

La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo

The symphony of the great silence: Avet Terterian and his time

Rubén Terterian

Recibido: 9-Agosto-2012 | Aceptado: 17-October-2012 | Publicado: 29-October-2012

© El autor(es) 2012. | Trabajo en acceso abierto disponible en (🌐) www.disputatio.eu bajo una licencia (cc)

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) boletin@disputatio.eu

Resumen: Esta semblanza del compositor armenio Avet Terterian traza una panorámica sobre su vida y su obra musical, además de ofrecer algunas oportunas reflexiones sobre la naturaleza del arte musical, la innovación creativa, y la difícil relación entre el arte, la ideología y el poder político, representado aquí por el Estado soviético y su contradictoria forma de tratar a los artistas.

Palabras clave: Armenia · Música · Creatividad artística · Arte · Compositores del siglo XX · Censura

Abstract: This portrayal of Armenian composer Avet Terterian traces a panoramic view over his life and musical work, adding some opportune thoughts about the nature of musical art, creative innovation, and the difficult relation between art, ideology and political power, represented here by the Soviet Union and its contradictory way of dealing with artists.

Key words: Armenia · Music · Artistic Creativity · Art · XX century composers · Censorship.

R. Terterian (✉)
Conservatorio Estatal de Ereván «Komitas», Armenia
email: rubenterterian@terterian.org



La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo

Rubén Terterian

«...desde la palabra llegamos al color, y desde él al sonido, a su vez el sonido anhela llegar al silencio; el gran silencio cósmico...».

Avet Terterian

DURANTE AÑOS NO HE VUELTO A ESCRIBIR SOBRE TEMAS RELACIONADOS CON MI PADRE. Esta fue una decisión muy personal, tomada en el tristemente lejano año 1994; ya que éste fue el año del fallecimiento prematuro de mi padre. Puede ser una decisión influida por el motivo de evitar una valoración familiar de la herencia creativa del compositor, dejando el espacio pertinente a especialistas –expertos, versados– para un análisis musicológico objetivo, así como también pudo ser por el temor de la sobrevivencia autobiográfica de la vida del creador. Sin embargo, en el contexto de una nueva publicación del libro *Diálogos con Avet Terterian*, escrito en ruso, sin cortes de censura en su primera edición en el año 1989, basado en las conversaciones con mi padre, grabadas en los años ochenta, sentí la necesidad de, una vez más, atraer el interés de musicólogos, y también de lectores en general de esta prestigiosa revista, hacia la gran obra musical de este extraordinario compositor, cuyo nombre la musicología soviética y postsoviética vincula, en forma sólida, con los nombres de Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sonya Gubaidulina, Giya Kancheli, Edison Denisov, Valentín Silvestrov, enlazando a un grupo de compositores que crearon una nueva realidad sonora en los últimos treinta años del imperio socialista, rompiendo sus dogmas ideológicos y, tal vez a nivel espiritual, preparando así el camino para su caída.

Este pequeño artículo pretende captar la atención del lector hacia uno de los creadores de la cultura musical armenia, a quien historiógrafos locales le designan un lugar fundamental en la cadena de los grandes ilustradores, refiriéndose al patrimonio artístico de Avet Terterian como uno de los principales pilares de la música académica nacional, y no sólo eso, nominando al compositor junto con el fundador de la «Escuela Profesional», el propio Komitas, y el mundialmente reconocido Aram Khachaturian.

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»¹, 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 no es otra cosa que el sonido mismo»²; el crítico alemán Reinhard Schulz expresó: «Compositores como Avet Terterian con su música recorren el tiempo. La claridad de ella convence y conmociona, esta música esta colmada de magia cósmica. En ella hay algo lejano, perdido, providente, apoderado»³.

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, y 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.

Avet Terterian nació 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, podemos caracterizar la vida cultural de esta ciudad como el resultado del proceso de la globalización industrial.

- ⁴ «...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. . . »

El Teatro de la Opera, donde, por cierto, cantaba su padre, médico y músico, interpretando los principales roles para tenor, tenía una apretada agenda de conciertos. . .

- ⁵ «Músicos reconocidos internacionalmente —cantantes, pianistas (. . .)— durante sus giras artísticas al llegar a Bakú, nos visitaban. Sin duda, el contacto con los grandes músicos tuvo una importante influencia para nuestra formación».

Cabe destacar que durante la segunda guerra mundial en casa de los Terterian, se hospedaba Sergei Prokofiev, convocado con mucho ardor por la Unión Soviética y, a partir del año 39, encerrado tras la cortina de hierro del régimen de Stalin.

