



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

DOCTORADO EN HISTORIA

ALEJO ABUTCOV:

HISTORIA, MÚSICA E IDEOLOGÍA

Nombre del Alumno: Mgter. Diego Jesús Bosquet

Directora: Dra. Emilce Nieves Sosa

Codirectora: Dra. Melanie Plesch

Mendoza - 2023



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	15
Estado de la investigación sobre el tema .....	17
Justificación y fundamentación del problema a investigar .....	19
Objetivos .....	21
Sustento teórico y formulación de hipótesis .....	21
Metodología .....	28
CAPÍTULO I: BIOGRAFÍA .....	31
Consideraciones generales .....	33
Nombre .....	34
Lugar de nacimiento .....	35
Fecha de nacimiento .....	36
Familia .....	38
Gimnasio Clásico de Simbirsk .....	42
Universidad Imperial de Moscú .....	45
Encuentro con Tolstoi .....	46
Servicio militar .....	48
Servicio civil .....	50

Conservatorio de San Petersburgo .....	53
Capilla Coral Imperial de San Petersburgo .....	58
Filarmonia Zaslavski .....	62
Conservatorio Popular de Simbirsk .....	64
Encarcelamiento .....	67
Intentos de formar una colonia tolstoiana .....	74
Llegada a la Argentina y permanencia en Buenos Aires .....	76
Traslado a San Pedro del Atuel .....	81
Conservatorio “Schubert” .....	87
Muerte .....	91
<b>CAPÍTULO II: PRODUCCIÓN MUSICAL .....</b>	<b>93</b>
Consideraciones generales .....	95
Obras musicales .....	95
Obras instrumentales .....	96
Obras para piano .....	96
<i>Pesn bez slov</i> .....	96
<i>[Piezas para piano] (Op. 1)</i> .....	97
<i>Fortepiannyia sochinenia</i> .....	99

[Piezas para piano] (Op. 10) .....	102
<i>Starinny prusski marsh</i> .....	104
<i>Molitva</i> .....	104
<i>Allegro de concert</i> .....	105
[Piezas para piano] (Op. 18) .....	107
<i>Etude – paraphrase</i> .....	108
<i>2 trejgolosnyj kanona</i> .....	110
<i>Griozы o minuvshem</i> .....	112
<i>Danse russe</i> .....	113
Op. 321 .....	115
<i>Élégie</i> .....	115
<i>Elegía</i> .....	119
<i>Día de la Música</i> .....	121
Obras de cámara .....	122
<i>Trio</i> .....	123
<i>Andante</i> .....	126
<i>Trio N° 1</i> .....	127
<i>Duo</i> .....	129

<i>Barcarola</i> .....	133
<i>Danza rústica eslava</i> .....	133
<i>Canción escocesa</i> .....	133
<i>Romanza</i> .....	134
Obras sinfónicas .....	134
<i>Tristesse et joie</i> .....	134
<i>Polski</i> .....	135
<i>Gavotte</i> .....	136
<i>Danse tártare</i> .....	136
<i>Día de la Música</i> .....	137
Obras vocales .....	137
Obras para canto solista y piano .....	137
<i>Ne ver mne, drug</i> .....	137
[ <i>Tres romanzas</i> ] .....	139
<i>Romansy (Op. 3)</i> .....	142
<i>Romansy (Op. 7)</i> .....	147
<i>10 pesen A. V. Koltsova</i> .....	154
<i>Vosem narodnyj pesen</i> .....	166

<i>Tri romansa dlia muzhskij golosov</i> .....	173
<i>Canción escocesa</i> .....	176
<i>No entretejas flores fragantes</i> .....	177
Obras corales (con o sin acompañamiento instrumental) .....	177
<i>Rai i Peri</i> .....	177
<i>Sochinenia dlia smeshannago jora</i> .....	187
<i>Velikoie delo</i> .....	189
<i>19-oie Fevralia</i> .....	193
<i>Latyshskaia pesnia</i> .....	196
<i>Pamiat vechnaia vam, bratia!</i> .....	200
<i>Tijo vsio</i> .....	202
Características musicales en las obras de Abutcov .....	203
Obras teóricas .....	208
Trabajo publicados .....	208
Escritos en ruso .....	208
<i>Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugui (I y II)</i> .....	208
Escritos en español .....	210
Trabajo inéditos .....	210

Escritos en ruso .....	211
<i>Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugui (III y IV) ...</i>	211
<i>Uchebnik elementarnoi teorii muzyki .....</i>	212
Escritos en español .....	212
<i>Enciclopedia musical .....</i>	212
<i>Historia de la música .....</i>	213
[ <i>Manual de armonía</i> ] .....	213
<i>Francisco Pedro Schubert .....</i>	213
Consideraciones sobre los trabajos teóricos de Abutcov .....	214
<b>CAPÍTULO III: ABUTCOV Y EL TOLSTOIANISMO .....</b>	<b>215</b>
La ideología tolstoiana .....	217
Filosofía .....	219
Religión .....	220
Pacifismo .....	226
Vegetarianismo .....	228
Castidad .....	229
Ciencia .....	230
Estado .....	231



Campesinado .....	235
Pedagogía .....	238
Esperanto .....	240
El movimiento tolstoiano .....	241
Influencias de la ideología tolstoiana .....	243
Abutcov como tolstoiano .....	253
Filosofía .....	258
Religión .....	259
Pacifismo .....	259
Vegetarianismo .....	260
Castidad .....	260
Ciencia .....	261
Estado .....	264
Campesinado .....	265
Pedagogía .....	267
Esperanto .....	268
Abutcov y su tarea de propaganda tolstoiana .....	269
Revista <i>La Campana de Palo</i> .....	270

¿En qué consiste la verdadera libertad? .....	271
Revista <i>Claridad</i> .....	272
Cartas del campesino [I] .....	273
Cartas del campesino II .....	274
Cartas del campesino III .....	275
Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstoi sobre la iglesia ..	276
Revista <i>Golos Truda</i> .....	276
<i>Yurodivy</i> .....	277
<i>K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin</i> .....	279
<i>Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom</i> .....	280
Revista <i>Seiatel / Sembrador</i> .....	282
<i>Stranny son</i> .....	283
<i>Babushka Matriona (iz detskij vospominani)</i> .....	283
CAPÍTULO IV: LA IDEOLOGÍA EN LA MÚSICA DE ABUTCOV .....	285
<i>¿Qué es el arte?</i> .....	287
La estética tolstoiana .....	305
Tolstoi y la música .....	313
Abutcov: ¿músico tolstoiano? .....	329

Abutcov y la estética anarquista .....	337
Abutcov y el nacionalismo .....	342
CONCLUSIONES .....	357
ANEXO I: Árbol genealógico de Alejo Abutcov .....	367
ANEXO II: Catálogo de obras musicales de Alejo Abutcov .....	371
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES .....	379
Bibliografía .....	381
Documentos .....	396
Partituras .....	403
Registros sonoros .....	407



## Índice de ejemplos musicales

Ejemplo 1: “Romance” (Abutcov) .....	97
Ejemplo 2: “Barkarolla” (Abutcov) .....	98
Ejemplo 3: Sonata N° 26 (Beethoven); “L’Adieu” (Abutcov) .....	99
Ejemplo 4: “Noktiurn” (Abutcov) .....	101
Ejemplo 5: “Petite valse” (Abutcov) .....	102
Ejemplo 6: “Scherzino” (Abutcov) .....	103
Ejemplo 7: “Preljudia” (Abutcov) .....	104
Ejemplo 8: <i>Trio</i> (Abutcov); <i>Allegro de concert</i> (Abutcov) .....	105
Ejemplo 9: <i>Trio</i> (Abutcov); <i>Allegro de concert</i> (Abutcov) .....	106
Ejemplo 10: <i>Etude – paraphrase</i> (Abutcov) .....	110
Ejemplo 11: <i>2 trejgolosnyj kanona</i> (Abutcov) .....	111
Ejemplo 12: <i>2 trejgolosnyj kanona</i> (Abutcov) .....	111
Ejemplo 13: <i>Griozы o minuvshem</i> (Abutcov) .....	112
Ejemplo 14: <i>Danse russe</i> (Abutcov); <i>Ulichnaia</i> .....	114
Ejemplo 15: <i>Élégie</i> (Abutcov) .....	118
Ejemplo 16: <i>Élégie</i> (Abutcov); <i>Vechnaia pamiat</i> .....	119
Ejemplo 17: <i>Élégie</i> (Abutcov); <i>Elegía</i> (Abutcov) .....	120
Ejemplo 18: <i>Trio</i> (Abutcov) .....	124
Ejemplo 19: <i>Trio</i> (Abutcov) .....	125
Ejemplo 20: <i>Trio</i> (Abutcov) .....	125
Ejemplo 21: <i>Trio</i> (Abutcov) .....	126
Ejemplo 22: <i>Andante</i> (Abutcov) .....	126
Ejemplo 23: <i>Trio N° 1</i> (Abutcov) .....	128
Ejemplo 24: <i>Trio N° 1</i> (Abutcov) .....	129
Ejemplo 25: <i>Trio N° 1</i> (Abutcov) .....	129
Ejemplo 26: <i>Duo</i> (Abutcov) .....	131
Ejemplo 27: <i>Duo</i> (Abutcov) .....	131

Ejemplo 28: <i>Danse nègre</i> (Ascher); <i>Duo</i> (Abutcov) .....	132
Ejemplo 29: <i>Tristesse et joie</i> (Abutcov) .....	135
Ejemplo 30: <i>Ne ver mne, drug</i> (Abutcov) .....	139
Ejemplo 31: “Moi malenki drug” (Abutcov) .....	140
Ejemplo 32: “O, yesli b ty znala, rodnaia” (Abutcov) .....	143
Ejemplo 33: “Vy ne prishli ko mne” (Abutcov) .....	145
Ejemplo 34: “Stansy” (Abutcov) .....	147
Ejemplo 35: “K Volgue” (Abutcov) .....	148
Ejemplo 36: “Zvezda sorvalas” (Abutcov) .....	152
Ejemplo 37: “Ya dolgo stoial nepodvizhno” (Abutcov) .....	154
Ejemplo 38: “V pole veter veiet” (Abutcov); <i>Protiazhnaia</i> .....	164
Ejemplo 39: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov) .....	179
Ejemplo 40: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov) .....	180
Ejemplo 41: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov) .....	180
Ejemplo 42: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov); “Vy ne prishli ko mne” (Abutcov) .....	181
Ejemplo 43: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov) .....	182
Ejemplo 44: <i>Rai i Peri</i> (Abutcov); <i>Tristesse et joie</i> (Abutcov) .....	185
Ejemplo 45: <i>Velikoie delo</i> (Abutcov) .....	191
Ejemplo 46: <i>Velikoie delo</i> (Abutcov) .....	191
Ejemplo 47: <i>Velikoie delo</i> (Abutcov) .....	192
Ejemplo 48: <i>Velikoie delo</i> (Abutcov) .....	192
Ejemplo 49: <i>19-oie Fevralia</i> (Abutcov) .....	194
Ejemplo 50: <i>19-oie Fevralia</i> (Abutcov) .....	195
Ejemplo 51: <i>Latyshskaia pesnia</i> (Abutcov) .....	199
Ejemplo 52: <i>Vechnaia pamiat; Pamiat vechnaia vam, bratia!</i> (Abutcov) ....	201

## **INTRODUCCIÓN**





## 1- Estado de la investigación sobre el tema

En el año 2005 fuimos convocados por el Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear “Dr. Salvador Calafat” para analizar un conjunto de documentos que había sido donado a esa institución. Se trataba de gran parte de lo que fue el archivo personal de Alejo Vladimir Abutcov<sup>1</sup>, un compositor, pedagogo e intérprete ruso que se había radicado en San Pedro del Atuel entre 1924 y el año de su muerte, 1945. Las únicas referencias biográficas sobre Abutcov a las que pudimos acceder, en primera instancia, fueron las escritas por Salvador Calafat<sup>2</sup> e Higinio Otero<sup>3</sup>, ambas muy breves, de carácter romántico y con muy poca diferencia de información, lo que evidencia que una de las dos era prácticamente una copia textual de la otra<sup>4</sup>. Luego de la lectura de las dos breves reseñas mencionadas, a primera vista poco confiables por su lenguaje romántico, encontramos un currículum, más breve aún, escrito por el propio Abutcov<sup>5</sup> para su inclusión en un folleto. Luego de contrastar estas tres publicaciones con las fuentes primarias a las que tuvimos acceso (documentos depositados en archivos rusos, en el fondo documental de Abutcov y en otros repositorios), pudimos establecer que la mayoría de los datos biográficos importantes fueron falseados u omitidos por el propio Abutcov, o inventados (en el caso de los escritos de Calafat y Otero).

Por lo expuesto anteriormente, la producción científica sobre la vida y la obra de Alejo Abutcov comenzó a aparecer solo después de que comenzamos con la investigación, desde 2007 hasta el presente, a través de proyectos bienales enmarcados en las convocatorias de la SeCTyP (ahora SIIP) de la Universidad Nacional de Cuyo. Dentro de esta producción propia, podemos mencionar los artículos "De San Petersburgo a San Pedro del Atuel: aproximación a la biografía del compositor Alejo Abutcov" y

---

<sup>1</sup> Su nombre original en ruso, transliterado, era Aleksei Vladimirovich Abutkov. Para esta tesis recurrimos a la forma castellanizada que él mismo usó desde su llegada a la Argentina. En cuanto a las transliteraciones que hemos debido realizar para todos los textos escritos con el alfabeto ruso, seguimos las normas de transliteración de la Asociación Española de Profesores de Lengua Rusa, adoptadas en 2005 por el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo.

<sup>2</sup> Salvador Calafat, *Cuadernos de Historia*, vol. 5 (General Alvear: Museo Municipal de Historia Natural, 1995), 91-92.

<sup>3</sup> Higinio Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*. (Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1970), 104-6.

<sup>4</sup> Si bien la reseña escrita por Calafat fue publicada en 1995, es posible que haya sido originalmente escrita antes que la de Otero (1970).

<sup>5</sup> [Alejo Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar* (General Alvear: Nueva Época, 1938), 8-9.

"Alejo Abutcov: proceso de reconstrucción de su biografía"<sup>6</sup>. Entre las ponencias a eventos científicos, se encuentran las siguientes: "Aproximación a la obra musical de Alejo Abutcov", "Alejo Abutcov: de San Petersburgo a San Pedro del Atuel", "Algunos fondos documentales mendocinos sobre música", "Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: segunda etapa", "Tratamiento documental del 'Archivo Abutcov'", "Aleksii Vladimirovich Abutkov: povoroty sudby", "Muzykalnoe nasledie Alekseia Abutkova v Argentine", "Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: tercera etapa", "Aleksii Abutkov: a Russian musician in a remote Argentine village", "La trayectoria pedagógica de Aleksii Abutkov, antes y después del exilio (Argentina, 1923-1945)", "El fondo documental 'Alejo Abutcov': metodología y proceso de descripción", "Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: cuarta etapa", "Antitecnología y antivanguardia de un músico tolstoiano", "Edición crítica de la obra de Alejo Abutcov" y "Edición crítica de las obras de Alejo Abutcov: música para piano"<sup>7</sup>. Además, hemos iniciado una colección con ediciones críticas de la obra

---

<sup>6</sup> Diego Bosquet, «De San Petersburgo a San Pedro del Atuel: aproximación a la biografía de Alejo Abutcov», *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, n.º 8 (2014): 21-30; Diego Bosquet, «Alejo Abutcov: proceso de reconstrucción de su biografía», *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* Tercera época, n.º 18 (2022): 109-44.

