

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

251

Estética de la forma en la Tercera Sinfonía de Avet Terterian

Aesthetics of the form in Avet Terterian's Third Symphony

ANGELITA MERCEDES SÁNCHEZ PLASENCIA

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

angelita.sanchezp@ucuenca.edu.ec

CARLOS ROJAS REYES

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

carlos.rojas@ucuenca.edu.ec

Recibido: 18 de noviembre de 2017

Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

El artículo pertenece a uno de los resultados del proyecto “Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”, investigación que cuenta con el aval de la Facultad de Artes y la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca.

A partir de la teoría general de la forma de las estéticas caníbales, se realiza un estudio musicológico y hermenéutico del compositor armenio, Avet Terterian, tomando como ejemplo su Tercera Sinfonía, obra pionera en la sinfonía del siglo XX. Se observa como la modernidad ha fracturado el tiempo y lo ha llevado a nuevas temporalidades en donde han surgido manifestaciones estéticas alternativas como es el caso de la música contemporánea. En el caso de Terterian se trata de una vivencia interna profunda, que escapa al tiempo cronológico constituyendo una “fractura del tiempo” que exige empezar por lo imposible.

Palabras clave: Distinción, duduk, estética canibal, forma, sinfonía, substancia, mundo arte, textura, tiempo, timbre, zurna.

Abstract:

The article belongs to one of the results of the project "Theory of Form: theoretical and artistic strategies for overcoming the post-modern canon", research that has the endorsement of the Direction of Research of the University of Cuenca and the Faculty of

Arts. From the general theory of the form of the aesthetic cannibal theory, is a hermeneutic musicological study of the Armenian composer Avet Terterian, taking as an example his Third Symphony, the work pioneered the Symphony of the 20th Century. Seen as modernity has fractured time and brought him to new speeds where alternative aesthetic manifestations have emerged as in the case of contemporary music. In the case of Terterian is a deep inner experience, to fall outside the chronological time constituting a "fracture of time" that demands the beginning of the impossible.

Keywords: Distinction, duduk, Cannibal aesthetic, form, Symphony, substance, world art, texture, time, timbre and zurna.



1. Introducción

La música a partir del siglo XX rompe los cánones del pasado, especialmente los conceptos tradicionales de ritmo y tiempo, de timbre y textura, uso y función de los instrumentos musicales y escritura diferente de la música. Así el mundo ha asistido a la disolución de la forma tradicional de la música para explorar nuevas formas de sonoridad, cuyos contenidos encuentran su expresión en la forma y las formas de la música contemporánea, uno de sus exponentes es Avet Terterian, compositor armenio, nacido el 29 de julio de 1929 en Bakú, Azerbaiján. Su obra se desarrolló en medio de una lucha por liberarse de una estética normativa rigurosa dictada por el partido comunista gobernante y su necesidad de creatividad y reencuentro con la música armenia. Fallece el 11 de diciembre de 1994 en Yekaterinburg, Rusia.

El presente artículo es el resultado de la reflexión de los autores sobre la interpretación y aplicación de la Teoría de la Forma en la obra del compositor de música contemporánea Avet Terterian.

En la estética de la forma, el mundo del arte está compuesto de cuatro elementos: expresión y contenido de la forma, y expresión y contenido de la sustancia (Rojas, Estéticas Caníbales volumen 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales, 2011, pág. 70). El artículo estudia la confluencia de estos cuatro elementos en la obra de Avet Terterian.

Se presenta una aproximación musicológica a la *Tercera Sinfonía* (1975), considerada una de las obras más representativas del compositor, como la forma de la expresión, abordada por Angelita Sánchez Plasencia. Para luego complementar con el estudio hermenéutico de la forma del contenido con la cual Terterian abstrae el aspecto físico del sonido para expresar lo más profundo y abstracto de su pensamiento musical, estudio de la sustancia abordado por Carlos Rojas Reyes.