1. Terterian R. *Avet Terterian (Conversaciones, investigaciones, expresiones)* (ruso), Ereván, 1989. pág. 79
2. Rozdestvenski G. *Preámbulos* (ruso), Moscú, 1989. pág. 143
3. Cit. Por el libro Kasisian A. *Los 100 mas grandes armenios del siglo XX* (ruso), Moscú, 2006.
4. Aquí y adelante palabras del compositor citados por el libro: Terterian R. *Conversaciones con el compositor Avet Terterian* (ruso), Ereván, 2010.
5. Hernán, hermano del compositor, fue Director de la Orquesta Sinfónica y de la Ópera.

- 6 «Con Sergei Sergeivich Prokofiev asistimos a todos sus conciertos. Cada noche me llevaba con él. La música de Prokofiev se encontraba al nivel de los grandes descubrimientos, fue algo novedoso, progresivo, en ese tiempo no todos aceptaban y entendían su creación. Fue una gran fortuna aunarse a esta extraordinaria música y a su altísima calidad de interpretación».

Las primeras obras de Avet Terterian pertenecen a la edad de 17-18 años: canciones (romances) escritas en las tradiciones de la música clásica rusa. Sus estudios formales en composición los inició más tarde, después de su mudanza a Armenia.

«El principio de los años 50 me esperaba con permanentes descubrimientos. Fue el prelude del ahondamiento al espíritu de mi nación, al espíritu de la música armenia —precisamente al espíritu que es lo más importante para mí (...) ya tenía una importante experiencia auditiva de la música rusa y europea, por lo tanto todo este proceso transcurría rápido y naturalmente (...) El hecho de que fuera una elección consciente cumplió un papel positivo. Mi mente no estaba obstruida con todo lo que no tuviera trascendencia para mí (...) y esto me ayudó a discernir mejor entre lo que es bueno y lo que es malo. Así transcurrió el tiempo, pleno de la comprensión del espíritu de la cultura y música armenia y, llegó el día en el que declararon que soy un compositor armenio».

Del ámbito melódico cotidiano del folclore nacional, Terterian da un paso firme hacia la antigua música eclesiástica armenia; más profunda, en el aspecto espiritual, cuyas raíces pertenecen a la época de los primeros corales cristianos, la cual, según la opinión de los expertos, tuvo influencia sobre la formación de los corales gregorianos⁷.

Por primera vez un «*Sharakan*»⁸ suena en la opera prima del compositor *Anillo del Fuego*, y dos años después se establece como el material temático de su 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 fue 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,

6. Oportuno de citar una carta de A. Lunacharski, primer comisario de la educación de Rusia soviética, dirigida a Boleslav Yavorski, antes de su viaje a Europa, de 30 de mayo del 1925: «Querido Camarada. Tengan la gentileza de comunicarse con los músicos Prokofyev, Borovski y Stravinski. Avisan a ello, que como respuesta a la carta dirigida al Cam. Novicki Gerente de Departamento Artístico de Glavnauka puedo informar lo siguiente: Gobierno acepta regreso de ellos a Rusia. Acepta dar una amnistía total por todos los hechos cometidos anteriormente, y aún por otros más si ellos tuvieron lugar. Por supuesto, garantizar inmunidad en el caso de las actividades contrarrevolucionarias en el futuro, no podemos (...) Doy la mano, A. Lunacharski». Cit. Por el libro Sigitov S. *Ensayos monográficos sobre filosofía de la música* (ruso), San Petersburgo, 2001. pág. 95-96.

7. «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.

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

abrió el camino hacia el nuevo mundo musical de Terterian, un mundo no tradicional, no predicado, lleno de descubrimientos, y por lo tanto, no aceptable por parte de los «oficialistas de la música», que casi le costó al compositor toda su carrera creativa.

Por supuesto, pasaron los años del terror ideológico promovido por Stalin, el cual se cobró la vida de muchos artistas «desobedientes» al régimen, y en el país sobrevivió una relativa libertad del deshielo de los años 60; además, a los músicos se los trataba más suavemente, no los fusilaban ni los deportaban a Siberia; a ellos simplemente se los olvidaba; se prohibía la ejecución y edición de sus obra, y, más importante, se prohibía el pedido estatal que constituía su única fuente de subsistencia. . .

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. . . el mismísimo Hrennikov⁹, designado a su puesto por Stalin y cumpliendo su labor hasta el momento de la caída de la Unión Soviética, quien obligó a muchos compositores a «confesar sus pecados»¹⁰ (entre otros a Prokofiev, Shostakovich, Khachaturian) sobre «las equivocaciones» de sus geniales creaciones; muy bien ejecutaba su ensayado rol¹¹. 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 tiempo¹². Así, de la crítica oficial publicada al día siguiente en el diario «Pravda» («Verdad»- diario oficial del Partido Comunista) desapareció el nombre de Terterian: las noticias sobre discusiones en tiempos de la correligionaria ilusoria, no fueron permitidas.

