

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA INCIDENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI (1867-1904)

Sara Ballesteros Álvarez



ESTUDIO COMPARATIVO DE LA INCIDENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI (1867-1904)

COMPARATIVE STUDY OF THE IMPACT OF MUSIC IN THE WORK OF LEON TOLSTOY (1867-1904)

Autora: Sara Ballesteros Álvarez

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

saraballesteros10@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. La corrupción de la música. 3. Música y politización. 4. Espiritualidad, música y muerte. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Citación: Ballesteros Álvarez, Sara. "Estudio comparativo de la incidencia de la música en la obra de León Tolstói (1867-1904)". En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 11, 2022, pp. 105-118.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA INCIDENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE LEÓN TOLSTÓI (1867-1904)

COMPARATIVE STUDY OF THE IMPACT OF MUSIC IN THE WORK OF LEON TOLSTOY (1867-1904)

Sara Ballesteros Álvarez

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid

saraballesteros10@gmail.com

Resumen

León Tolstói (1828-1910) fue uno de los escritores realistas clave de la historia de Rusia, y plasmó los aspectos varios que componían la vida del país desde diferentes perspectivas. Además de sus principales temáticas como la sociabilidad, la política y los conflictos bélicos, también utilizó el arte como herramienta para la expresión y contextualización de los acontecimientos históricos. No obstante, a pesar de su presencia recurrente a lo largo de toda su obra, la música en Tolstói apenas ha sido tratada como objeto concreto de estudio hasta el momento. Para dejar constancia de la importancia simbólica que le otorgaba Tolstói y de su influencia en la comprensión total de sus obras, este trabajo tomará el relevo de “La música en el libro *Ana Karenina*” (Ballesteros 2021) con el fin de analizar comparativamente todas las menciones a la música presentes en la mayor parte de su obra.

Palabras clave: música, Rusia, literatura, ópera.

Abstract

Leon Tolstoy (1828-1910) was one of the key realist writers in Russian history, and portrayed the various aspects that made up the life of the country from different perspectives. In addition to his main themes such as sociability, politics and war conflicts, he also used art as a tool for the expression and contextualization of historical events. However, despite its recurring presence throughout his work, music in Tolstoy has hardly been treated as a concrete object of study until now. To record the symbolic importance that Tolstoy gave it and his influence on the total understanding of his works, this work will take over from “La música en el libro *Ana Karenina*” (Ballesteros 2021) in order to comparatively analyze all mentions to music present in the majority of his work.

Key Words: music, Russia, literature, opera.

1. INTRODUCCIÓN

Las representaciones artísticas son, en muchas ocasiones, un preciso reflejo de los acontecimientos de cada etapa histórica de un lugar comprendidos desde la posición en la que los haya presenciado su autor. En el caso de Tolstói, la música es el arte del que se sirve más habitualmente para expresar sus ideas sobre el devenir de las sociedades –históricas, por su condición de realista– que describe en sus obras. Desde su forma de entender la música es capaz de plantear debates de un alto nivel de profundidad, detallar rasgos del carácter de sus personajes o introducir conceptos morales necesarios para la inmersión completa del lector en el relato.

Tras el estudio de gran parte de la obra de Tolstói es inevitable percibir, además de las mencionadas, una lectura de su relación con este arte que se posiciona como una de las más relevantes: al encontrarse presente en trabajos de todas las etapas del escritor, la música y su interpretación reflejan el desarrollo de su propio pensamiento, su evolución ética y las diferentes trayectorias que siguen sus ideas en múltiples campos. Existen fuentes sobre sus opiniones personales relacionadas con la música extraídas de

su diario, cartas o testimonios de personas cercanas, como el libro *Así era Lev Tolstói (III). Tolstói y la música* (Ancira 2022); pero el conocimiento del enfoque literario realista y filosófico propio de Tolstói descubre la necesidad de entenderlo a través de sus propias obras, pues es en ellas donde su lenguaje reflexivo permite su profundidad real.

