación e impresión:

Impgraficorp S.A.

ISBN-E:

978-9978-25-220-8

Derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización escrita de los editores.

INDICE

VOLUMEN I LA VIDA Y OBRA

1. AVET TERTERIAN	1
1.2 Infancia. Padres. Inicio de los estudios.....	7
1.3 El hogar. Infancia. Padres. La vida musical y teatral de la ciudad.....	9
1.4 Primeras experiencias creativas. Inicio de los estudios.....	17
1.5 Mudanza a Ereván. Continuación de los estudios Un nuevo ambiente musical. Los profesores.....	19
2. PRIMERAS OBRAS	26
2.1 Sonata para violonchelo y piano. La afilación a La Unión de los Compositores.....	28
2.2 El Ciclo Sinfónico-Vocal "La Patria".....	30
2.3 El Ciclo Sinfónico-Vocal "La Revolución".....	34
3. MÚSICA DE CÁMARA	36
3.1 Cuarteto para dos Violines, Viola y Violonchelo № 1.....	36
3.2 Cuarteto para dos Violines, Viola y Violonchelo № 2.....	38
4. LAS OBRAS MUSICALES ESCÉNICAS	40
4.1 La ópera "Anillo del Fuego".....	42
4.2 La ópera "Das Beben" ("El Terremoto").....	47
4.3 Ballet "Los monólogos de Ricardo III».....	54
5. LAS OBRAS SINFÓNICAS	61
5.1 La sinfonía para vientos de bronce, percusión, fortepiano, órgano y bajo eléctrico.....	66
5.2 La Segunda Sinfonía.....	70
5.3 La Tercera Sinfonía.....	74
5.4 La Cuarta Sinfonía.....	79
5.5 La Quinta Sinfonía.....	84
5.6 La Sexta Sinfonía.....	87
5.7 La Séptima Sinfonía.....	92
5.8 La Octava Sinfonía.....	97
6. MÚSICA PARA TEATRO Y CINE. OBRAS EN EL GÉNERO DE LA MÚSICA POPULAR DE ENTRETENIMIENTO	101
4.1 Música para teatro y cine.....	104
4.2 Las obras en el género de la música popular de entretenimiento.....	106
7. CRÓNICA DE LA VIDA CREATIVA DEL COMPOSITOR	109

VOLUMEN II

LOS PLANTEAMIENTOS FILOSÓFICOS ESTÉTICOS Y MUSICALES... 129

1. CARLOS ROJAS REYES. AVET TERTERIAN, SAGRADO/PROFANO... 129

2. LOS PLANTEAMIENTOS FILOSÓFICOS ESTÉTICOS Y MUSICALES... 129

2.1 La música. El compositor. El proceso creativo.....	134
2.2 Concepto. Contenido. Forma.....	138
2.3 La música nacional. Folclor. Arreglos. Orientalismo.....	140
2.4 Criterios de valores en el arte.....	146
2.5 Personalidad y creatividad.....	146
2.6 Tradiciones. Innovación. Contemporaneidad.....	147
2.7 La evolución de los géneros musicales.....	148
2.8 Estilo. Poliestilismo. Collage.....	149
2.9 Los medios de la expresión musical.....	151
2.10 El vanguardismo.....	153
2.11 Componentes del lenguaje musical.....	154
2.12 Algunos sistemas y métodos de la organización del material sonora... 158	
2.13 Tiempo. Espacio.....	163
2.14 Acústica.....	165
2.15 Orquesta sinfónica.....	166
2.16 Instrumentos folclóricos.....	166
2.17 Orquesta de los instrumentos folclóricos.....	168
2.18 Música electrónica.....	169
2.19 Intérprete.....	171
2.20 Oyente.....	173
2.21 Difusión de la música.....	176
2.22 Grabación. Los discos fonográficos.....	178
2.23 El gusto musical.....	179
2.24 Musicología.....	181
2.25 Literatura.....	182
2.26 Artes visuales.....	183
2.27 Jerarquía de las artes.....	184
2.28 Filosofía.....	184
2.29 Religión.....	185
2.30 Ideas creativas.....	186
2.31 Época	

3. Angelita Sánchez. PENSAMIENTO ESTÉTICO COMPOSICIONAL DE A. TERTERIÁN..... 195

4. CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE AVET TERTERIAN..... 201

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 218

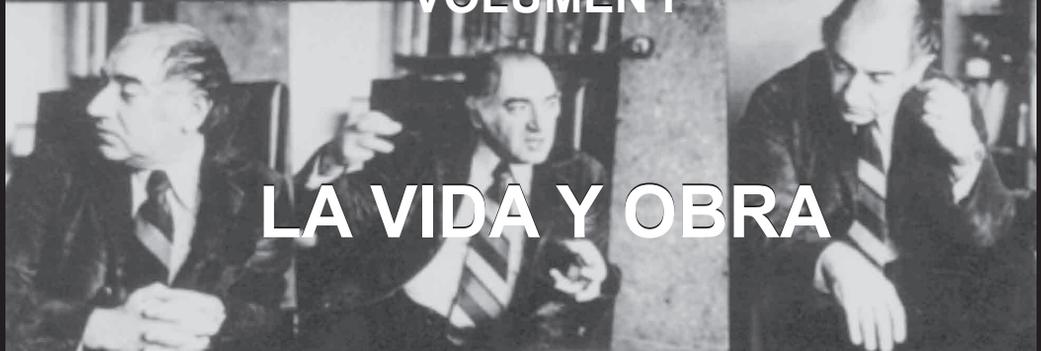
6. FOTOS PUBLICADAS..... 222



"No hay que exagerar su importancia en esta tierra"
Avet Terterian



VOLUMEN I



LA VIDA Y OBRA



AVET TERTERIAN

Avet Terterian (1929 - 1994), gran compositor armenio del siglo XX, cuya visión creativa única pone su nombre entre los creadores más destacados de nuestro tiempo. Extraordinario compositor armenio, a quien historiógrafos locales le designan un lugar fundamental en la cadena de los grandes ilustradores de la música académica nacional, nominan a Terterian junto con el fundador de la «Escuela Profesional», el propio Komitas y el mundialmente reconocido Aram Khachaturian. A su vez, la musicología soviética y postsoviética vincula, en forma sólida, al patrimonio artístico de Avet Terterian con la música de de Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sonya Gubaidulina, Giya Kancheli, Edison Denisov, Valentín Silvestrov, vinculándolo a un grupo de compositores que crearon una nueva realidad sonora en los últimos treinta años del imperio socialista, rompiendo sus dogmas ideológicos, tal vez a nivel espiritual, preparando así el camino para su caída. Y se trata no de la unificación estilística —el lenguaje musical de cada uno es único, original y extremadamente individual—, sino sobre la tendencia general de la aspiración a la creatividad, que inverso/contrapuesto a la ideología gubernamental confirmaba un acercamiento



sin compromisos, defendía un nuevo pensamiento musical, que no estaba encerrado en los límites de lo permitido, al contrario, estaba abierto frente a las más progresistas tendencias del arte contemporáneo. La posición creativa y la unidad de sus metas, tornaban las relaciones de compañerismo de un grupo de compositores, en el criterio más importante de la verdad de su camino y el apoyo incondicional, por parte de sus compañeros, garantizaban el éxito. Terterian apreciaba la creatividad de sus amigos y ellos a su vez demostraban un trato muy especial frente a la música de Terterian, que hablan de algunas expresiones publicadas en distintos años. Las palabras emitidas por Sonya Gubaidulina:

«Cada nueva obra de Terterian produce un impacto impresionante y se introduce al mundo como una gran revelación. Esto siempre es un acontecimiento histórico en la vida musical de nuestro país y del mundo. Para mí, el encuentro con la música de Terterian significa una muy fuerte sobrevivencia, una experiencia rica en la incursión a otro tiempo, en otro espacio. ¿Cómo llega a esto él? ¿Cómo podemos explicar una influencia tan fuerte? Me parece que la cualidad más importante de este artista es su capacidad de evocar la sonoridad viva, perceptible a las esferas gigantes del alma humana. La valentía, proveniente de la certeza de que el

camino al subconsciente pasa por la vía al extra consciente»¹. La expresión lacónica de Giya Kancheli: «. . . Él ha comprendido, completamente a su manera, antiguas capas de la cultura armenia. Estos estratos orgánicamente incluidos en los conceptos construidos por Terterian obtuvieron un significado internacional comprendido por toda la humanidad»². O pertenecientes a Arvo Pärt, publicadas después del prematuro fallecimiento de Avet Terterian, un día antes de la apertura del festival de la música en Ekaterimburgo: «Siempre recuerdo a Avet (Terterian) así como lo vi en Berlín, un poco antes de su fallecimiento. Él estaba sentado, con alguna incertidumbre, como en un «auftract»³ suspendido en el tiempo, sin continuidad. Había algo especial en su apariencia; en ese instante me pareció como si le faltara la «coda». Una semana después me llegó la triste noticia. Él se fue muy pronto y demasiado rápido. Desde ese momento no me abandona un doble sentido: por una parte, nunca voy a saber, qué estaba madurando en su alma en ese momento, y por otra, está claro que obtuvo la coda faltante. Y esa coda es el gigantesco, y hasta puedo decir, monumental trabajo creativo de toda su vida, sobre el cual es posible expresar con seguridad: se ha realizado»⁴.

La nueva música, a pesar de las prohibiciones, o más precisamente, del silencio alrededor de su existencia misma, de ninguna manera fue un fenómeno pasivo en la vida cultural soviética. Ella ambicionaba encontrar su público, a través de infrecuentes conciertos, audiciones en grupos de amigos íntimos, cine y teatro, siempre y cuando los directores artísticos utilizaran fragmentos musicales en (no demasiado contradictorias a la ideología oficial) puestas escénicas. Y encontró su público en una parte de la sociedad que siempre mantuvo un razonamiento independiente, antípoda a los absurdos argumentos diseñados y a la masiva publicidad difundida por un incoherente pensamiento gubernamental, que paralelamente llegaba a un amplio auditorio internacional.

Sobre el músico se expresaron, en diferentes momentos, opiniones elocuentes: «Terterian posee un gran intelecto, rico de fantasía, y es natural su necesidad de nuevos medios de expresión y experiencias tecnológicas, las cuales le permiten ir por un camino de continua renovación y transformación de la música libre, con la aspiración de nuevos horizontes y espacios afectivos»⁵, escribió el gran compositor del siglo XX, Luigi Nono; el distinguido director de orquesta Genadi Rozdestvenski opinó: «Un importantísimo componente en la creación de la música de Terterian, el alma de su música, es el tiempo, la continuidad de la resonancia. El sonido brotado del silencio, el cual a su vez

¹ Terterian R. Avet Terterian (Conversaciones, investigaciones, expresiones) (ruso), Ereván, 1989, pág. 84.

² Terterian R. Avet Terterian. Edición citada. pág. 88.

³ Anacrusa

⁴ Misterios de los Elegidos. (Festival en homenaje de Avet Terterian). Folleto.- Ekaterimburgo 1999 r. pág. 6.

⁵ Terterian R. Avet Terterian (Conversaciones, investigaciones, expresiones) (ruso), Ereván, 1989. pág. 79

no es otra cosa que el sonido mismo»⁶; el crítico alemán Reinhard Schulz⁷ expresó: «Compositores como Avet Terterian con su música recorren el tiempo. La claridad de ella convence y conmociona, esta música está colmada de magia cósmica. En ella hay algo lejano, perdido, providente, apoderado»⁸.

Terterian ha creado obras de diferentes géneros en el centro de las cuales son dos óperas, ballet y ocho sinfonías. La aspiración hacia las complejas formas musicales está condicionado, ante todo, por la riqueza filosófica de su expresión musical. Que permitió a algunos investigadores de la música del compositor crear paralelos entre sus generalizaciones musicales con las ideas de Heidegger y Florenski⁹.

La herencia creativa de Terterian es una continua innovación, sin embargo, unido inseparable con las tradiciones musicales. La conciencia creativa del compositor, como si quiebra la fluidez cronológica de la historia, su música liga los tiempos en un solo momento, donde se aproximan el pasado con el futuro, lo terrenal con lo cósmico. Las innovaciones del compositor.

Su arte es cosmopolita en su apertura al mundo moderno, y al mismo tiempo nacionalista, arraigado en la antigua música eclesiástica Armenia; profunda, en el aspecto espiritual, cuyo inicio coincide con la época de los primeros corales cristianos, la cual, según la opinión de los expertos, tuvo influencia sobre la formación de los corales gregorianos¹⁰. Como observa el músico alemán Heinz-Erich Gödecke¹¹, Terterian transmite el conocimiento precristiano unido con el cristianismo armenio.¹² Por primera vez un « Շարական » (Sharakan- arm.)¹³ Suena en la ópera prima del compositor Anillo de fuego, y dos años después se establece como el material temático de su Primera Sinfonía, creada en 1969 para un extraordinario ensamble, el

⁶ Rozdestvenski Genadi. Preámbulos (ruso), Moscú, 1989. pág. 143

⁷ Schulz, Reinhard (1950 - 2009) - musicólogo y crítico musical alemán.

⁸ Cit. Por el libro Kasisian A. Los 100 más grandes armenios del siglo XX (ruso), Moscú, 2006.

⁹ Sigitov, Sergey. El sinfonismo de Avet Terterian y la filosofía de la música del siglo XX. En libro "Avet Terterian – 75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván, Archesh, 2005. Pag. 13-19. Kostenich, Irina. Pavel Florenski "EL espacio y el tiempo" y el arte de Avet Terterian. Pag. 46-51.

¹⁰ «En la temprana etapa de su desarrollo —en la época medieval (y en cierta medida en el Renacimiento) —la música profesional europea tomaba algunos elementos llegados del oriente. Los Corales Gregorianos —fundamento de la liturgia católica, y ésta a su vez de toda la música profesional de Europa, surgieron bajo una influencia directa de la liturgia armenia».

Conen V. Estudios sobre la música europea (ruso), Moscú, 1975. pág. 375-376.

¹¹ Heinz-Erich Gödecke - compositor, trombonista, artista visual alemán.

¹² Gödecke Heinz-Erich. Avet Terterian y el modernismo occidental. En libro "Avet Terterian – 75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván, Archesh, 2005. Pag. 34.

¹³ Himnos de la liturgia armenia canonizados en los siglos XII-XIII.

cual en el contexto del ámbito musical armenio y de toda la Unión Soviética, incluyendo la música de vanguardia, se puede decir que fue un inusual e impactante formato orquestal que fusionó órgano, bajo eléctrico, piano, y grupos de instrumentos de bronce y percusión.

“Innovaciones de Avet Terterian, un nuevo nivel de conocimiento de las tradiciones, es un cambio que realizó el mismo tiempo histórico, mediante la persona del creador a quien el tiempo eligió. Este aspecto es profundamente significativo no sólo en términos de desarrollo de la cultura musical de Armenia, sino en un amplio proceso artístico del saber humano sobre su historia, la historia de la formación de las diversas culturas nacionales, que siempre buscan, si no la cercanía, tan pronto la comprensión”, - escribe la musicóloga armenia Margarita Rujikian, considerando que en innovaciones de Avet Terterian está presente el desafío contra la idea, la globalización, la confirmación de la presencia obligatoria de los signos de identidad y singularidad de cada una de las culturas, la protesta contra la pérdida de su personalidad nacional, al mismo tiempo, continua la investigadora, su obra genera un nuevo nivel de conciencia artística, que contiene un mundo amplio y diverso. “Este nuevo tipo de mitología, en la que una persona aprende a vivir simultáneamente en todos los tiempos”¹⁴.

El perfecto conocimiento del patrimonio musical clásico, el permanente interés a las más avanzadas tendencias de la música contemporánea y, a su vez, un pensamiento creativo singular, instauraron su propio lenguaje musical, que nos llevan hacia el extraordinario mundo imaginativo de sus creaciones, que no nos permite asemejar el estilo de la música de Terterian con ningún otro, si no con sí mismo, separando la música de Avet en una corriente independiente del siglo XX.

El compositor siempre se mantuvo fiel a sus principios básicos estéticos y creativos. Nunca fue derribado por la crítica y absorbido por el éxito, el siempre escribía su música. En sus trabajos fue impropio la artificialidad, son sinceros, como sincera el alma del artista -un devoto del arte. Al mismo tiempo, su música es altamente profesional y sujeta a la lógica rígida de la ejecución técnica perfecta. Diez años después de fallecimiento del compositor musicólogo Mark Aranovsky escribía: “Evaluando la creatividad de Terterian, el día de hoy, cuando se calmaron las salvas de los cañones de la vanguardia, entiendes que, a pesar de su proximidad a las técnicas vanguardistas, este artista evitó las construcciones sonoras tentadoras, pero privadas del futuro. Terterian se mantuvo fiel a la música como a una forma de la existencia espiritual, a la propiedad ineludible del arte musical, lo cual siempre ha sido necesario para la humanidad. Esta es una nueva espiritualidad, la espiritualidad en el más alto sentido de esta palabra”¹⁵.

¹⁴ Rujikian, Margarita. El conocimiento de las tradiciones: la retroalimentación. En libro “Avet Terterian – 75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván, Archesh, 2005. Pag. 7.

¹⁵ Aranovski, Mark. La palabra sobre Avet Terteryan. En el libro “Avet Terterian – 75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván,

En su música, prevalecen distintos —desde la aleatoria hasta el dodecafonismo, desde los sistemas modales hasta la micro-cromática— los métodos de la organización del material musical al nivel del lenguaje; sin embargo, como el factor constructivo más relevante, es posible distinguir el pensamiento tímbrico muy especial. El compositor libremente utiliza las construcciones armoniosas tonales y los timbres de los instrumentos folklóricos, no convencionales, en la música sinfónica, se podrían considerar extraños al mundo sonoro propuesto; no obstante, todos los elementos se insertan orgánicamente en el proceso del desarrollo musical, a través de emplearlos como símbolos históricos o de estilos antiguos, con fuerza, incrustados en nuestra conciencia. Factores externos a la organización del material musical, sin duda, en cierto modo explican algunos elementos del estilo artístico del compositor; con todo, sus fuentes más profundas están escondidas en la estética de Avet Terterian, en su forma de tratar al sonido; solitario, y a la vez colmado con la vida de un movimiento interno espiritual.

Գիշ երը ամբողջ

La estética de Terterian se encuentra en un lugar espiritual muy lejano de la doctrina ideológica oficial de la ex Unión Soviética, que recibió el nombre de “Realismo social”. Sin embargo, el creciente reconocimiento de la música de Avet Terterian en Europa y en las repúblicas de la ex Unión Soviética, promovió el reconocimiento oficial. El compositor fue galardonado con el título de la dignidad, la más alta distinción del Estado soviético, «El Artista del Pueblo de la URSS», que por días ha coincidido con la caída del imperio socialista¹⁶.

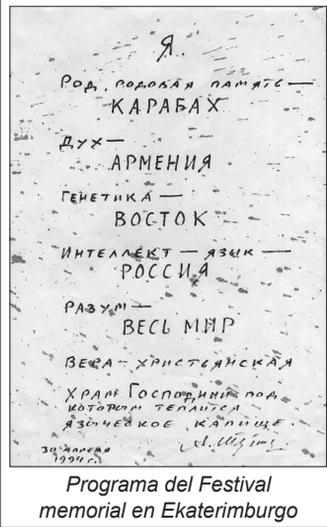
Yo, la alcuernia, memoria ancestral: KARABAJ, el espíritu; ARMENIA, la genética; ORIENTE, la inteligencia, la lengua. EL RUSO, la razón. TODO EL MUNDO, la fe CRISTIANA, EL TEMPLO DEL SEÑOR BAJO DEL CUAL CON POCO LLAMA ALUMBRA UN SANTUARIO PAGANO”. Estas palabras, escritas por Terterian en 1994, poco antes de su fallecimiento, aclaran en gran medida, su idea creativa relacionada con una aspiración de unir el pasado y el presente, lo divino y humano en un solo concepto de los valores nacionales y universales.

Archesh, 2005. Pag. 3.

¹⁶ El decreto de la condecoración a Avet Terterian fue firmado por M. Gorbachev, el jefe del Estado soviético, el 20 de diciembre del año 1991. El 26 de diciembre del mismo año, en la sesión de la cámara alta del Consejo Superior de la URSS tuvo lugar la declaración sobre la terminación de la existencia de la URSS.

La música de Terterian hoy, considerada como un relevante patrimonio del siglo pasado, suena en todo el mundo sin embargo, es importante destacar que durante la vida del compositor la conocieron gracias a la actividad destacada de directores como Genadi Rozdestvenski, David Khanchian, Alexander Lazarev, Jansung Kahidze, Murad Anamamedov, Oleg Yachenko, Valeri Georgiev y tantos otros promovedores activos del nuevo movimiento musical.

El compositor escribía partituras rápido y sin borradores, pero durante mucho tiempo se preparaba para el inicio de la composición de una nueva obra. El silencio, fue la primera condición de su trabajo creativo, aparentemente durante los períodos de inspiración creativa él prefería la soledad, retirándose de la vanidad de la vida de la capital, pasando los meses de reclusión en la Casa de los compositores en Dilijan, y después en la casa que construyó en la orilla del lago Sevan.



Al regresar de la reclusión voluntaria con una nueva partitura, Terterian se transformaba en una persona de un gran humor, con todo el placer, disfrutando las relaciones humanas. El escribía poesía y le gustaba inventar y fabricar, ya sea instrumentos musicales, muebles o simples artesanías. Así lo recuerda la musicóloga Nelli Shajnazarova ¹⁷: “Exteriormente tranquilo, un poco flemático, sin esconder, y hasta acentuar su adherencia a molición oriental. Siempre amable, dispuesto a responder a una broma y con la diversión reproduciendo situaciones cómicas. Uno de los pocos compositores soviéticos, que lograron crear un ambiente casi ideal para su trabajo creativo: vivió como ermitaño en la naturaleza y regresaba al bullicio de la ciudad sólo en caso de extrema necesidad”¹⁸. Terterian fue profesor en los conservatorios de Ereván y Ekaterimburgo, encabezaba la Sociedad cultural Armenia -Austria. Viajaba por diferentes ciudades de Europa y la ex Unión Soviética participando en los conciertos donde interpretaban sus obras. A menudo asistía los estrenos teatrales, los conciertos, leía mucho, Incluso tuvo tiempo para actuar en un papel del reparto secundario en la película «La voz en el desierto»¹⁹. El círculo de su comunicación era enorme entre sus amigos sencillos aldeanos y obreros, jóvenes y reconocidos mundialmente científicos, filósofos, escritores,

¹⁷ Shajnazarova, Nelli G. (1924— 2016) Musicólogo soviético y ruso, profesor, Doctor en Artes (1989), Honrado artista de Rusia.

¹⁸ Shajnazarova, Nelli “Una palabra sobre el amigo. El sacramentos de Avet Terteryan” en el libro Memorias Artículo destacados. Moscú: Instituto Estatal de Arte, 2013. - 372 p. Pag.: 152

¹⁹ La voz en el desierto (1992)- Director: Vigen Chaldranian

artistas, escultores, directores de escena y cineastas... Sin embargo, llegaba una nueva etapa de inspiración creativa y el compositor de nuevo se retiraba de la sociedad, se encerraba en su casa de campo en Armenia, lejos de cual no podía imaginar su vida y creatividad.

En 1994, el período más difícil después del colapso de la Unión Soviética Avet Terterian recibe y acepta la beca de Brandeburgo y vive durante seis meses en Wiewersdorf. A continuación, debía seguir un año de estadía en Alemania con la beca del DAAD, que fracasó. Poco después de la triunfal presentación de la Séptima sinfonía, por la orquesta de la BBC bajo dirección de Alexander Lazarev en Londres, en diciembre de 1994 Terterian llegó a Ekaterimburgo, donde prepararon un exclusivo festival de su música. Lamentablemente él no alcanzó a ver la apertura del festival. El festival se convirtió en primer acto conmemoratorio a gran compositor armenio, y frase de Terterian: "No hay que exagerar la importancia de su presencia en esta tierra," - era su lema especial.

"Entre los que dieron a la nueva música nacional el significado internacional, Avet Terterian -compositor de la primera fila- unos días después, escribía la prensa rusa: Uno de los pocos que logró combinar los valores ancestrales de la cultura nacional con las innovaciones intelectuales de vanguardia. Terterian no era un teórico: pensamiento humano sobre el universo se considera pobre, prefería no un conocimiento simple, sino una percepción sonora del universo global, que encarnó en sus ocho sinfonías -tanto colosales como concisas"²⁰. A la vez, el crítico alemán Reinhard Schulz publicó la siguiente expresión: «Compositores como Avet Terterian con su música descorren el tiempo. La claridad de ella convence y conmociona, esta música está colmada de magia cósmica. En ella hay algo lejano, perdido, providente, apoderado»²¹.

INFANCIA, PADRES, INICIO DE LOS ESTUDIOS

Avet Terterian (Alfred R. Terteryan según el pasaporte) nació 29 de julio del 1929, en la ciudad de Bakú, podría decirse, una de las ciudades más cosmopolitas desde el tiempo del imperio ruso. Hoy capital de la república musulmana, en esa época no tenía mucha relación con las culturas de Azerbaiyán o Turquía. Centro petrolero de Rusia, fue construida de acuerdo al modelo de las ciudades europeas y sus tradiciones culturales. Utilizando un término actual, se puede caracterizar la vida cultural de esta ciudad como el resultado del proceso de la globalización industrial.

A pesar del hecho de que los padres de Terterian vivían en Bakú, sus antepasados procedían de la antigua provincia armenia de Karabaj. Según la historia de la familia Terterian o Ter-Teriants; así se escribía el apellido

²⁰ Pospelov, Peter. A la memoria de Avet Terterian. Diario "Comersant". Moscú. Número 239 de 16-12-1994. <http://kommersant.ru/doc/97957>

²¹ Cit. Por el libro Kasisian A. Los 100 más grandes armenios del siglo XX (ruso), Moscú, 2006.

antes de los años 50 del siglo pasado, así está escrito en las portadas de las primeras obras del compositor, ancestros del Avet llegaron a Alto Karabaj desde ciudad Khoi, situada en el noroeste de Irán moderno. El sacerdote Ter-Teryants recibió la parroquia en la antigua iglesia de Amaras²² construida en el siglo IV. A mitad del siglo XIX la familia se instala en pueblo Mirushen de la región Martuni del Nagorno Karabaj donde hoy es posible encontrar una parte de la casa de Ter-Terians. Hijo del sacerdote Movses, llamado Boris quien con su familia se trasladó a Bakú luego a Nizhni Nóvgorod (Rusia). Químico de profesión, tenía cuadro hijos Rubén, Gurgen, Ashot; Shahen, y dos hijas Siranush y Tamara. Padre de Avet, Rubén Terterian (1900-1941) terminando sus estudios en Sarátov (Rusia) se instala en Bakú contrajo matrimonio con Armenuhi Ter-Hovsepian (1907-1972), cuyo nombre, siendo aficionado por la ópera, él cambia a Carmen en honor de la protagonista de la famosa ópera de Bizet. Armenuhi Ter-Hovsepian después del matrimonio Carmen Terterian y como su esposa fue



Familia de los abuelos del Avet Terterian; su padre - tercero en la primera fila.

de Alto Karabaj, descendiente de una noble familia de ciudad de Shushi. Ella llega a Bakú a casa de sus parientes después que sus padres, ciudadanos de Persia (actualmente Irán) fueron expulsados de su tierra natal por el régimen comunista. El papel de la abuela del compositor era muy importante para la familia Terterian, especialmente durante los años de la guerra, cuando sus paquetes de alimentos salvaron de hambre a Avet y su hermano más joven Herman, cuyo padre había fallecido. Después de la guerra, Elena Ter-Hovsepian (fallecido en 1970) se trasladó a París, donde en los años sesenta, con un permiso especial del cónsul de la URSS, Avet Terterian pudo visitar y conocer a su abuela.

La música era una parte integral de la vida cotidiana de la familia Terterian, sus padres no eran músicos profesionales, pero ambos tenían hermosas voces y un exclusivo talento musical que permitía a su padre actuar como cantante de ópera, y su a madre presentarse en conciertos. El ambiente musical en que creció Avet sin duda influyó en la elección de la profesión y en el 1948 él ingresa en el Instituto Tecnológico Musical de Bakú.

²² El Monasterio de Amaras fue un importante centro religioso y educativo en la Armenia medieval. Según los cronistas medievales Fausto Byuzand y Movses Kaghankatvatsi, San Gregorio el Iluminador estuvo en el Monasterio de Amaras al comienzo del siglo IV. Amaras fue el lugar de sepultura de San Gregorio el nieto del iluminador, San Grigoris (muerto en el 338). Una tumba construida para sus restos todavía sobrevive bajo el ábside de la iglesia de San Grigoris del siglo XIX.

Cuatro años más tarde Terterian se traslada a Armenia y termina sus estudios en Ereván en el Instituto Tecnológico Musical Romanos Melikian. Poseedor de un Alto nivel de educación, siempre elegantemente vestido, un tanto irónico y aristocrático en sus hábitos, él muy pronto aceptado por la élite de la sociedad cultural de Ereván. En 1952 ingresa al Conservatorio Estatal de Ereván de Komitas, donde más adelante en la facultad de dirección orquestal estudia con su hermano menor Herman. Los hermanos vivían en Ereván arrendando una pequeña habitación en el centro de la ciudad en la calle Tchaikovsky cerca de la avenida principal. Un poco más tarde, abandona

Bakú con su madre -Carmen Losifovna, trayendo a Ereván el tesoro principal de casa de los Terterian: una enorme biblioteca musical y un piano de cola, que hasta hoy adornan el estudio creativo del compositor.

En Ereván, Carmen losifovna pasó dos años alojándose en la casa del hermano del gran compositor armenio Aram Khachaturian, hasta que tomó la decisión mudarse a Moscú, capital de la URSS, en cierta medida, con la esperanza de que los hijos la seguirían. Sin embargo, para Avet Terterian, Armenia se convirtió en el único lugar del mundo para concebir su trabajo creativo, a su vez, el mismo proceso creativo empezó dictar las nuevas condiciones de vida del compositor -cada vez más a menudo él necesitaba de un estado del silencio absoluto, la soledad, el final eligiendo el camino del ascetismo y concentración espiritual. Se inicia un complejo proceso -la formación de un artista profundamente nacional, con una proyección hacia la problemática universal, filosófica propia de toda la humanidad. A partir de finales de los años 50, fue el proceso creativo un factor determinante para toda la vida de Avet Terterian.

EL HOGAR. INFANCIA. PADRES.

LA VIDA MÚSICAL Y TEATRAL DE LA CIUDAD

Rubén Terterian. *¿Qué recuerda usted del hogar y su infancia?*

Avet Terterian. Nuestra casa № 17 en la calle Malygin era un fenómeno notable en Bakú. Sobre ella hablaban como donde siempre sonaba la música, la poesía, la prosa, donde, con la actuación de los dueños e invitados, se presentan las óperas completas, desde el principio hasta el final. Cantaban todos y «por todos», en otras palabras, todos los papeles del elenco y nosotros, los niños, también participamos. Teníamos invitados muy interesantes: entre ellos médicos, abogados, escritores, periodistas. Me acuerdo de ellos, todas estas personas fueron del más alto nivel de educación, verdaderamente enamorados de la música. Cada uno de ellos, sin duda, eran interesantes por sí mismos, pero cuando ellos se juntaban, era difícil de abarcar toda su dimensión.

Las puertas de nuestra casa, en el verdadero sentido de la palabra, estaban abiertas a todos, a nosotros en cualquier momento podía venir

cualquiera persona. A veces se juntaban tantos invitados que, para pasar de una habitación a otra, era necesario pedir disculpas, pedir a alguien que deje pasar, a pesar de que teníamos un departamento inmenso.

Nuestra casa la visitaban por casi todos los músicos y actores, incluyendo los que estaban de gira artística. Por lo general, después de la Filarmónica el concierto continuaba en nuestra casa. Entonces bajo de nuestras ventanas se juntaban los transeúntes. A veces los conciertos caseros duraban la noche entera.

A menudo, yo cantaba dúos con los artistas más famosos de este tiempo. En la ópera “ Eugenio Oneguín “(en la escena en el baile) los desafiaba a un duelo.....

Rubén Terterian. *¿Qué puede recordar de su padre?*

Avet Terterian. Mi padre era médico y siempre consideraba que esta profesión era su vocación, a pesar del hecho de que él poseía una voz extraordinaria. Muchos profesionales -grandes cantantes, maestros de vocal- decían que tenía un brillante futuro en el campo musical, queriendo convencerlo de dejar la práctica curativa y dedicarse plenamente al canto, pero él siempre repetía diciendo que era ante todo, un médico, aunque esto no le impidió en Sarátov, donde por cierto, se graduó de la Universidad, estudió profesionalmente el canto.



*El grupo teatral después del espectáculo:
"Barbero de Sevilla"- Rubén Terterian
- último en la derecha.*

La Facultad de Medicina de la Universidad de Sarátov en ese momento era, quizá, la institución educativa más influyente en Rusia.

Ya más tarde, tuve la oportunidad de nuevo de encontrarme con personas que se han graduado, en mismos años, en la universidad de Sarátov, debo señalar, que son muy diferentes de los médicos con los que nos cruzamos a menudo. Comunicándose con ellos se percibía un calor especial, una devoción a la medicina, ellos fueron, literalmente, los fanáticos de su trabajo. Probablemente, esto es lo que ha determinado la actitud de mi padre hacia su profesión y hacia todo lo demás.

Mi padre tenía un tenor maravilloso que por su timbre parecía a voz del famoso Gigli²³. Recuerdo, que en los primeros años después de la guerra, en el cine presentaban una película el “trofeo” con la participación de Gigli. Un día, una mujer en la sala de cine, reconociéndome, dijo: “¡Oh, cómo esto hace

²³ Gigli, Beniamino (1890 - 1957) un tenor lírico italiano considerado como uno de los mejores tenores de la primera mitad del siglo XX.

recordar de la voz de tu padre!” Mi Padre, en este tiempo ya había fallecido, el murió el 12 de abril de 1941, pero muchos han conservado en su mente su muy hermosa voz.

Mi padre siguió estudiando canto, en Bakú, simultáneamente con el trabajo duro en la clínica y en el hospital como médico laringólogo. Además, a menudo era consultor y médico de guardia en los teatros de ópera y dramáticos de la ciudad. A los cantantes y actores, a quienes curaba, les atraía especialmente el hecho de que mi padre cantaba. Para el tratamiento, a su consultorio llegaban los grandes vocalistas de diferentes ciudades. Todavía tengo una fotografía de un cantante muy conocido en aquellos años, el cual le regaló a mi padre con la siguiente inscripción: “Con gratitud y en la memoria de nuestra búsqueda”. ¿Qué es lo que buscaban? Al parecer, tenían ciertos planes relacionados con la voz y la ciencia.

Como un especialista importante, mi padre simplemente hacía los milagros, por ejemplo, las operaciones, al momento, muy complejas: perforación del seno maxilar, y las cirugías del oído, esto en los tiempos cuando no habían tales instrumentos y oportunidades como las que hay ahora. Él era un médico muy conocido, se podría decir famoso, en Bakú. Todos los pacientes lo amaban. La gente fue atraída por él, porque estaban seguros de que él siempre estaba listo para proporcionar cualquier tipo de ayuda. Nuestra calle era, por así decirlo, la calle de los médicos, pero los pacientes más a menudo venían a buscar a mi padre. Y si por la noche tenían que despertar a alguien, siempre lo despertaban a él. Lleno de un sentido del deber médico, siempre se mantuvo fiel al juramento, que dio en la Universidad. Probablemente se puede llamar una gran iniciación a la medicina que fue sagrada para él.



*Madre- Carmen Terterian,
Padre- Rubén Terterian; Bakú, 1936.*

El canto mismo quedaba sólo como un hobby para él, a pesar que a él a menudo lo invitaban al teatro de la ópera, donde el cantaba a Lenski²⁴, al Conde de Almaviva²⁵ y otros papeles principales del repertorio de tenor. Hemos frecuentado al teatro casi todos los días y, a menudo, durante el intermedio en el vestíbulo de repente la gente empezaban aplaudir a mi padre, le pedían que cantara, y luego alguien se sentaba frente del piano, pero muchas veces él mismo se acompañaba, porque era excelente en el dominio del instrumento.

²⁴ El personaje de la ópera de Piotr Ilich Chaikovski “Eugenio Oneguín”

²⁵ E El personaje de la ópera de Gioachino Rossini “El barbero de Sevilla”.

Cada mañana mi padre calentaba la voz, luego iba a la clínica, cuando regresaba, cantaba lied, por la noche organizaba los recitales de piano y vocales.

Mi padre era una persona muy interesante, entre otras cosas, escribía poemas, redactaba el diario médico. ¿Cómo alcanzaba hacer todo esto, aun ahora es difícil de imaginar? Vivió sólo 42 años, pero parece haber vivido no una, sino tres o cuatro vidas. Nunca vi a mi padre descansando. Normalmente, hasta las tres de la mañana él estaba en vela, a las seis ya se levantaba,

porque a las siete tenían que estar en el hospital. ¿Cuándo dormía, y cómo vivía? Él vivía con un ardor vehemente y de hecho se quemó, falleció en el momento cuando su vida era llena de energía y alegría.

Rubén Terterian. ¿Qué Usted puede decirnos de su madre?

Avet Terterian. Mi madre muy orgánicamente armonizada con la atmósfera de la vida creada por mi padre.

Su voz innata tenía una tesitura tan amplia y hermosa, que incluso artistas de ópera se sentían confusos de cantar en su presencia. Manejaba su voz perfectamente, aunque nunca se dedicó seriamente a los estudios vocales. El famoso bajo, el profesor Nikolai Ivanovich Speranski²⁶, que en aquellos años estaba cantando y enseñando en Bakú, recuerdo, en repetidas ocasiones le aconsejaba, que tomara con toda la seriedad los estudios de canto profesional, al mismo tiempo le auguraba giras artísticas casi por todo el mundo. Pero, más a menudo le decían: "Para usted, no le hace falta tomar las clases específicas de canto, no son necesarios los estudios regulares que tiene que hacer -es el repertorio. Todo lo que necesita es un buen acompañante -un excelente músico y nada más".

Mi mamá tenía un talento natural casi en todo. Ella cantaba, dibujaba bien, estudió en las tres universidades, pero en ninguna de ellas se graduó. Sus amigas recuerdan cómo durante los años de estudios utilizaban sus resúmenes, copiaban sus trabajos de curso. Todas ellas más tarde se convirtieron en científicas, doctoras, pero mi madre ...

Mi tío, hermano de mi padre, Ashot Borisovich, contaba que ella le ayudaba incluso a él, haciendo varios dibujos técnicos. Más tarde, él se convirtió en un famoso químico, era autor de importantes descubrimientos científicos, y mamá -ella no terminó los estudios. Luego estudió en la Facultad de Literatura... Después el canto... Para ella todo era fácil, y cuando se aburría, ella los dejaba.

²⁶ Speransky, Nikolai I. (1877-1952) – Artista de la ópera (bajo), director y profesor del canto lírico. Entre los años 1924-1944 fue profesor en los Conservatorios de Bakú, de Moscú y de Ereván

Al parecer, su vida se había formado de tal modo, que todo esto, para ella no era necesario. Vienen a la memoria las palabras de mi suegro, un importante musicólogo armenio Georgi Tigranov²⁷, con las cuales se dirigió a una ex alumna suya, Margarita Rukhjian²⁸, en el día de la defensa de su tesis de maestría: “¡Deseo, que tu vida se desarrolle de tal modo que nunca tengas la necesidad de escribir y defender una tesis doctoral!” La vida de mi mamá era tal que no necesitaba ni siquiera un diploma. Después... de repente todo se detuvo, mi padre murió, comenzó la guerra -fue entonces cuando comenzó a dedicarse al canto en serio, empezó salir al escenario.

Sus presentaciones tenían un gran éxito, consiguiendo fuertes ovaciones de la sala y, como regla, el público por un largo tiempo no la dejaba abandonar el escenario. A ella le gustaba mucho interpretar las canciones gitanas, y yo, en ese momento extremadamente riguroso en la selección, trataba de reprimir su pasión por esta música; en estos tiempos, realmente quería que ella únicamente cantara la clásica “limpia”. Ella lo hacía a la perfección, pero siempre se sintió atraída por las canciones gitanas. Con los años, a mí también, me encantaron las canciones gitanas por sus verdaderos sentimientos, por lo naturales que son.

Mamá, por supuesto, vivía por el bien de sus hijos -por mí y por mi hermano Hermán²⁹. Ella ha hecho todo por nosotros, podría quedarse incluso sin zapatos, Únicamente para vestimos bien. Muchos la criticaron por lo que a nosotros nos “mantenía en algodón,” no nos obligaba a trabajar, tenía como 14-15 años de edad y ella no nos dejaba entrar en la cocina. Nosotros nunca le hemos ayudado con las tareas domésticas, no sé si es bueno o malo, pero ella misma siempre hizo todo.

Mi madre constantemente mantenía su inherente hospitalidad, y con frecuencia, por la costumbre, ofrecía a los invitados cenar con nosotros, y luego aclaraba, que esto era la última comida en la casa.

Ella siempre trató de ayudar a la gente, siempre en algún lugar colocaba a alguien: a uno -en el hospital, usando los contactos en el entorno médico, a



*Madre- Carmen Terterian,
Moscú, 1965.*

²⁷ Tigranov, Georgi G. (1908-1991) – musicólogo-investigador, profesor de los conservatorios de San Petersburgo y Ereván

²⁸ Rukhjian, Margarita A. (1937) - musicóloga-investigadora armenia, autora del libro “Avet Terterian”

²⁹ Terterian, Herman R. (1934-1974) –director de la orquesta, trabajo en los teatros de la ópera en Ereván y Moscú.

otro -en el Instituto- alguien necesitaba una cosa, alguien otra. Ella servía a la gente como podía, recibía por esto una gran satisfacción. Sorprendentemente, la gente la amaba y ella quería a todos las personas... Alrededor de ella siempre había un montón de conocidos: desde los más jóvenes, mis amigos, mis coetáneos, hasta los viejos -instruidos por la experiencia de la vida. Y para todos ella era interesante. El círculo de sus relaciones sociales era usualmente amplio: desde un obrero hasta un científico, desde nuestro portero hasta un famoso periodista, o poeta que por la noche en nuestra casa declamaba su poesía exquisita.

Por la mañana -era una lavandera, mujer de la limpieza (ella fue muy aficionadísima a la limpieza, toda la casa brillaba de tal manera que a menudo esto me empezaba a deprimir: no pasas por aquí, no toque esto, su afán por la perfección creaba una tensión en la casa, por la noche los invitados besaban sus manos, que durante el día lavaban los pisos. ¿Cómo ella podría ingeniarse para hacer un montón de cosas a la vez: cocinar, lavar, y al mismo tiempo conversar sobre cualquier tema? Y no había ningún alboroto, era el ritmo especial de su vida. Ella era muy ingeniosa, una persona maravillosamente optimista. Siempre entretenía a los amigos y a sí misma -recuerdo, cómo ella alegremente se reía, contando todo tipo de las bromas graciosas.

Es difícil de describir sus cualidades espirituales -era increíble su bondad de más alto nivel, ella trataba de ayudar a todos en lo grande y lo pequeño, y la gente respondía con reciprocidad. Por supuesto, habían momentos cuando le pagaron con grosería, pero fue tan raramente que no vale la pena recordar eso.

De sus cuentos nadie podría aprender, dónde nació. Un día decía que en París, luego en algún otro lugar. pero la verdad es que ella nació en la ciudad armenia Shushi en Nagorno-Karabaj (Artsaj)³⁰. Nadie pudo descubrir su edad, incluso sus nietos. ¡Recuerdo que, en la última versión, ella tenía la misma edad que mi hijo! En cualquier caso, una vez aclaró, que era más joven que yo -esto es a dónde puedes llegar hablando por los codos.



De izquierda a derecha: Herman Terterian, Avet Terterian, Ruben Terterian; Bakú, 1939.

Hasta los últimos días de vida permaneció como una mujer perfecta, en el más profundo sentido de la palabra, con una enorme gama de expresiones de su personalidad: desde la trabajadora hasta una dama noble con un vestido negro con una cola larga. Y todo sorprendentemente,

³⁰ El 10 de diciembre de 1991, en un referendo los armenios de Nagorno Karabaj aprobaron la creación de un estado independiente.

le sentaba bien. Incluso cuando estaba internada con un infarto grave en el hospital de Sklifosovsky³¹ en Moscú, continuaba con un vivo interés por la costura de su abrigo de piel y pedía no olvidar de algunos detalles del estilo de la hechura... ella se vestía a la última moda, extravagante, siempre con muy buen gusto, por cierto, de esta manera nos vestía a nosotros. Tal vez por eso ahora no me importa la ropa que uso. Siempre es así: el que de niño vio todo, tranquilo, sin ningún tipo de problemas y “angustia” se relaciona con el dinero, el bienestar material, a los objetos habituales, a la comida. Siempre fui saciado con excelente y refinada comida. Mi madre cocinaba increíble -hermoso y delicioso. Al parecer para esto tenía un gran talento. A veces casi de nada podría llenar la mesa del banquete, con lujosos platos de gourmet. Y lo hacía con tanto gusto y eficazmente (la crema batida y en la parte superior las granadas, cubiertos con algo más...) que al parecer nadie se atrevía a comer. Además, a estos platos le daba los nombres muy exóticos, inauditos.

Mi mamá y yo teníamos un carácter muy distinto: ella no percibía la vida como yo, siempre estaba llena de optimismo. En los años 60 se trasladó a Moscú y quería muchísimo, que yo o Herman, mi hermano, viviéremos con ella. Le decía, que mi mudanza de Ereván no es algo posible, porque yo ya estaba firmemente “atado” a Armenia, su tierra. Ella sentía la estrechez de Ereván, al parecer, no habría podido vivir en la Bakú de hoy: la ciudad de mi niñez y la de la actualidad son imposibles de comparar. Bakú, en esos años fue una ciudad cosmopolita, lejana a los problemas del nacionalismo, a la que poco le interesaba si eras armenio, ruso o judío -esto tuvo un impacto en mi madre, y ella no tenía un agudo “sentido de nación”. Así, a pesar de su origen proveniente Karabaj, ella nunca pudo entenderme en esta cuestión.

Rubén Terterian. ¿Usted cómo recuerda los años de la guerra?

Avet Terterian. Fueron años muy difíciles. Mi padre falleció un mes y medio antes del comienzo de la guerra. Mamá tenía que encontrar de manera urgente un trabajo para mantener a sus hijos. Su voz se convirtió en la única fuente para nuestra subsistencia. A menudo iba con ella a las giras, y en las ciudades pequeñas la acompañaba al piano. Sabía muy bien la literatura vocal y yo mismo cantaba muchos lied. Dicen, que era un buen pianista-acompañante.

Rubén Terterian. ¿Su casa ha conservado sus tradiciones?

Avet Terterian. Después de la muerte de mi padre, mamá se esforzaba mucho por mantener las tradiciones de nuestra casa, de las reuniones nocturnas, los conciertos en la casa... Daba la impresión como si nada hubiera cambiado, y como si mi padre estuviera a la cabeza de las “reuniones”, como si las mismas personas de siempre visitaran nuestra casa.

Guardar la tradición y mantener la casa era muy difícil, especialmente para una mujer joven que se quedó sola con dos niños en sus brazos. Y sólo

³¹ Instituto de Investigación en Atención de emergencia lleva el nombre de Nikolai Sklifosovsky, institución fundada en 1810.

la energía de la madre, su optimismo, la voluntad de vivir, así como una tarea muy difícil de "ponernos en los pies", criarnos como personas dignas, le obligó a ella enfrentar todas las dificultades de la vida. Ella hacía todo lo posible para que nunca nos sintiéramos huérfanos de padre.

Rubén Terterian. *Fue, exactamente durante la guerra, cuando S. Prokófiev³² se hospedó en su casa, como lo demuestra la reciente publicación de sus cartas a N. Myaskovski³³. Díganos al respecto.*



Velorio de padre del compositor, (Avet Terterian - último en la izquierda); Bakú, 1941.

Avet Terterian. Durante la guerra, cuando era muy difícil conseguir hotel, porque fueron convertidos en hospitales, mamá daba la oportunidad a los músicos para hospedarse en nuestra casa. Ellos eran Nina Dorliak³⁴, Yakov Flier³⁵, Emil Guilels³⁶, Klaudia Shulzhenko³⁷, danzante Tamara Janum³⁸ ... Mi madre, de esta forma, mantenía la tradición de hospitalidad en nuestra casa.

Por supuesto, la comunicación con los grandes de la música, ejerció una influencia considerable en nuestra formación. Con Serguéi Serguéievich fuimos a todos sus conciertos. Cada noche me llevaba con él. La música de Prokofiev estaba al nivel de los grandes descubrimientos, era nueva, vanguardista, en estos tiempos, entonces, no aceptada por todos. ¡Qué felicidad fue la contigüidad a esta música genial y única en su especie y al más alto nivel del arte interpretativo!

Rubén Terterian. *De acuerdo con su historia, es evidente que su familia ha estado estrechamente vinculada con la vida musical y teatral de la ciudad. ¿Qué podría decirnos de ella?*

Avet Terterian. Algo se grabó en la memoria desde la infancia, algo más tarde me contaron personas mayores a mí. Definitivamente: ricas tradiciones

³² Prokófiev Serguéi S. (1891–1953) - compositor ruso uno de más grandes y populares músicos del siglo XX.

³³ Miaskovski Nikolái Yá. (1881 —1950) - gran compositor ruso que vivió durante el período soviético.

³⁴ Dorliak Nina L. (1908 - 1998) - renombre cantante rusa. La esposa de famoso pianista Sviatoslav Richter.

³⁵ Flier, Yakov V. (1912 - 1977) - renombre pianista ruso y profesor.

³⁶ Guilels Emil G. (1916 - 1985) - internacionalmente reconocido pianista ruso-soviético.

³⁷ Shulzhenko Klavdiya I. (1906 - 1984) - cantante popular de la Unión Soviética.

³⁸ Janum, Tamara (1906-1991) - bailarina, cantante, actriz, coreógrafa uzbeka de origen armenio, notable por ser la primera mujer del oriente a presentarse públicamente sin un chador.

musicales y teatrales de Bakú se desarrollaron activamente en los años previos a la guerra y durante de la guerra. Aquí llegaban todos los directores de orquesta más prominentes del país y casi todos los artistas extranjeros invitados. La orquesta sinfónica, que para mí representa la personificación de la cultura, en esos años podría ser llamada como una de las mejores en el país.

Fue una intensa vida musical, abundancia de conciertos, pero a mí, no sé por qué razón, siempre me atraían los conciertos sinfónicos. Quiero hacer hincapié en este hecho, porque su resultado fue que influyó en mi pensamiento musical. Y los excelentes solistas que llegaban a Bakú...

Rubén Terterian. ¿Y los teatros?

Avet Terterian. Magnífico fue el teatro ruso. Era bueno como el teatro armenio, pero, ya que en esos tiempos, por desgracia, no estuvimos relacionados estrechamente con la cultura armenia, no visitábamos este teatro a menudo. Cierto que a mi padre permanentemente le invitaban a todos los estrenos, y siempre aceptaba las invitaciones, un par de veces yo fui con él ver los espectáculos. Sin embargo el lugar principal de mi "residencia" era un teatro ruso. Se llamaba "Teatro de los trabajadores de Bakú".

Así que la vida musical y teatral de la ciudad era muy diversa. ¡Y no estoy hablando del teatro de ópera!

Rubén Terterian. *Por supuesto, esto no podría no tener un efecto en Usted, adolescente*

Avet Terterian. Cuando ahora recuerdo los conciertos, espectáculos, ambiente musical en el que he crecido, entiendo, cómo todo esto tuvo un impacto decisivo para conformación de mi visión del mundo, para la formación de mi personalidad. Las impresiones inconscientemente se introducían en mí, porque si me las hubiera percibido deliberadamente, me imagino cuántas cosas habría preguntado a todos estos maravillosos músicos. Este fue un diálogo directo con el arte y las personas más representativas. La información se depositaba en mi memoria emocional, y ahora, también inconscientemente y naturalmente, en su totalidad se desencadena en el momento adecuado.

PRIMERAS EXPERIENCIAS CREATIVAS. INICIO DE LOS ESTUDIOS

Rubén Terterian. ¿Cómo y cuándo usted *decidió ser un compositor?*

Avet Terterian. Nunca pensé sobre esto. Por el contrario, mi actitud a los músicos siempre ha sido un tanto escéptica, sin embargo debo aclarar, que incluso antes del inicio de mis estudios profesionales en la edad de 14-15 años, mis conocimientos sobre la música no fueron peores que de los alumnos del conservatorio.

Fui inconmensurable aficionado al teatro y recordaba de memoria muchas piezas dramáticas. Por cierto, organizamos espectáculos en la casa, incluso presentamos “ La mascarada “ de Lermontov³⁹ . Probablemente me habría convertido en un actor, si no tuviera un problema con la dicción: en la niñez yo ceceaba un poco. Realmente quería de ser actor, y si no, al menos, un filólogo. He leído constantemente y, como ahora parece, tenía un buen conocimiento de la literatura. Por lo menos la clásica la sabía toda.

Mi padre siempre decía: “Yo, en primer lugar -soy un médico», y para mí fue claro que en el principio es necesario convertirse en alguien. ¿Y la música? ¿Puede haber un mejor pasatiempo?

Pero, como siempre pasa, una situación a primera vista, aparentemente insignificante, puede determinar toda la vida. Me enamoré de una pianista y yo también quise convertirme en un músico. Pero que iba a ser un compositor, eso no sabía.



Avet Terterian; Bakú, 1949.

Rubén Terterian. ¿Recuerda usted su primera obra?

Avet Terterian. ¡Todo sucedió muy repentinamente! Mi madre recordaba, que cuando después de la guerra ella se enfermó de tifus, caí en una especie de estado de estrés. Ella necesitaba un cuidado permanente, y yo no salía de la casa. Las horas cortas, cuando ella estaba dormida, me sentaba a su lado en un silencio total, al parecer, en un estado de cierta clase de tristeza, aflicción, o tal vez ya en alguna forma de la inmersión creativa, “escuche” la música, o, más exacto, una imagen musical de una caravana en movimiento. De todos modos, cuando lo “transportaba” al piano, todo se veía muy figurado, aunque estaba claro que no era la música de piano. Aun entonces, en 17 años, se hizo muy claro que nunca voy a escribir música de piano. En esta pequeña pieza musical ya se notaban los inicios del pensamiento creativo e incluso, como entiendo ahora, puramente sinfónico. Tal vez, ella podría ser orquestada.

¿Ha tenido esta obra alguna forma musical? Difícilmente, todavía, todo proceso era inconsciente. Pero una cosa sin duda es cierta: la música tenía una dinámica de desarrollo, ya que existía un comienzo, acercamiento y una salida. Puede ser que de alguna forma se constituye, pero, como ya he dicho, debido, al parecer, a un continuo aumento dinámico. La obra resultó muy imaginativa, y le gusto a todo el mundo, todos quedaban impresionados y muchos pensaban que yo debería ser compositor.

³⁹ Mijaíl Yúrievich Lérmontov (1814–1841), escritor y poeta romántico ruso, piza “La mascarada” escrita en 1835.

Rubén Terterian. ¿Y a continuación?

Avet Terterian. Después de eso todavía enamorado, escribí un romance “ Esto fue en Mayo “-bastante sentimental. El romance, también, gustó a muchos, y, por cierto, fue interpretado en varias ocasiones. Lo principal aquí es que apareció la forma musical, este ya es precisamente el romance. Al parecer, me salió bien, ante todo del hecho que crecí en un ambiente de canciones, Lied, arias -la música vocal. Aquí se sientan fuertes las tradiciones de la música clásica rusa.

Luego siguió el romance “Ruiseñor y la Rosa”. Lo compuse en el año 1948. Este trabajo ya era bastante maduro. Es interesante, el romance hasta hoy está siendo cantado en los conservatorios y en el escenario. Pero, si hablar del punto de vista de identidad, entonces este romance era “a la” Rimsky-Korsakov y Rachmaninov, no por casualidad: en nuestra casa regía un ambiente justamente de esta música, que se convirtió, en estos tiempos, en mi medio de expresión.

Rubén Terterian. *¿Estas obras son las que lo condujeron en el Instituto Tecnológico Musical de Bakú?*

Avet Terterian. El deseo de convertirse en un músico, en ese momento, fue definitivo para mí. Más quería ser un director de orquesta, que un compositor: al parecer, una vez más sentí mi atracción por lo artístico, pero resultó, que en el instituto no había carrera de dirección, sino de composición y teoría, al no tener otra opción acepté carrera de composición... Así, todo ocurrió de una forma natural.

Después, una obra atrás de la otra, se afilaba mi técnica de composición, empezaron a despertar los principios de la creatividad. Y de alguna manera, desde los primeros días para mí era claro -este es mi destino, mi misión.

Desde el principio, empecé a ganar algunos reconocimientos. Si me otorgaban premios, entonces significa que les gustaban mis obras. Por supuesto, ellos eran ingenuos, y no podría ser de otra manera. Pero, tal vez, esto tiene su propio encanto: ser puro e ingenuo.

MUDANZA A EREVÁN. CONTINUACIÓN DE LOS ESTUDIOS. UN NUEVO AMBIENTE MUSICAL. LOS PROFESORES

Rubén Terterian. *¿Cuándo y por qué usted decidió abandonar Bakú y mudarse a Ereván?*

Avet Terterian. El ambiente en nuestra casa en Malygin 17, que permanecía como una casa de “puertas abiertas”, entró en contradicción con mi nuevo estado interno. La presencia constante de la gente, conversaciones interminables en algún momento comenzaron a molestarme. Quizás, incluso en estos tiempos, ya tenía una inclinación por la inmersión creativa, por la

concentración en la soledad total. Con el fin de ordenar mis pensamientos, cada vez más y definitivamente quería estar solo, y la casa comenzó a ejercer presión sobre mí con su constante ánimo festivo. Cada vez más, empecé excusarme de las giras conjuntas con mi madre y aprovechaba de su ausencia para estar solo. Me pasaba días tocando el piano, tocando y cantando, me encantaba cantar y acompañarme a mí mismo. Por una parte, mi mudanza fue causada por la aspiración de una nueva forma de vida. Por otra, que es más importante, como lo entiendo ahora, parece que subconscientemente empezaron a despertar los sentimientos por la patria, a pesar de que Armenia era para mí un país completamente “cerrado”, porque mi información sobre este fue tomada, por así decirlo, de lado externo, y no desde el interior.

Por supuesto, en gran medida se hacía sentir la barrera idiomática. Pero cuando escuché, por primera vez, por la radio la música armenia, en mí algo de repente despertó, y Armenia con más fuerza me atrajo; ahora es claro -me atraía la patria, en esos años, esta sensación no era tan evidente. Mi concepto



Avet Terterian; Ereván, 1952.

de patria se reducía a la significación del lugar de nacimiento, y Bakú era mi ciudad natal. Pero, con toda probabilidad, mi sangre me tiraba a otra cosa, a otra, entonces todavía desconocida para mí, cultura.

Teniendo debajo de mi brazo mi portafolio con las obras, muy escasas, llegué a Armenia. En Ereván, yo no conocía a nadie, antes tenía contacto solamente con el Ashot Satyan⁴⁰, con quien nos unían algunas relaciones familiares, y él nos visitaba en nuestra casa de

Bakú. Él fue mi único enganche en Armenia.

Por cierto, Ashot Satyan es uno de los primeros que me aconsejó trasladarse a Armenia. Él y Henry Ilich Litinskii⁴¹ quien tuvo conocimiento de mis obras visitando Bakú, y luego -en Moscú, ellos encarecidamente querían convencerme a mí, por decirlo así, de convertirme en uno de los constructores de la cultura musical armenia.

Todo junto me llevó a Armenia. Además, en Bakú, de repente surgió la cuestión nacionalista.

Rubén Terterian. ¿Usted continuó sus estudios en Ereván?

⁴⁰ Satian Ashot Movsesovich (1906-1958), fue un compositor y director de orquesta de Armenia Soviética.

⁴¹ Litinskii Henry Ilich (1901-1985), compositor. Desde el año 1933, profesor del Conservatorio de Moscú.

Avet Terterian. Sí. Al llegar a Ereván, mostré mis obras al comité de admisión en el Instituto tecnológico de música que lleva el nombre de Romanos Melikyan⁴², y me aceptaron en el cuarto año, último año, ya que los tres primeros los hice en Bakú. Durante seis meses fui estudiante de clase de composición de Gregory Ilich Yeghiazaryan⁴³, pero entre nosotros surgió una total falta de comprensión y las clases se detuvieron muy pronto. Así, por no encontrar un terreno común con el maestro, me gradué del instituto como musicólogo en el campo de la teoría de la música.

Recuerdo que la primera cosa, que me llamó la atención durante el contacto con Yeghiazaryan, era la tarea de traer a la siguiente clase un tema-melodía. Le pregunté: “¿Para qué?” Él respondió: “Bueno, usted trae la melodía, y luego vamos a pensar para qué.” Esto fue para mí absolutamente mortal. No podía imaginar cómo se puede así de simple escribir un tema, sin su conformidad con una forma determinada, sin vínculo



*Avet Terterian (último en la izquierda del tercer fila)
con compañeros del Instituto tecnológico;
Ereván, 1951.*

con la composición como un todo. Para mí, sigue siendo un enigma: ¿cómo puede nacer la melodía sin otros elementos compositivos, y sin la armonía, sin la forma? ¡En mi opinión, esto es un absurdo, una tontería!

Después de graduarme del instituto, fui recomendado al conservatorio. Yo ni siquiera vi mi diploma, el rectorado de la institución por sí mismo lo ha enviado a la universidad, y a mí solo me entregaron una carta de recomendación. En el Conservatorio Estatal de Ereván pedí permiso para inscribirme en la clase de composición dirigida por Edward Mikhailovich Mirzoyan⁴⁴, con él, por primera vez, me reuní en Moscú en la Casa de la Cultura Soviética de Armenia, en el aula de Henry Ilich Litinskii. Con la persona de Edward Mirzoyan sentí inmediatamente algún tipo de cercanía espiritual, afinidad en las cuestiones de la creatividad, en la comprensión de algunas cosas difíciles de explicar. Aquí no debe surgir la pregunta quién es mejor y quién es peor. En los siglos pasados, los compositores por sí mismos buscaban los maestros, para estudiar con aquellos con quienes se sentían más cercanos a su pensamiento. En este caso, tuve la suerte: tenía posibilidad de la elección.

⁴² Melikian Romanos Ovakimovich (1883-1935) - compositor armenio, director de coro y profesor de música, master de la lírica vocal armenia.

⁴³ Yeghiazarian Gregory Egiazarovich (Ilich) (1908-1988) - compositor armenio soviético, pedagogo. Artista del Pueblo de la URSS

⁴⁴ Mirzoian Edward Mikhailovich (1921 - 2012) - compositor armenio, pedagogo. Artista del Pueblo de la URSS. Desde 1956 fue presidente de la Unión de Compositores de Armenia, cargo que ocupó hasta 1991. Fue profesor de composición en el Conservatorio Estatal de Komitas, y presidente de la Fundación para la Paz de Armenia

Rubén Terterian. *Su primer contacto con la cultura nacional se llevó a cabo en Armenia. ¿Qué dificultades enfrentó?*

Avet Terterian. En esta época, a principios de 1950, nuevos descubrimientos me esperaban constantemente. Comencé a compenetrarme con el espíritu de mi nación, de mi cultura, de la música armenia, precisamente desde el espíritu, que es lo más importante para mí. Para alcanzar esta meta, tenía mucho tiempo y oportunidades, porque vivía solo, ensimismado.

Fue una transición muy fuerte a una nueva forma de vida: de nuestra bulliciosa casa de Bakú, a la soledad completa. Al parecer, esta dualidad se quedó y ahora se nota en mi naturaleza: proclive a una constante comunicación con la gente, elegí una vida, por así decirlo, de un ermitaño, viviendo solo en Dilijan⁴⁵. En mí estos dos principios están muy unidos, necesito del uno y del otro; sin embargo, prevalece la vida eremítica, porque crea las condiciones óptimas para el proceso creativo.

De hecho, la penetración en el espíritu de una nueva cultura no fue un proceso fácil; aunque como detrás ya existía una gran experiencia musical de la cultura rusa y europea, este proceso se daba de forma rápida y natural. Hasta cierto punto, llegué a Armenia como un músico bien formado: la selección de la información que hice, tuvo fines bien determinados, subordinados a un gusto artístico, que ya era entonces bastante estricto. La posibilidad de una selección consciente desempeñó un papel positivo. No estaba atascado con lo “innecesario”; para



Con Supremo Patriarca y Catolicós de todos los armenios Vazgen I; Echmiadzin, 1958.

para mí estuvo claro qué era bueno y qué era malo. Así pasaron los años, plenos de entendimiento del espíritu de la cultura armenia y de su música; y, por fin, llegó el día en que me reconocieron como compositor armenio.

¿Casualidad? Creo que no. El camino fue espinoso y difícil, pasando del rechazo a la aceptación. A menudo me acusaban de que mi música no era nacional y luego resultó que sí lo era. Al parecer, los críticos, sabiendo de

⁴⁵ Diliján o Dilizhán es una localidad situada en la provincia de Tavush, en Armenia. Se encuentra enclavada en el Parque Nacional Dilijan,

dónde había pasado mi infancia y mi juventud, consideraban como imposible que mi penetración en el espíritu de la cultura armenia se diera por inercia. Se preguntaban: ¿cómo puede una persona que no ha crecido aquí, convertirse, de repente, en un compositor nacional? Recuerdo lo que dijo el musicólogo Nikogos Tagmizian⁴⁶, después de la audición de mi *Cuarteto de Cuerda*: No entiendo cómo pudo ocurrir. Sabemos que ni siquiera domina el idioma armenio, pero su música es plenamente nacional. Su *Cuarteto* es un fenómeno extremadamente nacional. Es una música armenia de verdad”.

Aquí quiero llamar la atención sobre un problema.

A la música siempre se le trata de vincular con el lenguaje; lo que, desde mi punto de vista es sumamente equivocado. Por supuesto, la entonación musical está relacionada, en cierta medida, con el lenguaje; sin embargo, la música es un fenómeno que va más allá del lenguaje, más allá de las palabras.

Rubén Terterian. ¿Cómo, entonces, cuando muchos consideran, la presencia de la palabra en la obra como un factor casi decisivo en la definición de la pertenencia nacional de la música?

Avet Terterian. A mí me parece que existe una gran confusión. La lengua no puede acercarse a la capacidad de expresar el espíritu que tiene la música. ¿Qué es lo primordial: el lenguaje o el sonido? Creo que el sonido y que el lenguaje musical ha nacido antes que el significado de las palabras, Estoy seguro de que el sonido es más polifacético y capaz de abrir los mundos hasta el infinito. La palabra por su propia substancia es un fenómeno mucho más sencillo. Ha sido a través del sonido, del lenguaje musical, probablemente a través de la resonancia de la propia atmósfera y de la tierra, que me he penetrado con el espíritu de la cultura nacional.

Aquí todo sonaba distinto que en Bakú. La misma naturaleza cantaba de otra manera; el aire, las montañas, los ríos y el sol que brillaba de otra forma. La atmósfera irradiaba de manera distinta. Todo se fundía dentro de mí convirtiéndose en una música diferente, en otros sonidos, que despertaban en mí, algo que estaba dado genéticamente: mi identidad nacional, ya que es imposible despertar algo que no existe en la persona desde el inicio.

Los lazos entre la cultura europea, base de mi educación durante veinte años, y las artes de Oriente han dado, creo resultados positivos: el ambiente de la música que siempre me rodeaba, primero entraba en mí inconscientemente y luego en Armenia, conscientemente. Entonces, fue cuando llegó el momento

⁴⁶ Tahmizian, Nikoghos (1926-2011), musicólogo armenio, teórico e historiador. Sus logros profesionales investigación de las neumas (Khaz) de la música de la iglesia armenia, de la teoría musical de la antigua Armenia.

de la verdadera creatividad, que hizo posible combinar lo puramente europeo con lo especialmente oriental.

Creo que nosotros, los armenios, tenemos la ventaja de haber podido absorber la cultura europea casi a nivel de ellos mismos y, a su vez, estar compenetrados por el espíritu nacional, por la comprensión secular de la esencia del arte oriental; mientras que, para los europeos esta cultura oriental se cierra y comprende solo como orientalismo, que lleva a un típico entendimiento superficial de Oriente.

Rubén Terterian. *¿Qué puede usted contarnos sobre sus profesores?*

Avet Terterian. En Bakú dos o tres años estude en la clase de Boris Isaakovich Zeydman⁴⁷. Muchos conocidos compositores tomaron sus estudios en la clase de él. Al principio, fue un maestro muy valioso para mí: hombre de alta cultura, con un maravilloso conocimiento de la música, un profesional, con dominio perfecto de la forma musical y orquestación. Tal vez él no estuvo dotado de un brillante y distintivo talento compositivo, pero era un hombre sumamente educado, mi encuentro con él ha dejado su huella profunda.

Posteriormente -algunas lecciones en la clase de Yeghiazarian- sobre él que ya he hablado, entonces, Edward Mirzoian, quien fue mi profesor en el conservatorio y durante el doctorado.

Edward Mikhailovich, era muy sensible a la creatividad y a la música de los estudiantes. Nunca oprimía la personalidad del alumno, y trataba de discernir su personalidad, que para los compositores jóvenes es muy importante.

Él consideraba que yo era un estudiante difícil. En primer lugar, era difícil el mismo proceso de la transición de una cultura a otra, o mejor dicho, no la conversión sino la simultaneidad, ya que es imposible renunciar a la alta cultura europea; en segundo lugar, a los estudios profesionales de la música, llegué relativamente tarde, cerca de los veinte años, con los juicios y percepciones establecidas; y por último, he mostrado un alto grado de independencia, a veces a los maestros les ha sido difícil probar conmigo algo, aunque Mirzoian, hacia esto muy fina y, en general, casi nunca, tuvimos grandes contradicciones.



Con Edward Mirzoian; Ereván, 1980.

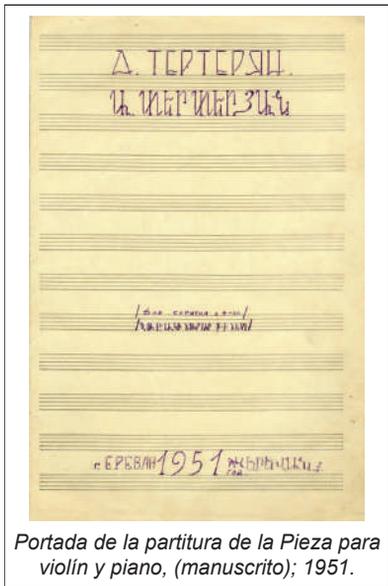
⁴⁷ Zeidman, Boris I. (1908-1981) - compositor soviético y profesor. Entre 1939 y 1957 fue profesor en el Conservatorio de Bakú. Más tarde, el profesor del Conservatorio de Taskent.

Para las lecciones llevaba las obras en un estado casi terminado. O ellas fueron simplemente desechadas como fallidas, o Edward Mikhailovich, señalaba el camino, dando un importante impulso para la continuación del trabajo. Por otra parte, él podría proponer una cosa, yo podría hacer otra, pero lo que me aconsejaba, de alguna manera me servía como un gran estímulo. Nunca me imponía sus pensamientos, sólo indicaba el camino que tengo que seguir. Era justo lo que necesitaba, ya que para mí fue suficiente la corrección del camino una vez elegido, y no requería nada más.

En esos años, Edward Mirzoian, que acaba de regresar de Moscú, donde tuvo contacto con la buena escuela de Henry Litinskii; autor de su famoso cuarteto, era una persona muy luminosa, y contacté con él, como un músico, no podía sino dar resultados más que favorables.

La instrumentación la estudié con Lazar Martirosovich Sarian⁴⁸. Al principio surgieron algunas dificultades. En ese momento, yo ya oía mi “propia” orquesta, y para mí era muy difícil orquestrar la música para piano de otros compositores. Y ahora, cuando llevo un curso especial de instrumentación en el conservatorio de Ereván, tengo en cuenta la experiencia de mi vida y mis propios “sufrimientos”. Siempre sugiero a los estudiantes que escriban su propia música para la orquesta, y de ningún modo que orquesten las piezas musicales para piano de otros autores.