Al mismo tiempo, parecía que las políticas gubernamentales experimentaban cambios; a toda costa los dirigentes soviéticos trataban de convencer al mundo que eran civilizados y que en el país existía libertad de pensamiento, de otra forma es imposible explicar el

9. «Esta música no fue cercana para él, lo que él no ocultaba en sus expresiones extraoficiales». Mirzoyan E. *Fragmentos* (ruso), Ereván 2005, pág. 250

10. «La respuesta la puede dar el artista que está armado con la progresista teoría del marxismo-leninismo, que se encuentra en el sedimento de nuestra vida social soviética. Por otra parte, para mí mismo es necesario cambiar mi mundo artístico. Mi mundo es un poco encerrado en sí mismo, separado de los amplios círculos sociales (. . .) Hablando sobre mí mismo, debo decir, que trabajo principalmente en los géneros de la música sinfónica y de cámara-instrumental, lo cual tenía su reflejo negativo». De la ponencia de D. Shostakovich. *Primera asamblea de los compositores soviéticos*. (Reporte estenográfico) (ruso), Moscú, 1948. pág. 343.

11. «Basta para entender las sinfonías leer los diarios; las sinfonías con temas filosóficos no son verdaderas, pues cubren detrás de la conciencia profunda un aburrido y subjetivo acabado intelectual». De la ponencia del Secretario General de la Unión de los Compositores Soviéticos T. Hrennikov. *Primera asamblea de los compositores soviéticos*. (reporte estenográfico) (ruso), Moscú, 1948. pág. 43

12. «...La primera que tomó la palabra fue N. Shahnazarova, en este tiempo ya una crítica brillante y respetable (...) el segundo, el musicólogo armenio G. Geodakyan (...) 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, Geodakyan 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 . . .”». Ruhkyan M. *Avet Terterian-Arte y vida* (ruso), Ereván 2002, pág. 42-43

fenómeno del Teatro en Taganka con Visotski y Lubimov, el financiamiento de las películas de Tarkovski, prohibidas en el territorio de la URSS, la apertura, por iniciativa de Henri Igityan, crítico de arte, del Museo de Arte Contemporáneo en Armenia, que por escasos días coincidió con la ofendida dispersión de los pintores en Moscú... de inesperados conciertos... publicaciones...

Las prohibiciones y la condescendencia no eran entendibles, y a veces resultaban indescifrables, por ser ilógicas; se entrelazaban en las líneas de la vida cotidiana, reflejándose en el destino de los artistas. Casualmente recuerdo como a mi padre no le permitieron salir del país para asistir al estreno de su Sexta Sinfonía en Zagreb, la misma que unos años después, como un caso insólito, fue presentada en el escenario principal del Teatro Bolshoi en Moscú¹³.

«...cada sinfonía pareciera que tiene su propia sala, que faculta 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 muy bien armonizó con la sala. La escenografía y la iluminación fueron de la autoría de Valeri Levetal...»

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, mientras que en Moscú, en el escenario del principal Teatro de Rusia, en ese momento todavía capital de toda la Unión Soviética, un coro ruso cantaba letras del alfabeto armenio- esto me evidenció la fuerza de la música y del arte en general».

Fueron procesos incomprensibles y de confusión para quienes no vivieron en la época del feudalismo soviético: el juego entre la libertad y el régimen autoritario, entre el estancamiento y el progreso; exposiciones domésticas, casi en pleno Moscú, de pintores prohibidos; las fotocopias clandestinas de libros de Nietzsche y Solzhenitsyn, tratados de Steiner y Florenski —estos últimos siempre se encontraban en el escritorio de trabajo de mi padre.

Recuerdo un día en que tuve que saltar por la ventana desde el segundo piso, cuando la milicia o la KGB, rompieron la puerta del departamento, donde fue organizada una exposición prohibida; veladas en la cocina, lejos del teléfono intervenido y cerca del calor de los amigos; una especie de «Hyde Park», donde se discutía desde política hasta filosofía, desde los caminos del desarrollo del arte hasta los problemas cotidianos...

Un importante papel en las comunicaciones de la comunidad musical lo cumplían las «Casas de la Creatividad»¹⁴, creadas por el régimen. En estos lugares se lograban verdaderas

13. El concierto tuvo lugar el 28 de Septiembre de 1998; director – A. Lazarev

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

amistades entre músicos de diversas nacionalidades, se forjaban grupos acérrimos, se presentaban obras que, sentenciadas por las autoridades soviéticas, tal vez nunca serían presentadas públicamente, de compositores no aceptados por el sistema; allá se encontraban los Grandes de la música del siglo XX, y allá en contacto con ellos crecía la juventud. Repetir allá lo hace un poco más poético: allá al abrigo de estos Grandes crecía y se inspiraba la nueva y joven generación de músicos, la juventud.