Uno de los autores que notificaron este poder de la metáfora descriptiva en los conceptos artísticos dentro de las obras de Tolstói fue Orlando Figes, quien nombró a su libro sobre historia de Rusia *El baile de Natacha* (Figes 2003) en referencia a un capítulo de *Guerra y paz* que relata una fiesta improvisada en el campo de la familia Róstov, nobles protagonistas de la novela. Un campesino comienza a tocar la balalaika y Natacha, de carácter alegre y despreocupado a pesar de su encorsetada educación en los protocolos de la clase alta rusa, empieza a bailar con pasos inventados y de decoro cuestionable dentro de lo que se entendía en la sociedad. Con esta imagen, Figes extrae de Tolstói el concepto de dualismo en la civilización rusa que desarrolla durante todo su libro: un choque entre Europa y Asia, entre el Imperio Germánico y el Mongol, y, sobre todo, entre el San Petersburgo europeizado de Pedro el Grande y



Ilustración 1. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 1910. Procedencia: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sergei_Prokudin-Gorskii,_Molding_of_an_artistic_casting,_Kasli_Iron_Works,_1910.jpg)

el Moscú rural donde había una mayoría de población campesina completamente alejada del estilo de vida de la minoría dominante (Ruiz 2021).

Aunque una gran parte de fragmentos dedicados a la música en la obra de León Tolstói se encuentran en su obra *Ana Karenina* (Tolstói 1877) y en su posterior ensayo *¿Qué es el arte?* (Tolstói 1897), entre todas las obras analizadas para este artículo como son *Guerra y paz* (Tolstói 1867), *La muerte de Iván Ilich* (Tolstói 1886), *Sonata a Kreutzer* (Tolstói 1889), *El padre Sergio* (Tolstói 1890), *Resurrección* (Tolstói 1899) y *Jadzhi Murat* (Tolstói 1904), se han conseguido recopilar numerosas muestras de menciones al arte sonoro. Todas ellas, incluidas las ya expuestas en “La música en el libro *Ana Karenina*” (Ballesteros 2021), revelan a grandes rasgos su coincidencia con temáticas que van desde la corrupción de la música con la llegada del romanticismo hasta la espiritualidad, la politización del arte y las condiciones materiales de sus trabajadores, que serán detalladas a continuación.

2. LA CORRUPCIÓN DE LA MÚSICA

Además, se alegró por el hecho de que iba a tener la ocasión de tocar con un violín, cosa que deseaba hacía tiempo, ya que había alquilado para ese fin un violinista del teatro, y en su cara se expresaba esa alegría. [...] Le invité a organizar una tarde de violín para que tocara con mi mujer (Tolstói 2010 [1889]: 82).

Por la tarde apareció con el violín y tocaron. Pero la música no cuajó, no estaban aquellas notas que les hacían falta, y aquellas que estaban mi mujer no las pudo tocar sin preparación. Yo amaba mucho la música y sentí su forma de tocar, les preparé un atril y les pasaba las notas. Y tocaron algo, algunas canciones sin letra y una sonata de Mozart. Él lo hacía maravillosamente y poseía en grado sumo lo que se conoce como tono. Además de esto, tenía un gusto fino y generoso que era propio de su carácter (Tolstói 2010 [1889]: 83).

Aunque se pudiesen apreciar algunas demostraciones en trabajos previos como *Guerra y paz*, el interés de León Tolstói por metaforizar la música experi-

menta un antes y un después en *Ana Karenina*, que resultó toda una declaración de intenciones sobre la utilización de este arte en la narrativa de sus obras posteriores. Tras esta, su novela corta de 1889 *Sonata a Kreutzer* puede considerarse en su catálogo como la materialización completa de la música como parábola, ya que funciona de hilo conductor para toda la obra y la dota de sentido. Por su condición simbólica, el entendimiento del relato depende en gran parte de la capacidad comprensivo-reflexiva que tenga el lector y su conocimiento sobre las corrientes de pensamiento en torno a la música vigentes en la época; en concreto, de la que Tolstói era ferviente partidario: la música absoluta, aquella que rechaza la fusión de las artes y las obras que requieran de guion explicativo. Esta y su admiración por los modelos clásicos (Ballesteros 2021: 226) enmarcaron de forma excluyente, no solamente sus gustos, sino la poca música que él consideraba que realmente escapaba a lo que denominaba “arte falso” (Tolstói 1897: 26).