<sup>7</sup> Diego Bosquet, «Aproximación a la obra musical de Alejo Abutcov» (XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008); Diego Bosquet, «Alejo Abutcov: de San Petersburgo a San Pedro del Atuel» (XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008); Diego Bosquet, «Algunos fondos documentales mendocinos sobre música» (Jornadas sobre fondos documentales familiares: «Música argentina y española del siglo XX», Buenos Aires, 2009); Diego Bosquet, «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: segunda etapa» (Jornadas Latinoamericanas de Posgrado e Investigación en Artes y Diseño, Mendoza, 2008); Diego Bosquet, «Tratamiento documental del "Archivo Abutcov"» (XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2010); Diego Bosquet y Galina Mijailovna Malinina, «Aleksii Vladimirovich Abutkov: povoroty sudby», en *Russkie muzykalnye arjivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykalnye arjivy v Rossii: materialy mezhdunarodnyj konferentsi Vyp. 6* (Russkie muzykalnye arjivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykalnye arjivy v Rossii, Moscú: MGK, 2013), 97-106; Diego Bosquet, «Muzykalnoe nasledie Alekseia Abutkova v Argentine», en *Russkie muzykalnye arjivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykalnye arjivy v Rossii: materialy mezhdunarodnyj konferentsi Vyp. 6* (13th International conference «Russian musical archives abroad», Moscú: MGK, 2013), 107-18; Diego Bosquet, «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: tercera etapa» (XXIII Jornadas de Investigación y V Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013); Diego Bosquet, «Aleksii Abutkov: a Russian musician in a remote Argentine village» (Symposium "Triumph of Russian Music: Window to the World", San Petersburgo, 2014); Diego Bosquet, «La trayectoria pedagógica de Aleksii Abutkov, antes y después del exilio (Argentina, 1923-1945)» (VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional do Instituto Ibero-americano de Berlim, Rio de Janeiro, 2014); Diego Bosquet, «El fondo documental "Alejo Abutcov": metodología y proceso de descripción» (II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, Santiago de Chile, 2016); Diego Bosquet, «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: cuarta etapa» (XXIV Jornadas de Investigación y VI Jornadas de Posgrado, Mendoza, 2016); Diego Bosquet, «Antitecnología y antivanguardia de un músico tolstoiano» (III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe. ARLAC/IMS, Santos, 2017); Diego Bosquet, «Edición crítica de la obra de Alejo Abutcov» (XXV Jornadas de

de Alejo Abutcov, dentro de la cual se han publicado, hasta el momento, tres tomos: artículos y cuentos, obras corales y obras para piano<sup>8</sup>.

La música de este compositor era también una incógnita hasta que iniciamos la investigación. Sus obras comenzaron a ser conocidas solo a partir de los conciertos que hemos organizado desde el año 2005, tanto en la Argentina como en Rusia.

## **2- Justificación y fundamentación del problema a investigar**

Esta tesis se inscribe principalmente en el área de la musicología histórica, aunque debido a la naturaleza de la investigación hemos debido recurrir, además, a otras disciplinas que son pertinentes al tema elegido: historiografía, sociología y estética. Dentro de la historia, el tema se encuadra en la historia regional. Esto se debe a su relevancia para el conocimiento de la vida cultural del departamento de General Alvear, en la provincia de Mendoza.

La tesis gira en torno a la actividad de Alejo Vladimir Abutcov (1875-1945), un compositor, pedagogo e intérprete ruso que, luego de una importante labor en su país natal, fue perseguido y encarcelado por motivos ideológicos en tiempos de la Guerra Civil Rusa. Inmediatamente después de ser liberado, comenzó el camino hacia el exilio que lo llevó a radicarse en la Argentina<sup>9</sup>, primero en Buenos Aires (1923), y luego en la incipiente colonia agrícola de San Pedro del Atuel (1924), al sur de la provincia de Mendoza, en donde permaneció hasta su muerte. Su actividad musical no fue importante solamente en Rusia, sino también en nuestro país, ya que fue el pionero de la enseñanza musical institucionalizada en el sur mendocino al crear un conservatorio en General Alvear. Luego de su muerte, y a pesar de la gravitación relevante que tuvo en la vida cultural de este departamento, se fue perdiendo su recuerdo.

---

Investigación, Mendoza, 2018); Diego Bosquet, «Edición crítica de las obras de Alejo Abutcov: música para piano» (I Congreso Interuniversitario I+D+i Mendoza, Mendoza, 2021).

<sup>8</sup> Alejo Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, ed. Diego Bosquet (Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2019), <http://bdigital.uncu.edu.ar/11553>; Alejo Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, ed. Diego Bosquet (Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2019), <https://bdigital.uncu.edu.ar/11554>; Alejo Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, ed. Diego Bosquet (Mendoza: Instituto de Historia del Arte, 2021), [https://9f897701-3d46-4b03-8f19-c0baf694f4.filesusr.com/ugd/6fa1a8\\_71191bc9a1a34f75b38ebc6dcd39ede3.pdf](https://9f897701-3d46-4b03-8f19-c0baf694f4.filesusr.com/ugd/6fa1a8_71191bc9a1a34f75b38ebc6dcd39ede3.pdf).

<sup>9</sup> Antes de llegar a la Argentina, Abutcov intentó radicarse en varias ciudades periféricas de Rusia (muchas de las cuales ahora pertenecen a Ucrania), en Bulgaria y en Francia. Es posible que su entrada a América haya sido a través de Uruguay.

Obviamente, no estamos ante un compositor canónico. Esto, más que desanimarnos, fue lo que nos incentivó a elegir este tema para desarrollarlo en una tesis doctoral. Como nos ha mostrado la microhistoria, a través de personajes como este podemos comprender mejor los procesos socio-históricos-culturales. En el caso concreto de la música, la rica actividad de Abutcov nos va a llevar a analizar situaciones tan disímiles como lo son la actividad pedagógica en la Capilla Imperial de San Petersburgo y en un conservatorio prácticamente rural en el sur de Mendoza, la participación cultural en los círculos de la nobleza rusa y en una incipiente colonia agrícola, entre otras. Todas estas situaciones estuvieron atravesadas por elementos de distinta naturaleza. Estos elementos son los que han enriquecido aún más las posibilidades de estudio, como por ejemplo la ideología (desde el nacionalismo oficial decimonónico impuesto por el zarismo, hasta el tolstoianismo en su más pura expresión), las condiciones políticas (desde la pretendida estabilidad de la Rusia del siglo XIX, hasta el exilio en un país tan alejado), entre otros.

Por otro lado, la buena recepción que han tenido las actividades de transferencia y extensión que pudimos realizar hasta el momento en la Argentina y en Rusia (presentaciones en congresos, exposiciones, videos, conciertos, etc.), nos motivó a continuar trabajando sobre este tema, y puso en evidencia la necesidad de realizar un estudio más profundo sobre la vida y la obra de Abutcov. Creemos que estamos haciendo un justo homenaje a alguien que fue doblemente relegado, ya que en Rusia fue silenciado por ser disidente del régimen soviético, y en la Argentina por radicarse en un pueblo absolutamente periférico.

Consideramos que la importancia de Abutcov no está focalizada específicamente en la música compuesta por él, ni en su esporádica actuación como intérprete, ni en su prolongada labor pedagógica, sino que toda su actividad ha sido atravesada por componentes ideológicos muy fuertes. El problema es que esta relación entre música e ideología no ha sido tan explícita, y a veces fue camuflada por el propio compositor. Por ello, en esta investigación nos proponemos averiguar cómo se manifiesta la ideología en las actividades musicales de Alejo Abutcov.

La diversidad de temas abordados, y nuestra preocupación por la indagación profunda en cada uno de los aspectos, hacen que esta tesis sea, hasta el momento, el único trabajo integral sobre Alejo Abutcov. Otro aporte que consideramos importante de esta investigación es la relación entre la música y el tolstoianismo. Si bien mucho se ha escrito sobre Tolstoi y la música, no hemos encontrado trabajos sobre músicos tolstoianos que vinculen los aspectos ideológico y musical. En este sentido, podríamos considerar a Alejo Abutcov como un caso paradigmático de “músico tolstoiano”.

Pese a lo expresado en el párrafo anterior, de ninguna manera creemos que la investigación esté agotada. Es de esperar que los aportes de esta tesis contribuyan a futuros estudios sobre los temas aquí abordados.

### **3- Objetivos**

#### Objetivo general:

- Reconocer la influencia de la ideología en la actividad musical de Alejo Abutcov

#### Objetivos específicos:

- Reconstruir la biografía de Alejo Abutcov.
- Determinar rasgos estilísticos e identificar diversos *topoi*, a través del análisis de las obras de Abutcov.
- Conectar los rasgos estilísticos con las ideologías que son pertinentes a nuestro estudio.
- Establecer cuáles son los parámetros a través de los cuales se puede identificar el tolstoianismo en la música.

### **4- Sustento teórico y formulación de hipótesis**

Para poder responder a nuestra pregunta de investigación, hemos debido estudiar la vida de Abutcov, sus actividades musicales, y los aspectos ideológicos que se relacionan con él. Debido a la relevancia de la información biográfica para poder

comprender los aspectos de las actividades musicales<sup>10</sup> de este compositor que se vinculan con la ideología, una parte importante de nuestra investigación se centró en la reconstrucción de la biografía de Abutcov.

Si bien la biografía como género perdió terreno como consecuencia, principalmente, de la “escuela de Annales”<sup>11</sup>, en las últimas décadas hemos presenciado un retorno hacia este género. Esta situación se ha dado en la historiografía en general, y obviamente ha afectado significativamente a la elaboración de biografías en todas las disciplinas. En este sentido, es importante destacar que en este retorno a la biografía, la musicología viene rezagada con respecto a la investigación en las otras artes y humanidades<sup>12</sup>. Siguiendo a Jolanta Pekacz<sup>13</sup>, compartimos la idea de que hay una necesidad de reconocimiento de lo biográfico en los discursos analíticos y críticos de la musicología histórica.

Está claro, entonces, que para comprender la música de Abutcov, y cómo ella se articula con los aspectos sociales, ideológicos, pedagógicos, etc., no podemos dejar de lado una profundización en el trabajo biográfico. Como señala Leonardo Waisman,

[l]a principal mediación entre obra y sociedad es [...] el compositor, y su biografía puede ayudar a comprender la articulación entre una y otra si se la emprende, no para definir los logros individuales del artista, sino para describir su participación en los discursos culturales que circulan por la sociedad.<sup>14</sup>

Pasando al segundo punto de nuestro problema, el estrictamente musical, vemos que Abutcov desarrolló su actividad como compositor, como pedagogo y, en menor medida, como intérprete. Reconociendo que hay una “unidad indivisible vida-obra”<sup>15</sup>, los aspectos musicales deberán dialogar permanente con los biográficos.

---

<sup>10</sup> Cuando hacemos mención a las “actividades musicales” de Abutcov, nos estamos refiriendo en su conjunto a sus tareas de compositor, de intérprete y de pedagogo.

<sup>11</sup> Luis Suárez Fernández, «El retorno de las biografías», *Edad Media: revista de historia*, n.º 5 (2002): 11; F. Javier Peña Pérez, «El renacimiento de la biografía», *Edad Media: revista de historia*, n.º 5 (2002): 42.

<sup>12</sup> Christopher Wiley, «Biography and the New Musicology», *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, 2010, 3.

<sup>13</sup> Jolanta T Pekacz, *Musical Biography: Towards New Paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006), 8.

<sup>14</sup> Leonardo J. Waisman, «La biografía musical en la era post-neomusicológica», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n.º 23 (2009): 190.

<sup>15</sup> Waisman, 182.

Abutcov compuso numerosas obras musicales, y no podemos obviar la necesidad de analizar esa música. Como afirma Kofi Agawu,

el análisis es indispensable para una disciplina que toma el objeto musical como su punto de partida [...]. La atención del archivo (no canónico) de las obras musicales es [...] imposible sin una mediación analítica, sustentada ella misma por una teoría explícita o, más probablemente, implícita.<sup>16</sup>

Sin ánimo de aislar completamente la obra, estamos de acuerdo con lo que, siguiendo a Leo Treitler, expresa María Nagore:

debemos aceptar el estatus autónomo provisional de la obra musical. Si no lo hacemos, nuestro acercamiento a la música nunca podrá ser analítico, ya que el análisis [...] es el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen.<sup>17</sup>

Para el análisis, hemos puesto en práctica el “método ecléctico” propuesto por Lawrence Ferrara, en el que conjuga la hermenéutica, la fenomenología y los análisis convencionales<sup>18</sup>. En el método de Ferrara, el análisis está orientado hacia “el sonido, la forma y la referencia”. Utilizando la terminología de Leonard Meyer<sup>19</sup>, este análisis nos ayudará, a través de la identificación del “estilo intraopus”, a sacar conclusiones sobre el “lenguaje particular” de Abutcov, para luego determinar cómo su estilo se inserta en el “dialecto” de los compositores rusos de su época.

Al trabajar sobre el aspecto ideológico hemos tenido en cuenta las teorías del filósofo esloveno Slavoj Žižek. Para él, existen tres continentes de fenómenos ideológicos: la ideología en tanto doctrina explícita, la ideología en su existencia material y la “elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, cuasi ‘espontáneos’, que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas ‘no ideológicas’

---

<sup>16</sup> Kofi Agawu, «Analyzing Music under the New Musicological Regime», *The Journal of Musicology* 15, n.º 3 (julio de 1997): 297, <https://doi.org/10.2307/763911>. Todas las traducciones de las fuentes en inglés son propias. Para la traducción de las fuentes en ruso, he contado con la colaboración de Inna Ogenesian.

<sup>17</sup> María Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur*, n.º 1 (s. f.), <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.

<sup>18</sup> Lawrence Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference* (Nueva York: Greenwood Press, 1991).

<sup>19</sup> Leonard B. Meyer, *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid: Pirámide, 2000).

(económicas, legales, políticas, sexuales...)»<sup>20</sup>. Esto implicaría hablar de la ideología en sí, la ideología para sí, y la ideología en y para sí<sup>21</sup>. Žižek dice, además, que “el espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar, ‘significantes flotantes’, cuya identidad está ‘abierta’, sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos”<sup>22</sup>. Esta perspectiva amplia sobre la ideología es la que nos ha permitido analizar nuestro problema teniendo en cuenta la naturaleza variada de las ideologías involucradas (desde una ideología de estado, hasta una ideología *quasi* religiosa).

Desde lo conceptual, hemos seguido a Meyer en emplear el término de “ideología” en referencia a “una compleja red de creencias y actitudes interrelacionadas mantenidas consciente o inconscientemente por los miembros de una cultura o subcultura”<sup>23</sup>, lo que está en consonancia con las teorías de Žižek.

Para cada uno de los componentes principales de esta investigación (biografía, música, ideología), aparte del apoyo de la información que proveen los documentos hallados en los repositorios argentinos y extranjeros, hemos debido recurrir a bibliografía que aporta información sobre el contexto y que además, en algunos casos, brinda datos específicos sobre Abutcov.

Aproximadamente el 90 % de las obras que conservamos del autor fueron compuestas en Rusia, por lo que nos resultó importante para esta tarea contar con el apoyo de una bibliografía específica que nos ayudara a identificar los rasgos relevantes de la música en el contexto pertinente. En este caso, *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*, de Richard Taruskin<sup>24</sup> ha sido de mucha utilidad. Este trabajo tiene la particularidad de ahondar en los rasgos musicales que el autor considera esenciales en la conformación de la música rusa, además de avanzar en interpretaciones hermenéuticas seriamente fundamentadas. Contrario a los estudios

---

<sup>20</sup> Slavoj Žižek, *Ideología: un mapa de la cuestión* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 24.

<sup>21</sup> George I. García y Carlos Gmo. Aguilar Sánchez, «Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek», *International journal of Žižek studies [Online]* 2, n.º 3 (2008), <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/viewFile/149/242>.

<sup>22</sup> Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003), 120.