Con Sarian, a menudo hemos escuchado música, y no sólo en las clases en el conservatorio, sino también en su casa. Él organizaba en las noches audiciones, en particular, de música contemporánea, se encontraban grabaciones poco comunes. El círculo de oyentes inicialmente era muy amplio, luego se redujo: de nosotros muy pronto se distanciaron los compañeros, quienes siendo todavía estudiantes habían perdido el interés por todo lo nuevo. Y este aislamiento se hace sentir aún hoy en día en las obras de algunos de mis compañeros de aula. Al contrario, para mi encuentro con la llamada “nueva música” siempre ha sido muy interesante. Sarian, trataba de inculcar el gusto musical a todos sus estudiantes, y esto jugó un papel muy positivo.



Portada de la partitura de la Pieza para
violín y piano, (manuscrito); 1951.

⁴⁸ Sarian, Lazar M. (1920—1998) - compositor armenio y profesor. Artista del Pueblo de la URSS. Entre 1960—1986 rector del Conservatorio Estatal de Komitas de Ereván.

Con Lazar Martirosovich, hemos trabajado mucho y seriamente sobre mi ciclo sinfónico-vocal “La Patria”. Recuerdo, cómo él intercedió por mi obra, cuando aparecieron los problemas de su interpretación, diciendo que está dispuesto a firmar bajo de esta partitura. Incluso en este tiempo, muchos han señalado el carácter único de la sonoridad de mi orquesta, aunque en “La Patria” todavía se notan varias influencias, en particular, de Stravinski.

PRIMERAS OBRAS

Hablando sobre las primeras obras, nos referimos a una gama muy extensa de las creaciones, desde las más tempranas, escritas a finales de los años 40, antes de la Sonata para violonchelo y piano, que es la primera composición “seria” de Terterian. Estas, ante todo, están vinculadas con el proceso de asimilación de las técnicas compositivas, formas musicales clásicas y los estándares del lenguaje expresivo de la música.

Entre las primeras obras domina el género del romance, son varias canciones con las palabras de los poetas armenios y rusos. Aunque, en general, en la lírica vocal se nota una clara influencia de las tradiciones de los clásicos rusos y europeos, algunos de los lied están marcados con la frescura del lenguaje y la individualidad de soluciones creativas, son aquellos que entraron en el repertorio de los cantantes y suenan, con frecuencia, en distintas escenas.

La mayor parte de las obras instrumentales están inacabadas o relacionadas con la resolución de los problemas locales, estudios de las técnicas compositivas. Estas composiciones no tenían una vida pública, sin embargo, fueron por primera vez interpretados en el festival conmemorativo del compositor organizado por la iniciativa del Orquesta Juvenil Estatal de Armenia en el 2014: Preludio para piano (1950), Pieza para violín y piano (1951) provocaron una gran simpatía del público e interés profesional de los investigadores de la música de Terterian, que investigan los orígenes de su lenguaje musical insólito.

Entre las primeras obras se destaca la creada en 1954, Pieza para violonchelo y piano, que sonó varias veces, tanto en Armenia como en el extranjero. La popularización de la pieza, en gran medida contribuyó su primera intérprete, una excepcional chelista armenia Medea Abrahamian⁴⁹, a quien fue dedicada esta obra. “Más importante es, -escribía Lázaro Sarian, profesor de clase de la instrumentación y rector del conservatorio de Ereván- que la música de John Ter-Tadevosian⁵⁰ y Avet Terterian sea significativa, emocional, donde en forma original se refractan las entonaciones de la

⁴⁹ Abrahamian, Medea V. (1932), gran chelista armenia, promotora de la música contemporánea armenia. Artista del pueblo de la URSS.

⁵⁰ Ter-Tadevosian, John (Jivan) G. (1926-1988) - compositor armenio. Autor de varias obras sinfónicas y de cámara, música para cine. Un amigo y compañero de Terterian de clase en la composición de E.M. Mirzoian.

melódica nacional. Con cada nueva obra más claramente se revelan las características individuales de sus creaciones...»⁵¹.

Rubén Terterian. *¿En qué medida las obras tempranas eran el inicio de un futuro camino de la creatividad?*

Avet Terterian. Es difícil decir lo que estaba en ellos, que en el futuro se reveló como un factor determinante. Por lo general, cuando el compositor ya se ha realizado, entonces, en retrospectiva, en sus primeras obras todos tratan de encontrar unos rasgos particulares, típicos para su estilo. Probablemente, y en mis primeros escritos hay algo que es peculiar para mí y ahora, aunque estas obras no fueron muy independientes y contenían muchas influencias “ajenas”.

Rubén Terterian. *En una de las primeras listas de sus obras se incluyen algunas que luego usted nunca menciona. Por ejemplo, la Sonata para violín y piano, las Variaciones, varias piezas...*

Avet Terterian. Estas obras fueron escritas en el instituto, son muchas, pero ahora no las nombro. Muchas de ellas estaban incompletas, algunas -una simple “prueba de la pluma”, hay otras completas, pero, hoy en día, para mí sencillamente no tienen un interés artístico. Por cierto, hablando del romance

“El ruiseñor y la rosa”, en ese tiempo escribía un montón de lied, pero, tal vez, sólo gracias a su primera cantante, Angela Harutyunian⁵², quien lo “llevó” a amplia audiencia, el romance se hizo popular y lo empezaron a cantar. Aunque, todavía de alguna manera, estoy avergonzado de él. Tal vez porque no tiene ninguna relación con mi creatividad actual. Pues trato de manera cuidadosa ocultar estas obras. A pesar de que entre mis colegas, se encuentran algunos quienes por muchos años siguen escribiendo canciones



Con Gevorg Ajemian (último en la izquierda), Avet Terterian - último en la derecha; Ereván, 1951.

en el estilo de Rachmaninov, Rimsky-Korsakov y así sucesivamente. Por supuesto, si bien al escudriñar mis archivos, es posible encontrar otras piezas y escritos en este estilo. Pero, ¿hasta dónde es necesario? ¡Después de todo, hoy para mí tienen una estética absolutamente ajena!

⁵¹ Sarian L. La música de Armenia soviética. En la revista “Música Soviética” № 5, Moscú, 1956.

⁵² Harutyunian, Angela (1926-) - cantante de la ópera (soprano lírica).

Me parece que en cualquier proceso creativo tiene su propia tendencia, su identidad, algo propio, aunque sea pequeño, pero creo que el descubrimiento no tiene interés alguno, es secundario y es dudoso que sea necesario. ¡Sea como sea perfecta la reproducción, igual sigue siendo una copia y el original, en mi opinión, siempre es mejor!

Entre las obras más maduras de este período puedo destacar, por supuesto, la Pieza para cello, que fue publicado y que tocan ahora, así como también varios lied, con las palabras de A. Isahakian⁵³ que asimismo todavía se cantan, finalmente, la sonata para chelo y piano.

SONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO. LA AFILIACIÓN A LA UNIÓN DE LOS COMPOSITORES

Una nueva página en la creación de Terterian, se abre con la Sonata para violonchelo y piano. «Sonata para violonchelo, -como indica musicólogo Rafael Stepanian- por los años de su creación es un trabajo estudiantil, -por su esencia, es una obra completa e interesante, que pronto se convirtió en una obra del repertorio, era una oferta seria de un joven compositor»⁵⁴. Ya, con toda la fuerza, se sienten la personalidad interior de la concepción artística y la mano segura del dominio de la técnica compositiva.

A pesar que es una sonata tiene una construcción clásica, en ella se nota una considerable carga de la innovación, y no es por casualidad que este trabajo haya causado una gran controversia, “Primera Sonata para Cello de Avet Terterian, recuerda su protagonista Medea Abrahamian, -compuesta en 1955, provocó una impresión negativa de los críticos, quienes no escuchan allí ninguna melodía. Pero en los años 70 el compositor alcanzó un reconocimiento mundial»⁵⁵. Por supuesto, habían los defensores de la nueva obra, pero lo que es importante, la Sonata obtuvo un gran interés por parte de los críticos y la comunidad de la música. La Sonata fue galardonada con un premio en el concurso de obras de jóvenes compositores de la URSS, fue y sigue siendo interpretada por muchos violonchelistas, resistió la prueba del tiempo y a menudo suena en salas de concierto de Armenia, Rusia y Europa.

Rubén Terterian. *¿Cuál es la actitud de usted hacia la Sonata para violonchelo y piano hoy?*

Avet Terterian. La actitud mía hacia los primeros trabajos, incluyendo la *Sonatas para cello*, por supuesto, es bondadoso, y al mismo tiempo, indulgente, porque puedo ver allá a un artista todavía no preparado. Sin embargo, tienen un espíritu muy querido para mí, sincero y espontáneo. La expresión creativa es muy ingenua, pero no pudo ser de otra manera, porque correspondía a

⁵³ Isahakian, Avetik (1875-1957) - gran poeta armenio, novelista, ensayista.

⁵⁴ Stepanian R.H. Avet Terterian. En el libro “Los compositores de las repúblicas soviéticas”. Moscú, 1980

⁵⁵ Margarian, N. El talento bienaventurado... En el diario “ETER” N35, 25 de agosto del 2016, Ereván.

mi representación del mundo de los sonidos de esta época. Son obras muy honestas, sinceras, y a veces tengo la sensación de que ahora ya no podría escribir una Sonata similar. Y no porque no quiero, sino porque no voy a poder, algo sucedió, tal vez podría ser llamado “deformación” de algo. Y la ópera, no voy a poder ya escribir así, como “Anillo de fuego”, aunque al parecer, no han pasado tantos años desde entonces.

Creo que nunca deben renunciarse a las obras escritas desde hace tiempo. Si son honestas, si son sinceras, siempre es necesario tratarlas calurosamente.

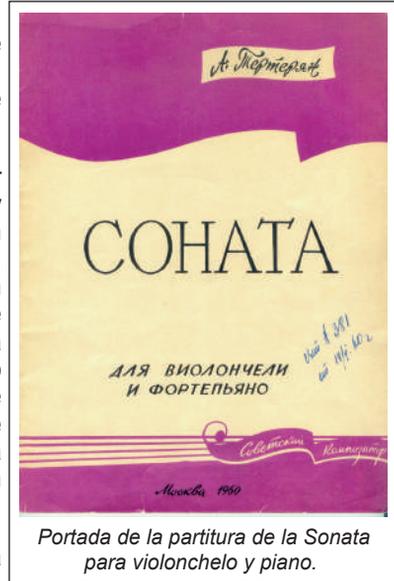
Recientemente he vuelto a escuchar la sonata para cello y me quedé muy contento. Y muchos, incluso pensaron que la escribí en los últimos años, encontraron allí al “Terterian”, que conocen ahora. Sonaba sorprendentemente contemporánea. “Usted sabe, esta obra ha aguantado el tiempo”, -una vez me dijo Mirzoyan. Cuando tocan la Sonata y me “encuentro a mí mismo”, especialmente en el segundo movimiento. Creo que ella contiene algo, que tuvo su continuación en el futuro.

La Sonata, en aquellos días, era considerada casi como una obra de vanguardia, había una gran cantidad de acusaciones por parte de mis colegas mayores. Hasta el hecho de que Lazar Sarian, entonces presidente de la Unión de los Compositores, se vio obligado en su informe, a tomar la Sonata bajo de su protección. Se oponían a los que consideraban sonoridades estridentes y ásperas, ya ni me acuerdo, en contra de que otra cosa más, por lo que todo esto hoy en día suena raro y cómico.

Después de la presentación de la Sonata durante el Congreso de la Unión de Compositores de Armenia, las opiniones estuvieron fuertemente divididas: el rechazo por parte de algunos mis colegas, se combinó con un número significativo de más altas apreciaciones de la comunidad musical y los invitados de otras ciudades, de los presentes en el estreno. Importante, que la Sonata ha sido el centro de los debates. Entonces, por primera vez he recibido verdaderos aplausos. Con esta Sonata yo, todavía era estudiante del cuarto año del Conservatorio y me afilé a la Unión de los Compositores.

Rubén Terterian. *Cuéntanos sobre su ingreso a la Unión de los Compositores*

Avet Terterian. La afiliación a la Unión de Compositores era un proceso muy difícil: recién publicaron un decreto que prohiba admisión a los estudiantes.



Portada de la partitura de la Sonata para violonchelo y piano.

Sin embargo, en el orden excepcional aceptaron a los tres: a John Ter-Tatevosian con su Cuarteto de cuerda, a Constantin Orbelian⁵⁶, también, con un Cuarteto de cuerdas y a mí con la Sonata. Después del Congreso de los compositores donde fueron presentadas nuestras obras, que recientemente nombré, nos quedamos como héroes, pues se convirtieron en un tema general de discusiones del Congreso. Entonces después, en la primera reunión del órgano directivo de la Unión nos presentaron y recomendaron para la membresía.

La admisión fue realizada en Moscú al más alto nivel. Pensé, que los miembros de comisión escucharan un par de minutos, no más, precisamente para cumplir con los trámites. Pero no fue así. Hasta hoy recuerdo sesión del Secretariado de la Unión de los Compositores de la Unión Soviética, con la presencia de Dmitry Shostakovich y Aram Khachaturian. Desde escuchar la Sonata en su totalidad, desde el principio hasta final, los Secretarios de Unión de los Compositores de la Unión Soviética comenzaron una discusión muy seria. Y hay que decir, que los tres, pudimos resistir brillantemente este examen. Nosotros recibimos alabanzas, y nuestras obras fueron incluidas en el programa de Revista de la Juventud en Moscú, donde los tres, de nuevo nos convertimos en el centro de atención.

EI CICLO SINFÓNICO-VOCAL “LA PATRIA”

Tal vez ninguno de los trabajos posteriores del compositor ha causado tanta controversia, como el Ciclo sinfónico-vocal “La Patria”.

Fue la primera gran obra de Terterian, y por lo tanto las discusiones se referían a “la vida y la muerte” de la creación, tal vez, de todo el futuro desarrollo de la creatividad del compositor. Los directores se negaban a conducirla; los músicos de la orquesta a tocar, los coristas a cantar... Viene a la memoria la frase del prefacio de la novela «El retrato de Dorian Gray» de Oscar Wilde: “La diversidad de opiniones sobre una obra de arte muestra que esa obra es nueva, compleja y que está viva. Cuando los críticos disienten, el artista está de acuerdo consigo mismo”. Probablemente, el debate se refirió a la presencia en la obra de algo nuevo y vivo y en lo que el artista perseveró.

En el contexto de la desaprobación general de la obra, a los protagonistas del estreno de la obra – director Aram Katanian⁵⁷, solistas: Isabella Aydinian⁵⁸ y Mihran Yerkat⁵⁹ – es posible considerarla como gente fiel al progreso musical.

⁵⁶ Orbelián, Konstantín A. (1928 – 2014). Compositor, pianista y director de orquesta armenio. Director artístico de la Orquesta Estatal de Música Popular y Jazz de Armenia. Artista del pueblo de la URSS. Un amigo y compañero de Terterian de clase en la composición de E.M. Mirzoian.

⁵⁷ Katanian, Aram G. (1926-998), el director de orquesta del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, profesor. Artista del pueblo de Armenia.

⁵⁸ Aydinian Isabella P. cantante armenio (soprano). La solista del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, profesora.

⁵⁹ Yerkat Mihran A. (192-1986): cantante armenio (barítono). Artista del Pueblo de la URSS.

Tenían que pasar unos años hasta que la crítica musical evaluara el Ciclo como un importante éxito del compositor y de la música de armenia en general: diez años más tarde, el musicólogo Nona Shakhnazarova escribe: «Terterian -el compositor para mí durante mucho tiempo que era una especie de una” cajita con sorpresa”. La primera admiración fue el conocimiento de su Ciclo sinfónico-vocal “La Patria”, que inmediatamente atrajo la atención por la elegancia y transparencia de la acuarela de la partitura, expresividad gráfica de líneas orquestales y vocales, preciso uso de los medios de expresión. Esto era tanto más atractivo, que Terterian logró un éxito en el género de la música vocal, en el momento del florecimiento del instrumentalismo armenio⁶⁰.

Ciclo sinfónico-vocal “La Patria”, escrito en las palabras de Hovhannes Shiraz⁶¹ и Hovhannes Tumanian⁶², cuenta la historia de aquellos que por la voluntad del destino resultaron expulsados de su tierra natal al extranjero. Cada uno de sus cinco partes –es una miniatura poética con su propia trama. “La flexibilidad y la libertad de la entonación, la originalidad modal, demuestran un independiente y profundo trato del compositor de los raíces nacionales musicales⁶³, -observaba la musicóloga Eugenia Gilina⁶⁴.

Lo que en un principio parecía inaceptable, con el tiempo se convirtió en lo tradicional, particularmente en términos de la futura evolución creativa del estilo del compositor. Esta composición podría ser llamada ordinaria, en particular con respecto a los medios de expresión, que más provocaron los ataques de los críticos, si no fuera por el lenguaje del compositor, brillante y original, que ya en la primera obra grande se manifestó con la verdadera fuerza artística. En la obra no es escasa la innovación, pero sigue estando estrechamente asociada con el pensamiento tradicional.

Los descubrimientos en el ciclo, son hallazgos dentro lo tradicional, posiblemente, es ahí donde se inicia el camino hacia nuevas conquistas, cuando las innovaciones, sin perder su relación con lo tradicional, llevan fuera lo ordinario.

El triunfo de la obra se dio en su interpretación, en la conclusión del concierto, de apertura del Pleno de la Unión de Compositores de la URSS en el año 1963 (director A. Zhyuraytis⁶⁵). El ciclo fue marcado con el elogio de muchos críticos representativos y simplemente, los amantes de la música. Resumiendo los resultados de la revista, el Primer Secretario de la Unión de

El solista de los Teatros de Ópera en Cairo (Egipto) y Ereván (Armenia).

⁶⁰ Shakhnazarova N. De nuevo los encuentros interesantes. En la revista “Música Soviética” № 3, Moscú, 1968.

⁶¹ Shiraz, Hovhannes T. (1915–1984) -gran poeta armenio de siglo XX.

⁶² Tumanian, Hovhannes T. (1869-1923) uno de más grandes poetas y escritores armenios.

⁶³ Gilina E.I. La música sinfónica vocal. En libro “La música de la SSR de Armenia”, Moscú, 1985.

⁶⁴ Gilina, Evgeniya I. (191-1988) –musicóloga armenia.

⁶⁵ Zhyuraytis, Algis M. (1928-1998) -el director de orquesta lituano y ruso. Artista del Pueblo de RSFS de Rusia (1976). Director de la orquesta del Teatro Bolshoi (Moscú).

los Compositores de la URSS Tikhon Khrennikov⁶⁶, en particular, señaló: «La armonía de todos los componentes musicales y un alto nivel técnico destacan el Ciclo sinfónico-vocal “La Patria” del compositor armenio Avet Terterian⁶⁷ .

El ciclo fue galardonado con el premio en el concurso de los compositores jóvenes de toda la Unión Soviética, fue grabado en el disco fonográfico (director N. Järvi) y ha ganado la aceptación plena y completa.

...Los críticos disidentes, el compositor está de acuerdo consigo mismo...

Rubén Terterian. *¿Cuán difícil fue el camino del reconocimiento de esta obra?*

Avet Terterian. ¡El camino hacia el reconocimiento!, fue una historia completa. Una vez más, mi trabajo era visto como de vanguardia. Para muchos, esto era como una vampuka⁶⁸. El resultado -un rechazo completo por parte de ellos. Decían, que no es permitido escribir así, que esto no es música. A menudo sonaba la palabra “cacofonía”⁶⁹, se usaban otros términos, que ahora son simplemente ridículos. Al recordar esto hoy en día, no puedo evitar pensar: ¡qué bajo que era entonces el criterio de juicio, si tal partitura



Después de la presentación del ciclo sinfónico-vocal “La Patria” en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones, Moscú. Con solistas: I. Aydinian y M. Yerkat; Moscú 1963.

podría ser percibida casi como la contraria a la propia comprensión de la naturaleza de la música! ¡Y qué gran salto se ha hecho en el desarrollo de nuestra cultura musical en las últimas dos o tres décadas! Este ciclo, a pesar de todos los debates que tuvieron lugar en torno de ella, era para mí una obra muy allegada y querida, aunque me trajo un montón de problemas. ¡Nadie

⁶⁶ Khrennikov, Tikhon N. (1913-2007) -compositor ruso y soviético, pianista y profesor. Artista del Pueblo de la URSS, Héroe del Trabajo Socialista. Líder de la Unión de Compositores Soviéticos, designado a su puesto por Stalin y cumpliendo su labor hasta el momento de la caída de la Unión Soviética.

⁶⁷ Khrennikov T. Responderemos con el trabajo creativo. En diario “Gaceta Literaria”, 11 de abril del 1963.

⁶⁸ “Vampuka...” - ópera-parodia, una burla de las convenciones y tradiciones deteriorados en los espectáculos de la ópera. La música es de director la orquesta y compositor Vladimir Ehrenberg (1875-1923) basada en el texto de Mijaíl Volkonski (1860-1917) “Vampuka, princesa de África”. La ópera-parodia fue estrenada en San Petersburgo en 1909. El nombre “vampuka” se usa comúnmente como un símbolo de todo lo artificial, incomprensible en el teatro y en la música en general

⁶⁹ Carencia de armonía, sonidos desagradables al oído

la quería tocar, nadie la podía cantar! ¿Por qué? Aún no puedo entender. Se ponían a trabajar directores de orquesta como: Ohan Durian⁷⁰, Íspir Haradzanian⁷¹, Yuri Davtian⁷², luego Mikael Maluntsian⁷³ que, por cierto, grabó los dos movimientos de este ciclo para la Radio. Como la orquesta tampoco aceptaba mi música, realizar una interpretación era muy difícil. Y de hecho, la primera vez que el ciclo sonó fue tan sólo dos años después de su creación, en un encuentro de los compositores de Moscú y de Armenia. Probablemente, el ambiente ayudó; entonces interpretaban algún opus de Alemdar Karamanov⁷⁴, una obra vanguardista real y espantosamente caótica. En este contexto Terterian, de repente, apareció casi como un “clásico”.

Por primera vez con seriedad la orquesta tocó “La Patria”, ya está en el ensayo general. Dirigía el ciclo Aram Katanian, fueron solistas Isabella Aydinian y Mihran Yerkat. Durante el ensayo el director de orquesta pidió a los cantantes ponerse con cara hacia la orquesta, para que los músicos instrumentistas se impregnaran de la confianza a esta composición. Inicialmente, los músicos de la orquesta bastante descaradamente miraban a los ojos de los solistas, Incluso se reían en la cara, como si quisieran preguntar: ¿qué es lo que están cantando allí? ¿Será cierto que es algo que necesitan cantar? Después del segundo movimiento las sonrisas en la orquesta desaparecieron, después del tercer -algunos incluso trataron de aplaudir, después del cuarto -los aplausos se intensificaron, y prácticamente todos los músicos aceptaron la obra. Pues, después del quinto movimiento, toda la orquesta me felicitaba. Pero, como dije, fue un ensayo general y decir al director cómo la obra debe “ser hecha”, ya era demasiado tarde. A pesar de todo esto, el ciclo en el concierto obtuvo su primer éxito y bastante considerable. Por otra parte, hubo críticas negativas. Recuerdo el artículo de Liana Genina⁷⁵ que apareció en las páginas de la revista “Música Soviética”, donde ella muy dura reflexionó sobre mi trabajo, pero para su crédito, después de dos años, en el mismo periódico, ella escribió palabras completamente opuestas.

⁷⁰ Durian, Ohan Kh. (1922-2011) - el director de orquesta armenio, compositor, graduado del Conservatorio de Jerusalén. Artista del pueblo de la RSS de Armenia. Fundador de la orquesta sinfónica de la radio y la televisión de Armenia.

⁷¹ Haradzanian Íspir H. (1908-1997) - director de orquesta armenio, graduado del Conservatorio de Leningrado. Artista de Honor de la RSS de Armenia. Uno de los fundadores de la Orquesta Sinfónica Nacional de Armenia.

⁷² Davtian, Yuri H. (1929-) - el director de orquesta del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, profesor. Artista del pueblo de Armenia.

⁷³ Maluntsian, Mikael M. (1903- 1973), el director de orquesta armenio, profesor. Artista del Pueblo de la RSS de Armenia. Fundador y director titular de la Orquesta Sinfónica Estatal de Armenia.

⁷⁴ Karamanov, Alemdar S. (1934-2007), compositor ruso, el fundador del corriente musical, que tomo nombre “La religión en el sinfonismo”, transcribió el Santo Evangelio en el lenguaje de la música. El autor de 24 sinfonías. Artista del Pueblo de Ucrania.

⁷⁵ Genina, Liana S. (1930-2010), musicóloga rusa, periodista y crítico musical. De 1958 a 2010, trabajó en la revista científica “Música Soviética”.

Este es uno de los ejemplos más claros de lo que, poco a poco tenía que ganar a los oyentes. Eso fue en 1959. Y en 1962 recibí un premio de toda la Unión Soviética por el ciclo “La Patria”, en 1963 —la obra tuvo un éxito triunfal en Moscú en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones. Los intérpretes fueron: I. Aydinian y M. Yerkat, la Orquesta Sinfónica de la Radio Estatal de la URSS dirigida por A. Zhyuraytis.

Toda una historia se relaciona con esta presentación. La obra tenía que interpretarse uno o dos días más tarde, por la orquesta ópera-sinfónica de radio y televisión estatal, bajo la batuta de Igor Blazhkov ⁷⁶. Y de repente, en la víspera del Pleno de la Unión de los Compositores de la Unión Soviética, me buscan con urgencia, me llaman: “Hoy día mismo, las partes se llevan a la Gran Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión, y la partitura pasa a Algis Zhyuraytis. Su ciclo se interpretará mañana, en el día de la apertura del Pleno”. ¡Caí en pánico, horror! La otra orquesta por lo menos algo había ensayado. Por la noche pasé la partitura a director y en la mañana, él empezó el ensayo general. Una breve lectura de primera vista para la prueba... Sin embargo, la orquesta tocó de tal manera, que puedo decir que por primera vez oí mi obra como estaba “soñada”. Tocaron de primera vista, incluso mejor que la noche en el concierto. Y cuando el director se volvió hacia mí y me preguntó si yo tenía algunos comentarios, me quedé sin palabras, porque he oído algo que no esperaba. Antes de este ensayo, a veces dudaba, podría ser mi culpa que la interpretación no encarnara el concepto. Pero aquí no podía decir nada.

Por la noche, mi composición alcanzó un verdadero éxito. Ya durante el ensayo les gustó tanto, que decidieron finalizar el concierto con mi ciclo, a pesar que era algo inusual completar el programa con una obra vocal. La Sala de las Columnas, que reunió el público más refinado, estaba repleta. Después del concierto comenzó una peregrinación al camerino del director, parecía que toda la sala vino a felicitarlo. Durante la discusión todos los oradores comenzaban su intervención con un análisis de mi composición.

EL CICLO SINFÓNICO-VOCAL “LA REVOLUCIÓN”

Quizás es oportuno tratar el ciclo sinfónico-vocal “La revolución”, no tanto como una obra independiente, sino como la primera etapa de la creación de la ópera “Anillo de fuego”. Ante todo es un acercamiento a la poesía del gran poeta armenio Yeghishe Charents⁷⁷, que llenara con su espíritu la ópera mencionada. También el ciclo se ha convertido en laboratorio de la formación de una nueva escritura sinfónico-vocal, que encontrará su continuación en el “Anillo de fuego”. En primer lugar,—escribía el musicólogo Rafael Stepanian-

⁷⁶ Blazhkov, Igor (1936) —el director de orquesta ucraniano. Artista del Pueblo de la RSS de Ucrania.

⁷⁷ Charents, Yeghishe (1897-1937) —gran poeta armenio del siglo XX. Textos de sus poemas fueron utilizados por Terterian en el ciclo sinfónico-vocal “La revolución” y la ópera “Anillo del fuego”

*es una obra original, marcada por la unidad del estilo, que, principalmente, se refiere al pensamiento y lenguaje musical*⁷⁸.

A pesar de todo el poder de la innovación, el ciclo de cinco partes no tenía la vida de un concierto independiente y después del estreno nunca más fue interpretado, una de las causas fue probablemente la aparición de la ópera, como que absorbió a la obra. Sin embargo, en el contexto de la evolución de la creatividad de Terterian el ciclo sinfónico-vocal “La revolución” ha jugado un papel importante y progresivo.

Rubén Terterian. *¿Cuál fue el destino del segundo ciclo sinfónico-vocal y cómo se relaciona con el futuro trabajo de usted sobre la ópera?*

Avet Terterian. Este ciclo no es muy cercano a mi forma de pensar de hoy. Se relacionó con la tarea de asimilación de la poesía de Charents, y la obra, como tal, en realidad no resultó. El ciclo no tenía su propia vida pública. En primer lugar, en el estreno fue terriblemente interpretada por el director Vahan Ayvazian y al nivel técnico fue hecho tan así, que la orquesta dos veces se detuvo y tuvo que comenzar de nuevo. En segundo lugar, el quinto movimiento simplemente no resultó. ¡Fue la primera y, por suerte, la última vez en mi vida!

Más tarde, se publicó un artículo bastante negativo de Rafael Stepanian⁷⁹. Me amonestaba y alababa a Adam Khudoian⁸⁰, pero cuando A. Khudoian se encontró con R. Stepanian, le dijo: “¡De manera cómo escribiste, sería mucho mejor que me criticaras a mí, y todas tus alabanzas déjalas para Terterian!”. En la crítica de R. Stepanian, por supuesto, se notaba una gran simpatía por mi música, pero objetivamente él tenía razón. ¿Si yo mismo quedé descontento con la composición, porque la obra tenía que satisfacerle? Y él reflexiono sobre el ciclo sinfónico-vocal de manera crítica, pero con un gran cariño.

El ciclo “La revolución” está directamente relacionado con mi futuro trabajo sobre la ópera. Algunas partes entraron a la ópera “Anillo de fuego”, por ejemplo “Գիշերը ամբողջ” (“Gisher Ambogdzh - “Toda la noche”- en armenio), o “Գալիս են, գալիս են” (“Galis en Galis en” - “Vienen, vienen” - en armenio), sin embargo, en la ópera están ligeramente reinterpretadas y redefinidas de acuerdo a la dramaturgia global.

En general, el segundo ciclo sinfónico-vocal se convirtió en una base para la ópera, por lo que jugó un papel muy importante en el desarrollo de mi trabajo creativo, en el establecimiento del lenguaje musical, pensamiento

⁷⁸ Stepanian, R. Las nuevas obras armenios. En diario “Comunista”, Ereván, 18 de octubre del 1960.

⁷⁹ Stepanian Rafael H. (1926-1987) - musicólogo armenio, teórico, profesor. Su investigación estaba centrada en el análisis de las estructuras armónicas en la música contemporánea de compositores armenios.

⁸⁰ Khudoian, Adam G. (1921 – 2000) compositor armenio soviético. Entre sus obras se destacan los para chelo.

orquestal, por no mencionar otra vez la asimilación con la poesía de Charents y la penetración en el espíritu de su palabra.

A pesar de que, de hecho, el ciclo se disolvió en la ópera, ha habido por lo menos una vez, que ha sido estrenada como una obra independiente, también quedaron partes que no fueron incluidos en la ópera, por lo tanto está incluido entre mis obras. ¿Me gustaría que se interprete hoy? Probablemente no.

MÚSICA DE CÁMARA

La música de cámara es una parte insignificante de la herencia creativa del compositor. Aparte de las primeras obras, entre las que destaca la Sonata para violonchelo y piano, la lista Incluye una serie de obras que están asociadas, principalmente, con la búsqueda de soluciones cruciales de carácter sonoro y de timbre. Entre ellas las obras: compuesta en el 1974, Música para dos pianos, trompetas, instrumentos de percusión y violines; escrita en el 1986, Pieza para fagot y violonchelo. Con la música de cámara también puede estar relacionado un lied sobre la poesía de A. Isahakyan "Un niño y una niña jugando" para voz y orquesta de cámara (1981).

La falta de interés hacia la música de cámara debe ser condicionada por los conceptos filosóficos musicales del compositor que exigían para su encarnación los grandes espacios sonoros. Sin embargo, dos obras pertenecientes al género de música de cámara resultaron claves en la creación del Terterian. Son dos Cuartetos de cuerdas escritos en 1963 Y 1991 respectivamente, que enmarcan las obras operísticas y sinfónicas del compositor, completamente diferentes por su concepto por el lenguaje musical pero son como "dos caras de la misma imagen, como los cuadrados -blanco y negro- de Malevich".

CUARTETO PARA DOS VIOLINES, VIOLA Y VIOLONCHELO № 1

La obra ocupa un lugar especial entre las creaciones de Avet Terterian. Se incorporan muchas de las características de la futura evolución de la creatividad, en el desarrollo temático musical y en la forma se pueden ser encontrados varios elementos, que indican el parentesco entre el cuarteto, las óperas y sinfonías del compositor. A su vez, por primera vez aparece aquí la entonación, que se ha convertido en uno de los leitmotiv recurrentes en las obras de A. Terterian.



-escriben los musicólogos Gevorg Geodakian⁸² y Margarita Ter-Simonian⁸³.

El Cuarteto es la última obra tonal del compositor y la primera donde se inicia la modificación de la forma musical clásica, gradualmente hasta abandonarla por completo «El Cuarteto es significativo para la manera creativa del compositor, por la aplicación indirecta de lo nacional, por la exposición concisa de la idea artística, un método cercano a la polifonía. Cada complejo temático es un concentrado del pensamiento y energía. En la estructura global de la composición, el Cuarteto refleja principios de la forma de sonata: dos círculos de las imágenes, su tratamiento y desarrollo»⁸⁴, –analiza la musicóloga Karine Khudabashian⁸⁵.

Simbólica y la misma tonalidad del Cuarteto –Do mayor, él translució la aparición repentina, escandido de los acordes de Do mayor y, por último, la interpretación de esta concordia sonora como una estabilidad absoluta –el fenómeno típico para muchos subsiguiente obras del compositor.

El primer movimiento del Cuarteto, **“Tranquillo molto”** –construido sobre la base del desarrollo de dos temas, fundamentados por dos breves segmentos de la entonación. Si el primer tema



Después del estreno del Cuarteto de cuerdas en Sala de la Casa de los Compositores, (Ya. Voskanian último en la izquierda); Ereván, 1964.



Portada de la partitura de los Cuarteto №1 y №2.

⁸² Geodakian, Gevorg Sh. (1928– 2015) –musicólogo armenio. PhD. Fie el director del Departamento de Música del Instituto de Artes de la Academia de Ciencias de Armenia.

⁸³ Ter-Simonian, Margarita P. (1928 – 2015) -musicóloga armenia. PhD. Autora del libro “Música de cámara para los conjuntos instrumentales de los compositores armenios”.

⁸⁴ Khudabashian, K. La epopeya romántica. En la revista “Música Soviética”, № 9. Moscú. 1967.

⁸⁵ Khudabashian, Karine E. (1929 - 2015) -musicóloga armenia, ensayista, crítico, investigador. PhD. Investigador principal del Instituto de Artes de la academia Nacional de las Ciencias de Republica Armenia

llama la atención sobre todo por su “falta de flexibilidad” y una especie de nitidez de los contornos, en el segundo -se concentra el lirismo y suavidad. La segunda parte, “Presto” -está compuesta de dos secciones, unificados por un movimiento impetuoso e impulsivo, pero ligeramente diferentes por la textura en principio de carácter de la tocata y en continuación del scherzo.

Muy acertada podría ser llamada la vida escénica del Cuarteto de Cuerdas. La obra pertenece al tipo de composiciones que son populares entre los intérpretes y con frecuencia se presentan en las salas de conciertos. Tras el exitoso estreno, la obra ha sido repetidamente interpretada por el Cuarteto de Komitas, Cuarteto de la Filarmónica estatal de Armenia y por otros ensambles musicales.

Rubén Terterian. *¿Cómo el Cuarteto de cuerdas ha determinado el establecimiento de su lenguaje musical?*

Avet Terterian. *Creo que es, ante todo, lo que predestinó mi trato de la forma musical. Desde la “destrucción” de los esquemas clásicos en mis creaciones, he avanzaba por un largo tiempo. Tal vez, la Sonata fue la última obra, relacionada con la asimilación de la forma musical tradicional, de la cual en el Cuarteto persiste tan sólo una pequeña alusión. A pesar de que en la obra, en general se conservan los principios del pensamiento tonal, en esencia esta composición marcó el comienzo de la destrucción de los cánones de la armonía clásica en mi música.*

El material sonoro en sí, con su ascetismo, con la avaricia de los medios de expresión lleva consigo tales características, que más tarde se convertirán para mí en casi lo más importantes. Mucho de lo que se conecta el Cuarteto con las siguientes obras, es posible encontrar en la entonación lacónica -todo está construido, literalmente, en base de un motivo- y en las lucidas salidas a Do mayor. Recuerdo que luego de haber visto la partitura del Cuarteto, Alfred Schnittke⁸⁶ me dijo que este Do mayor es aterrador. Al parecer, tenía razón. Considero, que fue una etapa muy importante, un hito fronterizo en mi trabajo creativo.

CUARTETO PARA DOS VIOLINES, VIOLA Y VIOLONCHELO № 2

El Segundo cuarteto de cuerdas, la última obra terminada de Avet Terterian, compuesta después de la apocalíptica Octava Sinfonía, lleva en sí un carácter confesional.

Privado de un medio orquestal espacial, un sonido eremita, un elemento esencial de desarrollo musical de las últimas obras, suena en el cuarteto especialmente solitario y desprotegido, arrebatando hacia el cielo desconocido, saturado con la trepidación de las vibraciones de las segundas

⁸⁶ Schnittke Alfred G. (1934 - 1998) - gran compositor del siglo XX. Amigo y partidario de Terterian.

en los primeros 150 compases. Creado por los cinco sonidos independientes, el acorde ("**Re bemol**", "**La bemol**" -violonchelo, "**Mi**"- viola, "**Sol bemol**", segundo violín y "**Sol**" -primero), obteniendo la pulsación rítmica, prepara el primer clima de la composición -ingreso de un motivo repetitivo de aleatoriedad controlada y rigurosamente fijada en la partitura -reminiscencia de la Quinta Sinfonía, que suena en un tiempo más rápido y, a su vez, más trágico. En la etapa final de la primera parte condicional del cuarteto (la obra tiene un solo movimiento), que empieza con el "**glisando**" descendiente de "**Re**" de la segunda octava a "**Sol bemol**" de la octava mayor del violoncelo (compás 185); obsesiva frase musical que ralentiza su ritmo, disolviéndose en decreciendo, cediendo el espacio sonoro al acorde: "**La**"-"**Mi**"-"**Mi bemol**"-"**La bemol**", e inmediatamente, una pausa general.

La sección media (209 a 268 compases) relativamente más concisa en su duración, un centro semántico del Cuarteto, se basa en la entonación lacónica del Primer cuarteto, que se convirtió, como ya se ha señalado, en el leitmotiv principal de las obras del compositor. El fundamento para el tema musical, antes mencionado, crea una serie de acordes disonantes, que se resuelven en la tríada de "**Do mayor**", desprovista de las impurezas.

El inicio de la tercera y última parte del cuarteto se anuncia por la pulsante "**Do**" del segundo violín, que prepara la entrada del ritmo "**ostinato**" de "latido" proveniente del final de la Cuarta sinfonía. Sin embargo, si este ritmo en la sinfonía fue encargado a dos palos grandes que golpeaban por el suelo de la escena, aquí está delegado a la viola y adquiere la definición por la altura exacta: "**Mi becuadro**" de la primera y "**Mi bemol**" de la octava menor (compás 282).

La construcción dramática del "final" -procede desde un inicio culminante hacia la recesión, el desvanecimiento gradual que llega al silencio. En el punto más alto de la tensión, a la pulsación de la viola se suma las armonías disonantes de primer y segundo violín: "**Sol**"-"**La bemol**" - "**Re**"-"**Re bemol**" y "**Fa sostenido**"-"**Sol**" - "**Do**"-"**Si**" sucesivamente (compás 294). Gradualmente, se desplazan rítmicamente, creando un contrapunto a los pasos rítmicos principales de la viola, sin embargo absorbidos por la pulsación general, se silencian. El violonchelo previamente soportando el pedal prolongada, hace el último intento para romper el pulso con su "**Re**" y "**Re bemol**" en un ritmo irregular del tresillo (compás 355), pero tras su última nota "**Do**" (compás 374), sólo quedan ligeramente golpeadas las notas de la viola, interrumpidas con los silencios, que reposan en la mudez eterna.

La obra similar a la vida del alma humana no termina y sólo se desplaza a otro, inaudito, para nosotros, espacio cósmico.

El Segundo cuarteto de cuerdas fue encargado por el Kronos Quartet⁸⁷,

⁸⁷ Kronos Quartet es un cuarteto de cuerdas estadounidense fundado por el violinista David Harrington en 1973, y especializado en la interpretación de música clásica contemporánea.

pero resultó ser ajeno a la política de comercialización artística del ensamble y nunca fue interpretado por él. El estreno del Cuarteto, que le trajo el reconocimiento del público, tuvo lugar en la interpretación del Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de Berlín.



Después de la presentación del Segundo cuarteto en la sala de la Casa de creatividad Wiepersdorf, Alemania, 24 de Septiembre 1994.

Rubén Terterian. *Casi treinta años después de la creación del Primer Cuarteto, usted ha regresado a este género, y de lo que ha sido habitual para su creatividad en los últimos años, de los cien músicos de la orquesta sinfónica, en el escenario quedan sólo cuatro -el mundo musical de la obra es íntimo y confesional que adquiere las características de una revelación subjetiva.*

Avet Terterian. En el año 1976, me puse al frente de mí mismo la meta de escribir

un cuarteto de cuerdas de número dos. Cuando una gran parte de la música estaba hecha, de nuevo, empezó activamente a prevalecer la gran orquesta. Ella venía a mí en mis sueños y exigía el regreso a su atmosfera. Así nació la cuarta sinfonía, la sinfonía del conocimiento del propio "yo" a través del sonido y el silencio. En el año 1990, se dirigió a mí el cuarteto "Kronos" con una petición de escribir un cuarteto para ellos. Se resucitó la idea de años pasados. En el resultado, el Cuarteto -la Sinfonía- el Cuarteto.

La música del Cuarteto exige de los intérpretes y de los oyentes la capacidad de una profunda y concentrada inmersión en el sonido, lleno de pulsación interna -es el sonido como el principio fundamental de la música.

Si penetras en la riqueza de su mundo, percibís los latidos de la vida misma. El sonido es una forma de inmersión en lo infinito del mundo.

LAS OBRAS MUSICALES ESCÉNICAS

Dos óperas y el ballet conforman el patrimonio artístico de Terterian en el género del teatro musical. El compositor defiende el derecho del género a la vida contemporánea, sin embargo, fundamentalmente reforma los esquemas históricamente establecidos". «Según la profunda convicción del compositor, la ópera necesariamente debe tener una idea elevada, las grandes generalizaciones artísticas, los sentimientos fuertes, una dramaturgia

orientada hacia un fin determinado y el sinfonismo auténtico⁸⁸» -escribía el gran musicólogo armenio Georgi Tigranov⁸⁹. Si la primera ópera escrita en forma concisa, generalizada con un activo desarrollo sinfónico, con un lenguaje musical expresivo y al mismo tiempo, llamativo como de cartel, lo que acerca la ópera al género oratorio, la segunda, compuesta con las normas del lenguaje musical desarrollado en las obras sinfónicas conduce a los paralelismos con el teatro de meditación oriental.

Sin embargo, a pesar de las diferencias, las dos óperas son similares en concepto dramático, que no es más que reflexión sobre una profunda contradicción entre lo personal y la sociedad -en la primera ópera es una joven y un oficial cuyo amor se convierte en una víctima de la guerra civil, en la segunda es Él y Ella cuyo sublime sentimiento, que atrae la bondad a la gente, mueren junto con los personajes, ejecutados por el gentío que un poco antes les bendecía a ellos. El individuo y la sociedad, la persona y la historia - la línea temática conductiva y del ballet "Ricardo III". Aquí el compositor abandona completamente las fórmulas rítmicas de ballet tradicional, creando un espectáculo audio-visual, una obra de arte total.



Afiches de la ópera "Anillo del fuego",
Avet Terterian, director musical Herman Terterian;
Ereván, 1967.

Rubén Terterian. ¿Usted - es el autor de dos óperas, cuál es su opinión sobre el destino del género en nuestro siglo?

Avet Terterian. Las conversaciones sobre la extinción de la ópera no son nuevas, que las escuchaba cuando escribía mi primera ópera. Siempre he considerado esto el escepticismo. De hecho, hoy la gente cree que la sinfonía es un género moribundo. Básicamente, por regla general, esto es el discurso de las personas que nunca han creado una sinfonía u ópera. Yo podría creer a una persona, que después de crear la ópera muy buena, aún más brillante, dice: "¡Bueno, ahora el dirigirse al género de la ópera no vale más!

⁸⁸ Tigranov G. Teatro musical Armenio. Vol. 3. Ereván, 1975

⁸⁹ Tigranov Georgi G. (1908 - Leningrado) -musicólogo soviético, Doctor en Artes, profesor en los conservatorios de Leningrado y de Ereván. Artista homenajeado de la RSFSR y de la RSS de Armenia.

He demostrado que puedo escribir, pero considero, que crear la música en este género no es necesario”. O algo similar sobre la sinfonía... Por supuesto, se puede argumentar en contra. ¿Pero contra qué? Bertolt Brecht⁹⁰ se oponía a la ópera, pero cuál ópera. Contra la ópera del placer, que con ironía llamaba “opera culinaria”. Después de todo, a pesar de estar en contra, el mismo escribió el libreto, sobre que Paul Dessau⁹¹ compuso la ópera. Sí, las formas antiguas y tradicionales, por supuesto, desaparecen, cuando ya dejan de “servir” al artista contemporáneo. Se cambia el hombre, se cambia la estética, los medios de expresión, pero la esencia del género sigue siendo eterna.

LA OPERA “ANILLO DE FUEGO”

A principios de los 60 Avet Terterian se reúne con Lev Mikhailov⁹², el director escénico del Teatro musical académico de Moscú, Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, quien buscaba las nuevas obras para su teatro. Después de adicionar la música de Terterian, el director le ofreció un argumento –el drama de Brecht «Madre Coraje y sus hijos». “El compositor con entusiasmo acepta el trabajo, -recuerda la musicóloga Margarita Rukhkian, - viaja a Alemania, visita el teatro de Brecht⁹³, se reúne con su viuda, la famosa actriz Helene Weigel⁹⁴... Sin embargo, los aspectos legales complican la situación, el compositor, junto con el director deciden buscar otro tema. Un nuevo tema sugiere el periodista armenio Vladimir Shahnazarian⁹⁵. Acababa de pasar por los cines del país la película de Grigori Chujrái⁹⁶ «El cuadragésimo primero»⁹⁷, creado en base del cuento Boris Lavrenyov⁹⁸. La psicología intensa y el argumento del cuento muy dramático fue el adecuado para la ópera, en la que la expresión de los sentimientos siempre debe ser elevada a la altura de la máxima tensión. Lev Mikhailov tomó parte activa en la creación del libreto, y más tarde en la realización escénica de la ópera «Anillo de fuego». La acción de «El cuadragésimo Primero» fue trasladado a

⁹⁰ Brecht, Eugen Berthold Friedrich (1898- 1956) -dramaturgo y poeta alemán, creador del teatro épico, también llamado teatro dialéctico.

⁹¹ Dessau, Paul (1894 - 1979) –director de la orquesta y compositor alemán. Compuso la música para una de obras de teatro de Brecht.

⁹² Mikhailov, Lev D. (1928-1980) - director de ópera ruso, profesor de teatro. Artista del Pueblo de la RSFSR.

⁹³ Berliner Ensemble - una afamada compañía de teatro alemana fundada por el poeta y dramaturgo Bertolt Brecht y su mujer, la actriz Helene Weigel. El Berliner Ensemble fue fundado en Berlín Este en enero de 1949 bajo la dirección de Weigel.

⁹⁴ Weigel, Helene (1900 – 1971) - una de las actrices más importantes del teatro alemán del siglo XX, la segunda esposa del autor Bertolt Brecht, fundadora y directora del Berliner Ensemble.

⁹⁵ Shahnazarian, Vladimir (1933 – 2010) - conocido periodista, libretista y dramaturgo armenio.

⁹⁶ Chujrái, Grigori N. (1921- 2001) - un destacado director y guionista cinematográfico soviético, ruso y ucraniano.

⁹⁷ La película en año 1957 fue galardonada en el Festival de Cannes (Francia).

⁹⁸ Lavrenyov Boris A. (1891-1959) - escritor ruso soviético y dramaturgo.

Armenia. El pathos poético del gran poeta armenio Yeghishe Charents, definió la estructura emocional y de entonación de la ópera. Sus poemas «Gentíos enloquecidos»⁹⁹ y “Soma”¹⁰⁰, formaron la base literaria de la ópera¹⁰¹.

La ópera era nueva no sólo en la interpretación del género, sino también en el uso de toda la gama de medios expresivos. “Algunas escenas se basan en los principios del desarrollo sinfónico, con la acumulación gradual de la energía, un consistente proceso de la formación de los temas musicales desde las células rítmicas y melódicas... todas las escenas están unidos en la continuidad del desarrollo, por los arcos de las entonaciones temáticas, por las olas del sube y baja de la presión rítmica y de textura, que a veces pasan sobre los límites de las escenas, -escribía la musicóloga Marina Sabinina¹⁰² y preguntando sobre característica del género de la ópera de Terterian, continuaba, -dada la realización escénica del “Anillo de fuego” con una correcta utilización de la plástica, coreografía, se le puede llamar ópera-ballet oratorio, o la tragedia vocal-coreográfica. Incluso el término sinfonía tiene derecho a aparecer en el nuevo subtítulo -este puede ser sugerido por la fantasía de los directores escénicos y el punto clave elegido para la interpretación de “Anillo de fuego”¹⁰³.

El lenguaje musical absorbe todo -no sólo por estar disponible en la actualidad al oído de compositor, sino lo que es el necesario en cada precisa situación musical -desde los más simples modos de la música tradicional hasta los elementos de serialismo. Mientras que el lenguaje del compositor está en su momento individual y va más allá de lo tradicional. No es casualidad que el trabajo de los directores del coro y orquesta durante los ensayos de la primera puesta en escena a veces chocaba con el malentendido de los músicos. Sin embargo, el entusiasmo del grupo de producción ganó a los escépticos. El estreno de la ópera “Anillo de Fuego” con resonancia por toda la Unión Soviética, se llevó a cabo en Ereván en 1967.

Diez años después el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendiarian realizó una nueva producción de la ópera titulada intitulada “Hacia el sol caminaban los gentíos enloquecidos...”, apostando por la solución plástica de acción escénica. En esta versión escénica, la ópera fue presentada en el Teatro Kírov (Teatro Mariinski), Leningrado (San Petersburgo). En el mismo año se realizó una nueva puesta

⁹⁹ Poema escrita en el 1919.

¹⁰⁰ Poema escrita en el 1918.

¹⁰¹ Rukhian M. A. El compositor con el espíritu armenio y la inteligencia rusa”. En el diario “El arca de Noé” № 3 (138) de marzo del 2009.

¹⁰² Sabinina, Marina D. (1917-2000), musicóloga, Doctora en Artes. Profesora del Conservatorio de Moscú.

¹⁰³ Sabinina M. Opera-oratorio e mono ópera. En libro: El teatro musical soviético. Moscú. 1982



Protagonistas B. Helgert, V. Hasselmann de la ópera "Anillo del fuego" en el Teatro LT; Halle, Alemania.

en escena en el Teatro LT de la ciudad Halle (Alemania). Después del estreno diario LZD de Berlín escribía: "El compositor armenio Terterian ha demostrado ser un gran dramaturgo musical con una fuerza de la expresión, que une el folklore con intensas imágenes musicales, utilizando un lenguaje musical comprensible y profundamente emocional. En esta obra muy interesante se destaca con un brillo de la espontaneidad de expresión musical y su brillante interpretación ganó prolongados aplausos del público del estreno"¹⁰⁴. El éxito de la ópera en Alemania era tan grande que este espectáculo fue incluido en el programa del famoso Festival de Händel en Halle, en calidad de una obertura solemne.

En el año 2014, una nueva puesta de la ópera en escena, esta vez abierta, construida cerca de una antigua fortaleza en la ciudad de Shushi - la patria histórica del compositor. El éxito de este estreno una vez más demostró la vitalidad de la innovación de Avet Terterian.

La ópera "Anillo de fuego" se ha convertido en el culmen de la primera etapa de la creatividad Avet Terterian.

Rubén Terterian. ¿La ópera "Anillo de fuego" -esta es su primera apelación a la forma grande?

Avet Terterian. Sí, la ópera -es la asimilación de una gran forma, en un sentido dramático expandido a las grandes extensiones, cuando con un impulso se está construyéndose un entero grande y complejo. En la ópera, en mi opinión, ya está completamente determinado el compositor Terterian tal, como a él -a Terterian lo reconocen ahora. Esto se hace sentir sobre todo en la segunda parte de la ópera.



Protagonista R. Pipoian de la ópera "Anillo del fuego" (directora musical S. Avtandilian, Directora escénico M.Sahakian; Shushi, Nagorni Karabaj, 2014.

¹⁰⁴ Hermann H. Impresionante el Teatro musical realista. En el diario Liberal-Demokratische Zeitung (LDZ), de 10 de noviembre del 1977, Berlín.

Rubén Terterian. *¿Cuán fácil fue el camino al reconocimiento de un “Terterian nuevo”?*

Avet Terterian. Bien, todo lo contrario. Esta obra, así como las anteriores, ha sido objeto de mucho rechazo y de ataques de la crítica. Todo comenzó con el hecho de que los solistas se negaban a cantar, considerando que las partes vocales son increíblemente difíciles. El coro también se rebeló y los artistas visitaron a los directivos para quejarse de mí, decían que lo que a ellos obligan a cantar no era música, sino algún anti-arte. Los coristas pasando a mi lado me miraban con unos ojos malignos y se burlaban: “Da, da, da, da...”¹⁰⁵.

Hubo gente que trató de persuadirme para eliminar de la ópera algunas escenas corales. Pero no sólo no excluí, sino añadí otras nuevas. En el teatro ya empezaron los ensayos, cuando sentí la necesidad de componer una escena más. Se opusieron y director de escena, y director de orquesta, y libretista, consideraban que no hay que agregar nada más. Pero para mí, en la ópera lo principal e importante es la dramaturgia musical, que creo que es la base del teatro musical y justo en este sentido, siempre me ha faltado algo. Este “algo” se convirtió en una nueva escena, que incluyó el Sharakan¹⁰⁶, dúo y coro rítmico.

Compuse una nueva escena durante unos días, unos cinco que me llevó el arreglo de la partitura. He llevado al teatro una escena completa y de inmediato comenzaron los ensayos. Con todo, mi tarea era muy difícil: cómo conseguir lo que necesito y al mismo tiempo hacer una partitura de tal manera que podría ser aprendida rápido y fácil. Entonces, el problema fue relacionado con la solución de los asuntos creativos, y así, también, prácticos. Recuerdo, fue entonces justo en ese momento cuando Mirzoian dijo, que probablemente Terterjan ahora se encuentra en tal estado creativo, que a él no cuesta nada escribir, una tras otra, dos óperas más. En mi opinión, esta escena es la más vibrante de toda la ópera.

Rubén Terterian. *¿Cuándo Usted componía la ópera, se trataba sobre el replanteamiento de los principios de este género musical?*

Avet Terterian. En el trabajo creativo de compositor la ruptura del género se produce en los dos casos; el primero, cuando una persona no conoce los principios de las formas musicales y el segundo, cuando conoce muy bien. Si regresamos a la atmósfera musical de mi infancia, se hace evidente que crecí “en la ópera” y la ópera, como se suele decir, entró en mi carne y sangre y se hizo parte de mi propia esencia. Trabajando sobre el “Anillo de fuego”, no reflexionaba a acerca de que si rompo o no con el género musical y su forma. Era sólo mi pensamiento musical, correspondiente a una determinada etapa de la creatividad. El “Anillo de fuego” es una ópera, y digo esto hoy en día, la ópera, que lleva en sí todos los rasgos de una puramente clásica noción de este género musical. Aunque, aquí está presente una nueva concepción del

¹⁰⁵ En la ópera, toda una escena coral está construida sobre la sílaba única “Da”.

¹⁰⁶ Himnos de la liturgia armenia canonizados en los siglos XII-XIII.

mundo, una nueva comprensión y actitud hacia la música, una vez más -la economía de los medios de expresión, el ascetismo, el laconismo y rigor.

Rubén Terterian. *¿Hasta qué punto el libreto original de V. Shahnazaryan sirvió de base para la ópera?*

Avet Terterian. Una vez leído el libreto, que por supuesto, fue el impulso para mi imaginación creativa, entonces puse el argumento a un lado, y este tiene poco en común con la ópera que finalmente ha resultado. He creado mi propio drama musical, pensando que, si la obra tiene una lógica compositiva musical, no puede no tener una solución escénica. Debido a que la lógica musical en la ópera define todo.

Cuando compuse una nueva escena, el director escénico Mikhailov me preguntó: “¿Qué es esto? ¿Y qué debería suceder aquí?” Le respondí: “No sé”. Se sorprendió “¿Cómo es que usted no sabe?” Le explique: “No sé, pero siento que es necesario y musicalmente es obligatorio y por lo tanto no puede no existir una solución escénica. “Entonces, la resolución la buscaremos en la expresión plástica” - sugirió él. No me opuse. Y en la ópera además, ha entrado la plástica corporal -fue introducido el ballet, cuya participación en un principio no estaba previsto.

Rubén Terterian. *¿Qué podría decir sobre la primera puesta en escena?*

Avet Terterian. La escenografía era del pincel de Minás¹⁰⁷. Sus ideas sobre la escenografía eran muy originales y tiene reflexiones en la que explica sus decisiones creativas¹⁰⁸.

El director escénico Lev Mikhailov fue el protagonista de todo el trabajo preparatorio. Y en cierta medida, le considero a él como ideólogo de esta ópera. Determinó muchas cosas en los términos de la dramaturgia, por cierto, toda la escena de un cuento -fue idea suya.

¹⁰⁷ Avetisian, Minás (1928 -1975) gran pintor armenio. Amigo y partidario de Terterian.

¹⁰⁸ Revolución... Todo es severo aquí: la naturaleza y las personas.

Sobre las ruinas de una antigua cultura se trascurre una lucha.

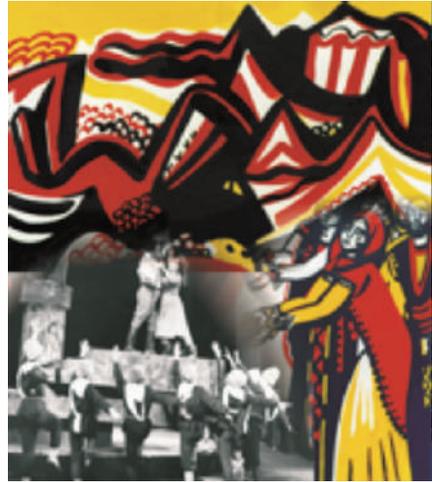
La en base de la escenografía están puestos principios de los volúmenes en movimiento y de la pintura plana estática...

Columna casi destruida, todavía tiene los restos de al fresco de los arcos del templo. Las máscaras alternadas en los arcos como si estuviera presenciados en la marcha de la historia de Armenia, es por este que tienen las expresiones tristes y como si están alarmados por los acontecimientos que tienen lugar.

Los escalones en un círculo -un símbolo de la decadencia y la recuperación de nuestra historia. En los arcos de la izquierda de la escena están representando el dolor y compasión. El círculo -es el mundo de los dos héroes- en el que se desarrolla la acción principal de la obra es su mundo, donde ellos odian, aman y mueren.

La gente en mi opinión -una parte de la naturaleza. O emerge como una lava, o queda estático como una roca. (Minas “Anillo del fuego”. El programa de extremo de la ópera “Anillo del Fuego”. Ereván, 1967.)

Sin embargo, cada uno recién llegado a Armenia, no puede superar aspiración de mostrar a mi país, en casas de adobe, de acuerdo con las representaciones estereotipadas sobre el Oriente. No es casualidad que, en este sentido, hubo disputas. Mikhailov constantemente llevaba a Minás por el camino de las soluciones en el estilo nacionalista-habitual. Era probable, que él también tuviera un temor de que puede formarse una opinión de que llegó el director escénico “no armenio” y distanció la pieza de su probable encarnación nacionalista. Y debido a esto él quería que visualmente estuvieran presentes rasgos muy claros de lo nacional, más de lo nacional tradicional. Pero Minás la hizo a su manera, muy audaz y novedosa, al mismo tiempo mucho más nacional.



La ópera “Anillo del fuego” en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendiarian, directores escénicos L.Mijaylov y V.Bagraturi, escenografía M.Avetisian; Ereván, 1967

Simplemente en la escenografía se reveló el genio de Minás y su visión muy amplia, integral. En las decoraciones, como que se fusionaron conjuntamente el pasado, presente y futuro de Armenia. Naturalmente, el artista perteneciente a diferente cultura nacional, necesitaba señales externas y se inclinaba hacia el orientalismo, mientras que el artista, que vive en Armenia, tiene una visión bastante diferente en la música armenia, el arte visual, el arte nacional en general. El creador que vive en su tierra, tiene el derecho de romper su arte nacional y tratarlo como él quiere, lo que no puede hacer el invitado. El huésped no puede llegar a una casa ajena y mover los muebles, como a él le gusta, no tiene derecho a la misma, pero el dueño si puede, tiene la potestad, hasta de botar los muebles a la calle y vivir sentado en una alfombra –si esa es su voluntad.

LA OPERA “DAS BEBEN” (“EL TERREMOTO”)

Diecisiete años de trabajo activo en la creación de seis sinfonías, los años llenos de descubrimientos



El boceto de la escenografía de M.Avetisian.

creativos esenciales, separan la segunda ópera de la primera. Terterian desarrollaba constantemente sus principios estéticos, nuevas formas, un nuevo lenguaje musical expresivo. ¿"Continuará" la segunda ópera la experiencia de la primera o el autor seguirá por el camino aprobado en el género sinfónico? -esta pregunta ha preocupado a muchos. La segunda premisa resultó ser más correcta, el compositor basándose en los resultados generales del su pensamiento creativo consiguió una verdadera reforma del género de la ópera en el más amplio sentido.

Todo es inusual en esta obra: y vocal, el desarrollo sinfónico unido con la reproducción de las grabaciones, previamente preparadas y la realización escénica deliberada por el propio compositor, donde los músicos de orquesta se convierten en los participantes del drama. Tal vez, solo la trama de la ópera es muy similar a "Anillo de fuego" -el interés hacia el problema de lo personal puramente humano en las condiciones históricas sociales extremas. La segunda ópera, como la primera, es profundamente humanista en la solución de este problema y a pesar de la tragedia -está presente la declaración optimista de la fe en el poder espiritual del individuo.

*La base del lenguaje musical de la ópera, así como el de las sinfonías, es un sonido solitario, activo en su movimiento interno, que se extiende hacia las sonoridades muy amplias en **tutti** de la orquesta, o se comprime hasta el silencio -medioambiente de la existencia del sonido absolutamente puro y rico en su contenido.*

En el uso de la palabra, Terterian subraya y destaca su esencia fónica. Características fonéticas, la entonación de las palabras habladas se convierten en parte del desarrollo general del proceso musical que aumenta su significado. Esto permite al compositor construir escenas de gran escala dramática con una sola palabra.

La ópera "El terremoto" fue escrita por el encargo del editorial "Peters"¹⁰⁹, compuesta en el idioma alemán, su argumento se basa en la novela del clásico de la literatura alemana de Heinrich Kleist "El terremoto en Chile". Pero, al mismo tiempo, es una ópera puramente armenia, su lenguaje musical es claramente nacionalista, típico de Terterian. "Con amplio uso del moderno arsenal de creatividad musical, el compositor basa su lenguaje en profundas regularidades de la música tradicional, en particular, en las escalas de las cuartas encadenadas típicas para la música monódica armenia. Sin duda, el clímax dramático de la ópera "es un acorde de Do-mayor en un dúo de amor

¹⁰⁹ Editorial Peters fundado en el 1800 - hoy en día el nombre común de C. F. Peters editorial musical de Leipzig. Después de reunificación alemana derechos editoriales sobre la ópera "El terremoto" («Das Beben» - en alemán) pasaron al editorial "Hans Sikorski" de Hamburgo.

(acto II), que se basa en la melodía sumeria del III milenio antes de Cristo”¹¹⁰.

En el año 1984 la ópera fue aceptada para su puesta en el escenario en teatro de Halle. “Fue en el 1985, -escribe el director de la orquesta Ekkehard Klemm¹¹¹, cuando por primera vez tenía en mis manos la partitura de Terterian. Mi buen amigo -Martin Schüler, hoy director general del Teatro del Estado de Brandenburgo en Cottbus, en esta época un joven director de escena fue contratado por la Ópera de Halle. En Halle, Terterian ya tuvo un gran éxito después de la ópera “Anillo de fuego” y el estreno de la Sinfonía n° 5, escrita por encargo de la Orquesta del Festival Händel, bajo de la dirección de Cristiana Kluttig. Al principio Terterian quería hacer la ópera “Madre Coraje”, pero al



“El terremoto”, Múnich, Alemania, 2003.

final eligió “El terremoto en Chile” de Kleist. A mí me invitaron como director de orquesta participante. Tenía solo 28 años y sin entender nada hojeaba la partitura, en el que los violines tenían que mantener una sola nota durante 15 y 20 minutos, los tambores impulsaban el ritmo monótono por lo menos 10 minutos, y el coro durante toda una escena escandía una sólo palabra “La vida”, entre otras dificultades, fue una gran libertad que el compositor ofrecía al director por la escritura libre de los pasajes aleatorios...”¹¹². Las dificultades con que enfrente el teatro: la enorme masa de ejecutantes, una ingeniería del sonido complicada en estos tiempos, postergaron estreno, después los acontecimientos políticos bien conocidos... El director Ekkehard Klemm regreso a la idea de la realización escénica de la ópera “El terremoto”, ya en una nueva Alemania en Múnich, en 2003.

“Fue un gran éxito que tuvo resonancia en Alemania, en los medios de comunicación. Las entradas para los ocho espectáculos previstos se vendieron por completo, para el noveno, adicional -también se agotaron. Un año después -7 nuevas presentaciones”¹¹³. Un año después la ópera ha sido galardonada con el Premio Wolf Ebermann del Instituto Internacional del

¹¹⁰ Sigitov S. Arte sacro de Gabriel y búsqueda creativa del siglo XX. En libro: Boletín de la Universidad Estatal Rusa de pedagogía. № 34, tomo 8, San Petersburgo, 2007.

¹¹¹ Klemm, Ekkehard (1958) -director de la orquesta, compositor y ex rector de la Universidad de Música Carl María von Weber de Dresden.

¹¹² Klemm E. Avet Terterian: DAS BEBEN Ein aufrüttelndes Stück armenische Kultur in Deutschland. http://www.klemmdirigiert.de/pdf/Terterian_Beben_c_EkkehardKlemm.pdf

¹¹³ Klemm E. Avet Terterian: DAS BEBEN Ein aufrüttelndes Stück armenische Kultur in Deutschland.

Teatro (ITI), como mejor espectáculo musical de Europa. Después del estreno el crítico musical Max Nyffeler¹¹⁴ escribió “El Terremoto” de Avet Terterian es una obra de un tiempo largo y para los tiempos largos. El sonido espacial, donde lo cercano y lejano se fusiona mágicamente. Los actores, músicos y público se unieron en una especie de comunidad de cultural...La unidad orgánica de la lengua y la música tiene en sí mismo un efecto sugestivo. Pero la sensación real de esta actuación produjo el sonido espacial, el que, literalmente, atrajo a todos los presentes”¹¹⁵. A su vez el periodista Víctor Fishman¹¹⁶ escribía: “La ópera armenio, en el escenario de Baviera, sacudió el público mimado de Múnich. Por algo, la ópera fue llamada - «Das Beben». En esa noche todo era inusual, en el Teatro Estatal en la Gärtnerplatz en Múnich. Los espectadores se sentaron en el escenario, la orquesta en la platea y el coro dividido en varias partes ubicaron en los palcos de espumoso oro. La misma acción desplegaba en la superficie de los cuatro rectángulos blancos, que configuraban una cruz”¹¹⁷. La famosa cantante armenia Hasmik Papian¹¹⁸ recuerda: “Una gran sensación produjo la ópera Avet Terterian “¡El terremoto” en Múnich! Los críticos escribían que después de los tiempos de Wagner nunca había sucedido algo similar. ¡Los espectadores asistían el teatro por cinco veces, para escuchar a la ópera! ¡Bueno, una vez, dos, pero cinco veces!”¹¹⁹ En el escenario del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia estreno la ópera en el año 2008.



La ópera “El terremoto” en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet; Erevan, 2008.

Rubén Terterian. *La segunda ópera usted la compuso muchos años después de la primera. ¿Con qué sentimientos enfrentó este trabajo?*

Avet Terterian. *Era difícil regresar a la ópera. Después del Anillo de fuego*

¹¹⁴ Nyffeler, Max (1941) - periodista musical independiente con énfasis en el ámbito de la música contemporánea. Co-fundador y miembro del consejo editorial de la música de Latinoamérica.

¹¹⁵ Nyffeler M. En la estela del sonido envolvente. En el diario “Neue Zürcher Zeitung”, Zurich, 18.03.2003

¹¹⁶ Fishman, Víctor (1934) –el periodista y escritor, vive en Múnich.

¹¹⁷ Fishman V. Plena explosión musical. En el diario “Russkaja Germanija” (Alemania rusa), Berlin, 05.05.2003

¹¹⁸ Papian, Hasmik H.(1961) –cantante de ópera armenia, soprano. Artista del pueblo de Armenia. Embajador cultural de Armenia en el mundo.

¹¹⁹ Pashinyan R. Hasmik Papian: “¡Para nuestra cultura no es suficiente la gente decente!” http://www.pashinyan.com/2013/10/blog-post_5.html

por casi diecisiete años no escribí música con palabras, el sonido se había convertido en un fenómeno absoluto para mí. “Poniendo” el sonido polisemántico y multifacético, que lleva en sí el misterio del universo, sentía cómo se abre el mundo espiritual del hombre, hacia nuevos mundos. Y de repente, con este sonido necesito decir una palabra, una palabra concreta. Al principio esto me horrorizaba: la inmovilidad, la sujeción, la dependencia, la pérdida de la libertad -por mucho tiempo no pude comenzar el trabajo, con una sensación de una especie de ocaso espiritual- como resultado de la presencia de un espíritu extraño, las imágenes ajenas, situaciones extrañas, pensamientos, estados de ánimo -a esto también ya no estaba acostumbrado, quedándome, como se suele decir, solo con mí mismo. La sinfonía es pura autoexpresión, en la ópera, es necesario además, expresar a otro más. En este sentido, como ya he dicho, la ópera, para mí, no es el arte de más alta jerarquía. Comparto el criterio de Schopenhauer que consideraba que la revelación verdadera del espíritu supremo -esto es la música pura, sin la intervención de la palabra, el argumento en general, el estado de ánimo de alguien más.

En este plano, la sinfonía me parece que es la manifestación, ciertamente más sublime del espíritu, donde ya no hay nada más que los sonidos, que en un cierto estado escucha el creador -independiente y libre. Probablemente tengo el derecho de decir algo sobre esto, al ser el autor de dos óperas y dos ciclos vocales.

Después del trabajo sobre las seis sinfonías, cuando me he familiarizado con la sensación de la profunda inmersión creativa, donde estoy solo y nadie me dicta a nada, nadie me impone ninguna palabra o argumento, incluso, en un momento me surgió una fuerte sensación, de que en principio no voy a poder escribir la ópera.

Rubén Terterian. ¿Usted compuso la ópera en alemán?