Sonata a Kreutzer relata el descenso de un terrateniente y graduado universitario llamado Pozdnyshev por el camino de los celos enfermizos hasta cometer el asesinato de su mujer, de quien sospecha una infidelidad con un violinista. El protagonista comienza la historia exhibiendo su condición de persona con intereses artísticos elevados y sensibilidad por la música. El estado inicial de paz y sosiego entre los personajes principales está unido por Tolstói de forma manifiesta a la interpretación de una sonata de Mozart, tal y como se puede leer en el párrafo introductorio. Mozart simbolizaba para el escritor una de las principales representaciones del arte puro definido por las estructuras y armonías clásicas, formas compositivas con órdenes simétricos e interpretaciones precisas que distaban de la ambigüedad y la libertad interpretativa a la que invitaban las obras románticas que él consideraba inferiores (Tolstói 1897: 59). Una de las influencias determinantes que tuvieron gran peso en estas inclinaciones artísticas de Tolstói fue su pensamiento religioso, una interpretación del cristianismo que desarrolló en sus obras *Confesión* (Tolstói 1882) y *¿Cuál es mi fe?: la Iglesia y el Estado* (Tolstói 2020 [1884]), y que él mismo reconoce en *¿Qué es el arte?* como principal criterio para diferenciar el “arte bueno” del “arte malo” (Tolstói 1897: 71).

La puerta que conducía a la sala estaba cerra-

da y desde allí oí un *arpeggio* regular y las voces tanto de él como de ella. Escuché a través de la puerta pero no llegué a comprender lo que decían. Parecía que emitían sonidos al piano con el fin de ahogar con ellos sus palabras, sus besos... ¡Dios mío! ¡Qué ocurre aquí! (Tolstói 2010 [1889]: 84) [...]

Él me tendió la mano y, en ese preciso instante, con una sonrisa que me pareció burlona, comenzó a explicarme que había traído las partituras para la preparación de la velada del domingo y que había un desacuerdo entre ellos sobre qué tocar: algo más difícil y clásico, por ejemplo, una sonata de Beethoven para violín, o pequeñas bagatelas. Todo ese momento transcurrió de una manera tan natural y sencilla que no había motivos para enfadarse, pero yo estaba seguro de que todo esto era teatro, que se habían puesto de acuerdo sobre cómo engañarme (Tolstói 2010 [1889]: 85).

Debido a la figura de narrador en primera persona, durante todo el relato la veracidad de sus elucubraciones conserva un carácter ambiguo con el que el lector no acaba de adivinar si realmente está ocurriendo o no la infidelidad en cuestión. Por ello, son posibles varias interpretaciones a la introducción de la figura de Beethoven en la obra, aunque en todas coincida la idea de perversión que el autor asocia a este compositor: dentro de sus creencias artísticas, Tolstói consideraba el romanticismo como una etapa de pérdida del arte puro y, por su posición a caballo entre los dos estilos, a Beethoven como su principal corruptor.

Nada más típico, desde este punto de vista, que el caso de Beethoven. Entre sus numerosas producciones se encuentran, a despecho de una forma siempre artificiosa, obras de arte verdadero. Pero se vuelve sordo, no puede oír nada, y comienza a escribir obras extrañas, enfermizas, cuya significación permanece con frecuencia oscura. [...] Bien pronto aparecieron los imitadores, una muchedumbre innumerable de imitadores, que se entregaron a la tarea de copiar esas obras enfermizas e incompletas, esas obras que Beethoven no pudo perfeccionar suficientemente para darles un pleno valor artístico. Y apareció entre ellos Wagner (Tolstói 1897: 56).

Esta descripción sobre la decadencia adscrita a Beethoven que ofrece Tolstói se corresponde, en primera instancia, con el posible naufragio de los valores de la mujer en el pecado del adulterio. Por otro lado, una lectura alternativa de esta visión –que se refuerza a lo largo de la obra– expone la precipitación del propio protagonista hacia una locura derivada de los celos entendidos prácticamente como una enfermedad, lo que acerca aún más esta segunda interpretación al concepto que representaba Beethoven para el escritor. Pozdnyshev entra en un círculo obsesivo en el que pierde la noción sobre lo real y los pensamientos fruto de su estado paranoico, que culmina el día del concierto en el que su mujer y el violinista finalmente interpretan la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven. La distorsión que afecta a la perspectiva del protagonista llega a cambiar la opinión positiva de la música que tenía al comienzo del relato: acaba despreciándola e incluso culpándola de su estado, lo que puede interpretarse como una confirmación parcial de la enajenación que él mismo termina por reconocer en un atisbo final de



Ilustración 2. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 1911. Procedencia: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prokudin_sobor_kostroma.jpg)

lucidez. A pesar de las grandes críticas de Tolstói hacia un sector muy amplio de la música, siempre dejó constancia de la gran pasión que sentía por ella –“Debo decir que toda la civilización occidental podría irse al diablo, pero sería una pena por la música” (Piñeiro 2011: 213)–, por lo que resulta consecuente el paralelismo que traza entre la pérdida de aprecio por la música y la pérdida de la propia razón:

¡Oh!... Es algo terrible esa sonata. Precisamente esa parte. Y en general la música también es algo terrible. ¿En qué consiste? No lo comprendo. ¿Qué es la música? ¿Qué es lo que hace? ¿Y cuál es su fin? Dicen que actúa de una forma que enaltece el alma. ¡Es una tontería, es mentira! Actúa, realmente actúa – hablo de mi propia experiencia–, pero no de una forma enaltecida. Ella no lo hace ni de una forma enaltecida, ni apaciguadora, sino de una forma que irrita el alma. ¿Cómo se lo puedo explicar? Hace que me olvide de mí mismo, de mi verdadera posición, y me traslada a otra ajena: me parece que bajo el efecto de la música siento lo que realmente no siento, que comprendo lo que realmente no comprendo, que puedo lo que realmente no puedo. [...]

Esta sonata actuó, por lo menos en mí, terriblemente. Se me fueron revelados sentimientos nuevos, nuevas posibilidades que yo desconocía hasta ahora. Descubrí sentimientos no acordes a la manera en la que yo pensaba y vivía. Éstos me hablaban directamente al alma (Tolstói 2010 [1889]: 91-94).

3. MÚSICA Y POLITIZACIÓN

Existen varios ejemplos de novelas de León Tolstói en las que, según se teoriza, uno de sus protagonistas representa a su alter ego (Rivas 2015: 15). Tanto Pierre en *Guerra y paz* como Levin en *Ana Karenina* –los dos ejemplos más populares– son personas de clase acomodada con carácter inocente, buen fondo e intereses reflexivos que condicionan grandes cambios en sus parámetros morales a lo largo de las obras. En *Resurrección*, Tolstói describe a Nejludov, su protagonista, con rasgos muy similares especialmente a Levin por su condición de terrateniente concienciado con la tesitura de sus trabaja-

dores con respecto a su propio privilegio y por su desarrollo intelectual y sentimental a lo largo del texto, lo que sugiere en este personaje a otro de los autorretratos del autor. Todos ellos son una de las principales fuentes de información que pueden ser utilizadas para el estudio sobre la evolución de Tolstói en materia política, que aumenta de manera progresiva a lo largo de sus obras hasta ocupar el gran porcentaje de contenido que tiene en *Resurrección*. Donde Tolstói a través de Pierre tarda en *Guerra y paz* “toda su vida” en elaborar ciertas conclusiones sobre la ética de la guerra y las diferencias sociales, por medio de Nejludov exterioriza desde un primer momento ideas claras de temática económica y social a través de planteamientos concisos extraídos de una adquisición de conciencia que parece rozar la afición personal del propio escritor.

Ahora bien, la tierra es hasta tal punto indispensable para los hombres, que mueren por no tenerla. Y estos mismos hombres, reducidos a la necesidad más extrema, la cultivan a fin de que el grano que ella produce se venda al extranjero y que el terrateniente pueda comprarse sombreros, bastones, broces, calesas, etcétera. Y todo aquello, para Nejludov, era también tan evidente ahora como es evidente que los caballos encerrados en un prado del que se han comido toda la hierba, adelgazan y revientan de hambre si no se les deja la posibilidad de pastar la hierba del prado vecino. Y eso es terrible (Tolstói 2010 [1899]: 310). [...]

Y se acordó claramente de las teorías de Henry George y del entusiasmo que en otros tiempos había sentido por ellas; al mismo tiempo se asombró de haber podido olvidarlas “La tierra no debería de ser un objeto de propiedad particular, ni un objeto de compraventa, como no lo son el agua, el aire y los rayos de sol. Todos los humanos tienen, respecto a la tierra y a lo que ella produce, un derecho igual” (Tolstói 2010 [1899]: 310).

- Pero nadie le está hablando a usted de reparir la tierra en partes iguales. La tierra no debe pertenecer a nadie y no debe de ser un objeto de venta ni de compra ni de arriendo. [...]

- Al contrario, el suelo no estaría en barbecho como lo está hoy, puesto que los propietarios

rústicos, que no saben cultivarlo ellos mismos, al menos no impedirían trabajarlos a los que saben (Tolstói 2010 [1899]: 451).