2. Desarrollo

La estética canibal busca tomar de lleno el arte occidental, apropiarse plenamente de este, para redefinir el arte posmoderno y crear “la posibilidad de la aparición del arte de los otros, nuestro arte” (Rojas, Estéticas Caníbales volumen 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales, 2011, pág. 141). La propuesta de Rojas busca desarrollar una estética

caníbal que rebase la posmodernidad con una distinción tanto en la forma como en el significado.

En la *Tercera Sinfonía* de Terterian la forma música contemporánea rompe con los conceptos tradicionales de tiempo y lenguaje musical. La textura tímbrica incorpora a la orquesta sinfónica instrumentos de la tradición armenia como son el duduk y la zurna¹, los cuales junto a los instrumentos de percusión reinterpretan la sinfonía en el siglo XX. La percusión instrumental, que en la orquesta cumplía tradicionalmente la función de marcar el ritmo en la música, en esta ocasión pasa a ser el hilo conductor que expresa el gesto musical de la obra, un tiempo interno, reflexivo y profundo.

253

Los significados que se transmitieron a través de la forma de la escritura musical convencional se ven agotados. La similitud y la diferencia (Rojas Reyes, Estéticas Caníbales. Del ethos barroco al ethos caníbal, 2016) de la forma música en Terterian encuentra su distinción en la música contemporánea, mediante el tratamiento textural de los instrumentos de cuerda, viento y percusión como espacio de identidad de la cultura armenia y de diferencia respecto al canon de la música occidental. Lo que para el musicólogo Coriún Aharonian (1940-2017), significaba la reinvención del concepto de forma musical y la reinvención de la tímbrica (Aharonian, 2002) .

2.1 Análisis de la Tercera Sinfonía

La obra está compuesta para una orquesta con grandes grupos instrumentales. La mezcla de texturas, la sonoridad en masa, el crecimiento y la transformación de la sección de la percusión son las particularidades con las cuales construye una identidad tímbrica múltiple. Terterian rompe con la estandarización instrumental (Boulez P. , 2009) al integrar a la orquesta occidental instrumentos musicales de otras tradiciones culturales².

La instrumentación está compuesta por instrumentos de viento: un piccolo, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, un clarinete piccolo (Mi B), dos clarinetes (Si), un clarinete bajo (Si), dos fagots, un contrafagot, dos zurnas, dos duduk, seis cornos (Fa), tres trompetas (Si), tres trombones, una tuba.

Instrumentos de percusión: un timpani, una raganella, dos timbales, un legno, una frusta, un tambor militar, un tom-tom, un platillo, una gran casa, un tam-tam, una campana rusa, una campanelli, un xilófono, dos pianos y seis cornos (Fa).

Instrumentos de Cuerda: siete violines primeros, siete violines segundos, cinco violas, cinco violoncellos, cinco contrabajos.

El comportamiento rítmico de la obra está dado por los bloques texturales ejecutados por los instrumentos de percusión que dominan el primer plano de la composición.

La obra consta de tres movimientos. El primero, un *allegro*, caracterizado por la fuerza y la velocidad. Un segundo movimiento, *andante*, en el que predominan los sonidos lentos, largos *ad libitum* y un tercer movimiento *vivace y forte*.

¹Duduk y Zurna instrumentos musicales armenios folclóricos de viento de madera.

² Tradicionalmente el timbre fue considerado una cualidad del sonido que permitía identificar la fuente sonora o el color del sonido. Pierre Boulez, examina la función del timbre en la música instrumental del siglo XX en su artículo titulado: *Timbre y composición- timbre y Lenguaje* (Boulez, 1987).

Primer Movimiento: ♩=138 a 152

En este primer movimiento, Terterian explora la riqueza tímbrica de la percusión en la que cada instrumento desarrolla grupos de figuras musicales de orden regular e irregular con las finalidades de romper la idea de ritmo musical sucesivo y de crear nuevas identidades de movimiento y de tiempo.

El movimiento en compás de dos por cuatro, inicia con sonidos largos de los timbales que se van alternando con largos silencios reforzados con signos de reposo. A ello se sucede la sección de la gran percusión rítmica en la que se combinan grupos de sonidos regulares de fusas con grupos de figuras rítmicas irregulares como el quintillo, seisillo, septillo y más grupos de nueve notas, que constituyen el *leitmotiv* de la obra. Este tema recurrente de la sinfonía (Terterian A. , 1980) está compuesto de siete compases cuya dinámica crea una textura de movimiento que culmina súbitamente en una corchea como se ve en la señal 1 de la partitura.