Avet Terterian. Sí, pero de modo paradójico, cuando la gente me pregunta: “¿Usted domina fluidamente la idioma alemán?”, contesto: “Afortunadamente, no”. En principio, mi respuesta lleva a la gente a la confusión, lo ven como una mala pasada. Entonces les explico, que cuando con una gran dificultad “entraba en trabajo” sobre la ópera, me ayudó, precisamente, el desconocimiento del idioma. Tenía oportunidad de percibir no tanto el aspecto semántico de la palabra, sino la música del lenguaje alemán. Por ejemplo, casi la totalidad de la primera escena se desarrolla en base de la palabra “Sie”, que significa simplemente “ella”, y nada más, pero en esta “Sie” he oído una sonoridad especial. Me abstraído de la palabra “ella” y “Sie” se convirtió para mí en un solo sonido de múltiples facetas. Me basé en la fonética, en la sonoridad musical de la entonación del habla. Una vez que entendía la palabra, yo al igual olvidaba su significado determinado, que se sublimaba en la mente y existía únicamente la sonoridad. Este tratamiento con la palabra me permitió empezar a trabajar sobre la ópera.

Rubén Terterian. ¿En qué nivel el lenguaje musical de la ópera se asocia con las sinfonías?

Avet Terterian. Puesto que el desarrollo de la entonación melódica en mi música se desvaneció en el segundo plano, el sonido mismo se convirtió en un elemento principal, no es sorprendente, que muchos esperaban ver con qué “lenguaje” iba a escribir la ópera. A todos les parecía que el lenguaje de mis sinfonías era inaceptable para la creación de una ópera. Cuando presenté la ópera terminada, algunos me confesaron abiertamente que, simplemente, no podían imaginar que mi trabajo resultara.

Hoy, puedo decir con confianza que toda la estética que se formó en las sinfonías, se conserva en mi ópera. Aquí está, el concepto del sonido, la misma comprensión del tiempo y el espacio, el mismo grado de inmersión creativa. Aquí, la misma avaricia de los medios de expresión, cuando la tensión está comprimida en los elementos mínimos, cuando las palabras son exactamente las que deben ser, las necesarias, para que quede claro lo que está sucediendo. Aquí las mismas sonoridades en la perspectiva, profundas, distantes que surgieron en las sinfonías, que adquieren en la ópera una enorme amplitud, gracias a la profundidad del escenario y los bastidores teatrales. Como ya he dicho, toda la estructura armónica y de entonación de la ópera está unida con las sinfonías. El sonido en la ópera toma sobre sí todas las funciones principales en la formación de un todo artístico.

Rubén Terterian. ¿En qué medida los nuevos retos creativos influenciaron para una nueva interpretación de las normas establecidas del género?

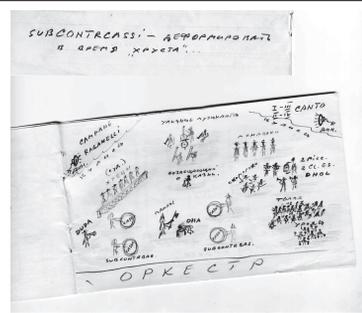
Avet Terterian. No son pocas las novedades. En particular, la aspiración de extender el volumen espacial del sonido condujo a la idea de sacarla del foso y llevarla hacia el escenario y detrás de las escenas a muchos de los instrumentos, a su vez, esto influyó en las características de la encarnación escénica. A propósito, como si regresara a la pregunta anterior, tengo que decir que los “acordes de sonoridades lejanas” surgieron ya en las sinfonías, donde la disposición, altura, construcción de los intervalos crean un ente sonoro que, como me parece, dan una sensación de la profundidad y ampliación del espacio, un volumen especial de la imagen musical.

Un ejemplo podría ser la *Cuarta sinfonía*, en donde se forma la impresión como si la música sonara lejos-lejos, mientras los músicos tocan, sentados justo frente de usted. En la ópera, estas sonoridades consiguen una expresión espacial real a expensas de la profundidad de la escena. Allá alcanzo los “*pianísimos*” gigantescos. El músico en el escenario, además de resolver este aspecto de la dirección de escena, puede tomar una nota, un sonido y con él, en general, “ir a la casa” y el sonido se disuelve de tal manera, que ni siquiera es pensable durante un concierto sinfónico. Como una contradicción profunda con la ópera clásica, considero la relación recíproca entre la orquesta y la acción escénica en particular, de tal manera que los instrumentistas como que se han separado del escenario.

Los músicos de la orquesta están sentados en el “foso”, tal vez acompañan, tal vez algo representan, algún rol. Esta contradicción se sentía ya en mi primera ópera y fui inconscientemente por el camino de concepción de la orquesta cómo parte de la acción dramática. Por primera vez, esto apareció en la *Sexta Sinfonía*, donde los músicos cantan y tocan. Esto puede ser llamado sincretismo artístico. ¡Más, en la ópera este acercamiento fue dictado por el sincretismo del género mismo! Casi todas los instrumentalistas son llevados a la escena, y los músicos de la orquesta se convierten en cómplices de la actuación, oculto, de hecho, queda únicamente el grupo de las cuerdas, oculto, queda únicamente el grupo de los instrumentos de cuerda frotada, pero si de alguna manera se podrían reemplazar las cuerdas, en general, cerraría “foso” orquestal. Esto expresa mi aspiración hacia la verdad del arte. Veo alguna mentira, falsedad en que algunos toquen en el “foso” y otros canten en el escenario. ¿Quiénes son ellos, y quiénes son otros? Aquí, definitivamente, se siente la falta de la verdad.

Rubén Terterian. ¿Cuáles son los orígenes nacionales de su ópera?

Avet Terterian. Desde el principio, la creación de la ópera armenia para mí era un objetivo muy claro. Cuando recibí la propuesta de escribir una ópera para el teatro alemán, Mucha gente me preguntaba: “¿Qué tipo de ópera vas a escribir? ¿Va a ser cercana a la música alemana?” Para mí, esta forma de pensar era extraña. Para mí, estas preguntas y esta forma de pensar eran extrañas. Estaba seguro de que la música alemana podrían escribirla los propios alemanes, mejor que los



El boceto de la escenografía para la ópera “El terremoto” de Avet Terterian; 1984.

armenios. Y si Alemania encarga la ópera a un compositor armenio, tal vez de él esperan no estilización, sino exactamente una música que es característica de este compositor. Esto estaba claro para mí. Toda esfera de la entonación, profundidad de la penetración en el sonido, el sentido del espacio y el tiempo musical -todo esto, por supuesto es oriental, creo que los orígenes de la ópera son nacionales y, verdaderamente armenios.

Rubén Terterian. ¿Esta vez se repite su punto de vista sobre el libreto?

Avet Terterian. Sí, en esta ópera estoy enteramente, actúo como el dramaturgo y libretista. El argumento fue hecho de mis palabras. La primera vez que leí a Heinrich Kleist¹²⁰, he compartido mis propuestas con el dramaturgo acerca

¹²⁰ Kleist, Heinrich Wilhelm von (1777–1811) - poeta, dramaturgo y novelista alemán, uno de los principales escritores dramáticos del romanticismo alemán. La obra “El terremoto en Chile” fue escrita en el año 1807.

de cómo sería posible hacer el libreto, él, de hecho, tradujo mis reflexiones al alemán y me las entregó como un libreto.

Por supuesto, esto no podía satisfacerme plenamente. La pieza escénica se ha creado por mí misma, sobre la base de la dramaturgia musical, que para mí siempre ha sido un factor determinante.

El argumento nació junto con la música, yo actué como el dramaturgo, compositor y probablemente, como escenógrafo, porque en gran parte establecí el desarrollo de la línea visual, en particular, llevando los instrumentos al escenario. Esto es sin duda un

elemento importante de la escenografía. El modo de tratar de los instrumentistas en el escenario como un ensamble callejero, la ubicación precisa de los músicos en la escena del servicio religioso, en la partitura como que dibujé que aspecto debe tener el escenario, y todo esto condiciona el trabajo de un director escénico, un decorador, dicta ciertas soluciones determinadas. Naturalmente, el pintor y director escénico, partiendo de esto, encontrarán sus propias encarnaciones, pero en realidad, todo está predeterminado.

El libreto, la escenografía, el concepto sonoro -todo es fusionado como un conjunto, todo creado por una sola persona: la música, el drama y la pintura -todo nacido simultáneamente.

Por lo tanto, los principios básicos, definidos todavía durante el trabajo sobre la primera ópera, aquí se revelan con la mayor fuerza.

BALLET: “LOS MONÓLOGOS DE RICARDO III»

La idea de crear una obra escénica basada en tragedia de Shakespeare atraía al compositor muchos años antes del inicio de trabajo sobre el ballet. Al mismo tiempo, la selección de tema en gran medida contribuyó al espectáculo “Ricardo III” de Hrachya Ghaplanian¹²¹, donde el director escénico utilizó varios fragmentos de la música A. Terterian.

El libreto del ballet fue escrito por el coreógrafo Vilen Galstian¹²² conjuntamente con Hrachya Ghaplanian, pero en el proceso de la composición



¹²¹ Ghaplanian, Hrachya N. (1923-1988) - director de escena y profesor. Artista del Pueblo de la URSS. Desde el año 1967 dirigió el Teatro de drama de Ereván creado por el mismo y que ahora lleva su nombre. Además trabajó en los teatros de Moscú, Bakú, Kiev, Bratislava.

¹²² Galstian, Vilen Sh. (nacido en 1941) - bailarín y coreógrafo armenio muy popular en la antigua U.R.S.S. Artista del Pueblo de Armenia.

de la música sufrió cambios significativos. En Terterian despertó el historiador, el azar del investigador. El compositor se convirtió, por así decirlo, en “el abogado” rey Ricardo III, adoptando el concepto de Mijail Barg¹²³. Era infinitamente fascinante, el pensamiento se precipitó hacia los símbolos que tanto le gustaban a Terterian. El compositor no intentaba transferir la totalidad de los hechos de la tragedia, se interesó más en el drama de una persona -Ricardo III en una variedad compleja de sus estados espirituales, que se convirtieron, en una ocasión, para amplias generalizaciones relativas a la historia, y la naturaleza humana. Y no por casualidad, el ballet se llama -”los Monólogos de Ricardo III”.

Una de las características importantes del ballet “Ricardo III» es la falta de un héroe positivo, aquí compositor activa una comunicación entre anti-mundo y el anti-héroe, como la prevención de una catástrofe global. En el ballet el compositor deliberadamente se abstrae de la gran cantidad de personajes, generalizandolos en imagen de la multitud. Un enorme trono es símbolo de poder, que a su vez personifica la imagen destructiva de la multitud, alrededor de él se representan todos los asesinatos y tragedias.

El ballet tiene como precedente la ópera “El terremoto” y en muchos aspectos es cercano a la obra siguiente, en particular, el intenso desarrollo musical del ballet, pasa en las distintas capas sonoras: “la orquesta del foso “ y “ el conjunto instrumental del escenario”, las grabación de la gran orquesta sinfónica, de los grupos y los instrumentos solistas, de los ruidos del viento, la lluvia, el mar, de las multitudes, etc.

Los timbres tienen una función activa en la divulgación del contenido dramático. Así, las campanas tienen un papel multivalente que dependiendo de la situación, suenan solemne, siniestro o con toda tranquilidad. La imagen más importante de todas, las imágenes sonoras del ballet es la lluvia, con la que comienza, y termina con el ballet. “... Compositor destruye la barrera que separa la sala de la escena. La lluvia cae encima del mundo, se inicia en la calle, entra en la sala, alcanza la escena, se mueve allá ruidoso, después se calma, luego comienza de nuevo, convirtiéndose en un aguacero, y sale más allá de las paredes de la sala. El oyente por un largo tiempo escucha su “goteo”... La lluvia, como un símbolo de la eternidad, se rodea a esta crónica histórica que el compositor describe como una parábola”¹²⁴.

¹²³ Barg, Mijail A. (1915 - 1991) - historiador ruso, un especialista en la historia de Gran Bretaña y la metodología de la historia. Doctor en Ciencias Históricas. Miembro de la Royal Historical Society de Gran Bretaña.

¹²⁴ Avetisian N. “El ballet “Los monólogos de Ricardo III» de Avet Terterian. En el libro En el libro “Avet Terterian -75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván, Archesh, 2005. Pag. 94.

Idea dramática de la lucha por el poder que se revela en la arquitectónica simétrica del ballet, que consta de dos partes. A su vez cada parte incluye los cuatro números musicales, relacionados entre sí por el principio de un desarrollo continuo.

Un lenguaje musical moderno de la partitura, por supuesto, significa la búsqueda de la innovación en la coreografía. La música no deja lugar para los “pasos” clásicos y el desarrollo del espacio sonoro, requiere una plástica especial para su encarnación escénica.

Una característica importante de la resolución del tema, es un suelo profundo nacional de la composición. Acerca de la tragedia Richard cuenta un compositor armenio.

Hasta el día de hoy el ballet no vio la escena. En su momento Terterian mismo suspendió el trabajo del teatro sobre la obra. Al parecer, el ballet no se encuentra todavía”, co-autor”, que sea capaz de encarnar el concepto de esta música en la coreografía.

Rubén Terterian. ¿Cómo ha nacido la idea de escribir el ballet «*Los monólogos de Ricardo III*»?

Avet Terterian. Cuando Hrachya Ghaplanian puso en la escena del Teatro del Drama de Ereván la tragedia “Richard III”, y luego repitió la representación en el escenario del teatro Vajtangov en Moscú, resultó que él había usado los fragmentos de mi ópera “El Anillo de Fuego”.

Esto se hizo sin acuerdo conmigo, y que en el espectáculo están sonando los episodios de mi ópera, llegue a saber de la musicóloga Karine Khudabashyan. Llegue al teatro con la firme decisión de retirar mi música, prohibir su uso. Me parecía que esta mezcla no era apropiada. Sin embargo cuando oí la música en el contexto de la actuación, con todo lo que estaba sucediendo en el escenario, esto me convenció y me gustó a mi tanto, que no quedó rasgo alguno del conflicto anteriormente previsto y sólo había sonrisas, abrazos y felicitaciones. Y más tarde, a petición del Ghaplanian para la escena “La Llegada de Richmond”, escribí de manera especial un fragmento musical.

La idea del ballet nació directamente en el Teatro del Drama. Después de la presentación, Hrachya Ghaplanian y Vilen Galstian de repente me ofrecieron un trabajo sobre el ballet. Ellos tenían la intención de escribir un libreto juntos, pero desde principio, cada uno ha dado su propia versión. En la versión de Ghaplanian predominaba el carácter “teatral”, es decir, “vino, dijo, ha ido...” Acercándose al ballet, el no pudo superar los cánones de teatro dramático. Incluso le dije en broma: “¿Tal vez no es que vino, sino bailó, o no que dijo, sino mostró?”

La versión de Galstian inicialmente estaba llena de referencias simbólicas directas de una filosofía representativa. En el centro del escenario tenía que estar estirada una telaraña, en la cual caían atrapados todos los héroes de la tragedia. Después de familiarizarme con su libreto, tenía la impresión de que nosotros íbamos a poner en escena la “Múja Tsokotúja”¹²⁵ y no a “Ricardo III».

Más adelante en la mente de Galstian surgió la idea de un tablero de ajedrez, en el cual Richard ponía las figuras y jugaba con ellos. Aunque el libreto no me convencía por muchas razones. Es allí en donde por primera vez apareció la idea de resolver el tema a través de los monólogos de Richard. Igual como fue en el caso de la ópera, después de leer tanto uno como y otro libretos, los puse a un lado, y de nuevo actué como el dramaturgo. Edifique toda la obra a mi manera: en el centro -el drama de los estados espirituales, los símbolos. Este ballet más tarde tuvo una gran influencia a la ópera “El Terremoto”, a donde pasaron una gran cantidad de los métodos y procedimientos dramaturgicos.

Rubén Terterian. ¿Cuáles son las principales características dramáticas del ballet que usted podría destacar?

Avet Terterian. Comienza el espectáculo con un campaneó. Repiques de las campanas suenan tan largo, que durante este tiempo, parece que sería posible interpretar todo la tragedia “Ricardo III», por lo menos llevar a la sala a un estado de concentración íntegra. Cuando libretista-coreógrafo me preguntaba lo que significa esto, para qué en un espectáculo de ballet se necesita una tan larga “Fermata”¹²⁶ emocional, le explicaba que puesto que la dramaturgia musical era necesaria, aquí se debería inventar algo.

A continuación, “suena” la lluvia (música concreta), y esto también produce un cierto impacto, debido a que la lluvia aquí no es un fenómeno natural, sino una imagen. Incluso las variedades del ruido de la lluvia causan en unos u otros sensaciones diferentes: si se trata de una llovizna -es un estado de ánimo, si es un aguacero enfurecido -es otro, muy distinto. Pienso, que la variedad de matices está presente y en los repiques de campanas. “*Pianissimo*”, “*forte*”, lejos, cerca, campanas grandes, pequeñas -todo esto crea una gran abundancia de los matices y provoca diversas asociaciones.

Al abordar el tema, fui por el principio de monólogos, que estaba en la base del libreto de Galstian. He creado un ballet alejado de las normas clásicas típicas y de las tradiciones. Allí no existen conceptos tales como el “*Adagio*”, divertimento y etc.... Y, además, allí simplemente no hay puntos de apoyo métricos: “Uno, dos, tres -levantamos la pierna; uno, dos, tres, cuatro -bajamos la pierna “ y fórmulas rítmicas clásicas que incluyen los espacios libres -“aires”- situaciones cuando director de orquesta espera hasta que bailarín termina un salto y sólo entonces, para dar el siguiente acorde. No

¹²⁵ «La Mosca Zumbosca» es el título del poema infantil de Korney Tchukóvski (1882 -1969).

¹²⁶ Fermata (itl.) - calderón

hay incluso los claros acentos rítmicos, sobre cual se podrían apoyarse los bailarines. De esta manera, se plantea una tarea muy difícil, en relación con la misma compañía de ballet.

Los artistas bailan su danza, como si hubiera un fondo sonoro que vive por sí mismo, con si tuviera una vida independiente. Esta idea no vino por accidente. Una y otra vez asistiendo a los ensayos de nuestro ballet, presté atención al hecho que a la danza se ponen en la escena, como que, sin tener en cuenta la música. Con el fin de dejar claro a que me refiero, cuento un caso bastante curioso. Una vez el coreógrafo, apasionado por su trabajo, repentina e irritadamente ordenó: “¡Apaguen la música, que nos impide trabajar! Vamos a intentarlo de nuevo -uno, dos, tres, cuatro- levantamos la pierna, cinco, seis -hacemos un giro, siete, ocho -saltamos”. Una vez que el episodio ha sido completamente trabajado, la danza se interpretó con el acompañamiento de la música. A menudo, así resulta que los bailarines en realidad no escuchaban la música, sino cuentan bajo de la misma. La síntesis de los estratos (capas) visual y sonora se realiza no en el escenario, sino en la sala, entonces, es posible liberar la línea musical de una necesidad de golpear las partes acentuadas y átonas del ritmo.

En “Richard” volví a usar por completo los ritmos-fórmulas tradicionales de la danza. Incluso el Minueto, que, al parecer, debe al fin, devolver a la danza a su modelo clásico, pero través de la superposición infinita, que se agranda y deforma, se convierte en un centenar de minuetos en simultáneo. En otras palabras, se crea una situación de minueto, una atmosfera de la danza, donde la misma, como tal, no existe. La poli-rítmica compleja y complicada de la música no permite bailar en el sentido convencional. Al mismo tiempo, el coreógrafo recibe una libertad más amplia, él no está sujeto por el ritmo de la música y puede hacer lo que le plazca. Para mí lo importante, es que el procedimiento musical del episodio, del que hablo, se justifica por el desarrollo de la trama de este episodio. Richard comienza a derribar el tempo del minueto, gradualmente destruyendo la danza, y cuando él clava su espada en el suelo del trono volando se cae el rey Eduardo.

Acercándose al tema de Ricardo III, me interesaron las diferentes versiones de la vida de mi héroe: en una de ellos se ha mencionado que Ricardo III mismo cometió un solo asesinato (mató el rey Eduardo), y la otra versión que nunca ha asesinado a nadie. Muchas disputas causa su apariencia: algunos señalan que él no era jorobado y tenía una buena postura física. Sólo en la infancia uno de sus hombros estaba ligeramente elevado, pero con los ejercicios diarios corrigió este defecto, además, lo hizo de tal manera que se olvidaron de este por completo. Ricardo III fue uno de los mejores reyes de Inglaterra: las leyes promulgadas por él, en el corto período de gobernación hasta hoy no han perdido su vitalidad. Era un rey sabio e inteligente. En el libro de M. Barga “Shakespeare y la historia” leí una frase maravillosa sobre, que la culpa de Richard era sólo que él gobernó muy poco tiempo para alcanzar, con la ayuda de los cronistas de la corte, a contar su propia historia, y este

dio la oportunidad a los Tudores de dejar a los descendientes una imagen de Ricardo según la conveniencia de ellos.

Precisamente esta versión, ha llegado hasta nosotros, lo utilizó Shakespeare, de lo contrario no habría argumento para la tragedia. He formado mi propia opinión sobre el rey Ricardo, distinta de la pieza dramática, está en cierta medida, también encontró su expresión en el ballet. Así regresamos al libreto, en el proscenio, Ricardo clava su espada en el suelo, y en la profundidad del escenario, al lado de Edward, aparecen las figuras de dos partidarios de Ricardo. Ellos aparecen cada vez que alguien tiene que ser asesinado. Y ni siquiera es claro, si Ricardo priva de la vida a sus oponentes o estos dos personajes, que surgen como el poder del destino, de los sujetos predestinados a la muerte. Realmente, en el ballet no se muestran, como tal, ninguno de los asesinatos. Richard en mi versión no mata a nadie, pero todos se mueren...

Una característica importante del ballet -el desarrollo simultaneo de múltiples capas. Por ejemplo, el encuentro de Richard con Anna -no es un "Adagio", tampoco es escena lírica. La capa musical crea una atmósfera de luto. Inglaterra entierra al rey, en este contexto, se ve aún más cínico la declaración amorosa de Richard hacia Anna. Literalmente, retorciéndose delante de ella, el conquista su simpatía, su amor. La conexión de varios capas típico y para determinación musical. Esto fue facilitado, entre otras cosas, por el uso de la reproducción multicanal de grabaciones en cintas magnéticas, que luego encontró su continuación en la ópera "El terremoto" y en la Sexta sinfonía.

Un importante papel en el ballet cumple el grotesco. Por ejemplo, la escena en la que los tres hermanos se reparten la corona con la ayuda de las retahílas infantiles tipo "Ta-te-tí, suerte para tí..." Rimas sencillas de echar a suertes se transforman, por el medio de múltiples imposiciones, en un gran coro entero. Cuando se grababa en el estudio este episodio en una cinta magnética, pedí a los artistas que se tapen los oídos, para que no se escuchen entre sí, y así cada uno declama su propia retahíla. Se formó una capa sonora interesante y ambigua, en el cual está presente lo grotesco, la ingenuidad. El embrollo salvaje como que subraya que ninguno quiere entender al otro, solo piensa en lo suyo y pronuncia su propia rima de la suerte. Veo esto como una asociación con la situación de la vida real, donde todo el mundo cuenta todo a su manera. En el ballet son muchos tales momentos.

Una solución especial se encontró para el episodio final. Al instante, cuando Ricardo sube al trono, con el primer toque al símbolo de poder, se hace un silencio completo, o como está escrito en la partitura, se crea un vacío. Pero el vacío para mí como artista, compositor no es un "nada" absoluta, siento que no es algo simplemente desprovisto de sentido, sino es un silencio rico de movimientos inquietos, de la variabilidad de los estados psicológicos. Si el silencio, en principio, tiene el poder del impacto, entonces hay algo en él. Justo hace poco, que me relataban que los físicos han encontrado algún tipo de movimiento que tiene lugar en el vacío: realmente no profundice mucho en

este problema, para poder explicarlo en detalle, pero siento que hay alguna conexión entre descubrimiento y nuestro arte, con la pausa, con el silencio, entendidos como un vacío musical. Pues, el vacío creado resulta terrible para Ricardo -se queda solo en un silencio absoluto. Y realmente, en su último monólogo en su totalidad tiene lugar en un silencio "sepulcral". Y aquí también se le da una tremenda libertad al coreógrafo para que él transmita toda la gama de los sentimientos del héroe solo con expresión corporal. Pero ahí, en este silencio infinito aparecen voces, risas...Ricardo está ridiculizado por su entorno y por sí mismo y él sucumbe bajo su propia carcajada. Y esta risa, aparecía ya en la primera escena, después de la caída del rey Eduardo. Era homérica, acompañando a la victoria sobre Anna. Se impregna todo el espectáculo y suena en el momento de la muerte de Ricardo. Cerca al final, se entrelaza con los relinchos de caballos y suenan los cuernos "riéndose a carcajadas", como en la Tercera Sinfonía.

Una gran cantidad de personajes existentes en el libreto que me ofrecieron a mí, los descarté, ya que recargaban demasiado y hacían pesada la acción en el ballet. Quité las figuras de los niños, así como en el futuro, lo he hecho y en la ópera "El terremoto". Nunca me ha gustado la presencia de los personajes de los niños en el arte. Esto me parece sentimental, tal vez, es un procedimiento "prohibido", que aspira de apiadar al espectador: y dice, "Mamá, ¿dónde estás?", "Mamá, estoy aquí", -el público empieza a llorar: "Son los niños, ¡cómo nos lamentamos por ellos!". Como dije en el escenario no muestro ni una muerte. Los personajes que no aparecían durante todo el ballet se presentan al final, entonces se hace evidente que los gritos que cada vez llagaban desde detrás del escenario -fueron los asesinatos.

Termina el ballet con el clavecín sonante. La poca lluvia está cayendo suavemente (como que para sí mismo, continúa a tocar el clavecín) está lloviendo, como fue y será siempre -cae la lluvia que lava todo. Por cierto, con la lluvia termina la ópera "El terremoto", pero en la ópera son los grandes estruendos de las tormentas naciendo, es un aguacero, semejante al océano celestial.

Rubén Terterian. ¿Qué papel cumplió el ballet en el proceso creativo de usted y por qué usted rechazó su representación escénica?

Avet Terterian. Con el ballet está relacionado la comprensión de muchas nuevas técnicas -de dramaturgia y puramente musicales. Así que se convirtió para mí en una especie de laboratorio creativo. Las técnicas encontradas aquí, entonces, se vuelven más armoniosos en la ópera, tal vez, allí son tomados con más consciencia.

En vista de los problemas organizativos, el ballet no se representó de inmediato y después, de alguna manera, me "enfrié" con esta obra, aún más, me cruce con la falta de comprensión de las nuevas ideas por parte de nuestros coreógrafos. Ya son diez años que no tengo más ningún deseo de poner en el escenario este ballet.

LAS OBRAS SINFÓNICAS

“Mientras un pequeño globo giraba en el plato de las adivinas sin dientes -al igual que la manzana de la discordia -el universo tuvo tiempo para besar su frente alta. Así pues, untó a su elegido con la armonía divina. Más tarde, cuando el globo rodó bajo la mesa, y el plato fisurado en las manos arrugadas de las Moiras, el mundo musical se estremecerá de la inspiración: entre la música y el cosmos existe algún tipo de alianza; tal vez él le hizo una oferta que el compositor no podía o no quería rechazar. En cualquier caso, es el resultado de esta alianza, y era, según expertos que recuperaron la vista, el nacimiento de una nueva corriente musical -la sinfonía cósmica. Ya en el tercer cuarto del siglo XX a Avet Terterian se le reconoce como el mejor músico armenio del siglo XXI. Antes de que el universo, finalmente, le tome a él entre sus brazos -sucederá en 1994- el compositor dijo: “Todos vivimos en el umbral del juicio final. Siempre pensé que mis sinfonías -este grito del alma, que clama por la salvación y el perdón de los pecados. Pero, cuando sucedió el terremoto en Armenia, que tomé como una de las primeras señales del Juicio, mi Séptima Sinfonía se convirtió en una predicción de lo que pasó”¹²⁷.

El estilo de las sinfonías de Terterian representa una idea acerca de los mecanismos específicos de la creación de las imágenes cósmicos. “Las leyes de la energía del universo en la música se reflejan en los dos nuevos tipos de organización del material musical -puntillismo y sonorística que incorporan las estructuras intermitentes y continuas”¹²⁸.

La base textural-armónica de la música de Terterian -clúster sonoro con la concentración y la rarefacción del “magma” temático. El carácter de la sonoridad “cósmica” causado por los efectos similares a los tales fenómenos espaciales como el zumbido de pulsos de sonido, las oscilaciones, las vibraciones, los flujos de energía, su flash, engrosamiento, depresión, etc. la antítesis textural entre los principios sonoros y melódicos adquiere en la música de Terterian un carácter filosófico, encarnando un mundo sin gente, a donde él -el hombre entra y empieza a explorar y adaptarse”¹²⁹.

Las sinfonías, el género preferido del compositor. Las sinfonías de Terterian son fáciles de reconocer. Son únicos, individuales y se vinculan con las ideas generales del compositor sobre el mundo, lo mundano y lo cósmico, sobre lo artístico y lo musical, el sonido...

¹²⁷ Hayasa Ararat. El ungido. Fuente: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/64714/> © Shkolazhizni.ru

¹²⁸ Goryachkina E. Sinérgica y la sinergia creativa como el modelado de los arquetipos cósmicos. En el libro: “Estudios Sociales y el presente” № 2. Moscú, 1995, pag.159-166.

¹²⁹ Korobeynikov S.S. Concepto cosmogónico en las sinfonías de Avet Terterian. En el libro Arte y ciencia del arte: la teoría y la experiencia: El arte de las regiones. - Edición 10. Kémerovo (Rusia), 2012. -C. 221-235.

El sinfonismo de Avet Terterian –esto es la continuidad de una obra a otra, con la constante renovación, donde cada composición, absorbiendo todo lo que fue logrado antes, hace su propia abertura, grande o pequeña. Las ocho sinfonías constituyen una sola concepción del universo filosófica, y puede incluso, religiosa. Esto es la primera sinfonía con su mundo imaginario de pie en el límite del panteísmo pagano y misticismo cristiano e “inesperado” mundo musical de la Segunda, inaceptable en su novedad y al mismo tiempo fascinante por la fuerza de la revelación. Esta es la vetusta cuestión de siempre: la vida y la muerte, resuelta en la Tercera sinfonía en «injustificado por todo el proceso de los acontecimientos», el júbilo subrayado. Entre ellas la Cuarta, sagrada, solamente para elegidos, «el sermón», un motivo de meditación, que permite escaparse de la rotación de acontecimientos vitales en la aspiración a la autoconciencia. Es la Quinta Sinfonía, meditativa y a su vez abierta para el público, obra que expresa la idea del «acercamiento de los millones» a la revelación espiritual. La concepción «del tiempo inmóvil» de la eternidad, como unificación del comienzo y del fin, de la Sexta Sinfonía. La bondad y el amor, como sí mismos, «crucificados» en el crujido del naufragio del universo de la Séptima Sinfonía. Y, por último, la Octava Sinfonía, apocalíptica...

En el lenguaje musical de las sinfonías en forma general están expresadas las técnicas modernas de la composición, pero están sujetos a su propia comprensión del sonido, su timbre, ritmo, altura... “en sus sinfonías Avet Terterian usa el material sonoro y las técnicas de composición idénticas; a ellos pueden ser adicionados la improvisación rítmica de los instrumentos de percusión, circunvalación de los tonos con los pasos micro-cromáticos, que imitan el sonido de instrumentistas folclóricos, glosando dentro de intervalos estrechos, deliberadamente haciendo hincapié en la naturaleza, “no temperada” del folclore y otros. Cambio de rasgos semánticos de estas técnicas que se lleva a cabo, por una parte, debido a la situación contextual, y por el otro -a causa de la “reacción” del contexto al timbre individualizada y estructura temática”¹³⁰.

Independiente la Forma de sinfonías, muy deferente de los estereotipos aceptados, como si hubiera improvisada, o, más precisamente, nacida en el propio proceso musical, pero al mismo tiempo es monolítica, íntegra, indestructible.

El sinfonismo del A. Terterian -es un fenómeno puramente contemporáneo, típico nacional y principalmente nuevo, es la filosofía de nuestra vida, de nuestros días, al mismo tiempo, es la sabiduría de Oriente, de la historia armenia.

¹³⁰ Kuznetsova M.V. La meditación como una característica del pensamiento musical: Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. Tesis doctoral. Academia Rusa de la Música Gnesin, 2007.

*El estilo de las sinfonías de Terterian con la dificultad que tienen, permite que sea caracterizado con las definiciones tradicionales del estilo y etiquetas de historia del arte. “Con lo específico del pensamiento musical oriental están relacionados en sus obras las imágenes contemplativas, revocadas, el apoyo sobre los **ostinato** y un procedimiento típico, las formas arquetípicas del material que tiene la más amplia gama de asociación cultural, potente sugestión psicofisiológico sonoro”¹³¹.*

“El sinfonismo de Terterian -un ejemplo de síntesis orgánica de la idea oriental y la sinfonía europea. En varios de sus sinfonías la música y la meditación coexisten en tan estrecha unidad, que se puede hablar sobre reproducción auténtica de “la imagen de la meditación oriental”. El papel principal de las imágenes, la profundidad la contemplación, desprendimiento, entonación transpersonal, dependencia de los arquetipos, ritualidad, la configuración especial de sujeto-objeto en la obra, procesualidad específica -todas



Zuleyka Bazhbeuk-Melikian,
Avet Terterian Sinfonia № 6

estas cualidades corresponden a la música de sinfonías y el “formato” de la meditación oriental, con su especificidad acústica especial”¹³².

“Terterian está uniendo la lógica del pensamiento musical occidental con la poesía “minimalista” del antiguo arte oriental de meditación. La temática de las sinfonías de Terterian tienen un alto grado de actividad semántica, de información, que tiende a los medios “de habla claro”, esto permite –escribe la musicóloga Lidia Ptushko, - considerar el tematismo de los sinfonías como un tipo de sistema simbólico programático, que se basa en una variedad de elementos simbólicos (algunos típicos para Neo-simbolismo), especificando la idea de la obra”¹³³.

¹³¹ Kuznetsova M.V. Giacinto Scelsi y Avet Terterian. Fuente: [http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskieraboty/kuznetsova/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%9C.%D0%92.%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%20\(%D0%A8%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%A2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8F%D0%BD\).pdf](http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskieraboty/kuznetsova/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%9C.%D0%92.%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%20(%D0%A8%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%A2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8F%D0%BD).pdf)

¹³² Kuznetsova M.V. La meditación como una característica del pensamiento musical: Avet Terterian, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. Tesis doctoral. Academia Rusa de la Música Gnesin, 2007.

¹³³ Ptushko, L. A. El estilo de las sinfonías de Avet Terteryan. Tesis doctoral. Nizhni Nóvgorod, 1994.

La dramaturgia de las sinfonías es activa, incluso en la estática, es eficiente en el aspecto de la percepción, es clara, concisa y dinámica...

Las sinfonías de Terterian -es un camino desde la incompreensión hacia la aprobación- desde el rechazo y la crítica hacia un reconocimiento internacional.

Rubén Terterian. *De acuerdo con la cronología de su vida creativa, el final de los años sesenta es el comienzo de su trabajo consistente en el género de la sinfonía. Y antes de referirse a los trabajos específicos, me gustaría saber: ¿cómo Usted define la esencia de la sinfonía?*

Avet Terterian. Aún, no existe una definición clara del sinfonismo. La educación del oído, la acumulación de experiencia auditiva nos permite distinguir y sentir su presencia. Algunos ven la sinfonía de una manera, otros de otra, pero cada uno pronunciando la palabra “sinfonía...” con sentido de la importancia deliberadamente eleva la vista hacia el cielo.

Sinfonismo es el concepto más estético, que rebasa cualquier definición concreta. Ahora se llaman sinfonías incluso a las presentaciones deportivas. ¿Qué sentido otorga la gente a la expresión “Sinfonía de Oro”, cuando, por ejemplo, hablan del patinaje artístico? Al parecer, la sinfonía se ha convertido en un concepto difícil de explicar: ¿se trata de un volumen o simplemente de la amplitud o tal vez de alcance de su cobertura: la tierra, el cosmos, las estrellas, el subsuelo?

Una cosa está clara: sobreentienden algo grande y universal, mágico, sublime y, al mismo tiempo, terrestre. Determinar el significado concreto de este término, probablemente es imposible; sin embargo la gente dice “sinfonía” y se entienden entre ellos.

Sin embargo, en cada obra hay un descubrimiento propio, un alejamiento de los cánones del género, a los modelos clásicos; por ejemplo, de la forma del “**allegro de sonata**”, que en cierta época fue aparentemente considerada como indispensable componente de la sinfonía. No hay sinfonías idénticas y, por lo tanto, en cada una de ellas hay algún tipo de ruptura del género.

Y si unir todas estas “rupturas”, resultara algo totalmente impropio para el estereotipo, que habitualmente por costumbre se llaman “la sinfonía”, tomando como referencia a la presencia de forma clásica convencional. Sin embargo, se quedara la sinfonía, la “sinfonía” en el sentido más relevante de esta palabra, que a veces provoca elevar los ojos al cielo.

En la música de mis contemporáneos, siempre se hace sentir, si la ruptura del género, el alejamiento de la forma clásica, es un resultado de la selección

proveniente de la experiencia auditiva; o es una innovación inventada solo para que la obra no se parezca a nada; para mí es clara división, entre la música natural y una innovación artificial. En este último tipo de música está ausente lo más importante: la génesis de su estética, porque en ella no existe ninguna conexión con los orígenes ancestrales y esto puede tener lugar en las obras, donde están conservados todos los elementos formales: y el ciclo de cuatro movimientos, y la forma sonata. Sin embargo aquí no existe algo más importante -la sinfonía como tal. Es sólo una música ficcional. Por ejemplo: ¿cómo es posible justificar la introducción a la partitura sinfónica, los instrumentos folclóricos, si no han sido o fueron escuchados en sí mismo, si no habían “soñado”?

¿Me puse frente a mí mismo la meta de crear un nuevo tipo de la sinfonía? ¡Por supuesto que no! Pero para auto-expresarme, para concretar mis ideas, para encarnar lo que había oído en mí mismo, solo era posible aquella forma. Fue un proceso inconsciente, porque apareció como algo ya hecho, aunque es el resultado de la experiencia de toda una vida.

A su creación el artista va a través de la selección, y, probablemente, en alguna etapa, él obtiene el derecho de crear las formas, que pueden ser las únicas aceptables para la expresión de sus propios pensamientos, sentimientos, estados de ánimo.

Los orígenes de mi sinfonismo la veo en la selección, selección de todo, absolutamente todo: el entrenamiento de la mente, de las emociones, del espíritu. No puedo nombrar algo específico; decir: esta cosa me ha impactado. Es la influencia del folclor urbano, de las canciones gitanas y de las grandes obras clásicas. En un caso, atraído por la inmediatez de su expresión; en el otro, por la conciencia sublime de vida, o tal vez, solo una virtuosa habilidad. Miles de millones de matices lleva en sí una obra y cada uno de sus tonos es la impresión de la vida en general.

En la música como un concepto universal, que une a todos los géneros y formas, se ha incorporado todo: sentimientos e impresiones, lo que nos hace humanos y la conciencia de las verdades accesibles para los genios.

Cuando me pregunta sobre qué son mis sinfonías, siempre respondo: acerca de todo. Acerca de nuestro mundo, de mí y de mi oyente. Una vez en Leningrado, cuando un anciano preguntó: “¿Acerca de qué son sus sinfonías?”, respondí: “¡Ellas tratan sobre lo que usted es en sí mismo!” La música como cualquier arte es recordatoria, ella despierta algo en usted mismo, la información que está en su persona, en su genética espiritual, en su memoria ancestral. El propio oyente ni siquiera puede saber lo que está en el

mismo, pero la música despierta lo que está dentro. Si ella no despierta nada, no actúa sobre las cuerdas de su alma, entonces, significa que para usted ella no se dio, usted no lo necesita, no es su música.

Dependiendo de lo que está incorporado en la música misma -qué información, qué memoria- ella tiene un significado y un grado de la influencia diferentes. Todas las personas son capaces de activar lo que se encuentra en ellos mismo. Para el hombre no espiritual, es como un sonido vacío; obviamente no me refiero a los géneros de entretenimiento. La apertura del oyente para percibir la música, su plenitud espiritual, puede ser resultado de la experiencia o ser innata. Esto último se presente como el factor determinante de la música contemporánea, que rechaza por completo la idea de que está destinada exclusivamente a la élite, a los profesionales; o que para su adecuada percepción es importante la procedencia y la filiación social del oyente.

LA SINFONÍA PARA VIENTOS DE BRONCE, PERCUSIÓN, FORTEPIANO, ÓRGANO Y BAJO ELÉCTRICO

La Primera Sinfonía, creada en 1969 para un extraordinario ensamble, el cual en el contexto del ámbito musical armenio y de toda la Unión Soviética, incluyendo la música de vanguardia, podemos decir que tuvo un inusual e impactante formato orquestal que fusionó órgano, bajo eléctrico, piano, y grupos de instrumentos de bronce y percusión. Este experimento creativo, como sabemos hoy, abrió el camino hacia el nuevo mundo musical de Terterian, un mundo no tradicional, lleno de los descubrimientos.

La Primera Sinfonía se ha convertido en un punto de referencia en la evolución creativa de A.Terterian. Esta obra contiene las principales características del nuevo lenguaje musical expresivo del compositor, los profesionales con facilidad pueden rastrear la conexión de la primera sinfonía con muchos trabajos posteriores. Estas son las líneas de melodía monódica, expandidos en el espacio sonoro las envolturas aleatorias, los clústeres, pulsación rítmica obsesiva etc.

“Esta música capta y deja una fuerte impresión, escribía compositor Vladislav Kazenin ¹³⁴. -Sinfonía es de los cuatro movimientos- donde las partes extremas están interconectados por melodía de un salmo antiguo («Sharakan»¹³⁵). Rápidamente reemplazan uno al otro los episodios alternativos -trágicos, ásperos, perturbadoras, líricos- combinado en un ciclo dinámico muy sólido»¹³⁶.

¹³⁴ Kazenin, Vladislav I. (1937 - 2014) -compositor y músico ruso. Artista del Pueblo de Rusia. Presidente de la Unión de Compositores de Rusia (desde 1990).

¹³⁵ Himno de la liturgia armenia canonizados en los siglos XII-XIII.

¹³⁶ Kazenin V. I. Claridad de las perspectivas creativas. En la revista “Música Soviética”,

El estreno de la obra se realizó en 1969, en la Sala de la Casa de los compositores armenios, bajo la dirección de David Khanchian. Este fue el comienzo de la cooperación de Terterian, en ese época, novato director de orquesta.

En varias ocasiones interpretada en Ereván, y luego en el pleno de la Unión de Compositores de Moscú (bajo de la dirección de H. Terterian), la sinfonía ha causado una gran controversia entre los críticos, que casi le costó al compositor toda su carrera creativa. La anécdota fue la siguiente. . . La sinfonía Equivocada fue presentada en Moscú en el año 70 ante el Pleno de la Unión de Compositores de la URSS (existían así, prestados del sistema del partido comunista, rendiciones de cuentas de los compositores al país), y fue rigurosamente condenada por parte del jefe de la Unión, caudillo de los compositores del país, que respondía «frente al partido y al pueblo» por la productividad y conciencia ideológica de sus colegas... Sin embargo, sucedió algo muy difícil de imaginar, aun en la época del régimen totalitario, a la Sinfonía y a su autor los defendieron colegas y prestigiosos musicólogos de ese tiempo¹³⁷. Así, en reportaje oficial sobre el Pleno de la Unión de Compositores de la URSS publicado al día siguiente en el diario «Pravda»¹³⁸ el nombre de Terterian simplemente no se mencionaba: las noticias sobre discusiones, en tiempos de la correligionaria ilusoria, no fueron permitidas. Dos años después la musicóloga Marina Berko¹³⁹ escribe: “La sinfonía de Terterian interpretada hace dos años demostró qué valiente puede ser el “giro” del género musical. No a todos le ha sido dado hacerlo. Poder parecer novedoso y ser -son conceptos diferentes”¹⁴⁰.



Rubén Terterian. ¿Cuál es su opinión actual sobre la *Primera Sinfonía*?

Avet Terterian. A la *Primera Sinfonía* le atribuyo la categoría de composición,

№8. Moscú. 1970.

¹³⁷ «...La primera que tomó la palabra fue N. Shahnazarova, en este tiempo ya una crítica brillante y respetable (...) el segundo, el musicólogo armenio G. Geodakian (...) a esta opinión se sumó el famoso compositor Sergei Slonimski (...) como resultado la ponencia de T. N. Hrennikov en la prensa apareció sin crítica de la sinfonía. Recordando estos días, Geodakian notaba: “. . . todos sufrimos (...) Pero menos Fred (así llamaban a Avet Terterian sus amigos – R.T.). Él entendía, que de este escándalo inició su verdadera gloria . . . ”». Rujikian M. Avet Terterian-Arte y vida (ruso), Ereván 2002, pág. 42-43.

¹³⁸ «Verdad»- diario oficial del Partido Comunista.

¹³⁹ Berko, Marina A. (1921 – 2008) –musicóloga armenia.

¹⁴⁰ Berko M. A. Los pensamientos después de la presentación. En la revista “Música Soviética”, №8. Moscú. 1972.

pues la escribí con el método que estaba más cercano a mis principios creativos del período inicial. La primera parte la terminé antes del *Anillo de Fuego*. Hasta hoy, no es algo común para mí, lo que demuestra el hecho de que es una composición. Cuando se puede detener el proceso creativo, escribir

algo más y luego retomarla, no se puede hablar de una gran creatividad. De hecho, la obra no nació de una sola vez, no se soñó, no apareció al instante, sino que fue el resultado de cálculos demasiado sobrios, laboriosos, que más bien puede llamarse: oficio de artesano. Lo que acabo de decir se refiere a la primera parte. También la ópera, que terminé en medio de la primera y siguientes partes de la sinfonía, también pertenece a esta categoría de composición.

Como he dicho antes, cualquier presencia de pensamientos y estados de ánimo ajenos, imágenes que pertenecen a otras personas, ya sea libreto, obra dramática o fundamento literario, son obstáculos en el camino a la más alta forma de pensamiento musical, a la plena libertad creativa. No eres tú y el sonido, tú y Dios, el cosmos, el universo, sino tú y alguien más a quien debes subordinarte o, al menos, al que debes subyugar.

Sin embargo, cerca del segundo acto, el carácter de mi trabajo cambió radicalmente; empecé a prescindir de la ayuda del instrumento –piano-; así que esta ópera, en mi opinión, definió por primera vez, el método creativo que me es inherente ahora. Por lo tanto, la segunda, tercera y cuarta partes de la primera sinfonía, creadas después de la ópera, fueron escritas con un método muy cercano al que estoy trabajando en este momento.

Representar la música en el piano se convirtió, para mí, en algo simplemente imposible. Debido a que hubo un gran lapso, la primera parte es notablemente diferente de las otras tres. Sin embargo, si los musicólogos encuentran a “Terterian”, en otras palabras, una integridad y comunidad de estilo, entonces, les doy las gracias; aunque para mí, es imperfecta desde el punto de vista de la unidad del pensamiento, del material y del grado de inmersión creativa.

Rubén Terterian. ¿Puede usted recordar la historia del estreno de la Primera Sinfonía?

Avet Terterian. Traté de dirigir la orquesta yo mismo, pero mi carrera de director duró unos tres minutos. Después, los músicos me echaron, no obstante, muy amablemente, porque todos eran mis amigos. En el atril principal se paró David Khandzhian, quien no estaba, para nada, preparado; y a quien invité al ensayo por seguridad. En estos tiempos todavía no éramos buenos amigos. Él se paró en el atril y, desde entonces, como suele decirse, no se bajó nunca. El estrenó mis tres siguientes sinfonías.

El estreno se llevó a cabo en Ereván, en sala de la Unión de los Compositores. El concierto contó con la presencia de Aram Ilich Khachaturian quien, muy inquieto, escuchaba la música¹⁴¹. Como más tarde confesó, le confundía mucho el bajo eléctrico en combinación con el órgano y todo el formato del conjunto. Él, todo el tiempo, se alzaba de su asiento, tratando de adivinar: ¿quién estaba tocando? El éxito de la noche fue muy grande. Después del concierto Aram Ilich visitó nuestro hogar. En la conversación, anotó que le gustaría que el primer tema siguiera siendo armenio. Todos se quedaron congelados, en silencio; después uno de mis colegas dijo:” ¡Aram Ilich esta tema es autóctono, verdaderamente armenio- esta es una cita!” Él estaba muy confundido y avergonzado por el hecho de no reconocer la Monodia. Desgraciadamente, la música sacra armenia pasó al lado de Khachaturian, él, de alguna manera, no tenía el contacto con ella. Me viene a la memoria el buen ambiente, bastante bohemio, que prevalecía en nuestro departamento después del estreno, sobre el que más tarde Aram Ilich lo escribió en una carta dirigida a mi esposa Irina. En la penumbra bajista ya no interpretaba la sinfonía, sino algunas canciones jerigonzas¹⁴², por cierto, les gustaban mucho a Khachaturian.

Rubén Terterian. ¿Qué caracteriza el contenido imaginativo de la obra?

Avet Terterian. Para mí, la primera sinfonía ha sido siempre la llamada a los antepasados, una mirada hacia muy atrás, hacia la profundidad de los siglos, al principio del engendramiento de la música en sí. Puesta al fondo el tema -una cita de uno de los primeros salmos cristianos-, en el aspecto de entonación, y espiritualmente conectado con la música de los tiempos más antiguos. El motivo y lo que sigue, lo tomo como un grito, como una pregunta dirigida a aquellos tiempos lejanos, una pregunta que sigue sin respuesta.



La respuesta existe sólo en ti mismo, tal vez por eso la entonación del grito poco a poco se debilita y se calma, llevando a la lucidez. No es casual que al final de la primera parte aparece C-dur, que desde el Cuarteto, se convirtió para mí en la personificación de una determinada idea. No puede llamarse un centro tonal, porque la música en general es atonal. Este acorde no es el resultado de las resoluciones y no contiene en sí, rasgos de la estabilidad

¹⁴¹ Después del concierto Aram Khachaturian escribió en la carta dirigida a Irina Tigranova, de 21 de mayo de 1970, Moscú: «Querida Irina! (...) Saluda a Terterian. Hasta hoy me encuentro bajo la impresión de su obra audaz (...) Con respeto, Aram Khachaturian». Terterian R. Avet Terterian. Ereván, 1989. pág. 109.

¹⁴² Blatnaya pesnya (en ruso: Блатная песня) -"canciones de criminales", es un género de la canciones rusas de la subcultura criminal, que obtuvieron una gran popularidad en el submundo urbano de la URSS de los años 60.

tonal. **C-dur** se convirtió para mí en un símbolo, en el que escucho la lucidez absoluta y, en este sentido, este acorde para mí es puro como la misma verdad.

Rubén Terterian. ¿Utiliza usted en la sinfonía la técnica de la composición serial?

Avet Terterian. En parte. La técnica serial esta utilizada en el tercer movimiento, sobre la base del sistema de doce tonos fue escrito el episodio “da, **da, da, da...**”, que se trasladó a la sinfonía desde el “*Anillo de Fuego*”; tengo que agregar que algunos de los elementos de la ópera también están presentes en la primera parte. Sin embargo, aquí mi pensamiento musical está unido principalmente con la música modal. La esencia no está en el uso de los medios, sino en el modo de pensar.

Rubén Terterian. ¿La sinfonía utiliza un “**lastre**” inusual? ¿Este instrumento de percusión fue inventado por Usted mismo?

Avet Terterian. No fue inventado por mí. El “**Lastre**” existe, pero es una gran plancha de acero que no está sujeta a fórmulas rítmicas estrictas y este instrumento habitualmente se utiliza para crear una imagen sonora de truenos o algo similar. En resumen, un instrumento puramente ilustrativo. Al contrario, yo necesitaba una organización rítmica clara. Así apareció una pequeña chapa de acero de resorte, de acero, por así decirlo, el “**Lastre de mano**”.

LA SEGUNDA SINFONÍA PARA LA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, CORO Y EL SOLISTA

El estreno de la Sinfonía Nº 2 compuesta en 1972 impresionó a los oyentes no menos que la primera. El “impacto” recibido de la obra y el deseo de describirlo desde el punto de vista de la comprensión tradicional del género no coincidían entre sí. Dividida en tres movimientos; la sinfonía inicia con golpes aislados del “legno”, precursor de la ola creciente de los motivos repetitivos hasta una y única culminación -intervención del coro diciendo la simbólica frase del poeta de Letonia Eizens Vēveris¹⁴³: “Plantan las rosas en la tierra maldita”. Una rápida caída de tensión y de nuevo suenan los golpes solitarios. El segundo movimiento, céntrico en el aspecto del contenido semántico de la obra, es un monólogo vocal, construido en base de un corto motivo, interpretado en el verdadero estilo folklórico de canto no temperado. La tercera parte recupera el intenso desarrollo esta vez construido en la base de un bajo continuo de un motivo repetitivo, repique de campanas, envolvimiento de las maderas, nueva entrada del coro que habla. Dentro del caos ocasionado por el coro nace un frágil mayor de los sopranos, que abre un nuevo espacio sonoro para relanzada repetición del leitmotiv proveniente del Cuarteto. Desarrollo

¹⁴³ Vēveris, Eizens A. (1899—1976) -poeta de Letonia, prisionero de campo de concentración nazis Mauthausen.

sonoro de la final como que no termina, sino se disuelve en el silencio, donde continúa sonando un ritmo **ostinato** no existente en la realidad.

Como un hecho importantísimo y transformante para la obra y más general para la vida creativa del compositor, se destaca la presentación de la Segunda Sinfonía en el festival «Primavera Transcaucásica», en el año 1974, en Tbilisi, donde se reunieron los más prestigiosos editores y gestores musicales de toda Europa, tanto oriental como occidental, gracias a la actividad del musicólogo georgiano G. Ordjonikidze¹⁴⁴, quizás en virtud de una ya notable indulgencia del centro del régimen durante la parálisis económica y política. La presentación de esta obra, no tradicional por su lenguaje (una rica utilización de combinaciones tímbricas, el coro que habla, largos «**ostinatos**» rítmicos) y por la forma misma del ciclo sinfónico no presagiaba nada bueno. Sobre la sinfonía discutían especialistas y aquí. . . una sala de tres mil butacas, repleta con gente a quienes difícilmente se puede llamar aficionados al arte contemporáneo, obreros trasladados de fábricas de la ciudad, con la promesa engañosa de un concierto de música de rock.



La partitura de la Segunda sinfonía, (manuscrito); 1972.

El rumor del grandísimo auditorio acompaña los golpes solitarios del “legno” del inicio de la Sinfonía, sin embargo, cerca de la mitad del primer movimiento los oyentes se han quedado inmóviles, capturados por la música que llama a enmudecer, el monólogo del solista se escucha en un silencio sepulcral. Al finalizar la obra —obedeciendo a una orden misteriosa— el auditorio se ha puesto de pie y las extensas ovaciones han quebrantado el silencio. . . forzadamente se levantan de sus asientos, los burócratas de la música, quienes con una mueca contrariada se suman a los aplausos. . . simultáneamente los amigos se regocijan de una victoria que cada uno de ellos siente como propia, de la nueva música en general... Años después el compositor Boris Tischenko¹⁴⁵ recuerda: «. . . la sinfonía tan imponente me ha estremecido de tal forma que sin querer infringí el protocolo y sin haber esperado que finalice me he desprendido del asiento, para dar un emotivo beso al excepcional autor. Esta impresión ha dejado una huella en mí ser para toda la vida»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Ordzhonikidze, Givi Sh. (1929-1984) -musicólogo georgiano, PhD. Desde 1973, el primer secretario de la Unión de Compositores de la GSPC

¹⁴⁵ Tischenko, Boris I. (1939 - 2010) -compositor y pianista ruso. Artista del Pueblo de la RSFSR.

¹⁴⁶ Terterian R. Avet Terterian. Edición citada. pág. 86

Esta sinfonía se ha convertido en una nueva palabra en el desarrollo del sinfonismo de Armenia. Al mismo tiempo, las innovaciones fueron más allá de la importancia local y nacional. "Encontrados por Terterian originales principios de la "drama estático" le permitieron crear un hermoso tríptico pictórico, escribía musicólogo Yuri Korev¹⁴⁷, - Cada una de sus partes cada fresco musical y todos ellos unidos entre sí, están relacionados con las antiguas tradiciones de arte del nacional, reproduciendo sus imágenes específicas. Al mismo tiempo, los esfuerzos creativos de A. Terterian se perciben como muy modernos, en sintonía con el mundo espiritual nuestro"¹⁴⁸. A su vez después de la interpretación de la sinfonía en el Festival Internacional de Breslavia (Polonia), el director de la orquesta polaco Marek Pijarowski¹⁴⁹ expreso lo siguiente: "En esta sinfonía encuentro una gran cantidad de sentimientos intensos y el espíritu apasionado de Armenia, que penetra toda la obra. Esto es totalmente nuevo para nosotros. El compositor no trata de experimentar, no carga la partitura con las innovaciones, sino habla sinceramente de acuerdo con sus muy profundos sentimientos"¹⁵⁰.

Rubén Terterian. ¿Es posible decir, que la Segunda Sinfonía es resultado de una nueva particularidad de su proceso creativo?

Avet Terterian. La segunda sinfonía es ya, completamente, el resultado del método de la composición que he mencionado anteriormente. Trabajé por completo sin necesidad de instrumento, en el silencio absoluto, podemos decir, cósmico. Cuando, hoy en día, escucho a esta obra, incluso me imagino visualmente a sí mismo en este momento creativo. Recuerdo que fuerte era la tensión creativa, en la que, en su punto más elevado, "viene" la obra como un hecho, con un principio y un fin, y tú únicamente escribes lo que oíste; es el estado en el que se apaga el razonamiento en su nivel comunicativo, pero sigue sustancialmente activas las capas profundas. Actúan de una sola vez todos los componentes: la selección, el gusto, el sentido de la medida y el dominio de la técnica. Sin embargo, durante la realización de la idea, no hay lugar para el análisis de los elementos separados.

¹⁴⁷ Korev, Yuri S. (1928) - musicólogo, crítico musical entre 1970-2012 jefe de redacción de la revista "Música Soviética". A partir del año 1992 revista tomo un nuevo nombre "Academia Musical"

¹⁴⁸ Korev Yu. S. Escribir la modernidad. En el diario "Zarya Vostoka", 1 de junio del 1975, Tbilisi.

¹⁴⁹ Pijarowski Marek - director de la orquesta polaco. En el período de 1980-2000 ocupó la función de director artístico del Festival de la música polaca contemporánea en Breslavia (Wroclaw). Entre 1986 y 1987 fue también Director del Festival Internacional Chopin en Duszynki.

¹⁵⁰ Kofin E. Un espíritu armenio apasionado. En el diario "Komunist" de 27 de diciembre del 1980, Ereván. (Kofin Ewa (1931) -musicóloga, crítica musical polaca, corresponsal de la revista "Ruch Muzyczny", Polonia.

Rubén Terterian. *¿Podría usted, en pocas palabras decirnos cuál es la dramaturgia de la sinfonía?*

Avet Terterian. El lugar central, indudablemente, ocupa el segundo movimiento. Monodia vocal - parece que está dirigiéndose al pasado y al futuro y al presente. Percibo el primer y tercer movimiento como “la llegada y salida de la voz”. Es una especie de prólogo y epílogo. A tal punto que este monólogo es puro, absoluto, primordial. Algunos músicos creen que en la segunda parte he usado Sharakan, otros que este es folclor. Allí, ciertamente, están presente entonaciones típicas provenientes de Sharakan, pero sólo justo al final. En general toda la monodia fue creada por mí.

¿Cómo llegué a esto, cómo nació, de dónde apareció? Es difícil de explicar, porque aquí estaba ausente elemento de la composición, este fue como «advenimiento», en el momento de tensión creativa. El tercer movimiento es una inmersión profunda en un estado en el que surge un nuevo sentido del desarrollo interno de la dinámica en la estática. Cuando, por primera vez, le presentaron la grabación de la sinfonía a Sergey Artemyevitch Balasanian¹⁵¹ en la Casa de la Creatividad «Ruza»¹⁵², cerca de Moscú, al comienzo de la tercera parte, él me preguntó: “¿No es mucho, no es tiempo muy largo?”, y cuando la sinfonía había terminado, dijo: “Me gustaría más”. Es decir, en la percepción de esta música llega un momento cuando el proceso de su desarrollo, somete en sí el todo... y el tiempo, por así decirlo, comienza a moverse hacia atrás.



Después de la presentación de la Segunda sinfonía en la festival internacional “Wratislavia Cantans”; Breslavia, Polonia, 1980.

Me parece, la segunda sinfonía definió mi nuevo sentido del tiempo musical y esto es especialmente evidente en la tercera parte, donde el movimiento ostinato conduce a un estado en específico, y desaparece el sentido de la cronometría. De hecho, la música todavía mucho tiempo después continua sonar en ti mismo, como que siga existiendo aun después de que la

¹⁵¹ Balasanian, Sergey Artemyevitch (1902-1982) compositor soviético. Enseñó composición en el Conservatorio Estatal de Moscú. Balasanian escribió la primera ópera de Tayikistán -El levantamiento en Vosse (estrenada en 1939).

¹⁵² Complejos residenciales, construidos en distintas regiones del país, que prestaban un lugar a los compositores para el trabajo creativo

obra ha terminado. Y, por cierto, sobre esto hizo hincapié David Khanchian, dirigiendo la Sinfonía en “Primavera Musical Transcaucásica” en Tbilisi. Todas las notas ya fueron tocadas, ha llegado el momento de un silencio completo, pero su mano seguía palpitando. La sala embelesado miraba al conductor y continuaba “escuchando” el ritmo **ostinato**¹⁵³ del tercer movimiento.

En la segunda sinfonía definitivamente se establece mi método de razonamiento, mi sentido del tiempo, del espacio.

Rubén Terterian. ¿Cuáles interpretaciones de la Segunda Sinfonía son las más memorables para usted?

Avet Terterian. Por supuesto, ya he mencionada la presentación en la “Primavera Musical Transcaucásica” en Tbilisi, así como en el Festival polaco Wroclaw Cantans. Después del concierto en un gran catedral en Wroclaw, me dio la impresión de que la segunda sinfonía estaba creada para ser interpretada exactamente en esta sala con una fuerte reverberación y el eco. El Director Robert Satanovskiy, con mucha precisión, uso las características acústicas de la catedral. La Sinfonía duró dos o quizás tres veces. Durante el ensayo, cuando pedí que tocan más lento, él dijo: “ya estoy tocando dos veces más lento de lo que usted ha grabado en disco”. La música como agrandada, se hizo aún más exaltada. La orquesta se sentó justo en frente al altar con una cruz gigante. La catedral, para las funciones, cada año o dos, se presta a los organizadores del festival Wroclaw Cantans, tiene dos mil butacas, como también enormes espacios laterales en los que, en mi opinión, pude encontrar lugar la misma cantidad de oyentes, estaba lleno. Algunos se sentaron en el suelo, con las caras un poco de despegados del bullicio, completamente inmersos en el sonido. Cuando comenzó la interpretación, los golpes del “**Legno**” sonaban de modo irreal. Han perdido la certeza de un simple golpe, convirtiéndose en un símbolo, que afectó al auditorio tan fuerte, que justo después del segundo, o tercero latidos en sala reinaba un silencio terrible. Parecía que todos contuvieron la respiración –esto, en presencia de tanta gente, se percibía particularmente. Ahora, incluso para mí, es difícil escuchar la sinfonía en una sala normal.

LA TERCERA SINFONÍA PARA LA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, LOS DUDUK Y ZURNA

La Tercera Sinfonía fue compuesta en 1975, se ha convertido en la obra más popular de compositor. En muchos aspectos continúa las innovaciones de la segunda: la misma forma de tres movimientos, la introducción designada a la percusión, la segunda parte monologada, céntrico en el aspecto semántico

¹⁵³ Es un efecto muy relacionado con el pedal, siendo la diferencia que en éste es una sola nota la que se repite o mantiene mientras que en el ostinato es una frase la repetida.

de la obra, un final de un repetitivo ritmo sostenido. Pero aquí compositor como que expande la cobertura temporal de su percepción cósmica. La Tercera es más moderna y más arcaica, asimilando rasgos de ritualismo, en particular de los templos budistas, donde una intensa obertura de percusión es un inicio del silencio donde se escucha la voz de la sabiduría cósmica. Un chillido del **zurna** y la intensa sonoridad de los **glissandos** de cornos presentan la hipóstasis de un mundo caótico y puede ser real, sumergido en el sonido retumbante del tam-tam, y nacido allí, en el clúster de cuerdas. Dos acordes en **tutti** de la orquesta, y colgado en la ingravidez mayor completan el primer movimiento, preparando el sagrado monólogo del **duduk**.

Triste dúo de los **duduk** (solo de uno y el pedal pulsante de otro) es similar los lamentos de la música armenia antigua (Ողբ). “Él suena tranquilo, desprendido, lastimeramente. ¡No existe la angustia! Ante nosotros una fotograma-congelado de la emoción: la imagen capturada de la tristeza de los cientos de miles de generaciones, carente del principio individual, generalizado y purificado de todo lo accidental y temporal”¹⁵⁴. “En el espacio multidimensional de la sinfonía moderna Terterian restablece incentivos del instrumentalismo popular ancestral, comprendiendo las tradiciones nacionales en el tiempo histórico extendido. El compositor revela su sentido ritual, se convierte en un conductor del concepto histórico general, hoy re-interpretado. Terterian no solo no moderniza esta antigua tradición musical, subordinando a los principios de forma instrumental europeo, sino aún más codifica, la hace más concentrada y autosuficiente. El compositor no “desarrolla” el ámbito musical del **duduk**, pero por el contrario, reduce el texto hasta un mínimo, lo que aumenta el peso de cada uno de los sonidos. En la misma tradición del **duduk** está presente la aforística concisión sensata. En esta dirección fue Terterian escribiendo parte del **duduk** en su Tercera sinfonía. Y estas entonaciones, suspiros cortos del **duduk**, en el contexto del desarrollo orquestal adquieren un significado simbólico”¹⁵⁵.

La última parte -la atmósfera de “danza cósmica universal”, del ritmo escalado, incontrolado y terrible. «Una vez más, chillan los diablitos -los zurna. ¿No está claro qué triunfa y por qué? Parece, que esta victoria no debe ser permitida, algo dentro de la mente se resiste, pero su llegada es un hecho inevitable. “La risa caída del cielo”—esto ya es serio. Pero el *quid* de la cuestión, en que sería ignorante y absurdo tratar esta parte como contrapeso a la meditación del **duduk**, como una celebración de los poderes demoníacos. Tales parámetros y clichés no funcionan aquí. Tal vez, así -a través del miedo

¹⁵⁴ Korobeynikov S.S. Concepto cosmogónico en las sinfonías de Avet Terterian. En el libro Arte y ciencia del arte: la teoría y la experiencia: El arte de las regiones. - Edición 10. Kémerovo (Rusia), 2012. – C. 221-235.

¹⁵⁵ Rujikian M. El **duduk** en la música profesional contemporánea. Parte 1. En la revista: Herald of the Social Sciences, № 2. Erevan, 2005.

y la humildad- se revela al hombre el misterio de la vida y de la muerte...¹⁵⁶.

Profundamente filosófica y a su vez, agudamente expresiva, la música conquistó una importante audiencia, inmediatamente después de su creación fue presentada en muchas grandes ciudades de la Unión Soviética y en el exterior, «La interpretación de la Tercera sinfonía en abril de 1978 en Tallin (Estonia) fue importante porque en la sala estaba presente el ya bien conocido compositor Arvo Pärt, de quien Avet valoraba mucho su música. -recuerda musicóloga Margarita Rujikian. Esta relación era mutua, y sentían uno en el otro la energía de conquistadores audaces, unidos por el destino, la fe y el talento en un casta de una alta espiritualidad. Lo hecho por Pärt fue una sorpresa para Avet y todos los presentes: él se arrodilló frente a Terterian, de esta manera reconociendo su liderazgo en público de manera abierta¹⁵⁷.

Rubén Terterian. ¿Cuál es la estructura imaginativa y dramática de la Tercera Sinfonía?

Avet Terterian. La *Tercera sinfonía* fue escrita en 1975 y, por supuesto, refleja el estado de ánimo en el que yo me encontraba después de la prematura muerte de mi hermano Herman. Tiene las características de algún ritual u oficio divino. Son reflexiones sobre la vida y la muerte. Algunos elementos sonoros aparecen como resultado de una asociación directa con el mundo sonoro cotidiano. En particular, los cuernos “ríendose”, en el tercer movimiento... Recuerdo, Herman tenía un juguete japonés mecánico que reía de modo homérico. Cuando llegó la tragedia, esta risa poco natural, impresionó fuertemente mi mente y se ha convertido, de alguna manera, en un símbolo de la terrible risa infernal sobre la fragilidad y perecedera vida; es como si fuera un recordatorio de nuestra vanidad, del despropósito de muchas de nuestras acciones y que acompaña a la tragedia de la muerte del hombre. Pero, hay algo inmutable, eterno y, sobre esto, tal vez, llevan su diálogo íntimo los trombones. Sus entonaciones interrogativas sobre lo que es la inmortalidad, la verdad. Aquí se siente una aproximación al conocimiento meditativo.

El inicio de la tercera sinfonía, paradójicamente, no es nada más que una preparación para el silencio. En parte está inspirada por el ritual. He sido testigo del servicio religioso budista en Mongolia. Ritual se abre con los monjes que sacan afuera los grandes “gongs” y comienzan a golpearlos. Suenan ellos de manera ambigua: por un lado, es un despertar, una llamada al Buda; por el otro, la llamada, como en las iglesias cristianas, cuando las campanas convocan al oficio divino.

En la misma sonoridad de los gongs, de los grandes tambores, existe alguna fuerza propia proveniente del rito. El campaneo probablemente tiene algo de similar, porque todas las religiones son cercanas unas de otras. El

¹⁵⁶ Fedorova Ksenia A través del silencio y tiempo. En la revista: “zAArT” 24.05.2005 <http://www.mmj.ru/166.html?&article=557>

¹⁵⁷ Rujikian M. Avet Terterian-Arte y vida (ruso), Ereván 2002, pág. 86.

rebato (**haubât**) prepara el silencio. Tal vez, por esto, el aparecimiento posterior de los solos de percusión, como la campanita budista, crea inmediatamente una atmósfera sonora, en medio de la cual transcurrirá la “conversación” de los trombones.

A continuación entra la “zurna”, introduciéndonos en la circulación de los acontecimientos de la vida. Caemos en un mundo terrible con entradas violentas, esta vez, de los trombones “históricos”. Ya al final del primer movimiento viene el apaciguamiento y el mismo Do mayor, con sus armónicos de campanas distintas, abren a ilimitadas lejanías, nos elevan hasta los mundos infinitos de la pureza y la verdad. En esto hay, para mí, algo muy íntimo, que puede ser la misma alma del artista abierta a todo. El Do mayor pone a todos de rodillas y el hombre realmente quiere estrecharse contra el suelo.

Lo que estoy diciendo puede presumir de ser algún tipo de programa, pero, por supuesto, cuando estaba escribiendo, nunca había pensado en ello. Justo ahora, desde otro lado, más bien como un oyente, trato de explicar algo.

En la segunda parte aparecen las entonaciones lamentosas muy típicas, cercanas al género de nuestros vogpos (“llantos .. Arm). Aquí surgió el mismo problema que en la Segunda sinfonía: a pesar que todos los oyentes perciben esta parte casi como folclor, tradicionalmente el duduk no se tocan de esta manera, tal música para este instrumento no existía. Cuando invité el famoso interprete de duduk Jivan Gasparyan, él no entendía lo que quiero de él y ofrecía tocar un mugham¹⁵⁸ o una canción de Sayat-Nova¹⁵⁹ ... “ No, -decía yo- no...



La partitura de la Tercera sinfonía, (manuscrito); 1975.