Esta politización progresiva en la que Tolstói gana rotundidad en sus ideas, en ciertos campos, cercanas a las de Henry George y a las de Karl Marx (cuya obra menciona en la última de sus grandes novelas (Tolstói 2010 [1899]: 555)), atesora un paralelismo con muchas de las representaciones musicales incluidas en sus trabajos. En *Ana Karenina* se pudo ver la intención del escritor por plasmar la realidad laboral de las bailarinas, así como en *¿Qué es el arte?* reflexionaba sobre el conmutar entre arte y oficio (Ballesteros 2021: 228). De la misma forma, en sus escritos más tardíos, la aparición de relatos que humanizan a los músicos e introducen su situación profesional como principal problemática se hace cada vez más habitual. En *El Padre Sergio*, novela corta de 1890, León Tolstói documenta las condiciones de una trabajadora de la música que vivía y mantenía a su familia a partir de la remuneración que le proporcionaba dar clases de piano:

Vivían en la capital de distrito, donde su yerno había tenido el último empleo. Allí ella sostenía a toda su familia, a su hija, al propio yerno, enfermo y neurasténico, y a cinco nietos. Y los mantenía dando lecciones de música, a cincuenta kopeks la hora, a las hijas de los mercaderes. Algunos días tenía cuatro horas, a veces cinco, de suerte que ganaba aproximadamente unos sesenta rubros al mes. Gracias a esto vivían, mientras esperaban una colocación (Tolstói 2018 [1890]: 34).

[...] Praskovia Mijáilovna lo acompañó al cuartucho.

—Descanse aquí. No lo tome a mal, pero he de irme.

—¿Adónde?

—Doy lecciones. Casi me da vergüenza decirselo, enseño música.

—La música es buena cosa. Pero he venido para tratar de un asunto (Tolstói 2018 [1890]: 36).

[...] —¿De qué vivís?

—Yo gano alguna cosa. ¡Cuando pienso lo que me aburría la música y lo útil que me es ahora!

Se había sentado frente a la cómoda y tamborileaba con los sarmentosos dedos de su pequeña mano a modo de ejercicio.

—¿Cuánto te pagan por cada lección?

—Los hay que me pagan un rublo, otros cincuenta kopeks, y algunos treinta. Son todos muy buenos conmigo (Tolstói 2018 [1890]: 39).

Páshenka, la profesora de piano de *El Padre Sergio*, representa visiblemente a una persona que experimentó un descenso notable en su condición económica. La forma en la que se avergüenza de tener que impartir lecciones de música a pesar de que estas le sirvan para alimentar a toda una familia, o lo “aburrido” que le resultó el aprendizaje musical —refiriéndose a él como una obligación más que como el privilegio que realmente suponía—, inducen a la deducción de un gran cambio en su estatus social. La música, los idiomas y otros saberes ligados puramente al desarrollo intelectual formaban parte de la formación de los niños y jóvenes de las altas esferas sociales rusas, y de esta forma lo reflejó Tolstói en obras más tempranas como *Guerra y paz*: Pierre, incluso después de un largo periodo atrapado por el conflicto bélico, es capaz de sentarse al clavecín y acordarse de sus lecciones (“Los niños y las institutrices se alegraron de la llegada de Pierre porque nadie como él les arrastraba a la vida común. Sólo Pierre sabía interpretar en el clavecín aquella escocesa (Tolstói 2008 [1867]: tomo 2, 828)”); así como Katerina Petrovna tenía la capacidad de animar una reunión al clavicordio de forma relativamente espontánea (“No se trataba de un baile ni se había hablado de bailar, pero todo el mundo sabía que Katerina Petrovna tocaría en el clavicordio valsas y escocesas y que se bailarían (Tolstói 2008 [1867]: tomo 2, 516)”).

Fueron correspondientes las mentalidades de Páshenka y León Tolstói con respecto a la función de la música, pues es visible el cambio de paradigma del arte sonoro en las obras de este último a lo largo del tiempo, en el que, de un mero entretenimiento y

materia de enriquecimiento cultural, pasa a entenderse, sobre todo en sus libros más tardíos y a partir de los primeros acercamientos en *Ana Karenina*, como una más de las opciones laborales dedicadas a la subsistencia ante la necesidad. Otro de los ejemplos musicales que suscribe este nuevo enfoque de la conciencia adquirida por el autor del funcionamiento y problemáticas del sistema económico tiene lugar en *Resurrección* y se encuentra personificado una vez más por una pianista, esta vez intérprete en un club:

[...] había ido a sentarse un momento al lado de la pianista, flaca y huesuda criatura cubierta de barrillos, y le había confesado lo muy penosa que le resultaba aquella existencia. La pianista declaró también estar cansada de la vida que llevaba y, habiéndose acercado Clara, las tres habían decidido renunciar a aquella existencia. Pensaban que aquella noche había acabado, y ya se separaban, cuando de nuevo se dejaron oír a la entrada voces de clientes achispados. El violinista había empezado un estribillo, y la pianista se había puesto a tablear, a guisa de acompañamiento, los primeros compases de un aire ruso de los más alegres (Tolstói 2010 [1899]: 348).