<sup>23</sup> Meyer, *El estilo en la música*, 241.

<sup>24</sup> Richard Taruskin, *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000).



teóricos centrados exclusivamente en el análisis musical, Taruskin muestra la importancia del contexto cultural que rodea a la música, tanto en lo que concierne a la época histórica en que cierta manifestación musical se produjo, como también en el momento en que esa música es escuchada y evaluada. Un buen complemento ha sido también un libro más reciente de Taruskin, *On Russian music*<sup>25</sup>, que se trata en realidad de una compilación de artículos escritos sobre la música rusa y publicados en diversos medios, y que a nuestro entender funcionan como ampliatorios de los conceptos expuestos en el libro anterior.

En cuanto las otras actividades de Abutcov como intérprete y pedagogo, estas han sido exploradas a través de bibliografía más específica que trata principalmente sobre la vida musical de las ciudades o instituciones con las que nuestro compositor estuvo relacionado. Por ejemplo, en lo que concierne a la actividad musical de la ciudad de Simbirsk (ahora Ulianovsk), en donde Abutcov creció, realizó sus primeros estudios musicales y, luego de la Revolución de 1917, fundó el primer conservatorio de la ciudad, recurrimos a los trabajos de Yelena Skovikova y Serguei Petrov<sup>26</sup>, Irina Yustus e Iliá Suietin<sup>27</sup>, Irina Katorguina<sup>28</sup> e Irina Makeieva<sup>29</sup>. Para lo concerniente al Conservatorio de San Petersburgo, en donde Abutcov estudió con Nikolai Soloviov, Nikolai Rimski-Korsakov y Aleksandr Glazunov, entre otros, usamos el trabajo de Lynn Sargeant *Harmony and discord: music and the transformation of Russian cultural life*<sup>30</sup>, en el que no solo aparece detalladamente la vida del mencionado conservatorio desde su creación hasta el período leninista, sino que además relata todos los proyectos de la Sociedad Musical Rusa. También ha sido de utilidad un interesante trabajo publicado por el propio conservatorio, en el que recoge las ponencias presentadas en un simposio realizado para conmemorar el sesquicentenario de su

---

<sup>25</sup> Richard Taruskin, *On Russian music* (Berkeley: University of California Press, 2009).

<sup>26</sup> E. G. Skovikova y S. B. Petrov, *Ocherki po istorii muzykalnoi kultury Simbirskogo kraia uchebnoie posobie* (Ulianovsk: UIGU, 1998).

<sup>27</sup> I. V. Yustus y I. N. Suietin, «Status narodnyj konservatori v Rossii nachala XX veka (Na primere Simbirskoy gubernii)», *Sredneie Professionalnoie Obrazovanie*, n.º 8 (2011): 51-53.

<sup>28</sup> I. A. Katorgina, *Muzykalnaia kultura Simbirskaja-Ulianovska: XX vek* (Ulianovsk: Kachalin A. B., 2013).

<sup>29</sup> I. F. Makeieva, «Esteticheskoe vospitanie v Simbirskoi klassicheskoi gimnazii» (manuscrito inédito, 2002).

<sup>30</sup> Lynn M Sargeant, *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life* (Nueva York: Oxford University Press, 2011).

fundación<sup>31</sup>. La otra institución que nos interesa especialmente es la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo, en donde Abutcov trabajó durante varios años como profesor de piano, armonía, contrapunto y fuga. El trabajo más completo que hemos encontrado sobre las características y la actividad de este organismo fue escrito por la musicóloga británica Carolyn Dunlop<sup>32</sup>.

El tercer punto importante de esta investigación, la ideología, requirió de bibliografía de distinta naturaleza. En primer lugar, el contexto cultural de Rusia en la época en la que Abutcov vivió allí ha sido referenciado a través, principalmente, de libros escritos por investigadores reconocidos internacionalmente y especialistas de la cultura rusa, como son Orlando Figes<sup>33</sup> y Solomon Volkov<sup>34</sup>. Es interesante consignar que, si bien estos trabajos son bastante generales, tienen numerosas referencias musicales.

Uno de los temas más relevante para nuestro caso, desde lo ideológico, es el estudio del tolstoianismo, ya que Alejo Abutcov fue un ferviente tolstoiano. Declaraba haber sido amigo y discípulo de Lev Tolstoi, y hemos podido documentar su adhesión al tolstoianismo desde antes de emigrar de Rusia. De hecho, lo que lo motivó a trasladarse desde Buenos Aires a la entonces inhóspita localidad de San Pedro del Atuel, en el sur de Mendoza, fue su intención de formar una colonia tolstoiana. Muchas otras evidencias nos confirman que Abutcov vivió como tolstoiano durante todo su período de residencia en la provincia de Mendoza. Sobre la ideología tolstoiana tenemos, principalmente, los escritos filosóficos del propio Tolstoi<sup>35</sup>, y sobre las características de las colonias tolstoianas encontramos los trabajos de Charlotte Alston<sup>36</sup> y Jaime

---

<sup>31</sup> N. I. Degtariova y N. A. Braguinskaia, eds., *Sankt-Peterburgskaia konservatoria v mirovom muzykalnom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitelskie, nauchnye shkoly. 1862-2012* (San Petersburgo: Politejnicheskogo universiteta, 2013).

<sup>32</sup> Carolyn C. Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917* (Amsterdam: Harwood Academic, 2000).

<sup>33</sup> Orlando Figes, *El Baile de Natacha: una historia cultural rusa* (Barcelona: Edhasa, 2006).

<sup>34</sup> Solomon Volkov, *El coro mágico: una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn* (Barcelona: Ariel, 2010).

<sup>35</sup> Leo Tolstoy, *Letters to Friends on the Personal Christian Life* (Christchurch, Hants: Free Age Press, 1900); Leo Tolstoy, *Essays and letters* (Londres: Oxford University, [1903] 1911); León Tolstoi, *Cristianismo y anarquismo* (Librodot, 2003), [http://www.librodot.com/en/book/detail\\_prod/2473](http://www.librodot.com/en/book/detail_prod/2473); Leo Tolstoy, *A confession* (Mineola: Dover, [1882] 2005); Leo Tolstoy, *The Gospel in Brief* (Mineola: Dover, [1893] 2008); Leo Tolstoy, *The kingdom of God is within you: Christianity not as a mystic religion but as a new theory of life* ([Seaside]: Watchmaker, [1894] 2010); León Tolstoi, *Cartas* (Librodot, s. f.), [http://www.librodot.com/en/book/detail\\_prod/3106](http://www.librodot.com/en/book/detail_prod/3106).

<sup>36</sup> Charlotte Alston, «Tolstoy's Guiding Light», *History Today* 60, n.º 10 (2010).

Galgani<sup>37</sup>, este último con un apartado que hace referencia a los intentos de colonias tolstoianas en Chile.

Si bien no tenemos dudas acerca de la condición de tolstoiano de Abutcov, el determinar si su música también estaba en consonancia con los postulados tolstoianos requirió un análisis más profundo. El primer acercamiento que tuvimos que hacer en este terreno fue a través del libro titulado *¿Qué es el arte?*<sup>38</sup>, en el que Tolstoi expone sus fundamentos estéticos. La tarea de discernir cómo debe ser una “música tolstoiana” no fue una tarea fácil. Si bien Tolstoi expone acerca de cómo deben ser las obras de arte “verdaderas” (en contraposición a las malas obras de arte, o “falsas”), es muy claro en casi todas las artes, como en la pintura, en la literatura, en el teatro, pero no así en la música, debido principalmente al carácter metafórico o altamente simbólico de esta última. Además, los ejemplos de buena música que cita manifiestan una contradicción con sus postulados estéticos. Es como si él mismo no hubiera tenido claro cómo debía ser la música, y hubiera mencionado como ejemplos a las obras y a los autores que a él le agradaban, sin que mediara una reflexión estética.

Es muy difícil pensar en el tolstoianismo sin vincularlo con el anarquismo. De hecho, muchos consideran al tolstoianismo como el mejor ejemplo de “anarco-cristianismo” y, por otra parte, sabemos que Abutcov estuvo vinculado con revistas libertarias de Buenos Aires (*La Campana de Palo* y *Claridad*). Pocos son los estudios que se han hecho sobre la vinculación entre anarquismo y música. Sin embargo, el musicólogo argentino Omar Corrado muestra claramente cómo el anarquismo adopta, en la ciudad de Buenos Aires y para el período temporal que nos compete, dos posturas divergentes en cuanto a lo musical y que se corresponderían con los movimientos literarios de Florida y Boedo<sup>39</sup>.

Como se puede observar, hemos tomado principalmente bibliografía producida fuera de Rusia, ya sea escrita por investigadores no rusos, o por rusos emigrados. Esto no significa que no hayamos tenido en cuenta escritos producidos en Rusia, por rusos (y generalmente para rusos), pero el problema que hemos notado en esta última

---

<sup>37</sup> Jaime Alberto Galgani, *Augusto D'Halmar: un proyecto cultural y literario a comienzos del siglo XX* (Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2008).

<sup>38</sup> Conde León Tolstoy, *¿Qué es el arte?* (Buenos Aires: El Ateneo, 1949).

<sup>39</sup> Omar Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010).

bibliografía es su visión sesgada (cuando no propagandística), que nos obliga a recurrir invariablemente a otros trabajos para su contrastación. En este sentido, compartimos la idea de Mijail Bajtin acerca de que es importante mantener la otredad, mantenerse “afuera” de la cultura, para poder entenderla, ya que se enriquece la visión<sup>40</sup>.

#### Hipótesis:

La ideología se manifiesta en las actividades musicales de Alejo Abutcov de diferentes maneras: en sus composiciones, a través de la utilización de recursos estéticos que responden a los lineamientos ideológicos de la Rusia decimonónica, y en su labor pedagógica, a través de la función social que le otorga a esta tarea el tolstoianismo.

### **5- Metodología**

Debido a la naturaleza del trabajo de investigación que nos propusimos realizar, hemos utilizado diversas estrategias metodológicas y técnicas que provienen de distintas disciplinas: historiografía, musicología histórica, etnomusicología y análisis musical.

Para trabajar sobre la reconstrucción biográfica, fue necesario contrastar las breves biografías escritas sobre Abutcov con los documentos que formaron parte de su archivo personal, además de con otros documentos pertenecientes a archivos y bibliotecas argentinas y extranjeras. Muchos de estos documentos están escritos en ruso, por lo que fue necesario traducirlos al español.

El fondo documental de Alejo Abutcov se encuentra alojado en el Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear (Mendoza). Posee 1.324 documentos, entre los que se encuentran partituras de su autoría y de otros compositores, cartas personales e institucionales, documentos musicales didácticos y administrativos, catálogos, revistas, libros, fotografías, entre otros. Para analizar los documentos de manera más sistemática, y también para brindar un servicio a la institución alvearense y a los investigadores que en el futuro quieran trabajar sobre este fondo documental, lo describimos utilizando la metodología propuesta por el International Council on Archives, a través de la norma ISAD (G) (General International Standard Archival

---

<sup>40</sup> Mijail Mijailovich Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 1998), 351-52.

Description)<sup>41</sup>. Esta norma considera siete áreas de información descriptiva: identificación, contexto, contenido y estructura, condiciones de acceso y uso, documentación asociada, notas, y control de la descripción. Además, posibilita la descripción multinivel, lo que significa que puede describirse desde el fondo completo hasta unidades documentales simples (documentos), pasando por el establecimiento de series y de subseries (muy útiles en nuestro caso).

Si bien las principales fuentes para la reconstrucción biográfica son documentos escritos, también trabajamos con herramientas de la historia oral. Esto se debe a que los documentos escritos no cubren la totalidad de los acontecimientos de la vida de Abutcov y, además, esos documentos no siempre son fiables. Incluso, la documentación escrita también muestra múltiples contradicciones. Sabemos de antemano que las fuentes orales tampoco son fiables en su totalidad, pero nos ayudaron a cubrir espacios sobre los que pudimos hipotetizar, además de contrastar esta información con la que surgió de las fuentes escritas. Dentro de la historia oral, trabajamos sobre los recuerdos personales de las personas que conocieron a Abutcov. El hecho de que las personas entrevistadas tenían una edad muy avanzada, más que desanimarnos, nos motivó. Esto se debe a que la memoria a largo plazo, en las personas que “han entrado en la fase llamada por los psicólogos de ‘revisión de vida’, puede ser increíblemente precisa”<sup>42</sup>. Las entrevistas fueron semi-estructuradas, y para su elaboración tuvimos en cuenta los lineamientos de Gianni Ginesi<sup>43</sup>. En cuanto al procesamiento y análisis de los datos, trabajamos con la reducción y categorización de la información propuesta por Monje Álvarez<sup>44</sup>, teniendo en cuenta las distintas áreas vinculadas con la vida de Abutcov, y que los resultados que se pretendían eran de tipo cualitativo.

El método utilizado para el análisis musical fue el denominado “método ecléctico” para el sonido, la forma y la referencia, propuesto por Lawrence Ferrara. Este método

---

<sup>41</sup> International Council on Archives, *ISAD(G): General International Standard Archival Description* (Ottawa: ICA, 2000).

<sup>42</sup> Gwyn Prins, «Historia oral», en *Formas de hacer Historia*, ed. Peter Burke (Madrid: Alianza, 1996), 170.

<sup>43</sup> Gianni Ginesi, *Seguir el discurso: la entrevista en profundidad en la investigación musical* (Barcelona: Sibe, 2018).

<sup>44</sup> Carlos Arturo Monje Álvarez, *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: guía didáctica* (Neiva: Universidad Surcolombiana, 2011).

está constituido por diez pasos, y se focalizan en: a) antecedentes históricos; b) audiciones abiertas; c) sintaxis; d) el sonido-en-el-tiempo; e) representación musical y textual; f) sensación virtual; g) mundo ontohistórico; h) audiciones abiertas; i) guía de interpretación; j) metacrítica<sup>45</sup>. Hemos optado por el método ecléctico de Ferrara debido a que trasciende el análisis convencional, paramétrico, de las obras musicales, e incluye también otros aspectos de la música, especialmente el histórico, que es pertinente para los objetivos de esta investigación. El método ecléctico, al abordar un análisis desde varios paradigmas diferentes (corrientes teóricas), nos permite alcanzar un alto nivel de comprensión y de profundidad sobre el problema en cuestión. Cada obra musical de Abutcov fue analizada siguiendo los diez pasos de la metodología. Esto generó conclusiones para cada obra en particular. Luego, los resultados obtenidos de este análisis pudieron ser conjugados con los distintos niveles estilísticos propuestos por Leonard Meyer<sup>46</sup>, de manera que pudimos trascender el estilo intraopus para llegar a determinar el lenguaje particular de Abutcov, y ver de qué manera este se inserta en el dialecto de los compositores de su espacio y de su tiempo. Estuvimos atentos aquí a los distintos *topoi* señalados por Taruskin<sup>47</sup> para la música rusa.<sup>48</sup>

Para señalar los aspectos ideológicos pertinentes a esta investigación, sistematizamos la información obtenida de las fuentes bibliográficas señaladas anteriormente. En el caso del tolstoianismo, realizamos un análisis en profundidad del libro *¿Qué es el arte?*, de Tolstoi<sup>49</sup>, y extrajimos toda la información que implicara elementos musicales y/o estéticos de las otras obras filosóficas de este escritor. También extendimos el estado de la cuestión a los estudios existentes sobre Tolstoi, especialmente aquellos sobre Tolstoi y la música.

Finalmente, vinculamos los datos obtenidos de la reconstrucción biográfica, del análisis musical, y de la identificación de los aspectos ideológicos, en vías de establecer las relaciones que den fundamento a nuestra hipótesis.

---

<sup>45</sup> Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music*, 186.

<sup>46</sup> Meyer, *El estilo en la música*.