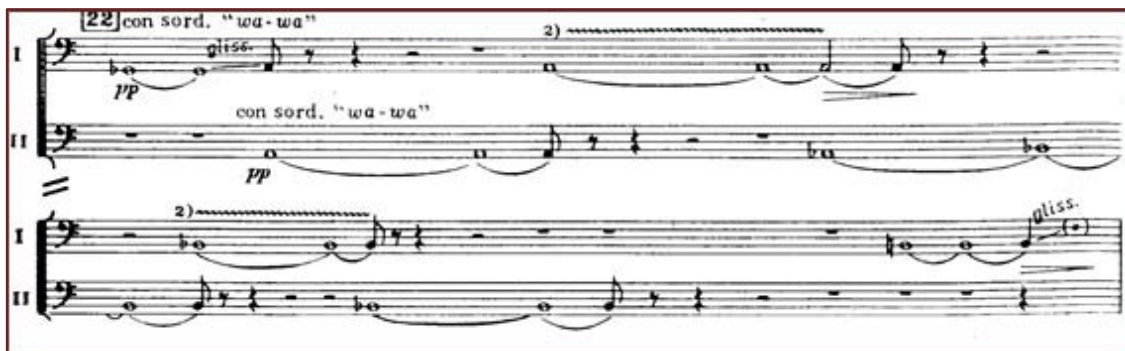
254

Ejemplo musical 1. Textura rítmica. Grupos de notas de valores regulares e irregulares. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

Cada bloque de instrumentos de percusión emplea un grupo de figuras: la raganella ejecuta grupos de figuras rítmicas regulares de ocho fusas. Pero esta regularidad se ve sorprendida al combinarse grupos irregulares de figuras rítmicas de cinco semicorcheas ejecutadas por el legno; seis semicorcheas del tambor; siete corcheas del tom bajo y nueve semicorcheas de la casa como consta en la figura anterior.

Surgen nuevas combinaciones en los instrumentos de percusión, así el timpani ejecuta tresillos y dos corcheas, es decir un grupo irregular con las dos corcheas que marcan la precisión del tiempo. Esta secuencia se repite insistentemente para llegar a variaciones en la señal 4 y 5, se cierra en fusas para volver al gesto rítmico inicial de la percusión. Este comportamiento de velocidad dado por la percusión en compás regular con grupos irregulares de figuras musicales denota el carácter central del movimiento que trasmite

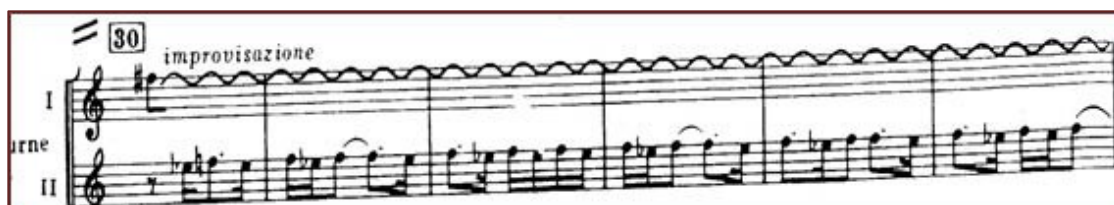
una sensación de multitud en que rompe este esquema para dar paso a sonidos largos, suaves, a *glissandos*, y signos de reposo *ad libitum*.



255

Ejemplo musical 2. Diálogo de trombones con sordina. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

El movimiento crea una novedad tímbrica en el que dialogan los instrumentos de viento, los trombones con sonidos largos a los que se une delicadamente la orquesta anunciando la súbita irrupción de las zurna y el *Tutti* orquestal en *crescendo*, parte fundamental del lenguaje de esta obra. Desaparece el orden establecido anunciando sonidos largos e imprecisos de la zurna y *glissandos* de los ocho cornos, de forma desmesurada se aprecia una inusual función y uso de estos instrumentos que parecen emitir sonidos sueltos en el infinito como son los sonidos largos y sin pausa de la zurna.