4. ESPIRITUALIDAD, MÚSICA Y MUERTE

No son pocas las ocasiones en la que León Tolstói se expresa abiertamente sobre la profunda relación que en su opinión deben guardar las manifestaciones artísticas y las religiosas (Tolstói 1897: 85). Persiguiendo la analogía entre la expresión de su espiritualidad y pureza y los modelos clásicos de composición lineales y de simplicidad formal, se puede trazar una línea a lo largo de la totalidad de su obra que acerca la música a aquellas situaciones de mayor carga trascendental: las próximas a la muerte.

A diferencia de otras temáticas tratadas por el autor, el misticismo apareció identificado a través de la música desde sus novelas más tempranas y, aunque fuese de manera esporádica, se mantiene de forma constante durante la trayectoria de prácticamente todos sus trabajos. Una de las primeras escenas en las que Tolstói describe la revelación de la muerte sirviéndose de la metáfora musical tiene lugar en

Guerra y paz, y la simboliza con una fuga, un tipo de composición en el que la melodía se superpone de un instrumento a otro de forma que crea una sensación de infinitud. Esta continuación fluida de una misma línea sonora en diferentes timbres que evita por completo el vacío concuerda con las ideas religiosas de una existencia inmediatamente posterior a la muerte, de una trascendencia espiritual que no contempla la opción de la nada. En este caso, además, Tolstói expone de forma manifiesta la transición progresiva en la que llega a existir un plano de convivencia entre la realidad, representada por los sonidos de la guerra (el sable y los caballos), y el más allá, simbolizado con la música:

Y de pronto Petia oyó un armonioso coro que cantaba un himno desconocido, solemne e inefable. [...] Los sonos de la música eran cada vez más fuertes. La melodía se amplificaba y pasaba de un instrumento a otro. Aquello era lo que se llamaba una fuga, pero Petia no tenía la menor idea de lo que era una fuga. [...]

Cerró los ojos. Desde todas partes, como si llegaran de lejos, vibraron unos sonidos, armonizándose, separándose y uniéndose de nuevo en un himno dulce y solemne. «¡Oh!; Esto es magnífico! Oigo todo lo que quiero», se dijo Petia; y trató de dirigir aquel coro de instrumentos. [...]

A la solemne marcha triunfal se unió una canción; caían las gotas, silbaba el sable, y de nuevo pelearon y relincharon los caballos, sin interrumpir el coro, sino uniéndose a él (Tolstói 2008 [1867]: tomo 2, 675-676).

La muerte de Iván Ilich es una novela corta de 1886 en la que Tolstói narra el desarrollo de una enfermedad y lo hace con constantes alegorías al significado del dualismo entre la vida y la muerte. Por su cronología perteneciente a una etapa de madurez del autor, las escasas menciones a la música que se incluyen en esta obra, aun conservando la referencia espiritual, lo hacen ya con ciertas pinceladas de la perspectiva humanista y laboral tratada en el apartado anterior:

Y cansado, pero con las sensaciones de un virtuoso –uno de los primeros violines que ha ejecutado con precisión su parte en la orquesta–,



Ilustración 3. Serguéi Mikhailovich Prokudin-Gorskii, 1915. Procedencia: Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Digital_rendering_-_Na_drezini%EF%B8%A0e%EF%B8%A1_u_Petrozavodsk-po_Murm._zh.d._03951v.jpg)

volvía a su casa [...] (Tolstói 2011 [1886]: 48-49).