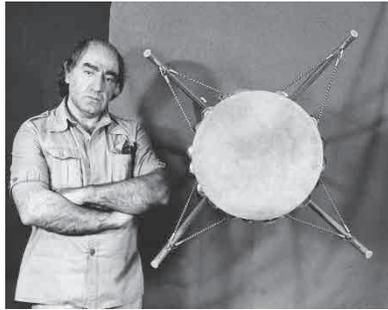
...eso es todo lo que necesito”. Y unos largos silencios -es el tiempo de comprender el sonido, el tiempo para el sentimiento vivo. Como una reminiscencia del comienzo de la sinfonía, con la re-interpretación natural reaparecen los instrumentos de percusión. No sé cómo esto se apareció, pero

¹⁵⁸ Un tipo de música folclórica Armenia.

¹⁵⁹ Sayat-Nvá (en armenio, Սայադ Նվա ; en persa: سید نوا ; en georgiano, სადათ ნვა), nacido como Harutyun Sayatyan (1712-1795), un poeta, músico y compositor-cantor armenio. Su nombre adoptado Sayat Nová significa “Maestro de los Cantares” en persa.

ahora, cuando vuelvo a escuchar la sinfonía simplemente como un oyente, me parece, que en esto, también hay algún tipo de símbolo ritual. Parece como si se tiraran piedras que golpean contra la tapa de madera del ataúd.

«Insano, insano mundo» de la tercera parte... Aquí hay un poco de triunfo y domina una atmósfera de baile cósmico. “Esto es el baile insano” —si hablamos con palabras de Charents. Está presente algún poder desenfrenado, el cual es imposible de parar: precepto espantoso del tiempo, que domina todo, que todo lo absorbe, crea y destruye. . . En la tercera parte hay algo de la histeria de nuestro siglo, en la unidad de la unificación del pasado, presente y futuro. Y de repente, nuevamente la “salida” al “modo mayor”, parece que el triunfo es firme y quizás uno puede sentir alegría allí, pero personalmente no creo en ello. A pesar de que el modo mayor es afirmativo, aquí su esencia no es triunfante, se vislumbra un vacío. Golpean los platillos y parece que ellos desprenden alegría, pero no se puede percibir claramente por qué. Hay algo falso a propósito ahí. Y no es por casualidad que en la ruptura de la culminación, otra vez aparecen reminiscencias del “diálogo” entre los trombones y del monólogo del duduk. Esto brinda a la gente un tiempo para comprender la verdad de la existencia, la idea de la vida y la muerte. . .



Avet Terterian con un instrumento modificado de su propia construcción utilizado en el final de la Tercera sinfonía; 1975.

Y otra vez escucho la pregunta de los trombones y al mismo tiempo siento que hay una conversación misteriosa, oculta, que solo conocen ellos. Solo ellos pueden hablar de esto, solo a ellos les está permitido hacer tal pregunta. Allí entran violentamente las risas que he mencionado, como una mofa de todo lo que es santo. Es la risa que vine de algún lugar del cielo.

¿Quién es este que ríe a carcajadas, es algún tipo de fuerza demoníaca, o simplemente un ser humano después de conocerse a sí mismo, tal vez se sacude el alma misma del hombre? Y todo se amortigua, por decirlo así, por el brillo del júbilo de la vida.

Por cierto, un efecto especial que se produjo en Checoslovaquia, en la Sala de Smetana, con su enorme y alta cúpula. Cuando “tomaron el vuelo” los cornos, su sonido, realmente, se lanzaron sobre los oyentes inesperadamente desde lo alto, desde donde llegaba esa terrible risa. Cuando las características acústicas contribuyen al influjo de la música, siempre aparece una sensación de que la obra se debe presentarse exactamente en esta sala.

Rubén Terterian. ¿A quién mostró primero la partitura terminada de la sinfonía?

Avet Terterian. Literalmente, tan pronto como termine la sinfonía y puse el punto final, sonó el timbre. En el umbral de la puerta del mi chalet en Dilijan estaba parado Gia Kancheli. Probablemente, lo acordaremos con anticipación, fue tan exacto que de otro modo jamás pasaría. Se fue el mismo día, y me dio la impresión de que su visita estaba vinculado precisamente con el fin de mi trabajo. Cuando el entro, dije: “¡Gia, recién termine la sinfonía!” Él fue el primero a quien mostré la partitura completa. ... En ese momento, cuando escribía la Tercera Sinfonía, en la Casa de la creatividad en Dilijan, trabajaba con el compositor y director de orquesta de la DDR, Hans Wenzel. Él fue testigo de todo el proceso de la creación de la obra. Hans literalmente se enamoró con el sonido de los instrumentos folclóricos... caminaba por los paseos y todo el tiempo chillaba, imitando a la zurna de mi *Tercera Sinfonía*.

Rubén Terterian. ¿Dónde se llevó a cabo el estreno de la sinfonía?

Avet Terterian. Justo, unos días después fui a Tiflis para participar en “Primavera Musical Transcaucásica”, donde mostré la partitura a Dzhansug Kakhidze. Él quería mucho que el estreno hubiere tenido lugar en Tiflis, bajo su dirección. Pero para mí esto era imposible, era una cuestión de ética, yo consideraba que Khanjyan, con quien estaba conectado de forma creativa durante muchos años, debería ser el primer intérprete. Su apoyo me prestó Gia. “¿Cómo habría reaccionado vos –pregunto el a Dzhansug, si yo hiciera el estreno de mi nueva sinfonía en Ereván?”

Me entendieron y Kakhidze aplazó la ejecución por unos días. Después del estreno en Ereván por la noche, salí en coche a Tiflis con las voces orquestales y por la mañana se iniciaron los ensayos. Así casi de inmediato se realizaron dos estrenos de la Tercera sinfonía: en Ereván y seguido en Tiflis. El destino ulterior de este opus es conocido: Premio Estatal de Armenia, la presentación triunfal en el VI Congreso de la Unión de los compositores de la Unión Soviética en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones¹⁶⁰. Esta sinfonía en repetidas ocasiones sonaba en nuestro país y en el extranjero.

LA CUARTA SINFONÍA PARA LA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA

“(...) Por último, llega un momento en que los sonidos como si ya no se perciben por el oído externo, con la pérdida de la impresión de música externa, se pierda la conciencia y en la música realmente desaparece el sujeto y objeto - únicamente se queda el ser de la música dentro el sujeto y el objeto, que resulta, la identidad del espacio y el tiempo” -esta frase del “Mahabharata” viene a la mente inmediatamente después de escuchar a la Cuarta sinfonía, cuando el silencio del auditorio “conquistado” se funde con el ambiente sonoro de la música.

¹⁶⁰ Sala en Moscú construida por el arquitecto ruso Matvey Kazakov Entre 1784 y 1787.

“Si la dinámica rítmica de las tres primeras sinfonías se remonta a las antiguas tradiciones musicales de Oriente y se reproduce alguna fuerza original de la naturaleza, del ser, de la vida, el ámbito rítmico de la cuarta, indica que la acción se lleva a cabo en otras dimensiones espacio-temporales. Extensiones filosóficas en la Cuarta sinfonía se ensanchan. Sobre este dice el ritmo -principal fuerza organizadora en la música de Terterian. El ritmo de la Cuarta Sinfonía, se adentra en el flujo lento y atemporal de la música. La formación del desarrollo sinfónico es el resultado de la dinámica de acumulación de sonido estático, de su explosión, la desintegración y la reacumulación”¹⁶¹.

Compuesta en 1976 La “Sinfonía N° 4” no se divide en movimientos. Todas las secciones casi imperceptiblemente fluyen de uno hacia el otro. Una concentración exclusiva. La dinámica en gran parte causada por la dramaturgia del desarrollo

tímbrico. La idea se abre camino hacia el “objetivo” con tenacidad, enriqueciendo con nuevos brotes temáticos, de las yuxtaposiciones. Como resultado -magnífica en su sonoridad orquestal, el hiladillo melódico que llega hasta el infinito; compuesto de una pluralidad de hilos fuertemente entretejidos, enrollándose en algún tipo de ovillo de sensaciones agudas. Y al mismo tiempo aparecen, como revelados de la película, “conocidos-desconocidos” -de lo



Avet Terterian, 1977.

contrario es difícil caracterizarlos- “los estados imaginativos”: de la austeridad, el silencio, la confusión, de lo repentino de los golpes, de dolor severo, y de la resistencia espiritual. Breve pastoral -después de la sobrecarga emocional con su sonrisa triste y clara hace recordar reminiscencias de la infancia de Fellini¹⁶² y Paradzhanov¹⁶³. Por último, de repente, un largo devenir y consolidación del Do mayor, que rompe la enorme tensión alcanzada”¹⁶⁴. «El sonido de la campana inicia la obra. Es contestada por una coral del clavecín. La orquesta entra con un rumor parecido al de una máquina. El coral se interrumpe quedando únicamente el rumor orquestal de modo repetitivo. Sobre este rumor estático los trombones y trompas añaden sus notas aleatorias. Una especie

¹⁶¹ Rujikian M. La sinfonía armenia. Ereván. 1980

¹⁶² Fellini, Federico (1920 –1993) - director de cine italiano, uno de los más grandes maestros del cine del siglo XX.

¹⁶³ Paradzhanov, Serguéi H. (1924 —1990) - director de cine armenio, reconocido como uno de los grandes maestros del cine del siglo XX.

¹⁶⁴ Berko M. A. La selección es siempre una actualización. En la revista “Música Soviética”, № 5. Moscú. 1979.

de sonido espacial inunda la atmósfera. Unas notas repetitivas planean sobre el rumor espacial. La intervención de la percusión produce una especie de pausa, como si quisiera detener un curso de la vida que continúa hacia el infinito. Llamadas de la trompa sobre escalas del teclado. Un toque del gong nos introduce a la última parte donde se amplifica el rumor orquestal. La trompa repite sus llamadas en forma de quintas que nos recuerdan a Richard Strauss en su Zaratustra. El piano y el clave reanudan su interrumpida coral inicial seguidos por el martilleo rítmico del tambor. Pulsaciones mecánicas repetidas se detienen, aumentando el rumor orquestal acompañado insistentemente por los golpes del tambor, que en la coda continúan en solitario interrumpidos por el cristalino sonido de campanas lejanas»¹⁶⁵.

La Cuarta Sinfonía -una obra, tal vez la más «intima» entre las creaciones del compositor -afirma los nuevos principios de la dramaturgia musical, donde no existen los fuertes contrastes, ni las confrontaciones entre lo principal y secundario. «En la Cuarta sinfonía se oye la voz del artista preocupado por el destino del mundo contemporáneo. El impacto no es solamente la causa de la existencia de la confrontación entre las dos capas de las imágenes significativas, sino también por el uso de los principios de una especie de teatro instrumental, donde los instrumentos solistas o grupos orquestales ingresan alternativamente, como los personajes escénicas»¹⁶⁶. Sus entradas se combinan con una capa sonora de construcciones con textura unificada, extendida en el tiempo y espacio, aparentemente estática pero tensa por el movimiento interno. «Mezclando la textura de «sonorismo» con el material minimalista, el artista crea un tiempo-espacio especial donde de modo intrincado se mezclan los elementos de la música-acción y la meditación, técnica repetitiva y aleatoria. Este tiempo-espacio se ha convertido en una característica relevante del estilo de A. Terterian en un indicador del texto único de sus obras sinfónicas. Absorbiendo siglos de experiencia de la cultura musical de Armenia, incluyendo sus componentes más antiguos, A. Terterian fue capaz de combinarlos con sus propias ideas sobre el medio tímbrico textual, la interpretación de la textura orquestal como el ilimitado campo de la experimentación sonora. En parte, es debido a estas uniones que la música sinfónica de A. Terterian tiene un impacto sobre el oyente de una fuerza enorme. A su vez son indicadores de la interpretación individual del género sinfónico»¹⁶⁷.

El oyente se involucra en el proceso integro de la transformación de los estados, en un proceso saturado internamente por el movimiento dialéctico, que lleva a la confirmación de la idea creativa, por el medio de su auto-negación.

¹⁶⁵ Serracanta, Francesc. Historia de la sinfonía. Fuente: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/armenia/terterian/>

¹⁶⁶ Dolinskaia E.B. Las nuevas obras de los compositores. En la revista: La vida musical № 12. Moscú, 1980.

¹⁶⁷ Krasnikova T.N. La textura de la música del siglo XX. Tesis doctoral, la Academia de Música Gnesin. Moscú, 2010.

En la sinfonía está presente una nueva comprensión de lo nacional -que se caracteriza por la apelación a la manifestación de identidad de Oriente, al campo de la meditación, la introspección. La meditación permite a una persona salir por un tiempo del ciclo de acontecimientos de la vida en la búsqueda de auto-conocimiento. Pero esto no es revelación del temor de la realidad, no es un escape del presente, sino es una búsqueda de la comprensión de la vida, una síntesis del pasado y presente. Esta es una llegada al futuro, la búsqueda de la verdad. “La incorporación de los conceptos de la cultura oriental en el desarrollo sinfónico para Terterian tiene un significado especial: las cualidades del pensamiento oriental son vistos como universales, en sintonía con la percepción del mundo del hombre occidental. Todo esto plantea la situación de una meditación en un nivel supra histórico de la experiencia espiritual, que actúa sobre la memoria cultural de la nación, el pueblo”¹⁶⁸.

Nuevo en la sinfonía y el rol del director, a quien el compositor considera su coautor. *En la primera versión de la sinfonía está escrita sin divisiones métricas del compás. (En la segunda versión el sistema métrico –es un fenómeno extremadamente condicional) y requiere la profunda penetración del director de orquesta en el concepto del sistema del tiempo como un principio formativo de la composición. Una verdadera comprensión de las funciones del jefe de la orquesta, promovió la cooperación a largo plazo con un prominente director armenio, amigo del compositor -David Khanchian. Su nombre se asocia con gran éxito de numerosas interpretaciones de la sinfonía en Ereván y otras ciudades de la Unión Soviética.*

Rubén Terterian. *Existe la opinión de que la Cuarta Sinfonía es difícil de oír. ¿Encuentra usted razón para esto?*

Avet Terterian. *La Cuarta sinfonía fue escrita inmediatamente después de la Tercera, en 1976. Al parecer, estaba inmerso en la creatividad profunda, no salí de este estado después de la Tercera y allí apareció la Cuarta. Pero si en la Tercera existen elementos de efectos de afecto fácil -la zurna, el duduk, con su brillo aparente-, en la Cuarta no hay momentos externos de entretenimiento”. Todo lo externo aquí se eliminó completamente.*

Siempre he considerado que la Cuarta Sinfonía, es “Mi Sinfonía”, mi verdad. Esta sinfonía es íntima para mí; más aún, porque su atmósfera sonora parece que deja al oyente a solas consigo mismo y aquí viene el conocimiento de su propio “yo” a través del sonido y el silencio, de la música del Cosmos y de la Tierra.

Después de trabajar sobre esta obra, durante dos años, no podía escribir ningún tipo de música, debe ser, que la sinfonía se tomó mi energía creativa

¹⁶⁸ Kuznetsova M.V. La meditación como una característica del pensamiento musical: Avet Terterian, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. Tesis doctoral. Academia Rusa de la Música Gnesin, 2007.

más que cualquier otro opus. Sentí el agotamiento de las fuerzas espirituales y durante un muy largo tiempo estaba bajo de la fuerte influencia de la sinfonía. Tal vez, justo por eso, ella en cierta medida influyó en la Quinta, que en parte sigue el modelo de la Cuarta, e incluso, diría, que de alguna manera decodifica las ideas desarrollados en la anterior. La Quinta Sinfonía como que descubre y saca un poco en la superficie las ideas que están ocultas en la Cuarta y en este sentido, ella me parece más accesible, como si dirigiera a ayudar al oyente.

Si la Tercera y Quinta sinfonías implican a cualquier oyente en el mundo de sus de imágenes, la Cuarta Sinfonía, me parece, solo está disponible para alguien que está inmerso en el auto-conocimiento, abierto, por lo tanto, para la percepción de la música. A quien no le haya dado este, no le puede ayudar.

Me parece que la Cuarta Sinfonía es capaz de despertar el espíritu del hombre, por así decirlo, "lleno", precisamente porque le llama a la autognosis. Y si solo se escucha, así desde fuera, en gran parte queda incomprendida. Ella puede ser rica y significativa, de hecho, puede abrir mundos muy distantes, a los estados de ánimo y las sensaciones en la interacción de todos los tiempos; o, si no, no decir nada.

No es por casualidad que David Khanchian decidió apagar la luz en la sala durante la interpretación de la Sinfonía. Esto creaba un ambiente apropiado. El director como que no quería que las gentes se miraran entre sí y les daba la oportunidad de volver su mirada hacia las profundidades de sí mismo. Y para que esto no se parezca un poco pretencioso, él conducía todo el concierto en tinieblas, donde se iluminaba sólo el escenario. Creo que este efecto escénico tiene un profundo significado. Recuerdo, que cuando por la petición de Shostakovich le mostró mi obra, Dmitry Dmitrovich dijo: "¿Cómo se siente si apagamos la luz?" Escuchó a la ópera en casi completa oscuridad, y sólo la luz de la luna iluminaba el chalet en Dilijan.



*Durante el ensayo de la Cuarta sinfonía
en la Gran sala de la Filarmónica
de San Petersburgo; 1982.*

Rubén Terterian. *En la Cuarta Sinfonía fue utilizada la sonoridad de la voz, ¿por qué entonces, después usted la reemplazó voz por el clavecín?*

Avet Terterian. Más precisamente, las dos voces. La una -en algún lado distante, monótonamente, dice algo, sus palabras tan pronto se captan, como no se escuchan. La otra - en el primer plano- entrando violentamente en el

proceso general del movimiento de la música, se pronuncia como una palabra precepto, «tuk mits», (“Iluminan la mente” -arm.).

Después, con el fin de no distraer al oyente con un efecto externo, lo que es un fondo distante, centelleado, se le encargó al clavecín. Sin embargo, en tales casos siempre existe el peligro de asociación con una época, con un tiempo particular. He utilizado el clavecín porque para mí este se convirtió en algo absoluto. En mi caso este no es portador de algo concreto, sino similar a “Antic”, el aire, la agua... En algún lado lejano una persona estaba tocando algo y con un propósito poco claro, que es mejor. Redactando la versión de la partitura con las compases, traté de estirar los sonidos entre sí, para que, el texto musical no sea captado por el oyente de modo preciso y claro.

LA QUINTA SINFONÍA PARA LA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, KAMANCHA Y GRANDES CAMPANAS (CAMPANARIO)

La “Sinfonía Nº 5” fue compuesta en 1978— es una de las manifestaciones más relevantes del sinfonismo del Terterian. La sinfonía incorpora las características estéticas básicas de las sinfonías anteriores: la meditación de la filosofía oriental, tan claramente expresada en la Cuarta sinfonía, los rasgos publicitarios, el dinamismo y la intensidad de algunos episodios de la Tercera. Según la crítica musical, Natalia Kozhevnikova, La totalidad de la sinfonía es una continua alternancia entre un aumento sonoro y su descenso. El ir y venir de un plasma sonoro. En su ruido creemos escuchar algo importante, que se conoce desde el principio de los tiempos, pero que se ha olvidado...¹⁶⁹

*La forma sinfónica se concentra y se comprime hasta el límite —la partitura es de un movimiento como de la sinfonía anterior y la siguiente. “Corta, pero en términos de contenido “de larga duración”, la música de la sinfonía es una intensa experiencia personal; un mundo, “pasando” por la mente sensible del artista. Lo estático y dinámico, lo particular y lo común, solo y **tutti**, casi inaudible -y ensordecedor, como un derrumbe en las montañas”¹⁷⁰. El concepto filosófico de la obra claramente distingue en ella las tres secciones, cuyo centro es el solo improvisado del kamancha. Un profundo, penetrante sonido del kamancha o se funde con el sonido en general de una gran orquesta sinfónica, o se destaca, completamente capturando todo el espacio acústico: el sonido “**La bemol**” de kamancha se refleja en una variedad de complejos tímbricos, mutándose, transformándose, pasando al segundo plano, desapareciéndose y volviéndose a brotar en el tejido sonoro. En el principio de la composición sonido del kamancha aparece como el resultado de un largo prolongación del sonido “**La bemol**” del primer oboe y los segundos violines. Más tarde, la idea del tono prolongado revela muchas “reflexiones” en extendido y estático “**Si**”*

¹⁶⁹ Serracanta, Francesc. Historia de la sinfonía. Fuente: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/armenia/terterian/>

¹⁷⁰ Korabelnikova L. La primavera internacional en Leningrado. En la revista “Música Soviética”, № 8. Moscú. 1982.

de los oboes (Número de sección (NS)-7), a los que luego se unen clarinetes y **clarinete piccolo** (NS-9; las entonaciones del último en una parte reflejan el motivo inicial del kamancha). En un reflejo de esta misma idea, se convierte el canon de las trompetas. (NS-16, compas 2) sobre la base del tono "**Re bemol**"; el canon de las flautas, oboes y clarinetes (el tono "**Do**", NS-18); el sonido "**Sol**" de los trombones y tuba (NS-, compas 2); el canon de los instrumentos de bronce (las trompetas + trombones, NS-23, compas 2); un conjunto de vientos madera y bronce (NS-34, el tono "**Re bemol**")... El punto culminante en la sinfonía de Terterian está asociado con el rebato afectivo y universal de las campanas que alcanza un nivel altísimo de dinámica de **ffff** (NS-39)¹⁷¹.

"La sinfonía №5 de A. Terterian continúa el desarrollo de la temas principal de sus creaciones - el hombre en la realidad compleja de contemporaneidad. Siguiendo por el camino de la búsqueda de las nuevas situaciones imaginativas y los matices tímbricos, el compositor combina elementos del carácter local-nacional (el uso en una sinfonía de las entonaciones estáticos en la sonoridad del kamancha) y los medios más modernos de expresión. Manipulando magistralmente la técnica de la comparación contrastante de los largos solos y los episodios dinámicos, el compositor, lleva la problemática de su sinfonía a un nuevo nivel. Las ideas del bien y el mal, de la culpa se conviertan en las alegorías filosóficas y es una precaución para toda la humanidad."¹⁷²



Después de la presentación de la Cuarta y Quinta sinfonías en la Gran sala de la Filarmónica de San Petersburgo. Con solista G. Muradian y director G. Rozhdéstvenki; San Petersburgo 1982.

El estreno de la sinfonía fue con gran éxito y recibió una considerable atención, se llevó a cabo en Halle (DDR), su primer director -C. Kluttig. Un año más tarde, Valery Gergiev presentó la sinfonía en el Festival en Tbilisi. La crítica musical consideró a la obra como un fenómeno muy significativo del género sinfónico de la Unión Soviética.

¹⁷¹ Kuznetsova M.V. La meditación como una característica del pensamiento musical: Avet Terterian, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. Tesis doctoral. Academia Rusa de la Música Gnesin, 2007.

¹⁷² Dimitriadi N. La tema de la creación -el hombre. En el diario "Tbilisi Nocturno", de 24 de octubre del 1981.

Un acontecimiento importante de la vida concertante de la obra fue su interpretación en un concierto junto con la Cuarta, por el distinguido director de orquesta Genadi Rozdestvenski, que opinó lo siguiente: "... El intérprete para Terterian antes de todo es un coautor. Y coautor muy activo. El compositor dirige la fantasía del ejecutante, sin restringirle por los convenciones habituales... ¡Pero, al mismo tiempo, la voluntad de gran alcance del autor invisiblemente está presente siempre, en última instancia, dirigiendo y definiendo este acto musical!»¹⁷³. Seguido a los conciertos en Moscú y Leningrado, vio la luz el disco fonográfico con la grabación de estas dos sinfonías.

Rubén Terterian. ¿Usted ha dicho que la Quinta Sinfonía, *en parte, sigue el modelo de la Cuarta?*

Avet Terterian. Ella, en cierto modo, es una continuación de la Cuarta, trae a la superficie lo que estaba oculto, y ayuda a que el oyente entienda estoy va a su encuentro. Pues bien, el concepto es, por supuesto, diferente. El hombre europeo a menudo no puede distinguir entre el georgiano, armenio, persa -a él todos le parecen de la misma cara. Están lejos de la comprensión de las complejidades de las diferencias existentes entre ellos -externos y, por supuesto, espirituales.

Los ven iguales, incluso allí donde simplemente no existen puntos en contacto. Pero una persona que conoce y siente estas diferencias, inmediatamente identifica todas las especificidades. Me parece que en la música pasa lo mismo: para la persona ignorante que no entiende matices sutiles, todas las sinfonías de Haydn parecen tener la misma cara, se ven como análogas.

Mi quinta sinfonía -"nació" de la Cuarta, pero es completamente diferente. Recuerdo, cómo Gennady Rozdestvenski en una ocasión dijo: "¡De qué manera son diferentes entre ellas!" Pero hay músicos que insisten en que son similares, probablemente, teniendo en cuenta la apariencia externa, algunas técnicas, algunas disposiciones dramáticas. La Quinta habla totalmente sobre algo deferente y al mismo tiempo sobre lo mismo. En estos dos sinfonías como que narro sobre la misma idea única y entera, pero de manera totalmente diferente. Probablemente Beethoven y Mozart toda la vida escribían una sola música, Mozartiana o Beethoviana... Ellos siempre le dirigían hacia algo a uno, pero cada vez de una forma única, con perspectivas irrepitibles. En este sentido, veo una gran diferencia entre la Cuarta sinfonía de la Quinta. En cada uno de ellas hay su propio concepto individual, su estado espiritual, encarnado en la música. Su creación se caracteriza por diversos grados de inmersión creativa, cada una de las cuales crea sus mundos, lleva sus propios problemas.

Rubén Terterian. ¿En esta obra, usted vuelve al uso del instrumento folclórico?

¹⁷³ Rozdestvenski G. Preámbulos (ruso), Moscú, 1989. pág. 144.

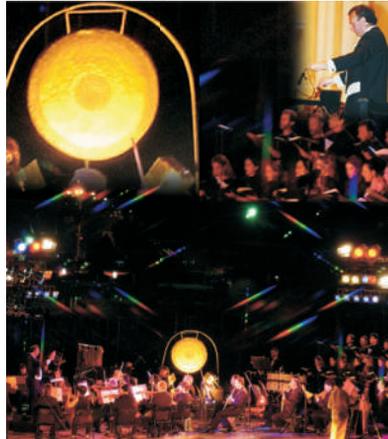
Avet Terterian. En esta sinfonía, he usado el sonido natural de kamancha, es ella la que toma la función protagónica. Kamancha cuenta la historia sobre lo más íntimo y oculto, que quería decir a la gente.

LA SEXTA SINFONÍA PARA LA ORQUESTA DE CÁMARA, EL CORO DE CÁMARA Y NUEVE FONOGRAMAS DE LA GRABACIÓN DE LOS GRUPOS DE LA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, COROS, CLAVECINES Y CAMPANARIO.

La composición de la orquesta de la Sexta sinfonía y el uso de bandas sonoras se derivan de concepto de la obra, basada en la oposición, la fusión, el conflicto y la unidad -en la dialéctica de lo “interno” y lo “externo”.

Por supuesto, los conceptos de lo “interno” y lo “externo” son condicionales - se trata de lo personal e impersonal, de lo íntimo y accesible, es algo muy humano, en el sentido más elevado de la palabra y algo ajeno al hombre -es un microcosmos de la conciencia social, con sus sentimientos, aspiraciones, la memoria, y su vez, aún inaccesibles para la mente, el ser cósmico distante... Si en otras obras A. Terterian idea de coexistencia de dos capas de un proceso único de devenir musical e imaginativo manifestada en la forma implícitamente, en la Sexta sinfonía se convierte en un principio primordial la composición,

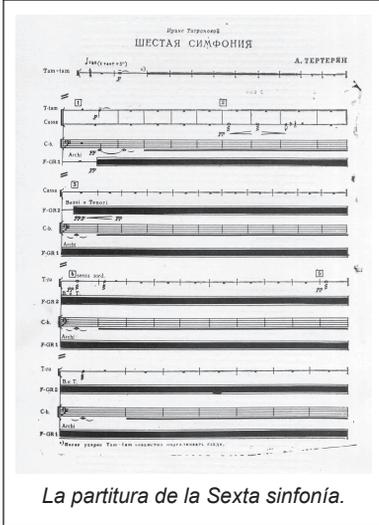
claramente pronunciado en la unión del sonido en vivo y las grabaciones. La obra está directamente relacionada con la nueva, aceptada por el compositor en sus creaciones, actitud hacia el sonido, como la base única del desarrollo musical. Un sonido solitario, convirtiéndose en el portador de la imagen, cumple una importante función en la forma de una estructura coherente. Todo, parece, que nace de un sonido y es enterrado en el sonido - es el que se convierte en una expresión de lo absoluto en el concepto del ser universal. “Casi 35 minutos compositor observa, en principio, un único sonido, manteniendo al auditorio en la alta tensión”¹⁷⁴.



Presentación de la Sexta sinfonía en el aire libre, director de la orquesta Rubén Asatryan; Ereván, 2009.

¹⁷⁴ Weber Ya. Otoño de Varsovia – vez 28. En el diario “Zygle Warszawy”, de 25 de septiembre del 1985.

Un especial “espesor” del tiempo Oriental, en su percepción psicológica un poco estático se convierte en uno de los factores más importantes que condicionan su carácter nacional profundo. Sin embargo, lo puramente nacional se llena con lo universal y crece hasta los valores cosmopolitas.



“La dramaturgia de la Sexta sinfonía se basa en el principio de la reflexión: el juego de lo real (un pequeño ensamble en el escenario) y lo irreal (gran orquesta sinfónica en la grabación). No hay nada “aquí”, lo que no existiría “ahí” -es la idea metafórica de la sinfonía, en la que el compositor pretendía encarnar la “respiración” del cosmos, del universo, percibido, pero no audible. Imágenes sonoras que se interpenetran, fluyendo de uno al otro, rompiendo libremente los límites de lo visible e invisible. Al mismo tiempo los dos mundos

no son idénticos, a veces -son marcados con un contraste fuerte; así, después de un clímax fuerte y el sonido aplastante de la orquesta en la grabación, la atmósfera

se ilumina de una manera espectacular: se escucha un coral riguroso, que cantan los mismos músicos del ensamble pronunciando las sílabas del antiguo alfabeto armenio, encerrado en sí mismo el microcosmos sonoro de la naturaleza. Toda la sinfonía se deriva de un sonido y vuelve a él mismo”¹⁷⁵.

En los años ochenta, para bien o para mal, Armenia pierde la prioridad de los estrenos de las obras de A. Terterian.

Tras el estreno de la Quinta sinfonía en Alemania, seguida de la primera presentación de la Sexta en el programa del Bienal Internacional de Música de Zagreb (Yugoslavia), donde ha sido valorada como uno de los fenómenos más brillantes del festival. Para la popularidad internacional de la obra en gran medida contribuyó el ensamble de solistas de la Orquesta del Teatro Bolshoi y el director A.Lazarev. Durante los ensayos, algunos de los cuales fueron dirigidos por el propio compositor, los músicos estaban profundamente imbuidos del espíritu de su música, y en la grabación en el disco fonográfico, el oyente siente la comprensión y la devoción de los seguidores.

Rubén Terterian. *Uno de sus principios dramáticos que han pasado*

¹⁷⁵ Ivashkin A. Avet Terterian -La sexta sinfonía. En el Programa del concierto, Moscú, 6 de enero 1984.

en la Sexta Sinfonía del ballet “Ricardo III”, era una correlación ente el sonido real y grabado. ¿Cómo se relaciona esto con el concepto de la obra?

Avet Terterian. Conversando sobre la *Cuarta Sinfonía*, hablé de la relación entre las dos voces: una, que constantemente repite algo en la lejanía y su significado desaparece y vuelve a aparecer, y la otra -en el primer plano, que pronuncia «tuk mits», (“Iluminan la mente” - arm.)

Debido a la monotonía de la repetición constante, en algún momento, uno se detiene a escuchar la primera voz aunque sigue diciendo algo -puede ser esto es un ruego o queja, -pierdes la percepción de su presencia real; a su vez la segunda- es objetiva y real, como expresión de la verdad en su última instancia.



*Ubicación escénica de los músicos de la orquesta y los parlantes.
Dibujo de Avet Terterian, 1982.*

El deseo de unir en una sola composición las dos capas -una, que se encuentra fuera de los límites de lo visible y audible, y la otra, que permanece en el primer plano, -al máximo se realizó en la Sexta Sinfonía. Su concepto dramático se basa en la idea del reflejo de lo cercano en lo lejano y viceversa. Aquí, ya definitivamente están “actuando” dos esferas sonoras, convertidas en una expresión de dos mundos deferentes: uno -real- abierto para todos y otro inaudible para un oído común, accesible sólo para el compositor, similar a una esfera de los átomos, comprensible exclusivamente para los científicos.

La *Sexta Sinfonía* expresa la idea de una cruz, los extremos del cual llagan al pasado y el futuro, se dispersan hacia arriba y abajo, y en esto está presente la unión entre lo horizontal y lo vertical. En esta unidad veo la expresión de la esencia del ser holístico -esto es y hoy, y ayer, y tal vez mañana, esto es el nacimiento, pero su vez es el final. Para mí, la *Sexta sinfonía* -de alguna manera, es una Misa universal, Réquiem, a la memoria de los difuntos en el nombre de nacimiento. Los conceptos de la vida, la muerte y el nacimiento, como que se fusionan aquí. Y, repito, aspiraba a la encarnación de la idea de la memoria eterna: hizo que realmente sintamos la presencia de los difuntos, la memoria de ellos vive dentro nosotros, en nuestro arte, en la conciencia social de toda la humanidad.

En lo personal, siento fuertemente la presencia, especialmente, de los seres queridos y no creo que se hayan ido para siempre. Están aquí, y a menudo hablo con ellos, ellos vienen a mí en un sueño y el sueño es real. Su llegada -no es el fruto de una imaginación enferma, no les espero a ellos y no imploro, ellos aparecen repentinamente, sin premeditación- entonces -son reales. Los vivos y los muertos - todo en un torbellino, en el constante retiro

(deceso) y regreso, y esto es dialéctica de nuestra vida, una transición de una calidad a otra, el proceso de transformación perpetúa.

En la obra, semejante a un símbolo, se surgen las letras del alfabeto armenio **այբ** [aib], **բեն** [ben], **գիմ** [gim], **դա** [da]... Solía ser su sonoridad fonética, como la expresión de la memoria espiritual, del triunfo de la razón. Al mismo tiempo, el alfabeto -es un símbolo de la nación, de la historia de su espíritu. Por último, contiene su propia música - muy melodiosa.

En la partitura de la sinfonía están incluidas las grabaciones reproducidas en las nueve bandas sonoras, que crean una enorme imposición de capas. Aparecen como viniendo de ninguna parte y se van a la nada. El sistema de las afluencias y caídas “trabaja” constantemente. Los sonidos, están reducidos a un símbolo absoluto.

Es destacable la forma de la sinfonía. Todo lo que era en el principio, reaparece en una re-exposición singular, que entra en el pleno derecho justo después del episodio coral. En la parte final, la música se disuelve, se cuelga y se despolva en los sonidos de los violines y reaparece en las voces lejanas. En la Sexta se siente su fuerte vínculo genético con las sinfonías anteriores, aquí está presente una reminiscencia franca de la Quinta, que irrumpe en el tejido musical. Esto es el único “**forte**” a lo largo de la obra, pero esto no conduce absolutamente hacia las imágenes de la *Quinta sinfonía*, no destruye el mundo Sexta, sino muere en su pureza perfecta.

Al final de las obras la sonoridad no se acaba, sino, parece que, desaparece en la lejanía, y sólo queda el redoble del tambor, tan pronto sobre el parche, como –sobre el borde- y es también una especie de conversación íntima y oculta. Y el repique lejano de las campanas, lleva al silencio, No es sin razón que en la partitura se indica el tiempo del silencio. Después que se interrumpen los últimos sonidos, todavía ellos por mucho tiempo siguen sonando en ustedes, en su mente.

Me gustó mucho la expresión de uno de mis conocidos poetas: “Cuando estoy callado, guardo silencio acerca de algo.” En la Sexta Sinfonía escucho este silencio sobre algo. Y puede ser sobre algo más, que es capaz de decir la música misma. El silencio es absoluto, y la música tiende a ello. El silencio está lleno de algo infinito y profundo, como el universo que no sabe los límites del espacio y el tiempo.



La música se va hacia el silencio y este es eternidad, es tan profunda que permite superar el estado de conciencia de vigilia y entrar en el mundo del inconsciente y lo supra-sensual. La *Sexta Sinfonía* acerca a lo suprasensible, cuando la imaginación domina y el hombre ve algo que no existe, castillo sublime en la montaña, lo que no está. Ella está cercana a la doctrina de Cristo. El instó a sus discípulos a lo suprasensible y esto era su misión. Y les describía un mundo y les obligaba a ver lo que no es. Y esto puede darse sólo en un estado de supersensibilidad, cuando aparece la imaginación de lo inconsciente.

La *Sexta Sinfonía*, me parece, se dirige al mundo suprasensible y nos lleva allá. Como la palabra indica el camino hacia allá, donde no hay palabras, y donde comienzan los sonidos, los últimos - es la premisa de un mundo del silencio absoluto. Esto es una nueva etapa -camino- que cada hombre cruzaría solo, que lleva al mundo, donde él -el hombre- debe presentarse solo... Y nadie le puede acompañar en este silencio absoluto. Apareciendo al final de la sinfonía un "*Mi mayor*" lúcido y sereno, como que se abre delante de usted un último telón y entras allá, donde quedan solamente los repiques distantes de las campanas, fenómeno residual de la vida pasada, de las sensaciones terrestres anteriores. Las campanas... uno se detiene a escucharlos en la medida en que, te alejas hacia el silencio infinito. Atrás del silencio, probablemente, hay una nueva jerarquía de los estados de la infinidad del mundo, sobre la cual nosotros simplemente no tenemos el conocimiento, para nosotros el silencio -es el último punto de referencia.

Entonces, ¿qué es la mística? Si algo que era la mística, de repente se convierte en realidad - ¿puede que, en principio, ella no exista? Si una vez durante toda la historia de la humanidad, alguien fue capaz de demostrar la realidad de algo, que fue considerado como mística, entonces cabe afirmar, que la mística, como tal, incondicionalmente no existe. ¡Tal vez no es muy convincente, pero, después de todo, es lógico!

Rubén Terterian. ¿Cómo fue la vida escénica de la obra?

Avet Terterian. En general, se desarrolló con éxito, principalmente, debido al ensamble de solistas de la orquesta del Teatro Bolshoi y al director Alexander Lazarev. Presentaron la Sinfonía muchas veces, sobre todo en los diferentes festivales internacionales.

Como ya he dicho, cada sinfonía pareciera que tiene su propia sala, que posibilita el impacto de la música. Tengo un recuerdo que posee un gran valor—la interpretación de la *Sexta Sinfonía* en el Teatro Bolshoi, el suceso por sí mismo ya es único. Fue la primera y única vez que en la sala principal del Teatro sonó una sinfonía. Allí nunca se presentaban sinfonías —ni antes, ni después. La sinfonía armonizó muy bien con la sala. La escenografía y la iluminación fueron de la autoría de Valeri Levetal¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Levental Valery Ya. (1938-2015) -escenógrafo teatral ruso. Diseñó muchas obras musicales de teatro en Rusia y en el extranjero. Entre 1988 y 1995, fue el escenógrafo

También esta presentación tuvo una importancia relevante en mi vida por coincidir con el levantamiento del movimiento nacional en Armenia. El Teatro de la Ópera en Ereván se encontraba rodeado de tanques del ejército soviético, mientras que, en Moscú, en ese momento todavía capital de toda la Unión Soviética, en el escenario del principal Teatro de Rusia, un coro ruso cantaba letras del alfabeto armenio, esto evidenció la fuerza de la música y del arte en general.

LA SÉPTIMA SINFONÍA PARA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, EL DAF Y LA FONOGRAMA

Las nuevas características musicales de la Séptima sinfonía, indican que el concepto del compositor ha adquirido más sabiduría. La Sinfonía №7 puede ser mirada como más bondadosa en el aspecto de la resolución de los conflictos surgidos –esta es su sabiduría; es más accesible en términos de imágenes convexas y línea del contenido extremadamente proporcionada –y más simple en la perfección de su construcción y en los medios innovadores de la expresión musical y la más complejo, en la sensatez de las generalizaciones filosóficas propuestas–, esta es su sabiduría: más objetiva, en punto de vista de la percepción.

Todo lo que “sucede” en la sinfonía, no pretende incitar la alegría o el dolor de los acontecimientos reales. Aquí, la muerte, que durante siglos ha provisto de las lágrimas de la pérdida, el nacimiento, que todavía no ha causado el gozo de una vida nueva. Pero ella está “detenida” hoy en medio de los gritos la muerte y nacimiento, tal vez solo un poco elevada por encima de los problemas del día, por la sabiduría de la percepción de la infinidad del pasado y el futuro.

*A pesar de la continuidad orgánica de sus propias tradiciones, el ambiente musical en la Séptima sinfonía se ha transformado. La ritualidad de la tercera sinfonía se reduce a lo absoluto, encontrando expresión en repetitivos, rítmicamente uniformes golpes de los timbales. Uso de los timbres de los instrumentos folclóricos, como un fundamento de cultura musical de los siglos, en la tercera y quinta sinfonías, aquí está simbólicamente más generalizado en el tono del **Daf**, que define toda la atmósfera de sonora.*

El principio interválico “atonal” de construcción de las verticales, que en las obras anteriores actúa como una alternativa de las estructuras acordales armónicos, aquí encuentra la expresión más perfecta en la primacía de la octava justa. Las armonías del modo mayor, que aparecen en todas las obras de compositor, en la Séptima sinfonía destacan en los episodios enteros de la construcción diatónica. El clímax, llegando a los valores universales, está marcado por un terrible crujido caído del cosmos y reproducido en fonograma...

principal del Teatro Bolshoi. Artista del Pueblo de la URSS.

“Las temas tímbricos-texturales derivadas - rasgo distintivo del despegamiento procesual de la forma “de flujo” de las sinfonías de Terterian. El contenido figurativo se abre en la metamorfosis de los timbres: desde el tono estirado de las cuerdas frotadas, hasta pedal orquestal sutilmente organizado; del sonido arcaico de los tímboles al canto monódico del solo de la viola; desde la línea instrumental del Daf, hasta el capa textural compleja por su organización interna de los instrumentos del viento, percusión y el fonograma. En el acto creativo del compositor, el oyente e investigador, “timbre-imagen” del sonido funciona como el objeto, y como el proceso mismo”¹⁷⁷.

La estructura de la Séptima sinfonía es más apropiada para reflejar el contenido muy diferente, encerrando en sí los problemas que preocupan a la humanidad, surgidos de la mar tempestuosa de la realidad, puramente contemporáneos y su vez atemporales, externos y profundamente íntimos.

La Séptima sinfonía –la más “pacífica” de todas las sinfonías de Terterian, -escribe la musicóloga Margarita Rujikian. Al mismo tiempo, demuestra una profunda fuerza interior de la convicción. Este se transmite a nosotros. La escucha atenta del casi invariable relieve sonoro de la sinfonía, crea un estado especial de la concentración, cuando cualquiera fluctuación de la entonación, del tono, modo o ritmo, se percibe como una acción llena del significado interior y simbolismo.

La adecuación del estado interno y el ámbito sonoro de la sinfonía es tan completa, que la concentración alcanza su más alta tensión: la “voz” del Daf se descifra en un texto, el compositor inspira al oyente con la idea de la belleza derramada alrededor. Al mismo tiempo, la sombra “de modo menor” de los distantes sonidos de campana, prende las señales de alerta. “¡No tenga miedo de repetir acerca de la belleza!” -viene a la memoria la llamada de Roerich¹⁷⁸...”¹⁷⁹.

La presentación de la Séptima sinfonía en Londres interpretada por la orquesta sinfónica BBC, bajo de dirección de Alexander Lazarev, fue el último concierto al que asistió Avet Terterian.

Rubén Terterian. Seis años separan las sinfonías sexta y séptima. ¿Qué causó una interrupción tan larga?

Avet Terterian. Mucho tiempo estuve bajo la influencia de la Sexta sinfonía

¹⁷⁷ Tikhomirova A. B. el modelo acústico del sonido como un fenómeno del pensamiento sinfónico (en ejemplo de la Séptima sinfonía de Avet Terterian). En el libro: Los problemas de la ciencia de la música. Editorial: Instituto estatal de las artes de Zagir Ismagilov. Ufa, 2016

¹⁷⁸ Roerich, Nikolái K. (1874 —1947) -ilustre artista ruso, filósofo-místico, escritor, arqueólogo, viajero.

¹⁷⁹ Rujikian M. La sinfonía armenia. Ereván. 1980

y de inmediato inicié la escritura de la *Séptima*, es poco probable, que ella tuviera en sí una nueva calidad. Superar no solo la esfera entonativa de la *Sexta Sinfonía*, pero, más importante aún, sus ideas, su espíritu, la ópera, sobre lo cual recién acabamos de hablar, me ayudó en esto. En las condiciones de otro género, se agotó a sí misma la carga creativa de la sinfonía anterior. Sin embargo, regresar de nuevo a la forma sinfónica no era fácil. Varias veces empezaba la séptima, y cada vez rechazaba el material escrito -ninguna de mis obras no tenía tantos "inicios". Tal vez, la búsqueda del camino de superación de la influencia de la *Sexta Sinfonía*, fue convertida en una de las especificaciones de la tarea creativa misma.

Rubén Terterian. ¿Cuál es la esencia del salto cualitativo en la música de la Séptima sinfonía?

Avet Terterian. Si la *Sexta* sinfonía me "llevó" hacia una inmersión creativa muy profunda y si allí el camino a lo objetivo pasa a través del conocimiento de sí mismo, en la *Séptima* -es clara la presencia de la realidad efectiva. Desde el principio, los rasgos del ritual, creados por los proporcionales golpes de los timbales, sonido de los cual se asemejan a la sonoridad de grandes antiguos tambores armenios. En el final "imágenes abiertas"



Después de la presentación de la Séptima sinfonía en la sala Real, Londres, 1994.

saturadas con la ética de los sentimientos puramente humanos. Incluso antes de que se configurara la idea de la obra, para mí estaba claro que el salto cualitativo puede nacer exclusivamente con un paso atrás, hacia un punto de las sinfonías anteriores, naturalmente, elevado a un nuevo nivel superior de la espiral del desarrollo y el tiempo. Tal vez por eso la *Séptima Sinfonía* está más cercana a la *Tercera* o *Quinta*. Está totalmente dirigida hacia el hombre y abierta para él.

Rubén Terterian. ¿En esta sinfonía usted mantiene, en lo que ya se ha convertido en una tradición para usted, el uso del instrumento folclórico?

Avet Terterian. Con el timbre del instrumento de percusión **Դափ (Daf)**¹⁸⁰, que utilicé en la sinfonía, he soñado durante muchos años. Su sonido típico, lleno de profundo significado, literalmente, me perseguía, sin embargo, no oía alrededor de él un ambiente musical adecuado, en el que él podría tener una permanencia natural, asumiendo el contenido imaginativo principal. La atmósfera sonora de la sinfonía en general predeterminada por el **Daf**. Puede ser justo por esto, en la orquesta "llegaron" los timbales, que se oponen al **Daf**

¹⁸⁰ Դափ (Daf) - instrumento de percusión membranófono armenio perteneciente al grupo de los tambores de marco.

en el sentido de lo imaginativo, introduciendo un elemento de acción, que se agota en el clímax y, como eco, continúa en un monólogo de la viola.

Al mismo tiempo, los tímpanos como si recrean el sonido de los tambores antiguos, enormes **Դհոլ (dholes)**¹⁸¹, genéticamente relacionados con el génesis entonativo del instrumento folclórico de percusión. De esta manera se subraya la unidad entre el **Daf** y los timbales, su conexión ancestral.

Precisamente caligrafía en la partitura la improvisación de los instrumentos de cuerda con matices de la sonoridad de la “percusión”, envolviendo un sonido, periódicamente cambiante por altura -también está cerca a los elementos del espíritu sonoro del **Daf**. A veces parece como si tocaran, no las cuerdas, sino un instrumento similar a **Daf**. En la misma zona imaginaria y de la entonación se encuentran numerosos “**frullato**”¹⁸² de los instrumentos de viento.

En general, en sus giros de la entonación en el ambiente musical de la obra, nacen de los símbolos de la atmósfera sonora que se configuro alrededor del **Daf** durante los siglos y de cual parece “arrancado”. En especial con claridad esto se observa en los pasos de octava de los instrumentos de madera y de madera con el clavecín amplificado y el piano, o, al final de la sinfonía, del arpa que suena en el fondo del “**tam-tam**”.

Rubén Terterian. ¿Esto quiere decir que en la partitura el intervalo de la octava justa se reproduce *como una función muy especial*?

Avet Terterian. Sin duda. La octava - es un intervalo típico para toda la obra. Antes de *Séptima Sinfonía* no tuve ocasión de “trabajar” con este intervalo de manera tan convincente y coherente, me aterrorizaba con su ser absoluto, con su pureza, su belleza, exigiendo una atmósfera adecuada para su entorno. Pero aquí, la octava, ha aparecido frente a mí en su prístina espiritualidad, dictando la estructura imaginativa-sustancial de la obra.

Absolutismo de las octavas construidos en **Si bemol**, se interrumpe y, al mismo tiempo, se enfatiza más por los intensos y dramáticos pasajes de los cuernos franceses, fagotes en un registro alto y el clarinete requinto que como que remplazan la octava desde **Si bemol** hacia **Si becuadro**, de **Si** a **Do**. Es una infracción del bienestar, la serenidad y belleza –es un incentivo para el movimiento. Es un quebrantamiento del bienestar, la serenidad y belleza.

Rubén Terterian. ¿Aparentemente, el fundamento interválico está acompañado por otros medios de expresión, que aumentan contradicción entre lo estático, el reposo y la acción del desarrollo?

Avet Terterian. En el mismo episodio, se destacarían los sonidos de la Tuba en su registro bajo con los armónicos (**flageolet** -alemán) en Si becuadro de

¹⁸¹ Դհոլ (dhol) -tambor armenio cilíndrico con dos parchas.

¹⁸² Una técnica de interpretación musical para conseguir un efecto de trémolo o de vibración sonora.

segundos violines -es la sección media, “lírica” de la Sinfonía. Se utiliza aquí el registro bajo extremo de la Tuba, que nunca había usado antes, pero aquí, las notas, provenientes de las profundidades, “aparecieron” como una revelación.

Abruptamente y violentamente entran los “gritos histéricos de” cornos franceses -una imagen que trashuma de una sinfonía a la otra, cada vez aparece en forma replanteada de su entendimiento. Así nace el primer clímax. Y el diálogo entre el clarinete requinto y el saxofón, que asoma aquí, está lleno de la angustia, de dolor del alma, de la protesta y la fuerza, al mismo tiempo que es sumamente frágil y débil. El diálogo ocasiona la compasión -este es un cuestionamiento que queda sin respuesta.

La respuesta está en la final de la sinfonía, Dentro de la imagen de síntesis, que generaliza todo, creada por las entonaciones del solo de la viola.



Rubén Terterian. ¿De hecho, la existencia de dos esferas de entonación imaginativa -de la estática y del movimiento- genéticamente unen a esta sinfonía con su prototipo clásico?

Avet Terterian. Una síntesis que aparece en el final, implica la existencia de tesis y antítesis, la solución de las contradicciones efectivas y en esto, condicionalmente veo la afinidad de la dramaturgia de la Séptima sinfonía con la forma de allegro de sonata.

Rubén Terterian. En esta sinfonía, como en los anteriores, se utiliza la reproducción de las grabaciones preparadas previamente. ¿Cuál es su función dramática?

Avet Terterian. El precedente de la grabación en la Sinfonía es, sin duda relacionado con las obras anteriores: con el ballet “Monólogos de Ricardo III», con la Sexta, y en parte, con la Quinta sinfonía. Reproducción de la grabación de un “crujido” ensordecedor, que puede ser asociado con el Apocalipsis, que suena como una advertencia a la humanidad de la “explosión” de la Tierra, si, en general, puede existir y es legítima la explicación verbal de las imágenes musicales.

La grabación permite la construcción de un segundo plano, igual a una capa dramática irreal. Lo más perceptiblemente, se manifiesta en el diálogo de dos **Daf**: de uno que está en la escena y del otro, el sonido que reproducen los parlantes.

Multicapa espacial que expresa no sólo con la “introducción” de las grabaciones, sino está presente también en el desarrollo de la sonoridad viva misma. De esta manera, el saxofón soprano toca atrás del escenario y poco a poco se aleja hacia la profundidad en los bastidores.

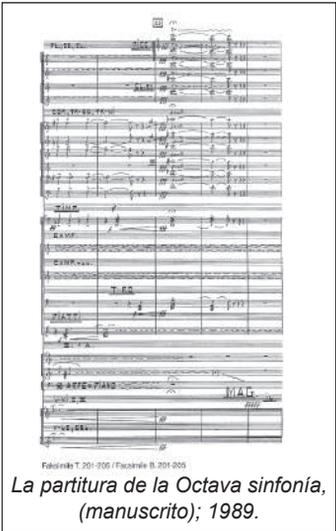
Rubén Terterian. ¿Qué podría decir sobre las técnicas compositivas utilizadas en la Sinfonía?

Avet Terterian. Probablemente no es conveniente destacar un método compositivo en particular. Aquí, al igual que en todas las sinfonías eran utilizados la dodecafonía, los elementos de la serie, algunos principios de la escritura armónica y de la sonorística... Ampliamente están utilizados los ya conocidos, acordes mayores con la fundamental **Si, Do, Re, Mi...** En su alternancia el centro ocupa la tríada de **Do mayor** con **La bemol**. Esta última nota crea una cierta tensión sonora, que priva el final de la sinfonía de un cierre absoluto, de una conclusión firme, y como que se abre a la perspectiva de una comprensión ulterior...

OCTAVA SINFONÍA PARA GRAN ORQUESTA SINFÓNICA, DOS VOCES Y LOS FONOGRAMAS

*La Octava sinfonía compuesta en 1989 empieza con la nota “Do” en el fanfarreo de las trompetas expandido hasta un clúster en **tutti** y seguido tras este un terrible crujido, que pasando por el terremoto de la ópera del mismo nombre y la culminación de la sinfonía anterior, adquiere en el contexto del desarrollo ulterior, el significado de la brecha entre el tiempo y el espacio, los reales y meditativos. “Un minuto de esta catástrofe -tiempo del apocalipsis comprimido”¹⁸³. Separando este episodio de 10 compases como una introducción condicional, señalamos la entrada siguiente al silencio, de dos sopranos con la vocalización de una simple nota, como un inicio del desarrollo meditativo, que en general hasta los últimos golpes rítmicos de la final de la obra, se percibe, como el epílogo de una catástrofe.*

*Si, en las sinfonías anteriores el mensaje meditativo se concentra en la parte media de la forma conceptual (por ejemplo, una voz solista en la segunda o del **duduk** en la tercera sinfonía), aquí está desintegrado y separado en los episodios que*



¹⁸³ Korobeynikov S.S. Concepto cosmogónico en las sinfonías de Avet Terterian. En el libro *Arte y ciencia del arte: la teoría y la experiencia: El arte de las regiones*. -Edición 10. Kémerovo (Rusia), 2012. – C. 221-235.

enmarcan la obra. A pesar que la sinfonía no tiene más que un movimiento, en ella evidentemente se destacan tres partes. La primera (compases -10-204)-construida sobre la nota “**La**” de las sopranos con permanente vibración no-temperado, ascendiente hacia “**Si bemol**” y descendiente hasta “**Sol sostenido**”, apoyado por el pedal “**Do**” de los violines y “**Mi-Fa sostenido**” de los contrabajos, violonchelos y violas. La segunda parte (compases -214-304)—instrumental, con predominante “**Mi bemol**” de cuerdas y vientos de madera, que después de la entrada del ritmo pulsante, pasan al encadenado de los acordes polimodales, que se deslizan por los tonos cromáticos y encuentran su resolución en el compuesto complejo sonoro del clúster, que deja después de sí mismo una “**Si**” de los trombones que intervienen con tres “**forte**”. Y la tercera -(compases 305-447) que comienza con el regreso al sonido “**La**” inicial de la soprano. Últimos 54 compases de las triples notas del desde el fortísimo hasta el silencio, se separan en una coda que resume la obra.

Una división similar de la sinfonía y la separación de los episodios relativamente independientes, en términos de conceptos semánticos, permite distinguir en la obra las tres capas de tiempo.

El pasado -en el que dicha “**La**” de las voces, con el repetido “**Fa sostenido**” del **ostinato** monótono de las arpas y piano (a partir del compás 53), y la constante acumulación sonora (que llega a alta tensión con la introducción de vientos de bronce, con una sexta “**Sol-Mi**” de trombones que crecen hasta un acorde construido con tonos cromáticos) conducen a la repetición del crujido inicial.

El presente -la segunda parte de más denso movimiento-, con las introducciones activas de la percusión, las entonaciones afilados de madera y el deslice cromático de los acordes de bronce que llevan al clímax de este episodio.

El futuro -donde están presentes los dos principales elementos del primer episodio, la nota “**La**” de los sopranos y **ostinato** del arpa y piano. Sin embargo, los nuevos elementos sonoros, tales como resolución del acorde disonante en una triada del “**La**” mayor en el grupo los instrumentos de madera, una especie de antifona entre las notas “**Fa-Mi, Mi-Re**” de dos flautas y “**Do-Re**” entre las trompetas cambian la dirección del desarrollo llevando a un mundo de sonoro diferente, donde transluce frágil Do mayor (compases 437-441), tal vez el más vacilante de todos mayores símbolos utilizados por Terterian en las obras anteriores.

En la octava sinfonía la idea del sonido como un componente único del lenguaje musical se encuentra su plena realización. Las notas mencionadas “**Do – La– Fa sostenido – Mi bemol, Si – Re bemol**”, se convierten en los centros semánticos de toda la corriente auditivo y, al mismo tiempo, son

las columnas, de la estructura formal, unidas por las transiciones de clúster, **tutti** “donde en la estructura de las verticales se observa, el así llamado, “el principio acústico” de la orquestación clásica: las quintas, cuartas y terceras en los registros inferiores, las terceras y segundas en el medio, llenando la escala diatónica con los armónicos (**flageolet**) en la tercera octava (compas 442). La condensación y la descarga de la textura desde unísonos simples intervalos hasta los clúster cromáticos densos que constituyen la forma (y, por el contrario, de los climas dinámicos al silencio), están dirigidos por las propiedades fónicas de la vertical”¹⁸⁴.



Con el director de la orquesta director Murad Annamamedov, Sarátov, 1989

En el asunto de la penetración en la estructura imaginativa de la obra, en gran medida puede ayudar el conocimiento del primer manuscrito original, donde el compositor escribe y el mismo borra la partes del conjunto de solistas, que debían interpretar el fragmento de la Mesa de Komitas (compases 243-288), y al leer las oraciones (305-328). Creo que esta decisión fue tomada por el compositor en su deseo de no imponer su concepto imaginativo extra-musical a los oyentes. “Mi música sobre ustedes mismos” -a este pensamiento, una vez expresado, Terterian continúa ser fiel en esta obra también.

La Octava sinfonía hasta su primera presentación pública fue grabada por la orquesta Estatal del Cine bajo la dirección Aram Katanian. Su estreno la realizó el director Murad Annamamedov con la Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, a él, en particular, le pertenece siguiente expresión: “Estoy convencido, que trabajando sobre la Octava sinfonía, Avet Terterian no lo escribía como la última. Sin embargo, los elementos rítmicos y tímbricos se presentan en forma expositiva (muchas de los cuales hemos oído en las sinfonías anteriores). Lo más maravilloso para mí -es la medición del tiempo virtuoso y preciso. En trabajos anteriores, el a veces se preguntaba: indicar o no los compases métricos en la partitura (sin metro indicado para el director es más difícil organizar el tiempo). Pero aquí, en la Octava sinfonía, hizo todo trabajo correspondiente al director, precisando cada compás, cada estructura... Al final de su famoso “**Do mayor**”. Anteriormente, sucedía, que

¹⁸⁴ Tijomirova A.B. “Avet Terterian: obras sinfónicas como un modo de espiritualidad”. (El manuscrito). Ekaterimburgo, 2014

el humilde “Do mayor” ganaba... Pero aquí, en el momento preciso de la obtención de la paz y la felicidad, violentamente entra el Destino, cancelando la belleza, el movimiento, la vida misma. ¡El destino poderoso... alejándose de nosotros... se aleja el Master!»¹⁸⁵

La grabación para CD editado por Megadisc classics (Austria) en el año 2000, fue realizada por la Orquesta sinfónica estatal de Ural bajo de la dirección de Dimitri Liss¹⁸⁶.

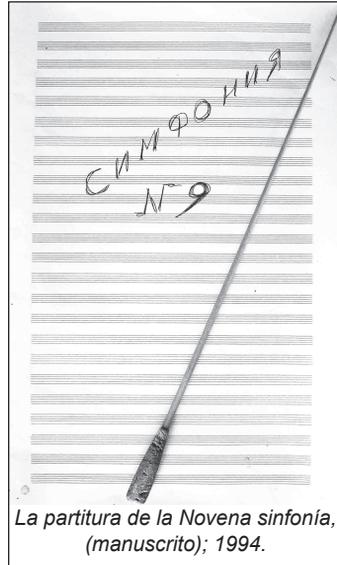
Rubén Terterian. *Al conocer sobre el método creativo de usted y del hecho que ha comenzado a escribir la partitura, se puede suponer que la Octava sinfonía ha “llegado”... ¿de qué clase es ella misma?*

Avet Terterian. *De cierta manera continuando la Séptima Sinfonía, la Octava comienza con un clímax repentino de “splash” de toda la orquesta en *ff*. Y después de una pausa con calderón empiezan a cantar las dos voces, que se entrelazan, en las llamadas encerradas dentro de una entonación avara: o se trata de la oración, o están llorando... En la música de la Octava sinfonía se “entrelazaron” un número significativo de las reminiscencias de mis sinfonías anteriores (Incluyendo de la Séptima). Salió, en cierto sentido, sintética.*

Rubén Terterian. *Espero que después del estreno tendremos la oportunidad de regresar a la Octava sinfonía, conversando sobre su vida escénica...*

Sin embargo, no se pudo continuar la conversación... La primera vez que oí la grabación de la sinfonía en la lejana Argentina, a dónde me llegó la triste noticia de la muerte prematura de mi padre. La conmoción de la Octava Sinfonía de la música y su muerte fue como si se hubieran entrelazado en un solo impulso emocional...

La Octava sinfonía yo la llamaría como una especie de continuación de la Séptima, y más, como un epílogo de la toda creatividad de Avet Terterian... Y esta conclusión nace no como resultado de la correlación paralela de las imágenes de la percepción musical con el destino de su creador, sino como



La partitura de la Novena sinfonía, (manuscrito); 1994.

¹⁸⁵ Annamamedov M. La octava sinfonía. El folleto del Festival memorial “Tres noches con Avet Terterian”. Ekaterimburgo, 1994.

¹⁸⁶ Liss Dmitri (1960) -director de la orquesta ruso, considerado como uno de los más grandes directores europeos de su generación. Es director artístico y director principal de la Orquesta Filarmónica del Ural. Artista del pueblo de la Federación Rusa.

consecuencia de la comprensión de la esencia del concepto filosófico profético de la música del compositor.

(...) Lenguaje severo y áspero de la entonación, “vuelta del revés” la dramaturgia musical, pasada por dos etapas de proceso de Devenir, en ambos casos, comenzados en el punto más alto de clímax, “quejidos”, reprimidos por las construcciones texturales del ostinato.

Los mismos acordes armónicos mayores de siempre de “Terterian, que en el contexto de la idea del gran catástrofe, son inestables en la afirmación del entidad vital. Los leitmotivs conocidos, deformados por las “resoluciones” descendentes... episodios de las entonaciones y los timbres de lo grotesco, y, por último el pulso con el cálculo métrico desmenuzando la eternidad -terrible, monótona- irreversible cuenta del tiempo... “Y voz de arpistas, de músicos, de flautistas y de trompeteros no se oirá más en ti; y ningún artífice de oficio alguno se hallará más en ti, ni ruido de molino se oirá más en ti” (Revelación de San Juan, el Teólogo 18:22).

Entonces, ¿qué es la Octava sinfonía? El testamento, predicción, profecía o una advertencia espiritual para la humanidad...

MÚSICA PARA TEATRO Y CINE. OBRAS EN EL GÉNERO DE LA MÚSICA POPULAR DE ENTRETENIMIENTO

Los ejemplos de la música aplicada son escasos entre las obras de A. Terterian. Ha creado la música para obras de teatro: Silva Kaputikian¹⁸⁷ «Siete estaciones de Armenia» u Perch Zeytuntsian¹⁸⁸ “La leyenda de la ciudad en ruinas”; para las películas: «Una crónica de los Días de Ereván » (director Frunze Dovlatian¹⁸⁹), “El jinete a quien esperan” (director Demetrius Kesaiants¹⁹⁰), “Nuestro tren blindado” (director Mikhail Ptashuk¹⁹¹), “El enemigo del pueblo”(director Leonid Mariagin¹⁹²), “Voz del que clama” (director Vigen Chaldranian¹⁹³) y “Los antiguos dioses” (director Alexander Kajvorian¹⁹⁴). La

¹⁸⁷ Kaputikian Silva B. (1919-2006.) -grande poeta armenia del siglo XX, la escritora y periodista.

¹⁸⁸ Zeytuntsian Perch A. (1938) -famoso escritor y dramaturgo armenio.

¹⁸⁹ Dovlatian Frunze V. (1927 - 1997) -El actor, director de cine, guionista y profesor armenio. Artista del Pueblo de la URSS.

¹⁹⁰ Kesaiants Demetrius G. (1931-2001) -director de cine armenio.

¹⁹¹ Ptashuk Mikhail M. (1943- 2002) -director de cine bielorruso. Artista del Pueblo de la RSS de Bielorrusia.

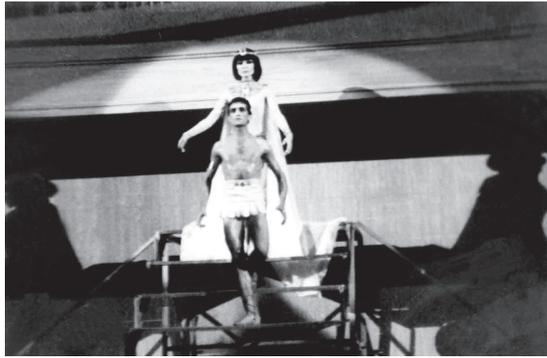
¹⁹² Mariagin Leonid G. (1937-2003) -director de cine y guionista ruso. Artista del Pueblo de la Federación de Rusa.

¹⁹³ Chaldranian, Vigen Ya. (1955) -director de cine armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian también fueron utilizados en sus películas “La voz en el desierto”, “El silencio de Archimandrita”.

¹⁹⁴ Kajvorian, Alexander A. (1944- 2012) -director de cine armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian también fueron utilizados en sus películas «Padre nuestro», “Pan de furia”.

música del compositor para las obras de teatro y películas se caracteriza por las imágenes amplias, pasando, a veces, al primer plano en algunos episodios. En ellas nunca se nota una negligencia o indiferencia -la música siempre es eficaz, convincente e impresionante.

A pesar del hecho de que el compositor rara vez componía música para películas y espectáculos teatrales, el diseño sonoro de muchas producciones del cine, televisión y teatro está basado en los fragmentos de las obras de Terterian, esta práctica firmemente fue establecida durante la vida del compositor y continúa hoy en día.



Rudolf Kharatian, estreno del ballet "Artavazd y Cleopatra"; Ereván, 1985.

Entre los numerosos ejemplos del uso de la música del compositor, como los más interesantes y sorprendentes se presentan los espectáculos de ballet, aquí, pueden ser mencionados los trabajos del coreógrafo Rudolf Kharatian¹⁹⁵: "Cleopatra y Artavazd" sobre la base de la tercera sinfonía Avet Terterian, "Los dos soles" donde están utilizados fragmentos de varios sinfonías; los ballet de Alla Sigalova¹⁹⁶ "El dúo" (sobre la música de Avet Terterian y Erik Satie), "Las danzas rojos y negros" (sobre la música de Leonid Desyatnikov, Astor Piazzolla, Maurice Ravel y Avet Terterian) y "Otelo" (sobre la música Johann Sebastian Bach, Iannis Xenakis y Avet Terterian); y por su puesto los espectáculos de la coreógrafa Tatiana Baganova¹⁹⁷ "Las versiones" sobre la Quinta sinfonía y «Sepia». "En el antiguo espectáculo "Versiones" (1993) bailarines de Baganova bajo la una música completamente extraterrestre de Avet Terterian escuchaban el universo conectándose con el cosmos. Casi veinte años después, el gran Terterian regresó a Baganova en la obra «Sepia» (2011) -de nuevo un tema existencial, una solución filosófica, concretamente textural inspirada por "La mujer de la arena" de Kōbō Abe¹⁹⁸, - Se puede leer en la página web del canal ruso de noticias "Cultura". -Bajo la Octava Sinfonía de su favorito Avet Terterian, Baganova nos sumerge en el espejismo, donde

¹⁹⁵ Kharatian Rudolf (1947) -bailarín, coreógrafo armenio. Artista del Pueblo de la República de Armenia.

¹⁹⁶ Sigalova, Alla M. (1959) -mundialmente reconocida coreógrafa, actriz, profesora rusa.

¹⁹⁷ Baganova, Tatiana (1968) -coreógrafa rusa. Su primera obra importante -el ballet en un acto "Las versiones Parte I" sobre la música de Avet Terterian (1992).

¹⁹⁸ Kōbō Abe (1924 - 1993) - escritor, dramaturgo, guionista de cine, fotógrafo e inventor japonés.

existe un sentido del tiempo muy especial”¹⁹⁹. El tiempo fluye lentamente, luego rápidamente -conectando y separando a los bailarines que entran en el conflicto o adquieren una corta armonía. Y todo el tiempo, están en contacto con el flujo de la arena-tiempo, que poco a poco llena todo el espacio.

El hecho de gran importancia fue el uso de música en el espectáculo “Ricardo III” (dir. Hrachya Ghaplanian), que se convirtió en la premisa de la creación de ballet “Los monólogos de Ricardo III».

La música de A. Terterian se utiliza en

muchas películas, dándoles un significado especial sustantivo, aquí ante todo cabe señalar la película filosófica de Yevgeny Schiffers²⁰⁰ “El Camino de los Zares” y una interesante experiencia de la fusión del arte visual y la música en la cinta “¿Es Responsable el vidente por los ciegos? Según la biografía creativa de Ernst Neizvestny²⁰¹ y la música Avet Terterian” dirigida por Vladimir Bondarev²⁰².

La música de Terterian se destaca en un contorno sustantivo especial en varios documentales de Harutyun Khachatryan²⁰³ (“El escape sin fin, un retorno eterno”, “La frontera”, “El retorno del poeta”, “El documentalista”, “La última estación”, “El retorno a la tierra prometida”, etc...) y de Tsvetana Paskaleva²⁰⁴ sobre los sucesos en Alto Karabaj, de los directores de cine Ruben Kochar²⁰⁵,



El espectáculo «Versión №1», La compañía
« Teatro Danzas Provinciales »; Ekaterimburgo, 1992.

¹⁹⁹ http://tvkultura.ru/article/show/article_id/86801/

²⁰⁰ Schiffers, Yevgeny I. (1934 - 1997) - director de teatro y cine ruso, escritor y gran filósofo religioso.

²⁰¹ Neizvestny Ernst I. (1925 - 2016) ‘ gran escultor ruso-americano, pintor, artista gráfico y filósofo del arte. Su apellido en ruso significa literalmente “desconocido”.

²⁰² Bondarev Vladimir A. (1937- 1994) - camarógrafo; fotógrafo retratista, y director de cine soviético.

²⁰³ Khachatryan Harutyun R. (1955) - director de cine, guionista, camarógrafo, productor de cine armenio, director general del Festival internacional del cine “El albaricque de oro” de Ereván.

²⁰⁴ Tsvetana Paskaleva (1960) -periodista y documentalista búlgara, miembro de la Asociación Internacional de documentalistas (Los Ángeles). Durante 1991-1994 filmó siete documentales sobre la guerra de la independencia en Karabaj.