Siendo aún un niño viví un inolvidable deleite emocional, cuando tuve la suerte de acompañar a mi padre a una visita a Shostakovich, quien invitó a Avet Terterian con el fin de conocer su primer gran opus: la ópera *El Anillo del Fuego*. Externamente tranquilo, internamente siempre tenso, como era evidente por su manera de hablar entrecortada y un rápido movimiento de dedos que corrían por su mentón; Dmitri Dmitrievich, con gran respeto y atención escuchaba el nuevo mundo musical del todavía poco conocido compositor¹⁵.

¹⁶ «Recuerdo, cuando por pedido de Shostakovich le mostraba mi ópera. Dmitri Dmitrievich me dijo: “¿Qué opina Usted si apagamos la luz?”. Él escuchaba la ópera en medio de una tenue penumbra, sólo el claro de luna iluminaba la habitación de la casa de Dilijan, (...) la luz artificial le incomodaba! Porque él —genio como compositor y como oyente— indudablemente podía ver los rayos sonoros, la luminosidad de la música».

Después del primer acto, por respeto al gran Maestro, cuya salud ya no se encontraba en óptimas condiciones, mi padre le propuso hacer un intervalo (la ópera dura más de dos horas); sin embargo, Shostakovich decidió escucharla hasta el final, no quería interrumpir la mágica atmósfera musical. Como un testimonio de la sinceridad de las cálidas palabras manifestadas por Shostakovich en esa noche, podemos referirnos a las memorias de su mejor amigo Mechislav Vineberg, publicadas años después: «A finales de los años 60, Dmitri Dmitrievich Shostakovich, se expresaba con muy buenas y afectuosas palabras, sobre el extraordinario y único estilo de Avet (Terterian –R.T), al conocer su ópera *El Anillo del Fuego*¹⁷.

Con un poco de celos, pero con mucho interés, observaba el crecimiento creativo de Terterian, otro Grande de la música Soviética: Aram Khachaturian. Muy amigo de nuestra familia: mi abuelo materno Georgi Tigranov, egresado y profesor del Conservatorio de San Petersburgo y fundador de la Escuela de Musicología Contemporánea Armenia, fue uno

15. «... mis piernas todavía me llevan, pero peor que un año atrás. La mano derecha empeoró notablemente su habilidad para el trabajo. En Dilijan, Avet Terterian me hizo conocer algunas de sus obras. Él, como me parece, es muy talentoso. No tenía otros encuentros con esas obras desconocidas. Sin embargo, escuché un disco con grabaciones de los *Conciertos pasa saxofón* de E. Oganessian y A. Glazunov. Oganessian me gustó. El concierto de Glazunov es malo hasta las lágrimas...» de una carta a Isaac Glickman, de 22 de julio de 1969, Moscú. Citado por el libro: *Carta a un Amigo* (redacción y comentarios de A.D. Glickman). Moscú, San Petersburgo 1993. pág. 260.

16. La casa de creatividad de los compositores «Dilijan» se encuentra en distancia de cien kilómetros desde Ereván, capital de Armenia.

17. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 260.

de los primeros investigadores de la música y la bibliografía de Khachaturian, a quien le gustaba llamar el «Rubens de la música Armenia»; mi madre, Irina Tigranova, le dedicó el libro «Las Imágenes Líricas en la Música de A. Khachaturian»; durante el proceso de preparación de la publicación, ella muchas veces visitaba el departamento del reconocido compositor clásico de la música Soviética y frecuentemente le acompañaba. A pesar de toda su buena predisposición, Khachaturian no podía aceptar en su totalidad el nuevo mundo musical de Terterian; después de asistir a los estrenos de su Primera y Segunda Sinfonía, él consideraba que su música era demasiado audaz.

Los mundos musicales de estos dos magnánimos se diferenciaban, no sólo por su sonoridad original, sino también, por la plataforma estética, y ante todo por el acercamiento a los principios de lo nacional en su creatividad. El lenguaje musical de Khachaturian estaba basado en la riqueza del folklor cotidiano en brillante sonoridad orquestal, el cual le abrió el camino hacia el escenario y popularidad mundial, y el lenguaje de Terterian —que captura su origen en las profundas capas de la liturgia cristiana armenia, donde un sonido solitario, algunas veces reproducido por un instrumento folklórico, se cuida cauteloso en el contexto del tenso desarrollo orquestal. Ambos son excluyentes entre sí, como dos polos opuestos del mismo fenómeno.

«El estreno de la Primera Sinfonía tuvo lugar en Ereván, en la sala de la Unión de Compositores. Al concierto asistió Aram Ilich Khachaturian, quien muy inquieto escuchaba la música. Como él mismo luego reconoció, se sintió confundido por la combinación del bajo con el órgano y todo el formato del ensamble instrumental. Permanentemente se levantaba de su asiento para ver: ¿Quién está tocando?