Conforme se acerca al final de su vida, Tolstói enfatiza aún más el valor que tienen para él la pureza, la linealidad y la simplicidad en la música; sobre todo si están ligadas a temas espirituales. Pocos años antes de su muerte escribió *Jadzhí Murat*, un relato sobre el conflicto entre Rusia y Chechenia. En él, Tolstói vuelve a alegorizar la muerte con la música a través de una serie de canciones tradicionales chechenas que aparecen en diferentes momentos de la obra. Tal y como explica Piñeiro Blanca, en la opinión del autor, cuantos más instrumentos participasen en la ejecución de una obra, más se veía desdibujada su

esencia (Piñeiro 2011: 213); por lo que, la interpretación *a capella* por una sola voz de las canciones populares que describe en *Jadzhí Murat* es lo más cercano que se puede asociar desde la mentalidad de Tolstói con la purificación del alma a través del arte. A pesar de que parezcan piezas algo alejadas de las líneas musicales que se siguieron en el resto de sus obras, la reducción sonora hacia la mayor simplicidad formal y textural, las temáticas realistas y la interpretación prácticamente improvisada convergen en la representación de todo el trabajo reflexivo sobre el arte de la música que llevó a cabo León Tolstói durante toda su vida. Puede que con la voz de ese guerrero checheno cantando en solitario sobre sus circunstancias Tolstói nos introdujese

en la catártica antesala de su propia sublimación.

Janefi sabía muchas canciones de la montaña y las cantaba bien. Jadhí Murat, para complacer a Butler, hacía venir a Janefi y le pedía que cantara, indicando las canciones que le parecían más bellas. Janefi tenía voz alta de tenor y cantaba con claridad y expresividad insólitas. Una de sus canciones gustaba especialmente a Jadhí Murat y había impresionado a Butler por su estribillo solemne y melancólico. Butler pidió al intérprete que le tradujera lo que significaba y tomó nota de ello. El tema de esa canción era cabalmente la vendetta que en el pasado había dividido a Janefi y a Jadhí Murat. [...] Jadhí Murat escuchaba siempre esa canción con los ojos cerrados (Tolstói 2011 [1904]: 264-265) [...]

Jadhí Murat sacó agua de una cubeta, y se acercaba ya a su puerta cuando oyó en el cuarto de los *murids*, además del ruido de la afiladura, la voz fina de Janefi que cantaba una canción que le era conocida. Jadhí Murat se detuvo a escuchar.

La canción relataba como un *dzhiguit*, Hamzad, con sus hombres, había robado a los rusos una tropilla de caballos blancos, y cómo luego un príncipe ruso le había perseguido hasta el otro lado del Terek y le habían puesto un cerco con un ejército tan numeroso como un bosque (Tolstói 2011 [1904]: 286). [...]

La canción de Janefi le trajo a la memoria otra canción que había compuesto su madre. Esta otra canción relataba algo que realmente había ocurrido poco después de nacer él. [...] Las palabras de esta canción estaban dirigidas al padre de Jadhí Murat. Su sentido era el siguiente: cuando su madre dio a luz, la kansha había traído también al mundo a su segundo hijo, Umma-Kan, y había pedido como nodriza a la madre de Jadhí Murat, que había criado a su hijo mayor Abununtsal (Tolstói 2011 [1904]: 287-288).

Y los trinos le recordaron la canción sobre Hamzad que había oído la noche antes cuando había salido en busca de agua. Ahora podía encontrarse en cualquier momento en la misma

situación que Hamzad (Tolstói 2011 [1904]: 304).

5. CONCLUSIONES

Tras la lectura y análisis centrado en la música que se ha realizado de la gran parte de la obra de Tolstói enmarcada entre los años 1867 y 1904 –correspondientes a su primera gran novela, como lo fue *Guerra y paz*, y a su último relato, *Jadhí Murat*–, se pudo comprobar la aparición de menciones a este arte presentes de forma ocasional pero constante a lo largo del tiempo. Por la utilización metafórica que hace el autor de la música, esta sirve de herramienta para el estudio de sus procesos reflexivos en temas de profunda trascendencia. Los dos grandes pilares en los que se puede sostener el pensamiento que Tolstói dejó en sus novelas por medio de referencias a la música son el absolutismo musical y su proceso de toma de consciencia política o politización.

La música absoluta como apreciación del arte en sí mismo sin fusión con otras disciplinas se había visto reivindicado por parte de Tolstói en la crítica a la ópera y a Wagner que realizó en *Ana Karenina*, pero su afán por evidenciar la validez única de esta música estuvo presente a lo largo de toda su vida. Este interés encuentra su razón más notable en sus novelas mediante la relación que realiza el autor de las expresiones artísticas y las religiosas, adhiriendo la condición de “puras” a las piezas musicales que cumplían con la estructura más clásica, las melodías más lineales, el menor número de intérpretes al mismo tiempo, las texturas más sencillas y limpias a su escucha, etc. En *Guerra y paz* ya utiliza este recurso para describir el preámbulo de una muerte, que se ve representada con la aparición delirante de un coro y una orquesta interpretando una fuga a un personaje herido. Posteriormente, la música también aparece junto a la muerte en otra de sus novelas, *La muerte de Iván Ilich*. No obstante, el culmen de la representación de la pureza y la espiritualidad en las obras de León Tolstói estuvo cercano a su propio fallecimiento, en el relato de *Jadhí Murat*, su última obra. En ella alcanza el pináculo de la materialización de sus ideas absolutistas en la canción tradicional rusa interpretada *a capella* por un solo hombre, la reducción máxima de la expresión musical que purifica el acontecimiento más místico de la existencia humana: la muerte.