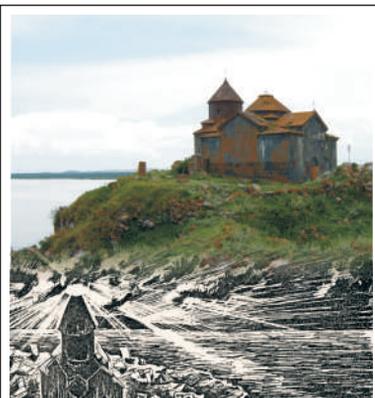
²⁰⁵ Kochar, Ruben E. (1953) -director de cine, guionista armenio. Los fragmentos de la Cuarta sinfonía de Terterian fueron utilizados en su película “Avetik”

*Aleksandr Balagura*²⁰⁶, *Martiros Fanosian*²⁰⁷, *Lyudmila Saakiants*²⁰⁸, *Tigran Khzmalian*²⁰⁹, *Naira Muradian*²¹⁰, *Igor Kaliadin*²¹¹, *Armen Ter-Mkrtchian*²¹², *Grigora Harutiunian*²¹³, *Vladimir Saveliev*²¹⁴, *Ara Mnatsakanian*²¹⁵ entre otros.

MÚSICA PARA TEATRO Y CINE

Rubén Terterian. ¿Por qué no tan a menudo *lo vinculan con la creación de la música para teatro y cine?*

Avet Terterian. Con el respecto a la música aplicada tengo una actitud tranquila, no puedo decir -es buena o mala. Cuando creo una imagen sonora, no tolero la presencia de los pensamientos, estados de ánimo, situaciones ajenas. Subordinar mi proceso creativo a algo es muy difícil para mí. Tal vez, por esto en la ópera, en el ballet, también, un poco actúo como el dramaturgo, escenógrafo, y tal vez, el iluminador. El hecho de que soy capaz de fusionar todo junto, me ayuda para el trabajo en estos géneros. A pesar de que tienen una presencia de las ideas e imágenes no mías, existe la oportunidad para repensar ellas, subyugarlas a mí mismo. En el teatro nada es posible de cambiar, allí todo se determina por



Monasterio "Ayrvank", dibujo de Alexander Varbedian (abajo)

²⁰⁶ Balagura Alexander N. (1961) - director de cine y documentalista ucraniano e italiano. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en sus películas "Antologías" "A nuestros hermanos y hermanas".

²⁰⁷ Fanosian, Martiros R. (1952) -guionista y director de cine. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "Soy -Gurdjéff. No moriré".

²⁰⁸ Sahakiants Lyudmila (1950) -guionista y directora de cine, pintora. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película de animación "La oniromancia".

²⁰⁹ Khzmalian, Tigran (1963) -guionista y director de cine armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "Hacia el monte Ararat "

²¹⁰ Muradian Naira - guionista y directora de cine, ilustradora. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película de animación "El ballet".

²¹¹ Kaliadin Igor (1956) –guionista, directora de cine y documentalista ruso. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "Siria. Aquí hubo un paraíso".

²¹² Ter-Mkrtchian, Armen (1963) -director de cine y documentalista armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "SOS 1".

²¹³ Harutiunian, Grigor G. (1950) -director de cine y documentalista armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "El proceso de formación".

²¹⁴ Saveliev, Vladimir A. (1937) -director de cine, actor, guionista ucraniano. Artista del Pueblo de Ucrania. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "En el borde de abismo".

²¹⁵ Mnatsakanian, Ara H. (1953) -director de cine y documentalista armenio. Los fragmentos de las obras de Terterian fueron utilizados en su película "La litigación".

el concepto pensado de director escénico, y el compositor -en el cine y en teatro no es protagonista, se ha asignado un papel secundario, ya a partir de este, el trabajo en estos géneros es más difícil para mí, diría, no interesante. Y cuando no me interesa, es difícil para mí incluso escribir la música. Tengo que ser muy apasionado, creativamente sumergido, de lo contrario, simplemente no me sale nada.

Siempre evito pedidos similares, rechazo las ofertas, escribir los arreglos, pistas musicales para una película o una obra de teatro que realmente no es de mi gusto.

Sin embargo, la música de usted muy a menudo se utiliza para las películas y espectáculos teatrales...

Paradójicamente, lo es. Curiosamente, lo que más frecuentemente se reproduce es la música que no tiene nada que ver con el argumento de la obra teatral o película. El ejemplo -"Ricardo III», con uso de los fragmentos en mi ópera "Anillo de fuego".

A menudo se usa la música de mis sinfonías que poseen otro concepto, otra idea, por extraño que parezca, es a pesar del hecho que entra en un ámbito totalmente ajeno, allí cumpla una cierta función. Por ejemplo, la música de la Tercera sinfonía fue utilizada por Rudolf Kharatian para la puesta escénica del ballet "Cleopatra y Artavazd". ¿De qué forma puede ser relacionado este argumento con mi obra? ¡Parece, de ninguna! Pero cuando la coreógrafa me dio el libreto, la posibilidad de tal síntesis de alguna manera pareció convincente. Probablemente las imágenes musicales son tan complejas e integrales, que permiten la especificación de uno de los ángulos, mediante la adición de las palabras o una serie visual.

Algunos ponen en escena ballet "Cleopatra y Artavazd", en la mente de otros se suscita la idea de una película sobre el genocidio armenio²¹⁶. En particular, este está pensando realizar un armenio de Marsella (Francia), Alexander Varbedian²¹⁷: utilizando la música de la Segunda y Tercera Sinfonías, con las que él relata sobre el Gran Crimen del siglo XX.

Significa, que en los sonidos están fusionados y "Cleopatra y Artavazd" y Genocidio... Esto significa que la música tiene una visión holística del mundo.

Rubén Terterian. *Sin depender de su opinión sobre el hecho, los horizontes de la utilización de la música de Usted están expandiéndose en la medida en que llega a ser más y más conocido fuera de Armenia...*

²¹⁶ El genocidio armenio, también llamado holocausto armenio, o Gran Crimen, fue la deportación forzosa y exterminio, de un número indeterminado de civiles armenios, calculado aproximadamente entre un millón y medio y dos millones de personas, por el gobierno de los Jóvenes Turcos en el Imperio otomano, desde 1915 hasta 1923.

²¹⁷ Varbedian, Alexandre (Akordi) (1943) -frmenologist, etnólogo, esencialista y ontólogo franco-armenio.

Avet Terterian. Sé que unas estaciones de la radio Diáspora, para sus señales, tomaron algunos fragmentos de mi música. Bueno, escucharon en la música un símbolo de llamamiento... A su vez, Tsvetana Paskaleva “descifró” el código informativo de mis raíces -Karabaj- y ha utilizado mi música en sus películas, que cuentan sobre la vida y la lucha del pueblo de este país montañoso.

En Ekaterimburgo, en el teatro “Danzas provincial”, cuyo director artístico es Lev Shulman²¹⁸, “nació” una versión coreográfica de Tatiana Baganova de la música de mi Quinta sinfonía. Me complace que en el espectáculo llamado “Las versiones”, la música no estaba simplemente “retratada”. Es una versión inteligente, interesante y no estándar de la maravillosa gente talentosa y pensadora.

Para mí, una sinfonía -es mil, un millón de versiones... La Octava sinfonía en su totalidad esta utilizada en la película de Yevgeny Schiffers “El Camino de los Zares”.

En la película, no hay un texto, es una fusión de las series visuales y musicales. En las dos primeras partes suena la grabación del ritual budista, a continuación, Preludio y Fuga de Bach (VIII es-moll, de CBT) y, por último, 4 y 5 partes de la película filmados al son de la música de la Octava Sinfonía. La película me parece un fenómeno muy interesante. Es elitista y apenas diseñada para una amplia audiencia, aunque las personas no sofisticadas caen bajo la influencia de algún tipo de magia plantada allí.

Con toda la variedad y originalidad de los enfoques creativos, mi actitud hacia el uso de mi música sigue siendo el mismo. Esto no es lo más importante para mí.

ESTRADA²¹⁹ - OBRAS EN EL GÉNERO DE LA MÚSICA POPULAR DE ENTRETENIMIENTO

Las canciones populares las compuso en su mayoría Terterian en los años 60. En su totalidad son creadas de inmediato, a veces durante varias horas. Muchas de las canciones eran muy acordes al espíritu de la época, y respondiendo a los gustos del público en general, recibieron una considerable popularidad. En particular, se refiere a “Blues de otoño”, las canciones “Venga”, “Canción de cuna para mi ciudad”, “Ven, dancemos” y algunas otras, las cuales en repetidas ocasiones fueron interpretadas por las orquestas de Moscú (incluyendo bajo de la dirección de Oleg Lundstrem²²⁰. y Georgy

²¹⁸ Shulman, Lev V. (1960) - productor de la danza moderna, director, dramaturgo. Fundador del Teatro de Coreografía Moderna “Danzas provinciales” en Ekaterimburgo (Rusia), en el año 1990.

²¹⁹ Estrada es el término técnico para la música ligera popular en la antigua Unión Soviética. Estrada fue la versión soviética de la música popular internacional o el equivalente de la Schlager o el Popsa.

²²⁰ Lundstrem, Oleg L. (1916 - 2005) -jazz músico, compositor y director de orquesta

Garanian²²¹) y Ereván, transmitidas por la radio y televisión. La apelación a los géneros de la estrada, para el compositor no se convirtió en algo sistemático y, más cierto, era un episodio corto en su biografía creativa.

Rubén Terterian. *¿Cuál es actitud de usted hacia la música de la estrada, en particular, a la canción?*



Con Yevgeny Schiffers, Moscú, 1988

Avet Terterian. Estrada -una expresión de estado momentáneo, lo que se encuentra en la superficie. Son estados de ánimo sin ambigüedades, y son miles y miles. Para mí, todas las canciones creadas durante la historia de este género, pueden ser concentrados en un solo sonido, que es mucho más rico y complejo. Al escucharlo, puede abrazar el mundo de todas las canciones a la vez.

Por supuesto, que la importancia de la función de la estrada no puede ser negada. Esta música es coincidente con una situación particular: si la gente se divierte - su presencia es justificada, un patógeno opcional externo más; si están tristes -probablemente, lo mismo. Pero, cómo unir en uno solo divertido y triste, trágico y cómico. ¿Cómo hacerlo? La canción no puede, pero la música “grande” tiende a esto y expresa toda la condición humana y el mundo en su conjunto. Siempre he defendido la opinión de que la creación de la obra es un estallido -es la creatividad momentánea y no la composición. Tenemos mil de ejemplos de cuando el autor de las hermosas canciones es aficionado, una persona no entrenada profesionalmente, pero con el don de crear las melodías. El solo crea una melodía y todo lo demás hacen otra gente: armonizan, orquestan, ponen texto y etc... Por lo tanto, esto no es un trabajo de compositor, es otra cosa.

Rubén Terterian. *Sin embargo, en la década de 1960, usted mismo escribió una serie de canciones.*

Avet Terterian. En general, la idea de escribir unas canciones vino a mí en relación con el deseo de ganar el derecho a hablar acerca de lo que pienso. Compuse una serie de canciones, algunas de ellas incluso han llegado a ser populares. Al parecer, dejaron una buena impresión, ya que me regañaban por no continuar trabajando en esta área. “Blues de otoño”, “Canción de cuna para mi ciudad”, o las canciones, interpretadas por la orquesta de Oleg Lundstrem...

ruso. Fundador del Jazz orquesta de Harbin (China) junto con los hijos de los trabajadores del ferrocarril oriental de China en 1934. En 1947 los músicos de la orquesta en su totalidad con las familias se mudaron a la URSS. Artista del Pueblo de la RSFSR

²²¹ Garanian Georgy A. (1934-2010) - músico de jazz, el saxofonista clásica y pop de origen armenio. Artista del Pueblo de la Federación Rusa. Fue director artístico de una serie de prestigiosos conjuntos musicales.

Una de ellas, me parece, trajo más popularidad que todas las obras que he escrito durante mi vida. Recuerdo un incidente muy gracioso. Después de que la orquesta de Lundstrem durante su gira artística en Ereván presento mi canción "Ven", a mi sin esperar la cola me dieron una entrada al cine, a pesar de que frente de la boletería era un pandemónium. "¿Oh, es su canción, ayer la interpretó la orquesta Lundstrem?" -me preguntaron. Con gran timidez, respondí: "Sí". Mi popularidad se prolongó durante varios días, pero me imagino qué sería, si escribía no uno, ni cinco composiciones para estrada, sino trescientas. Probablemente, podrían regalarme a mí un teatro de cine entero.



Cantante popular A. Aydinian.

Pero, nunca aspiraba a esta popularidad y siempre la trataba con indiferencia. Desde el punto de vista de mi creatividad, mi credo de compositor -no necesito esta popularidad. No es mi naturaleza. No tengo la necesidad de trabajar en los géneros de música "ligera". Hoy en día, me parece, que mi oído es tan "dañado", que, estrictamente hablando, ya no podrá escribir las composiciones de pop y jazz, son otras armonías, los patrones de desarrollo, todo es completamente diferente y ajeno a mi mundo de los sonidos. Todo lo que estos géneros llevan en sí, para mí se ha agotado por la gran música clásica.

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud como oyente frente de la música pop?

Avet Terterian. Escuchar y pop y jazz me gusta mucho, porque en este caso no soy un creador, sino sólo un consumidor. Yo también tengo una variedad de estados de ánimo, obviamente que no estoy todo el tiempo en una fase de proceso creativo, en el universo de los espacios sonoros. Después de la creación de la obra, vuelves, de nuevo, a la vida cotidiana. Pienso en los científicos en distintos momentos, se encuentran en diferentes estados: en uno, cuando realizan sus experimentos en laboratorios, y con el fanatismo se dedican a su idea; en la otra, cuando llegan a casa, se convierten en los mortales "ordinarios" y, por ejemplo, van a cine. Aquí es donde, durante los minutos de descanso "la estrada" puede acariciar el oído, coincidir con el estado de ánimo de tristeza o alegría. ¿Y, por último, quién no quiere saltar, sacudir sus piernas? Y con la música, probablemente, es mejor, de alguna manera, más divertido.



Gavar, Armenia, 1993.

Frente a este tipo del arte tengo una actitud como a un fenómeno que debe estar, que es necesario, pero que no sirve a lo más alto del espíritu humano, no lo levanta hacia algún lugar de los mundos infinitos, allá donde hay un misterio. En la música de “estrada” no puede existir un misterio, si no ella perdiera lo simple de su contenido, y nadie la escucharía. La música ligera no propicia la concentración, no se convierte en una ocasión para la meditación profunda, para el conocimiento de sí mismo, y esto es su especificidad.

CRÓNICA DE LA VIDA CREATIVA DEL COMPOSITOR

(Datos más relevantes)

1929

- *29 de Julio -nació en Bakú (Azer. SSR, actualmente la República de Azerbaiyán).*

1948

- *Ingresó en el Instituto Tecnológico Musical de Bakú.*

1951

- *Se muda a Ereván y continúa los estudios en el instituto tecnológico de música que lleva el nombre de Romanos Melikian.*

1952

- *Ingresó al Conservatorio Estatal de Ereván que lleva el nombre de Komitas en la clase de composición dirigida por el profesor Edward Mirzoian.*

1953

- *20 de mayo—Estreno del romance “Dniéper” en la sala del Conservatorio Estatal de Tchaikovsky, Kiev (Ukr. SSR, actualmente Ucrania).*

1955

- *Ha terminado el trabajo sobre la Sonata para violonchelo y piano.*

1956

- *4 de marzo —Estreno de la Sonata para violonchelo y piano en la Sala Filarmónica de Cámara. Ereván. Intérpretes: Yu. Yedigarian y R. Tandilian.*

- 19 de abril —*la Sonata para violonchelo y piano presentada y premiada en la Festival de los jóvenes compositores de la Unión Soviética, Moscú (URSS, actualmente la Federación Rusa). Intérpretes: Yu. Yedigarian y A. Leichuk.*
- 29 de octubre —*Estreno de la canción “¡Viva el Komsomol!” en la Sala Filarmónica de Cámara. Ereván.*
- *Admitido a la membresía de la Unión de los compositores de la URSS.*

1957

- *Ha terminado el trabajo sobre el ciclo sinfónico-vocal “La Patria”.*
- *Se graduó del Conservatorio Estatal de Ereván.*

1958

- 19 de junio —*se casó con la musicóloga Irina Tigranova.*

1959

- 8 de mayo —*Estreno del ciclo sinfónico-vocal “La Patria” en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: solistas: I. Aydinian, M. Erkat, Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director A. Katanian;*
- 3 de Julio —*nacimiento de hijo Rubén.*

1960

- *Ha terminado el trabajo sobre el ciclo sinfónico-vocal “La Revolución”;*
- 13 de noviembre —*Estreno del ciclo sinfónico-vocal “La Revolución” en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: I. Aydinian, M. Erkat, Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director V. Ayzazian.*
- 11 de diciembre —*Estreno, y luego varias presentaciones en distintas ciudades de la URSS de la Pieza para violoncelo y piano. Intérprete: M. Abramian (violoncelo).*
- *Fue electo como el miembro de la Junta Directiva de la Unión de compositores de Armenia.*

1962

- 13 de noviembre *ноября* —*Estreno de la canción popular “Ven” en el*

Teatro de Variedades, Moscú. Intérpretes: Jazz Orquesta Estatal de Rosconcert, bajo de la dirección de O. Lundstrem.

- 30 de noviembre —presentación del ciclo sinfónico-vocal “La Patria” en el Salón de Actos de la Universidad Estatal de Moscú que lleva el nombre de M. Lomonosov, Moscú; La obra fue galardonada con el premio en el concurso de compositores jóvenes de toda la Unión Soviética.
- Edición del ciclo sinfónico-vocal “La Patria”, partitura, editorial “Compositor soviético”, Moscú (en armenio y ruso).

1963

- Termina el trabajo sobre el Cuarteto de cuerdas.
- 23 de marzo —presentación del ciclo sinfónico-vocal “La Patria” en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones, Moscú. Intérpretes: I. Aydinian y M. Yerkat, Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Estatal de la URSS, director A. Zhyuraytis²²².
- Edición del DISCO FONOGRAFICO (“Melodía”, Moscú) con la grabación del ciclo sinfónico-vocal “La Patria”. Intérpretes: I. Aydinian y M. Yerkat, Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Estatal de la URSS, director N. Järvi²²³.

1964

- 15 de octubre —Estreno del Cuarteto de cuerdas en Sala de la Casa de los Compositores, Ereván. Intérpretes: Ya. Voskanian, Z. Sahakians, S. Jachatrian, J. Gevorkian.
- Ingresó en doctorado del Conservatorio Estatal de Ereván que lleva el nombre de Komitas en la clase de composición dirigida por el profesor Edward Mirzoian.
- Edición del ciclo sinfónico-vocal “La Patria”, clavier, editorial “Haypetrat”, Erevan.

1965

- 16 de junio —presentación del Cuarteto de cuerdas en el festival “Transcaucásica Primavera” en Sala de la Casa de los Compositores, Ereván. Intérpretes: Ya. Voskanian, Z. Sahakians, S. Jachatrian, J. Gevorkian.

²²² Zhyuraytis Algis Martselovich (1928-1998) -el director de orquesta lituano y ruso. Artista del Pueblo de RSFS de Rusia (1976). Director de la orquesta del Teatro Bolshoi (Moscú).

²²³ Järvi, Neeme (1937) -director de orquesta estonio.

1966

- 25 de febrero —*presentación del Cuarteto de cuerdas en la Sala de cámara del Conservatorio de Moscú, Moscú. Intérpretes Moscú. Intérpretes: El Cuarteto de Komitas*²²⁴ (A. Gabrielian, R. Davidian, H. Talalian, S. Aslamazian).
- *Termina los estudios doctorales.*
- *Edición del Cuarteto en C-dur para dos violines, viola y violonchelo, partitura, editorial "Música", Moscú.*

1967

- *Termina el trabajo sobre la ópera "Anillo de fuego".*
- 4 de junio —*presentación del Cuarteto de cuerdas en la Sala de la Casa de los Compositores de la URSS, Moscú. Intérpretes: El Cuarteto estatal de la Filarmónica de Armenia (L. Mamikohian, M.Eritsian, Yu. Manukian, F.Simonian).*
- 2 de diciembre —*Estreno de la ópera "Anillo de fuego" en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendiarian, Ereván. Intérpretes: M. Yerkat, E.Mikaelian, Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia, directores escénicos L.Mijaylov y V.Bagratuni, director musical H.Terterian*²²⁵.

1968

- 5 de febrero —*presentación del ciclo sinfónico-vocal "La Patria" en el marco de la Década de la música armenia en Polonia, Poznań (RPP actualmente la República de Polonia). Intérpretes: I. Aydinian, Orquesta Sinfónica de Poznań, director R. Vartanian.*
- 9 de junio —*la ópera "Anillo de fuego" fue galardonada con el premio en el concurso de obras escénicas de la URSS.*

1969

- *Termina el trabajo sobre la Primera sinfonía.*
- 25 de noviembre —*Estreno de la Primera sinfonía en Sala de la Casa de los Compositores, Ereván. Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.*

²²⁴ El Cuarteto de Komitas - un conjunto musical de cuarteto de cuerda fundado en Moscú en noviembre de 1924, y es el cuarteto de cuerdas más antiguo del mundo que sigue en escena.

²²⁵ Terterian, Herman R.(1934-1974) – director de la orquesta, hermano menor del compositor

1970

- 23 de abril —presentación de la Primera sinfonía en Sala de la Casa de los Compositores, Ereván. Intérpretes: Ensemble de los solistas de la Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director, D. Khanchian;
- 28 de noviembre —presentación de la Primera sinfonía en la ciudad de Tallin (RSS de Estonia, actualmente República de Estonia). Intérpretes: Ensemble de los solistas de las Orquestas sinfónicas Estatales de Armenia y Estonia, director D. Khanchian.

1971

- Grabación de la ópera “Anillo de fuego” para el fondo de la Radio de URSS. Intérpretes: E.Mikaelian, M. Yerkat, V.Bagraturuni Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Estatal de la URSS, director H.Terterian.
- Comenzó con actividades académicas como profesor de clase especial de orquestación en el Conservatorio Estatal de Ereván Komitas

1972

- Termina el trabajo sobre la Segunda sinfonía.
- 12 de noviembre — presentación de la Primera sinfonía en la Sala de conciertos de P.I. Tchaikovsky, Moscú. Ensemble de los solistas de la Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director H.Terterian.
- Galardonado con el título honorífico de “Artista de Honor de la RSS de Armenia”.
- Edición de la ópera “Anillo de fuego”, clavier, editorial “Compositor soviético”, Moscú (en armenio y ruso).

1973

- 16 de diciembre —Estreno de la Segunda sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, solista K. Chalikian, director D. Khanchian.
- Edición de la Primera sinfonía, partitura, editorial “Compositor soviético”, Moscú.

1974

- 19 de mayo —presentación de la Segunda sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, solista K. Chalikian, director D. Khanchian.

1975

- Termina el trabajo sobre la Tercera sinfonía.
- 27 de mayo —presentación de la Segunda sinfonía en el festival “Transcaucásica Primavera” en la Gran sala de conciertos, Tbilisi (RSS de Georgia, actualmente República Georgia). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, solista K. Chalikian, director D. Khanchian.
- 19 de septiembre —Estreno de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, solistas D. Gasparian²²⁶, S. Danielian, director D. Khanchian.
- 4 de octubre —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Tbilisi. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Georgia, solistas D. Gasparian, S. Danielian, director D. Kakhidze.
- 5 de octubre —presentación de la Segunda sinfonía en el festival “Las melodías de la Transcaucásica Soviética” en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, solista K. Chalikian, director D. Khanchian.
- Edición de la Segunda sinfonía, partitura, editorial “Compositor soviético”, Moscú.

1976

- Terminado el trabajo sobre la Cuarta sinfonía.
- 20 de febrero — presentación de la Tercera sinfonía en Sala de filarmónica de Lituania, Vilna. (RSS de Lituania, actualmente República de Lituania). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Lituania, solistas D. Gasparian, S. Danielian, director D. Khanchian.
- 21 de febrero —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala

²²⁶ Gasparian, Djivan (1928) - ejecutante del duduk, un instrumento de viento de doble lengüeta. Ha realizado giras a nivel mundial tocando música folclórica armenia.

de conciertos, Kaunas. (RSS de Lituania, actualmente República de Lituania). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Lituania, solistas D. Gasparian, S. Danielian, director D. Khanchian.

- 19 de noviembre —Estreno de la Cuarta sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.

1977

- 9 de abril —presentación de la Primera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director, D. Khanchian.
- 28 de abril —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos de Bedřich Smetana, Praga (RS de Checoslovaquia, actualmente República Checa). Intérpretes: Orquesta filarmónica de Ostrava, solistas D. Gasparian, S. Danielian, director D. Khanchian.
- 4 de noviembre —Estreno de la ópera “Anillo de fuego” (Der Feuerring - en idioma alemán) en el Teatro LT, Halle (RDA, actualmente República Federal de Alemania). Solistas B. Helgert, V. Hasselmann, director Y. Ventzel.
- 5 de noviembre —Estreno de la cantata «El Himno» en la sala del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, director D. Khanchian.
- 10 de noviembre —Estreno de la segunda versión de la ópera “Anillo de fuego”, intitulada “Hacia el sol caminaban los gentíos enloquecidos...” (“Դեպի Արևն և Հին գնույն ամբոխները խելագարված...” — en idioma armenio) en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, Ereván. Intérpretes: Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica y Ballet del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia, director escénico T. Levonian, director musical A. Katanian
- 29 de noviembre —galardonado con el Premio Estatal de Armenia por la Tercera sinfonía.

1978

- Termina el trabajo sobre la Quinta sinfonía.
- 8 de enero —presentación de la Primera sinfonía en la Sala de conciertos

de P.I. Tchaikovsky, Moscú. Intérpretes: *Ensamble de los solistas de la Orquesta sinfónica Académica Estatal de URSS, organizador y director O. Janchenko*²²⁷.

- 1 de febrero —presentación de la *Primera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Minsk (RSS de Bielorrusia, actualmente República de Belarús)*. Intérpretes: *Ensamble de los solistas de la Orquesta sinfónica Académica Estatal de URSS, organista y director O. Janchenko*;
- 6 de abril —presentación de la *Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos “Estonia”, Tallin (República de Estonia)*. Intérpretes: *Orquesta sinfónica Estatal de Estonia, solistas D. Gasparian, G. Grigorian, director D. Khanchian*.
- 1 de junio —presentación de la *ópera “Anillo de fuego” (Der Feuerring - en idioma alemán) en el Teatro LT, en la apertura de la XXVII Festival de Händel, Halle*.
- 14 de septiembre — presentación de la *Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván*. Intérpretes: *Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, solistas D. Gasparian, G. Grigorian, director D. Khanchian*.
- 26 de noviembre —presentación de la *Tercera sinfonía en la Sala de conciertos de la filarmónica estatal, Vorónezh (RSFSR, actualmente la Federación Rusa)*. Intérpretes: *Orquesta sinfónica Estatal de la filarmónica de Vorónezh, solistas D. Gasparian, G. Grigorian, director D. Khanchian*.

1979

- *Termina el trabajo sobre el ballet “Los Monólogos de Ricardo III»*.
- 22 de enero —presentación de la *Cuarta sinfonía en la Gran sala de conciertos, Tbilisi*. Intérpretes: *Orquesta sinfónica Estatal de Georgia, director D. Khanchian*.
- 7 de julio — presentación de la *segunda versión de la ópera “Anillo de fuego”, intitulada “Hacia el sol caminaba la multitud frenética...”* (“Դեպի Արևն էին գնում սալբոխները խելագարված...” — en idioma armenio) por la *compañía del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendirian, en la escena del Teatro Kírov (actualmente Teatro Mariinski), Leningrado ((RSFSR, actualmente San Petersburgo, Federación Rusa)*. Intérpretes: *solistas M. Erkat, O. Zajarian, director A. Katanian*.

²²⁷ Janchenko, Oleg G. (1939 - 2002) - organista y compositor ruso.

- 29 de octubre —presentación de la Cuarta sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.
- 24 de noviembre — presentación de la Tercera sinfonía en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones, Moscú. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, solistas G. Grigorian, R. Nazarian, director D. Khanchian.
- Fue electo como el miembro de la Junta Directiva de la Unión de compositores de la URSS.

1980

- 6 de septiembre—presentación de la Segunda sinfonía en el festival internacional “Wratislavia Cantans”, Breslavia (RPP, actualmente República de Polonia). Intérpretes: Orquesta y coro del teatro de la ópera Breslavia, solista János Volni, director R. Satanowski²²⁸.
- 11 de noviembre —Estreno de la Quinta sinfonía, Halle. Intérpretes: Orquesta sinfónica del Festival de Händel, solista G. Muradian, director C. Kluttig²²⁹.
- 7 de diciembre —presentación de la Cuarta sinfonía en Sala de la filarmónica de Lituania, Vilna. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.
- 11 de diciembre —presentación de la Cuarta sinfonía en Sala de filarmónica de Letonia, Riga (RSS de Letonia, actualmente República de Letonia). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.
- 17 de diciembre —presentación de la Cuarta sinfonía en la Gran sala de conciertos “Estonia”, Tallin Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.
- 18 de diciembre —presentación de la Cuarta sinfonía en la sala del teatro “Vanemuine”, Tartu (RSS de Estonia, actualmente República de Estonia). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.

²²⁸ Satanowski, Robert (1918 - 1997) - un general de ejército polaco y un importante director europeo de la orquesta y de ópera.

²²⁹ Kluttig, Christian (1943) - un director de orquesta alemán. Director Titular de la Orquesta del Festival Handel.

- Edición del DISCO FONOGRAFICO (“Melodía”, Moscú) con la grabación de la Segunda y Tercera sinfonías. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, Coro de la Sociedad Coral de Armenia, solistas K. Chalikian, D. Gasparian, G. Grigorian, director D. Khanchian;
- Edición de la Tercera y Cuarta sinfonías, partitura, editorial “Compositor soviético”, Moscú.

1981

- Termina el trabajo sobre la Sexta sinfonía.
- 23 de diciembre -la primera presentación de la Quinta sinfonía en la URSS, en el festival de la música soviética, en la Gran sala de conciertos, Tbilisi. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, solista G. Muradian, director V. Guérguiev ²³⁰.
- Edición del DISCO FONOGRAFICO (“Melodía”, Moscú) con la grabación de la ópera “Anillo de fuego”. Intérpretes: E.Mikaelian, M. Yerkat, V.Bagraturuni Gran Coro y Gran Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Estatal de la URSS, director H. Terterian.

1982

- 4 de febrero —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran Sala del conservatorio, Moscú. Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Moscú, solistas G. Grigorian, R. Nazarian, director V. Kozhin ²³¹.
- 6 de abril —Audición de la Quinta sinfonía y discusión sobre la obra en la reunión creativa en los márgenes del XVIII festival “La primavera musical de Leningrado”, Leningrado (actualmente San Petersburgo).
- 11 de octubre —presentación de la Cuarta y Quinta sinfonías en la Gran Sala del conservatorio, Moscú.). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal del Ministerio de cultura de la URSS, solista G. Muradian, director G. Rozhdéstvenski²³².
- 7 de noviembre —presentación de la Cuarta y Quinta sinfonías en la Gran sala de la Filarmónica de San Petersburgo que lleva nombre

²³⁰ Guérguiev, Valeri A. (1953) - director de orquesta y de ópera ruso. Es director general del Teatro Mariinski y también asociado con la Ópera del Metropolitan, la Orquesta Filarmónica de Róterdam, la Orquesta Sinfónica de Londres y la Filarmónica de Múnich.

²³¹ Kozhin, Valentin V. (1943- 1992) - director de orquesta ruso. Artista homenajeado de la RSFSR.

²³² Rozhdéstvenski, Gennadi N. (1931) - gran director de orquesta ruso, especialista en la interpretación de la música del siglo XIX y XX. Artista del Pueblo de la URSS.

de Dmitri Shostakóvich, Leningrado (actualmente San Petersburgo).
Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal del Ministerio de cultura de la URSS, solista G. Muradian, director G. Rozhdéstvenski.

1983

- 12 de febrero —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Novosibirsk (RSFSR, actualmente la Federación Rusa). *Intérpretes:* Orquesta sinfónica Académica Estatal de la Filarmónica estatal de Novosibirsk, solistas G. Grigorian, R. Nazarian, director A. Katz²³³.
- 13 de febrero —presentación de la Tercera sinfonía en la sala de la Casa de los científicos de la Subdivisión de Siberia de la Academia de Ciencias de la URSS, Novosibirsk. *Intérpretes:* la Orquesta sinfónica Académica Estatal de la Filarmónica estatal de Novosibirsk, solistas G. Grigorian, R. Nazarian, director A. Katz.
- 25 de abril —Estreno de la Sexta sinfonía, en la Bienal internacional de la música en la sala de conciertos “Vatroslav Lisinski”. Zagreb (RFSY, actualmente República de Croacia). *Intérpretes:* Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, director A. Lazarev²³⁴.
- Edición del DISCO FONOGRAFICO (“Melodía”, Moscú) con la grabación de las Sinfonías Cuarta y Quinta. *Intérpretes:* Orquesta sinfónica Estatal del Ministerio de cultura de la URSS, solista G. Muradian, director G. Rozhdéstvenski.
- Grabación de la Cuarta sinfonía para el fondo del Radio de Oslo (Reino de Noruega). *Intérpretes:* Orquesta sinfónica del Radio de Noruega, director V. Kataev²³⁵.

1984

- Termina el trabajo sobre la ópera “El terremoto”.

²³³ Katz, Arnold M. (1924 - 2007) - director de orquesta soviético- ruso, profesor. Artista del Pueblo de la URSS

²³⁴ Lázarev, Aleksander N. (1945)- director de orquesta ruso. En 1972, obtuvo el primer premio y medalla de oro en la competición de dirección orquestal Karajan en Berlín. En el período 1987-1995 fue director principal y director artístico del Teatro Bolshói. En 1994, Lázarev se convirtió en el principal director invitado de la Real Orquesta Nacional Escocesa, es también el director principal de la Orquesta Filarmónica de Japón desde septiembre de 2009.

²³⁵ Kataev, Vitaly V. (1925-1999) – director de la orquesta soviético-ruso. Artista de Honor de la RSS de Bielorrusia. Artista de Honor de Rusia.

- 6 de enero —*la primera presentación de la Sexta sinfonía en la URSS, en la Sala de conciertos de P.I. Tchaikovsky, Moscú. Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, director A. Lazarev.*
- 5 de julio —*Audición de la ópera “El terremoto” frente del Consejo artístico del Teatro LT. El Consejo, aprobó la obra, escrita por encargo de la editora Peters (Alemania), para la puesta en la escena.*
- *Edición del DISCO FONOGRAFICO (“Melodía”, Moscú) con la grabación de la Cuarta sinfonía Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, director D. Khanchian.*
- *Galardonado con el título honorífico de “Artista del Pueblo de la RSS de Armenia”.*
- 1985
- 4 de febrero —*presentación de la Cuarta sinfonía en la Gran sala de conciertos «Bahor», Taskent (RSS de Uzbekistán, actualmente República de Uzbekistán). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Uzbekistán, director Z. Khaknazarov²³⁶.*
- 11 de abril —*presentación de la Quinta sinfonía en la Gran sala de conciertos, Sverdlovsk (RSFSR, actualmente Ekaterimburgo de la Federación Rusa). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de la filarmónica de Sverdlovsk, solista G. Muradian, director V. Kataev.*
- 9 de julio —*Estreno del ballet “ Artavazd y Cleopatra” sobre la música de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos, Ereván. Argumento y coreografía Rudolf Kharatian²³⁷.*
- 22 de septiembre —*presentación de la Sexta sinfonía en el festival internacional de la música contemporánea, “Otoño de Varsovia” en la sala de la Filarmónica popular, Varsovia (RPP actualmente la República de Polonia). Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, director A. Lazarev.*

1986

- 4 de abril —*presentación de la Quinta sinfonía en la Sala de conciertos de P.I. Tchaikovsky, Moscú. Intérpretes: Orquesta sinfónica Académica*

²³⁶ Khaknazarov Zakhid V. (1937) - director de orquesta y profesor. Desde 1965 director titular de orquesta sinfónica nacional de Uzbekistán. Artista del Pueblo de Uzbekistán.

²³⁷ Kharatian, Rudolf (1947) - bailarín, coreógrafo armenio. Artista del Pueblo de la República de Armenia.

*Estatad de la Filarmónica estatal de Moscú, solista G. Muradian, director P. Kogan*²³⁸.

- 9 de septiembre —presentación de la Sexta sinfonía en el festival internacional de sala de la Academia de la cultura, Berlín Occidental (Alemania). Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, director A. Lazarev.
- 16 de septiembre —encuentro creativo en la Unión de compositores de e CK Letonia, Riga.
- 15 de noviembre —presentación “Artavazd y Cleopatra” sobre la música de la Tercera sinfonía en la sala de la Ópera Socialista (actualmente Ópera nacional) de Rumania, Bucarest (RS de Rumania actualmente). Intérpretes: Ballet de cámara de la comita estatal de la Radio y Televisión del Consejo de Ministros de la RSS de Armenia (actualmente República Armenia), director artístico R. Kharatian.

1987

- Termina el trabajo sobre la Séptima sinfonía.
- 29 de marzo—Estreno de la Séptima sinfonía en la Gran sala de conciertos de Aram Khachaturian, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Armenia, solista G. Muradian, director M. Nersisian²³⁹.
- 29 de septiembre —presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos «Bahor», Taskent. Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Uzbekistán, solistas S. Danielian, R. Hakopian, director Z. Khaknazarov.
- 3 de octubre —presentación de la Tercera sinfonía en simposio internacional en la sala de conciertos, Samarcanda ((RSS de Uzbekistán, actualmente República de Uzbekistán). Intérpretes: Orquesta sinfónica Estatal de Uzbekistán, solistas S. Danielian, R. Hakopian, director Z. Khaknazarov.
- 16 de noviembre —presentación de la Cuarta sinfonía en la Gran sala del teatro meampa de la ciudad de Stralsund (RDA, actualmente República Federal de Alemania). Intérpretes: Orquesta sinfónica Das Theaters Stralsund (actualmente orquesta Filarmónica de Pomerania), director H. Nehrdich.

²³⁸ Kogan, Pavel L. (1952) - violinista y director de orquesta ruso. Artista del Pueblo de Rusia.

²³⁹ Nersisian, Martin S. (1926-1996) - director de la orquesta armenio, Artista de Honor de RSFSR.

- Edición del DISCO FONOGRAFICO ("Melodía", Moscú) con la grabación de la Sexta sinfonía. Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, Coro estatal del Ministerio de cultura de la URSS, director A. Lazarev.
- Edición de la Quinta y Sexta sinfonías, partitura, editorial "Compositor soviético", Moscú.

1988

- 22 de marzo —presentación de la Sexta sinfonía en el Festival de la música soviética, Boston (EE.UU.). Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, director N. Korndorf²⁴⁰.
- 25 de abril —presentación de la Sexta sinfonía en la sala de conciertos del Complejo deportivo y de conciertos Ereván. Intérpretes: Orquesta de cámara de Ereván, coro «Komitas», director Z. Vartanian²⁴¹.
- 24 de septiembre —presentación de la Sexta sinfonía en la sala principal del Teatro Bolshói, Moscú. Intérpretes: Ensamble de los solistas de la Orquesta del Teatro Bolshói, Coro estatal del Ministerio de cultura de la URSS, director A. Lazarev.
- 6 de abril —presentación de la Cuarta y Quinta sinfonías en la sala de la filarmónica de Sarátov (RSFSR, actualmente la Federación Rusa). Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, solista G. Muradian, director Murad Annamamedov²⁴².
- 27 de octubre —presentación de la Quinta sinfonía en Palacio "Finlandia", Helsinki (República de Finlandia). Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica de Helsinki, solista G. Muradian, director V. Polyanski²⁴³.
- - Estreno de la película "Mirada arriba", dirigida por Alexander Kajvorian.
- 1989 Termina el trabajo sobre la Octava sinfonía.

²⁴⁰ Korndorf, Nikolai S. (1947 - 2001) - compositor y director de la orquesta ruso y canadiense (a partir de 1991).

²⁴¹ Vardanian, Zaven N. - fundador, director artístico y director de la Orquesta de Cámara de Ereván (1979-1990), entre 2003-2005 profesor de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

²⁴² Annamamedov, Murad A. (1955) - director artístico y director principal de la orquesta Académica sinfónica de Yaroslavl; Artista del Pueblo de Rusia.

²⁴³ Polyanski, Valeri K. (1949) - director de orquesta y coro ruso. Artista del Pueblo de Rusia. Fundador Director artístico, director de la Capela Sinfónica Estatal de Rusia.

- 21 de diciembre —Estreno de la Octava sinfonía en la sala de la filarmónica de Sarátov Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, director Murad Annamamedov.
- Edición de la Cuarta y Séptima sinfonías, partitura, editorial “Compositor soviético”, Moscú.

1990

- Termina la construcción de la casa en la rivera del lago Sevan²⁴⁴.

1991

- Termina el trabajo sobre el Segundo cuarteto.
- 22,30-31 de enero —presentación de la Sexta sinfonía en la sala de conciertos, Duisburgo (República Federal de Alemania). Intérpretes: Ensemble de los solistas de la orquesta sinfónica de Duisburgo, director A. Lazarev.
- 5 de abril —presentación de la Quinta sinfonía en la Gran sala de conciertos de Aram Khachaturian, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica de la Filarmónica Estatal de Armenia, solista G .Muradian, director L. Tjeknavorian²⁴⁵.

11 de octubre —presentación de la Tercera sinfonía en la sala del Estudio de la ópera del Conservatorio Estatal de Kiev, Kiev (Ucrania). Intérpretes: Orquesta Sinfónica Académica Nacional de Ucrania, solistas A. Bahtikian, V. Makarian, director V. Sirenko²⁴⁶.

- 16–17 de noviembre —presentación de la Cuarta sinfonía en la sala de la Filarmónica Estatal de Crimea, Yalta, Sebastopol (República Autónoma de Crimea). Intérpretes: Orquesta sinfónica de la Filarmónica Estatal de Crimea, director Murad Annamamedov.
- Galardonado con el título honorífico de “Artista del Pueblo de URSS”²⁴⁷.

²⁴⁴ La casa construida por el proyecto propio del compositor, se encuentra en aldehuela Ayriyan cerca del lago montañoso Sevan, que es más grande de Armenia y uno de los lagos de alta montaña más extensos del mundo.

²⁴⁵ Tjeknavorian, Loris H. (1937) – director de la orquesta y compositor armenio e iraní. Entre 1989-2000 — director titular de la Orquesta sinfónica Estatal de Filarmónica de Armenia

²⁴⁶ Sirenko, Vladimir F. (1960) - director de la orquesta ucraniano, director principal y director artístico de la Orquesta Sinfónica Académica Nacional de Ucrania. Artista del Pueblo de Ucrania.

²⁴⁷ El decreto de la condecoración a Avet Terterian fue firmado por M. Gorbachev, el jefe del Estado soviético, el 20 de diciembre del año 1991. El 26 de diciembre del mismo año, en la sesión de la cámara alta del Consejo Superior de la URSS tuvo lugar la declaración sobre la

1992

- 17–18 de febrero —*Estreno del espectáculo «Versión №1» la música de la Quinta Sinfonía Ekaterimburgo. Intérpretes: La compañía « Teatro Danzas Provinciales », coreógrafa T. Baganova.*
- 11 de abril —*presentación de la Tercera sinfonía en la sala de la filarmónica de Sarátov. Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, solistas A. Bahtikian, A. Gazarian, director Murad Annamamedov.*
- 24 de abril —*presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos de Aram Khachaturian, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica de la Filarmónica Estatal de Armenia, solistas A. Bahtikian, G. Grigorian, director L. Tjeknavorian.*
- 23 de junio —*presentación de la Tercera sinfonía en la Gran sala de conciertos de Aram Khachaturian, Ereván. Intérpretes: Orquesta sinfónica de la Filarmónica Estatal de Armenia, solistas A. Bahtikian, G. Grigorian, director L. Tjeknavorian.*
- *Galardonado con el título “Ciudadano honorario de la ciudad de Gavar” (República Armenia).*

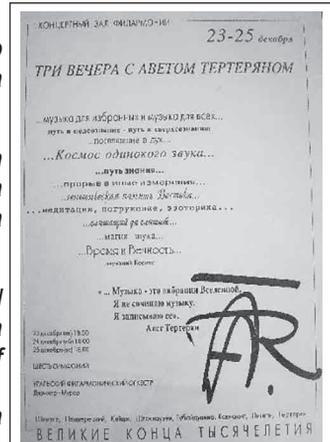
1993

- 27 de febrero —*presentación de la Cuarta y Octava sinfonías en la sala filarmónica estatal, Ekaterimburgo. Intérpretes: Orquesta sinfónica estatal de Ural, director Murad Annamamedov.*
- 2 de abril —*presentación de la Cuarta sinfonía en la sala de la filarmónica de Sarátov (Federación Rusa). Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, director Murad Annamamedov.*
- 29 de abril —*presentación de la Cuarta sinfonía en la sala del Teatro de Drama Regional de A. V. Lunacharski, Penza (Federación Rusa). Intérpretes: Orquesta sinfónica de la filarmónica Estatal de Sarátov, director Murad Annamamedov.*
- 2 de diciembre —*presentación de la Cuarta sinfonía el festival “Sueños del invierno”, Vólogda (Federación Rusa). Intérpretes: Orquesta sinfónica de Yaroslavl, director Murad Annamamedov.*
- *Fue electo Presidente de la Sociedad “Armenia - Austria».*

terminación de la existencia de la URSS.

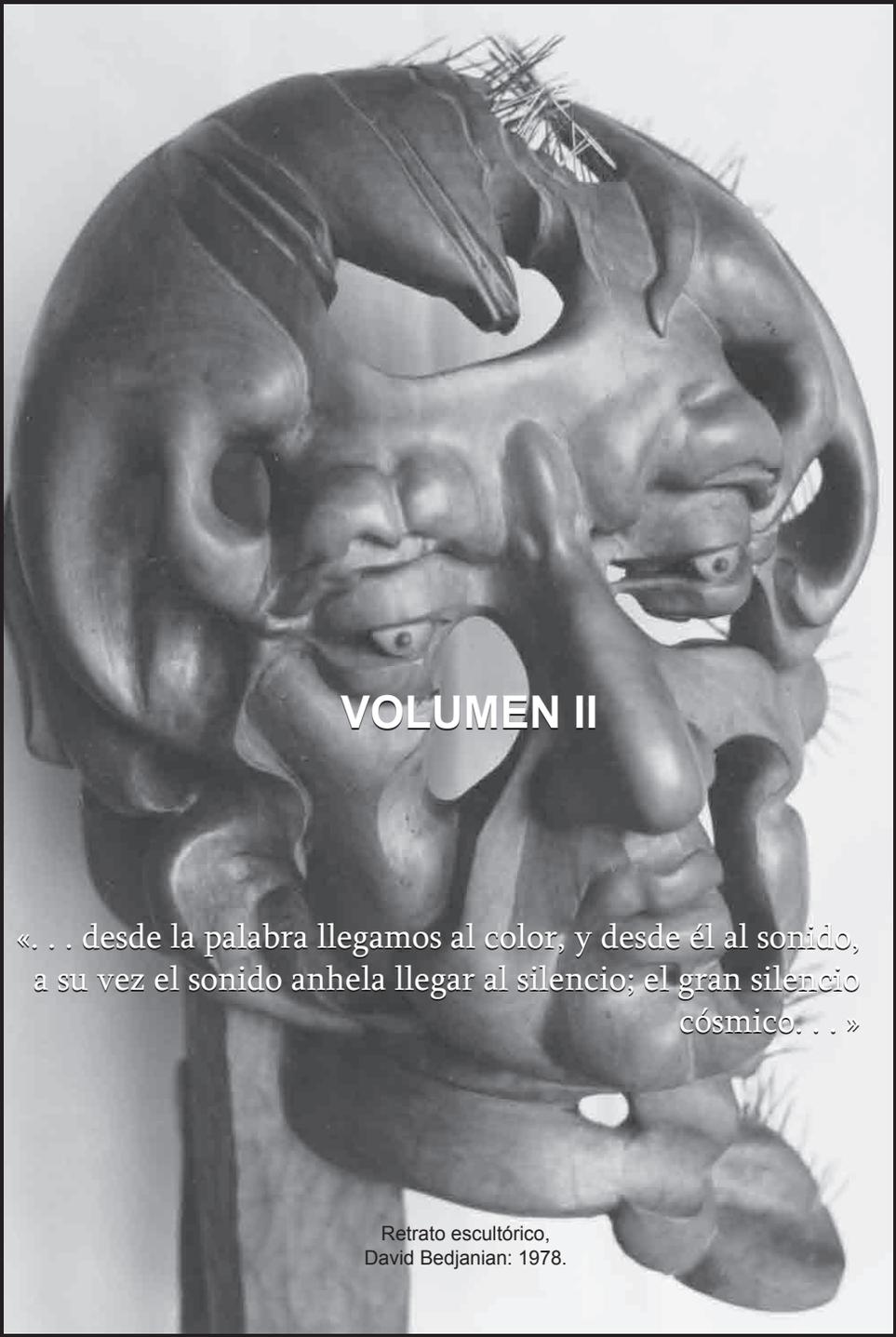
1994

- 10 de diciembre 1993 —20 de Abril —clases magistrales en el Conservatorio estatal de Ural que lleva el nombre de um. M. P Músorgski, Ekaterimburgo.
- 22 de abril —el Estreno del Segundo Cuarteto y presentación de la Sexta sinfonía en el concierto en el marco del Festival de la música contemporánea en la Gran sala del Conservatorio estatal de Ural, Ekaterimburgo. Intérpretes: Orquesta sinfónica estatal de Ural, director R.Freisitzer²⁴⁸, Cuarteto de Bach;
- 2 de Junio —viajo a Berlín, había aceptado la beca de Brandeburgo y se instaló en la casa de creatividad Wiepersdorf.
- 27–28 de agosto —discurso y presentación de la Sexta Sinfonía en el Simposio de la música sacra, ciudad Loccum (República Federal de Alemania).
- 24 de septiembre —presentación del Segundo cuarteto en la sala de la Casa de creatividad Wiepersdorf, Wiepersdorf (República Federal de Alemania). Intérpretes: cuarteto de cuerdas de la orquesta sinfónica de Berlín.
- 9 de noviembre —presentación de la Séptima sinfonía en la sala Real, Londres (Inglaterra). Intérpretes: Orquesta sinfónica BBC, director A. Lazarev.
- 1 de diciembre —viajo a Ekaterimburgo donde han preparado un exclusivo festival de su música.
- 11 de diciembre —fallece en Ekaterimburgo, el 19 de Diciembre fue enterrado en Ereván.
- 23 —25 de diciembre —Festival memorial en Ekaterimburgo. Presentación del ciclo sinfónico-vocal “La Patria”, La Primera, Tercera, Cuarta, Quinta, Sexta y Octava sinfonías. Intérpretes: Orquesta sinfónica estatal de Ural, coro de los estudiantes del Conservatorio estatal de Ural (V. Zavadski), solistas: N. Sokolova, Yu. Shubin, G. Grigorian, R. Sarkisian, director Murad Annamamedov.



Programa del Festival memorial en Ekaterimburgo

²⁴⁸ Freisitzer, Roland (1973) – compositor y director de la orquesta austriaco



VOLUMEN II

« . . . desde la palabra llegamos al color, y desde él al sonido,
a su vez el sonido anhela llegar al silencio; el gran silencio
cósmico. . . »

Retrato escultórico,
David Bedjanian: 1978.

LOS PLANTEAMIENTOS FILOSÓFICOS ESTÉTICOS Y MUSICALES

El segundo volumen transcribe las entrevistas grabadas durante los últimos quince años de la vida de Avet Terterian, que creemos que abren caminos para futuras exploraciones de la música del siglo XX, orientando muchas de sus investigaciones.

Aquí se incluyen una serie de temáticas importantes, que muchas veces aparecen como desconectadas, pero que muestran la profunda vinculación del artista a los problemas culturales y musicales de la época y que, por esta razón, son parte importante del patrimonio musical de Terterian.

Por esto, el volumen II ha sido titulado Los planteamientos filosóficos, estéticos y musicales, que incluyen referencias a cuestiones tan importantes como una reflexión sobre el proceso creativo, la relación entre concepto, contenido y forma, una indagación sobre lo nacional, el folclor y el orientalismo, la evolución de los géneros musicales.

Esta parte muestra la amplitud de las preocupaciones de Terterian, así como los debates en los que estaba implicado profundamente con sus contemporáneos y que hacen parte de la necesidad de clarificar su propia producción musical y de colocarla en el entorno de la música del siglo XX.

AVET TERTERIAN, SAGRADO/PROFANO

Aproximarse a la obra de Avet Terterian es una tarea difícil; al parecer tendríamos los núcleos hermenéuticos claramente establecidos, tanto por sus propias declaraciones como por los análisis que se realizan en torno a su música; sin embargo, cuando se contrasta ésta con el marco analítico producido, queda un sentimiento de insatisfacción, de insuficiencia.

Para decirlo de manera esquemática, la hipótesis central sería que su música, huyendo del realismo socialista y afirmando su carácter profundamente armenio, se inclinaría hacia la espiritualidad oriental como crítica a Occidente, que retoma motivos de la música eclesiástica armenia de los inicios de su cristianismo. Estos elementos están presentes en su música, pero no bastarían para su comprensión.

Quizás, lo primero sobre lo que hay que insistir, es en la distancia entre el autor y su obra; si bien es necesario tomar en cuenta lo que el artista dice de su música, esto no significa que haya una suerte de privilegio epistemológico en el acceso a su producción; por el contrario, hay mucho más en las obras de arte que aquello que se declara por parte de los artistas. Y creo que este es el caso de Terterian.

Pero, ¿en qué dirección iría una aproximación a la música de Terterian más allá de la interpretación “estándar” y de sus propias aseveraciones? El punto de partida, en el cual todos estamos de acuerdo, es el carácter armenio

de su música, cuestión que él reivindicaba constantemente. ¿Cuál es el significado de este ser armenio?

Fenomenológicamente está la introducción de instrumentos como el duduk, la zurna, camancha; daf los elementos de la música coral cristiana, que se pondrían al servicio de lo espiritual y lo religioso, tal como sucede en Kancheli, Gubaidulina, Pärt; pero esta es la hipótesis que debería ser cuestionada:

“¿Cómo llega a esto él? ¿Cómo podemos explicar una influencia tan fuerte? Me parece que la cualidad más importante de este artista es su capacidad de evocar la sonoridad viva, perceptible a las esferas gigantes del alma humana. La valentía que proviene de la certeza de que el camino al subconsciente pasa por la vía al superconsciente” (Terterian 48).

¿Qué yace detrás de estos fenómenos de superficie?, ¿qué “dice” efectivamente su música?, ¿cómo prolongar hacia otros espacios su música, hacia otras temporalidades? Entonces, hay que acudir a otra hipótesis de trabajo, que tendrá que ser confrontada con su música en sus aspectos filosóficos y técnicos.

Esta hipótesis se enunciaría de la siguiente manera: su música intenta “narrar” la nación armenia, pero esta narración, como lo muestra la historia del pueblo armenio, es “imposible”. Una “nación imposible” por los genocidios, el sometimiento al estado soviético y ahora, al capitalismo tardío; una nación existiendo siempre al borde, al filo de la historia, en peligro permanente de desaparecer.

Su música, antes que ir en dirección de un espiritualismo oriental, se instala de lleno en este doble vínculo que lo aprisiona: de una parte, la insistencia en “narrar y cantar la nación” armenia y de otra la imposibilidad de llevar a cabo esta tarea histórica²⁴⁹.

Terterian no resuelve la tensión, no se entrega a una suerte de utopía de lo armenio; por ejemplo, huye de cualquier folclor o de la exaltación de lo armenio; pero, tampoco se somete sin más al opresor que no ha dejado de triunfar. Terterian resiste una y otra vez; y esta sería la secuencia tortuosa y torturante de sus sinfonías, que deberían ser escuchadas desde este “clave”.

La temporalidad como aspecto inherente a sus sinfonías tendría que analizarse en este registro, como esa batalla de “subtemporalidades” enunciadas en el doble vínculo: “La organización temporal de la forma sinfónica muestra el resultado de la interpretación de Terterian de los sonidos como la fuerza dominante en la construcción de un sistema complejo interactivo de subtemporalidades”.²⁵⁰

²⁴⁹ Provisionalmente introduzco estos elementos de la “narración” de la nación que retomo de Homi Bhabha y de “cantar” la nación de Butler y Spivak. (Bhabha) (Butler y Spivak)

²⁵⁰ Reese, Elena. “Discovering Avet Terterian.” n.d.

Así que su respuesta, en su música, no sería: acudamos a una suerte de espiritualidad oriental, quedémonos en la meditación; sino: hay que resistir, porque “mientras hay vida, hay esperanza” –Dum spiro, spero-, sin concesiones fáciles, sin resolución de las tensiones, sin escapar de las contradicciones.

Podemos leer sus declaraciones siguiendo esta hipótesis de trabajo: la Tercera Sinfonía muestra este “insano, insano mundo” que imposibilita la existencia del ser armenio, que saca a la luz “algún poder desenfrenado, el cual es imposible de parar, precepto espantoso del tiempo, que domina todo, que todo lo absorbe, crea y destruye”, que es tanto el socialismo real como el capitalismo tardío, como “la histeria de nuestro siglo”.

No hay triunfo ni alegría posible, sino “absurdo” y “vacío”, que provienen de esa imposibilidad de ser de la nación y de “narrar y cantar” la nación armenia, en donde no alcanzamos a darnos una explicación racional: “no se puede percibir claramente por qué”²⁵¹.

Hace falta añadir un aspecto más la hipótesis de trabajo, que tiene que ver con la “universalización” de su música que, desprendiéndose del carácter armenio, es la metáfora de toda nación oprimida; o, si se prefiere, de la imposibilidad es estas naciones que no pueden existir ni en la esfera rusa ni en la incorporación del capitalismo tardío.

La condición trágica del pueblo armenio es la condición trágica de las naciones oprimidas. Por este motivo, también puede servir de guía interpretativa para la música académica contemporánea ecuatoriana. En el caso del Ecuador, esta música también diría acerca de la “nación” y de las “naciones” oprimidas que la conforman; su carácter altamente abstracto y atonal haría referencia a la manera en que compositores como Mesias Mayguashca, Arturo Rodas, Juan Campoverde o joven Diego Uyana, entre otros, “cantan a la nación”, huyendo de cualquier estrategia cercana al folclor.

Una música abstracta que ironiza y que expresa el malestar de una “nación” que lleva el nombre de una línea imaginaria y que se levanta sobre una pirámide de formaciones imaginarias. Contra estas abstracciones salvajes de su “identidad”, la música académica contemporánea levanta su propuesta que, como en el caso de Terterian, no puede sino instalarse en la imposibilidad de “cantar” la nación.

Esta hipótesis general propuesta aquí la imposibilidad de cantar a la nación armenia como derivada de la imposibilidad de la constitución plena de la nación oprimida, tiene que completarse con otra aproximación igualmente provisional, que sirva de guía para entrar en su obra.

²⁵¹ Sánchez, Angelita. “Pensamiento estético en el compositor armenio Avet Terterian.” (2014).

Y esta segunda hipótesis de trabajo es un enunciado en torno a aquella pregunta que surge de esa imposibilidad: ¿hay, entonces, algún camino de salvación?, ¿se puede esperar una redención de algún tipo?, ¿cómo se puede vivir lo invivible?

A través de la música Terterian busca desesperadamente esta respuesta: abre caminos sonoros tanto para expresar lo que siente como para rastrear una salida. Estrellándose contra un muro que impide ir más allá, su música retorna una y otra vez, infatigablemente, hacia la pregunta sin respuesta que se niega a aceptar la imposibilidad y batalla contra ella.

¿De dónde proviene esa clausura que impide la resolución sonora del dilema planteado? Este es el momento de introducir esa segunda hipótesis, como continuación de la primera: ningún mesianismo es posible; o, de otro modo, cualquier resolución de la nación armenia solo puede provenir de la nación armenia. En su exterior nada hay que proporcione una solución, un camino de constitución efectiva de la nación oprimida.

Su propuesta musical es precisamente esta: una ansiedad de mesianismo sin mesías, una voluntad de salvación sin salvador. (Aquí probablemente podemos encontrar tanto la proximidad con Arvo Pärt como su profunda diferencia).

La cuestión aún tiene niveles más altos de elaboración, porque esa ausencia de mesías, le conduce a buscar en su propia ritualidad armenia aquellos elementos que, al menos, le permitan decir su color: duduk, zurna, camancha, daf, canto religioso, centramiento en la percusión. Está claro que la dirección musical que toma no es la supeditación de los instrumentos y sonoridades armenias a Occidente, sino la plena realización del duduk y de su “aforística concisión sensata”.

Esa “identidad tímbrica múltiple” que conduce a la “sonoridad en masa” representa al pueblo armenio en esta búsqueda del orden, de la “regularidad” y que, sin poder encontrar una salida histórica, se convierte en el estallido, en la “velocidad dada por la composición regular con grupos irregulares” que, sin lugar a dudas, una vez más, expresan la presencia de la multitud armenia y, por extensión, de todas las multitudes armenias.

Esa multitud armenia que se representa como “la imagen capturada de la tristeza de cientos de miles de generaciones, carente de principio individual, generalizada de todo lo accidental y temporal”; esto es, la multitud de pueblos oprimidos cuya historia no ha sido contada y cantada.

“Alturas ascendentes y descendentes con predominio de los contrastes de velocidad” que llevan hasta una “masa de sonidos”, chocando contra el acantilado del tiempo futuro que impide el acceso a la salvación y que devuelve el movimiento a las olas, que se agitan aún más sin lograr superar la barrera. En términos de Avet Terterian esto se expresaría de la siguiente manera:

“Un chillido del zurna y la intensa sonoridad de los glissandos de cornos presentan la hipóstasis de un mundo caótico y puede ser real, sumergido en el sonido retumbante del tam-tam, y nacido allí, en el clúster de cuerdas. Dos acordes en tutti de la orquesta, y colgado en la ingravidez mayor completan el primer movimiento, preparando el sagrado monólogo del duduk”.

Quizás para Terterian la música tiene este destino: el de ser una hipóstasis de un mundo caótico que deviene sonoridad y, por ende, una nueva temporalidad en donde se anuncia otra realidad a través del “sagrado monólogo del duduk”, sin que haya la posibilidad de devolver ese movimiento ontológico a su origen.

El “chillido de la zurna y la intensidad de los glissandos” nos recuerda que, si bien la tendencia hacia el silencio y monólogos sagrados se repite una y otra vez, la conclusión final, no es otra que una voluntad profana, una que -como dice el término- pro-fano, se queda a la puerta de la iglesia sin llegar a entrar en ella. Estas sonoridades anuncian algún tipo de música religiosa -al estilo de Arvo Pärt- sin llegar efectivamente a desarrollarla.

La tensión entre esta voluntad de lo sagrado resuelta de manera profana conduce a “la atmósfera de danza cósmica universal”, en donde lo profano ironiza la grandilocuencia de lo sagrado y termina por triunfar sobre este. El pueblo armenio termina por celebrar su lado demoníaco, su voluntad de triunfo sobre la muerte, a través de la “risa caída del cielo”:

“La última parte -la atmósfera de “danza cósmica universal”, del ritmo escalado, incontrolado y terrible. «Una vez más, chillan los diablitos -los zurna. ¿No está claro qué triunfa y por qué? Parece, que esta victoria no debe ser permitida, algo dentro de la mente se resiste, pero su llegada es un hecho inevitable. “La risa caída del cielo”— esto ya es serio. Pero, el quid de la cuestión, en que sería ignorante y absurdo tratar esta parte como contrapeso a la meditación del duduk, como una celebración de los poderes demoníacos. Tales parámetros y clichés no funcionan aquí. Tal vez, así -a través del miedo y la humildad- se revela al hombre el misterio de la vida y de la muerte...”²⁵² .

Una y otra vez la tensión entre sagrado y profano se hace evidente, se vuelve “terrible risa infernal sobre la fragilidad y perecedera vida”, “mundo terrible con entradas violentas... de los trombones histéricos”, que oscila entre la “tragedia de la muerte del hombre” y la existencia de “una inmortalidad”. ¿Qué de extraño es que todo este movimiento conduzca al silencio, a la meditación?

Aquí Terterian reconoce explícitamente esta contraposición entre los dos planos, que se da más allá de nosotros y de nuestra comprensión, un lugar a donde solo se puede acceder a través de la música, que puede expresar tanto la “mofa de lo santo”, como el reconocimiento que “la risa viene de algún lugar del cielo”.

²⁵² Fedorova Ksenia A través del silencio y tiempo. En la revista: “zAaRT” 24.05.2005 <http://www.mmj.ru/166.html?&article=557>

Duduk y zurna introducen esa voluntad del pueblo armenio de someter a Occidente -la sinfonía tradicional- desde dentro, haciéndola estallar a través de la introducción de otras temporalidades, de otros ritmos, de otras secuencias y que no hallan una resolución. Por eso, “termina una y comienza otra, se funden y se confunden creando un efecto de locura, de caos, de una multitud de sonidos perdidos, entre los obstinatos rítmicos”.

El agotamiento de esta locura, de esta secuencia de regular/irregular, encuentra su continuación en el silencio, en el desistir de un empeño heroico, aunque sin salida, en la búsqueda de una salvación sin salvador, de un mesianismo sin mesías.

Carlos Rojas Reyes

LA MÚSICA. EL COMPOSITOR. EL PROCESO CREATIVO

Rubén Terterian. ¿Tal vez mi pregunta puede parecer demasiado lineal, pero qué es la música?

Avet Terterian. ¿Qué es un “fenómeno de la música”? Esta cuestión sigue siendo un misterio para la humanidad, y ningún filósofo aún no ha encontrado una respuesta a la misma. Sólo había los intentos de acercamiento. Para mí, por ejemplo, más cercana la definición hecha por Rudolf Steiner²⁵³: “La música - es la vibración del Universo”. Este fenómeno, que se interpone entre la palabra y el silencio. Allá, donde se termina la palabra, se inicia la Música; allá donde se acaba la Música -comienza el Gran Silencio. Sin embargo, esto no es un silencio muerto del olvido.

La música –es algo que no tiene ningún prototipo en la vida real. Este es un fenómeno aislado, incluso si se considera en el contexto sólo del arte. A veces me parece que la Música no tiene ninguna relación con las otras artes.

La Música es una creación de la razón humana... Hablando sobre el mundo de la música, más a menudo nos referimos al mundo del cúmulo de obras “hechas por el hombre”... De ninguna manera, no puedo estar de acuerdo con esto. El mundo de la música, así como el mundo en general, se ha creado para siempre. Este es el asunto divino... ¿Nos será permitido a nosotros conocer este mundo, podremos ingresar allá? -Eso es lo que es importante, - en qué medida estamos acercándose a Dios, a un paso, a medio paso... Por supuesto que hay los Grandes a los que, probablemente, se les ha dado a conversar con Dios, a los otros -solo verlo.

La invasión bruta, una simple inventiva, la escritura formal, el ingreso en el Mundo de la música -en el Mundo divino –son incompatibles. El artesanado es

²⁵³ Steiner Rudolf (1861 –1925) - filósofo austríaco, erudito literario, educador, artista, autor teatral, pensador social y ocultista

como una profanación del algo a lo que es necesario tocar suavemente, con toda la precaución. Aun es mejor no tocar en absoluto, simplemente escuchar. En este mundo, hay que vivir con extrema cautela a fin de no ofenderlo.

Rubén Terterian. *“La belleza salvará al mundo”²⁵⁴. ¿Usted cree en el hecho que la música puede salvar el mundo?*

Avet Terterian. *¿Sobre qué mundo estamos hablando? Si es sobre el que está a alrededor nuestro, entonces proteger el mundo terrestre no significa salvar el Mundo... El lugar donde vivimos es una pequeña parte del cosmos, que pasara si la gente, Dios no lo quiera, un día hagan explotar nuestro globito, es poco probable, que sufra el Universo. Después de todo, la Tierra está poblada por las criaturas que en su mayoría son atrasadas y subdesarrolladas, capaces de matar y dividir el mundo en lo nuestro y lo suyo... Las guerras... Ahora, en el umbral del siglo XXI, matar unos a otros por un pedazo de tierra, o un trozo de pan –un bajísimo nivel del desarrollo.*

La misión del Artista es advertir al mundo de una catástrofe.

Rubén Terterian. *Mi siguiente pregunta no es menos terminante (frontal) que la primera. ¿Qué es un compositor?*

Avet Terterian. El Compositor -esto es el tipo de pensamiento, esto es una propiedad y afinación especial de la mente.

El Compositor -una persona que está en un cierto estado de la creatividad musical.

Una característica distintiva del compositor, tal vez podríamos llamarlo, como la capacidad de escuchar algo, lo que para la persona privada de este talento no está disponible. Al igual que el astrónomo, que ve el macrocosmos, las estrellas inaccesibles para los ojos ordinarios, como un biólogo, ante el cual revela sus secretos microcosmos, el compositor penetra, por así decirlo, en el mundo inaudible y lo convierte en una propiedad de la humanidad.

El científico trata de decirle a la gente acerca de lo que vio, escribe los libros, el compositor crea una obra musical.

Rubén Terterian. *¿Cuál es, en su opinión, las principales características de su proceso creativo?*

Avet Terterian. En el momento de la creatividad, parece que se apaga la percepción externa y con toda la tensión actúan en las más profundas capas del cerebro. En el transcurso de la encarnación de la obra, absolutamente todo está involucrado en un solo proceso, cuando hablé sobre la Segunda sinfonía he mencionado este tema. Son miles y tal vez millones de partículas, esto es toda la experiencia acumulada.

²⁵⁴ Frase de la novela “El idiota” (1868-1869) de Fiódor Mijáilovich Dostoyevski (1821- 1881).

Cuando estas creando, nunca piensas, quién y qué debe tocar. La selección se lleva a cabo, probablemente, en el subconsciente. Todo se funde en un todo único y se desintegra en las notas individuales que por sí mismas como que “se transportan” al papel. Como resultado, la composición adquiere una nueva vida, separada del compositor.

No quiero decir que la creatividad es un fenómeno insalubre, la experiencia de trance de algún tipo. Es los instantes, y tal vez meses, cuando se fusionan todas tus representaciones sobre el mundo, tu experiencia entera, todos tus conocimientos y sentimientos -todo sirve a un solo propósito - al nacimiento de lo nuevo, a la creación de una obra musical. El proceso es complicado, es poco probable que alguna persona puede describir y explicar el estado en el que reside el artista.

Con frecuencia preguntan: ¿cómo escribe Usted la música, como ha compuesto? Si hablamos de una simple inventiva, escritura formal, no es difícil de responder, si sobre la creatividad -es imposible. Puedo describir, como componía la sonata para cello, pero cómo nacieron la Segunda y las posteriores sinfoníasno soy capaz de hacerlo. En el momento de la inmersión creativa, la música “aparece”, por así decirlo, ya hecha. Lo escucho por primera vez, en su conjunto, dentro de mí mismo, así como se puede soñar un sueño, con su inicio, desarrollo y fin.

¿Tienen su significado los conocimientos y la experiencia? ¿Puede la música venir en un «sueño» a la persona que no tiene la experiencia auditiva, que no maneja los medios de expresión? Definitivamente que este «sueño» no se convertirá en obra del arte. El sueño del sueño, pero todavía es necesario realizarlo en los sonidos. Podemos soñar con la forma en que bailamos, ponemos en el escenario las piezas teatrales, filmamos las películas, pero si no estamos preparados profesionalmente, si no tenemos la experiencia, si no hay maestría -el sueño seguirá siendo una visión que nunca será implementado.

Conocemos muchas obras donde existe una buena idea, buena intención pero, no hay una debida realización. Probablemente algo “apareció”, pero para su ejecución ha faltado la maestría. Sin embargo conocemos y las obras que tienen la presencia de todos los elementos de la música, que llamamos “**seria**”, que poseen del virtuosismo técnico, pero en donde está ausente “un sueño”. A veces, escuchando a una obra, me imagino visualmente al compositor, que este sentado frente del piano, improvisando e inventando algo. Por supuesto, esta es una etapa, que todos atravesamos, que yo tuve que cruzar, es imposible de evitar -pero esto son sólo las aproximaciones a la creatividad.