El concierto de esa noche finalizó con una gran ovación, luego del cual Aram Ilich visitó nuestro apartamento. Ahí, en medio de la oscuridad el bajista ya no ejecutaba la Sinfonía, sino canciones populares, que tanto le gustaban a Khachaturian.

Durante la conversación él hizo notar que para su entender el primer tema debería tener raíces nacionales armenias. Todos quedaron atónitos y en total silencio; uno de mis colegas dijo: «Aram Ilich, el primer tema es una cita litúrgica armenia, es puramente nacional!». Él se sintió muy confundido y desconcertado al advertir que no pudo reconocer la monodia. Lastimosamente, la música sacra armenia le fue desconocida a Khachaturian: él no tenía contacto con esta faceta cultural.

¹⁸ Recuerdo la atmósfera de bohemia que dominaba esa noche en nuestro apartamento, sobre lo que Aram Ilich escribió en una carta dirigida a mi esposa Irina».

Regresando al tema de la amistad que se constituía entre músicos de la misma generación provenientes de distintas repúblicas, hoy en día países independientes, es posible observar una posición estética cosmopolita que unía al grupo de compositores. Y no hablamos

18. «Querida Irina! (...) Saluda a Terterian. Hasta hoy me encuentro bajo la impresión de su obra audaz (...) Con respeto, Aram Khachaturian». De carta a Irina Tigranova, de 21 de mayo de 1970, Moscú, Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 109.

sobre una 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. Según la propaganda oficial del régimen, el país vivía en una tranquilidad partidaria ideológica, imaginativa y narcisista, sin embargo, allí nacía un nuevo universo sonoro, que rompía las fronteras políticas del pensamiento europeo entre oriente y occidente, que en los años de la guerra fría llevaba un mensaje sobre la inclinación a los criterios de los valores de la cultura mundial.

«Con respecto a mi creatividad no hubo cambios (después de la caída de la URSS-R.T.), 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 comprender la idea del «realismo socialista» y esto puede que sea algo absurdo. Lo que soy, siempre he sido; no existió ningún tipo de transformación en mi ser, para mí nada cambio. 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 esas obras simplemente no le interesan a nadie».

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.

«Schnittke, Sonya Gubaidulina, Kancheli, Silvestrov, sin depender del lugar donde viven y la ciudadanía — son mis amigos (...) Exactamente en el momento en que puse el último punto en la partitura y concluí la Sinfonía (Tercera- R.T.), alguien tocó el timbre. En la puerta de mi casa en Dilijan estaba parado Giya Kancheli. Puede ser que si nos hubiésemos puesto de acuerdo con anterioridad, no podríamos haber coincidido con tanta exactitud. «¡Giya, recién acabo de terminar la sinfonía!» (...) Fue al primero que le mostré la partitura. Él se fue ese mismo día; tuve la sensación de que su visita se conectó con la realización de mi obra.

Era imposible que llegando a Moscú no visitara a Alfred Schnittke: «¿Traes una nueva obra?», de inmediato preguntaba él. Y no había caso de 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 Annamamedov (...) Recuerdo con que atención escuchaba la Sinfonía y cuando termino la música él dijo «¿Cómo podías vivir con esto?»

Sobre el trato deferente que demostraban los amigos frente a la música de Terterian, hablan algunas expresiones publicadas en distintos años, las cuales conviene citar en el contexto del presente relato. Estas son 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 superconsciente»¹⁹.

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»²⁰.

Las evocaciones publicadas, después del prematuro fallecimiento de Avet Terterian, un día antes de la apertura del festival de la música en Ekaterimburgo, pertenecientes a Arvo Pärt:

- ²¹ «Siempre recuerdo a Avet (Terterian) así como lo vi en Berlín, un poco antes de su fallecimiento. Él estaba sentado, en un estado de alguna incertidumbre, como en un «*auftact*» 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».

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 a 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.

19. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 84.

20. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 88.

21. *Misterios de los Elegidos*. (Festival en homenaje de Avet Terterian). Folleto.- Ekaterimburgo 1999 г. pág. 6.

Como un hecho importantísimo y transformante para la vida del compositor, podemos destacar 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. Ordjonikidze, 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 (es suficiente mencionar que 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, en el encuadramiento del desarrollo intenso de la orquesta de las primera y tercera partes) 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.

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 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 Tischenko recuerda: «... la sinfonía tan imponente me ha estremecido de tal forma que sin querer infringí el protocolo y sin haber esperado que finalizase 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»²².