<sup>47</sup> Taruskin, *Defining Russia musically*.

<sup>48</sup> Dada la cantidad de obras analizadas, en esta tesis solo exponemos las conclusiones, ya que el análisis completo siguiendo el método ecléctico de Ferrara generaría varias decenas de páginas por cada una de las obras.

<sup>49</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*

## **CAPÍTULO I:**

### **BIOGRAFÍA**





## 1 - Consideraciones generales

Al comenzar con esta investigación, solamente contábamos con breves reseñas biográficas sobre Alejo Vladimir Abutcov publicadas por Higinio Otero<sup>50</sup> y Salvador Calafat<sup>51</sup>. Revisando las necrológicas y notas de homenaje que aparecieron en los diarios del sur mendocino luego de su muerte, constatamos que las publicaciones de Otero y Calafat básicamente repiten la información de los diarios. El carácter romántico de estas publicaciones nos hizo dudar de la exactitud de la información allí proporcionada. Las únicas herramientas con que contábamos en ese momento para validar o refutar esa información biográfica eran los documentos que forman parte del Fondo Documental “Alejo Abutcov”, alojado en el Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear “Dr. Salvador Calafat”, y las entrevistas que pudimos realizar a los pocos sobrevivientes que tuvieron trato directo con Abutcov. Pese a que cierta información se correspondía entre estas fuentes, había una discrepancia importante en ciertos datos, especialmente entre los que se referían a la vida de Abutcov previa a su llegada a la Argentina. La discrepancia fue, en algunos casos, provocada por el mismo Abutcov, ya que él mismo escribía en los documentos información contradictoria. Las entrevistas reflejaban también esas contradicciones, y se vislumbraba un halo de fantasía alrededor de la vida del músico. Estábamos frente a un caso de mitificación del héroe. Llamaremos, de ahora en más, “fuentes argentinas” al conjunto de estas fuentes: las publicaciones de Otero y Calafat, las publicaciones de los diarios y revistas argentinas, los documentos del Fondo Documental “Alejo Abutcov” y las entrevistas.

Las grandes lagunas de información sobre la vida de Abutcov previa a su emigración de Rusia, así como las dudas acerca de los datos con que contábamos sobre ese período, solo podían solucionarse a través de la obtención de documentación primaria en ese país. Es así que luego de poder consultar diversos archivos de las ciudades de San Petersburgo, Moscú y Uliánovsk, la reconstrucción biográfica comenzó a ser un objetivo viable. Cabe aclarar que en la bibliografía rusa se encuentran algunos datos sobre Abutcov, pero absolutamente muy breves, con datos erróneos y una fecha de muerte inventada (además, ninguna de ellas menciona su emigración). Los archivos de donde obtuvimos documentación relevante fueron el Archivo Histórico Central de

---

<sup>50</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 104-6.

<sup>51</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91-92.

San Petersburgo (TsGIA), el Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA), el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI), el Archivo de la Universidad Estatal de Moscú y el Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Ulianovsk. A estas fuentes las llamaremos “fuentes rusas”.

Como intentaremos demostrar a continuación, la biografía de Abutcov se modificó sustancialmente. No solamente la fantasía de las personas que lo conocieron añadió o cambió datos, sino que el propio Abutcov mintió acerca de hechos de su vida. Es muy difícil para nosotros poder determinar las razones de cada una de sus mentiras, aunque hemos podido aventurar algunas hipótesis. Esas mentiras pueden haber tenido una motivación práctica (por ejemplo, un límite de edad para obtener algún beneficio) o psicológica (negación sobre ciertos hechos dolorosos en su vida). Incluso, pudo haber una causa principal: tratar de despistar a eventuales perseguidores, teniendo en cuenta que tuvo que emigrar por razones políticas.

Debemos aclarar que las fuentes rusas también adolecen de contradicciones, aunque en un grado menor. Incluso, se nos dijo que los documentos más fiables eran los del FSB (la antigua KGB), ya que son dos interrogatorios realizados a Abutcov, y en donde “era imposible mentir”<sup>52</sup>. Sin embargo, la discrepancia entre la información contenida en ambos interrogatorios demuestra que ni siquiera esos documentos son infalibles. No obstante, hemos tratado de determinar, para cada situación dentro de la reconstrucción biográfica, qué documentos son los más fiables.

A continuación, expondremos la reconstrucción biográfica dividiendo la vida de Alejo Abutcov en los momentos que consideramos más pertinentes.

## **2 - Nombre**

Nuestro compositor fue bautizado como Aleksei Vladimirovich Abutkov, y así es como aparece en todas las fuentes rusas. No obstante, en esta tesis hemos optado por utilizar su nombre tal como él mismo lo castellanizó: Alejo Vladimir Abutcov. Alejo es la traducción corriente de Aleksei. El patronímico Vladimirovich (hijo de Vladimir)

---

<sup>52</sup> Serguei Borisovich Petrov, comunicación personal, 31 de mayo de 2014.

se transformó en segundo nombre: Vladimir. El apellido cambió la letra “k” (de uso no frecuente en nuestro idioma) por la “c”.

Eventualmente, y descartando las erratas comunes entre las fuentes argentinas (debido a lo extraño que resultaba el apellido en este país), hemos encontrado su nombre en otras versiones. Por ejemplo, en dos partituras aparece en su versión francesa: Alexis Aboutkow. En otras partituras, editadas en Alemania, figura: Alexius Abutkov.

### 3 - Lugar de nacimiento

Todas las fuentes argentinas, tanto las reseñas sobre Abutcov como los documentos escritos por él mismo, mencionan a la ciudad de Saratov como lugar de nacimiento de Abutcov.

Las pocas fuentes rusas sobre el lugar de nacimiento de Abutcov brindan una información absolutamente diferente: el certificado de estudios secundarios dice que Abutcov nació en Chebotaievka<sup>53</sup>, mientras que un interrogatorio realizado por la Checa<sup>54</sup> dice que fue en Znamenskoie<sup>55</sup> (ahora Neplevka). Ambas aldeas se ubican en lo que es hoy la provincia<sup>56</sup> de Ulianovsk, y que antes de 1924 se llamaba Simbirsk<sup>57</sup>. Consideramos que estas fuentes son altamente confiables, ya que se trata de documentos oficiales generados en la propia provincia, y el primero de ellos es uno de los documentos más antiguos que hemos localizado involucrando directamente a Abutcov. Que uno mencione a Chebotaievka y el otro Znamenskoie, no es muy significativo. La distancia entre estas aldeas es de aproximadamente 3 km., y

---

<sup>53</sup> Simbirskaia klassicheskaia guimnazia, «Attestat zrelosti» (certificado de egreso), 1892, Fond 418-77, Opis 23, Delo 1799, List 2, Archivo de la Universidad Estatal de Moscú (MGU).

<sup>54</sup> Checa (o *Cheka*) es el nombre abreviado, utilizando las primeras iniciales, de *Chrezvychainaia Komissia*, o sea, Comisión Especial. El nombre completo era *Vserossiiskaia Chrezvychainaia Komissia po borbie s kontrrevoliutsiei, sabotazhem i spekulatsiei* (Comisión Especial Panrusa contra la contrarrevolución, el sabotaje y la especulación), y fue el origen del Comité para la Seguridad del Estado (KGB), actualmente el Servicio Federal de Seguridad (FSB).

<sup>55</sup> Simbirskaia Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek., «Protocol» (protocolo de interrogatorio), 12 de noviembre de 1919, 8, Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Ulianovsk (FSB).

<sup>56</sup> Dado que la división política de Rusia es muy compleja y posee diversos términos de difícil traducción a nuestro idioma, hemos optado por la equivalencia más corriente en uso. Por ese motivo, nos referiremos a “provincia” cuando en ruso se trate de *oblast* o *gubernia*, y a “distrito” cuando en ruso sea *uiezd* o *raion*.

<sup>57</sup> Simbirsk fue la cuna de Vladimir Ilich Ulianov (Lenin), motivo por el cual la ciudad y la provincia cambiaron su nombre a Ulianovsk en 1924, luego de la muerte de Lenin.

posiblemente ambas formaban parte de las tierras que poseía la familia Abutcov. Tanto Chebotaievka como Znamenskoie pertenecía al mismo distrito: Buinsk (ahora Surski). Abutcov fue bautizado en la iglesia de la Virgen de Kazán<sup>58</sup>, en Chebotaievka, seguramente la iglesia más cercana (en donde también fueron bautizados sus hermanos).

El hecho de que Abutcov haya cambiado la información sobre su lugar de nacimiento por una ciudad que estaba a 500 km al sur, podría tener su explicación en el temor de ser identificado por sus adversarios ideológicos. De todas formas, Saratov no era un lugar tan ajeno a él: sus ancestros tenían propiedades también esa provincia.

#### **4 - Fecha de nacimiento**

Con respecto a la fecha de nacimiento de Abutcov ocurre exactamente lo mismo que con el lugar de nacimiento. Las fuentes argentinas difieren sustancialmente de las rusas. Las primeras repiten la fecha que informaba el propio Abutcov mientras vivió en nuestro país: 29 de febrero de 1872. Esto se repite casi invariablemente, salvo por algunas erratas: 1972 en vez de 1872<sup>59</sup> en una noticia de periódico, o una falla de la cuenta en su certificado de defunción, en donde dice que Abutcov murió a los “setenta y tres años, seis meses y veinte y cinco días de edad”<sup>60</sup>, lo cual indicaría que si la muerte se produjo el 25 de agosto de 1945, su nacimiento habría sido el 31 de enero de 1872. Dentro de las fuentes argentinas aparece también otra fecha, en este caso de puño y letra de Abutcov: “28/2 1878”<sup>61</sup>. Esta última no se observa en ninguna otra fuente.

Las fuentes rusas dan fechas precisas e imprecisas. La documentación de la escuela (gimnasio) de Simbirsk, de la Universidad Imperial de Moscú y del Ministerio de

---

<sup>58</sup> Serguei Borisovich Petrov y Tatiana Alekseievna Gromova, «Muzykant i filosofov iz roda Abutkovyj», en *Stranitsy kulturnoi zhizni Simbirskoi gubernii - Ulianovskoi oblasti: sb. materialov mezhhregion. nauch.-prakt. konf.* (Ulianovsk: Ulian. reguion. organizatsia «Rossiiskoie obschestvo istorikov-arjivistov», 2012), 114.

<sup>59</sup> «Rendiráse un homenaje hoy en General Alvear al compositor A. Abutcov», *Los Andes*, 28 de septiembre de 1946.

<sup>60</sup> Registro Civil (General Alvear), Certificado de defunción, 25 de agosto de 1945, V-126, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>61</sup> Banco Hipotecario Nacional, «Transferencia», s. f., V-030, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Finanzas de San Petersburgo coincide en una fecha: 28 de febrero (12 de marzo)<sup>62</sup> de 1875. En el legajo del Conservatorio de San Petersburgo, figura que Abutcov nació el 27 de febrero (11 de marzo) de 1875, o sea, un día antes. Las fechas imprecisas que aparecen son las que mencionan la edad de Abutcov, sin que figure la fecha de nacimiento. Así, en una sentencia de junta médica dice que tiene 38 años al 29 de mayo (11 de junio) de 1914<sup>63</sup>, lo cual implicaría que Abutcov nació en 1876. Es posible que al tratarse de un proceso largo que llevó a esa junta médica, se haya ido repitiendo el dato de la edad cuando en realidad Abutcov ya había cumplido 39 años. Otro caso es el de los dos interrogatorios de la Checa, llevados a cabo el 12 de noviembre<sup>64</sup> y el 18 de diciembre de 1919<sup>65</sup>, respectivamente. El primero de ellos dice que Abutcov tiene 45 años, y el segundo que tiene 46 años, y esto es curioso porque la distancia entre ambos interrogatorios es de poco más de un mes. Esta información daría los años de nacimiento de 1874 y 1873. Este último año aparece también en un carné de la Asociación de Músicos Profesionales de Bulgaria, producto de su breve paso por ese país en 1922, en el que figura la fecha de nacimiento: 25 de julio de 1873<sup>66</sup> (la única fuente que da un mes distinto a febrero), curiosamente, la fecha de nacimiento de su hermano mayor. Por otro lado, un libro dedicado a la memoria de las víctimas de la represión política en Simbirsk/Ulianovsk, muestra 1874 como año de nacimiento de Abutcov<sup>67</sup>, aunque parece que esa fecha la han tomado directamente del interrogatorio del 12 de noviembre que mencionamos anteriormente.

En resumen, los años de nacimiento que aparecen en las fuentes son: 1872, 1873, 1874, 1875, 1876 y 1878. Analizando la confiabilidad de las fuentes, nos inclinamos a considerar que Alejo Abutcov nació el 28 de febrero de 1875. En cuanto a las razones por las cuales insistió, durante su vida en la Argentina, en poner 1872 como su año de

---

<sup>62</sup> Rusia utilizó el calendario juliano hasta 1918, año en que empezó a utilizar el calendario gregoriano. Cuando mencionemos fechas anteriores a ese año, inmediatamente pondremos entre paréntesis la fecha equivalente en el calendario gregoriano.

<sup>63</sup> S.-Peterburskoie Stolichnoie Vrachebnoie Pristutstvie, «Vypiska» (sentencia de junta médica), 29 de mayo de 1914, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 65, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>64</sup> Simbirskaia Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek., «Protocol» (protocolo de interrogatorio).

<sup>65</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio), 18 de diciembre de 1919, 15, Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Ulianovsk (FSB).

<sup>66</sup> Bŭlgarski Profesionalen Muzikalen Sŭyuz, «Lichna karta», 1 de julio de 1922, DV-036, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>67</sup> V. V. Malyshev, J. M. Zaripov, y N. I. Ufarkina, *Kniga pamiati zhertv politicheskij repressi* (Ulianovsk: Dom Pechati, 1996), <http://old.memo.ru/memory/simbirsk/ulja1.htm>.

nacimiento, podríamos pensar lo mismo que cuando mencionó a Saratov como su lugar de nacimiento: desorientar a posibles perseguidores. Las extrañas fechas de 1873 y 1878 pudieron tener como objetivo eludir límites de edad, teniendo en cuenta las instituciones y el contexto en que se produjeron esos documentos.

## 5 - Familia

“Su padre era un modesto campesino y su madre una institutriz francesa”<sup>68</sup>, se lee en un periódico al cumplirse un año de la muerte de Abutcov, y esta información es la que predomina en las fuentes argentinas. No hemos encontrado documentos en los que el músico plasmara por escrito, durante su vida en la Argentina, algún dato sobre sus padres que excediera sus nombres. Sin embargo, y tal como se desprende de documentos de segunda fuente y de las entrevistas que pudimos realizar a algunas personas cercanas a él, es el mismo Abutcov quien habría difundido esta condición de sus padres. Sobre su niñez, Abutcov dijo que comenzó “a estudiar el piano a los 7 años de edad, tomando lecciones particulares”<sup>69</sup>, y esta información fue replicada por las fuentes argentinas. Luego de encontrarnos con estos datos, comenzamos a dudar. Nos parecía incongruente, ya que estábamos convencidos de que las posibilidades de estudiar piano “tomando lecciones particulares”, para el hijo de un “modesto campesino” del siglo XIX en Rusia, eran prácticamente nulas.

Nicéforo Cholovsky (Nikifor Cholovski) fue un ruso emigrado a la Argentina y residente en Buenos Aires, que trabajó para varias revistas destinadas a la comunidad de inmigrantes rusos (principalmente anarquistas), y que tuvo relación con Abutcov. Estando como editor de la revista *Seiatel/Sembrador* se enteró de la muerte del compositor, y le solicitó a Manuel Folgueral (tal vez la persona más allegada a Abutcov en Mendoza) que le enviara información para publicar en una “nota biográfica del difunto”<sup>70</sup>. Cholovsky publica finalmente la nota, con la información proporcionada por Folgueral, repitiendo la condición de “campesino” del padre de Abutcov, pero con una aclaración de Cholovsky entre paréntesis: “noble, según

---

<sup>68</sup> «Rendiráse un homenaje hoy en General Alvear al compositor A. Abutcov».