Ejemplo musical 3. Sonido largo de la zurna I y acompañamiento zurna II. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

La orquesta va creciendo, los bloques texturales muestran gestos distintos, es un *Tutti* orquestal con combinaciones de figuras que rompen el motivo dado por fragmentos rítmicos regulares e irregulares creando un caos orquestal. El comportamiento de los diferentes instrumentos de la orquesta es libre, *ad libitum*. Los intérpretes realizan ejecuciones en alturas ascendentes y descendentes con predominio de contrastes de velocidad a los que se suman los cambios súbitos de dinámica, en una masa de sonidos en los que se yuxtaponen texturas tímbricas variadas creando una densidad fuerte que nos lleva a imaginar una multitud, un caos, un “baile de locura” como describe el compositor. Este gesto dado por la irrupción de los cornos es reforzado con abundancia de sonidos, en virtud de un clúster³ tonal de las cuerdas.

³ Clúster: un racimo de notas. Sonido simultáneo de varias notas que forman un acorde a distancia de semitonos cromáticos.

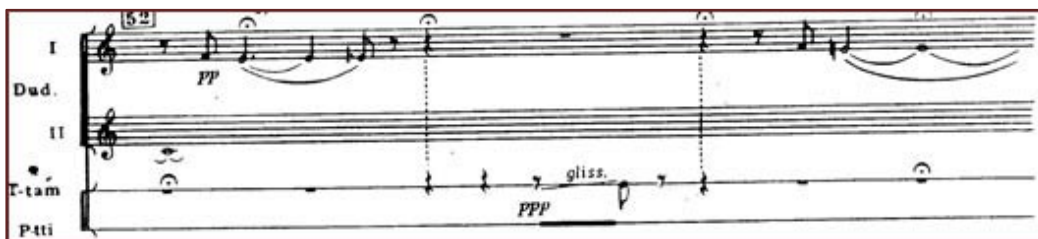
Ejemplo musical 4. *Tutti* orquesta. Forma de escritura moderna. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

Se percibe en la obra una búsqueda incesante que se resuelve en sonidos largos de intensidad suave, piano al finalizar el movimiento. Los grandes bloques texturales y clúster orquestales resuelven en una textura homofónica.

Segundo Movimiento: ♩=88

Se trata de un movimiento tranquilo, meditativo de sonidos largos *ad libitum* y pianísimos ejecutados delicadamente por un dúo de uno de los instrumentos más antiguos de la tradición armenia, el duduk.

El movimiento inicia con un sonido largo, constante, escrito en redondas y silencios de redonda con calderón del duduk primero expresa la permanencia del sonido que contrasta con sonidos intermitentes del duduk segundo. Los solistas se toman *pedazos* de tiempo. El director de la orquesta no tiene control sobre éste, mantiene una resonancia prolongada con un sonido que no parece extinguirse sino expandirse cada vez más y más creando de este modo un infinito tiempo interior.



Ejemplo musical 5. Dúo de duduk con sonidos largos. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

En la señal 56 de la partitura acompaña la percusión de manera suave y delicada, manteniendo la unidad del movimiento como el hilo conductor de la obra. El movimiento se cierra con la melodía inicial del diálogo de los duduk en sonidos que van apagándose lentamente en una suerte de meditación profunda.

Este segundo movimiento de la Sinfonía Tercera ubica a Avet Terterian como el compositor de la sonoridad que elimina la notación tradicional del compás, para dejar fluir libremente el tiempo en una exploración del continuum sonoro.

Tercer Movimiento: ♩=138

El tamburini anuncia un caos reforzado por la intervención tímbrica de dos pianos presentando una yuxtaposición de texturas tímbricas que se suceden variada e incesantemente. Termina una; comienza otra. Se funden y confunden creando un efecto de locura, de caos, de una multitud de sonidos perdidos, entre los ostinatos rítmicos. La escritura de la velocidad en la partitura está representada en la acumulación de figuras musicales rápidas, alturas perdidas en *glissandos*, sonidos y armonías creadas por las cuerdas en clúster de notas en intervalos de segunda mayor o menor y quinta disminuidas que contrariamente a la velocidad de las figuras crea una sonoridad inmóvil.