La música resultó la gran triunfadora en esta absurda batalla: los intentos de crítica sufrieron una decepción, a su vez el dogmático sistema soviético de valores tuvo que someterse a correcciones, con mucha dificultad, aceptando el nuevo y extraordinario mundo sonoro como un fenómeno convincente y de gran valor artístico. El ocultamiento de la música de Terterian se hacía embarazoso, y a pesar de todas las diligencias refinadas para aislar al compositor de contactos internacionales —como ocurrió en cierta ocasión en que despidieron a un importante empresario de Occidente desde el mismo aeropuerto al que llegó con una curiosa frase: «¡Terterian no habla con desconocidos!»— su música provocó un gran interés en el exterior y debieron abrir un poco la Cortina de Hierro.

22. Terterian R. *Avet Terterian*. Edición citada. pág. 86

Tras la Segunda, la Sinfonía siguiente produjo un éxito no menor a la anterior. En la Tercera, publicitada por su ritualismo, por primera vez comienzan a oírse los instrumentos armenios de folklor: el DUDUK, sagrado por su intimidad, y la ZURNA²³, con su chillido llamando a una danza cósmica universal, los cuales muy naturalmente se unieron a la incandescencia intensa de la sonoridad de la gran orquesta sinfónica. En el centro de la concepción sustancial de la obra, la misma vetusta cuestión de siempre: la vida y la muerte, resuelta en («injustificado por todo el proceso de los acontecimientos») el jubilo subrayado.

²⁴ «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 en la unificación del pasado, presente y futuro. Y de repente, nuevamente la “salida” a mayor, parece que el triunfo es firme y quizás uno puede sentir alegría allí, pero personalmente no creo en ello. Aunque el mayor se corrobore esencialmente no hay alegría en el absurdo, 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...»

Profundamente filosófica y a su vez, agudamente expresiva, la música conquistó una importante audiencia, habiendo transformado la Tercera Sinfonía en una de las más populares obras del compositor... inmediatamente después de su creación fue presentada en muchas grandes ciudades de la Unión Soviética²⁵ y en el exterior, obteniendo el Premio Estatal de Armenia.

El lenguaje musical alcanzado y perfilado en los primeros años de la década de los 70 constituyó la base de la creación y las obras posteriores, extremadamente parecidas entre sí en el sentido de la unidad estilística, en el contexto de todo el legado creador de Terterian, e infinitamente distintas por la concepción, el contenido espiritual y la afección emocional. Esto se percibe en la segunda opera «*Das Beben*»²⁶, compuesta en alemán y puesta en escena

23. Duduk y Zurna instrumentos musicales armenios folclóricos de viento, de madera.

24. Egishe Charents —poeta armenio del siglo XX. Textos de sus poemas fueron utilizados por Terterian en la opera *Anillo del fuego* (1967 г.)

25. «La siguiente 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. 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 abierta» Ruhkyan M. *Avet Terterian-Arte y vida* (ruso), Ereván 2002, pág. 86.

26. «El temblor».

en teatros de Múnich²⁷ y Ereván, post mortem del compositor. El ballet *Los Monólogos de Ricardo*, inspirada en la tragedia de Shakespeare *Ricardo III*. El segundo cuarteto de cuerdas, creado por encargo de la editorial «Shirmer», para el ensamble estadounidense «Cronos Quartet». Y por supuesto, las sinfonías, el género preferido del compositor. Entre ellas la Cuarta; sagrada, solamente para elegidos, «el sermón» puede ser 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, en la unidad de las potentes comprensiones dinámicas y la sonoridad penetrante de la *KEMANCHA*²⁸, la que a veces captura todo el espacio acústico, obra que expresa la idea del «acercamiento de los millones»...

La concepción «del tiempo inmóvil» de la eternidad, como unificación del comienzo y del fin, de la Sexta Sinfonía, donde la idea compositiva de la independencia de los mundos exterior e interior, se presenta como el principio evidente del pensamiento creativo y a nivel de los medios de la expresión musical, es subrayado por la combinación de la sonoridad viva con la reproducción de los fonogramas preparados. . .

La bondad y el amor, como sí mismos, «crucificados» en el crujido del naufragio del universo de la Séptima Sinfonía, tal vez más sabia en su narración, no impulsa ni la alegría ni el dolor de los acontecimientos reales; en ella, la muerte, después de siglos privados de las lágrimas de la pérdida (la idea es que durante los años las lágrimas se secaron y hoy no tiene ninguna; en ella, el nacimiento no ha provocado la pasión por la vida nueva) está «parada» entre los que perecen y los que nacen, habiéndose levantado un poco sobre los problemas triviales, gracias a la sabiduría de la percepción del infinito entre pasado y futuro. . .