<sup>69</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

<sup>70</sup> N. Cholovsky, Carta de Nicéforo Cholovsky a Manuel Folgueral, 9 de septiembre de 1945, LP-004, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

documentos”<sup>71</sup>. Este escrito de Cholovsky fue el único, entre las fuentes argentinas, que advirtió el linaje noble de Abutcov, aunque esta publicación tenía una llegada limitada a los inmigrantes rusos.

Los documentos que localizamos en los archivos rusos confirmaron absolutamente que los Abutcov eran nobles. Su nobleza era hereditaria, de sangre, que era más importante que la nobleza adquirida. En los registros de la nobleza de las provincias de Saratov, Samara y Simbirsk se puede observar que los Abutkov estaban inscriptos como nobles. Este linaje se remonta al siglo XVII, con Atemart-Lefort Leontievich Abutkov.

Hemos podido reconstruir en gran medida el árbol genealógico de los Abutkov<sup>72</sup>. Sería demasiado extenso exponer aquí los datos relevantes de cada uno de los miembros de la familia. No obstante, podemos afirmar que entre los ancestros de Alejo Abutcov muchos se han destacado ocupando importantes cargos públicos en la región del Volga. Además, todos eran grandes terratenientes, con importantes propiedades que incluían aldeas enteras y muchos siervos<sup>73</sup>.

Lejos de ser un “modesto campesino”, el padre de Alejo, Vladimir Nikolaievich Abutkov (1848-1904), fue un poderoso terrateniente. Poseía miles de hectáreas, algunas heredadas y otras compradas, distribuidas en la provincia de Simbirsk, incluyendo las aldeas de Chebotaievka y Neplevka (distrito de Buinsk), Chertanovka (distrito de Senguilei) y Serguievski Priut (distrito de Simbirsk), y también en la provincia de Samara. Además, poseía una casa en la ciudad de Simbirsk, en la calle Dvortsovaia (ahora Karl Marks). Vladimir Nikolaievich comenzó con su carrera militar, pero la abandonó en 1872 con el rango de *Podporuchik*<sup>74</sup>. A partir de ese momento, desarrolló una importante carrera civil<sup>75</sup> desde 1875, llegando al rango de *Deistvitelny statski sovetnik*<sup>76</sup>. Fue un hombre público que ocupó diversos cargos en la

---

<sup>71</sup> [Nicéforo Cholovsky], «Prof. A. V. Abutkov», *Seiatel/Sembrador*, marzo de 1946, 18.

<sup>72</sup> Ver Anexo I

<sup>73</sup> La servidumbre se abolió en Rusia recién en 1861.

<sup>74</sup> Rango XIII del servicio militar. Podría ser traducido como “Subteniente”.

<sup>75</sup> En el Imperio Ruso existían tres tipos de servicios (o carreras): militar, civil y cortesano. Cada uno de estos servicios poseía una estricta tabla de rangos, graduada desde I (más importante) hasta XIV (menos importante). El rango que poseía cada ciudadano, en cualquiera de los tres servicios, era absolutamente determinante para establecer su estatus social, y regulaba la forma de trato a la que era merecedor (“Su Señoría”, “Su Excelencia”, etc.). El rango precedía al nombre de la persona en toda la documentación oficial.

<sup>76</sup> Rango IV del servicio civil. Podría ser traducido como “Consejero de Estado”. Equivalente a “General Mayor” en el servicio militar y a “Chambelán” en el servicio de la corte.

provincia de Simbirsk: miembro permanente de la oficina de gobierno de Simbirsk, miembro del comité de control de la concesión de créditos para la agricultura, miembro del comité de control de la agrupación de letras de cambio en la filial de Simbirsk del Banco Estatal, miembro del departamento de causas rurales y urbanas de la *Duma* (Senado) Municipal de Simbirsk, Secretario de la Sociedad de Agricultura de Simbirsk, miembro de la Comisión Benéfica de la provincia de Simbirsk, miembro del Consejo de Patronazgo de la escuela laboral “Conde V. V. Orlov-Davydov”, miembro de la Comisión Científica del archivo provincial de Simbirsk, y miembro de la comisión de la Biblioteca Pública “Karamzin”<sup>77</sup>. Nikolai Knorring, quien fue compañero de estudios del hermano menor de Alejo Abutcov, Yevgueni, dice en sus memorias:

Me acuerdo de Zhenia<sup>78</sup> Abutkov con gran calidez. Era hijo de un rico terrateniente, que tenía un alto puesto en la administración de la ciudad de Simbirsk. Su casa de dos pisos estaba a minutos caminando del gimnasio. Nosotros, amigos de Zhenia, pasamos allí mucho tiempo. Los Abutkov vivían lujosamente, con chef y otros atributos<sup>79</sup>.

En cuanto a la madre de Alejo Abutcov, no fue una “institutriz francesa”, como lo afirman las fuentes argentinas. Su nombre era Aleksandra Alekseevna Aleieva, y figura como “noble, propietaria de la comarca de Rozhdestvenskaia” en el registro de nobleza del distrito de Stavropol (ahora Toliatti), de la provincia de Samara<sup>80</sup>. No hemos podido identificar los años de nacimiento y de muerte de Aleksandra Alekseevna, aunque sí sabemos que sobrevivió a su marido, y que vivió al menos hasta 1910, año en el que figura en algunos documentos<sup>81</sup>.

Alejo Abutcov fue el segundo de cinco hijos del matrimonio Abutkov. Sus hermanos se llamaron Nikolai, Pavel, Vsevolod y Yevgueni.

---

<sup>77</sup> Petrov y Gromova, «Muzykant i filosofov iz roda Abutkovy», 113.

<sup>78</sup> Zhenia es el diminutivo de Yevgueni.

<sup>79</sup> Nikolai Knorring, *Zapiski istorika, pedagoga i muzykanta o Rossii* (Moscú: Kruga, 2014), 10.

<sup>80</sup> Registro de nobleza de Stavropol, s. f., Fond 430, Opis 1, Delo 1720, List 2, Archivo Estatal de la Provincia de Samara (GASO).

<sup>81</sup> Upravlenie Peterburgskago, Solicitud de informe de domicilio, 28 de febrero de 1910, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 40, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA); Aleksei Vladimirovich Abutkov, Informe de domicilio, 16 de marzo de 1910, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 42, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).



Nikolai Vladimirovich Abutkov (1873-1920) realizó una importante carrera militar. Estudió en el Gimnasio Militar de Simbirsk (Cuerpo de Cadetes de Simbirsk), y completó su formación en la Escuela Militar Aleksandrovskoie (Moscú) y en la Academia del Estado Mayor Nikolaievskaja (San Petersburgo). Sirvió en distintas unidades militares, ocupando puestos de jerarquía, y llegó al rango de *General-maior*<sup>82</sup>. Participó en la Primera Guerra Mundial y en la Guerra Civil Rusa. Precisamente en esta última perdió la vida. Para esta guerra, Nikolai formó parte del Ejército Blanco (enfrentado al Ejército Rojo, de los bolcheviques), específicamente en el Ejército de Voluntarios y luego como Jefe del Estado Mayor del 1º Cuerpo de Ejército de las Fuerzas Armadas del Sur de Rusia<sup>83</sup>. Cuando Alejo Abutkov fue interrogado en 1919 por la Checa, su hermano Nikolai estaba aún vivo. Sin embargo, Alejo declaró que había muerto en 1916, durante la Primera Guerra Mundial<sup>84</sup>, seguramente para protegerlo del servicio de inteligencia soviético.

Pavel Vladimirovich Abutkov (1877- después de 1927) realizó carrera civil. Para 1914 era *Nadvorny sovetnik*<sup>85</sup>, y era el jefe rural de la 5ª sección del distrito de Buinsk. Vivía en Neplevka<sup>86</sup>.

Vsevolod Vladimirovich Abutkov (1880- después de 1927) estudió en el Gimnasio Clásico de Simbirsk entre 1890 y 1899. Posteriormente, entre 1899 y 1904, estudió en el Departamento de Ciencias Naturales de la Facultad de Física y Matemática de la Universidad Imperial de San Petersburgo<sup>87</sup>.

Yevgueni Vladimirovich Abutkov (1882-¿1914?) fue el más joven de los hermanos, y el primero en morir. Estudió en el Gimnasio Clásico de Simbirsk entre 1893 y 1902, y en este último año ingresó a la Facultad de Matemática de la Universidad Imperial de San Petersburgo. También estudió en la Facultad de Matemática de la Universidad Imperial de Moscú (desde 1907). En 1910 lo encontramos trabajando en la junta de gobierno de Simbirsk, concretamente como jefe de la 2ª sección del distrito de

---

<sup>82</sup> Rango IV del servicio militar: “General Mayor”

<sup>83</sup> «Abutkov Nikolai Vladimirovich», Russkaia Imperatorskaia Armia, <http://regiment.ru/bio/A/80.htm>.

<sup>84</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio).

<sup>85</sup> Rango VII del servicio civil. Podría ser traducido como “Consejero de la Corte”. Equivalente a “Teniente Coronel” en el servicio militar.

<sup>86</sup> Petrov y Gromova, «Muzykant i filosofov iz roda Abutkovy», 114.

<sup>87</sup> A. N. Zubov et al., *Vypuskniki i ucheniki Simbirskoi klassicheskoi gimnazii: 1810-1918 gg.* (Ulianovsk: Gosudarstvenny istoriko-memorialny muzei-zapovednik «Rodina V. I. Lenina», 2009).

Buinsk<sup>88</sup>. Luego ingresó al servicio militar, cumpliendo funciones en el Regimiento de Granaderos de Moscú. Su amigo Nikolai Knorring dice que murió en el frente, en la Primera Guerra Mundial<sup>89</sup>, información que coincide con lo que dijo su hermano Alejo en el interrogatorio de la Checa, a lo que este último agrega que fue en 1914<sup>90</sup>. Knorring dice sobre él: “Zhenia también era pianista, de nivel normal, pero muy buen acompañante, con quien yo tocaba dúos de violín en Simbirsk y después en Moscú”<sup>91</sup>.

¿Por qué Alejo Abutcov renegó del origen noble de su familia, estando en la Argentina? Podemos pensar, nuevamente, que no quería dar pistas a potenciales perseguidores políticos, más aún cuando su hermano mayor fue un alto militar de la Guardia Blanca. Pero también podemos encontrar una explicación en su militancia tolstoiana: para un seguidor de Tolstoi, el ser noble y terrateniente no era motivo de orgullo.

## **6 - Gimnasio Clásico de Simbirsk**

Si bien Simbirsk era una ciudad periférica, ubicada a 900 km de Moscú y a 1.600 km de San Petersburgo (para entonces capital del Imperio Ruso), fue la cuna de muchos hombres importantes para la historia y la cultura rusa. Allí nacieron el escritor Ivan Goncharov; el también escritor, pero más famoso por ser considerado el primer historiador de Rusia, Nikolai Karamzin; el líder de la revolución de octubre (noviembre) de 1917, Vladimir Ulianov (Lenin), quien derrocó al líder del gobierno provisional ruso y de la revolución de febrero de 1917, el también nativo de Simbirsk Aleksandr Kerenski.

El Gimnasio Clásico de Simbirsk era la principal institución de enseñanza en esa ciudad, mientras permaneció activo (1809-1918). Su nivel de excelencia lo convirtió en modelo y, de hecho, quienes egresaban de este gimnasio podían ingresar en

---

<sup>88</sup> Zubov et al.

<sup>89</sup> Knorring, *Zapiski istorika, pedagoga i muzykanta o Rossii*, 11.

<sup>90</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio).

<sup>91</sup> Knorring, *Zapiski istorika, pedagoga i muzykanta o Rossii*, 10-11.

cualquier universidad rusa sin rendir examen de ingreso<sup>92</sup>. Los profesores tenían, en su gran mayoría, formación universitaria<sup>93</sup>.

El plan de enseñanza del gimnasio estaba estructurado en ocho cursos. Si quisiéramos hacer una comparación con nuestro sistema educativo argentino, podríamos decir que era equivalente a la segunda mitad de la escuela primaria, más la escuela secundaria. Lo que sería la primera parte de nuestra escuela primaria no se cursaba en una institución, sino que se hacía en el hogar, ya sea a través de la enseñanza de los propios padres de los niños, o bien, en el caso de las familias más pudientes, a través de una institutriz o un preceptor. Una vez adquiridos los conocimientos necesarios, podían ingresar al gimnasio. Esto motivaba que la edad con la que se inscribían los alumnos era variable. Alejo Abutcov fue uno de los pocos que ingresó con menos de 10 años de edad, en 1884. Esto demuestra la esmerada educación que tuvo en el hogar. Incluso, también fue uno de los pocos que pudo completar el curso completo en los ocho años estipulados, en 1892 (generalmente, los alumnos egresaban a los nueve o diez años de haber ingresado).

Cuando Alejo Abutcov ingresó al gimnasio, su director era Fiodor Mijailovich Kerenski, el padre del famoso revolucionario. Abutcov debe haber conocido aquí a Lenin, quien era en ese momento estudiante de esa institución. Para esa época, el plan de estudio estaba compuesto por las siguientes asignaturas: Ley de Dios (obligatoria para todos los ortodoxos), Lengua y Literatura Rusa, Lógica, Matemática, Historia, Geografía, Geografía Física y Matemática, Alemán, Francés, Latín y Griego (la enseñanza de estos dos últimos idiomas era lo que le daba al gimnasio la condición de “clásico”). Alejo Abutcov egresó a mediados de 1892 con notas no muy elevadas. Salvo en Ley de Dios y en Francés, donde obtuvo la calificación de “5” (la nota más elevada en el sistema ruso), y en Lengua y Literatura Rusa, y Lógica, donde obtuvo “4”, en el resto de las asignaturas obtuvo “3”, la calificación más baja para aprobar<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Muchos egresados de este gimnasio se convirtieron en personalidades famosas, incluso a nivel internacional. Por mencionar solamente un par de ejemplos de egresados que fueron a la misma clase que Abutcov, tenemos a Valdimir Petrovich Filatov (1875-1956), uno de los padres del trasplante de córnea, y a Raphael Zon (1874-1956), considerado el decano de los forestales de Estados Unidos y la primera persona que calculó los recursos forestales del mundo. Actualmente funciona un museo en el edificio que perteneció al gimnasio, conservando los ambientes tal como eran en el siglo XIX.

<sup>93</sup> Zubov et al., *Vypuskniki i ucheniki Simbirskoi klassicheskoj guimnazii: 1810-1918 gg.*

<sup>94</sup> Simbirskaja klassicheskaia guimnazia, «Attestat zrelosti» (certificado de egreso).