La señal 71 de este movimiento destaca el papel protagonista de las zurna, con saltos melódicos en intervalos de cuarta y quinta disminuidas.



Ejemplo musical 6. Zurna y percusión en compases de amalgama. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

Se acumulan las figuras musicales y se disgregan en compases de amalgama. Los instrumentos de viento y las cuerdas crean improvisaciones, glissandos en el *Tutti* orquestal, el cual súbitamente se silencia para en la guía **88** de la partitura retomar el gesto tímbrico y apacible del segundo movimiento.

Súbitamente las zurna anuncian el gran final con la participación de la orquesta entera en las que destacan *glissandos* de los cornos se suceden masas sonoras que abruptamente se apagan en un súbito silencio en el cual solo queda resonando el duduk.

Ejemplo musical 7. Final de la obra con permanencia del duduk. Fuente: Terterian, Avet. *Third and Fourth Symphonies*, score. ed. 1980.

Los contrastes de intensidad y dinámica colaboran en el rompimiento de la estabilidad de la composición la fusión tímbrica de las culturas de oriente representados por la zurna y el duduk y de occidente por la orquesta sinfónica. El gesto musical del duduk del segundo movimiento resonando a través del tiempo representa la permanencia de la vida frente al tercer movimiento de la obra en la que un poder desenfrenado del tiempo sobre el hombre, lo lleva a la histeria del siglo expresada en una especie de danza cósmica⁴.

⁴Terterian R. "Diálogos con Avet Terterian". Edición citada Pág. 95

2.2 El tiempo en la composición de música contemporánea

La altura hace referencia a la cualidad del sonido que distingue a los sonidos en graves y agudos según el número de vibraciones; la intensidad al volumen de los sonidos medidos en decibeles; la duración a la medida y diferencia sonidos largos de sonidos cortos. El timbre se refiere al color, a la peculiaridad que permite que distingamos la fuente sonora.

Estas definiciones se muestran bastante restringidas a partir de la indeterminación musical empleada por los compositores de vanguardia del siglo XX. Arnold Schönberg (1874-1951) identificó el timbre con la altura, no encontraba diferencia entre estas dos cualidades, mientras que Helmut Lachenmann, compositor alemán nacido en 1935, señalaba que la música ha logrado salir de los esquemas tradicionales que la encerraban y que el acto de componer significaba ser un buscador de nuevos “medios”, es decir de experimentar nuevas sonoridades.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) señalaba: “la música consiste en relaciones de orden en el tiempo, y esto presupone que poseemos una concepción de ese tiempo” (Stockhausen, 1959). ¿Pero cuál es esa concepción del tiempo? Si el tiempo se relaciona con el ritmo, esto significa solamente una parte pues, haría referencia solamente a un tipo de música, enmarcada en un compás, para lo cual se utilizan los signos de las diferentes figuras musicales. Consideraba este compositor que para que haya música era necesaria la presencia de un sonido seguido de otro sonido, con alternancias de silencios y entre estas alteraciones se podía distinguir intervalos de tiempo, a los que denominó “Fases”. Stockhausen da vuelta a lo que la música ha desarrollado. La base de los instrumentos de teclado es la altura de los sonidos, pero plantea que imaginemos un instrumento de duraciones, de manera que cuando presionemos una tecla tendríamos que buscar la altura del sonido. Si asociamos la duración al tiempo, entonces la base de los instrumentos musicales sería el tiempo, pero como están contruidos, el tiempo está en el intérprete, en el director de orquesta, en la medición metronómica. Entonces estaríamos frente a un tiempo medido, estricto.