Y, por último, la Octava Sinfonía, apocalíptica, con su tieso lenguaje musical, con la dramaturgia musical «invertida» donde las etapas del proceso de formación, en los dos casos comienzan en el punto más elevado de la culminación, con los «gemidos» condenados por el *ostinato* de las construcciones textuales; en ella están presentes las armonías mayores, tan típicas de Terterian; sin embargo, en el contexto de la idea de una gran catástrofe, inestables en la afirmación de los principios vitales, conocidos leitmotiv deformados por «las resoluciones» descendentes, los episodios del grotesco melódico y tímbrico y, al fin como desenlace, el pulso métrico que quiebra la eternidad terriblemente, monótono, midiendo el tiempo irreversible. . .

El activo proceso creativo fue acompañado por el creciente reconocimiento de la música de Avet Terterian en Europa, sus obras fueron presentadas en Chequia, Polonia, Yugoslavia, Inglaterra, Finlandia, Noruega y, por supuesto, en Alemania, donde el interés por la música del compositor armenio es especialmente extraordinario desde el tiempo en que fue puesta

27. En 2003, este espectáculo ganó la «Estrella de Oro», y en diciembre de 2004, el premio teatral internacional Wolf Ebermann.

28. *Kemancha* —instrumento musical armenio folclórico de cuerda y arco.

en escena, en la ciudad de Halle, su obra prima *Anillo del Fuego*, en 1977²⁹. En la ex Unión Soviética, la conocieron gracias a la actividad destacada de directores como Genadi Rozdestvenski, David Hanjan, Alexander Lazarev, Jansung Kahidze, Murad Anamamedov, Oleg Yachenko, Valeri Georgiev y tantos otros promovedores activos del nuevo movimiento musical.

«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. . . »

La incompatibilidad de dos mundos. . . tal vez haya sido el único punto de coexistencia la entrega del título de la dignidad, el más alto del Estado soviético, «El Artista del Pueblo de la URSS», que por días ha coincidido con la caída del imperio socialista³⁰.

¿Cuál es el fenómeno de la música de Avet Terterian? Esta pregunta es inexplicable de la misma manera que no hay respuesta exacta para expresar qué es la música en general. A su música el compositor mismo la llamaba «*el camino*», camino hacia Dios. Y estoy seguro, este camino todavía le espera a la humanidad. La obra de Terterian es espiritual en la aspiración a Dios, es profundamente humana, dirigida al hombre no caído, no humillado por el miedo, sino ennoblecido por la fe. . . al hombre solitario y creativo, semejante al mismo Creador, sobre cuya personalidad Zaratustra diría: «Quiero a quien anhela a crear lo más elevado de sí mismo y por lo tanto muere».

¿Cuál es la base de la música de Terterian? Ante todo, el concepto filosófico que une el Este y Occidente, que lleva en sí mismo, no tanto la asimilación de ideas del orientalismo (filosóficas o musicales) o del occidentalismo (como trayectoria del desarrollo de la música académica por sí), sino la expresión particular del nacionalismo, el espíritu de Armenia, que por siglos ha vivido en el límite, donde se juntan los dos mundos.

«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 (. . .) 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, son fusionados en la unidad y por lo tanto es difícil de distinguir entre unos de otros. Esencialmente, esto es la idea del todo y la nada. . . »

29. «Esta obra interesante se distingue por la sencillez y claridad de la expresión musical, y su brillante interpretación provocó largos e interminables aplausos del público presente en el estreno». U. Hermann, «Afectuoso teatro musical realista» (alemán) Diario: *LDZ*, Berlín, 1977, 10 de noviembre.

30. 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.

El concepto filosófico en las obras se encarna en el acceso excepcional al modo de tratar el tiempo musical y el espacio. La música se desenvuelve como si existiese fuera del tiempo real.

«Para mí no existe el Tiempo, en el razonamiento convencional, como medida de tiempo. Es infinito, y no sé que es el Tiempo (...) se pierde la cordura habitual del tiempo, o mejor dicho, dejamos de medir el tiempo».

En el aspecto de la composición esto es alcanzado por el uso del criterio del desarrollo motivico no contrastante, por la construcción de estructuras irregulares. Aquí podemos diferir los estratos sonoros suspendidos, largos ostinatos, que crean la inercia que embota la sensación del tiempo real, preparando la inclusión del ritmo, fórmula uniforme que propone una nueva medida de la lectura temporal.

El espacio musical contiene varios estratos sonoros, que contribuyen a la coexistencia simultánea de capas autosuficientes y extremadamente individualizadas del desarrollo de los motivos y timbres de carácter aleatorio.

«... Personalmente siento el espacio en el desarrollo musical mismo. La diferenciación entre los sonidos distantes y cercanos es esencial para mí. La altura del sonido también es un fenómeno espacial: ritmo, timbre, dinámica, y la estructura de los acordes; todos estos influyen en la percepción y crean la impresión psicológica de volumen, llanura y distancia. Algunas veces parece que la música se desvanece y luego vuelve a nosotros otra vez...»