Además de las asignaturas mencionadas, consideradas medulares en la formación de los alumnos, también tenían otras materias complementarias que incluían tanto la educación física como la estética. En esta última, la literatura y la pintura prevalecieron durante las primeras décadas del gimnasio. Es a partir de 1890 cuando la música, a través de una enseñanza sistemática, comienza a tomar protagonismo en la vida artística del gimnasio<sup>95</sup>. Su promotor fue el profesor de francés, de apellido Lambert, quien contó con el apoyo del director del gimnasio, y comenzaron a formarse orquestas, coros y bandas dentro de la institución<sup>96</sup>. Precisamente de 1890 es la primera información concreta que tenemos de Abutcov involucrado con la música. Se trata de su participación en una velada literario-musical organizada por el gimnasio, y llevada a cabo el 7 (19) de febrero de 1890 en el salón de actos de la institución. Abutcov aparece como alumno del sexto curso, tocando (junto con su compañero Vladimir Petrovich Riutchi) una obra de Lambert para piano a cuatro manos, *Salut au Gymnase: Marche d'entrée*. También aparece en el mismo programa interpretando la “Obertura” de la ópera *Die vier Haimons-Kinder* del compositor irlandés Michael William Balfe (1808-1870), en una versión para violín y piano, en la que él tocaba el piano y su compañero Vladimir Ivanovich Frolov el violín. En la velada se interpretaron, además, otros números musicales y literarios, siempre a cargo de los alumnos (desde el primero hasta el último curso). Se incluyeron también dos obras orquestales: la *Sinfonía de los juguetes* de Joseph Haydn (1732-1809)<sup>97</sup> y la *Sinfonía de los juguetes* de Ignaz Lachner (1807-1895). En la primera figura el listado de los alumnos que formaban parte de la orquesta. En la segunda no, pero imaginamos que debían ser los mismos integrantes. Abutcov aparece como miembro de la orquesta, aunque no se especifica el instrumento<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Cabe destacar que la enseñanza de la música en el Gimnasio de Simbirsk comenzó tardíamente, en comparación con gimnasios de otras ciudades de Rusia. Desde la primera mitad del siglo XIX se reconocía la importancia social del aprendizaje de la música desde niños. Los hijos de los nobles aprendían desde muy pequeños, y la instrucción musical en las escuelas suplementaba (no reemplazaba) la instrucción en el hogar. Desde mucho antes de 1850, en algunos gimnasios masculinos de Rusia, los alumnos aprendían piano o instrumentos orquestales, además de rudimentos de estética. La música se consideraba un “pasatiempo civilizado y agradable”. Sargeant, *Harmony and Discord*, 19.

<sup>96</sup> Makeieva, «Esteticheskoe vospitanie v Simbirskoi klassicheskoi gimnazii», 6.

<sup>97</sup> En 1890 todavía no se había cuestionado la autoría de Haydn.

<sup>98</sup> Programa de la velada literaria-musical, realizada en el Gimnasio Clásico de Simbirsk el 7 (19) de febrero de 1890. Este documento se encuentra expuesto en el Muzei “Simbirskie Tipografii” (Museo “Tipografía de Simbirsk”).

En las fuentes argentinas, aparece sólo una mención del paso de Abutcov por el gimnasio de Simbirsk. Se trata de un artículo que escribió el compositor, en el que expone sus recuerdos vinculados con Tolstoi, publicado en ruso en la revista *Golos Truda*, órgano de la Federación Obrero Rusa Sud-Americana. El artículo comienza diciendo: “Érase una vez, cuando yo era todavía estudiante del Gimnasio Clásico de S---”<sup>99</sup>. Que Abutcov no haya puesto el nombre completo de la ciudad, está en concordancia con su intención de ocultar su lugar de origen. “S---” es obviamente Simbirsk, aunque el lector podría pensar en cualquier otra ciudad cuyo nombre empiece con “S”, incluyendo Saratov (la ciudad que Abutcov mencionaba como su lugar de nacimiento, mientras vivió en la Argentina).

## 7 - Universidad Imperial de Moscú

Alejo Abutcov dice, en 1938, que terminó sus “estudios científicos en la Universidad Imperial de Moscú (facultad de ciencias naturales)”<sup>100</sup>. Calafat y Otero brindan un dato más, ya que dicen que terminó “sus estudios científicos en la Universidad Imperial de Moscú (Facultad de Ciencias Naturales), donde se graduó de profesor y luego de Ingeniero Agrónomo”<sup>101</sup>. Todas las demás fuentes argentinas están en sintonía con esta información.

La consulta en los archivos rusos confirmó que Abutcov estudió en la Universidad Imperial de Moscú, pero no en la Facultad de Ciencias Naturales<sup>102</sup>, sino en la Facultad de Derecho. Por lo tanto, tampoco “se graduó de profesor y luego de Ingeniero Agrónomo”, sino que se recibió de abogado.

Nuestra hipótesis es que este falseamiento en la información tuvo dos causas. En primer lugar, si Abutcov divulgaba que era abogado, se mostraba incongruente con los postulados del tolstoianismo. Sirio Folgueral, en una entrevista, comentó que Tolstoi “le dijo [a Abutcov] que la abogacía no era una profesión honrada”<sup>103</sup>. En segundo

---

<sup>99</sup> A. Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», *Golos Truda*, 10 de enero de 1928, 3; puede consultarse la traducción al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 46.

<sup>100</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

<sup>101</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91; Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 104.

<sup>102</sup> De hecho, a fines del siglo XIX no existía una “Facultad de Ciencias Naturales” en la Universidad Imperial de Moscú. Las ciencias naturales se estudiaban en la Facultad de Física y Matemáticas.

<sup>103</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

lugar, si Abutcov mintió diciendo que era ingeniero agrónomo, o que había estudiado ciencias naturales, puede haber sido para ganarse la confianza de la gente al momento de llevar adelante un emprendimiento de colonia agrícola en General Alvear. Calafat dice que “empezó a cultivar con sus propios brazos, haciendo gala de profundos conocimientos de agronomía”<sup>104</sup>.

Alejo Abutcov ingresó a la Facultad de Derecho en julio de 1892, y egresó el 4 (16) de mayo de 1896, a la edad de veintiún años. No fue un alumno brillante, ya que en los exámenes finales obtuvo “aceptable” (la mínima calificación para aprobar) en todas las asignaturas (Derecho Romano, Derecho Civil, Proceso Civil, Derecho Penal, Proceso Penal, Derecho y Proceso Comercial, Derecho Canónico, Derecho Internacional, Derecho Policial y Derecho Financiero), a excepción de una (Derecho Romano por escrito), en donde obtuvo “bastante aceptable”. Sin embargo, pudo cursar la carrera dentro del tiempo establecido y, de acuerdo con los resultados expuestos, recibió el “diploma de segunda categoría, con todos los derechos y beneficios mencionados en el art. 92 del Reglamento [General de las Universidades Imperiales de Rusia]”<sup>105</sup>. Entre estos derechos y beneficios, para los poseedores de un diploma de segundo nivel, estaba el de serle otorgada una ciudadanía honorable personal (no hereditaria), cosa que Abutcov no necesitaba, ya que él ya poseía una nobleza hereditaria. Otros de los derechos eran el de comenzar con el servicio civil desde el rango XII: *Gubernski sekretar*<sup>106</sup> y el de tener privilegios en el servicio militar.

## 8 - Encuentro con Tolstoi

Durante el tiempo en que Abutcov vivió en Moscú ocurrió algo que marcaría su vida para siempre. Calafat dice que “en Moscú tuvo oportunidad de relacionarse con la intelectualidad liberal rusa y en especial con el conde León Tolstoy”<sup>107</sup>. El encuentro de Abutcov con Lev Nikolaievich Tolstoi (1828-1910) fue relatado por el músico en 1928 en la revista *Golos Truda*, “Órgano de la Federación Obrera Rusa Sud-

---

<sup>104</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.

<sup>105</sup> Imperatorski Moskovski Universitet, «Diplom», 7 de octubre de 1896, Fond 418-77, Opis 23, Delo 1799, List 16, Archivo de la Universidad Estatal de Moscú (MGU).

<sup>106</sup> Ye. V. Olesejuk, V. M. Borisov, y V. A. Dines, *Otechestvennye universitety v dinamike zolotogo veka russkoi kultury* (San Petersburgo: Ministerstvo obrazovania i nauky Rossiiskoi Federatsii, 2006).

<sup>107</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.

Americana”. El artículo que apareció publicado en la revista lleva el título de “Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom” (“Fragmentos de recuerdos sobre L. N. Tolstoi”), y está estructurado en cinco apartados. El primero habla de cómo descubrió los escritos de Tolstoi, siendo aún alumno del Gimnasio de Simbirsk, y las razones por las que se convirtió en su autor preferido. El segundo relata un encuentro fortuito con el escritor en un tranvía a caballo, en Moscú, en el que Abutcov le cedió su asiento sin saber que se trataba de Tolstoi (lo supo luego de que Tolstoi se bajara, al preguntarle a otro pasajero sobre “quién era esta persona, a quien se le daba tanta atención”). El tercero cuenta la primera entrevista que tuvo Abutcov con Tolstoi, en la casa de este último en Moscú. El cuarto se trata de una visita a Tolstoi en su hacienda de Yasnaia Poliana. El último apartado también se refiere a una visita a Yasnaia Poliana, pero esta vez con el objetivo de “reverenciar la tumba del ‘gran escritor de la tierra rusa’”<sup>108</sup>, en 1916.

Cabe mencionar que en Rusia no hemos encontrado ninguna fuente documental que certifique esta relación personal entre Abutcov y Tolstoi. En cambio, en las fuentes argentinas este hecho está muy destacado. En el libro de Otero aparece casi lo mismo que en el de Calafat: “En su país natal tuvo ocasión de relacionarse con la intelectualidad liberal rusa y en especial con el conde León Tolstoy”<sup>109</sup> (Calafat es más preciso al mencionar la ciudad de Moscú). La revista *La Campana de Palo* afirma que “Alejo Abutcov fue discípulo y amigo del gran Tolstoy”<sup>110</sup>, y que el primero “es el representante más directo del gran ruso en este país [Argentina]”<sup>111</sup>. En el periódico *El Comercio*, de San Rafael (Mendoza), un artículo dice que “frecuentó y cultivó la amistad del conde León Tolstoy”<sup>112</sup>, mientras que en otro artículo del mismo periódico se menciona “el afecto y la estima del inmortal conde de Tolstoy”<sup>113</sup>. En la revista rusa de Buenos Aires *Seiattel / Sembrador* leemos: “A[leksei] V[ladimirovich], ya a la edad de veinte años estableció contacto con L. N. Tolstoy, de quien permaneció como amigo hasta su muerte”<sup>114</sup>. También algunas entrevistas a personas que conocieron a Abutcov

---

<sup>108</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; el artículo puede consultarse en su traducción al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 46-52.

<sup>109</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 104.

<sup>110</sup> «Alejo Abutcov», *La Campana de Palo*, 21 de julio de 1925, 17.

<sup>111</sup> León Tolstoy, «¿En qué consiste la verdadera libertad?», *La Campana de Palo*, 21 de agosto de 1925, 26. El comentario fue colocado al final de este artículo, a colación de que Abutcov fue el traductor de este supuesto texto de Tolstoi.

<sup>112</sup> Mauleón Castillo, «Semblanza de Alexis Vladimir Abutcov», *El Comercio*, 17 de septiembre de 1946, 6.

<sup>113</sup> R. Mauleón Castillo, «El homenaje a A. V. Abutcov», *El Comercio*, 28 de septiembre de 1946, 6.

<sup>114</sup> [Cholovsky], «Prof. A. V. Abutkov», 18.

hacen referencia a su relación con Tolstoi. Queremos hacer una mención especial a una entrevista que realizamos en 2012 a Nonna Mijailovna Scheuermann, hija de tolstoianos y ahijada del editor y ejecutor testamentario de Tolstoi, Vladimir Chertkov (1854-1936), quien nos contó que su padre había conocido a Abutcov. Sabiendo que Nonna Mijailovna Scheuermann con su familia habían llegado a la Argentina en 1948, tres años después de la muerte de Abutcov, le preguntamos sobre dónde se habían conocido su padre con el músico, a lo que nos respondió: “Se conocieron en la casa de Tolstoi. Allí, todos los tolstoianos se conocían. Mi padre tenía 19 años [1909]”<sup>115</sup>, sin poder especificarnos en cuál de las casas de Tolstoi ocurrió esto.

Si confiamos en el contenido del artículo publicado por Abutcov en la revista *Golos Truda*, su primer encuentro con Tolstoi debe haberse producido entre los años 1895 y 1896, ya que el incidente del tranvía a caballo fue en la “segunda parte de los años noventa del siglo pasado”<sup>116</sup>. Si consideramos que Abutcov, luego de graduarse en la Universidad Imperial de Moscú en 1896, regresó a Simbirsk, el margen es pequeño. Según dicho artículo, la visita a la casa de Moscú de Tolstoi fue “muy pocos días desde el encuentro”<sup>117</sup> en el tranvía. No sabemos si Abutcov volvió a esta casa luego de la primera visita, como tampoco sabemos cuándo fue la visita a Yasnaia Poliana relatada en el cuarto apartado del artículo, ni si hubo otras posteriores antes de la muerte de Tolstoi.

## 9 - Servicio militar

Desde 1874, el servicio militar era universal para los hombres en Rusia, independientemente de su estatus social, con un complicado sistema de exenciones, prórrogas y reducciones en el servicio, basado en las calificaciones educativas y en el estatus de la familia<sup>118</sup>.

Luego de finalizar sus estudios universitarios, Abutcov regresó a Simbirsk. Allí comenzó su servicio militar, como voluntario, desde el 1 (13) de octubre de 1896. Su

---

<sup>115</sup> Nonna Mijailovna Scheuermann, entrevista, 2012.

<sup>116</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión traducida al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 47.

<sup>117</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión traducida al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 49.

<sup>118</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 263.



destino fue el Batallón de Reserva de Surski (con sede en la misma zona de su aldea natal). El 14 (26) de diciembre de ese año recibió el rango de *Yefreitor*<sup>119</sup>. Luego realizó un curso especial para ascender a *Unter-ofitser*<sup>120</sup>, y obtuvo el rango el 3 (15) de mayo de 1897. Después de eso, fue enviado a Kazán para rendir el examen para el rango de *Praporschik*<sup>121</sup> de reserva, con el que finalmente termina su servicio en el batallón el 1 (13) de octubre de 1897<sup>122</sup>.

En la Rusia de esa época, la “reserva” de alguien que salía del servicio militar con esa condición era de doce años. Este es un dato significativo para nuestro caso, ya que dentro del período en el que Abutcov estuvo en reserva, Rusia entró en guerra con Japón. La guerra ruso-japonesa abarcó desde febrero de 1904 hasta septiembre de 1905 y, como era de esperar, Abutcov fue reclutado.

No está claro cuál o cuáles fueron los destinos geográficos de Abutcov durante la guerra, así como tampoco tenemos certezas sobre sus tareas específicas en el ejército. En una nota, Abutcov dice:

al momento de 1904 cuando me mandaron al ejército activo [...] me llamaron de reserva [...] de la provincia de Táurida<sup>123</sup>, donde cumplí funciones durante el tiempo de campaña (la orden del llamado me la dieron en el pueblo Vasiliev, distrito de Melitopol)<sup>124</sup>.

Por otra parte, su superior durante la guerra, el jefe del 8º Batallón de Reserva de Siberia, escribe en 1906 desde la ciudad de Kolyvan (Siberia) al jefe del empleo civil de Abutcov, el Director del Departamento de Recaudación de Impuestos, Nikolai Nikolaievich Pokrovski<sup>125</sup>:

---

<sup>119</sup> Sería equivalente a “Soldado de primera”.

<sup>120</sup> Equivale a “Suboficial”.

<sup>121</sup> Rango XIII en el servicio militar, y el menor entre los oficiales. Análogo al rango de “Alférez”.

<sup>122</sup> Ministerstvo Finansov, Confirmación en el rango civil, 22 de agosto de 1898, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 21, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA); Foja de servicios, 1 de octubre de 1897, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 23, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>123</sup> La provincia de Táurida, en el Imperio Ruso, abarcaba la península de Crimea y la parte sur de lo que actualmente es Ucrania.

<sup>124</sup> Abutkov, informe de domicilio.

<sup>125</sup> Pokrovski adquirió relevancia posteriormente, ya que fue el último Ministro de Relaciones Internacionales del Imperio Ruso. Tuvo un papel decisivo en la relación de Rusia con la Primera Guerra Mundial.