Una vez, vi a un compositor quien escribía una sinfonía, fue esto hace mucho tiempo en la Casa de la creatividad “Ivánovo”²⁵⁵. En casi cien páginas,

²⁵⁵ Casa de la creatividad « Ivánovo», los chalets que prestaban a los compositores, ubicados cerca de la ciudad Ivánovo situada en el centro de la Rusia europea.

fue garrapateada una melodía, una voz solita. Le pregunté, “¿Qué es esto?”, él respondió: “La sinfonía!” Me sorprendió su respuesta, pero el continuo muy serio: “Después voy a armonizar y orquestrar”. Esto, para mí, significa la absoluta y total falta de creatividad. Considero, que esta persona no llegará a ser un compositor.

Si estamos hablando sobre el arte verdadero, la forma y el contenido, y todo lo demás surge simultáneamente. Y no puede primero nacer la idea, después la forma, a continuación, los sonidos...

Rubén Terterian. ¿De lo que ha dicho se desprende que el proceso creativo del compositor es místico?

Avet Terterian. La palabra “misticismo”, como ya he dicho, la trato con ironía... La penetración, la comunión con el mundo divino, el conocimiento espiritual... ¿Qué misticismo puede tener el santo, cuando el mundo está abierto para él y él lo conoció? La creatividad -es el camino hacia Dios... La creatividad es el conocimiento... Y aquí hay muchas influencias, por supuesto, el impacto del mundo real que esta a tu alrededor y lo invisible, extrasensorial.



La placa conmemorativa en la Casa de los compositores en Dilijan, Armenia.

Rubén Terterian. ¿Usted trabaja sin uso del instrumento?

Avet Terterian. Sí, he abandonado por completo la ayuda del instrumento, el piano, que no me permitía escuchar los sonidos, que nacen dentro de mí mismo, él sólo los silencia. Esto conduce a una simple inventiva, una escritura formal, y a la falta de verdad. En este momento, tal vez, incluso su propia respiración puede destruir el naciente mundo de la música, con la que es necesario relacionarse con una prudencia muy especial.

Y es en la búsqueda del silencio por lo que más de treinta años estoy viviendo como un ermitaño. En el principio, en Dilijan, en la Casa de los compositores, hasta que llegó un momento en que sentí la necesidad de mi “rincón”. Me pareció, que el ambiente espiritual que reinaba en la Casa de la creatividad, poco a poco se perdió. Tenía la sensación que algunos manos “sucias” tocaron este lugar. Llego la supremacía de la falta de espiritualidad. Dios, al tiempo, me envió una casa en la rivera del lago Sevan²⁵⁶, y la tomé como una recompensa por mi humilde oficio.

Rubén Terterian. ¿Qué cree usted que es más importante para un compositor?

²⁵⁶ La casa de Avet Terterian se encuentra en aldehuela Ayrivan cerca del lago montañoso Sevan, que es más grande de Armenia y uno de los lagos de alta montaña más extensos del mundo.

Avet Terterian. Tal vez, este “importante” se puede ser llamado una comunicación bidireccional por lo vertical. Esto he inventado yo mismo, y siempre predico. La esencia de la idea se encuentra en lo siguiente: si una persona vuela muy lejos en el sentido espiritual, entonces nunca regresa, y por lo tanto no la necesita aquí, en la Tierra; si está demasiado enganchado al mundo material y de ninguna manera puede subir, consiguientemente camina en cuatro patas como un animal -se ha puesto pesado, con la mirada baja, sin ver nada por encima de sí mismo. Estar allá, “arriba” en estas interminables capas espirituales y simultáneamente en la Tierra - tal vez esta es la esencia de la creatividad.

Rubén Terterian. ¿Sueño, mensaje divino... Usted podría decir algo más sobre esto?

Avet Terterian. Al igual que la luz, que rompe la oscuridad, la música llega desde un silencio absoluto. El compositor atrapa el mundo sonoro, las más finas vibraciones que provienen desde el exterior, de algún espacio cósmico. Los percibe en un estado específico, cuando están conectados todos los “receptores” de su alma, su conciencia. Todo está actuando, todo está participando. Creo, que las composiciones vienen como un sueño. Y tal vez, estos sueños creativos, divinos, son mis sinfonías. ¿Podría haber soñado con ellos antes? Probablemente podría, tal vez, ellos venían en mis sueños, pero fueron olvidados y no se efectuaron.

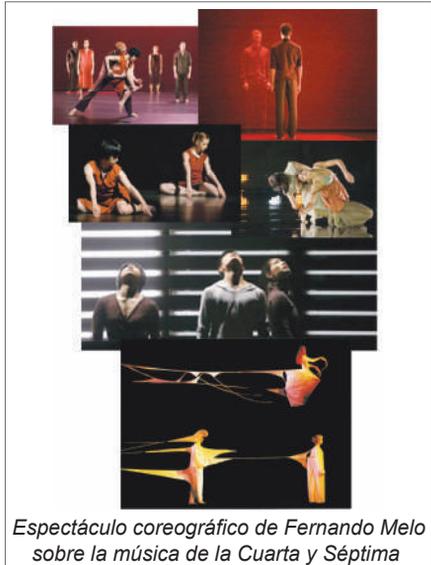
CONCEPTO. CONTENIDO. FORMA

Rubén Terterian. ¿En su opinión, en qué consiste la esencia del concepto de la obra musical?

Avet Terterian. El proceso creativo une todo, incluyendo la sensación interna de la obra como un todo. La forma artística tiene un claro concepto de intención, que contiene la actitud a los medios de expresión, las características acústicas, y las posibilidades interpretativas, y así sucesivamente por este estilo. Por ejemplo, acústica de la sala. Siempre llamo la atención de mis estudiantes, que después del golpe del tam-tam, o de la explosión del grupo de percusión, el sonido no se detiene inmediatamente, y continúa unos pocos segundos más después de la pausa que ellos escriben. Esta regularidad se retiene en la memoria y entra en las capas más profundas de la conciencia. Todo lo que el compositor sabe acerca de la armonía, la polifonía, la acústica, la psicología de la percepción, establecido a través de la educación en la cultura de su personalidad. Y en el momento de la creación, ya no se concentra solo en algún componente. El concepto no puede ser separado del proceso creativo, sobre lo que ya he hablado. Se convierte en el resultado de la experiencia acumulada hasta el momento presente. No creo a los compositores, que por primera vez escucharon la música, cuando ya cumplieron veinte años. No creo, porque es indispensable una experiencia auditiva, la selección, que es -la educación del gusto, sentido de la forma y el tiempo, en otras palabras, de todo que luego se funde en una concepción coherente de la obra.

Por ejemplo, la sensación del tiempo surge a partir del conocimiento sobre la psicología de los oyentes, de las personas de una región determinada, en la que vive el artista. Y esto también, está puesto en la base del concepto. El concepto oriental del tiempo es uno, el europeo -es otro. Como una muestra, si John Cage crea una obra de 4' 33' ' de silencio²⁵⁷, pues, sabiendo sobre "su oyente", él está seguro, que es suficiente para que el auditorio llegue a un estado de furia, y mediante de este se convierte en participante activo de lo que está sucediendo. Sin embargo, en el Oriente, los mismos cuatro minutos y medio, creen, que causarán una reacción completamente distinta. Parecerá un instante. El oyente oriental está listo para un silencio a la longitud de un siglo. No se habría entando en rabia, sino por el contrario, sería agradecido por el silencio. Y esto se relaciona no sólo con la psicología, sino también, con la educación. Recuerdo, cuando el experimento de Cage fue reproducido en Moscú, todo el público muy tranquilo esperó el final, aunque el artista en escenario, parece, estaba sentado frente del piano no los cuatro minutos y medio, sino casi seis.

Quando comienzo a crear una composición, todo lo que dije, ya está consagrado en el subconsciente. Naturalmente, en este momento no pienso sobre los detalles. Si todo esto no forma parte de tu propia esencia, los cálculos aquí son simplemente imposibles.



Rubén Terterian. ¿Qué podría decir sobre el contenido de la música en general?

Avet Terterian. El contenido de la música, la entiendo cómo la encarnación de una idea en los sonidos asociada con la cosmovisión común, la estética, la experiencia de la vida del compositor. Durante el proceso de creación de la obra, difícilmente puede decirse algo sobre sus imágenes. La creatividad -es la autoexpresión, y no una pintura sonora, por lo tanto, la música llevará un cierto contenido, igual a aquella, que se llena de la personalidad del compositor. Una vez más, aquí un papel importante lo juega la experiencia del artista,

²⁵⁷ 4'33" - obra musical en tres movimientos del compositor estadounidense de vanguardia John Cage (1912-1992) presentada en el año 1952. En la partitura, con una única palabra, «Tacet», se indica al intérprete que ha de guardar silencio y no tocar su instrumento durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Los teóricos de las vanguardias musicales consideran que el material sonoro de la obra lo componen los ruidos que escucha el espectador durante ese tiempo.

su plataforma de la vida, su relación con el mundo. La composición -aún el más puro instrumental -lo puedes llamar como quieras, es posible añadir a la obra un programa, un "libreto", pero, es poco probable, que esto vaya a

corresponder a los ideales del arte, si el artista no vive la vida de su pueblo, no está lleno de ideas de la espiritualidad, el humanismo y el progreso. El contenido de la música es casi imposible expresar con las palabras concretas. Pero esto no quiere decir, que la música no sea realista. Las imágenes del lenguaje musical se acercan a las generalizaciones simbólicas.

En particular, en relación con el uso de mi música para los espectáculos en el teatro, a mí siempre me interesó una cuestión: cómo es posible, que la música de ópera, escrita para un argumento revolucionario ("El cuadragésimo primer" B. Lavrenev), de manera tan buena "se correspondió" con los imágenes de la drama de Shakespeare "Ricardo III». Al parecer, lleva en si el símbolo del dramatismo, tensión, y esta tensión epocal puede ser relacionada con una variedad de situaciones. Esto demuestra una vez más, que las imágenes sonoras no están directamente relacionadas con un argumento concreto, con el significado de las palabras, con la acción. Ellas absorben todo y principalmente expresan los estados generales. Siempre digo que "Anillo de fuego" - es una ópera de los estados espirituales- de la guerra, la paz, del amor... Recuerdo, que después de escuchar mi música en la obra "Ricardo III», esta idea me inquietó y mucho tiempo después pensé en ello.

Rubén Terterian. ¿Y qué se puede decir sobre la forma?

Avet Terterian. La forma es también en cierta medida el resultado de la experiencia auditiva y de la selección. Nunca pienso sobre la forma - ella nace con su integridad, en la totalidad del complejo. La forma corresponde al concepto, al contenido de la obra específica, y para mí nunca ha sido predeterminada de antemano.

LA MÚSICA NACIONAL. FOLCLOR. ARREGLOS. ORIENTALISMO

Rubén Terterian. ¿Qué puede decir Usted sobre el arte nacionalista, o sobre la pertenencia nacional de la música?

Avet Terterian. Creo que no hay música que no sea nacional, como no puede existir un artista, que no pertenezca a una nación, a un pueblo en particular. Oriente u Occidente, uno u otro país -la vida misma, la cosmovisión, determinan la actitud hacia el sonido, el tiempo, el espacio... Esa siempre, fue la base de cualquier cultura, y así será. Pienso, que no es necesario recordar constantemente: que me refiero a la música autentica, creatividad verdadera, no a una simple inventiva, una escritura musical formal.

Me parece, que el artista no sólo espiritualmente, sino también "físicamente" está atado a su país, a su tierra natal. Cuando a mí, por ejemplo, varias personas me habían persuadido para trasladarme a Moscú, siempre

les decía que es imposible, porque sólo en Armenia, recibo una carga de la espiritualidad, que se implementa en mis obras. Cuando me encuentro lejos de las montañas de Armenia, tengo alguna afinación espiritual, y pierdo la necesidad de auto-expresión.

Cuando reflexiono sobre la música nacional, estoy hablando de su espiritualidad. Espíritu de la gente, el espíritu de la Patria -que no pueden ser reemplazados por un sistema de procedimientos y los giros de la entonación melódica. Precisamente esto es lo que aproxima la música a su pueblo y, como resultado -la hace entendible para toda la humanidad.

Rubén Terterian. ¿Cuál es su punto de vista en relación la música folclórica?

Avet Terterian. Cuando me dicen “música del pueblo”, me hacen estremecer, porque no puedo entender qué significado en este contexto tiene la palabra “pueblo”. Considero, que deberíamos hablar de la música, de los compositores que vivieron hace mucho tiempo, y los nombres de cuyos son desconocidas para nosotros. Cuanto más cerca de nosotros, más se precisan sus nombres, más detallados son sus biografías. Esta es una cultura musical definida que ha existido hace mucho tiempo y ha llegado hasta nosotros sin los nombres de sus creadores.

Uno solo tocaba el duduk, el otro -en el saz²⁵⁸, el tercero -la kamancha, tocaban y componían sus canciones, su música. Tal vez hubo un momento histórico cuando este arte abastecía a los intereses espirituales de todos los sectores culturales de la sociedad, respondiendo a las necesidades de todas las personas. Entonces comenzó la diferenciación espiritual de la humanidad y, como un resultado, la diferencia en la música. Aparecen nuevos géneros, un nuevo contenido...

El arte siempre ha llevado consigo la verdad, como ahora, era un fenómeno social, tenía su predestinación. Cuando una vez pedí a un ex arriero de bueyes que cantara un Horovel (Հորովել),²⁵⁹ se rió: “¿Cómo Horovel?! Como voy a cantar un Horovel! ¿Y dónde están los bueyes? ¿De veras que debo cantar: tractor gann (Ջան)²⁶⁰? “. Horovel -la auto-expresión, que nacía en el proceso creativo, y el campesino, en el pleno sentido de la palabra, se convertía en un compositor. Por supuesto, no todos componían ellos mismos. Alguien cantaba un Horovel, escuchado de su abuelo, imitaba, modificaba. Pero no sabemos, si lo mejoraba o empeoraba. Se dice que el pueblo se cristaliza y se purifica, mejorando la música, que llamamos, folclórica. Para mí es una gran pregunta, tal vez el original era más perfecta, nadie sabe nada al respecto.

²⁵⁸ El saz - instrumento de cuerda o cordófono de tipo laúd con mástil largo.

²⁵⁹ Canción del labrador- la canción cantada durante el laboreo del suelo destinado a animar a los animales. Cantando, los aldeanos expresan el descontento social, los pensamientos y los sentimientos personales.

²⁶⁰ Gann (Ջան) - Querido

Naturalmente, cualquier obra de arte es el resultado de proceso creativo de un individuo. Apenas es posible imaginar que alguien escribía las notas para otro - otra. Los cambios se llevaron a cabo en el marco de una obra ya existente y la variación -es sólo el resultado de la tradición oral del ser de este tipo la música. El nacimiento de las composiciones estaba asociado con una cierta condición del alma, con una determinada situación, con el entorno en general. El hombre ara en el campo, los bueyes tiran un arado... ni un alma alrededor, y él comienza una conversación íntima y oculta, que es su auto-expresión. Su imaginación creativa estirada hasta el límite, y él humaniza al buey. Le dirige sus palabras a él, aunque en realidad ha tenido un diálogo consigo mismo.

Ejemplos existentes que llegaron a nosotros de la música llamada "folclor" - son las obras maestras creativas de nuestros antepasados, es la acumulación de la razón humana. Sin embargo, no creo que esta música, hoy, sea capaz de satisfacer todas las necesidades espirituales de la gente, aunque, no es excluyente, que muchas personas todavía se quedaron en el nivel del desarrollo espiritual, que sus antepasados, y el arte contemporáneo para ellos, simplemente, no es algo necesario.

Rubén Terterian. ¿Qué piensa usted sobre la práctica de los arreglos de la música folclórica?

Avet Terterian. Esto es una cuestión a la que varias veces me he referido en mis discursos. Los arreglos de la música folclórica para mí - es algo totalmente inconcebible, no entiendo esto. Pueden objetarme: "¿Y Komitas²⁶¹?" En mi opinión, él iba muy lejos de lo que escuchaba viajando por Armenia, y ni siquiera estoy seguro, de que sus creaciones pueden ser llamadas, en el sentido literal de la palabra, arreglos. No sé, qué parte de su música es folclor, y dónde es él mismo, yo creo que es simplemente Komitas.

¿Si Komitas arreglaba, entonces, que hago yo? También absorbo las muestras de música que me rodea, que fueron de antes -esto es la selección. ¿Será que esto quiere decir que soy un arreglista? Todo «entra» en el artista, desde las así las llamadas canciones folclóricas, canciones de nuestros anónimos antepasados lejanos, hasta las obras maestras de Beethoven, Wagner, Mahler, Shostakovich, Webern, Stockhausen... Creo, que Komitas, escuchando la música, que para él era un alimento espiritual colosal, penetrando en su espíritu, seleccionando, enriquecía por ella y escribía sus propias obras originales.

²⁶¹ Komitas (1869-1935) - sacerdote, compositor, director de coro, cantante, etnólogo musical, pedagogo musical y musicólogo armenio. Está considerado como el fundador de la música académica armenia moderna. Comitas Especialmente célebre por haber viajado extensamente por toda la Armenia histórica, escuchando y grabando las canciones populares y danzas armenias en varios pueblos y aldeas, recopiló y publicó unas 3000 canciones, muchas de ellas adaptadas para canto coral.

La palabra “arreglo”, la entiendo literalmente como una transcripción, modificación de la música ajena. Precisamente, es extraño, porque para el compositor no puede existir una música folclórica, esto es sólo una palabra conveniente, hay únicamente la creación no propia, en otras palabras, música creada por terceras personas. El ejemplo muy llamativo— es «Նուբար Նուբար»²⁶² («Nubar Nubar) de G. Yeghiazarian. Tatul Altunian²⁶³ utiliza “Նուբար Նուբար” de Komitas, parcialmente escribe él mismo, a su vez Yeghiazaryan orquesta. Así en la obra orquestal de la autoría de Yeghiazarian están presentes y Komitas, y T. Altunian. Incluso tengo dudas: seguro que él sabía que una parte pertenecía a Tatul Altunian, cuya música, me parece, no ha sido muy apreciada por él. Considero que esta no es creatividad verdadera del compositor, ya que aquí no existe un concepto independiente e individual.

Otro ejemplo, no menos curioso: E. Svetlanov²⁶⁴ arregla una canción, pensando que es “folclórica”, es decir, de un creador no identificado, con la música de quien puedes hacer todo lo que quieres, pero resultó que su autor es Ian Frenkel²⁶⁵ ! Para mí, estas piezas musicales son similares, por ejemplo, a los arreglos de la música de Bach. ¿Cuál es diferencia entre Bach y los aquellos cuyos nombres no sabemos? ¿En qué radica la esencia de la diferencia? Puedo orquestar de nuevo la música de Bach, hasta hacerla irreconocible. Pero, ¿es necesario?

Rubén Terterian. *Además de los arreglos, existe la práctica de utilización de los temas de la música folclórica. ¿Qué siente al respecto?*

Avet Terterian. Algunos elementos de la entonación, por supuesto, penetran, pero no como un “uso”, sino como partículas del lenguaje musical de una u otra nación. En la mayoría de los casos, el tema folclórico incluido, por ejemplo, en una sinfonía no se combina con el desarrollo general y sigue siendo un elemento ajeno. Y siempre surge la pregunta: ¿por qué esta melodía, y no otra?

Por supuesto, si eso hace un genio – desaparecen todas las preguntas. ¿Pero, qué importancia tiene esto cómo un fenómeno? No sé. Tal vez, es más valorable, cuando el compositor, con todo, escribe su propia música.

Para mí, no es por casualidad que en la Sexta Sinfonía de Tchaikovsky hay citas. Creo que su ausencia en esta obra estaba predeterminada por la máxima individualización de auto-expresión del artista, por la profundidad de la actitud filosófica.

²⁶² Նուբար (Nubar)- Linda

²⁶³ Altunian, Tatul T. (1901-1973) – director de coro, etnomusicólogo, educador armenio. Artista del Pueblo de la URSS. Fundador del Ensemble estatal de canciones y danzas folclóricas armenias que lleva su nombre.

²⁶⁴ Svetlánov, Yevgueni Fiódorovich (1928- 2002) - director de orquesta, pianista y compositor soviético y ruso, Artista del Pueblo de la URSS, Héroe del Trabajo Socialista.

²⁶⁵ Frenkel, Yan Abramovich (1920 -1989) - compositor de la música popular, cantante, violinista, el actor soviético. Artista del Pueblo de la URSS.

Y no creo que alguien podrá argumentar, que su Cuarta sinfonía, con «Во поле берёзонька стояла» (“Vo pole berezoňka stoiala”)²⁶⁶, es más nacional que la Sexta.

En el uso de ciertas construcciones de las entonaciones musicales brillantes, como “Vo pole berezoňka stoiala” o «Сидел Ваня на диване...» (“Sidel Vanya na divane”)²⁶⁷, que no crean una verdadera inmersión, veo más “coqueto” con la música “popular”. Después de todo, si estos temas no fueron incorporados en las obras, sus conceptos no han cambiado fundamentalmente.

Rubén Terterian. *¿Cuál es su actitud hacia el orientalismo?*

Avet Terterian. A menudo no me siento satisfecho, más me confunde, cuando los compositores occidentales en sus obras “flirtean” con el Oriente. Que por lo común, no su profundidad, tradicionalidad, espiritualidad, sino en la apariencia externa. Y esto precisamente, proviene del uso solo unas entonaciones específicas, que siempre fueron erigidos en un culto. Pero ellas no llevan en sí mismo lo más importante— la espiritualidad del Oriente

En este sentido, puedo llamar superficial el todo orientalismo ruso. No me convence a mí la música oriental de Stockhausen. El “coqueto” con el Oriente continua todo el tiempo y a mí me parece que es demasiado chistoso e ingenuo. No veo allá una amalgama de las capas musicales nacionales, y por todas las evidencias, se sienten las fronteras.

La paradoja es que veces, este acercamiento está presente incluso en las obras de algunos compositores armenios. A pesar de la presencia de todos los rasgos externos y el uso de temas “folclóricos” la música no consigue ser verdaderamente nacional.

Rubén Terterian. *¿Podría usted decir más sobre esto en concreto?*

Avet Terterian. No voy a hablar sobre la música de calidad dudosa. Recordemos a los genios. Por ejemplo, pienso, que la música de Spendiarov²⁶⁸, donde en algunas obras utiliza temas armenios, pero carece del espíritu de la música armenia, en toda inclinación de su pensamiento— este fenómeno es ruso, es un intento con los métodos de compositores rusos, desde su experiencia, sobre todo Kuchkistov²⁶⁹, de reproducir música Armenia. La música rusa con acento

²⁶⁶ «Во поле берёзонька стояла» - “En el campo el abedul se paró...” - canción folclórica de baile de ronda rusa, incomparada por Tchaikovsky en cuarto movimiento (Final) de la Sinfonía No. 4

²⁶⁷ «Сидел Ваня на диване...» - “Vanya fue sentado en el sofá...” - canción folclórica rusa utilizada por Tchaikovsky en su Cuarteto para cuerdas No. 1 en Re mayor.

²⁶⁸ Spendiarov (Spendiarian) Alexander A. (1871- 1928) - compositor armenio, conductor, fundador de la música sinfónica nacional de Armenia y uno de los patriarcas de la música clásica armenia. Estudió con el compositor ruso Nikolái Rimski-Kórsakov.

²⁶⁹ Mogúchaya kuchka (El Gran Puñado) - Los Cinco un círculo de compositores que se reunieron en San Petersburgo, Rusia, en los años 1856-1870: Mili Balákiev, César Cuí,

armenio. Por supuesto, era una etapa necesaria durante la formación de la escuela de composición, pero, de hecho, no es todavía una música armenia. En ella siento la ausencia de algo, que es muy importante. Hablar acerca de Khachaturian es demasiado pronto, nosotros no tenemos reemplazo para el genio. Sin embargo, él mismo a menudo decía que él es “oriental” un compositor “soviético”, incluso un “ruso”. No me convence cuando Khachaturian introduce una cita «Որսկան ախպեր» (“Vorskan ajper”)²⁷⁰ en una sinfonía sobre la guerra. Este tema no se fusiona con su entorno y sigue siendo simplemente “Vorskan ajper”. Podría ser este tema, cualquier otro. En esta sinfonía, veo el deseo del compositor de embutir la entonación oriental en una forma europea. El pensamiento aquí es una reminiscencia de una filosofía visual²⁷¹.

Lo dicho en absoluto no significa que yo quiero subestimar el valor de la música de Khachaturian. Es brillante y genial. Sus creaciones han tenido un enorme impacto en el Este. Muchos compositores de la Transcaucasia estaban bajo su fuerte influencia. A veces me parece, que más que en su patria, su pensamiento en gran medida determinó el desarrollo de la creación musical de Azerbaiyán, Georgia y Asia Central, en Armenia muchos artistas han desarrollado una “línea” de Shostakovich, algunos tenían como su orientación la música occidental. Mi música, no tomó el camino propuesto por Khachaturian. Sin embargo, no puedo imaginar un mundo de la música contemporánea sin una genial herencia creativa de Khachaturian.

CRITERIOS DE VALORES EN EL ARTE

Rubén Terterian. *¿Cuál es, en su opinión, el valor intrínseco de las obras, que les da una vida por los siglos?*

Avet Terterian. Creo que, en primer lugar, esto es cómo el artista fue capaz de revelar su comprensión del mundo y cómo esta visión pudo abrazar el mundo entero. Por supuesto, siempre con la condición de la ejecución inmaculada. El profesionalismo del



Retrato, Rudolf Khachatrian

Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y

Aleksandr Borodín. Una característica de Los Cinco era su interés al orientalismo.

²⁷⁰ «Որսկան ախպեր»-“Hermano-cazador” - canción folclórica armenia, incomparable por Khachaturian en Sinfonía n.º 2 en mi menor, “Sinfonía con campanas”.

²⁷¹ Creación de imágenes musicales conceptuales sobre la base de percepción sensorial y visual

compositor y su intensidad espiritual siempre se sienten en la música. Con ideas y sentimientos está impregnada la música y, por cierto, qué cantidad de la información y para cuántos siglos se invertido en ella- esa es la esencia de la vitalidad de la obra.

El profesionalismo por sí solo no resuelve nada -el trabajo se queda sin alma, formal.

Un verdadero gran arte, es el en que se da un valor imperecedero, es un arte que incorpora en sí los varios componentes, incluyendo la capacidad de expresar su pensamiento, su concepción del mundo, los sentimientos y emociones, la generalización filosófica, la aspiración hacia la verdad, hacia el Dios... Cada uno de los elementos nombrados tiene millones y millones de matices.

Por supuesto, en la obra se hacen sentir la cultura general de la persona, y el grado de su talento artístico.

PERSONALIDAD Y CREATIVIDAD

Rubén Terterian. *¿Usted ve una conexión entre la personalidad y creatividad del compositor?*

Avet Terterian. Creo que esta relación existe y es con todo muy definida. No creo que un individuo vacío, aburrido, maligno, sea capaz de crear una obra digna de la memoria humana. El genio siempre es bueno, él vive con los intereses del pueblo, él en primer lugar -es una persona eminente. Obviamente, él puede ser insumiso y, a veces, agudo en la vida cotidiana, sin embargo, si nos acercamos a él, si penetramos profundamente en su esencia, vamos a ver dentro de él un humano, en el verdadero sentido de la palabra. Y Mozart, y Beethoven, y Shostakovich han sido grandes personas.

La personalidad del artista -es su código genético, la fe, la identidad nacional. Y, por último, que está disponible para él como un hombre, que es lo que él puede abarcar, que es lo que le fue dado a él... En qué medida le es permitido penetrar en el mundo suprasensible, todavía más -que lleva con él mismo a los oyentes. Pues, exactamente es allá donde se realiza el impacto de la música, donde el compositor puede hacer con el oyente todo lo que quiera. Por supuesto, si su personalidad está dotada de fuerza espiritual adecuada.

TRADICIONES. INNOVACIÓN. CONTEMPORANEIDAD

Rubén Terterian. *¿Cuál es su comprensión de la relación entre la tradición y la innovación en las artes?*

Avet Terterian. La tradición y la innovación es una cuestión compleja. La innovación ,ya está puesta en el fundamento de cualquier tradición, en la que existe un impulso para la evolución. Después de todo, si aparece algo nuevo,

no es de un modo distinto de ser construido sobre la experiencia adquirida. En su movimiento la tradición da impulso al desarrollo, al menos, de una combinación diferente de medios de expresión y técnicas bien conocidos, ya aparecen, y se hacen sentirse, los rasgos previamente desconocidos, en otras palabras, aparece algo que no existía antes. Y al mismo tiempo, no puede ser que una innovación, no contenga la tradición, porque nada puede nacer de la nada. No pueden subsistir una ópera innovadora o la sinfonía fuera de su ligazón con las tradiciones, con lo que yo llamo, la genética de los géneros musicales, la memoria hereditaria. Porque, si no hay tal unidad en la obra, entonces el propio artista no tiene comprensión de los orígenes, del pasado, no posee la práctica auditiva, no tiene el conocimiento, la experiencia, y así sucesivamente. Y la creatividad, en este caso, no tiene lugar.

Sobre la tradición y la innovación es necesario hablar en tres dimensiones. En primer lugar, en lo logrado que ya es el potencial para el desarrollo, en segundo lugar, en las innovaciones está presente el vínculo con el pasado y, en tercer lugar, que cualquier descubrimiento se convierta en una tradición en relación con la evolución ulterior. Y esta dialéctica del pasado, presente y futuro está siempre presente.

Cuando se manifiesta algo nuevo, podemos encontrar su origen en el pasado, pero ningún análisis de la tradición, no importa qué tan escrupuloso que sea, nos dará la oportunidad de adivinar el desarrollo futuro. Debido a que en una de las vueltas puede suceder un giro en una dirección completamente diferente. ¡El genio humano es impredecible!

Rubén Terterian. ¿Qué Usted puede decir sobre la contemporaneidad en el arte?

Avet Terterian. La contemporaneidad también depende de la personalidad del artista. Después de todo, cuántas personas conocemos que viven en nuestros días, pero no son contemporáneos ni por su espíritu, ni por su pensamiento, ni por su actitud en la vida, e incluso, ni por el estilo de vida. Ellos, como que no están afectados por la influencia del tiempo, que plantea la necesidad de una diferente comprensión de la realidad. Las nuevas impresiones afectan a una persona, y se suceden los cambios en las representaciones, en la visión íntegra del mundo. La mente de un verdadero artista está siempre abierta a la percepción del todo lo nuevo, que hasta ahora era desconocido. Por primera vez, un ser humano subió al Cosmos... visitó la Luna... un enorme avión con trescientos pasajeros despegó y vuela en el aire...

LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS MUSICALES

Rubén Terterian. ¿Qué podría decir Usted acerca de la evolución de los géneros musicales?

Avet Terterian. Para mí, de alguna manera, es más fácil hablar de esto en el ejemplo de la sinfonía. Este género, probablemente como cualquier otro,

se desarrolla mutándose y adquiriendo nuevas características. Incluso en la creación de un compositor, cada obra obtiene los rasgos nuevos en cada una de ellas - una enorme cantidad de violaciones de las reglas, "alejamientos" de lo tradicional. Por lo tanto, no hay, como tal, ningún tipo de receta. ¿Hasta qué punto Beethoven, componiendo sus sinfonías seguía estrictamente las reglas del género? Allí, a cada paso están las innovaciones. Ya he dicho que el concepto mismo de la "Sinfonía", se ha convertido en el concepto más de carácter estético. Este género, por ejemplo, en la interpretación del siglo XX y en el período de su creación - son los dos polos opuestos, sin embargo, de un fenómeno. Si en el principio la presencia de Allegro de sonata no es decisiva y sus características recién empiezan a modularse, durante algún periodo esta forma musical se ha convertido en la única señal del género de la sinfonía. Después, el desarrollo ha continuado, la sinfonía fue adquiriendo las características nuevas y diferentes, y el esquema ya no determina nada, porque ha dejado de corresponder a las nuevas imágenes, nuevos contenidos.

Aparecen las sinfonías de Shostakovich, un concepto nuevo relacionado con la salida a un primer plano del principio filosófico, que eclipsó todas las demás características que definen el género.

Pero todo esto un aspecto del problema, está conectada con la experiencia auditiva. En nuestra mente gradualmente se deposita algo, que siempre asociamos con ciertos fenómenos. Esto nos permite distinguir la sinfonía de "no sinfonía" y descubrir algunas conexiones patrimoniales, tal vez genéricos, entre todos los tipos de manifestaciones históricas del género. Escuchas y marcas en la mente: sí, está "roto", pero quebrada precisamente la forma de la sinfonía; sí, es un "alejamiento", pero una desviación consciente de la tradición de la sinfonía. Y todo el tiempo se siente la presencia de un género musical específico.

La percepción de la sinfonía como a una categoría filosófica es el resultado de la experiencia auditiva. Siempre puedo identificar, el nivel de experiencia auditiva que tiene uno u otro compositor. Está "rompiendo" con la tradición y escribiendo una sinfonía inusual porque conoció la esencia del fenómeno, o porque no maneja, no domina la forma musical clásica. Cuando un autor comienza con el hecho de que modifica algo que no conoce, en que no es competente, el oyente de inmediato siente que esto proviene de la ignorancia, de la falta de amor por el género. Sin amor es posible escribir una "ópera", y esto será una expresión, exactamente, de una relación hostil con ella, y nunca será la innovación. Esto es, en el mejor caso, será una golfería, un bandidaje, una barbarie... El otro crea una "no ópera", pero ella sigue siendo la ópera, porque tiene un vínculo patrimonial, un vínculo genético con la acumulación anterior. Contiene las características de un género preciso y determinado, a veces de forma visible, a veces de forma implícita, a veces -son los matices sutiles, que están sujetos para ser encontrados sólo por la persona que es rica por su propia experiencia auditiva.

ESTILO. POLIESTILISMO. COLLAGE

Rubén Terterian. ¿Considera usted que el siglo XX se caracteriza por una comprensión diferente categoría del estilo?

Avet Terterian. ¡No! Los compositores han escrito siempre y tienen que escribir su propia música. Naturalmente, los estilos cambian, pero esta categoría misma siempre debe ser tal, como, durante los siglos, estamos acostumbrados a percibir a ella, en otras palabras, como una expresión de la unidad de ideas, conceptos, realización, como integridad de escritura individual propia del compositor.

A menudo surgen las conversaciones sobre que el siglo XX, sobresaturado con cualquier información, es ecléctico en sí mismo, y esto se refleja en el arte. Es decir, la ausencia de lo propio -lo individual- se presenta como un fenómeno positivo, como una característica del pensamiento contemporáneo. Pero esto es una tontería. Siempre la más alta expresión de la creatividad era una unidad de estilo -la capacidad de iniciar y terminar con sus propias palabras. No sé por qué, la gente ha olvidado que el compositor debe tener su propio estilo y su propia cara, porque si no lo tiene, entonces no es un creador. Algunos tratan de argumentar que los criterios han cambiado, pero, por lo general, son las personas que están por el accidente en el arte y para ellos este postulado es conveniente. Ellos no posean de sentido del estilo, y es provechoso para ellos predicar el poliestilismo, lo ecléctico, y así sucesivamente. De alguna manera se metieron en la élite de los reconocidos y obtuvieron posibilidad de dictar y determinar. Pero el tiempo todavía tendrá su decir, y nadie se acordará de ellos.

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud frente a esta tendencia en la música que es el poliestilismo?

Avet Terterian. Una vez más, repito que muchos compositores simplemente se esconden detrás del poliestilismo, por lo general los que no tienen su escritura propia, que no se puede escribir en un estilo único. ¿Podría este fenómeno estar presente en la creación de Bach? ¡Imagínese el poliestilismo de Mozart! ¡Simplemente existe música de Mozart, una sola, íntegra, monolítica! Sin embargo, cuando la obra es un kitsch, cuando es ecléctica, cuando todo es “recogido” de aquí y de allí, no hay una palabra más conveniente que el poliestilismo.

Hace poco, que oí una obra llamada “Discordancias”. En esta creación, realmente, el tejido fue desgarrado, no había la capacidad profesional de desarrollar constantemente un material sonoro, el compositor con una prisa se agitaba de un estado a otro. Pero si alguien se diera cuenta de estas deficiencias, el autor siempre encuentra una justificación: es que él mismo llamo a la obra “Discordancias”. Y de este modo los fracasos comienzan a ser tratados como un concepto. Lo mismo el poliestilismo. Puede llamar a la sinfonía “Ecléctica” y resulta que la falta de unidad de estilo va a ser un rasgo positivo. ¡Como que, el compositor puso el objetivo general no tener su

propia cara e imagínense -ha sido logrado! He recordado un incidente muy gracioso. A uno de mis colegas durante una discusión abiertamente dijeron que su obra está mal hecha, que no resultó. Él respondió alegremente, que nadie ni siquiera puede imaginar cómo él está agradecido, porque el Opus fue concebido de tal manera para que provoca impresión de ser “mal realizado”, y él está muy conmovido por el hecho de que los oyentes adivinaron su intención. ¡Como se suele decir, y la risa, y el pecado!

A menudo, los compositores presentan una obra, por ejemplo, totalmente influenciada por la música de Bartok, escrita “en el estilo de Bartok” y lo dedican a Bartok. Nunca pude entender por qué la imitación de la música de Bartok se la han dedicado a el mismo, o “la música de Shostakovich” - a Shostakovich, “de Khachaturian” - a Khachaturian! ¿Entonces podemos, brindar homenaje al genio de Mozart y Bach, y sin vergüenza plagiar su música? Sería mejor directamente dedicar toda su vida y todas sus obras a Haydn o Schumann, - y “componer”, siendo iniciado en alguien.

Veo aquí una gran cantidad de fraudes, cubiertos con el poliestilismo, el eclecticismo, dedicaciones... Pero, por supuesto, hay ejemplos en los que estos principios funcionan. Todo está sujeto al Genio, todo que él hace resulta convincente. Por ejemplo, para mí Bernstein -es un gran ecléctico. Pero el poliestilismo cómo una corriente, es un fenómeno transitorio.

Rubén Terterian. ¿Usted podría aceptar un collage u otra forma de presencia de la música de otro compositor en su obra?

Avet Terterian. Por el collage tengo, en principio, una actitud negativa. En general no imagino la presencia de algún pensamiento ajeno en mi obra, y más aún -de la idea musical ajena, que de hecho, es un collage. Este no es tu estado de ánimo, no es la imagen tuya. A mi parecer, el compositor no debe necesitar la ayuda de algo externo a él.

Hace poco un colega mío me mostró su obra donde de repente, empezó sonar el episodio largo de la sinfonía de Beethoven. Insertó este episodio, porque según la trama, el héroe en este momento escucha música de Beethoven. Así se puede llegar, Dios sabe, hasta qué punto y crear una obra que parecida a lo de una anécdota vieja, sobre la ópera “El sueño de un soldado”. ¡Un soldado cansado sube al escenario y se queda dormido, en un sueño, el oye la ópera “Eugenio Oneguín” desde el principio hasta el final, cuando se despierta, “la obra” se ha completado!

Sin embargo, el collage lo usaba Shostakovich, pero muy rara vez. En la misma Decimoquinta sinfonía se siente constantemente su propia actitud frente al material. Al parecer, si es una necesidad natural, indispensable para el concepto de la obra, y al mismo tiempo este es hecho con habilidad, no primitivo, fino, brillante, entonces puede ser aceptado.

Pero aun así, como que por la regla general, frente fenómeno de la moda tengo mí actitud definitivamente negativa. Para mí, esto no es la más alta

forma de pensar, así como cualquier presencia en la obra los pensamientos, sentimientos, ideas, espíritu, estilos no propios... Estoy en contra de la introducción de material extraño en mi música, pero de nuevo repito, si no es absolutamente necesario.

LOS MEDIOS DE LA EXPRESIÓN MUSICAL

Rubén Terterian. ¿Qué es lo que determina su punto de vista sobre el uso de los medios de expresión musical?

Avet Terterian. Los medios de la expresión son el resultado de la acumulación de la experiencia humana. Una vez aparecido, uno u otro medio de expresión musical permanece para siempre en la memoria pública, en un libre dominio para cualquier persona. Las herramientas compositivas son objetivados. En el proceso del saber todo se deposita en la mente humana, entra en su carne y sangre. Y en el momento adecuado uno u otro medio de la expresión musical emergen como un recuerdo, como la idea. El compositor ya no piensa, si utiliza una serie o la armonía... Se utiliza tales sonidos, tal técnica compositiva, que, más o menos exactamente, pueden expresar su idea, su estado, su mundo espiritual, el concepto. Personalmente para mí no existen la serie, la armonía, el estricto rígido, libre polifona o aleatoria por separado. No puedo, por ejemplo, decir: "¡Soy polifonista!" Si es inevitable, me vuelvo a contrapunto, si siento la necesidad, utilizo las posibilidades de la armonía o dodecafonía. Cada uno de los medios de expresión musical es muy individual, a veces son mutuamente excluyentes, pero a pesar de independencia, son sorprendentemente unidos, porque tomados de un arsenal común de la cultura humana acumulada.



Retrato, Sergei Pogosian; 1993.

Rubén Terterian. ¿Sin embargo, todos los medios de la expresión musical, las técnicas de la escritura siempre están asociados con una corriente estética específica?

Avet Terterian. Ciertamente, este es el caso, la técnica compositiva es un fruto de la estética. Y un sistema de los métodos específicos lleva en si los rasgos del carácter de pensamiento. Pero, como ya he dicho, llega un momento

cuando una u otra técnica compositiva, método, o medio de la expresión están objetivados y entran en el fondo general de la acumulación y se fusionan en una unidad. Y luego un artista elige tales partículas de un todo entero, usando en un momento particular el que más necesita. Pero esto no es una elección entre los buenos o los malos medios de la expresión, tales medios no los conozco, este es una selección necesaria para la creación de una imagen, para la realización de una idea.

Si hoy el compositor se limita a un determinado sistema de organización de la materia sonora, este le conduce al encerramiento de su autoexpresión. Para mí, cualquier prohibición de los medios de expresión o el pensamiento estrecha la visión del mundo, la cobertura de un todo. No es casualidad que la gente, hace tiempo ha abandonado la "serie" limpia, o de cualquier otro sistema cerrado. Pero si el compositor, sin embargo, se limita a él mismo, con la utilización de un medio de expresión particular, con la suma de las técnicas compositivas, su creatividad, su música, en este caso, deben estar asociados con una determinada corriente estética, en otras palabras, si una persona trabaja, por ejemplo, en un sistema de la serie pura, para que las reglas estrictas de un sistema se encuentran una vida nueva, se conviertan en algo espiritual, ellas, antes de todo, deben ser parte de la esencia del creador, deben ser un resultado de sus propias ideas sobre el mundo, su estética.

Rubén Terterian. ¿Entonces un factor más importante es una conexión orgánica entre la estética de compositor, su pensamiento creativo y un cierto sistema de medios de la expresión musical?

Avet Terterian. Es, de hecho, una piedra angular. Siempre me ha confundido una apelación a un medio de expresión, como si no tuviera nada que ver con una música determinada. Esto, siempre aísla uno u otro método, hace visible su esencia material. Y esto, ya es contrario a los criterios de arte verdadero, donde nunca se siente la dominación de un solo nivel y donde siempre está presente la unidad de pensamiento y las técnicas compositivas. A veces se observa, un raro deseo del compositor de meter la música, que es un producto del pensamiento tonal, en la "serie". Esto es aproximadamente lo mismo que el intento de armonizar la dodecafonía. En esto hay algo absurdo. Las razones radican en el hecho de que el compositor, quien piensa tonalmente, aunque no hay nada malo en este, tratar de una forma artificial de "modernizar" su lenguaje musical. Por qué él necesita hacerlo- no lo sé.

Siempre me he sorprendido, por qué, por ejemplo, K. Karaev²⁷² en la Tercera sinfonía o A. Babajanian²⁷³ en las "Seis cuadros musicales" utilizaron la "serie". Pero aún más me parecía raro, que le querían a todo el mundo contar sobre esto, y a cada rato hacían hincapié en el hecho de uso de este

²⁷² Garayev Gara Abulfaz oghlu (1918-1982), compositor azerbaiyano del período soviético. Artista del Pueblo de la URSS. Desde 1953 - Presidente, Primer Secretario del Comité Central de la Unión de los compositores de Azerbaiyán

²⁷³ Babajanian Arno H. (1921-1983) - compositor armenio, pianista y profesor. Artista del Pueblo de la URSS. Más famoso por sus obras en los géneros de la música popular (estrada).

sistema. Sera, que esto quiere decir, que el método compositivo fue utilizado expresamente, solo con el fin de demostrar su presencia. ¿Era posible prescindir de la “serie”? Creo que sí.

Por cierto, lo mismo podría decir sobre mi Primera sinfonía, donde mi pensamiento es inherentemente modal. Tal vez por eso, siempre he evitado la pregunta sobre qué tipo de técnicas compositivas utilicé allí.

Cualquier atención a uno u otro medio de la expresión deben provenir de una necesidad, a su vez, dictada por una cierta manera de pensar. Cualquier medio utilizado, sin formar parte de la plena consciencia de la individualidad creativa del artista, que no es su esencia, cuelga en el aire, se hace innecesario, sin la cual es posible tranquilamente pasar.

Hablando de este tema, quiero hacer hincapié en que no conozco las técnicas compositivas o sistemas de la organización sonora obsoletos o muertos. Todo es definido por el concepto y, si es necesario, se utiliza la tríada armónica, si es necesario - un clúster²⁷⁴ y no es un tema de discusión. La armonía o dodecafonía, la homofonía o polifonía - todo vive en la memoria social colectiva y todo se utiliza en un momento particular cuando es extremadamente esencial, causado por la idea de la obra, su contenido. Ninguno de estos componentes se puede ser visto de manera aislada de un todo.

EL VANGUARDISMO

Rubén Terterian. *El desarrollo de nuevos medios de la expresión, en particular, se asocia con la vanguardia. ¿Cuál es su actitud frente a esta tendencia en el arte?*

Avet Terterian. El vanguardismo se caracteriza, antes de todo, por un intento de hacer estallar el arte y al mismo tiempo ofrece el desarrollo de la técnica compositiva más avanzada. Aunque, también es verdad, que este puede convertirse en un fin en sí mismo. Las técnicas compositivas experimentales pueden espiritualizarse, empezar a “trabajar” sólo cuando se les acercara un verdadero artista, y se replantea a ellos.

Apenas es necesario relacionar la vanguardia con algo malo, aunque está claro, que su función es muy limitada, y este es un fenómeno temporal. El vanguardismo es una especie de laboratorio, donde nace todo lo nuevo, nace pero vive en un tubo de ensayo y no encuentra su fuerza verdadera.

No creo que la esencia de esta corriente sea la contemporaneidad. La última categoría más se relaciona con el campo del pensamiento, con la visión del mundo. El vanguardismo, antes todo, es el desarrollo de los medios de la expresión.

²⁷⁴ Clúster (racimo de notas) - un acorde musical, donde los cromatismos consecutivos están sonando simultáneamente.

Por supuesto, en la búsqueda de un reflejo real de los acontecimientos, por ejemplo, de la guerra, es posible organizar en el escenario una explosión, poniendo la dinamita en el piano. Pero, no creo que esto puede convertirse en algo más que un hecho natural, tomada de la vida. El verdadero artista no necesita usar la pólvora. Para él, la explosión es una explosión de la mente, del alma, de la idea, es una comprensión profunda del fenómeno, y para este no es necesario producir un efecto externo. Impactantes nuevos medios, sonidos inusuales para el oído, en las obras de los vanguardistas sirven para sorprender, asombrar al oyente. Y, al parecer, de esto, que en la primera audición las obras se perciben con interés, todo se ve raro y divertido, pero cuando vuelves a oírlas, y las externalidades pierdan su impacto fuerte y aparece un deseo de entenderlas, sobre que se tratan y para qué sirven, todo se convierte en simplemente aburrido.

Se siente la ausencia de los problemas globales, de los pensamientos significativos. Pero, las técnicas compositivas descubiertas por los vanguardistas, como dije, alcanzando su perfección, se incorporan en fondo común de los tesoros de los medios de la expresión musical y comienzan a servir a la transferencia de nuevas ideas, nuevos contenidos.

COMPONENTES DEL LENGUAJE MUSICAL

Rubén Terterian. ¿Cuál es su enfoque creativo de los elementos del lenguaje musical?

Avet Terterian. Cuando escribo música, no medito sobre los elementos separados del discurso, del lenguaje. Todo nace simultáneamente, como si fuera inconscientemente. Es un proceso creativo, en el que todo se fusiona en un todo. Otra cosa, si analizamos los componentes separados de una obra terminada: los sonidos, timbres, ritmo, etc. -aquí todo puede ser reducido a algunas fórmulas incluso matemáticas. Me parece, que en el arte todo es tan regular, que por medio del análisis pueden ser construidos, incluso, las formas geométricas. Creo, que la lógica del pensamiento musical necesariamente tiene sus soluciones adecuadas: matemáticas, geométricos, gráficos, arquitectónicos.

En el proceso de la creación todo aparece como si de repente, y el artista no piensa en esto, como una persona al hablar, no piensa en la estructura gramatical de las palabras. Pero, con este, todo tiene una forma extremadamente lógica, muy clara regularidad de desarrollo. Tal vez eso es lo que hace que sea posible que los musicólogos dediquen sus trabajos a los parámetros separados de la obra, por ejemplo, a la dramaturgia de los timbres, al desarrollo del ritmo o de la armonía.

Rubén Terterian. ¿Lo que es especial en su entendimiento del sonido como la base del lenguaje musical?

Avet Terterian. Por supuesto, la obra musical comienza con la interacción, la

reciprocidad de los sonidos, con la interdependencia de los tonos, llevados a una forma lógica, pero tengo que decir que, incluso fuera de cualquier tipo de las relaciones, un solo sonido para mí está lleno de muchas significaciones. En él únicamente veo todo los mundos enteros, los movimientos. Es muy polifónico para mí, saturado con el desarrollo interno de los elementos constitutivos, que viven, como si fueran sus propias vidas. Me parece, que puede llegar un momento en que cada una de las partículas también se hablará de algo, seguro que habrá una oportunidad de desintegración del sonido, puede ser, con la ayuda de la electrónica...

No sé lo que sucederá en el futuro, sólo puedo suponer, pero estoy seguro de que el genio humano creará algo muy grande, algo, de lo que no sabemos en la actualidad. Y es ingenuo pensar que nuestra época, nuestro tiempo ha agotado la existencia de pensamiento creativo, del espíritu, de la imaginación. Por supuesto, el desarrollo va a ir más allá. Y como me parece, en primer lugar se descubrirá la esencia del sonido como portador de una enorme carga de energía artística.

El sonido es toda una sinfonía... Él te afecta, conduce a otros estados del espíritu, y dentro de él es posible imaginar todo el universo, en el microcosmos de su estructura es posible ver todo el mundo entero. Ahora este se ve como un galimatías, pensamiento sedicioso, pero, tal vez algún día la música llegará al hecho, de que de las partículas de un solo tono será posible crear obras enteras, puede ser, la gente del futuro serán receptivos a la millonésima, billonésima parte de un sonido.

Rubén Terterian. ¿Su actitud hacia el sonido define por la conciencia nacional?

Avet Terterian. Me gustaría ampliar el concepto de nacional, hasta los bordes del Oriente en general. Pues, la percepción del sonido en su infinitud, en su espacio omnímodo, de igual manera es cercano, como para un armenio, con el uso de una respiración especial de cadena, prolonga un "DAM", sin pausas," todo el día ", y para el músico indio, quien con el arco, extrae de su instrumento una sola nota, pero es un sonido que no tiene su fin. Allí, o no sé dónde, ha nacido una parábola, que tiene para mí un significado alegórico muy profundo. El músico sentado prolonga una sola nota... Un muchacho se aproxima a él y le pregunta: "Papá, ¿por qué otros músicos tocan melodías hermosas de múltiples sonidos, y usted -un sólo tono?" "Ves, mi hijo, -responde el anciano, ellos están buscando, y yo ¡he encontrado!" Y ese sonido es un mundo entero. Él es el inicio de no sólo Oriente, pero también de Occidente... Todo comenzó con el Sonido y todo aspira al Sonido...

Esto determina mi actitud hacia el sonido, colocándolo a él en un entorno vivo de las interacciones, trato de ser muy circunspecto con él. Me quiero centrar en la atención de los oyentes y junto con el público penetrar en su secreto. Tal vez por eso percibo la sonoridad múltiple con gran dificultad: ¿cuántos enigmas hay allí, cuántas vidas...? Actualmente, me siento muy

fuerte la presencia de las notas sobrantes en las obras musicales, sin las cuales fácilmente podría ser transmitida la idea del autor. Esto es similar a verbosidad, que a menudo oscurece el sentido del discurso. Todos los sonidos que no son necesarios, sólo distraen al oyente, crean un amontonamiento, comienzan a interferir entre sí, y no dejan centrarse en cualquiera de ellos. Por otra parte, yo diría que cualquiera sonoridad múltiple, cualquiera de las construcciones melódicas contienen una semántica muy simple... Recordemos el tema del "amor" de "Romeo y Julieta"²⁷⁵. Es genial. Pero sin ambigüedades. A su vez un solo sonido contiene todo, es omnímodo. Puede ser por esto, que en mis obras llegué a un mínimo uso de los tonos. Pero no estoy seguro de que este es el límite.

A menudo recuerdo las palabras de Dmitri Shostakovich, quien una vez dijo que el compositor debe escribir sólo las notas extremadamente necesarias. Una idea parecida se encuentra y en "El lobo estepario" de Hermann Hesse, donde a partir del nombre de Mozart él habla sobre Brahms: Pobre, cuánto notas innecesarias, había escrito²⁷⁶.

Y si es así, como escribe Rudolf Steiner en sus reflexiones sobre los tonos musicales²⁷⁷, que todas las épocas, todas las grandes civilizaciones ha tenido su propio intervalo (es decir, el intervalo perfecto), entonces nuestra época aspira al unísono, a la absoluta, al sonido.

Rubén Terterian. ¿Hasta qué punto la dinámica de sonido influye en su percepción?

Avet Terterian. A partir de esto, que el sonido suena fuerte o bajito, cambia su vida misma, dependiendo del sonido se toca suave o con fuerza, se revelan de sus diferentes significados.

Creo, que la sonoridad en ***p*** (**piano**) tiene un gran volumen de información disponible. En efecto, el silencio siempre lleva consigo un secreto.

Quando la música es silenciosa, lo escuchas atentamente, estás tenso y se esfuerzas por penetrar en el misterio, conocer su enigma. ***f*** (**Forté**) es simple en su significado y directo.

La dinámica afecta y a la percepción espacial. En particular, se realiza un papel importante en la creación de los "acordes de sonoridad distante", sobre que ya he hablado.

²⁷⁵ Se refiere al tema de la Obertura-Fantasia "Romeo y Julieta" de es una obra musical de Piotr Chaikovski.

²⁷⁶ Parecía afligido y sin esperanza, y Mozart dijo:

-Vea usted: ése es Brahms. Va en pos de la redención, pero aún le queda un buen rato.

Supe que los millares de enlutados eran todos los artistas de las voces y notas puestas de más en sus partituras, según el juicio divino.

- Excesiva instrumentación, demasiado material desperdiciado, -asintió Mozart. (Hermann Hesse. El lobo estepario. Pag.91)

²⁷⁷ Se refiere a libro de Rudolf Steiner La esencia de lo musical y la vivencia tonal en el ser humano. 8 confs. 1907 a 1923 en diversas ciudades. GA 283 (192 pp.)

Rubén Terterian. ¿Qué papel asigna al ritmo?

Avet Terterian. Él está en todas las partes, en nuestra vida misma. Nosotros podemos ignorar su existencia, pero el ritmo está presente en todas partes en la variedad de sus matices. El ritmo no es un resultado de algún agrupamiento de sonidos musicales, su esencia está en el movimiento mismo. Y el último siempre está presente aun allá donde la apariencia externa es estática. El sonido en sí mismo tiene una pulsación interior y, puede ser muy precisa y bien organizada. El sonido en su interior contiene un desarrollo tenso, y por lo tanto allí están presente y el tiempo y el ritmo... Si Usted penetra en la riqueza de su mundo, percibe los latidos de la vida misma. Reproduciendo los sonidos, las personas-intérpretes, naturalmente, ponen en él su propio movimiento, su ritmo. Con este expresan su estado individual, su relación con la realidad, y es el ritmo de su conciencia. La tierra está girando, las estrellas parpadean, los planetas voltean, todo en el ritmo, aunque la impresión general es estática. El cielo y las estrellas -son inmóviles para nosotros, pero ¿cuántos fenómenos están pasando allí, que nosotros simplemente no observamos? Miramos al superficie del lago, el cual, se congeló en el descanso eterno, pero que **poliritmo** de los movimientos hay allí, en su profundidad: el nacimiento y la muerte, las guerras y reconciliaciones; allí todo está bullendo, pero el lago está en calma, en silencio, no hay viento, no hay olas, incluso ni pequeñas crestas.

Existe un ritmo de la ansiedad de nuestro espíritu, de los matices de nuestro estado de ánimo, al parecer una persona está en reposo, pero es una calma relativa. No hay y no puede haber un estancamiento, todos los seres vivos se encuentran en un terrible vorágine terrestre y todo tiene su propio pulso.

A su vez, el ritmo musical yo definiría como el ritmo del movimiento de las ideas artísticas del creador.

Rubén Terterian. ¿Cuál es el papel de la organización de los sonidos por la altura?

Avet Terterian. Altitud justa del sonido es una organización precisa de su existencia espacial. Cada tono tiene su posición estrictamente delimitado dentro del plano de la infinita escala acústica de las alturas sonoras y este individualiza a él.

El sonido tiene un timbre y un ritmo determinado, colocado en un entorno espacial, encuentra su posición más característica, donde no le molestan otros tonos, y donde su desarrollo obtiene mayor plenitud.

La humanidad con frecuencia se dirige a la creación de los sistemas de la organización de altitud sonora, así nacieron las doctrinas de la polifonía, de la armonía, dodecafonía... La técnica serial es un sistema absolutamente preciso, a menudo la uso porque mi música está basada en los principios del

pensamiento atonal. Además, para mí, la altura del sonido, como tal, fuera de cualquier sistema organizativo, para la revelación más completa de su especificidad, así como para expresión de los desplazamientos en el espacio.

Rubén Terterian. ¿Qué tan importante es para el compositor un exacto sentido del timbre sonoro?

Avet Terterian. El timbre nace en un complejo de todos los componentes, de manera que puedo decir que los timbres como tales nunca los estoy buscando. Esta es una cualidad, fuera de la cual, para mí, no hay ningún sonido. En el movimiento de la música es como si constantemente interactúan colores puros, en función del entorno sonoro general, del contexto, adquieren nuevos matices, se fusionan en los colores complejos.

Me parece, que para el compositor, que no escucha los timbres es mejor, no escribir la música nunca. Si él se queda pensando en qué instrumento musical -al oboe o al clarinete- encomendar tal o cual nota, frase melódica, la entonación, está muy lejos de la creatividad verdadera y se dedica en una simple inventiva, a una escritura formal.

ALGUNOS SISTEMAS Y MÉTODOS DE LA ORGANIZACIÓN DEL MATERIAL SONORO

Armonía

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud hacia la armonía?

Avet Terterian. No tengo ninguna actitud especial. La armonía es algo por lo que atravesamos, y ya hace mucho tiempo, que se ha convertido en bien común. Estudié la armonía, y está dentro de mí, como una parte de mi ser. Como ya he mencionado, no puedo separar la armonía de la polifonía, sistema tonal de la serie, todo es un almacenamiento público, un solo arsenal de nuestros medios de la expresión, que ha absorbido en sí mismo los sonidos puros, los primeros ruidos del nacimiento del universo, y todo tipo de técnica compositiva.

En la armonía veo un símbolo de un estado espiritual. Y cuando utilizo las consonancias tonales es sobre todo una apelación a la memoria humana. Los acordes están tomados por separado y, tienen una existencia independiente. Todo el sistema de gravitación se lo expresa en forma abstracta. Un acorde-símbolo sonaba aún en mi Cuarteto y en la Primera sinfonía.

El Si mayor alumbrado en la Segunda Sinfonía por su idea es similar a "**Do mayor**" del Cuarteto, ellos están cerca uno a otro. O "**Do mayor**" de la tercera... ¡que lucidez lleva, apareciéndose en parte final del primer movimiento! Acordes mayores que es posible encontrar en la Cuarta sinfonía...

Rubén Terterian. *Casi en todas sus obras usted utiliza triadas mayores y con más frecuencia aparece el "Do mayor". Se nota que el "Do mayor" tiene un significado especial para usted.*

Avet Terterian. En el “Do mayor”, más que en cualquier otro, escucho algo absoluto. En su interior como si existiera más la irradiación pura cósmica, universal... Por cierto, si analizamos mis obras, donde yo uso “otros mayores”, notaremos, que los acordes de otras estructuras, de otros fundamentos tonales no tienen tanta luz y pureza. Es una divina luz, la irradiación de la inteligencia suprema. Cuando escucho este acorde al final de la primera parte de mi Tercera sinfonía, quiero arrodillarme, ponerse de rodillas antes de la pureza, del comienzo absoluto, que él llega a expresar.

Las tríadas, las estoy saturando con otros tonos, llamadas “notas extrañas”. Por ejemplo, la introducción de “**Re bemol**” en el Cuarteto. Este sonido tiene un relieve especial en su contraste con el Do mayor brillante.

Quiero indicar, que, a pesar que a este acorde estoy nombrando Do mayor, entonces es más bien por la comodidad, ya que él no trae con sí ningún sentido de la tonalidad. Esta tríada, tomada por sí mismo, como una simple combinación de tres notas: “**Do-Mi-Sol**”.

Polifonía

Rubén Terterian. ¿Cuál es la naturaleza de su actitud a la polifonía?

Avet Terterian. Si se refiere al sistema de la organización del material sonoro por las alturas, entonces, mi actitud es similar a que tengo armonía. Pero, la polifonía para mí es algo más significativo, un término más amplio, que entiendo como cualquier interacción diferentes movimientos. Y en este sentido, como ya he dicho, veo la polifonía en el sonido mismo, en la fusión de diferentes capas, en la influencia mutua de los timbres, ritmos, y así sucesivamente.

Además, siento la existencia de la polifonía en la vida de las imágenes musicales en sí mismas. El contenido de la música lleva un conjunto de ideas, pensamientos, sentimientos, estados espirituales del creador, y todos los elementos se encuentran en una acción recíproca, causando un devenir de una totalidad íntegra.

Dodecafonía

Rubén Terterian. ¿Cómo evalúa la creación del sistema dodecafónico y el desarrollo de la técnica serial de la composición?

Avet Terterian. No pienso que la dodecafonía sea algo accidental en el proceso de la evolución de los medios de la expresión del lenguaje musical. En algún momento en la música, empieza un fuerte alejamiento del pensamiento tonal, con todo mucho antes que de la aparición de la doctrina de Schönberg. La técnica serial nació sobre la base de experiencia de los siglos, de la música precisamente clásica. Esto no es nada, como la sistematización de la música atonal. Más adelante, se crearon las obras, que fueron, de modo estricto, sometidas a las leyes del dodecafonismo.

Me parece, que Webern agotó las posibilidades de la composición con los métodos de la serie estricta, pero ahora se han convertido en uno de los medios de la expresión musical, y entraron en una totalidad común de las herramientas del lenguaje musical y, como he dicho, los compositores, si es necesario, utilizan los distintos elementos de este sistema.

Aleatoria

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud frente a lo aleatorio y no es que ella puede llevar hacia la prioridad de improvisación en detrimento de un concepto claro del compositor?

Avet Terterian. Lo aleatorio se presenta como un bien común de la acumulación de la creatividad humana y, de paso, establecido como un elemento de la improvisación es típico de la música oriental.

En relación con la segunda parte de la pregunta, debo decir que no dejo a los intérpretes en plena libertad. Toda mi aleatoria está rigurosamente fijada en la partitura y la esencia de la misma -está en una repetición constante, como si fuera un movimiento circular. Específico, por ejemplo, en la Segunda sinfonía cuando las flautas comienzan a “embobinar “ las entonaciones -todo escrito exactamente. O un procedimiento similar en la Cuarta sinfonía:



Esto crea la impresión de un caos, al parecer el que se escucha en este mundo y que nosotros, los compositores, organizamos. Si con atención escuchamos el universo, es posible sentir cómo suenan de las estrellas el sol, la luna y el aire probablemente, suenan las cosas, las casa, calles, coches, y todo esto crea una aterradora masa sonora. Probablemente, el cerebro humano incluso no es capaz de dar cabida a toda esta diversidad. Pero el artista en estado creativo es capaz de percibir la mezcla de los sonidos del universo y seleccionar aquellos tonos que él necesita. Todas las ideas, como se suele decir, da vueltas alrededor de nosotros, pero solo las personas dotadas de un talento especial, pueden entenderlos y hacerlos accesibles a la humanidad.

Probablemente, la forma más conveniente de expresar el caos escuchado -es precisamente lo aleatorio. Pero si no se hubiera organizado, no lo sujetaba a mi voluntad todo lo complejo de las mezclas infinitas, no habría servido para el concepto de la obra y la improvisación del intérprete habría aplastado mi individualidad creativa.

Si no existe un enfoque creativo propio, si no hay una clara dramaturgia, entonces todo se desmorona, y de hecho queda sólo una abundante cantidad de notas. Por cierto, en cualquier obra artística, incluso allí donde no hay

aleatoriedad, puede emerger un revoltijo, pero esto no será un reflejo del caos del Universo, sino es un caos de las ideas y conceptos. A veces, el compositor no sabe lo que quiere, y empieza retorcer, apilando una cosa sobre otra. Todo comienza a interferir entre sí, y no hay ninguna diferencia si es una música tonal o atonal. El escritor de la música, inventivo y formal, que no es un creador, embute dentro de una sola obra, todo lo que sea posible de lo que él sabe y escuchó. En su obra, de hecho, están presente y la polifonía y armonía, pero las técnicas no están subordinados a su concepto. Él no puede renunciar, en el momento adecuado, de los medios de la expresión, que a pesar de su existencia, no son necesarios para su creación. Con este se desmorona el concepto de la obra, desintegrándose en pequeños elementos. Con respecto a la aleatoriedad quiero reiterar, que el factor de la determinación es siempre la forma del acercamiento creativo a uno u otro medio de la expresión por parte del artista, la subordinación de todos los elementos a una estética particular.

Rubén Terterian. ¿Quiere decir esto que el artista puede usar cualquiera técnica de la composición, cualquier procedimiento aún si es totalmente provocativo?

Avet Terterian. ¡Ingenioso -Sí! Una vez he dicho a mi colega, que el genio tiene el derecho de lanzar un “Tam-tam” hacia auditorio, porque él lo hará sólo cuando sea absolutamente necesario, entonces, solo entonces se convertirá en parte de su concepto claro. Por supuesto, esto es una broma, y es poco probable que alguien tenga una necesidad de este tipo, pero... ¿quién sabe, quién puede predecir?

Microcromatismo

Rubén Terterian. ¿Qué oportunidades da al compositor apelación a la técnica del *microcromatismo*?

Avet Terterian. Se asocia con el proceso del desarrollo de la música atonal y se expande en gran medida nuestra comprensión de sonido. Micro movimientos permiten la apelación a los nuevos tonos. Al mismo tiempo, esto contribuye a una comprensión del sonido no como un punto sino como un área entre tonos adyacentes, dentro del cual existe un movimiento activo, que puede expandirse, comprimirse, que puede ser saturado y descargado.

Y, por último, no habría el *microcromatismo* si no existiera la influencia del sistema sonoro “no bien temperado”, que hoy es inherente a la cultura musical oriental, la conciencia creativa de esta música dentro de la tradición europea sería imposible sin este fenómeno.

Ostinato

Rubén Terterian. *En sus obras usted con frecuencia utiliza la técnica del ostinato. ¿En qué consiste la esencia de este método?*

Avet Terterian. Esta técnica es muy peligrosa, si el “**ostinato**” no ha nacido del concepto, si fue utilizada solo, como se suele decir, con “la mente sobria”, es muy aburrido y poco interesante. Me parece que el uso de **ostinato** en mi Segunda y Tercera sinfonías fue el resultado de un estado en el que estaba profundamente sumergido en el proceso de su creación. La esencia de este método es que por la repetición frecuente de la misma frase es como si dejara de escucharla: una vez entendiendo el significado, la mente ya no profundiza en cada repetición, y lo único que siente es la presencia de un fondo determinado, que tiene fuerte poder del influjo. El oyente cae en un estado de transe.

El compositor sabe exactamente, al menos debería saberlo, cuándo es el momento preciso para “apagar” el **ostinato** y “encender” algo nuevo. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta el estado psicológico de la audiencia.

Este fenómeno lo encontramos en el oficio divino. No siempre ahondas en el significado de lo que se dice, pero el proceso de la repetición perpetua por sí mismo impacta. «Ave María... Ave María...» - una vez... tres... en algún momento, ya no escuchamos las palabras, y percibimos sólo la música del murmullo, que nos introduce en un cierto estado, y sentimos “algo”.

TIEMPO. ESPACIO

Rubén Terterian. ¿Cuál es su concepto de tiempo?

Avet Terterian. Para mí no hay tiempo, en su sentido habitual, como medida cronométrica. Es infinito y no sé qué es el tiempo. Sin embargo, muchas veces se llama a la música, el arte del tiempo. Quizás... Entonces, si se trata de mi música, por ejemplo, llamo a mi Sexta Sinfonía, una “sinfonía del tiempo detenido”. Al oírla, me parece que pasaron de 10 a 15 minutos, aunque la duración real fue alrededor de una hora. Es decir, se altera la cronometría habitual del tiempo; o, más precisamente, el tiempo ya no cuenta.



Terterian, gran compositor armenio, quien une a través de la música, el tiempo y el espacio en una sustancia cristalina, con admiración del astrofísico V.F. Schwarzman.

Rubén Terterian. ¿Está presente la esencia del concepto oriental de tiempo?

Avet Terterian. He mencionado en varias ocasiones que el sentido oriental del tiempo proviene del sosiego, del sosiego tradicional. No es casual que, para la doctrina budista, la prisa sea considerada como un pecado; y mucho peor, como un acto de vanidad. El hombre de Oriente es capaz de sumergirse más profundamente en el sonido, en la contemplación más larga, que el europeo. Puede que ser dependa de la historia de la región, de su especificidad. Europa, en comparación con Oriente, es mucho más joven y, probablemente, en ella está todavía presente el entusiasmo juvenil. Oriente encontró hace muchos siglos la sabiduría: se asemeja a un volcán que una vez erupcionó y ahora guarda un silencio misterioso.

La psicología de la percepción del tiempo se puede tratar desde una amplia variedad de puntos de vista. Aquí se nota la influencia de las tradiciones nacionales, el patrimonio cultural, el temperamento, la educación y tal vez, el clima. Es natural que la obra de un creador, quien pertenece a una región en particular, tenga su propio modo de percibir el tiempo.

Rubén Terterian. ¿Qué puede decir sobre el «espacio» de una obra musical?

Avet Terterian. La idea de infinito, en donde planea el alma y la finitud del espacio de nuestro ser, es inherente a la naturaleza del artista y a la esencia de la conciencia humana, que se expresan en su arte y en su música. El espacio de la música es el mundo a donde te llevan los sonidos; y son, a la vez, la personificación de la memoria. Si el alma está en algún lugar y luego habita en nuestro cuerpo, debe llevar en ella, los recuerdos de su vuelo celestial, divino, omnipotente, además de la finitud del mundo espiritual. Creo que gracias a esto, el hombre es susceptible de habitar un espacio espiritual.

Desde que nace, un niño puede nadar. ¿Y cómo explica esto la ciencia materialista? Se debe a que ha estado previamente en un medio acuoso. Desde el punto de vista de las religiones, los recién nacidos son capaces de volar, porque llevan en sí la memoria del alma que planea.