Constituyen la idea de la percepción de la música y los métodos de la escritura orquestal, que toman en consideración la distribución escénica de los instrumentos, el cálculo de los rasgos acústicos, y el uso de los fonogramas preparados y la búsqueda de la creación de un teatro instrumental³¹, que se observa más claramente en las obras de géneros de ópera y de ballet. Terterian es absolutamente libre en la elección de medios y técnicas de la escritura compositiva.

«Si hoy, un compositor se limita en el uso de un sistema concreto de organización del material sonoro, obtiene como resultado la reticencia de su autoexpresión (...) todo se determina con un acuerdo con el concepto, si hay necesidad, podemos usar una triada o un “cluster” y no hay lugar para discusión. Armonía o dodecafonía, homofonía o polifonía: todo vive en la memoria colectiva, y todo puede ser usado en caso de necesidad extrema, cuando es justificado por la idea de la composición, por su contenido».

31. «Casi todos los instrumentos están sacados al escenario, los músicos de la orquesta se convierten en co-participantes de la actuación; oculto se queda únicamente el grupo de cuerdas: si pudiera encontrar cómo cambiar las cuerdas, cerraría el foso orquestal. En esto se expresa mi aspiración a la verdad en el arte». Terterian, R. *Conversaciones con el compositor Avet Terterian*. Edición citada. pág. 172.

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, y 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.

«El sonido es una sinfonía entera. . . él te afecta y te lleva a estados diferentes, dentro de él es posible imaginar todo el mundo, en el microcosmos de su estructura podemos ver el universo entero. Hoy esto parece algún delirio, idea sediciosa, pero tal vez un día la música alcanzará el punto cuando, de partículas de un solo tono sea posible crear composiciones enteras. Es decir, un futuro hombre, quizás, será más receptivo a las millonésimas partes de un sonido».

El manejo del sonido —como natural en su individualidad e infinito en su continuidad, que fusiona en algo entero el pasado y el futuro— lleva a una extrema limitación en la construcción de los motivos, a los largos pedales sonoros, a la estática del movimiento creciente, al considerar el silencio no como una quietud en desarrollo, sino como un elemento activo del lenguaje artístico, en fin, a la comprensión del devenir de la idea musical a modo de separación y descubrimiento de las energías internas de un sonido único. En la perspectiva del movimiento musical es su causa primordial, una base de la construcción de un sistema de las imágenes sonoras, en el aspecto del contenido.

«Y si aceptamos la idea de R. Steiner, quien escribe en su libro «Sobre los tonos musicales», que cada época, cada gran civilización tiene su intervalo (es decir, intervalo puro), nuestro siglo aspira al intervalo de prima, al absoluto, al sonido».

La aspiración al intervalo de prima, esto no sólo es la explicación del principio compositivo de la música de Terterian, sino también la expresión figurada de su visión sobre la creatividad, donde en un punto único y absoluto se unen dos caminos que conducen desde lo divino hacia lo terrenal, del pasado al futuro, en el que se unen la vertical y la horizontal del pensamiento humano, formando una cruz, a la manera del símbolo de nuestra fe, que se ha enarbolado excelsa sobre el caos de todo lo que es cotidiano y transitivo.

La música aspira a un sonido único, el cual transita hacia el gran silencio cósmico, creando la última e inconclusa Sinfonía de la Eternidad.

Avet Terterian y el tiempo. *La época... La vida... La música sonora...* Y también, la interpretación de la categoría del *tiempo*, como el futuro cargado por la fe en la música del genio, que le concede la inmortalidad.



INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Nombre y Apellidos: Rubén Terterian
Cargo o Puesto: Vicerrector y Profesor
Afiliación y Dirección Institucional: Departamento de Historia de la Música
Conservatorio Estatal «Komitas» de Yerevan
1a Sayat-Nova Str.
Ereván, 0001, Armenia.
Grado Académico : Doctor en Ciencias del Arte [≈PhD]
Afiliación Institucional: Instituto Estatal de Investigaciones Científicas de Arte
Email: rubenterterian@terterian.org

INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

Nombre del Trabajo: La sinfonía del gran silencio: Avet Terterian y su tiempo
Nombre de la Revista: Disputatio. Philosophical Research Bulletin
ISSN: 2254-0601
Numeración de la Revista: Vol. 1, No. 2, pp. 39-55.
Fecha de Publicación: Diciembre de 2012
Periodicidad: Semestral
Lugar de Publicación: Salamanca - Madrid
e-mail: (✉) boletin@disputatio.eu
web site: (🌐) www.disputatio.eu

NOTA EDITORIAL | EDITORIAL NOTE

Tipo de trabajo: Artículo. Original
Reeditado de Ninguno
Licencia: © BY \$ = 3.0 Unported.
Con permiso del autor
Separata: No
ISBN: No