Sobre la campaña pasada, en el batallón bajo mis órdenes, estuvo el *chinovnik*<sup>126</sup> del Departamento de Recaudación de Impuestos, *Praporschik* Abutkov. El mencionado oficial, durante el tiempo de casi dos años, demostró lo mejor de sí mismo: ocupó varios cargos en el cuartel general. En cada uno de estos cargos, se mostró como persona responsable, honesta, inteligente. Mientras firmo en este momento su pase a reserva, siento una gran pena sobre esto, porque perdí a uno de mis más cercanos y fieles ayudantes<sup>127</sup>.

En 1909, al cumplirse los doce años de su situación de reserva, Abutcov fue eliminado de esta. No volvió a tener actividad militar. Al ser interrogado por la Checa, en 1919, declaró como condición militar: “*belobiletnik*”<sup>128</sup>, literalmente “tarjeta blanca”, cuyo significado era que no estaba apto para el servicio militar (seguramente por cuestiones de salud, como veremos más adelante).

## 10 - Servicio civil

Como vimos anteriormente, Abutcov había pasado a reserva el 1 (13) de octubre de 1897. Ocho días después comienza su carrera en el servicio civil, ingresando como *chinovnik* supernumerario de tareas especiales del Departamento de Hacienda de Simbirsk, dependiente del Ministerio de Finanzas. A partir de ese momento, y de acuerdo con los beneficios previstos por su diploma de segundo nivel de la Universidad Imperial de Moscú, adquiere el rango XII del servicio civil: *Gubernski sekretar*<sup>129</sup>. A los dos meses de esto, ya comienza a gestionar su traslado al Departamento de Recaudación de Impuestos del Ministerio de Finanzas (en San Petersburgo). Estas gestiones comenzaron el 16 (28) de diciembre de 1897 con una carta enviada por su padre a las autoridades<sup>130</sup>, y continuaron con diversas notas suyas e informes.

---

<sup>126</sup> “*Chinovnik*” aparece traducido a veces como “funcionario” o “burócrata”. Con esta palabra se designaba en el Imperio Ruso a todas las personas que estaban haciendo carrera dentro del servicio civil. Las cursivas en todo el párrafo son nuestras.

<sup>127</sup> Komandukschi 8-go Sibirskago Zapasnago Bataliuna, Informe sobre desempeño militar, 31 de enero de 1906, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 32, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>128</sup> Simbirskaja Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio).

<sup>129</sup> «Attestat», 14 de noviembre de 1914, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 77, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>130</sup> V. Abutkov, Carta de recomendación, 11 de diciembre de 1897, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 1, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

Finalmente, el 11 (23) de julio de 1898 consigue el traslado a San Petersburgo. Podríamos decir que Abutkov tuvo una excelente carrera civil mientras trabajó en el Ministerio de Finanzas, en San Petersburgo. En 1899 es ascendido a Ayudante del Jefe de Despacho del Departamento de Recaudación de Impuestos, y en 1906 a Jefe de Despacho<sup>131</sup>.

El ascenso también se produjo dentro de la tabla de rangos. Como dijimos anteriormente, comenzó el servicio civil con el rango XII, *Gubernski sekretar*<sup>132</sup>, en 1897. A ese le siguieron: en 1900, *Kollezhski sekretar* (rango X)<sup>133</sup>; en 1904, *Tituliarny sovetnik* (rango IX)<sup>134</sup>; en 1907, *Kollezhski assesor* (rango VIII)<sup>135</sup>; en 1910, *Nadvorny sovetnik* (rango VII)<sup>136</sup>; y en 1913, *Kollezhski sovetnik* (rango VI)<sup>137</sup>. Además, por sus méritos, le fue otorgada la medalla de tercera clase de la Orden de Santa Ana en 1908<sup>138</sup>.

El 25 de noviembre (8 de diciembre) de 1913, Abutkov solicitó “una licencia por enfermedad durante dos meses”<sup>139</sup>. Acompaña a la solicitud un certificado firmado por el médico del Departamento de Recaudación de Impuestos, en el que éste constata que Abutkov “está actualmente enfermo gravemente de neurastenia cerebro-espinal y por el estado de su salud debe dejar cualquier actividad”<sup>140</sup>, prescribiendo un tratamiento sistemático con hidroterapia durante dos meses.

Dos meses después, el 24 de enero (6 de febrero) de 1914, el doctor Ignati Aleksandrovich Dikanski certifica que: “Alekssei Vladimirovich Abutkov hace muchos años que sigue mis consejos médicos, y todos los años, periódicamente, se agudiza la aparición de debilidad total del sistema nervioso (Neurastenia gravis cerebrosplanis).

---

<sup>131</sup> Alekssei Vladimirovich Abutkov, Solicitud de pensión reforzada, 22 de abril de 1914, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 64, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>132</sup> Se podría traducir como “Secretario de gobierno”. Análogo al rango de “Teniente segundo” en el servicio militar.

<sup>133</sup> Se podría traducir como “Secretario colegiado”. Análogo al rango de “Teniente primero” en el servicio militar.

<sup>134</sup> Se podría traducir como “Consejero titular”. Análogo al rango de “Capitán” en el servicio militar.

<sup>135</sup> Se podría traducir como “Asesor colegiado”. Análogo al rango de “Mayor” en el servicio militar.

<sup>136</sup> Se podría traducir como “Consejero de la corte”. Análogo al rango de “Teniente coronel” en el servicio militar.

<sup>137</sup> Se podría traducir como “Consejero colegiado”. Análogo al rango de “Coronel” en el servicio militar.

<sup>138</sup> «Attestat».

<sup>139</sup> Alekssei Vladimirovich Abutkov, Pedido de licencia por enfermedad, 25 de noviembre de 1913, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 48, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>140</sup> [¿Marushevski?], Certificado médico, 19 de noviembre de 1913, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 49, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

En la actualidad, el enfermo empeoró”<sup>141</sup>. Un documento que hallamos en el fondo documental de Alejo Abutcov, con fecha de 16 (29) de diciembre de 1912, podría comprobar que realmente Abutcov venía sufriendo una enfermedad de este tipo, ya que se trata de una prescripción de la farmacia de O. Wetterholz, de San Petersburgo, en la que el Dr. Ostashkov le indica la ingesta de dos pastillas, dos veces por día, de extracto de valeriana<sup>142</sup>.

La neurastenia es “un conjunto de estados nerviosos mal definidos, caracterizados por síntomas muy diversos”<sup>143</sup>. El diagnóstico de neurastenia era muy común a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX. Esta enfermedad se caracterizaba, principalmente, a través de disfunciones en las terminaciones nerviosas de las extremidades. Por otro lado, la variedad “cerebro-espinal” era la más común, al punto de ser designada simplemente como “neurastenia” a secas<sup>144</sup>.

Esta situación que estaba atravesando Abutcov en relación con su salud, motivó que solicitara a la Dirección del Departamento de Recaudación de Impuestos su retiro laboral, junto el otorgamiento de una pensión reforzada<sup>145</sup>. Esto condujo a una sentencia de la Junta Médica de San Petersburgo, del 29 de mayo (11 de junio) de 1914, que dice:

El solicitante tiene 38 años<sup>146</sup>, altura media, alimentación mediocre y cuerpo mediano. Tiene un pulso de 126 por minuto, correcto; sonidos del corazón limpios, tamaño del corazón, normal. Las pupilas son medianas, y tienen poca reacción a la luz. En la lengua sacada y en los dedos de las manos hay temblor brusco. En la piel del pecho, del cuello, y de algunos lugares de la cara tiene manchas rojas fuertes. La reacción del sistema circulatorio de vasos sanguíneos de piel es elevada – entonces, eso cualifica como dermografismo fuerte, rojo, impreciso. La fuerza muscular está disminuida – la fuerza de apriete de la muñeca derecha – 19 kilos, izquierda – 15 kilos. Los reflejos de los tendones están moderadamente elevados, y los de la piel están débiles. La presión en la parte superior, así como en la parte inferior, es dolorosa. Tambaleo no muy grande en los movimientos activos de las partes superiores de los miembros con los ojos cerrados. La sensibilidad al dolor de piel es baja en los lugares de la ramificación

---

<sup>141</sup> Ignati Aleksandrovich Dikanski, Certificado médico, 24 de enero de 1914, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 53, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>142</sup> Ostashkov, Prescripción, 16 de diciembre de 1912, V-039, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>143</sup> Santiago Segura Munguía, *Diccionario etimológico de medicina* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2004), 69.

<sup>144</sup> Vicente Ots y Esquerdo, *Memoria premiada por la Real Academia de Medicina en el concurso de 1896 sobre el tema Patogenia, variedades y terapéutica de la neurastenia*. (Madrid: Viuda é Hijos de Manuel Tello, 1897).

<sup>145</sup> Abutkov, Solicitud de pensión reforzada.

<sup>146</sup> En realidad, tenía 39 años. Posiblemente, esta sentencia tomó datos de certificados médicos anteriores a que Abutcov cumpliera los treinta y nueve años.

de los nervios del codo, y es elevada en el talón. Se queja de debilidad, desequilibrio al caminar, desequilibrio al escribir, dolores en brazos y piernas, y taquicardia.

En los hechos de lo que antecede, la Junta Médica concluye que el *kollezhski sovetnik* Abutkov padece muchas enfermedades neuróticas, graves e incurables, que le impiden seguir trabajando<sup>147</sup>.

En vistas a esto, el Dr. A. Vishniakov, del Departamento de Recaudación de Impuestos, dice que

el *Kol. Sov.* Abutkov tiene derecho a la pensión que le corresponde por ley, por el monto de 1/3 parte de su sueldo, [...] esto es 114 r[ublos], 30 k[opek] al año.

Teniendo en cuenta la situación actual y el crecimiento del costo de vida y de las necesidades básicas, la pensión que nosotros otorgaremos no puede ser suficiente para vivir, y además el solicitante, por su grave e incurable enfermedad, no puede continuar su trabajo, y por su condición de salud debe, todo el tiempo, recurrir a asistencia médica, que ocasiona muchos gastos. El médico, por su parte, como persona justa, respetando el trabajo arduo y beneficioso, solicita para el *Kol. Sov.* Abutkov pedir a la junta médica una pensión reforzada de 1200 r[ublos] al año<sup>148</sup>.

Finalmente, se le concede una pensión reforzada de 900 rublos al año. Abutcov pasa a retiro por enfermedad a los 39 años de edad, el 13 (26) de septiembre de 1914<sup>149</sup>.

## 11 - Conservatorio de San Petersburgo

Las fuentes argentinas no mencionan absolutamente nada acerca del servicio militar y del servicio civil de Abutcov, pero sí hablan de su paso por el Conservatorio de San Petersburgo. El propio Abutcov dice de sí mismo: “ingresó en Conservatorio, donde estudiaba composición, piano y violoncelo. Se recibió de compositor y concertista en 1907. (Diploma del Conservatorio Imperial de Petrogrado<sup>150</sup> N° 942). Fueron sus profesores Glazunow, Rimsky-Korsakoff, Pabst, Soloviev”<sup>151</sup>. Otero no aporta

---

<sup>147</sup> S.-Peterburskoie Stolichnoie Vrachebnoie Prisetstvie, «Vypiska» (sentencia de junta médica).

<sup>148</sup> M[inisterstvo] F[inansov], Solicitud de pensión reforzada, 3 de julio de 1914, Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 58, Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

<sup>149</sup> «Attestat».

<sup>150</sup> La ciudad de San Petersburgo se llamó “Petrogrado” entre 1914 y 1924, cuando cambió su nombre a “Leningrado”, volviendo al nombre de “San Petersburgo” en 1991. Es llamativo que Abutcov acuda anacrónicamente al nombre de “Petrogrado” cuando ya la ciudad se llamaba “Leningrado”. Incluso, la ciudad no se llamaba todavía “Petrogrado” durante el tiempo en que estudió en el conservatorio.

<sup>151</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

mayores datos: “En 1907 se recibió de compositor y concertista en el conservatorio de Petrogrado (hoy Leningrado), habiendo sido sus maestros los insignes músicos: Glazunov, Rimsky-Korsakof, Pabst y Soloviev”<sup>152</sup>. En cambio, Calafat dice que ingresó al “Conservatorio de Moscú, estudiando composición, piano y violoncello. En 1907 se recibió de compositor y concertista en el conservatorio de Petrogrado, habiendo sido sus profesores, los insignes músicos, Glazunov, Rimsky, Korsajoff, Pabst, Soloviev”<sup>153</sup>. Fuera del error de considerar a “Rimsky, Korsajoff” como dos personas diferentes, el dato de que ingresó al Conservatorio de Moscú puede deberse a una errata. Abutcov nunca estudió en el Conservatorio de Moscú.

El Conservatorio de San Petersburgo fue fundado en 1861 por la Sociedad Musical Rusa, sobre la iniciativa del pianista, director y compositor Anton Rubinstein (1829-1894). Fue la primera institución de enseñanza musical en Rusia, y la Sociedad Musical Rusa continuó con la iniciativa creando, durante los años siguientes, conservatorios y escuelas de música en diversas ciudades del Imperio Ruso (Moscú, Kiev, Saratov, Tbilisi, entre otras). El crecimiento y la importancia que fueron adquiriendo en el terreno musical la ciudad de San Petersburgo y su conservatorio, hicieron que fueran reconocidos, incluso fuera de Rusia, “en las primeras filas de la cultura musical Europea”<sup>154</sup>. No obstante, el conservatorio no estuvo exento, desde sus comienzos, de polémica y críticas. Por ejemplo, el gran defensor de la cultura nacional rusa, Vladimir Stasov (1824-1906), soporte ideológico del llamado indistintamente “Círculo de Balakirev”, “Puñado poderoso” o “Grupo de los cinco”, vio en los orígenes y la orientación del Conservatorio de San Petersburgo una amenaza para el desarrollo de la música rusa. Como dice Lynn M. Sargeant,

por razones polémicas, Stasov construyó su narrativa de manera simple. En ella, las fuerzas del bien (es decir, el Círculo de Balakirev) libraba una batalla desigual para el desarrollo de un verdadero arte nacional ruso contra las fuerzas del mal (es decir, Anton Rubinstein y el Conservatorio de San Petersburgo), las que, contaminadas por sus propios orígenes y orientaciones judíos, alemanes y “extranjeros”, querían que Rusia llegara a ser otro aburrido puesto de avanzada del pedante, afectado, arte alemán<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 104-5.

<sup>153</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.

<sup>154</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 4.

<sup>155</sup> Sargeant, 10.

Esta polarización esencialista generada por Stasov fue tan influyente, que incluso perduró en las siguientes generaciones de estudiosos de la música rusa<sup>156</sup>. No obstante, en los comienzos del conservatorio, “algunos sugirieron que Rusia podría hacer bien en emular a Alemania, líder reconocida de la vida musical europea”<sup>157</sup>.

A mediados de 1899, un año después de haberse instalado en la ciudad de San Petersburgo, Alejo Abutcov se inscribió como alumno de teoría de composición en el conservatorio de la ciudad<sup>158</sup>. Vale aclarar que “la inscripción en el conservatorio no solo requería de talento, persistencia y capacidad para pagar la matrícula, sino también una serie de documentos que eran indicativos de la invasiva burocracia de la vida rusa”<sup>159</sup>. El legajo del conservatorio de Abutcov, conservado en el Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA), posee la documentación que se adjunta al pedido de inscripción de Abutcov.

Debido a la alta competitividad en los departamentos de piano, canto, violín y composición, los exámenes de habilidad musical eran exigentes en estas especialidades<sup>160</sup>. El plan de estudios era muy amplio y, siguiendo los objetivos que se propusieron desde un principio, había un énfasis especial en el conocimiento teórico, ya que lo que definía a un músico “profesional” no eran solamente sus habilidades técnicas o mecánicas.