Cada hombre tiene en sí un sentido del espacio desconocido. Cuando escucha la música, los sonidos le llevan hacia esos mundos. Así, veo la cruz como un símbolo del espacio de la vida y del arte, que une pasado y futuro, divino y terrenal. La música aspira, por medio de los sonidos, a crear esta cruz. Y cuando mi Segunda Sinfonía sonaba en la iglesia Santa María Magdalena de Wrocław, sentí una sorprendente unidad entre la cruz en el altar y la cruz sonora de la sinfonía.

Además, personalmente, siento el espacio como el propio desarrollo musical.

Para mí es importante la diferenciación de las sonoridades en lejanas y cercanas. La altura del sonido, también es un fenómeno espacio. Ritmo, timbre, dinámica, la estructura de un acorde, todo esto afecta a la percepción y crea una sensación psicológica de volumen, plano, distancias. A veces parece que la música se aleja y luego regresa a nosotros. Con este se formó la idea de los “acordes de sonoridades distantes”. Ya explique sobre este en el contexto de la ópera “Terremoto” donde Intenté crear un amplio espacio sonoro, que llega a los límites de lo perceptible para el oyente. Algo similar está en casi todas mis sinfonías –algunas capas como explosiones distantes, ruidos lejanos.

Por último, tengo la sensación del pentagrama, de la hoja de la partitura, así como de la dislocación escénica de la orquesta. De este modo, en mi opinión, el espacio existe, en la música, en varios niveles: de la imagen, el concepto, la idea; en la percepción psicológica del espacio de las sonoridades, en la fijación gráfica de la música, como son los aspectos de su vida: aquí está la forma y tamaño de la sala y el escenario, la ubicación de los intérpretes, etc.

Tal vez esto no agota la variedad de cada uno de los aspectos que pueden, por supuesto, ser estudiados de forma separada. Sin embargo, para el artista, estas sensaciones no siempre son explicables. Están allí en su subconsciente, influyen en el proceso creativo y encuentran su expresión en la música. Parece que investigar todo esto es asunto de científicos.

Rubén Terterian. ¿Qué se puede decir sobre la división de las artes en temporales y espaciales?

Avet Terterian. Creo que esta división es relativa. Por ejemplo, si miras el lienzo del pintor, ves la perspectiva espacial, percibes la profundidad visible. Pero, hay otro aspecto del asunto: el tiempo que gastaste en mirar el cuadro, en tratar de conocer su esencia, puesta allí en la obra, por el artista. Bueno, la música –como arte temporal- es la misma imagen conscientemente percibida que dispone del espacio de su ser. Y cuando hablamos de amplitud, profundidad, proporción, ¿acaso no nos referimos a sus características espaciales?

Tal vez lo mismo podemos decir sobre la literatura y de la arquitectura, donde estos dos parámetros se encuentran en relación dialéctica y siempre se fusionan en un todo único.

ACÚSTICA

Rubén Terterian. ¿Hasta qué punto la representación sobre la acústica es importante para el proceso creativo?

Avet Terterian. El desarrollo de la ciencia, la tecnología, los nuevos descubrimientos de la humanidad no pueden dejar de ejercer una influencia en la mente del artista. Con este proceso se cambia la actitud del arte, de la música. Siempre indico, que la invención de los timbales mecánicos o pistones de la trompeta produjeron una revolución en el pensamiento artístico. En nuestra era aparecieron los diversos equipos estéreo, una nueva comprensión de la estereofonía, no puede no afectar al proceso creativo. El artista ya está empezando a representarla durante la creación de las obras, así como la acústica de la sala, y las posibilidades de movimiento espacial de las sonoridades. Naturalmente, que la creación de las sonoridades estéreo, volumétricas es un asunto que se encuentra un lugar especial en mi música. En particular, en la partitura de la Segunda sinfonía está indicado que el piano, arpa y tímpanos deben ser ubicados en diferentes partes de la escena. Artistas que ni siquiera se escuchan entre sí, aunque tocan el mismo patrón rítmico -el sonido focaliza solo en la sala. Surge un típico efecto estereofónico.

Tiene una importancia considerable la ubicación de la orquesta en el escenario. Por ejemplo, en la Cuarta sinfonía después de una “estancia” bastante larga en el grupo de primeros y segundos violines, violas, que están ubicados principalmente en lado izquierdo y delante del director, la sonoridad transfiere a los violoncelos y contrabajos -hacia la derecha, la entrada de los últimos inmediatamente da un volumen y la saturación sonora muy especial. Aquí juega el papel no sólo de la ampliación de las alturas sonoras orquestales, sino también una cobertura más completa del espacio escénico.

Rubén Terterian. ¿Tiene la acústica de la sala su influencia en la percepción de la obra?

Avet Terterian. Su importancia es evidente y muy alta. A menudo, incluso el tiempo - la velocidad con la que debe ejecutarse la obra está determinada por las características acústicas de la sala. He mencionado esto en relación con la Segunda sinfonía. Algunos complejos sonoros obtienen una fuerza del impacto especial, dependiendo de las características acústicas de la sala.

Una buena acústica crea una especie de cuadrafonía, “envuelve”, por así decirlo, el público desde todos los lados. Los sonidos consiguen un nuevo volumen, se hacen más profundos, más amplios.

Quizás lo ideal sea que cada obra tenga su “propia sala”, es decir, que ciertas características acústicas contribuyan a un develamiento más completo de la idea creativa.

ORQUESTA SINFÓNICA

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud frente a la orquesta sinfónica?

Avet Terterian. La orquesta sinfónica es la manifestación más alta del espíritu humano. Es insuperable, el gran y magnífico instrumento musical. Extremadamente multifacético, de muchas significaciones, la orquesta da al compositor una oportunidad única para la encarnación de ideas complejas, conceptos, pensamientos, de un contenido espiritual generalizado. Es rico en el aliento interior, y en este hay algún tipo de su propio ritmo. La orquesta tiene un gran diapasón de los registros y diferentes sonidos: algunos se estiran hasta el infinito, los otros se extinguen inmediatamente. La inmensa paleta de los sonidos, ya no digo sobre todas las posibles mezclas.

La orquesta sinfónica, ciertamente es un fenómeno europeo. Sin embargo, en todos los tratados teóricos sobre la orquesta, siempre está indicado que los instrumentos integrantes, principalmente son del origen oriental. Por lo tanto, debe existir una cierta conexión. Y, probablemente, no es casualidad que la orquesta, siendo, repito, un fenómeno europeo, también reproduce la música oriental. La orquesta sinfónica es un organismo universal: posee posibilidades sonoras versátiles. Si esto provoca dudas se puede hacer una pregunta opuesta. Por ejemplo, el instrumento **Tam-tam** ¿podemos considerar su origen como occidental? Por supuesto que no, este es un verdadero **gong**, que vino del Oriente. Y si es así, ¿cómo son los compositores europeos utilizan el **Tam-tam**, y cómo funciona para ellos?

Por lo tanto, creo que la conexión entre los orígenes europeos y orientales en la orquesta sinfónica es evidente. Y la orquesta es capaz de “servir” a toda la música del mundo.

INSTRUMENTOS FOLCLÓRICOS

Rubén Terterian. *En las partituras, de varia de sus sinfonías, usted incluye los instrumentos folclóricos de Armenia. ¿Cree usted, que la inclusión en la orquesta sinfónica de instrumentos folclóricos puede considerarse como un fenómeno regular?*

Avet Terterian. Durante varias décadas, esta cuestión preocupaba a muchas personas. En su tiempo, en el transcurso del debate sobre lo que pueden o no ser los instrumentos folclóricos, ser incluidos en la orquesta sinfónica, hubo juicios negativos bastante categóricos. Por lo que yo sé, uno de ellos pertenecía a Arshak Adamian²⁷⁸. Sin embargo, existe una respuesta de

²⁷⁸ Adamian, Arshak A. (1884-1956) - director, compositor, crítico de arte, pedagogo. Artista mérito de la República Armenia. Estudió en Berlín y San Petersburgo. Fue el Rector del Conservatorio de Ereván y Director Artístico de la Orquesta Filarmónica Armenia. Decano del Departamento de Composición y Teoría de la Música del Conservatorio de Leningrado, así como del Instituto de Teatro y Música. Profesor de estética en varias universidades. El autor de los libros de las investigaciones reconocidos internacionalmente, entre ellos “Vistas

Derenik Demirchian²⁷⁹. En el octavo volumen de las obras completas del escritor se encuentra una declaración, cuya esencia es que es imposible hacer afirmaciones categóricas, cuando se trata de creación artística: puede aparecer un compositor que va a resolver este problema.

Acerca de mi interés por los instrumentos folclóricos, puedo decir solo una cosa: he usado cuando sentía una necesidad extrema.

Rubén Terterian. ¿Cuál es esencia de su modo de tratar los instrumentos folclóricos, cuando se utiliza en la música sinfónica?

Avet Terterian. Si el artista trabaja con las técnicas compositivas del fin del siglo XX, debe utilizar el pasado como un símbolo. Los instrumentos folclóricos en una partitura sinfónica son para mí una apelación a uno de estos símbolos. Veo el error de muchos compositores, en que utilizando los instrumentos folclóricos, escriben para estos instrumentos una música, en el estilo de los tiempos antiguos. Esto elimina lo más importante: la actitud del artista desde el punto de vista de la posición actual. Y dentro de una sola obra, la música del pasado no se liga con la de contemporaneidad, a excepción de la forma de un collage. En mi opinión, sólo este acercamiento conceptual, que acabo de explicar, elimina la contradicción irreconciliable entre el desarrollo sinfónico, típico para la nuestra época, y el uso de los instrumentos folclóricos.

Rubén Terterian. *Durante la conversación sobre la orquesta sinfónica usted explico su opinión sobre la evidente conexión entre los orígenes europeos y orientales de este organismo musical. Sin embargo, en la etapa actual de desarrollo es evidente la ruptura entre los llamados instrumentos convencionales y folclóricos. ¿Esto puede ser superado?*

Avet Terterian. Una vez más, vuelvo a la idea de que los instrumentos musicales llegaron a Europa del Oriente. Y, por supuesto, que traen con ellos una música a la cual servían, que a su vez fue una expresión del espíritu de una nación determinada, de su pueblo. La creación de cada instrumento, por algo se llama así, no es casual, creándolo el hombre trataba de reproducir los sonidos que no existen en la vida real, pero los que él había oído en una inmersión creativa profunda. De este modo, incluso el propio instrumento, como un producto del ingenio humano, se convierte en el portador de los principios espirituales. En efecto, no preexisten, por ejemplo, los trombones en la naturaleza, pues ellos ¡no crecen en los árboles! Nuestro antepasado lejano, no tengo miedo de llamarlo, un gran artista, aspiraba a algún otro tipo de los sonidos, que había escuchado dentro de sí mismo, imaginaba y trataba de transmitir a los demás. Así nacía cada instrumento de la reproducción musical.

sobre la estética de Armenia medieval”.

²⁷⁹ Demirchian, Derenik K. (1877 – 1956) - un gran escritor armenio, novelista, poeta, dramaturgo y traductor.

Desde luego, con el desarrollo de música europea, los instrumentos se alejaron bastante de las estructuras primitivas de los primeros modelos. Podría parecer, la nueva música y las nuevas características técnicas han construido una brecha insalvable entre los instrumentos, habitualmente llamados, convencionales y folclóricos. Sin embargo, algunos lazos espirituales genéticos entre ellos siguen manteniéndose.

Cuando el compositor utiliza el instrumento, incluyendo el oriental, como un símbolo, se refiere a su espiritualidad, que está cercano a la orquesta sinfónica europea, porque es la base de su desarrollo posterior. Permítanme recordarles de nuevo, que es desde Oriente a Europa llegaron los primeros precursores distantes de los modernos medios de la reproducción musical. A través de la revelación de la esencia común, algo que es incompatible se habrá enlazado; en los márgenes de una obra, en un solo concepto todo se funde en una unidad irrompible.

¿Alcanzable este para cualquier artista? No lo creo. Esto puede hacer solo para alguien que es capaz de penetrar en el espíritu de la música, como un solo fenómeno desde la antigüedad hasta nuestros días.

ORQUESTA DE LOS INSTRUMENTOS FOLCLÓRICOS

Rubén Terterian. ¿Alguna vez usted tenía el deseo de escribir una obra para la orquesta de instrumentos folclóricos?

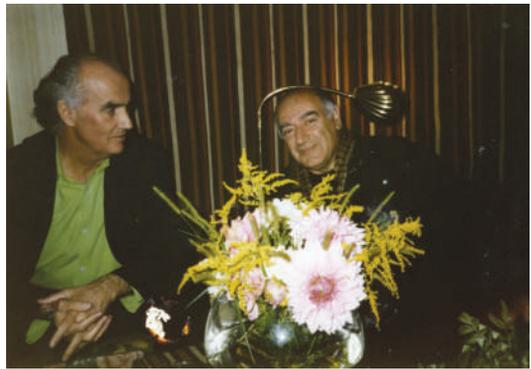
Avet Terterian. A menudo he pensado en ello, en un tiempo tenía la idea de crear una sinfonía para la orquesta folclórica. Pero cuando, como se suele decir, llegaba al asunto de quehacer, sentía que un “Ensamble” similar, aunque engloba los “antepasados” de voces orquestales modernas, no puede convertirse en un “instrumento” de expresión de aquellos conceptos que he puesto en mis obras.

Aparentemente, mi pensamiento musical requiere más variedad de oportunidades, es decir, aquellos que lleva en si una orquesta sinfónica. Tiene un valor importante, al menos, que esta última reúne en su constitución una variedad de instrumentos de cada familia, que tenía un único ancestro. Por ejemplo, la familia de las flautas, desde **piccolo** hasta **contrabajo**, o clarinetes y, finalmente, los de cuerda frotada. A su vez, los instrumentos orientales, introducidos en Europa, que se formaron una base para el desarrollo de la orquesta moderna, se mantuvieron en su totalidad conservados dentro de sí mismo.

Cuando utilizo a un solo instrumento folclórico, trato de revelar sus características que se han perdido en el proceso de desarrollo, porque durante la evolución, desde luego, desaparecieron algunas cualidades tímbricas. Tocando el violín, antes usaban un arco barroco de medio punto, que permitía simultáneamente apretar las cuatro cuerdas, y este tenía su propio encanto. Pero entonces llegó el arco moderno, se perfeccionó la técnica, se aumentaron

las posibilidades de la interpretación. Sin embargo, el violín algo perdió, y “Chacona” de Bach, tocada con arpeggios -acordes rotos, ahora suena ridículo. Es que, antes, cuando en el arco se pulsaba todas las cuerdas, los acordes de la armonía se reproducían enteramente.

La orquesta antigua o folclórica, con toda la diversidad de los timbres típicos, al parecer, carece de la grandeza, que contiene en sí misma una orquesta sinfónica. Puedo utilizar, por ejemplo, el violín con un arco de medio punto, pero con sólo estos medios no soy capaz de construir mis conceptos, expresar completamente mi percepción del mundo moderno, mi filosofía. Puedo insertar este instrumento, como un diamante enmarcado, en un proceso del desarrollo sinfónico, creado por los instrumentos modernos perfeccionados de cuerda, de viento y de percusión.



Con el compositor Luigi Nono; Berlín, Alemania, 1986.

Se puede suponer la posibilidad de la fusión entre el ensamble de instrumentos folclóricos con una gran orquesta sinfónica. Aparentemente, sería posible mezclar los instrumentos, para crear; por ejemplo, un grupo de kamancha, que suena muy diferente que el violín. Pero esto no se puede hacer artificialmente, como tampoco es posible dar las recetas. Dicha mezcla puede aparecer únicamente como un resultado del requerimiento creativo, una necesidad del artista, y solo en este caso será legítima y argumentada.

MÚSICA ELECTRÓNICA

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud hacia la música electrónica, si lo están considerando como un desarrollo futuro del arte musical?

Avet Terterian. Considero la electrónica como el mayor descubrimiento del siglo, en que están incluidas las potencialidades infinitas. Sin embargo, tengo la sensación de que no conozco suficientemente bien la música electrónica, y que para mí ya es demasiado tarde para aprenderlo, pero veo ahí una gran promesa. Ahora, ese tipo de música es de interés de los ingenieros, pero ellos “no escuchan” lo que “escucha” un compositor. Son abundantes algunos trucos, pero lo que producen sintetizando los sonidos, aún está muy lejos para ser una composición musical. A su vez los artistas no están suficientemente familiarizados con tal técnica, y sus experiencias sufren ante todo de la ignorancia de la misma. El estudio de la música electrónica, al

parecer, es necesario iniciarlo desde la infancia, de la escuela, y cuando ella sea asimilada de la misma manera como lo es ahora las escalas temperadas o la armonía, sólo entonces se convertirá en una forma natural de la expresión de los pensamientos, sentimientos, los estados espirituales... Es completamente necesario saber sobre todas las posibilidades de la síntesis sonora para dictar a máquina su propia voluntad creativa, y no seguir por el camino de los efectos aleatorios.

La próxima generación de compositores va a crear la música electrónica. En la etapa actual de desarrollo de esta música, me parece, entró en un callejón sin salida, y en el Occidente, muchos artistas incluso la abandonaron. Simplemente todavía no nació el compositor, quien creativamente comprenda este fenómeno. Como ya he mencionado en relación con la charla sobre los medios de la expresión musical, a menudo aparecen antes de que comienzan realmente a servir a una expresión de las ideas artísticas. Van a venir gente, quiénes sabrán qué hacer con las máquinas electrónicas, y las máquinas empezarán a servir a los altos ideales, grandes y suntuosos conceptos. Aparecerá la música verdadera, que va a expresar los pensamientos, aspiraciones y el espíritu de su tiempo. Y este no va asemejarse a los experimentos llevados a cabo por los ingenieros de hoy.

Rubén Terterian. ¿Es posible decir que el pensamiento creativo de usted sometido a una Influencia de la música electrónica?

Avet Terterian. Al igual que otros componentes del ambiente sonoro, ella, naturalmente, tiene un cierto impacto, Influencia sobre el artista.

A menudo, muchos han presumiendo, que en mi Cuarta sinfonía están utilizados algunos sonidos generados por los sintetizadores. No es así, pero yo mismo siento una cierta conexión con la música electrónica, por cierto, sobre esto existe una interesante pensamiento de Luigi Nono²⁸⁰.

La aparición de una música nueva, hasta hoy desconocida, no podía no afectar mi pensamiento. Y, al parecer, esta esfera sonora, aunque inconscientemente, encuentra su encarnación en mis obras²⁸¹.

INTÉRPRETE

Rubén Terterian. ¿Qué cualidades, en su opinión, deberían ser inherente a un intérprete?

Avet Terterian. Como un intermediario entre el compositor y el oyente, el intérprete debe ser un artista creativo, para poder entender y resolver el misterio, que lleva en si la música. Hasta qué punto el intérprete es capaz de penetrar en este misterio de la música -para mí- en este consiste su valoración.

²⁸⁰ Nono, Luigi (1924 —1990) un compositor vanguardista italiano de música académica quien sigue siendo uno de los compositores más destacados del siglo XX.

²⁸¹ «Terterian posee un gran intelecto, rico de fantasía, y es natural su necesidad de nuevos

Cuando he tenido contacto con destacados músicos, a veces, sentía miedo, porque alguien te reconocía por completo, representaba exactamente lo que quería expresar en mi obra, el estado creativo en el que estaba. Son grandes artistas que se acercan al compositor, porque aprenden su misterio.

Me parece que los intérpretes deben ser personas muy informadas, deben saber más que el propio compositor, ya que este último no siempre puede explicar lo que nació de la intuición y el ejecutante debe entender el misterio de la música y llevarla al oyente. Para este fin es muy poco tener solo una erudición, además debe ser una persona muy espiritual.

Muy a menudo pasa, que el intérprete comienza a inventar un propio argumento para la música, que no tiene ninguna relación con la programática, hace esto para el fin de construir una dramaturgia externa de la obra. Pero en este caso su interpretación deja una impresión de ser superficial, que está lejos del verdadero sentido del espíritu del arte.

Del estado espiritual del intérprete a menudo depende el contenido y accesibilidad de la obra sonora. Si la interpretación no es convincente, entonces para el oyente será muy difícil de entender al compositor, penetrar en su música. Cuanto más profundamente el intérprete aprende la música, tanto más alcanza de entenderla el oyente.

Por supuesto, hay que insistir en el importante papel que tienen conceptos como el talento y capacidad de escucha, imaginación y una aptitud de la inmersión en el sonido. Naturalmente, la mayoría de estas cualidades debe tener el director, porque su voluntad creadora se prolonga hacia toda la orquesta.

Rubén Terterian. *Usted habla sobre los directores. Pero en el camino desde el compositor, el director de la orquesta hacia el oyente se encuentra un colectivo de más de cien músicos...*

Avet Terterian. Y cada uno de ellos tiene su propio nivel de la educación, profesionalismo y talento. En el curso de la conversación he mencionado las dificultades que tenía que superar en las relaciones con los colectivos musicales, durante la primera etapa de mi vida creativa. Entonces, después tuve que lidiar con curiosidades. Por ejemplo, alguien puede levantar el brazo para el golpe y no acertar el tambor: por prestar su atención al director no dar en el blanco.

Una vez en los ensayos de la ópera en lugar del golpe de tambor oí un simple portazo. Eché una ojeada dentro de la "fosa". Resulta que, el percusionista voló más allá del tambor grande y su cabeza chocó contra la

medios de expresión y experiencias tecnológicas, las cuales le permiten ir por un camino de continua renovación y transformación de la música libre, con la aspiración de nuevos horizontes y espacios afectivos». Luigi Nono.

pared. Cualquier cosa puede pasar. El cantante interpreta “voz detrás de las escenas”... Suena fuerte, el director solicita al músico desplazarse hacia la profundidad entre los bastidores... La continuación del ensayo fue dedicado a la búsqueda... Resultó, que cumpliendo la voluntad del director, el cantante entró en una de las habitaciones del servicio, cuya puerta se cerró, y él no podría salir. A menudo se pueden encontrar ejecutante de instrumentos de viento, a quién no le gusta tocar **forte** -se cansan los labios; el percusionista que no quiere usar un mazo grande -difícil de mantener... De miles de este tipo de causas depende el resultado final... Justo decir, que los últimos años músicos de la orquesta sinfónica comenzaron a tratarme como a un compositor con más confianza. Se esfuerzan, tratan de hacer todo lo posible... Pero, el papel principal pertenece al director de la orquesta -cuan fuerte es su personalidad, cómo es capaz de sujetar un colectivo bajo su voluntad, a él deben ser inherentes las características como la aspiración a la inmersión, al autoconocimiento, la sensación del mundo suprasensible del alma enferma... Él debe ser una persona espiritualmente rica.

Rubén Terterian. ¿Cuál es la función del intérprete?

Avet Terterian. El intérprete no puede estar dentro de los mundos accesibles, para un compositor no estamos hablando sobre los valores: qué es mejor y qué es peor. Cada uno ocupa su lugar -es una jerarquía: el oyente, el intérprete, el compositor, el mundo espiritual, el más alto espíritu de la humanidad, una gran razón, la verdad, la idea, Dios. El compositor se encuentra en un más alto nivel del conocimiento disponible para el hombre, es el que más se acerca al espíritu divino, está en relación directa con el mundo espiritual; y el intérprete necesita de la mediación del compositor. El intérprete no puede reproducir algo lo que no está en el mundo material, si superara esta barrera, él mismo se convierte en un creador.

El compositor descubre el misterio de Dios, el intérprete descubre el misterio del compositor, y el oyente, del intérprete. El intérprete, quien descifra la música del compositor conoce a Dios, y el oyente llega a este por el medio de un intérprete y compositor.

Este es el modelo de nuestra génesis, que puede ser una reproducción del macrocosmos de lo infinito o el prototipo de las estructuras del microcosmos. Es posible que la vida de las hormigas en la precisión repite la nuestra, aunque no sabemos nada de ellos: ¿si ellos tienen el razonamiento, si tienen el arte? Tal vez ellos están orgullosos de su “ El anillo del nibelungo”²⁸², puede ser que tengan un teatro de ópera un poco mejor que el de Ereván, donde presentan “Daisi”²⁸³ y donde en el repertorio están ausentes las óperas contemporáneas.

²⁸² El ciclo de cuatro óperas del Richard Wagner

²⁸³ “Daisi” (“Crepúsculo”) - 1923 - una ópera del compositor georgiano Zakharia Paliashvili (1871—1933), considerado como el fundador de la música clásica georgiana.

OYENTE

Rubén Terterian. ¿Qué podría decir sobre el proceso de la percepción de la música y del oyente?

Avet Terterian. Para mí siempre existía el concepto “talento del oyente”. Definitivamente, aquí también esta evidente una jerarquía: desde el profano hasta el genio. No puedo sino recordar a Dmitri Shostakovich. Ya he hablado de cómo el pidió apagar la luz, mientras se escuchaba mi ópera “El anillo de Fuego”. ¡La luz le incomodaba! Para él, como genio -compositor y oyente, aparentemente, estaba abierto el acceso para ver la irradiación divina de los sonidos. Y la luz física es probable que interfiera con la percepción de lo espiritual... Para mí, esta observación de Shostakovich fue particularmente importante, porque yo mismo sentía la necesidad de escuchar la música en la oscuridad, solo, en plena inmersión en el sonido. Pero como suele suceder en la vida, nos conocemos a sí mismo a través de la otra persona. Y si antes no me atrevía a apagar las luces, porque sentía confusión, que este podría parecer un simple “juego”, pero después, cuando he encontrado la confirmación de un compositor tan grande como fue Shostakovich, la vergüenza desapareció y este dejó de ser para mí un teatro o un capricho. Siempre apago la luz, creando una cierta atmósfera, es necesario, indispensable para una percepción completa.

Para entendimiento de la música es importante una cultura general, la integridad espiritual del oyente. Es poco probable para una persona internamente vacía apasionarse con la música, obligarle a que piense. Cuando leemos un libro, escuchamos la música, estudiamos las obras filosóficas, en todo esto estamos buscando a sí mismo, buscamos la confirmación de los propios sentimientos, observaciones, experiencias, de la táctica de nuestra vida. Apelamos a las novelas, donde están las vastas reservas de información, las ideas profundas, una u otra vez hojeamos los libros descubriendo cada vez algo nuevo. Los libros siguen siendo los mismos, lo que cambia es la persona, el lector. Y cada vez, volviendo a la obra de arte o literatura, nos encontramos con la confirmación de nuestras nuevas experiencias, representaciones.

¿Es adecuada la genialidad de un compositor y un oyente? Creo que no. La capacidad de percibir es una cualidad especial. Recuerdo cuando Aram Khachaturian estuvo presente en la presentación de mi Segunda sinfonía. Naturalmente, yo le pedí, que se sentara a mi lado, para que nada pueda distraerle. Y recordando, en que forma inquieta escuchaba la Primera

sinfonía, le dije: «¡Aram Ilich, Usted es un genio compositor, le pido que hoy sea un genio oyente!». Le dije esta frase bajo la impresión del encuentro con Shostakovich. Khachaturian siempre con gran dificultad profundizaba en la música de otras personas y nunca podría superar su propio «Yo» de compositor, para sumergirse en un nuevo para él mundo de las imágenes. Así que un gran creador puede no tener el talento de oyente.

Rubén Terterian. ¿Es una cualidad especial la capacidad de la percepción de la música contemporánea?

Avet Terterian. Es necesario sólo sentirlo, estar abierto para su percepción. Existen los oyentes, quienes de naturaleza, tienen la capacidad de entrar en el mundo de la música, lo que lleva en si una obra contemporánea. Para otros, la experiencia auditiva es necesaria. Es necesario saber a fondo la música clásica, escuchar la contemporánea. Sin embargo, a menudo la gente, por extrañamiento que parezca, un músico en su conocimiento se queda atascado en los siglos, distantes de nosotros. Él niega el arte de nuestros días y argumenta lo siguiente: ya que para él la música contemporánea no es accesible, significa que ella no es necesaria para nadie. ¿Qué es un coqueteo con la moda (a veces surge una moda de negar todo) o una limitación mental innata?

Por supuesto, las obras maestras de la música clásica son bellas y perfectas ¿pero cómo una persona moderna puede prescindir sin su música, sin el arte de su tiempo?, posiblemente el arte contemporáneo está cerrado solo para aquellos, que no viven con los problemas de hoy, que están lejos de las ideas, pensamientos y sentimientos de finales del siglo XX. Probablemente existe también este tipo de gente... Mas pienso que hay personas que no necesitan la música en general, me refiero a la gran música. No tienen ninguna aspiración hacia el mundo extrasensorial, hacia goce de la embriaguez del conocimiento espiritual. Y por extrañamiento que parezca, viven enajenados del arte en general, las personas "saciadas". No es imperioso para ellos. Se contentan con el arte de entretenimiento, que para mí es el arte de más bajo nivel jerárquico: ¡existe la farándula (**show business**) y eso es suficiente!

Para mí, no es por casualidad, que en el plano espiritual América del Norte es un país atrasado. ¿Podría haber nacido allá Shostakovich, Prokofiev, Stravinsky? Excepto que uno u otro fueron invitados. Pero, en realidad América del Norte no dio a nadie, al parecer ya no lo hará.

Rubén Terterian. ¿Es probable para un compositor acercarse a sus propias obras con la actitud del oyente?

Avet Terterian. Ciertamente. Después de todo, el creador es el primer oyente de su obra. Si la obra satisface al autor, como si la viera desde el exterior, se sumerge él mismo en algún estado espiritual, si sus propios sonidos le dicen algo a él, entonces en esta hay una verdad, y él era honesto. Pero si la obra no convence al propio compositor, para el oyente será poco interesante. ¡El artista, en primer lugar, lo comprueba todo en sí mismo!

Siempre me he sorprendido, cómo un compositor a pesar que siente que en su obra no todo resultó bien hecho, lo lleva a una amplia audiencia. Me parece que sería un castigo terrible para tal escritor obligarlo a escuchar su propia música. Y junto a él, sentar a todos sus familiares y los musicólogos que alaban un opus fracasado. En los juicios de valor a veces se equivocan sinceramente, entonces, este será en método de aprendizaje, que proporcionará una oportunidad de comprensión. ¡Pero si cantan la alabanza

a una obra, sabiendo que es un fracaso, por desgracia esto pasa a menudo, una audición similar será una medida obligatoria de la expiación!

En algún momento, después del proceso de la creación, el autor siente la alienación de su propia obra, y el compositor se convierte en un oyente. Él puede responder a su propia creación, así como una persona ajena, él puede llorar, reír, en una palabra, tener empatía...

Rubén Terterian. ¿Cuál es su actitud con respecto a sus propias obras desde la posición del oyente?

Avet Terterian. Suena la obra de Rachmaninov, esta música me afecta, evoca emociones, sentimientos y pensamientos... Similar a lo dicho: es mi percepción de mis propias sinfonías. Puede llegar a un chiste cuando a veces quieres exclamar: "¡Ah, qué maravilloso!" El hombre necio no entenderá, pensará que tú eres simplemente una persona terriblemente enamorada de sí misma y su música, pero para el inteligente será claro, que lo sucedido es la alienación, lo mismo de que hablamos, el autor se transformó espontáneamente en un oyente. Es posible, años después ver los defectos. Cuando hemos conversado, por ejemplo, sobre la Primera sinfonía, hablé de ella como si de manera objetiva, es decir, como podría hablar un extraño a la obra. Este es mi creación, pero el estado creativo, a cual la obra debe su aparición en el mundo, se ha terminado e irremediamente se ha ido. Puede ser, que me convertí en una persona diferente. No puedo escribir hoy mi temprano ciclo sinfónico-vocal, la segunda ópera es radicalmente diferente de la primera. Estos trabajos tuvieron que escribir exactamente Terterian, que vivió en esos años. ¡Ni en el 1969, ni en el 1972, no podía crear una ópera, como en el 1967!, son individuos diferentes, que tomando la estafeta de uno al otro siguen una sola línea, un solo proceso. Se constituye una tradición. Y Usted tiene un contacto constante con ella, como con una partícula de la experiencia propia de la humanidad. Junto con esto, también está presente la innovación. Si consideramos la creación de un compositor, como un conjunto de todas las obras que han sido creados por un hombre; si hablaremos acerca de cada una de las composiciones por separado, sus autores son personas diferentes. Y al parecer, todos estos detalles permitan explicar la importancia del acceso a sus propias obras con la actitud del oyente y de una evaluación objetiva de las mismas, como desde el exterior.



Festival "El tiempo de Terterian", realizado en el julio del 2015 por el escenario del compositor.

DIFUSIÓN DE LA MÚSICA

Rubén Terterian. *Cree que el crecimiento del interés de los oyentes está vinculado con una importante actividad, que es la promoción de la música. Este concierne, sobre todo, al arte contemporáneo, se debe convertir en algo común para el oído, dijimos así, del público poco sofisticado.*

Avet Terterian. Sin lugar a dudas, el papel de la propaganda es muy importante. En todos los tiempos había personas, que por su profesión se ocuparon de esta importante labor, por ejemplo, los editores, gerentes de los teatros y así sucesivamente. En las condiciones de tal sociedad el llamado “Socialismo”, creó una estructura compleja de las instituciones de la promoción del arte, pero lo que estaban haciendo, nosotros no lo sabemos. En resumen, los Diáguilev’s²⁸⁴ allá no trabajaban. Y la difusión de la música ha seguido siendo una cuestión de su creador. Y en estas condiciones, el carácter del compositor



CD con las grabaciones de la música de Terterian, Departamento del compositor, Ereván.

empezó a jugar un papel decisivo. Entre mis colegas de diferentes generaciones, conozco a muchos grandes promotores de su propia música. Pero, puede ser que, por desgracia, no pertenezco a este tipo de personas...

Naturalmente, se trata sobre una promoción de la creatividad durante la vida del compositor, sobre la gloria en vida. Pasan los siglos, y todo, por así

decirlo, toma su lugar digno. Pocos conocían a Bach, no durante su vida, pero fue popular la música de sus hijos. Pasaron las décadas... Y hoy

sabemos perfectamente, que es la música de Philipp Emanuel y Johann Christian, que es la herencia creativa de Johann Sebastián...

La cuestión de la divulgación de la música contemporánea ha existido siempre, pero qué pena que en el umbral del siglo XXI, los compositores esperan las mismas dificultades, que ellos tenían en el siglo XVI, cuando no había radio, ni televisión, ni grabaciones, ni CD, y no existían los medios de transporte modernos.

²⁸⁴ Diáguilev Serguéi Pávlovich (1872 - 1929) - un empresario, mecenas ruso, gran promotor del arte contemporáneo, fundador de los Ballets Rusos. Encargaba la música para ballet a los compositores tales como Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Richard Strauss, Ígor Stravinski, Serguéi Prokófiev, Ottorino Respighi, Francis Poulenc, Manuel de Falla, entre otros.

Rubén Terterian. ¿Tal vez los mismos compositores, a veces ensimismados en el mundo de su música, como si están ajenos a la propia idea del acercamiento con los oyentes?

Avet Terterian. No puedo estar de acuerdo con la idea de que los compositores, supuestamente, no sientan necesidad del contacto con los oyentes; por el contrario, siento la necesidad de referirme al público, por así decirlo, con menos experiencia, y mis pensamientos están ahora ocupados por llevar a cabo el festival en la orilla del lago Sevan -un festejo de la música, del arte... Durante el día, fiesta popular con una feria, con la exposición de las artesanías, participación de los conjuntos folclóricos, por la tarde, con la llegada de penumbra y el silencio, entrará en su derecho legítimo la Música. Este será un espectáculo fantástico de inmersión en el sonido, la música en la polifonía con la luz láser, sonará sobre las aguas de Sevan, cerca del templo Hayravank²⁸⁵, en la atmósfera de cámara, en una especialmente equipada sala de mi casa recién construida. Espero, que a este concepto lo apoyen las personas dotadas de talento organizativo y encontrar un ejecutor de esta idea²⁸⁶. Yo mismo no soy el mejor promotor de mi música.

Rubén Terterian. *Sin embargo, su música a menudo se interpreta en muchas ciudades europeas.*

Avet Terterian. Si, se interpreta y cada vez se convierte en un hecho muy especial. Muy a menudo, de uno u otro compositor, se puede escuchar que su música fue presentada en el extranjero. Después resulta que uno de sus amigos en algún club, no importa de cual "sociedad", un par de veces silbó con la flauta, tres veces golpeo el suelo con sus piernas. Esto se llama un concierto en Francia o Estados Unidos. La interpretación de una sinfonía está relacionadas con las actividades de grandes colectivos. Las orquestas sinfónicas, entre ellas que contengan en su repertorio las obras contemporáneas, aunque "viven" con las subvenciones de la gente rica, en su mayoría pertenecen a las estructuras del Estado. Ya no estoy hablando de los

Teatros de ópera, es un patrimonio nacional. Por lo tanto la promoción de la música que escribo, requiere un nivel estatal. La cuestión de mi popularidad, existe y parte de mi culpa: casi no tengo música de cámara.

Rubén Terterian. ¿Puede ser que el papel principal en la promoción del arte contemporáneo debe asignarse a la radio y la televisión?

Avet Terterian. Escuchar óperas, sinfonías por la radio -no entiendo cómo. La televisión un poco mejor, en cierta medida ayudan las imágenes visuales.

²⁸⁵ Hayravank - un monasterio e iglesia armenio del siglo IX situados al noreste de la aldea de Ayravan donde compositor en 1989 construyo su casa creativa. Al noroeste a una distancia corta se encuentran los restos de la a fortificación de la edad de bronce

²⁸⁶ El primer festival "El tiempo de Terterian" que encarno concepto del compositor fue realizado en julio del 2015.

La propaganda, en la radio o la televisión, puede llamar la atención la música que se reproduce. Pero, escuchando por un receptor electrónico la obra, suponer, que usted conoce la música, es imposible.

La música debe ser escuchada en una presentación en vivo, en una sala de conciertos, en un teatro.

GRABACIÓN. LOS DISCOS FONOGRAFICOS

Rubén Terterian. *Existe una opinión, que la grabación hoy en día se ha convertido en la principal forma de vida de la música. ¿Cómo se siente al respecto? ¿Puede una grabación ser adecuada a la sonoridad escénica de la obra musical?*

Avet Terterian. Los discos fonográficos con sus enormes tirajes, con su accesibilidad universal, por supuesto, traen la popularidad de la música, sin embargo crean sólo una comprensión superficial de la misma. Después de todo, cuando un artista compone la obra musical, escucha una acústica en vivo, imagina una sala real. Ya no estoy hablando sobre el asunto de la interpretación. En la grabación la música se fija de una vez y para siempre, cuando en la sala ante sus ojos pasa un proceso de creación conjunta entre el compositor, el director de la orquesta y cada uno de los músicos -este es un fenómeno único; cada interpretación en sí misma trae algo nuevo y no puede ser una copia de la anterior.

El disco me recuerda a una foto. Percibir la música en el disco es lo mismo que comunicarse con una persona a través de su imagen fotográfica. Para aquellos que prefieren una fonoteca más que un concierto, puedo aconsejar rodearse con las postales y nunca salir de la casa. Incluso los millones de fotos, es poco probable, que reemplacen la comunicación en vivo con la gente. La espiritualidad, el estado de ánimo de la sala, la acústica, todo esto es muy difícil de expresar en los discos fonográficos.

El dilema ha surgido en relación con la grabación de la Sexta Sinfonía, en la que parte de los músicos están tocando sentados en el escenario, una gran orquesta sinfónica suena en la reproducción de una cinta magnética. En la sala esto provoca una impresión especial, que es una consecuencia del desarrollo dramático de la obra, pero en la grabación las dos capas se fusionan. La sonoridad real, y la mecánica se unificaron, por lo que entonces fue destruida la idea del autor, la esencia del concepto.

Así, familiarizándose con la música por la escucha de un disco, nunca es posible imaginar que oía su autor en el momento de la composición.

Sin embargo, en algunos casos, pasa al revés, cuando las malas composiciones en grabaciones suenan muy bien, porque siempre es posible de reordenar los micrófonos. No suenan los fagotes es posible de fortalecerlos, incluso insertar un pequeño micrófono en la flauta, y su sonido se "inundará"

un **tutti** orquestal. Para mí, surgidos, permanentemente, del trastorno sonoro, esto es atroz.

Cada obra requiere un enfoque especial por parte del ingeniero de audio. Aquí, le presento un ejemplo más primitivo. Si durante la grabación de la música clásica es suficiente poner un micrófono cerca del primer atril, por ejemplo: violines, porque él toca más o menos lo mismo que el último, qué hacer cuándo cada instrumentista de un grupo tiene su propio tono. Y con qué frecuencia “sobresalen” una o dos notas, y todo el resto simplemente no se escucha. Por lo tanto, surgen las distorsiones, que impiden una representación sobre la verdadera sonoridad de la música. Así, que a pesar de todas sus cualidades positivas, en particular en la relación con la promoción de las obras, el disco fonográfico todavía es imperfecto y tiene una gran cantidad de los aspectos negativos.

EL GUSTO MUSICAL.

Rubén Terterian. ¿Qué podría decir usted sobre la esencia de sus gustos musicales?

Avet Terterian. Cuando frente a ti la perfección de una obra creada por un genio, la cuestión de gusto simplemente no existe. No recuerdo bien, con quien sucedió este hecho, a un compositor le preguntaron: “¿Cuál es su actitud hacia Beethoven?”, él respondió, “No me atrevo de tener una actitud hacia él”. Lo mismo puedo decir yo. No tengo derecho a tratar a Mozart, a Bach, a Wagner. Sólo puedo admirarlos e inclinarme ante ellos.

No importa en que revela un genio, él puede encontrar expresión en la composición de una ópera, una sinfonía, tal vez, una canción. Pero siempre lleva consigo la verdad de la razón pura del alma, del corazón. Y esta franqueza puede reflejar la gran verdad de todo el universo, toda la humanidad, si hablamos sobre una sinfonía, o de un estado de ánimo, como en una canción. ¡La verdad es siempre grande!

Nunca he tenido solo un apego musical, para mí todas las obras maestras se encuentran en el mismo nivel de inaccesibilidad. Y aquí es imposible hablar sobre la pasión por uno u otro estilo o corriente en particular. ¡Todos ellos están al servicio de un gran y único espíritu, todos aspiran hacia el conocimiento de la realidad, hacia la verdad! Es difícil decir lo que es más grande y qué menos, veo el arte como un todo, como un solo fenómeno, como el bastón de mando de las generaciones: de Buxtehude a Bach y luego a Beethoven, Wagner... Y esto es el desarrollo de una sola música, que está creada por un solo genio -el genio de la humanidad, que continúa a sí mismo. Todo esto es la acumulación de cultura social en la que nada se pierde. Me duele cuando algo temporalmente cae en el olvido, y me he divertido cuando algo se eleva en un culto. Ahora algo puede ser de moda, después otro, pero el fenómeno es único, es un solo proceso que tiene su origen en el inicio del engendramiento de la música, llega hasta nuestros días y continuará en lo infinito...

Nos inclinamos ante los genios y percibimos su mensaje espiritual, hasta sentimos sus presencias casi reales, en algún lugar cercano, ellos están con nosotros. Ellos nos dan el impulso necesario para la creatividad, y nosotros continuamos la estafeta. Estamos hablando de los siglos, pero tal vez sólo un momento nos separa del nacimiento del arte. Hace trescientos años que nacieron Bach y Handel, pero ellos relatan sobre algo que es cercano y claro para nosotros, escuchamos a ellos, la voz de sus creaciones está dentro de nosotros, y esto es nuestra memoria.

Si se trata de la música de nuestros días, para mí es de valor sólo aquellas obras que han nacido de la creatividad verdadera, aquellas que llevan en sí mismas las tradiciones y abren los mundos nuevos. Estamos rodeados y con opus, que son el producto de la escritura formal, pasará el tiempo y ellos desaparecerán en las aguas del río Lete. Pero la verdad es eterna, imperecedera, siempre es contemporánea y siempre está con nosotros

Si una nueva obra lleva en sí la verdad, me impresiona no menos que las creaciones clásicas. Entonces, es el nacimiento de un genio inmortal, un genio de la humanidad.

Rubén Terterian. ¿Resumiendo lo dicho, es posible de decir que un genio se convierte en la autoridad para el compositor contemporáneo?

Avet Terterian. ¡Por ejemplo, Shostakovich! Era un gran dramaturgo, que abrió los nuevos caminos en el arte. Lo aprecio ante todo como un compositor, pensador, quien encarnó en sus obras el pensamiento, estado de ánimo, las ideas de su tiempo. Se convirtió para mí en una autoridad en el aspecto de la actitud frente a la vida y al arte.

Pero, de todos modos, cuando se trata de los grandes, me parece que esta palabra simplemente desaparece. ¡Bach que tipo de autoridad es para mí! ¡Y Verdi! Creo, que en estos casos es donde más se adapta inequívoca definición de un genio. Por cierto, en su trabajo creativo se puede negarlo, es posible discutirlo, disentir, porque de cualquier modo si estas creando algo nuevo no puedes tener una completa armonía con el pasado.

Inclinándose ante el genio, al mismo tiempo entras en una contradicción con su mundo musical.

Rubén Terterian. ¿Entonces, qué es la autoridad creativa?

Avet Terterian. El concepto de autoridad, tal vez es más aplicable a tus contemporáneos, a aquellas personas cuya opinión te interesa, a quien confías, a aquellas cuya crítica tiene un gran valor para ti. Si hablamos de los músicos, para mí es la honestidad del artista, su habilidad perfecta, y la presencia en su creatividad de todos los componentes, a lo que me he referido varias veces. Hasta qué punto él está lleno de estas cualidades, cual es el nivel de la cultura de su personalidad. La autoridad para el compositor

puede ser una persona, que no tiene relación directa con la música, pero posea una visión única del mundo, razona muy interesante, por último, es dotado de un talento innato para la audición musical. Su opinión puede ser un criterio.

Para muchos, el prestigio de la persona, su autoridad creativa depende de su popularidad. Pero pocos están pensando sobre lo que está detrás de esta popularidad. A veces sucede, que para alguien, son los funcionarios que se convierten en las personas quienes tienen la autoridad para su creatividad, pero son casos transitorios...

MUSICOLOGÍA

Rubén Terterian. ¿Qué papel asigna a la ciencia de la música?

Avet Terterian. Erróneos, e incluso tontos para mí son las discusiones sobre que la musicología no es, supuestamente, algo necesario. ¿Para qué, dicen, necesitan la filología o la ciencia sobre el teatro? En mi opinión, son obligatorios para desarrollo del arte, porque se preocupan por la generalización de lo creado, y ellos llevan en sí una enorme cantidad de la información y del conocimiento. A menudo, el artista llega intuitivamente a cualquier descubrimiento y la tarea del científico es explicar, organizar los fenómenos, y revelarlos frente al propio creador. La musicología resume la experiencia del compositor, y lo transmite a la siguiente generación, es su meta la que sirve para el progreso.

El musicólogo teórico, historiador o crítico, a veces debe ser aún mejor instruido que el compositor, **para** ser capaz de descubrir el misterio de la creatividad, por otra parte, debe ser ajeno al conservadurismo, debe estar abierto a todo lo nuevo. El arte contemporáneo está disponible sólo para aquellos que viven en él, que entienden su estética, observan los sutiles matices de estilo, reconocen su esencia.

En los tiempos pasados, los creadores mismos estuvieron preocupados por la escritura de los tratados teóricos. Luego llegó el momento de la separación. Al parecer, la cobertura de todos los fenómenos llegó a ser inasequible para una sola persona.

Hubo una división entre compositor, musicólogo, cada uno de los cuales realiza una función muy importante.

Rubén Terterian. ¿No le parece que realizando las actividades de enseñanza, el compositor «invade» el ámbito de la musicología?

Avet Terterian. Tal vez es así, cuando el compositor dirige un curso, por ejemplo: del solfeo, o armonía clásica, o contrapunto riguroso. En otras palabras, cuando él enseña... Yo no enseño, porque educar para crear la música es imposible. Sólo estoy señalando a sus discípulos el camino, cómo escuchar, cómo oír. Cristo a nadie ha llevado a Dios. Él únicamente señalaba

el camino. Por supuesto, no todos se convierten en alguien. Entender es muy poco, es necesario tener un don de Dios. Uno de mis estudiantes se entusiasmó tanto, que eligió “el camino de los santos”. Sin embargo, ya que para un santo está abierta la verdad suprema, no necesita de la música, que trae el conocimiento y solo se acerca al misterio. El santo no puede ser un compositor.

LITERATURA

Rubén Terterian. ¿Qué lugar usted le asigna a la literatura en el sistema de los artes? ¿Y qué significado la literatura ha asumido para usted personalmente?

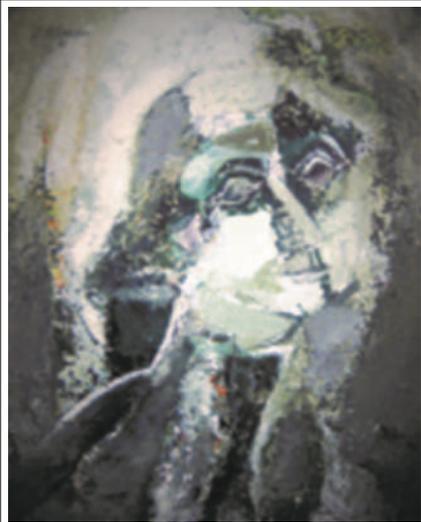
Avet Terterian. La literatura para mí es el arte de la palabra, que conduce hasta un cierto límite, por encima del cual se inicia el mundo de la música.

La palabra me impacta, da a luz a los pensamientos, sentimientos, sufrimientos, luego, me abstraigo de la lectura del texto, olvido las frases y oraciones específicas y entro en otro mundo -el mundo de los sonidos. Mucho antes de mis estudios profesionales de la música, estuve muy interesado en la literatura, activamente leía, e incluso pensé convertirme en un filólogo. Fui muy aficionado al teatro, drama...

Rubén Terterian. ¿Qué libros recientemente le impresionaron con más fuerza?

Avet Terterian. Por lo que he leído últimamente, estaba más fuertemente impresionado por las obras de Gabriel García Márquez. En ellos sentí alguna especie “sinfonización” del arte verbal.

Si tal declaración sería legítima, yo diría que García Márquez es un sinfonista. Allí está presente un gran alcance y una enorme cobertura, como me parece, los rasgos de la forma y dramaturgia musical. En sus novelas, siento algo así como una entonación musical que atraviesa toda la obra. Esto es algo que es muy cercano para mí.



Retrato, Henri Elibekian; 1990.

En un momento estuve encantado por la prosa de Heinrich Böll²⁸⁷ ... seguía, conseguía, leía... Antes de eso, Faulkner²⁸⁸. Tengo un gran interés por muchos libros de escritores contemporáneos...

ARTES VISUALES

Rubén Terterian. ¿Cuál es su percepción de las artes visuales?

Avet Terterian. Este arte me impacta mucho. Me encanta este arte en general, la atmósfera de los talleres con los olores de pinturas y las grandes obras maestras. Creo que soy capaz de penetrar en el espíritu de la pintura. Allí también, lo veo como si una especie de la sinfonía en la misma gama de colores, que expone el artista. Siento un movimiento interno de la paleta de tonos pictóricos, que me afectan de modo similar a los tonos musicales. Allí están colocados los grandes pensamientos, la espiritualidad, la idea divina y la belleza.

Tengo muchos interesantes amigos entre los pintores y escultores y me encanta a menudo encontrarme con ellos.

Rubén Terterian. ¿En qué ve la diferencia fundamental entre la pintura de la música?

Avet Terterian. La pintura y la música -son dos tipos especiales de pensamiento.

No puedo decirlo con seguridad, que esta diferencia se debe únicamente a la formación, ya que no todos músicos pueden convertirse en compositores. En el caso de la música, para mí es poco probable, que todo determina el oído, por ejemplo, se erija en un culto para la admisión en un conservatorio. Todo está determinado por el talento, la mentalidad, por un estado espiritual muy especial. (Por cierto, algo cerca a esta idea expresa Nazaikinskii²⁸⁹ en su artículo sobre el oído musical de Asafiev²⁹⁰). Así que no estoy en busca de puntos de contacto. Y mejor es no mezclar los tipos del pensamiento de pintor, escritor y compositor.



²⁸⁷ Böll, Heinrich Theodor (1917 - 1985) - escritor alemán, figura emblemática de la literatura alemana de posguerra ("literatura de escombros"). En 1972 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura.

²⁸⁸ Faulkner, William (1897 - 1962) - narrador y poeta estadounidense. Ganador del Nobel de Literatura de 1949.

²⁸⁹ Nazaikinskii, Eugenio Vladimirovich (1926-2006) - musicólogo soviético y ruso. Doctor en Artes, profesor del Conservatorio de Moscú.

²⁹⁰ Asafiev, Boris Vladimirovich (1884 - 1949) - compositor, escritor, musicólogo, crítico musical y uno de los fundadores de la musicología rusa soviética.

En este aspecto, un poco ingenuo, me parece, el patrimonio musical de Čiurlionis²⁹¹, quien intentaba con medios de la pintura, recrear las imágenes musicales. En mi opinión, esto es imposible. Es algo inútil, que un arte invada el dominio del otro, son fenómenos diferentes. No estoy seguro de legitimidad del experimento de Scriabin²⁹². Aunque el buscaba el color y el color todavía no es pintura.

JERARQUÍA DE LAS ARTES

Rubén Terterian. ¿Según Usted, existe una jerarquía de las artes?

Avet Terterian. Creo que existe, en general, en una forma particular. Pienso que desde la palabra llegamos al color, y desde este al sonido, a su vez el sonido anhela llegar al silencio; el gran silencio cósmico. Cercana a mi forma de pensar, está la idea expresada por Rudolf Steiner sobre el hecho de que la literatura y las artes plásticas tienen un prototipo en la vida real, y la música -no, que ella crea su realidad nueva, sigue siendo un misterio, así como su origen. Esto pone a la música a un nivel más alto de la jerarquía, precisamente porque ella lleva a un cierto estado el cual no es posible dibujar o describir con palabras. Arthur Schopenhauer consideraba a la música como el arte más grande. Ningún otro tipo de arte es capaz acercarnos a aquellos estados a donde nos lleva la música: a un mundo que es privado de algo concreto, que es suprasensible, situado más allá de la palabra.

La pintura para mí está más cerca de la música: en los colores que veo cierta irradiación, similar a la luminiscencia de los sonidos. Quizás esta es la luz divina, a la que aspira la humanidad, la luz que ven los iniciados en el momento de la inmersión más profunda de la meditación.

FILOSOFÍA

Rubén Terterian. ¿Ve la conexión entre la filosofía y la música?

Avet Terterian. No voy a hablar sobre el papel desempeñado por la filosofía en el desarrollo de la concepción del mundo del artista. Su valor es determinante...

Hablaré sobre otra cosa. En la base del pensamiento del compositor hay un elemento del conocimiento filosófico del ser. Por medio de los sonidos el artista transmite un nuevo modelo del mundo. Si la obra tiene una idea precisa, esto significa que existe la construcción de un todo conceptual, sobre la base de la actitud individual hacia la vida, concienciación de los fenómenos. Y veo muchas similitudes entre la filosofía y la música. Sin embargo, no puedo estar totalmente de acuerdo con Schopenhauer, a pesar que él trata la música como expresión de la Voluntad pura misma, él ubica la filosofía por encima del arte

²⁹¹ Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas, (1875–1911) - pintor y compositor lituano. Su estética difiere por la búsqueda de las relaciones directas entre la música y la pintura.

²⁹² Scriabin, Aleksandr Nikoláyeovich (1872-1915) - gran compositor y pianista ruso. En el poema del fuego incluye una parte para "clavier à lumières", que era un órgano diseñado para proyección de las luces de colores.

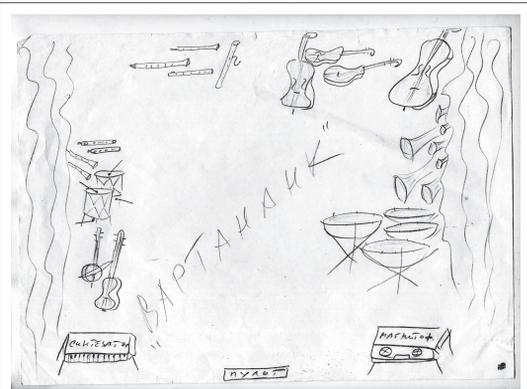
como tal. La filosofía es la generalización de la concienciación. ¿Cómo puede ser que la concienciación está en un nivel más alto, que el fenómeno en sí? ¿Cómo puede el análisis lógico del proceso musical ser ubicado más alto que la propia música? Los caminos del desarrollo del arte no pueden sujetarse a ninguna predicción o programa. Todas las teorías filosóficas del arte se derrumban, delante de la originalidad de un genio...

RELIGIÓN

Rubén Terterian. ¿Cuáles son sus puntos de vista sobre la religión?

Avet Terterian. Es imposible tener una actitud sobre la religión, ya que es un componente del código genético humano. No fui yo quien eligió ser el armenio y de que pertenezca a la Iglesia Apostólica Armenia, que ha santificado mi nacimiento... Sin embargo, pensar en los problemas de la fe debe convertirse en una necesidad de cualquier artista, porque esto, sin una duda, se encuentra la reflexión en su mundo sonoro. Hay una noción tal como el universalismo, puede ser y el universalismo de la fe es algo hacia el que aspiran muchos, y al mismo tiempo, al que se oponen activamente. La humanidad no quiere librarse del castigo de Dios y continúa hablando en diferentes idiomas, sin comprenderse uno al otro, el hecho de que Dios es uno para todos. Todos estamos bajo un solo Dios. Nuestro pequeño globo -la Tierra- no puede soportar varios dioses. Sin embargo, el caos de Babel no tiene fin. ¿Cuánto tiempo más él va a durar y va a seguir el derramamiento de sangre? Es una paradoja, que la gente que cree en un solo Dios, pero que profesan diferentes doctrinas, han organizado las terribles matanzas y siguen matándose hoy. Pienso que la humanidad debe aspirar, si no a la universalidad de la fe —en esto nadie tiene derecho a imponer—, entonces por lo menos a una conciencia común que puede absorber absolutamente todo... Y, por supuesto, no me canso de repetir que la creatividad -este es el camino a Dios. ¡La fe en Dios es obligatoria!

Rubén Terterian. *Al parecer, su aspiración hacia la universalidad se manifiesta en el uso libre de los elementos de los rituales de culto, los tambores "budistas" en la Tercera sinfonía, burvar²⁹³ "armenio" en la Quinta...*



El boceto de la escenografía para el «mysterium» musical sobre el legendario héroe Vardan Mamikonian

²⁹³ Burvar (Բուրվար - arm.) - los incensarios.

Avet Terterian. ¿Por qué en la Tercera y Quinta? En todas mis sinfonías hay una clara expresión de la unión de los principios del cristianismo y el budismo. Combinación completamente única, pero diría que para mí, “única” significa natural. . . Varios elementos desde los rituales de la iglesia y del templo intervinieron, y sin embargo, se fusionan en la unidad y por lo tanto es difícil distinguirlos unos de otros. Esencialmente, esto es la idea del todo y la nada... La música es sobre todo, pero al mismo tiempo ella no puede atribuirse a ninguna cosa de una forma específica...

Rubén Terterian. *En su música, esto sienten los oyentes, sofisticados y sin experiencia, es evidente presencia de los rasgos de ritualismo, pero usted no tienen obras pertenecientes a los géneros específicos de música religiosa. ¿Es una coincidencia o es regularidad de su pensamiento creativo?*

Avet Terterian. En definitiva, que como creador, me siento más cerca del género de la sinfonía, que no está enlazado con la designación de ser aplicado en su existencia. Sin embargo, a menudo he pensado en Réquiem... El Réquiem, que en la actualidad tengo en mis “sueños” y, si Dios quiere, será fijado en la partitura, es una especie de la representación teatral: en el escenario estará presente sólo el coro y el grupo de percusión, las campanas, y otros instrumentos rituales, una gran orquesta sinfónica estará “oculta” entre bastidores, pero algunos músicos en máscaras con sus instrumentos aparecerán en la escena y otra vez lo abandonarán... Un teatro instrumental... En el oficio religioso, siempre siento una teatralidad especial. Los textos utilizados serán canónicos. Creo, que el coro cantará en latín, y todas las partes de los solistas, las oraciones en “Grabar”²⁹⁴... Es importante encontrar esta síntesis.

IDEAS CREATIVAS

Rubén Terterian. ¿La idea de crear un réquiem puede considerarse como el plan creativo más cercano?

Avet Terterian. Es un gran trabajo. Y pienso vincularlo con una propuesta, muy valiosa para mí, que recibí del centro Diaghilev o, más precisamente, dos centros -en Moscú y en París- para escribir una obra dedicada al gran promotor del arte contemporáneo. También planifico llevar a cabo la idea de crear un «mysterium» musical sobre el legendario héroe Vardan Mamikonian²⁹⁵. El libreto ha sido escrito por G. Zakoian²⁹⁶, me parece bastante interesante, por supuesto, entre los planes más cercanos es la creación de la Novena sinfonía, a la que tengo un poco de miedo, inspirado, tal vez, por las Novenas sinfonías de Beethoven, Mahler, Bruckner...

²⁹⁴ Grabar (գրաբար- arm.) - la más antigua forma de la lengua armenia conservada en fuentes escritas.

²⁹⁵ Vardan Mamikonian (387 -451) fue un líder militar armenio, un mártir y un santo de la Iglesia armenia. Él es el más conocido por liderar el ejército armenio en la batalla de Avarayr en 451, lo que finalmente aseguró el derecho de los armenios a practicar el cristianismo.

²⁹⁶ Zakoian, Gareguin (1947)- conocido crítico del cine armenio.

Rubén Terterian. *Me gustaría desearle a usted el destino de Haydn...*

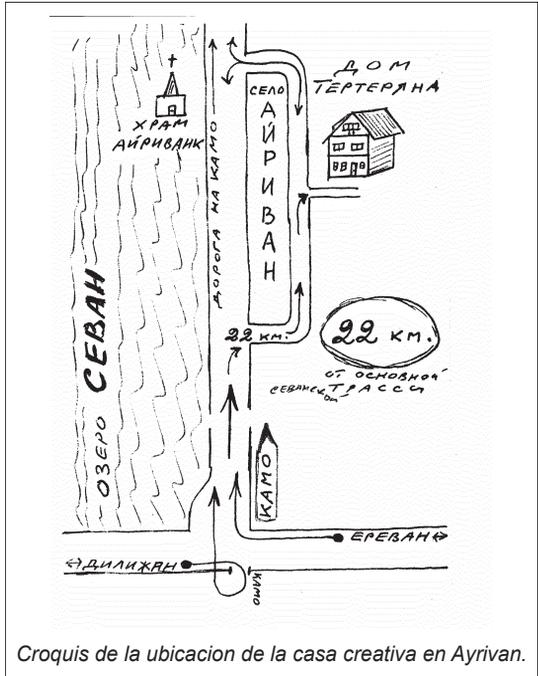
Avet Terterian. A las 104 sinfonías, creo que no voy a alcanzar... Sin embargo, a veces hay una tentación de saltarse la Novena y escribir directamente la Décima... En la historia de nuestra música, hubo casos cuando el compositor presentaba a opinión pública su Cuarta Sinfonía, mientras que nadie sabía sobre existencia de la Tercera, resultaba que la Tercera era escrita y "se perdió". Parece que debería decir que escribí la Novena y le perdí. Y de una trabajar sobre la Décima.

Rubén Terterian. *Si ya mencionó a Beethoven, es el momento de decir que su Novena, era más alta expresión de los conceptos filosóficos del compositor, contenidos en las palabras "¡Abrazaos, millones de seres!"*

Avet Terterian. "¡Abrazaos, millones de seres?" Por supuesto, Beethoven creía en esta idea, de lo contrario no la componía al final. Pero creo que en esta cuestión, el genio, por desgracia, era ingenuo. Como si en el mundo contemporáneo la conexión de los millones de seres está fallando. Versión del futuro desde este punto de vista, por desgracia, no se materializó. El hombre no se ha alejado de su estado primitivo y millones continúan matándose unos a otros. Hoy en día, la mitad del mundo está en sangre. Esto es particularmente grave para mí, para mi patria -Armenia... Y la oda de alegría todavía no la oigo...

ÉPOCA

Rubén Terterian. *En vísperas de la primera edición de conversaciones con usted, no habíamos tocado las cuestiones de la política, pero hoy en día, es imposible de evitarlos. 250 millones de personas, y el mundo entero se encontraron en la nueva situación geopolítica. ¿Tenía conciencia de que un día dejaría de ser un compositor soviético?*



Croquis de la ubicación de la casa creativa en Ayriivan.

Avet Terterian. Con respecto a mi creatividad no hubo cambios, porque yo nunca me sentí un compositor soviético, y no entendía qué es «música soviética» o ser un «compositor soviético». Sabía, y sé, qué es el Compositor, y qué es la Música. Nadie pudo orientarse con la idea del «realismo socialista» y esto parece que sea algo absurdo. Lo que soy, siempre he sido; no existió ningún tipo de transformación en mi ser, para mí nada cambió... Sinceramente me dan lástima los compositores que fueron servidores del sistema y hoy, cuando despertaron, entendieron que no tienen música, porque todo lo que ellos crearon no fue dirigido a Dios, sino a la lisonja del partido y el socialismo. Racionalmente, un día toda esta paradoja terminó y sus obras simplemente no necesitan a nadie.

Ajena a mí la posición de los compositores que se quejan de que no pueden trabajar hoy. Se sabe que los logros más sobresalientes del espíritu se manifiestan en los momentos más difíciles de la vida de la nación y el estado. En cuanto a los “reclamantes”, entre ellos veo un número significativo de mis colegas que no trabajaban y en los tiempos mejores. Estos “artistas” no van a crear incluso en tiempos de paraíso, si es que llegan allá. Pero ellos por lo general participan activamente en las manifestaciones y agitan sus brazos en las plazas, y de tal manera para que todos los vean.



Casa de Avet Terterian en la aldea Ayrivan, Armenia.

Rubén Terterian. ¿Sin embargo, usted no siente una cierta pérdida de escala? Había una superpotencia, había Moscú, que publicaba, promovía la música de los compositores armenios.

Avet Terterian. Yo no diría Moscú, más preciso, la capital, para ser todavía más exactos, había el centro de un solo estado en el que habríamos vivido. Al parecer, al igual que algunos de mis colegas, he ganado el derecho a un trato especial del Centro, y mi música fue publicada y grabada allí... Allí, donde se determine el Centro, van a publicar mis partituras y duplicar mis grabaciones. Por otra parte, creo que el nuevo centro será internacional, me parece que mi cooperación con él se inició hace mucho tiempo, si no era una dependencia de Moscú. Desafortunadamente, casi no puedo imaginar hoy que este centro estará en Armenia, en mi patria, porque “no hay profeta en su propio país” y a mí como a un artista a veces parece, que aquí a nadie le interesa nada, además, nunca han estado interesado. Por supuesto, estamos hablando

sobre los funcionarios de la cultura, porque considero que el pueblo armenio, es uno de los más espirituales y Armenia -un pozo del Espíritu.

Rubén Terterian. *Ahora todas las miradas de los actores culturales están dirigidos hacia Occidente, los partidarios y sus colegas, casi todos viven en Europa. A su vez, las editoriales extranjeras están comprando lo mejor de todo lo creado por los compositores, pintores, escritores “exsoviéticos”...*

Avet Terterian. La situación del artista ahora es realmente muy difícil. Todos a quien hoy ya llaman los “magnos”, incluso un poco adelantando la selección histórica -Schnittke, Pärt²⁹⁷, Gubaidulina²⁹⁸, Denisov²⁹⁹, Kancheli -todos están allá, al otro lado de la frontera. Todos viven de los contratos extranjeros. Antes me parecía que cuando los colegas abandonaban su país para vivir en el extranjero o coqueteaban demasiado con el Occidente, actuaban de manera injusta, ante todo con su propia creatividad. Ahora no culpo a nadie, en absoluto. Por el contrario, el día de hoy yo mismo recomendaría que salgan al extranjero. Uno de mis colegas dijo una frase muy buena: “Salvándome a mí mismo, yo salvaré a la cultura...” Él tiene toda la razón, ¡si el artista muere la cultura no gana nada! Sí ahora completamente dirige sus miradas al Occidente, pero trabaja para su propia cultura, en el resultado, creando los valores nacionales. ¿Provoca la mudanza de un compositor al extranjero, un cambio de estilo de su música? Obviamente. El lenguaje, por supuesto, será nivelado, reconstruido a “la manera occidental”. Pero, probablemente, es algo natural. Para tales compositores como Schnittke, Pärt, este no provocara un cambio esencial, ya que son, en general, artistas europeos. Qué pasará con un compositor nacional, no lo sé.

... En cuanto a la venta de arte a Occidente... ¿qué hacer, si ahí el arte lo comprenden mejor? Al final, la cultura -es la propiedad de toda la humanidad. Tengo muchos años de cooperación con las compañías extranjeras, y en los últimos años, literalmente, me salvaron a mí los americanos, a quienes nunca conocí personalmente, que me encargaron un Cuarteto de Cuerdas, para el mejor ensamble de EE.UU. para el “Kronos Quartet”³⁰⁰. Si no fuera por ellos, mi vida habría sido verdaderamente deplorable. Ahora he recibido una invitación del gobierno del estado federado Brandeburgo para pasar seis meses en Alemania y recibí una beca anual “DAAD”³⁰¹. Pero esta es una salida temporal, por así decirlo, en una visita, en las condiciones cuando los artistas están en necesidad de salvación física. Pero, esta es una salida temporal, por así decirlo, en una visita, en condiciones cuando los artistas están en necesidad

²⁹⁷ Pärt, Arvo (1935) - gran compositor estonio. Se lo identifica como precursor de la música minimalista, y más específicamente del «minimalismo sacro».

²⁹⁸ Gubaidulina, Sofiya Asgátovna (1931), - compositora rusa de origen tártaro, conocida por la profundidad religiosa de su música.

²⁹⁹ Denisov, Edison Vasilievich (1929 - 1996, París) - compositor ruso que perteneció a la corriente del Serialismo.

³⁰⁰ Kronos Quartet - cuarteto de cuerdas estadounidense especializado en la interpretación de música clásica contemporánea.

³⁰¹ DAAD - Servicio Alemán de Intercambio Académico.

de salvación física. Creo que muchos artistas merecen su salvación, al menos por lo que ya han hecho. Podemos llamar esta salida temporal del compositor como “los años de crisis creativa”, si no desea que no escriba música durante este periodo. Incluso cinco años de la vida del compositor maduro y ya formado como un creador no es peligroso. La cuestión de la emigración no existe para mí.

Rubén Terterian. *Sin embargo, la emigración puede ser el único medio de supervivencia.*

Avet Terterian. Si se trata de la supervivencia física, entonces yo no temo a la muerte y estoy listo, si esa es la voluntad de Dios, a morir en mi Patria con mi pueblo. Pero la supervivencia espiritual, para mí no es imaginable fuera de Armenia, donde no hay horizonte en la noción habitual y la mirada “se tropieza” contra las montañas, e involuntariamente precipita al cielo, “arriba”.

La Patria no puede impedir crear, las condiciones de vida, sólo lo que pueden es no contribuir para la aparición de una u otra, pero para este exista la fuerza de la personalidad del creador... El estado creativo habitual me viene cuando estoy sentado en mi casa en la orilla del lago Sevan. A veces, hay días que no aparezco en la calle, y mis vecinos empiezan a preocuparse de sí que me ha pasado algo. Son gente sencilla y amable. Yo vivo en el pueblo, al lado de las personas limpias, la gente de la tierra... Y a cualquiera quien sea, lograr “llegar” hasta mí no le será fácil... Así, abandonando temporalmente mi casa, pienso, que dejo en Armenia la música, que me envían precisamente allí. Están enviando, y yo no estoy allí - esto me da una amargura. Sin embargo, me consuela el hecho de que la Novena sinfonía está completamente “enviada”, ella ya maduró en mi interior, la llevo dentro de mí mismo, estoy “embarazado” con ella. La partitura la escribiré en Alemania.

Rubén Terterian. ¿Usted cree que existe un cierto peligro para el artista?