La percepción del sonido en el ser humano identifica las duraciones y las alturas, pero explica Stockhausen que tenemos un límite de audibilidad de las fases tanto en las alturas hasta $1/16000$ y en las duraciones hasta $1/16$. El oído no puede diferenciar duraciones absolutas de sonidos. Es identificable una diferencia entre uno y dos segundos, pero sonidos de 11 y 12 segundos de duración no los discriminamos y en esta relación se requiere diferenciar sonidos de igual tamaño bajo relaciones logarítmicas. En este tema están los “umbrales” y los “quantum” que son la mínima distancia entre dos sonidos en la escala cromática. Así el oído percibe divisiones de fases hasta de $1/32$, luego se distinguen alturas del sonido. “En una estructura temporal contruida con series de duraciones, los valores largos “devoraban” a los breves.” (Stockhausen, 1959)

Terterian consideró que la música electroacústica de Stockhausen tenía futuro porque llevaba a un concepto mucho más amplio del tiempo. En su obra, Terterian, rompe la estabilidad del tiempo al cambiar de manera súbita duraciones rápidas muy cortas a largas o dinámicas fuertes a imperceptiblemente débiles. La melodía no está dada por la altura de los sonidos sino por la textura tímbrica en la cual los instrumentos absorben las alturas de los sonidos.

Para Gérard Grisey (1946-1998) el “esqueleto del Tiempo” es un recorte temporal hecho por el compositor para dar forma a los sonidos (Grisey, 1989). Es interesante pensar en tomarse un pedazo de tiempo para trabajar en una obra musical. Al mismo tiempo está la idea de paralizar esa parte de tiempo, pero que también devendrá en sonido y silencio, sabiendo que no es posible perennizarlo. El sonido no es aprehensible, se difumina. Se da y luego se va de tal manera que el oyente no puede detenerlo, sino que se queda con una sensación, pero no tiene una duración definida. Grisey y Stockhausen coinciden en que la unidad de medición del tiempo es el segundo.

Genadiy Rozdestvenskiy⁵ consideró que un importantísimo componente en la creación de la música de Terterian, el alma de su música, era el tiempo, la continuidad de la resonancia. El sonido brotado del silencio, el cual a su vez no es otra cosa que el sonido mismo (Terterian R. , La sinfonía del gran silencio. Avet Terterian y su tiempo., 2010).

2.3 Avet Terterian, mesianismo sin mesías.

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 esta 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 y la zurna, los elementos de la música coral cristiana, que se pondrían al servicio de lo espiritual y lo religioso, tal como sucede en Kancheli, Gubaidulina, Arvo Part; 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, proveniente de la certeza de que el camino al subconsciente pasa por la vía al superconsciente.” (Terterian R. , La sinfonía del gran silencio, 2012, pág. 48)

⁵ Rozdestvenskiy G. Preámbulos(ruso), Moscú, 1989. Pág. 143

¿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 histórica.⁶

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 ser analizada 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”. (Reece, s.f.)

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 posibles, 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”. (Sánchez, 2014)

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.

⁶ 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, 1994) (Butler y Spivak, 2007)

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 Arturo Rodas Dávila (Quito, 1951), Juan Campoverde Quezada (Cuenca, 1964) o Diego Uyana Guasumba (Quito, 1982), 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 ser completada con otra aproximación igualmente provisional, que nos sirva de guía para entrar en su obra.

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 Part (1935) 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, 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.” (Entrevista)

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/cantada. (Entrevista)

“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**”. (Entrevista)

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 Part- 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...”⁷. (Entrevista)

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

⁷ Fedorova Ksenia. A través del silencio y tiempo. En la revista: "zAArT" 24.05.2005 <http://www.mmj.ru/166.html?&article=557>

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 de que “la risa viene de algún lugar del cielo”. (Entrevista)

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 ostinatos 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, quizás hasta que llegue a comprender que es el pueblo armenio su propio “mesías”.

3. Conclusión

La postura composicional de Avet Terterian representa la disolución de la forma musical de su tiempo, para mediante formas aleatorias distintas crear nuevas sonoridades en la sinfonía del siglo XX, lo que le valió el Premio Estatal de Armenia.