Su cruzada absolutista no solo se encuentra defendida desde la admiración hacia ese tipo de piezas, sino que también continúa en el rechazo a aquellas que considera ilícitas. Además de en otros de sus escritos como *¿Qué es el arte?*, especialmente en *Sonata a Kreutzer* Tolstói plantea de forma explícita a Beethoven y a la llegada del romanticismo como corruptores de la música, utilizándolos como alegoría del adulterio, la enfermedad y la locura.

La segunda temática que León Tolstói desarrolló a lo largo de toda su obra y que se puede ver representada en su utilización de la música está relacionada con la construcción de una ideología de implicaciones políticas. A diferencia del absolutismo artístico que, aunque se enfatizó notablemente con el paso de las obras, fue una idea que Tolstói planteó en relación a la música desde los comienzos de su carrera; la conciencia política es algo que aplicó a este arte de forma progresiva, haciéndose explícitamente presente al final de su vida. La estrategia bélica y los conflictos internacionales fueron uno de los grandes temas del autor; sin embargo, a través de la música mostró otro tipo de preocupaciones sociales más cercanas a las experiencias de la clase trabajadora. Donde en *Guerra y paz* se podía ver la enseñanza musical como una parte más del desarrollo y del entretenimiento de las altas esferas sociales, en *Ana Karenina* ya se comenzaba a exponer a los artistas como trabajadores, con el modo de vida y las preocupaciones que les caracterizarían (Ballesteros 2021: 228). En obras posteriores como *El Padre Sergio* o *Resurrección* la visión de Tolstói sobre el artista ya mostraba la problemática estructural en la que insiste sobre todo en esa última: la diferencia de clases, la humanización del músico como trabajador y su situación laboral por tal condición. Este planteamiento a través de los músicos refuerza las preocupaciones de Levin en *Ana Karenina*, o incluso algunas de Pierre en *Guerra y paz*, sobre si realmente es ético el sistema de distribución de la tierra, ideas que Tolstói amplía y radicaliza progresivamente de forma paralela a su concepción del artista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ancira, S. (2022). *Así era Lev Tolstói (III). Tolstói y la música*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Ballesteros Álvarez, S. (2021). Perspectivas artísticas de la Rusia del siglo XIX a través de la obra de León Tolstói: la incidencia musical en el libro *Ana Karenina*. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 10, 219-230.
- Figes, O. (2003). *El baile de Natasha*. Londres: Penguin Books.
- González Serrano, C. J. (2022). Tolstói: un apasionado de la música, la paz y los derechos del pueblo llano. *Voz Populi*, literatura, 8 de marzo.
- Piñeiro Blanca, J. (2011). Víctor Gallego, Tolstói y la música. *Historia Actual Online*, 24, 203-226.
- Rivas Iturralde, V. (2015). Tolstói y/o Dostoyevsky. *Fuentes Humanísticas*, 50, 9-26.
- Ruiz, L. M. (2021). Los dos reinos. *Diario de Sevilla*, 26 de diciembre.
- Tolstói, L. (1877). *Ana Karenina*. San Petersburgo: El mensajero ruso.
- Tolstói, L. (1882). *Confesión*. Ginebra: Mikhail Konstantinovich Elpidin.
- Tolstói, L. (2020 [1884]). *¿Cuál es mi fe? La iglesia y el estado*. Madrid: Editorial Verbum.
- Tolstói, L. (2018 [1890]). *El Padre Sergio*. Freeditorial.
- Tolstói, L. (2008 [1867]). *Guerra y paz*. Madrid: Alianza editorial.
- Tolstói, L. (2011 [1886 y 1904]). *La muerte de Iván Ilich. Jadzhi Murat*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tolstói, L. (1897). *¿Qué es el arte?*. Moscú.
- Tolstói, L. (2010 [1899]). *Resurrección*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Tolstói, L. (2010 [1889]). *Sonata a Kreutzer*. Madrid: Ediciones Akal.