Avet Terterian. Existe de parte de las personas no espirituales. Los intelectuales han sido siempre fuertes en su mente, pero débil en los codos. Los codos vienen del pueblo. Si el pueblo ayudara a los intelectuales a salvar el país con su mente, perecerá junto con ellos.

Sin embargo, me considero a mí mismo en cierta medida templado, ya que pertenezco a la categoría de tales compositores, que abrían paso con una gran dificultad. He dicho que desde los escritorios estudiantiles, me trataban de infundir, que mi música no es para el pueblo, me llamaban “vanguardista” y me acusaban de “cacofonía”. Pero, paradójicamente, ahora todos estamos recordando este tiempo como el bueno. Puede ser, que durante los 70 años soviéticos (y los 30 años de mi creatividad activa), los mismos “gobernantes de la cultura” como que han cambiado o crecieron. O será, que los vencí... Cuando digo “Yo”, opino no solo sobre mí persona. Lo mismo ocurrió con mis colegas. Ha llegado el momento en que las autoridades comenzaron a coquetear con compositores, como Schnittke, Gubaidulina, Denisov, pero

esto sucedió en un momento cuando estos compositores se sentían mucho mejores que en el comienzo de su carrera. Algunos de ellos incluso recibían invitaciones de los “funcionarios de la música” e iban de visita.

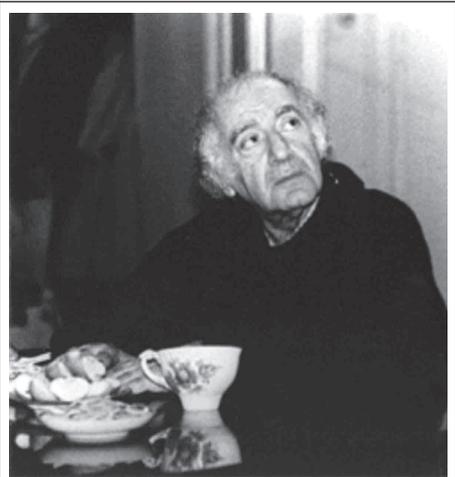
Siempre estoy diciendo que la superación de retos es la parte más desafiante de mi profesión. Es una de las condiciones: ser capaz de franquear enormes obstáculos. Lo hemos hecho. Ha llegado el tiempo de recibir algunos honores. Pero en este momento cayó el imperio...

Rubén Terterian. ¿Usted no siente nostalgia por la Unión, a la cual alcanzó a «vencer»?

Avet Terterian. ¡Por supuesto que no! Si me hubieran preguntado: “¿Usted esta favor de la caída de la Unión Soviética?” – diría: “¡Sí!”. ¿Sin embargo, de veras que tenía que caer de este modo? Sin pensarlo, lo que sigue, lo que va a pasar. Alguien ha dicho muy bien: “Iniciado reacondicionamiento del edificio, sin desalojar a los inquilinos”.

Con el colapso del imperio soviético, llegaba la esperanza de que la mediocridad de alguna manera sería empujada a segundo plano, y la gente con talento hubiera estado en la subida... Sin embargo, el hombre talentoso se encontró en una situación aún peor que antes.

Para nuestra nación, es importante conservar todas las capas culturales, toda la jerarquía. Necesitamos a todos, excepto a los privados de talento. Hoy en día existe el peligro de que el nivel medio se perderá, y es posible, que la mediocridad, debido a su vitalidad, energía, comunicación, en este caos, aplastará a todos los que están en el nivel medio y a todos los que tienen talento. Ya, hoy en día, la mediocridad con éxito encuentra a los auspiciantes, quienes tienen poca comprensión del arte. A su vez personas talentosas suelen dudar en pedir ayuda.



Avet Terterian, Ekaterimburgo, 1993

Rubén Terterian. ¿Tal vez lo que está sucediendo hoy en día, es la culpa de la intelectualidad misma?

Avet Terterian. A los Intelectuales a menudo les acusan de que ellos no indican formas específicas de romper el punto muerto en el que nos encontramos. Yo puedo, por ejemplo, indicar la salida y predecir final de una sinfonía, pero

en política no puedo, no tengo derecho. Esta no es mi área de actividad, y mi conciencia profesional no me permite comprometerme para lo que no estuve preparado desde la infancia. Cuando un político escucha la sinfonía y entiende que su forma no resulta y que todo es un desorden, él no puede decir al creador cómo corregir la situación. Simplemente hace constar un hecho - esta sinfonía es mala. En los tiempos antiguos buenos, lanzaban huevos podridos a estos creadores. Y una cosa es cierta en la política: un mal líder es el que no ve con antelación el desenlace aciago. Por lo tanto, no es un Gran Maestro y el máximo, que debe permitírsele es practicar en su casa en juego de damas. Si todo el mundo sabía los límites de su competencia, probablemente no tendrían que existir tales sufrimientos del pueblo, como hoy en día, por lo cual, estoy seguro, los líderes todavía tendrán que responder ante la historia.

A nuestra generación ya no le esperan los tiempos “mejores”. Y ¿cómo estar aquí? Quizás si “aristocratizamos” con la aceleración nuestra sociedad, puede ser es necesario inyectar con algo o trasplantar los genes... Por ejemplo, tomamos los genes de Giscard d’Estaing³⁰², quien en su tiempo libre le gustaba tocar sonatas de Mozart, y trasplantamos a los nuestros. En este caso -sí, entonces algo resultaría.

Sueño con una sola cosa: con la venida del Soberano Gobernante, no importa cómo le llamen hoy, quien podría haber entendido los problemas de la cultura. Quien sin los susurros de los asesores y asistentes, podría haber valorado los fenómenos artísticos.

Rubén Terterian. *A menudo, el colapso de la Unión, lo denominan, como el “divorcio” de las repúblicas con Rusia...*

Avet Terterian. El “divorcio” espiritual con Rusia para mí no existe. Por el contrario, antes, con la excepción de Moscú y San Petersburgo, en general, no conocía Rusia. Sólo ahora, cuando viaje por el Anillo de oro³⁰³, visite a Saratov,

Penza, Yaroslavl, Vólogda, donde presentaban mis sinfonías, empecé realmente percibir a Rusia. En la ciudad de las sorpresas y la gente inesperada



*Con su esposa Irina Tigranova;
Wiepersdorf, Alemania, 1994.*

³⁰² d’Estaing, Valéry Marie René Giscard (1926) - político francés. Presidente de la República Francesa entre 1974 y 1981,

³⁰³ El Anillo de Oro de Rusia es una zona turística que incluye un conjunto de ciudades de la región central de Rusia, al noreste de Moscú. En ellas se encuentran distintos monumentos que representan la historia y la cultura de este país, principalmente iglesias, catedrales y monasterios.

se convirtió para mí Ekaterimburgo, que ha conservado un alto espíritu y no ha perdido la cultura. Estoy orgulloso de mi amistad con esta ciudad antigua. Me enamoré de Ekaterimburgo, donde encontré mi intérprete y el oyente, sensibles a la percepción del sonido solitario y fácilmente vulnerable.

En Rusia siempre hubo grandes mentes, los grandes talentos.

Y, por supuesto, ninguna frontera política, ni con Rusia, ni con otras repúblicas de la ex Unión Soviética, no son capaces de destruir las relaciones amistosas y creativas con mis colegas, cuya música valoro muy alto... Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sonya Gubaidulina, Gia Kancheli, Valentin Silvestrov³⁰⁴, sin depender del lugar donde viven y su ciudadanía —son mis amigos. Era imposible que llegando a Moscú no visitara a Alfred Schnittke: « ¿Traes una nueva obra?», de inmediato preguntaba. Y no había caso no escuchar la suya. No hace mucho que en Berlín me encontré con Arvo Pärt, un amigo muy querido. Lo primero que escuché de él fue: « ¡Dame la música!», no quise llevar conmigo la grabación de mi última obra, tampoco sabía que mi esposa tenía el CD de la Octava Sinfonía interpretada por la orquesta sinfónica de Saratov, bajo la dirección de Murad Annamamedov³⁰⁵(...) Recuerdo con qué atención escuchaba la Sinfonía y cuando terminé la música él dijo «¿Cómo podías vivir con esto?»

Rubén Terterian. *Con la independencia de Armenia muchas personas asocian la esperanza de unir a todos los armenios dispersos por el mundo, alrededor de la idea de un estado armenio unificado.*

Avet Terterian. Gran pesar mío, pero no siento este Estado... Por supuesto, la diáspora ayuda a Armenia... ¿Pero a quién y para qué? Tal vez, sea la hora de ayudar no a todos, sino a alguien en concreto, a las personas creativas, científicos, y, de nuevo, no a todos, así como hay muchos impostores. Hoy en día es importante salvar la cultura, el patrimonio genético de la nación, y aquí no puede haber ninguna separación de los armenios que viven en Armenia y en la diáspora. El armenio siempre

ha sido fuerte en su espíritu. Si perdemos el arte, la ciencia, vamos a perder todo. A diferencia de otros, no podemos reemplazar este con el petróleo, algodón u oro. Toda la desgracia consiste en que la especulación con los valores materiales está en vista de todos, y los espirituales -visible sólo para los elegidos, está oculta de los ojos del pueblo. El pueblo no ve como se desmorona su cultura nacional. Y esto concierne a todos los armenios.

Lamentablemente tengo que señalar que la diáspora armenia está lejos del arte contemporáneo de Armenia. No se trata de personalidades individuales, que están interesados, encuentran las grabaciones, recibo muchas cartas de los intelectuales, científicos, médicos -sino sobre los

³⁰⁴ Silvéstrov, Valentín (1937) - pianista y compositor ucraniano, conocido por su estilo musical posmoderno.

³⁰⁵ Annamamedov, Murad Ataevich (1955) - director de la orquesta, Artista del pueblo de Rusia, ganador del Premio Sobinov. A él Terterian dedico su Octava sinfonía.

millones de personas. Están más cerca de la música folclórica. La música, los instrumentos folclóricos existan en cualquier país, pero no puedo imaginar que, por ejemplo, en Alemania, prestaban más atención a este arte, cuanto a la música de Bach, Mozart, Beethoven, Webern y Stockhausen. No creo, que si alguien quería presentar la música alemana en el extranjero, que se hubiese enviado una gaita con pandereta. Probablemente, que se hubiese organizado concierto sinfónico de obras de Mahler, Wagner se convertiría en un símbolo, y por su puesto sonaría la música moderna... Pero a la música armenia en el extranjero, promueven los ensambles de los folclóricos, interpretando, según mi opinión, las dudosas adaptaciones de Horovel (Հորովել). El Horovel por sí mismo -es un gran arte. Sin embargo -es una música magna del pasado. Y se puede suponer, que las personas que aman y conocen sólo el arte del pasado, en su desarrollo "no salieron" de los tiempos antiguos, y no llegaron a una espiritualidad contemporánea. Repito, hoy en día, salvar el espíritu de la nación, su cultura, su acervo genético, ¡es una tarea de mayor importancia!

Rubén Terterian. ¿No le parece que esto podría contribuir la creación de una cierta «institución» panarmenio, que sería preocupado por el acrecentamiento del patrimonio nacional, compraría las obras de los artes contemporáneos, dejándolos en Armenia, ayudaría a los intelectuales?

Avet Terterian. Tal vez. Sin embargo, voy a repetir una vez más: es importante saber qué comprar y a quién ayudar. Anteriormente, con estas cuestiones fue comprometido el gobierno -el Ministerio de Cultura. Pero, ¿qué principio fue inventado por este Estado? Ayuda a todos y compra de todos. Y lo que tendría pertenecer a una artista con talento, a un compositor o escritor, lo dividían entre los cien. Por ejemplo, en Armenia hoy un centenar de personas se presentan como compositores, pero quienes veraz pueden ser llamados los creadores, en la fuerza son siete, diez... Y esto no quiere decir que todos los diez son genios. Los diez compositores que cumplen con los estándares universales de la profesión... Y esto no es poco. ¿Dónde y en qué momento podría haber un centenar de compositores? Por ejemplo en Rusia, había cinco -"«El Gran Puñado»"³⁰⁶, pero entre ellos para mí el genio, es solo uno -Mussorgsky³⁰⁷. ¿Quién puede hablar en serio sobre Cui³⁰⁸? Mussorgsky, Tchaikovsky -tal vez es toda la música rusa del siglo XIX; en el límite de los siglos -Rachmaninoff, Stravinsky... ¡En cuanto a nosotros - los cien! Y a veces resulta que prosperan los Cui, pero no dan atención a los Mussorgsky. Y lo peor de todo, que todo el mundo es feliz.

Rubén Terterian. *Hoy en día, en una época de grandes cambios, ¿cuál es su pronóstico para el futuro?*

³⁰⁶ Mogúchaya kuchka (Могучая кучка) - Los Cinco - un círculo de compositores que se reunieron en San Petersburgo, Rusia, en los años 1856-1870.

³⁰⁷ Músorgski, Modest Petrovich (1839- 1881) -gran compositor ruso, integrante del grupo de Los Cinco.

³⁰⁸ Kiuí, Tsézar Antónovich o César Cui (1835 —1918), - compositor y militar ruso, integrante del grupo de Los Cinco.

Avet Terterian. Ya he dicho que no soy un político, para predecir el futuro. Como artista, veo la salvación en el Espíritu, en que la gente entenderá y hará un giro para dar la cara a los intelectuales. Aunque la gente hoy en día están tan engañada, que es posible que no entenderá de que se trata. Y de hecho, que los intelectuales mismos a su vez se mezclaron con la multitud. Por no hablar de las propiedades genéticas de los armenios, cada uno de los cuales está seguro de que puede ser el rey. Por otra parte, probablemente, es así. Verdaderamente, potencialmente muy talentosa nuestra nación, y, paradójicamente, esto es lo que trae su desgracia. Hemos pasado por muchas cosas, espero, que sobreviviremos a los tiempos difíciles de hoy. Los juegos e intereses políticos de las potencias existían siempre, pero logramos sobrevivir. ¡Después de todo, nosotros somos armenios!

PENSAMIENTO ESTÉTICO COMPOSICIONAL DE AVET TERTERIAN:

Avet Terterian nace el 29 de julio de 1929 en Bakú, Azerbaiyán, y muere el 11 de diciembre de 1994 en Ekaterimburgo, Rusia. Su obra explora diversos géneros musicales entre los que se cuentan: nueve sinfonías, dos óperas, una obra para ballet, obras corales, música de cámara y música para cine. En este estudio nos referiremos a la Tercera Sinfonía compuesta en 1975.

Al abordar la composición de Terterian se pueden identificar los siguientes ejes temáticos: la cultura armenia, la espiritualidad y religión de Oriente y la estética del realismo socialista de los años 1970 a 1990.

Armenia fue parte de la URSS desde 1920 hasta la disolución de la misma (Unión Soviética) en 1991. Primer país que acogió al cristianismo como su religión en el año 301, de donde las composiciones de Terterian evocan elementos de la música eclesiástica armenia de los siglos IV y V de los corales cristianos denominados "Sharakan" y elementos de música de la cultura de los sumerios, pero no para traerlos al presente sino para rescatar el espíritu de la cultura armenia.

Por otra parte, Terterian rescata la espiritualidad y la religión de Oriente porque considera a Armenia el punto que separa oriente de occidente. Encuentra en Oriente, sobre todo en la música budista, un mundo más conservado, profundo y puro, con menos influencias europeas. Pensaba que un oriental empleaba en su meditación un tiempo para conversar con Dios, un tiempo que un europeo no lo podía entender porque siempre estaba apurado. De esta manera se puede apreciar en su obra un concepto más profundo del tiempo musical.

Terterian cuenta que en uno de los ensayos de la Sinfonía No. 5 en Alemania, el director de orquesta no quería prolongar el primer sonido largo que abre esta sinfonía. En su apuro el director lo cortó pero Terterian tuvo que aclararle que era responsabilidad del compositor la duración de este sonido producido por la Kemanchia. Cuando logró convencer al director y a la orquesta, comprendió que se debía a un sentido del tiempo diferente entre

Europeos y orientales. De igual forma, parte de los músicos de la orquesta trataban de afinar sus instrumentos en La bemol, pero no era el espíritu de la sinfonía y esas diferencias tenían que marcarse. Luego de ensayar y dejar esa prisa de lado, Terterian constató que tanto los músicos como el director disfrutaban de la música y conseguían unidad.

Las preocupaciones ontológicas de Terterian comulgan con pensadores como Heidegger, al considerar que el Ser en occidente se ha perdido por el consumismo, que es un ser humano arrojado, atado de manos, a un medio utilitarista, consumista. Así, el hombre ha cortado los vínculos que lo llevaban a la esencia de las cosas. Vive su declive: ha erradicado sus mitos, ha liquidado la teología y ha cortado la vía que lo llevaba a su propia esencia. En este conflicto la obra de Terterian representa la espiritualidad del hombre en su aspiración de alcanzar a Dios. Esta preocupación por el ser y su origen divino lo traduce musicalmente como un sonido en busca de silencio, camino a su propia esencia.

Estética Marxista y realismo artístico

La preocupación sobre los problemas estéticos, siempre ha estado presente en la obra de Carlos Marx; si bien, no formuló expresamente su propia estética marxista, se pueden encontrar claramente sus pensamientos al respecto en su concepción de la superestructura ideológica del arte y su función en el desarrollo de la sociedad.

En textos recopilados por Lifshits, se encuentra que Marx y Engels analizaron profundamente la ideología y vieron que era el puntal que sostenía un modo de producción. Consideraron que el pensamiento de una sociedad conocido como superestructura, generaba las ideas que justificaban las contradicciones existentes entre: arte y trabajo, el desarrollo desigual de la producción artística, la hostilidad del capitalismo al arte, la creación artística, el hombre perdido en el todo, etc.

Adolfo Sánchez Vázquez, uno de los grandes pensadores de este siglo y recientemente desaparecido, en su tratado de "Estética y Marxismo" plantea:

Marx no podía dejar de ocuparse de las cuestiones estéticas y artísticas –se ocupa efectivamente de ellas desde sus trabajos de juventud- por dos razones: a) para afirmar que la producción capitalista destruye el principio creador de la actividad práctica humana en el trabajo humano y en el arte (en la medida en que este último cae bajo las leyes de la producción material); b) para poner de manifiesto que la relación estética del hombre con el mundo, y la creación artística como forma privilegiada de ella, responde a la necesidad humana de objetivarse, exteriorizarse o afirmarse en una materia dada como ser humano. La primera necesidad del hombre es afirmarse como tal; a ella responde en primer lugar la producción material, y a ella sirve también la producción artística. Sin el arte y sin el trabajo, el hombre no sería lo que es;

más exactamente, no sería propiamente hombre³⁰⁹.

Al esbozar una estética marxista deben considerarse los siguientes principios:

1. El hombre como un ser práctico, productor o transformador.
2. La historia, la producción material y las relaciones sociales del hombre.
3. Concepción de la sociedad como una totalidad social. Totalidad en la que la producción material y las relaciones que los hombres contraen en ella, constituyen la estructura dominante. Superestructura ideológica de la sociedad.
4. El arte está en la totalidad, pero no como una parte, sigue conservando su carácter específico su estructura propia: "el método dialéctico marxista que tiene por base el enfoque de la realidad como un todo estructurado no permite, en efecto, que un elemento sea reducido a otro, lo ideológico a lo económico lo artístico a lo político, etc., pero veda asimismo borrar las diferencias cualitativas de los distintos elementos de una y la misma totalidad. La mayor parte de las deformaciones ideologizantes o sociologistas de la estética marxista tiene su raíz en el olvido de este principio dialéctico cardinal"³¹⁰.

Marx consideraba que en el capitalismo el arte contribuía a sostener a la burguesía en el poder y por ello era elitista. Un cuestionamiento esencial de su teoría era ¿Cómo se podría conseguir que el arte llegara a las clases populares de una manera más fácil? Encontraba que una ideología calaba más hondo en las masas populares cuando se expresaba en el arte. Siempre el arte era la manifestación de una realidad que se convertiría en el pensamiento que construiría a la superestructura de una sociedad.

Los seguidores de Marx, y más quienes trabajaban en la construcción del nuevo orden o del primer gobierno comunista tenían la función de ubicar al arte en la composición del nuevo estado. La idea de que el arte representa una realidad y por lo tanto estaba comprometido con ella será conocida como: realismo artístico, que consideraba a la realidad como el centro de la estética marxista; pero no por ello, significaba que defendería el naturalismo; por el contrario se oponía a la mera copia de la realidad.

El realismo socialista se oficializó con el triunfo de la revolución rusa, y para 1934 el realismo socialista y los artistas de la URSS debían enfilarse en la corriente estética y artística realista³¹¹.

³⁰⁹ Sánchez Vázquez, A. (1970). Estética y Marxismo (Primera ed., Vol. I). (E. E. S.A., Ed.) México, México: Ediciones Era.

³¹⁰ Sánchez Vázquez, A. (1970). Estética y Marxismo (Primera ed., Vol. I). (E. E. S.A., Ed.) México, México: Ediciones Era.

³¹¹ Sánchez Vázquez, A. (1970). Estética y Marxismo (Primera ed., Vol. I). (E. E. S.A., Ed.) México, México: Ediciones Era. Pag. 56-57

La praxis del arte para esta época tenía sus normas y postulados teóricos:

a) *La elevación del arte realista al rango del arte por excelencia al convertirse el principio gnoseológico del reflejo en el principio estético fundamental, y la función cognoscitiva en la función esencial del arte.*

b) *La proclamación de un nexo indisoluble entre la perspectiva ideológica socialista y las formas o medios de expresión realista, con lo cual sólo el realismo socialista podía ser el arte adecuado bajo el socialismo.*

c) *La condena de las tendencias no realistas –las del arte moderno occidental, y las vanguardias, vinculadas a ellas- de los años 20 como formalistas y decadentes.*

d) *La exaltación de las tradiciones realistas del arte burgués, particularmente del realismo del siglo XIX.*

e) *La proclamación de la superioridad del arte de la sociedad socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, ignorando con ello la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, formulada por Marx.*

f) *La concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura como organismo que no sólo vela por el cumplimiento de la función ideológico; política, sino que fija también al método creador, ya que establece cuál es la forma de creación artística que el arte debe adoptar³¹².*

El arte debía reflejar la realidad y el artista debía estar comprometido con la transformación social. Su función: presentar una visión no distorsionada de la realidad para despertar la conciencia de las masas. Los resultados fueron indiscutibles se demostraba al mundo que podía construirse una sociedad más justa.

Para George Lukacs, filósofo húngaro, el arte es una representación verídica de la realidad en su esencia. Esta concepción del arte será la que domina la estética soviética a partir de 1930. El arte capta la realidad de la misma manera que la ciencia, aunque usan caminos diferentes. Como se ve el arte tiene una función cognoscitiva.

Adolfo Sánchez Vázquez concluye: El arte es una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicha realidad.

³¹² Sánchez Vázquez, A. (1970). *Estética y Marxismo* (Primera ed., Vol. I). (E. E. S.A., Ed.) México, México: Ediciones Era. Pags. 60, 61.

De una estética marxista a una “estética normativa, programática” en la música soviética

Durante el rompimiento entre el realismo socialista y las tendencias del arte capitalista, que para ese entonces ya eran decadentes y formalistas, paulatinamente, el Partido Comunista iba tomando el control y dictando nuevas normas en las que debía encasillarse el arte:

Partiendo, a su vez, de una concepción estética utilitaria –social, el partido se convertía en guardián de la pureza ideológica del arte elevando para ello el criterio político se convertía por ello en estético consumando así una identificación que tan justamente condena³¹³

Había llegado un momento en el que la estética marxista fue objeto de definiciones definitivas y perentorias. Las vanguardias artísticas también eran rechazadas por su carácter elitista, se las acusaba de distorsionar la realidad y llegar a grupos selectos de público. No estaban al alcance del proletariado, del pueblo, no eran entendibles ni accesibles al hombre común, quedaban en la superficialidad, en la simple representación abstracta o fragmentaria de la realidad.

Terterian fue de los pocos compositores que no cedió ante la imposición de estas normas. Su música fluía libre, ajena a los dictámenes de ese momento. Pero los músicos que desobedecieron a las imposiciones estéticas fueron llamados a pedir disculpas ante el Consejo del Partido Comunista por sus composiciones:

Los compositores afectados por tan extraña disposición soviética, los acusados de rendir parias al «formalismo occidental con olvido de las mejores tradiciones de la música rusa», los que incurren «en confusas y neuropáticas combinaciones de sonidos» sin saber ya cómo «debe escribirse para el pueblo», son: Vissarion Shebalin, director del Conservatorio de Moscú; Nikolai Miaskovsky, Sergei Prokofieff, Vano Muradeli, Aram Khachaturian y Gabriel Popov. Todos ellos distinguidos con el Premio Stalin. Shostakovitch, a quien

también se alude en la condena, posee además de este Premio, la Orden de Lenin y la Orden de la Bandera Roja³¹⁴.

Garaudy advertía no caer en el absurdo de pretender poner un juicio definitivo al arte, o crear una normativa cerrada del realismo, si se sabe que el mundo siempre estará en transformación, que la realidad es inacabada.

[...] cuando se trata del hombre, esa realidad no es solamente expresión de lo que ha conquistado, sino también de lo que le hace falta, de lo que

³¹³ Chile, U. D. (Junio-Julio de 1948). El formalismo de los compositores soviéticos. Recuperado el 23 de Junio de 2014, de Revista Música Chilena. Pag. 66

³¹⁴ Chile, U. D. (Junio-Julio de 1948). El formalismo de los compositores soviéticos. Recuperado el 23 de Junio de 2014, de Revista Música Chilena: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11669/12035>

todavía no es; un realismo auténtico debe integrar también esa dimensión que los cristianos denominan trascendencia y los marxistas simplemente porvenir. Nosotros esperamos de nuestros artistas – y cuando digo nuestros artistas no me refiero solamente a los artistas comunistas, sino a los artistas de nuestro tiempo o que anhelan ser de nuestro tiempo- que nos hagan presentir todo lo que ignoramos aún de nosotros mismos, que nos hagan experimentar esa carencia y estimulen el deseo apasionado del hombre total, que anticipen el advenimiento de lo que todavía no se ve, pero cuyo germen palpita en el seno de nuestro siglo; que nos enseñen a contemplar y desear las realidades aún por nacer. Que nos den el conocimiento y el amor del mañana. Esto en relación con nuestras perspectivas”³¹⁵.

Pese a los esfuerzos por defender la libertad de la creación artística el Partido Comunista soviético fue tomando el control y en este medio Terterian eligió la libertad de su composición como lo veremos en su Tercera Sinfonía.

Conclusión

Avet Terterian vivió una etapa compleja. Armenia pertenecía a la Rusia comunista. Si bien, Marx no planteó una teoría de la estética, su doctrina la ubicó en la superestructura de la sociedad capitalista como un instrumento de dominación de las masas usado por la burguesía. La estética marxista criticaba al arte capitalista como obsoleto, parte de la superestructura que no permitía desarrollar un pensamiento de libertad e igualdad, sobre todo criticaba su servilismo a la burguesía y su distorsión de la realidad.

Terterian compuso sus obras en los años en los cuales el partido comunista soviético había tomado el control de las artes, basado en la estética realista vigente en la segunda mitad del siglo, dictaba las reglas y prohibiciones. Terterian y otros artistas se había alineado en las vanguardias del siglo XX como un compositor de música contemporánea, aunque para ese entonces las vanguardias ya se habían desprestigiado en la URSS.

Pocos días antes de la caída de la URSS, el Consejo del Partido Comunista entregaba a Terterian un reconocimiento a su obra y se abrían las fronteras para que su música recorra el mundo entero. A través de este artículo Latinoamérica acoge a este compositor.

Su pensamiento estético busca sus raíces en lo profundo, en lo nativo como se aprecia en la Sinfonía No. 1, en la que se escucha antiguos cantos sacros armenios de los siglos IV y V, Sharakán, el aspecto motivico viene desde los Sumerios. Introduce a la Orquesta instrumentos musicales armenios folclóricos como la Camanchia, el Duduk y la Zurna está ligado a su filosofía profunda expresada en el sonido y en el silencio infinitos que conducen a Dios, al sentido mismo de la existencia cuyas fuentes de inspiración las encuentra en la meditación budista, en su Armenia y en su antigua riqueza musical.

³¹⁵ Garaudy, R. y. (1969). Estética y Marxismo (Segunda. Diciembre, 1971 ed.). (S. Sastre, Trad.) Barcelona, España: Martínez Roca, S. A.

Avet Terterian inaugura la sinfonía del siglo XX, deja la tradición occidental de la música, para nutrirse de nuevas sonoridades. Encuentra su inspiración en la cultura de Oriente como símbolo de espiritualidad, de profundidad, de silencio y comunión con el infinito. Occidente en cambio, para Terterian, había perdido la esencia y entraba en el apuro de vivir.

Angelita Sánchez

CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES DE AVET TERTERIAN

OBRAS PARA TEATRO MUSICAL

1967 — “Anillo de fuego”. La ópera en dos actos, ocho escenas, en armenio. Libreto de V. Shahnazarian sobre un cuento de B. Lavrenev “El cuadragésimo primero” y versos de E. Charents. Duración 80 minutos.

Orquestación: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 4 clarinetes, 3 fagots, 1 contrafagot); 4 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; timbales, los instrumento de percusión (redoblante, bombo, tam-tam); fortepiano; instrumentos de cuerda (violines I, violines II, violas, violoncelos y contrabajos)

Los personajes: La joven - soprano, El teniente -barítono, La voz detrás de la escena -tenor, El poeta —recitador, el coro femenino, el coro masculino y ballet.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

Transcripción para voces y piano. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1972. —El texto en el armenio y ruso.

El disco fonográfico. Conjunto de dos discos de vinilo. Compañía discográfica “Melodiya”. Estéreo C 10–13707–10.



1977 —“Hacia el sol caminaban los gentíos enloquecidos...” segunda versión de la ópera “Anillo de fuego”, Libreto de T. Levonian.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca del Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendiarian, Ereván.

1979 — “Los Monólogos de Ricardo III”. El ballet en dos actos. Libreto de H.Ghaplanian y V. Galstian sobre la tragedia de W. Shakespeare «Ricardo III”. Duración 120 minutos.

Orquestación: 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 4 clarinetes, 3 fagots, 1 contrafagot; 4 cornos francés, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; timbales, los

instrumentos de percusión (temple blocks, 2 látigos, redoblante, tom-tom, 2 grandes palos, 2 platillos, 1 platillo suspendido, bombo, tam-tam, campanas rusas en la grabación, glockenspiel), xilófono; celesta, clavecín, fortepiano, órgano electrónico; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 8). La gran orquesta sinfónica y el coro mixto en la grabación - 7 canales.

Los personajes: Ricardo III, Margarita, Lady Ana, Los dos en negro, Clarence, Eduardo las muchedumbres, las fantasmas.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1984 —“Das beben” (“El terremoto”). La ópera en dos actos en alemán. Libreto de Hertha Shteher y Avet Terterian sobre la novela de Heinrich von Kleist “El terremoto en Chile”. Duración 120 minutos.

Orquestación: 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, 4 clarinetes, 3 fagots, 1 contrafagot; 4 cornos francés, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; timbales, los instrumentos de percusión (temple blocks, 2 látigos, redoblante, tom-tom, 2 grandes palos, 2 platillos, 1 platillo suspendido, bombo, tam-tam, campanas rusas en la grabación, glockenspiel), xilófono; celesta, clavecín, fortepiano, órgano electrónico; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 8). La gran orquesta sinfónica y el coro mixto en la grabación - 7 canales.

Los personajes:

Ella -soprano, El -tenor, dos coros.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

Transcripción para voces y piano. Avet Terterian “Das Beben”, La ópera en dos actos, Klavierauszug (Hecho por Ekkehard Klemm), Hamburgo: editorial “Hans Sikorski”, 2002.

OBRAS SINFÓNICAS

1969 — La sinfonía. Para los instrumentos de viento de bronce, percusión, fortepiano, órgano y bajo eléctrico. En cuarto movimientos. Duración 27 minutos. Dedicación: “Ruben Borisovich Terterian.”

Orquestación: 2 cornos francés, trompeta, trombón; timbales (dos intérpretes), los instrumentos de percusión (caja china, güira, maracas, matraca, temple blocks, látigo, pandereta, redoblante, 5 tom-tom (alto, 2 tenor, baritono, bajo), lastra, platillos, bombo, tam-tam), xilófono; fortepiano, órgano, bajo eléctrico.

Partitura. Terterian A.: Sinfonía, Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1973.

CD. Avet Terterian: Sinfonías 1 & 2, © 2002, ® 2002, APOP-006-02, Armenia, 2002. Avet Terterian: Sinfonías # 1, # 2, ® 1999, ® 2005, Armenia, 2005.



1972 — La sinfonía № 2. Para la gran orquesta sinfónica, voz masculina y el coro mixto. En tres movimientos. Duración 25 minutos. Dedicación: “Carmen Iosefovna Terterian”.

Orquestación: flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 2 contrafagot); 4 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumento de percusión (caja china, pandereta, redoblante, tom-tom bajo, platillos, bombo, tam-tam, campanas tubulares, campana rusa), xilófono, marimba, vibráfono; 2 arpas, fortepiano; canto solo, coro (soprano, alto, tenor, barítono, bajo); instrumentos de cuerda (violines I, violines II, violas, violoncelos y contrabajos).

Partitura. Terterian A.: Segunda sinfonía, Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1975.

El disco fonográfico. Compañía discográfica “Melodiya”. Estéreo C10-11523.

CD. Avet Terterian: Sinfonías 1 & 2, © 2002, ® 2002, APOP-006-02, Armenia, 2002. Avet Terterian: Sinfonías # 1, # 2, ® 1999, ® 2005, Armenia, 2005. Avet Terterian: Sinfonías 2 & 3 & 4, Jubile Edición, Armenia, 2004.



1972 — El cuadro sinfónico № 1. Para la gran orquesta sinfónica. Duración 12 minutos.

Orquestación: flautín (= flauta 3), 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 2 contrafagot); 2 zurna; 4 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumento de percusión (2 dhol³¹⁶, caja china, látigo, pandereta, redoblante, platillos, bombo, tam-tam, campanillas tubulares), xilófono, marimba, vibráfono; arpa, celesta, fortepiano; instrumentos de cuerda (violines I, violines II, violas, violoncelos y contrabajos).

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

³¹⁶ El dhol - un gran tambor, que para tocarlo se golpea por ambos lados



1975 — La sinfonía № 3. Para la gran orquesta sinfónica, los duduk y zurna. En tres movimientos. Duración 26 minutos. Dedicación: “Herman Rubenovich Terterian”.

Orquestación: flautín (= flauta 3) , 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 2 contrafagot); 2 zurna, 2 duduk; 6 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (matraca, 2 panderetas, 1 pandereta, látigo, caja china, redoblante, tom-tom, platillos, bombo, tam-tam, campana rusa), crótalo, la riel detrás de la escena, glockenspiel, xilófono; 2 fortepianos (uno amplificado); instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 10), un grupo adicional de 6 cornos francés.

Partitura. Terterian A.: Tercera y Cuarta sinfonías. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1980.

El disco fonográfico. Compañía discográfica “Melodiya”. Estéreo C 10—11524.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 4, CD DCA 986, © 1997 ASV Ltd., Inglaterra. Avet Terterian: Symphony 3 & 6, Música non grata #74321 56265 2, © 1978; 87 Melodya, ©1998 BMG Entertainment. Avet Terterian: Sinfonías 3 y 5, © & © Mazur Media GmbH, Alemania, 2001, HDC High Definition Classics, LC 7290. Avet Terterian: Symphony 3, ARTE NOVA MUSIKPRODUKTIONS GmbH, © 2001 © 1999. Avet Terterian: Symphony 2 & 3 & 4, Jubile Edición, Armenia, 2004.



1975 — El cuadro sinfónico № 2. Para la gran orquesta sinfónica. Duración 12 minutos.

Orquestación: flautín (= flauta 3), 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 2 contrafagot); 4 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (panderetas, platillos, bombo); fortepiano; instrumentos de cuerda (violines I, violines II, violas, violoncelos y contrabajos).

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1976 — La sinfonía № 4. Para la gran orquesta sinfónica. En un movimiento. Duración 30 minutos. Dedicación: «David Khanchian».

Orquestación: 3 flautas, 2 oboes, corno inglés, clarinete piccolo, 2 clarinetes, 2 fagots, 1 contrafagot); 4 cornos francés, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (caja china, 2 látigos,

redoblante, tom-tom (bajo), 2 grandes palos, 2 platillos, 1 platillo suspendido, bombo, tam-tam, campana rusa), glockenspiel, xilófono; celesta, 2 clavecín, fortepiano, órgano electrónico; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 8).

Partitura. Terterian A.: Tercera y cuarta sinfonías. Moscú: editorial "Sovetskiy kompositor", 1980. Terterian A.: Cuarta y Séptima sinfonías. Moscú: editorial "Sovetskiy kompositor", 1989.

El disco fonográfico. Compañía discográfica "Melodiya". Estéreo C 10—19949.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 4, CD DCA 986, © 1997 ASV Ltd. Inglaterra. Avet Terterian: Symphony 2 & 3 & 4, Jubile Edición, Armenia, 2004.



1978 — La sinfonía № 5. Para la gran orquesta sinfónica, kamancha y grandes campanas (campanario). En un movimiento. Duración 30 minutos. Dedicación: «Genadi Rozdestvenski ».

Orquestación: 3 flautas, 2 oboes, clarinete piccolo, 3 clarinetes, 3 fagots; 6 cornos francés, 6 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (5 cajas chinas, 2 burvars o sonajas, 2 panderetas, redoblante, bombo, tam-tam) crótalos, campanas tubulares, 5 campanas rusas; campanario en la grabación; kamancha; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 8).

Partitura. Terterian A.: Quinta y Sexta sinfonías. Moscú: editorial "Sovetskiy kompositor", 1987.

El disco fonográfico. Compañía discográfica "Melodiya". Estéreo C 10—19950.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 5, © & © Mazur Media GmbH, Alemania, 2001, HDC High Definition Classics, LC 7290.



1981 — La sinfonía № 6. Para orquesta de cámara, coro de cámara y nueve fonogramas de la grabación de los grupos de la gran orquesta sinfónica, coros, clavecines y campanario. En un movimiento. Duración 34 minutos. Dedicación: «Irina Tigranova».

Orquestación: flauta, 2 oboes, 2 clarinetes; cornos francés; los instrumento de percusión (triángulo, 2 redoblantes, campanas tubulares, campanas rusa, tam-tam); clavecín; coro (discantas, soprano, altos, tenores, bajos);

instrumentos de cuerda (violines - 9, violas - 3, violoncelos – 2, contrabajos - 1). **Fonogramas:** 1.- cuerdas; 2.- coro (tenores y bajos); 3.- 2 clavecines; 4.- cuerdas (sin arco); 5.- coro (hablando); 6.- campanario; 7 - 6 cornos francés, 3 trombones, 1 tuba, timbales, los instrumentos de percusión (redoblante, tom-tom (bajo), bombo), cuerdas; 8.- violines I, violines II; 9.- 2 redoblatentes. Orquestación para las grabaciones: 6 cornos francés, 3 trombones, 1 tuba; timbales, los instrumentos de percusión (2 redoblatentes, tom-tom (bajo), bombo), campanas rusas; 2 clavecines; coro mixto; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos – 10, contrabajos - 8).

Partitura. Terterian A.: Quinta y Sexta sinfonías. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1987.

El disco fonográfico. Compañía discográfica “Melodiya”. Estéreo C 10 25665005.

CD. Avet Terterian: Symphony 3 & 6, Música non grata #74321 56265 2, ® 1978; 87 Melodya, ©1998 BMG Entertainment. Avet Terterian: Symphony 6, APOP-007-02, © 2002, ® 2002 APO.



1987 — La sinfonía № 7. Para la gran orquesta sinfónica, el daf y el fonograma. En un movimiento. Duración 28 minutos. Dedicación: « Aleksander Lázarev».

Orquestación: flautín (= flauta 3) , 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 1 saxófono, clarinete piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 1 contrafagot; 4 cornos francés, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (triángulo, 5 cajas chinas, 2 bongos, daf , redoblante, 4 platillos, bombo, 3 tam-tam) crócalos; clavecín, arpa, fortepiano - amplificados; crujido, daf en la grabación; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos – 10, contrabajos - 8).

Partitura. Terterian A.: Cuarta y Séptima sinfonías. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1989.

CD. Avet Terterian: Symphony 7 & 8, MC D 7826, Megadisc classics, ® & © 2000, Austria.



1989 — La sinfonía № 8. Para la gran orquesta sinfónica, dos voces y los fonogramas. En un movimiento. Duración 30 minutos. Dedicación: « Murad Annamamedov».

Orquestación: flautín, 2 flautas, 2 oboes, clarinete piccolo, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagots, 1 contrafagot; 4 cornos francés, 4 trompetas, 3

trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (triángulo, 2 cajas chinas, 2 panderetas, redoblante, platillos, bombo, tam-tam), glockenspiel, campanas tubulares, 5 campanas rusas (3-soprano, 2-tenores), xilófono; celesta, 2 arpas, fortepiano; 2 sopranos, sintetizador, campana soprano y crujido en la grabación; 2 sopranos- amplificados; instrumentos de cuerda (violines I - 14, violines II - 12, violas - 10, violoncelos - 10, contrabajos - 8).

Partitura. Avet Terterian, Sinfonía nr.8. Hamburgo, Editorial Hans Sikorski Ed. 8684, 2010.

CD. Avet Terterian: Symphony 7 & 8, MC D 7826, Megadisc classics, ® & © 2000, Austria.



1994 — La sinfonía № 9 (inacabada). Para la gran orquesta sinfónica, coro y los fonogramas.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

OBRAS INSTRUMENTALES.

1974 — “Fanfarria”. Para los instrumentos de viento y percusión. Duración 4 minutos.

Orquestación: 2 zurna, 8 trompetas (en C), timbales, 4 dhol.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1975 — La música para instrumentos de viento y percusión, sintetizador y fortepiano. Duración 7 minutos.

Orquestación: 2 zurna; trompeta, trombón, tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (triángulo, caja china, pandereta, redoblante, tom-tom, 2 dhol); sintetizador, 2 fortepianos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

OBRAS SINFÓNICO-VOCALES.

1957 — “La patria”. El ciclo sinfónico-vocal para soprano, barítono, coro mixto y la gran orquesta sinfónica. De los textos de H. Shiraz³¹⁷ (partes 1, 2, 3, 5) and H. Tumanian³¹⁸ (parte 4). En cinco movimientos. Duración 18 minutos. Dedicación: «Edward M. Mirzoian».

³¹⁷ Shiraz, Hovhannes T. (1915 – 1984) – gran poeta armenio.

³¹⁸ Tumanian Hovhannes T. (1869 - 1923) - gran poeta y escritor armenio.

Orquestación: flautín (= flauta 3) , 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, 2 fagots; 4 cornos francés, 4 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (pandereta, redoblante, platillos, bombo, tam-tam), xilófono; arpa, fortepiano; instrumentos de cuerda.

Partitura. Terterian A.: “La patria”. El texto en armenio y ruso. Texto ruso de E. Alexandrova. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1962.

Transcripción para voces y piano. Ereván: editorial “Haypetrat”, 1964.

El disco fonográfico. Compañía discográfica “Melodiya”. D 15591-2.

■

1960 —” La revolución”. El ciclo sinfónico-vocal para soprano, barítono, coro mixto y la gran orquesta sinfónica. En cinco movimientos. De los textos de E. Charets. Duración 15 minutos.

Orquestación: flautín (= flauta 3) , 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes, 2 fagots; 4 cornos francés, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumentos de percusión (pandereta, redoblante, platillos, bombo, tam-tam), xilófono; arpa, fortepiano; instrumentos de cuerda.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca de la Orquesta filarmónica nacional de Armenia.

■

1967 —“Sharakan” (Un Episodio de la ópera “Anillo de fuego”). Para el coro mixto y gran orquesta sinfónica. Duración 5 minutos.

Orquestación: 2 flautas, 1 oboes, 2 clarinetes, 2 fagots; 4 cornos francés, 2 trompetas; 4 timbales, los instrumentos de percusión (pandereta, bombo); arpa; instrumentos de cuerda.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1977 —“Himno”. Cantata para el coro mixto y gran orquesta sinfónica. De un texto de G. Emin³¹⁹. Duración 7 minutos.

Orquestación: flautín (= flauta 3), 2 flautas, 1 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots, 1 contrafagot; 4 cornos francés, 4 trompetas, 4 trombones, 1 tuba; 4 timbales, los instrumento percusión (2 panderetas, redoblante, el carles, 2 platillos, 1 platillo suspendido, bombo, tam-tam); sintetizador, fortepiano; instrumentos de cuerda.

³¹⁹ Emin, Gevorg (1918 - 1998) – poeta, ensayista y traductor armenio.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

Transcripción para voces y piano. Terterian A., “Himno para Octubre”.
Texto en ruso: M. Lapisova. En el libro: “Cantatas de compositores
soviéticos”. Moscú: editorial “Sovetskiy kompositor”, 1980.

MÚSICA VOCAL - INSTRUMENTAL.

1977 —“Un niño y una niña jugando”. Romance para voz y orquesta de
cámara. De un texto de A. Isahakian. Duración de minutos.

Instrumentación: flautas, oboe, clarinete; glockenspiel, marimba;
celesta, arpa; cuarteto de cuerdas (violín I, violín II, viola, violonchelo).

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

MÚSICA DE CÁMARA.

1948 —“Preludio” para fortepiano. Duración 4 minutos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1951 —“Pieza” para violín y fortepiano. Duración 4.5 minutos.
Dedicación: «Georgy Adzhemian».

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1951 —“Pieza” para violonchelo y fortepiano. Duración 6 minutos.
Dedicación: «Medea Abrahamian».

Partitura. Terterian A.: Pieza. Ereván: editorial “Hayastan”, 1968.
Terterian A.: Pieza. En libro.: “las Piezas para violonchelo y fortepiano de
los compositores armenios” (Compilado y editado por F. Simonian). Moscú:
editorial “Sovetskiy kompositor”, 1978.

Grabación. Archivo de Radio y Televisión de Armenia.



1955 — Sonata para violonchelo y fortepiano. En tres movimientos.
Duración 22 minutos. Dedicación: «Medea Abrahamian».

Partitura. Terterian A.: Sonata para violonchelo y fortepiano. Moscú:
editorial “Sovetskiy kompositor”, 1960.

CD. A. Terterian, Sonata para violonchelo y fortepiano. En la colección "Antología de la música de cámara de Armenia". Parte I. © Ars lunga, Armenia, 2013.



1955 — Cuarteto de cuerdas para dos violines; viola y violonchelo. (Do mayor). En dos movimientos. Duración 23 minutos. Dedicación: «Irina Tigranova».

Partitura. Terterian A.: Cuarteto. (Prólogo a N. Shahnazarova). El texto en armenio y ruso. Moscú: editorial "Música", 1966. Terterian A.: Cuartetos de cuerda, №1 y №2. Ereván: editorial "Archesh", 2004.

CD. Avet Terterian: Cuarteto № 1 en C Mayor. Versión orquestal, © ® All Rights Reserved by Armenian Music Center Inc, 2010.



1951 — La música para dos fortepiano, trompetas, instrumentos de percusión y violines. En cuarto movimientos. Duración 8 minutos.

Instrumentación: trompeta, instrumentos de percusión (triángulo, 1 pandereta, látigo, 2 tom-tom); 2 fortepiano; 8-12 violines.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.



1991 — Cuarteto de cuerdas № 2 para dos violines; viola y violonchelo. En un movimiento. Duración 27 minutos.

Partitura. Terterian A.: Cuartetos de cuerda, №1 y №2. Ereván: editorial "Archesh", 2004. Terterian A.: Cuarteto de cuerda №2. Hamburgo: editorial "Musikverlag Hans Sikorski". Ed. 313, 2005.

CD. Avet Terterian: Cuarteto № 1 en C Mayor. Versión orquestal, © ® All Rights Reserved by Armenian Music Center Inc, 2010.

OBRAS VOCALES.

Ciclo vocal.

1968 — "Una mujer de ojos verdes" para mezzo soprano y fortepiano. De un texto de G. Emin (el texto en ruso de Evgueni Evtouchenko). Duración 4 minutos, 35 segundos.

Partitura. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial "Conservatorio estatal de Ereván".

Lied.

1948 — “El ruiseñor y la rosa” para voz y fortepiano. De un texto de A. Lushkina. Duración 4 minutos. Dedicación: «Angela Harutiurian».

Partitura. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.

■

1953 — “Dniéper” para voz y fortepiano. De un texto de T. Shevchenko (el texto en ruso de M. Isakovski, en armenio de A. Poghosian.). Duración 5 minutos.

Partitura. Terterian A.: “Dniéper”. Ereván: editorial “Haypetrat”, 1955. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

■

1954 — “Todas las noches en mi jardín” para voz y fortepiano. De un texto de A. Isahakian. Duración 4 minutos.

Partitura. Terterian A.: “Todas las noches en mi jardín”. Ereván: editorial “Haypetrat”, 1955. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

■

1954 — “El sauce” para soprano y fortepiano. De un texto de A. Isahakian. Duración 1 minuto, 3 segundos.

Partitura. Terterian A.: “El sauce”. Ereván: editorial “Haypetrat”, 1955. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.

■

1956 — “Qué lindo es aquí”. Improvisación para voz y fortepiano. De un texto de A. Tolstoi. Duración 3 minutos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1957 — “Lámeme, vendré” para tenor o soprano y fortepiano. De un texto de H. Shiraz. Duración 4 minutos.

Partitura. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

■

1957 — “Ordenando las fechas” para soprano y fortepiano. De un texto de S. Shchipachev. Duración 2 minutos.

Partitura. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

■

1964 — “En el campo dorado” para barítono y fortepiano. De un texto de H. Shiraz. Duración 3 minutos.

Partitura. Terterian A.: Romances para voz y fortepiano. Ereván: editorial “Conservatorio estatal de Ereván”, 2004.

OBRAS CORALES.

1953 — “Ordenando las fechas” para el coro mixto a capela. De un texto de H. Shiraz. Duración 4 minutos.

Partitura. Terterian A.: “Ordenando las fechas” en el libro.: “Las obras corales selectos de los compositores armenios” (Compilado y editado por D. Ghazarian). Ereván: editorial “Komitas”, 1999. Segunda edición: 2009.

■

1956 — “¡Gloria a ti, Komsomol!” para el coro mixto y fortepiano. De un texto de A. Grigorian. Duración 5 minutos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1958 — “Canción” para el coro mixto y banda de vientos. De un texto de E. Manucharian. Duración de minutos. Dedicación: «Los alumnos de la escuela-internado de música».

Partitura. Transcripción para voces y piano. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1985 — La obra para el coro mixto a capela. Duración 7 minutos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

ESTRADA. LAS CANCIONES POPULARES DEL ENTRETENIMIENTO

1959 — “Canción”. Para voz y orquesta de jazz

Partitura. Transcripción para voces y piano. Manuscrito. Archivo del compositor.

1962 — “¡Venga!”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de V. Harutyunian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.

■

1962 — “Los ojos celestes”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Ghukasian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1963 — “Solo tú sabes”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Ghukasian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.

■

1964 — “Puede ser mañana”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.



1964 — “Estoy esperando por ti otra vez”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.



1964 — “Blues de otoño”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian. Dedicación: «Los Anatoliy Nikiforovich Yar-Kravchenko»³²⁰³²¹.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.



1964 — “Ven, dancemos”. Para la voz y la orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.



1965 — “Canción de cuna para mi ciudad”. Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.

Grabación. Archivo del Fondo de Radio y Televisión de Rusia.



1965 — “¡No creo!” Para voz y orquesta de jazz. De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.



320

321 Yar-Kravchenko, Anatoly N. (1911 - 1983) - artista soviético, que trabajó principalmente en el género de retratos gráficos. Artista del Pueblo de la RSFSR. Amigo de A.Terterian.

1967 — “De donde vos puedes saber”. Para voz y orquesta de jazz. .
De un texto de A. Verdian.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Orquestación de G.Garanian. Manuscrito. Archivo del compositor.

Grabación. Archivo de la compañía discográfica “Melodiya”, Rusia.

■

1968 — “Canción”. Para voz y orquesta de jazz.

Partitura. Transcripción para voces y piano. Manuscrito. Archivo del compositor.

MÚSICA PARA CINE

1959 —«El autobús que va buscar a papá». Largometraje. La obra no se llevó a cabo. Duración de la música 20 minutos.

Partitura. Manuscrito. Archivo del compositor.

■

1973 —«Una crónica de los Días de Ereván ». Largometraje. Director Frunze Dovlatian. El estudio de la producción: “Armenfilm”, Ereván, Armenia.

Duración de la música 30 minutos.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del estudio “Armenfilm”.

■

1985 —“El jinete a quien esperan” (Señor bandolero). En colaboración con V. Rubashevski³²². Largometraje en dos series. Director Demetrius Kesaiants. El estudio de la producción: “Armenfilm”, Ereván, Armenia. Duración de la música 50 minutos.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del estudio “Armenfilm”.

■

1990 — “El enemigo del pueblo”. Largometraje. Director Leonid Mariagin. El estudio de la producción: “Mosfilm”, Moscú, Rusia. Duración de la música 30 minutos.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del estudio “Mosfilm”.

³²² Rubashevski, Vladimir G. (1931) — compositor y director de la orquesta de variedades ruso; actualmente vive en Israel.



1991— “Voz del que clama”. Largometraje. Director Vigen Chaldranian. El estudio de la producción: “Armenfilm”, Ereván, Armenia. Duración de la música 30 minutos.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del estudio “Armenfilm”.



1993—“Los antiguos dioses” Largometraje. Director Alexander Kajvoriian. El estudio de la producción: “Armenfilm”, Ereván, Armenia. Duración de la música 30 minutos.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del estudio “Armenfilm”.

MÚSICA PARA TEATRO

1971 —«Siete estaciones de Armenia». La composición de dos partes de los versos de Silva Kaputikian. La dirección escénica y escenografía de Hrachya Ghaplanian. El teatro de drama de Ereván. Estreno: 30 de marzo del 1971.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del teatro de drama de Ereván.



1972 —“Ricardo III”. La tragedia de Shakespeare en dos actos. La traducción armenia de J. Dashtents. La dirección escénica y escenografía de Hrachya Ghaplanian. El teatro de drama de Ereván. Estreno: 2 de septiembre del 1972. El teatro académico nacional Vakhtangov de Moscú. Estreno: 29 de septiembre del 1976.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical del teatro de drama de Ereván.



1975 —“La leyenda de la ciudad en ruinas” («Arshak II»). La tragedia de Perch Zeytuntsian en dos actos. La puesta escénica y escenografía de Hrachya Ghaplanian. La dirección escénica de Joren Abrahamian El Teatro académico estatal Sundukyan de Ereván. Estreno: 15 de marzo del 1975.

Partitura. Manuscrito. La biblioteca musical Teatro académico estatal Sundukian de Ereván.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Avet Terterian – 75. Simposio-festival Internacional. La tradición y la innovación (armenio-ruso-alemán), Ereván, Archesh, 2005.

Misterios de los Elegidos. (Festival en homenaje de Avet Terterian). Folleto.- Ekaterimburgo, 1999.

Annamamedov M. La octava sinfonía. El folleto del Festival memorial “Tres noches con Avet Terterian”. Ekaterimburgo, 1994.

Berko M. A. Los pensamientos después de la presentación. En la revista “Música Soviética”, №8. Moscú. 1972.

Berko M. A. La selección es siempre una actualización. En la revista “Música Soviética”, № 5. Moscú. 1979.

Conen V. Estudios sobre la música europea (ruso), Moscú, 1975.

Danuser, Hermann, Gerlach, Hannelore und Köchel, Jürgen Der Komponist heute /Sowjetische Musik im Licht der Perestroika, Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmono-graphien. Verlag Laaber. 1990.

Dimitriadi N. El tema de la creación - el hombre. En el diario “Tiblisi Nocturno”, de 24 de octubre del 1981.

Dolinskaia E.B. Las nuevas obras de los compositores. En la revista: La vida musical № 12. Moscú, 1980.

Fedorova Ksenia A través del silencio y tiempo. En la revista: “zAaRT” 24.05.2005 <http://www.mmj.ru/166.html?&article=557>

Fishman V. Plena explosión musical. En el diario “Russkaja Germanija” (Alemania rusa), Berlín, 05.05.2003Hermann H. Impresionante el Teatro musical realista. En el diario Liberal-Demokratische Zeitung (LDZ), de 10 de noviembre del 1977, Berlín.

Geodakian G., Ter-Simonyan M. Música de cámara instrumental para los ensambles. En el libro: La cultura musical de RSS de Armenia. Moscú. 1985.

Gilina E.I. La música sinfónica vocal. En libro “La música de la SSR de Armenia”, Moscú, 1985.

Goryachkina E. Sinérgica y la sinergia creativa como el modelado de los arquetipos cósmicos. En el libro: “Estudios Sociales y el presente”№ 2. Moscú, 1995, pag.159-166.

Hayasa Ararat. El ungido. Fuente: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/64714/> © Shkolazhizni.ru

Ivashkin A. *Avet Terterian - La sexta sinfonía. En el Programa del concierto, Moscú, 6 de enero 1984.*

Kazenin V. *Claridad de las perspectivas creativas. En la revista "Música Soviética", №8. Moscú. 1970.*

Kasisian A. *Los 100 más grandes armenios del siglo XX (ruso), Moscú, 2006.*

Khrennikov T. *Responderemos con el trabajo creativo. En diario "Gaceta Literaria", 11 de abril del 1963.*

Khudabashian, K. *La epopeya romántica. En la revista "Música Soviética", № 9. Moscú. 1967.*

Klemm E. *Avet Terterian: DAS BEBEN Ein aufrüttelndes Stück armenische Kultur in Deutschland. http://www.klemmdirigiert.de/pdf/Terterian_Beben_c_EkkehardKlemm.pdf*

Kofin E. *Un espíritu armenio apasionado. En el diario "Komunist" de 27 de diciembre del 1980.*

Korev Yu. *Escribir la modernidad. En el diario "Zarya Vostoka", 1 de junio del 1975, Tbilisi*

Korobeynikov S.S. *Concepto cosmogónico en las sinfonías de Avet Terterian. En el libro Arte y ciencia del arte: la teoría y la experiencia: El arte de las regiones. - Edición 10. Kémerovo (Rusia), 2012. – C. 221-235.*

Korabelnikova L. *La primavera internacional en Leningrado. En la revista "Música Soviética", № 8. Moscú. 1982.*

Krasnikova T.N. *La textura de la música del siglo XX. Tesis doctoral, la Academia de Música Gnesin. Moscú, 2010.*

Kuznetsova M.V. *Giacinto Scelsi y Avet Terterian. Fuente: [http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskieraboty/kuznetsova/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%9C.%D0%92.%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%B-D%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%20\(%D0%A8%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%A2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8F%D0%BD\).pdf](http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskieraboty/kuznetsova/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%9C.%D0%92.%D0%9A%D1%83%D0%B7%D0%B-D%D0%B5%D1%86%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%20(%D0%A8%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%B8%D0%A2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8F%D0%BD).pdf)*

Kuznetsova M.V. *La meditación como una característica del pensamiento musical: Avet Terterian, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. Tesis doctoral. Academia Rusa de la Música Gnesin, 2007.*

Margarian, N. *El talento bienaventurado... En el diario "ETER" N35, 25 de agosto del 2016, Ereván.*

Nyffeler M. *En la estela del sonido envolvente. En el diario "Neue Zürcher Zeitung", Zurich, 18.03.2003*

Pashinian R. *Hasmik Papian: "¡Para nuestra cultura no es suficiente la gente decente!"* http://www.pashinyan.com/2013/10/blog-post_5.html

Pospelov, Peter. *A la memoria de Avet Terterian. Diario "Kommersant". Moscú. Número 239 de 16-12-1994. <http://kommersant.ru/doc/97957>*

Ptushko, L. A. *El estilo de las sinfonías de Avet Terterian. Tesis doctoral. Nizhni Nóvgorod, 1994.*

Rozdestvenski G. *Preámbulos (ruso), Moscú, 1989.*

Rujikian M. *La sinfonía armenia. Ereván. 1980.*

Rujikian M. *Avet Terterian-Arte y vida (ruso), Ereván 2002.*

Rujikian M. *El duduk en la música profesional contemporánea. Parte 1. En la revista: Herald of the Social Sciences, № 2. Ereván, 2005.*

Sabinina M. *Opera-oratorio e mono ópera. En libro: El teatro musical soviético. Moscú. 1982*

Sarian L. *La música de Armenia soviética. En la revista "Música Soviética" № 5, Moscú, 1956.*

Serracanta, Francisc. *Historia de la sinfonía. Fuente: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-rusia/armenia/terterian/>*

Sigitov S. *Arte sacro de Gabriel y búsqueda creativa del siglo XX. En libro: Boletín de la Universidad Estatal Rusa de pedagogía. № 34, tomo 8, San Petersburgo, 2007.*

Stepanian R. *Avet Terterian. En el libro "Los compositores de las repúblicas soviéticas". Moscú, 1980*

Stepanian, R. *Las nuevas obras armenias. En diario "Comunista", Ereván, 18 de octubre del 1960.*

Tijomirova A.B. *"Avet Terterian: obras sinfónicas como un modo de espiritualidad". (El manuscrito). Ekaterimburgo, 2014*

Shajnazarova N. *Memorias Artículo destacados. Moscú: Instituto Estatal de Arte, 2013.*

Rujikian M. A. *El compositor con el espíritu armenio y la inteligencia rusa". En el diario "El arca de Noe" № 3 (138) de marzo del 2009.*

Tigranov G. *Teatro musical Armenio. Vol. 3. Ereván, 1975*

Tikhomirova A. B. *el modelo acústico del sonido como un fenómeno del pensamiento sinfónico (en ejemplo de la Séptima sinfonía de Avet Terterian)*. En el libro: *Los problemas de la ciencia de la música*. Editorial: Instituto estatal de las artes de Zagir Ismagilov. Ufa, 2016

Terterian A. *Guia Kancheli*. En el libro: *La música de las repúblicas de Transcaucásicas*, Tbilisi: Editorial: Jelovneba Хеловнеба, 1975, pag. 333–335.

Terterian A. *Romántica de la tierra*. En la revista “*Música Soviética*” № 9, Moscú, 1977. Pag. 88.

Terterian A. *Acerca de L. Mikhailov*. En el libro: *Mikhailov L.D. “Siete capítulos sobre el teatro” (Reflexiones, memorias, diálogos)*. Moscú. Editorial: *Iskusstvo*, 1985, pag.108-110.

Terterian A. *Sobre la cuestión de la creatividad musical*. En el libro: *El arte de Armenia Soviética en la etapa actual*, Ereván. Editorial: *Academia de Ciencias de la RSS de Armenia*, 1987, páginas 116-124.

Terterian A. *Salvar el arte grande*. En la revista “*Música Soviética*” № 7, Moscú, 1988. Pag. 15–19.

Terterian A. *El genio es genio*. En la revista “*Música Soviética*” № 4, Moscú, 1991. Pag. 53–54.

Terterian A. *La música sera bella. (La conversación grabada por O. Bugrova)*. En la revista “*Academia musical*” №1, Moscú, 1994. Pag. 26–29.

Terterian A. *El mundo horizontal y vertical. (La conversación grabada por M.Katunian)*. En la revista “*Academia musical*” №3, Moscú, 1993. Pag. 48–50.

Terterian R. *Avet Terterian (Conversaciones, investigaciones, expresiones) (ruso)*, Ereván, 1989.

Weber Ya. *Otoño de Varsovia – vez 28*. En el diario “*Zygle Warszawy*”, de 25 de septiembre del 1985.

FOTOS PUBLICADAS

- Página 1: Portada: Retrato escultórico, David Bedjanian.*
- Página 6: Hoja filatélica de grandes artistas armenios.*
- Página 5: Diploma del "Artista del Pueblo de la URSS".*
- Página 6: Programa del Festival memorial en Ekaterimburgo.*
- Página 8: Familia de los abuelos del Avet Terterian; su padre - tercero en la primera fila.*
- Página 10: El grupo teatral después del espectáculo: "Barbero de Sevilla"- Rubén Terterian - último en la derecha.*
- Página 11: Madre- Carmen Terterian, Padre- Rubén Terterian; Bakú, 1936.*
- Página 13: Madre- Carmen Terterian, Moscú, 1965.*
- Página 14: De izquierda a derecha: Herman Terterian, Avet Terterian, Ruben Terterian; Bakú, 1939.*
- Página 16: Velorio de padre del compositor, (Avet Terterian - ultimo en la izquierda); Bakú, 1941.*
- Página 18: Avet Terterian ; Bakú, 1949.*
- Página 20: Avet Terterian ; Ereván, 1952.*
- Página 21: Avet Terterian (ultimo en la izquierda de la tercer fila) con compañeros del Instituto tecnológico; Ereván, 1951.*
- Página 22: Con Supremo Patriarca y Católicos de los armenios Vazgen I; Echmiadzín, 1958.*
- Página 24: Con Edward Mirzoian; Ereván, 1980.*
- Página 25: Portada de la partitura de la Pieza para violín y piano, (manuscrito); 1951.*
- Página 27: Con Gevorg Ajemian (último en la izquierda), Avet Terterian - último en la derecha; Ereván, 1951.*
- Página 29: Portada de la partitura de la Sonata para violonchelo y piano.*
- Página 32: Después de la presentación del ciclo sinfónico-vocal "La Patria" en la Sala de las Columnas de la Casa de las Uniones, Moscú. Con solistas: I. Aydinian y M. Yerka; Moscú 1963.*

Página 37: Después del estreno del Cuarteto de cuerdas en Sala de la Casa de los Compositores, (Ya. Voskanian último en la izquierda); Ereván, 1964.

Página 37: Portada de la partitura de los Cuarteto №1 y №2.

Página 40: Después de la presentación del Segundo cuarteto en la sala de la Casa de creatividad Wiepersdorf; Alemania, 24 de Septiembre 1994.

Página 41: Afiches de la ópera “Anillo de fuego”, Avet Terterian, director musical Herman Terterian; Ereván, 1967.

Página 44: Protagonistas B. Helgert, V. Hasselmann de la ópera “Anillo de fuego” en el Teatro LT; Halle, Alemania.

Página 44: Protagonista R. Pipoián de la ópera “Anillo de fuego” (directora musical S. Avtandilian, Directora escénico M-Sahakian; Shushi, Nagorni Karabaj, 2014.

Página 47: La ópera “Anillo de fuego” en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet de Armenia Alexander Spendiarian, directores escénicos L.Mijaylov y V.Bagraturi, escenografía M.Avetisian; Ereván, 1967

Página 47: El boceto de la escenografía de M.Avetisian.

Página 49: La ópera “El terremoto”; Múnich, Alemania, 2003.

Página 50: La ópera “El terremoto” en el Teatro Nacional Académico de Ópera y Ballet; Erevan, 2008.

Página 53: El boceto de la escenografía para la ópera “El terremoto” de Avet Terterian; 1984.

Página 54: El boceto de la escenografía para la ópera “El terremoto” de Avet Terterian; 1984.

Página 63: Zuleyka Bazhbeuk-Melikian, Avet Terterian Sinfonía № 6

Página 67: David Khanchian, Ereván, 1969.

Página 71: La partitura de la Segunda sinfonía, (manuscrito); 1972.

Página 73: Después de la presentación de la Segunda sinfonía en la festival internacional “Wratislavia Cantans”; Breslavia, Polonia, 1980.

Página 77: La partitura de la Tercera sinfonía, (manuscrito); 1975.

Página 78: Avet Terterian con un instrumento modificado de su propia construcción utilizado en el final de la Tercera sinfonía; 1975.

Página 80: Avet Terterian, 1977.

Página 83: Durante el ensayo de la Cuarta sinfonía en la Gran sala de la Filarmónica de San Petersburgo; 1982.

Página 85: Después de la presentación de la Cuarta y Quinta sinfonías en la Gran sala de la Filarmónica de San Petersburgo. Con solista G .Muradian y director G. Rozhdéstvenki; San Petersburgo 1982.

Página 87: Presentación de la Sexta sinfonía al aire libre, director de la orquesta Rubén Asatryan; Ereván, 2009.

Página 88: La partitura de la Sexta sinfonía.

Página 89: Ubicación escénica de los músicos de la orquesta y los parlantes. Dibujo de Avet Terterian, 1982.

Página 90: Afiche de la presentación de la Sexta sinfonía en la sala principal del Teatro Bolshói; Moscú, 1988.

Página 94: Después de la presentación de la Séptima sinfonía en la sala Real, Londres, 1994.

Página 97: La partitura de la Octava sinfonía, (manuscrito); 1989.

Página 99: Con el director de la orquesta director Murad Annamamedov, Sarátov, 1989

Página 100: La partitura de la Novena sinfonía, (manuscrito); 1994.

Página 102: Rudolf Kharatian, estreno del ballet " Artavazd y Cleopatra"; Ereván, 1985.

Página 103: El espectáculo «Versión №1», La compañía « Teatro Danzas Provinciales »; Ekaterimburgo, 1992.

Página 104: Monasterio "Ayrivank", dibujo de Alexander Varbedian (abajo)

Página 107: Con Yevgeny Schiffers, Moscu, 1988.

Página 108: Cantante popular A.Aydinian.

Página 109: Gavar, Armenia, 1993.

Página 125: Programa del Festival memorial en Ekaterimburgo

Página 127: Retrato escultórico, David Bedjanian: 1978.

Página 126: Avet Terterian, Volgogrado, 1993.

Página 137: La placa conmemorativa en la Casa de los compositores en Dilijan, Armenia.

Página 139: Espectáculo coreográfico de Fernando Melo sobre la música de la Cuarta y Séptima sinfonías de Avet Terterian; Gutenberg, 2008. Composición coreográfica de Olga Pautova "Versiones 2" sobre la música de la Quinta sinfonía, Berlín, 1996.

Página 145: Retrato, Rudolf Khachatryan

Página 151: Retrato, Sergei Pogosian; 1993.

Página 162: "Terterian, gran compositor armenio, quien une a través de la música, el tiempo y el espacio en una sustancia cristalina, con admiración del astrofísico" V.F. Schvarzman.

Página 169: Con el compositor Luigi Nono; Berlín, Alemania, 1986.

Página 175: Festival "El tiempo de Terterian", realizado en el julio del 2015 por el escenario del compositor.

Página 176: CD con las grabaciones de la música de Terterian, Departamento del compositor, Ereván.

Página 182: Retrato, Henri Elibekian; 1990.

Página 183: Avet Terterian, Mongolia, 1970.

Página 185: El boceto de la escenografía para el «mysterium» musical sobre el legendario héroe Vardan Mamikonian

Página 187: Croquis de la ubicación de la casa creativa en Ayrivan.

Página 188: Casa de Avet Terterian en la aldea Ayrivan, Armenia.

Página 191: Avet Terterian, Ekaterimburgo, 1993.

Página 192: Con su esposa Irina Tigranova; Wiepersdorf, Alemania, 1994.

El presente libro sobre el compositor armenio Avet Terterian, uno de los relevantes artistas del siglo XX, es un testimonio de una época de fuertes cambios geopolíticos en los fines del siglo XX y su música, que hoy en los tiempos de la globalización obtiene un nuevo auditorio; a su vez, es una guía para quienes estudian contextos sociales, la relación entre el arte, la ideología y el poder político, los estilos del arte musical, la innovación creativa, formas de la música contemporánea y los nuevos conceptos del nacionalismo musical, actuales para el desarrollo musical del América Latina y Ecuador en particular.

Avet Terterian, originario de Armenia, fue un compositor relevante del siglo XX. El texto es un testimonio de una época de fuertes cambios geopolíticos de fines del siglo XX; constituye una guía para quienes estudian contextos sociales, la relación entre el arte, la ideología y el poder político, los estilos del arte musical, la innovación creativa, las formas de la música contemporánea y los nuevos conceptos del racionalismo musical. La música de Terterian obtiene un nuevo auditorio por efectos de la globalización que unifica sociedades y culturas.



Centro de Investigaciones



 [uees_ec](#)

 [universidadespiritusanto](#)

 www.uees.edu.ec

 Km. 2,5 La Puntilla,
Samborondón

ceninv@uees.edu.ec

Teléfono: (593-4) 283 5630 Ext: 178 - 150