Su pensamiento hondamente conectado con la vida de su pueblo está representado y se recrea a lo largo de su obra. La forma en la *Tercera Sinfonía* está dada por la textura tímbrica enriquecida por la incorporación de instrumentos de la música antigua armenia como el duduk y la zurna, los cuales junto a los instrumentos de percusión crean gestos diferentes a los usuales en una orquesta sinfónica. Se puede apreciar los intencionados cambios tímbricos para crear texturas diferentes y contextos variados.

El continuum sonoro del duduk y la zurna presente luego en el canto continuum de la *Octava Sinfonía* representa una de las características más evidentes de la música aleatoria de la segunda mitad del siglo XX.

La distinción en la forma composicional de Terterian ha permitido el estudio hermenéutico de la cultura armenia desde la teoría general de la forma en la música contemporánea y la composición de la sonoridad.

Bajo las hipótesis de que su música se crea en contra de la modernidad capitalista y como un desafío al realismo socialista, se ha podido constatar la construcción del carácter profundamente armenio de Terterian, en base a la espiritualidad oriental como crítica a la prisa de Occidente. La forma temporal de la sinfonía expresa su resistencia y la necesidad de salvarse y salvar al pueblo armenio de la opresión como el *leitmotiv* de la *Tercera Sinfonía*, sin que ello signifique idealización de la obra o búsqueda de un mesías salvador.



Bibliografía

- (ed.), E. O. (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé .
- Aharonian, C. (2002 йил 23 y 25-Octubre). *latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/tradicion.html*. Retrieved 2014 йил 3-Marzo from Aharonian, Coriún: <http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/tradicion.html>
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Boulez, P. (1987). Timbre y composición - timbre y lenguaje. *Contemporary Music Review*, 2, 161-171.
- Boulez, P. (24 de Agosto de 2009). *Timbre and composition - Timbre and language*. Recuperado el 7 de Marzo de 2017, de Taylor & Francis on line: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468708567057>
- Butler y Spivak. (2007). *Who sings the nation-state. Language, politics, belonging*. New York: Seagull Books.
- Grisey, G. (Septiembre de 1989). Tempus ex machina. REflexiones de un compositor sobre el tiempo musical. *Entretemps*(8), 18.
- Jiménez, M. (1999). *¿Qué es la estética?* (Primera Edición ed.). (É. Gallimard, Ed.) Barcelona, España: Idea Books.
- Reece, E. (s.f.). *Discovering Avet Terterian*. Recuperado el 20 de Mayo de 2016, de http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V3Spring2014Reece.pdf
- Rodríguez R., C. (2005 йил 1o-abril). *EBSCO, Base Digitar*. (U. S. Tomás, Editor) Retrieved 2014 йил 5-Marzo from Cuadernos de Filosofía latinoamericana: <http://search.ebscohost.com/login.aspx>
- Rojas Reyes, C. (2011). *Estéticas Caníbales, del canon posmoderno a las estéticas caníblaes*. (Vol. i). (F. M. Cuenca, Ed.) Cuenca, Azuay, Ecuador: Editores del Austro.
- Rojas Reyes, C. (2016). *Estéticas Caníbales. Del ethos barroco al ethos caníbal* (Vol. 3). Cuenca, Ecuador: en prensa.
- Rojas, C. (2005). *Estéticas Caníbales Vol. II. Máquinas Formales Estéticas*.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales volumen I. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales* (Vol. 1). (B. d. Cuenca, Ed.) Cuenca, Ecuador.
- Sánchez, A. (2014). Pensamiento estético en el compositor armenio Avet Terterian.
- Stockhausen, K. (1959). ...Cómo transcurre el tiempo... *Die Reihe, Vol. III*, 256 - 280.
- Terterian, A. (1980). *Third an Fourth Symphonies for Full Symphony Orchestra. Score*. Moscow: Soviet composer.
- Terterian, R. (Diciembre de 2010). La sinfonía del gran silencio. Avet Terterian y su tiempo. 14.
- Terterian, R. (2012). La sinfonía del gran silencio. *Disputatio Philosophical Research*, 39-55. Obtenido de www.disputatio.eu