El conservatorio, bajo el liderazgo moral y musical de Anton Rubinstein, fue creado para entrenar músicos profesionales y para asegurarles tanto derechos como reconocimiento público, como miembros de una legítima profesión. La habilidad mecánica no era el único atributo del músico profesional, los músicos bien educados deberían también ser capaces de entender e interpretar el significado de una composición y ubicarla dentro de su contexto histórico<sup>161</sup>.

Había una gran diferencia entre los planes de estudios para egresar con el diploma de “artista libre”, o simplemente con un *attestat* (certificado). Los cursos de teoría musical y solfeo eran obligatorios para todos, pero los que perseguían un diploma de “artista

---

<sup>156</sup> Sargeant, 11.

<sup>157</sup> Sargeant, 88.

<sup>158</sup> Aleksei Vladimirovich Abutkov, Solicitud para entrar al Conservatorio de San Petersburgo, 19 de junio de 1899, Fond 361, Opis I, Delo 15, List 1, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).

<sup>159</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 94-95.

<sup>160</sup> Sargeant, 95.

<sup>161</sup> Sargeant, 102.

libre” debían, además estudiar historia de la música, armonía, instrumentación, forma y contrapunto<sup>162</sup>.

Como vimos, Abutcov mencionó como sus profesores dentro del Conservatorio de San Petersburgo a Aleksandr Glazunov (1865-1936), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Paul Pabst (1854-1897) y Nikolai Soloviov (1846-1916). Abutcov nombró estratégicamente a sus profesores colocando a los dos más famosos adelante, y dejando para el final al menos conocido. Sin embargo, en toda la documentación figura como alumno en la clase de este último, Nikolai Soloviov. No obstante, que haya mencionado a Glazunov y a Rimski-Korsakov como sus profesores no es faltar a la verdad. Cuando consultamos a algunas autoridades y personal del Conservatorio de San Petersburgo, en una visita realizada en 2014, sobre la forma en que se dictaban las clases, nos informaron que, en el caso de las clases de composición, los alumnos ingresaban a la cátedra de uno de los profesores de la especialidad, pero que iban rotando con los otros profesores, independientemente de quien fuera su profesor principal. Por otra parte, en los exámenes de Abutcov se pueden apreciar las correcciones y firmas de los tres profesores: Glazunov (quien a partir de 1905 fue, además, el Director del conservatorio), Rimski-Korsakov y Soloviov<sup>163</sup>.

Abutcov también mencionó a Pabst entre sus profesores del conservatorio. Esto es imposible, ya que este compositor nunca vivió en San Petersburgo. De haber estudiado con él, debió haber sido en Moscú mientras Abutcov era estudiante de la universidad, ya que Pabst vivió en esa ciudad entre 1878 y el año de su muerte, 1897.

Entre 1904 y 1906 Abutcov interrumpió sus estudios en el conservatorio debido a que, como vimos anteriormente, fue reclutado para la Guerra ruso-japonesa. En su legajo se encuentra una nota de Soloviov en la que este acepta nuevamente a Abutcov como su alumno, luego de haber participado de la guerra, a partir de septiembre de 1906<sup>164</sup>. Esta interrupción en los estudios le impidió a Abutcov ser testigo y partícipe de la famosa revuelta de los estudiantes del conservatorio en 1905. En el contexto de la ola de agitación política vinculada con la Revolución rusa de 1905, una asamblea de

---

<sup>162</sup> Sargeant, 101.

<sup>163</sup> A. Abutkov, Examen de fuga, s. f., Fond 361, Opis I, Delo 15, List 13-14, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).

<sup>164</sup> N. Soloviov, Nota de aceptación, marzo de 1906, Fond 361, Opis I, Delo 15, List 5, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).



seiscientos estudiantes del conservatorio pidió la suspensión de clases. Sus demandas eran artísticas, pedagógicas y profesionales: posibilidad de tocar y asistir a conciertos, mejoras de la instrucción en historia de la música y expansión del curso de práctica de ensamble, entre otras. Rimski-Korsakov, como miembro de la *intelligentsia*<sup>165</sup> liberal, apoyó a los estudiantes en esta revuelta, y todo derivó en un escándalo. Rimski-Korsakov fue despedido por las autoridades de la Sociedad Musical Rusa (de quien dependía el conservatorio), Glazunov y Anatoli Liadov (1855-1914) renunciaron en apoyo a Rimski-Korsakov, varios estudiantes de composición se negaron a rendir sus exámenes finales<sup>166</sup>, había renuncias en masa por parte de los estudiantes, etc. Finalmente, los profesores fueron restituidos y Aleksandr Glazunov tomó la dirección del conservatorio.

Abutcov decía que “se recibió de compositor y concertista”. En realidad, recibió un diploma de “Artista Libre”, en la especialidad de teoría de la composición<sup>167</sup>. El título de “artista libre” fue un gran logro de la Sociedad Musical Rusa para sus graduados, ya que consiguió la misma titulación que para los que se graduaban en la Academia de la Artes, una institución imperial y con una historia que se remontaba al siglo XVIII. El título de “artista libre” les daba derecho a los graduados a obtener una ciudadanía honorable personal<sup>168</sup>, privilegio que Abutcov no necesitaba por pertenecer ya a un estatus social más alto (noble). A su vez, los graduados con este título podían ingresar al servicio civil con el rango XIV, pero Abutcov, al momento de egresar, contaba ya con el rango VIII. El diploma de “artista libre” era obtenido solo por aquellos alumnos que habían cumplido con el plan de estudios completo; caso contrario, recibían solo un *attestat* (certificado).

El curso completo le insumió a Abutcov ocho años. Este tiempo no es excesivo si tenemos en cuenta que Sargeant dice que “el curso completo de estudio podía tomar ocho o nueve años”<sup>169</sup>. Además, debemos tener en cuenta que Abutcov no era un estudiante a tiempo completo (durante todo su período en el Conservatorio de San

---

<sup>165</sup> Nombre con el que se designaba a la élite intelectual en Rusia.

<sup>166</sup> Para ese entonces, el departamento de composición agrupaba a la “*intelligentsia* democrática”, mientras que los instrumentistas y cantantes eran el “proletariado musical”. Sargeant, *Harmony and Discord*, 277.

<sup>167</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, «Diplom», 1 de septiembre de 1907, Fond 361, Opis I, Delo 15, List 7, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).

<sup>168</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 130.

<sup>169</sup> Sargeant, 101.

Petersburgo trabajó en el Ministerio de Finanzas), y que perdió al menos dos años de estudios por su reclutamiento para la Guerra ruso-japonesa. Tal vez pudiera parecernos que su edad era avanzada para estudiar en el conservatorio (entró con 24 años y egresó con 32), pero estaba dentro de lo normal para la institución (Sargeant menciona que “los estudiantes tenían un rango de edad que iba desde los ocho o nueve años hasta mediados o finales de los treinta”<sup>170</sup>).

El resultado de sus exámenes finales en el conservatorio es el siguiente: en la materia principal elegida para su especialidad, Teoría de la Composición, “muy bueno”; en las materias secundarias obligatorias, Instrumentación Especial, Piano y Estética, “bueno”, e Historia de la Música, “excelente”<sup>171</sup>. Los miembros examinadores eran, además de los mencionados Nikolai Soloviov, Aleksandr Glazunov, Nikolai Rimski-Korsakov y Anatoli Liadov, Aleksei Puzyrevski (1855-1917), Jāzeps Vītols (1863-1948), Grigori Marenich (1836-1918), Ignati Voiachek (1825-1916), Liveri Sakketti (1852-1916), Nikolai Sokolov (1859-1922) y Piotr Gubitski (1845-1915)<sup>172</sup>.

El trabajo final de composición de Abutcov fue la cantata, sobre tema dado, *Rai i peri* (*El paraíso y la peri*). En ese año (1907), hubo solo dos egresados en la especialidad de Teoría de la Composición: Abutcov y Yekaterina Ranushevich, ambos pertenecientes a la clase del profesor Soloviov<sup>173</sup>.

## 12 - Capilla Coral Imperial de San Petersburgo

Abutcov dice en la Argentina, y las otras fuentes argentinas lo repiten: “Después de terminar [el] curso del Conservatorio vivía [sic] algún tiempo en Alemania perfeccionándose en la orquestación con el maestro Humperdink [sic]. Dentro de un año fue nombrado profesor de piano, armonía, contrapunto y fuga de la Capilla Imperial de Petrogrado”<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> Sargeant, 101.

<sup>171</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, «Diplom».

<sup>172</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo.

<sup>173</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, *Otchet S.-Peterburgskago Otdelenia Imperatorskago Russkago Muzykalnago Obschestva i Konservatorii za 1906-1907 g.* (San Petersburgo: S. L. Kinda, 1908), 12.

<sup>174</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

No contamos con ningún documento que certifique el estudio de orquestación con Engelbert Humperdinck (1854-1921). Podría parecer extraño este dato, ya que Abutcov tenía cerca a Rimski-Korsakov, considerado por muchos como el mejor maestro de orquestación de su tiempo. Incluso, un examen de orquestación de Abutcov en el conservatorio tiene la firma de Rimski-Korsakov, lo que nos induce a pensar que este era su profesor de orquestación<sup>175</sup>. Lo que sí podemos decir es que no puede haber pasado un año entre su egreso del conservatorio y su nombramiento como profesor en la Capilla Coral Imperial, ya que su graduación fue a mediados de 1907 y en ese mismo año figura en la plantilla de profesores de la otra institución.

La Capilla Imperial de San Petersburgo (ahora Capilla Académica Estatal de San Petersburgo) es la institución profesional musical más antigua en actividad en San Petersburgo. Son muchos los nombres oficiales que ha tenido a lo largo de su historia, y para la época que nos ocupa se llamaba “*Gosudarstvennaia Imperatorskaia instrumentalno-jorovaia kapella*”, que literalmente se podría traducir como “Capilla instrumental-coral Estatal Imperial”. Sin embargo, el nombre con el que más se la ha identificado es el que tuvo desde 1763 hasta 1901: “*Imperatorskaia Pridvornaia pevcheskaia kapella*” (literalmente: “Capilla Coral de la Corte Imperial”). El término “*kapella*” ha sido tomado del alemán, pero para los rusos este concepto es mucho más amplio que el de nuestra “capilla musical”. Sin extendernos mucho hacia atrás en la historia de la Capilla, por demás compleja, diremos que en el siglo XIX reunía a los mejores cantantes reclutados a lo largo de toda Rusia, y que era el coro personal del zar en los suntuosos templos imperiales. No obstante, este coro, al menos desde fines del siglo XVII, era usualmente dividido en conjuntos más pequeños para servir en las iglesias imperiales y en las capillas privadas de los miembros de la capilla real<sup>176</sup>.

Los cantantes eran generalmente pupilos, y como necesitaban una instrucción general y, especialmente, musical, la Capilla pasó a ser también un centro de enseñanza. Con el tiempo se incorporaron las clases para los *regenti*. El *regent* (que podría ser traducido como “chantre”) es “un músico entrenado, quien es responsable de los

---

<sup>175</sup> [Alekséi Abutkov], «Grand Duo de F. Schubert. Op. 140 (2e partie)» (examen de orquestación), s. f., Fond 361, Opis I, Delo 15, List 18, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).

<sup>176</sup> Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917*, 2.

ensayos y de la dirección del coro”<sup>177</sup>. La diferencia con un director de coro normal, es que el coro que dirigía el *regent* estaba dentro del ámbito religioso ortodoxo.

Abutcov ingresó a la Capilla Coral Imperial en 1907<sup>178</sup>, como profesor de piano, armonía, contrapunto, canon y fuga en las clases para *regenti*. Varios de sus profesores del conservatorio trabajaron también allí: Rimski-Korsakov, Liadov, Sokolov, Puzyrevski, entre otros. Sin embargo, quien debe haber sido el principal responsable de la entrada de Abutcov en la Capilla Imperial, fue su principal maestro en el Conservatorio de San Petersburgo, Nikolai Soloviov, ya que desde el año anterior estaba a cargo de la dirección de la Capilla<sup>179</sup>.

A Abutcov no le tocó una buena época en la Capilla Coral Imperial. Carolyn Dunlop la resume de esta manera:

Un número de factores contribuyeron a la declinación de la Capilla. En los tempranos años del siglo veinte, los cambios frecuentes en la administración destruyeron el sentido de tradición y continuidad. Las estrechas relaciones entre la Capilla y la corte significaban que la atmósfera de sospecha y desconfianza que impregnaba a la corte también afectaba a los coristas, y entonces los músicos de primera clase fueron reemplazados por administradores políticamente correctos, los que no pudieron proporcionar el necesario liderazgo musical. Al mismo tiempo, otros establecimientos, como la Escuela del Sínodo y el Conservatorio, fueron creciendo en poder y, debido a la incapacidad o renuencia de Capilla para adaptarse a los tiempos, la nueva generación de jóvenes compositores entusiastas se dirigió a Moscú y a la Escuela del Sínodo, donde su trabajo era bienvenido<sup>180</sup>.

Cuando en la cita se menciona la “atmósfera de sospecha”, tiene que ver con la proximidad de la Revolución de 1905. La situación política inestable, junto con la atmósfera de miedo y sospecha dentro de la corte imperial, antes y después de la Revolución de 1905, hicieron que la Capilla se hiciera más introspectiva. De todas formas, Dunlop considera que el nivel subió con Soloviov:

Con el nombramiento de Nikolai Soloviov como Asistente del jefe de la Capilla en 1906, el nivel de rendimiento parece haber aumentado drásticamente. Soloviov intensificó el estudio del solfeo, mantuvo ensayos regulares diariamente y trabajó tenazmente sobre la afinación de los cantantes<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Dunlop, 2.

<sup>178</sup> Dunlop, 159.

<sup>179</sup> En realidad, el puesto de Soloviov era “*Pomoschnik nachalnika*” (“Asistente del jefe”), pero la función era la del antiguo *Direktor* (Director). Esto se debe a que para ese tiempo había un *Nachalnik* (Jefe), pero con una función más de tipo protocolar que práctica.

<sup>180</sup> Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917*, 126.

<sup>181</sup> Dunlop, 103.

Entre 1907 y 1908 se produjeron cambios en el estatuto de las clases de *regenti*. Uno de los más significativos se relaciona directamente con el clima de desconfianza al que hacíamos mención: solo los pupilos pertenecientes al coro de la Capilla podían tomar los cursos de *regenti*. Los alumnos privados, externos, podían solo examinarse<sup>182</sup>.

En 1912, Soloviov renuncia y asume en su lugar Jristofor Grozdov (1854-1919), quien había sido *Inspektor* (Inspector) de la Capilla desde 1904. Dunlop considera que “este período de la historia de la Capilla es de poco interés”<sup>183</sup>.

El estatuto de los cursos para *regenti* de 1908 establece las siguientes materias en su dictado: “(a) Materias fundamentales: armonía, contrapunto, canon, fuga, forma musical y teoría, historia de la música, canto religioso ortodoxo, y reglamentos religiosos; (b) Materias suplementarias: piano, violín, entrenamiento vocal, y canto coral”<sup>184</sup>. Esto nos muestra el importante rol que debió tener Abutcov en el desarrollo de la enseñanza durante esos años, ya que estaba a cargo de cuatro de las materias fundamentales y de una suplementaria. Su interés pedagógico se vio reflejado, por el lado del piano, en la publicación de colecciones con obras graduadas de acuerdo con su dificultad. En ellas incluyó obras de los compositores europeos de fama internacional (Clementi, Czerny, Schumann, Bach, Chopin, entre otros), pero también de compositores rusos (Glinka, Bortnianski<sup>185</sup>), incluso suyas propias.

Por otro lado, escribió un manual: *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugui* (*Manual para el estudio de contrapunto, canon y fuga*) con el objetivo de que se convirtiera en texto oficial de estudio en la Capilla. El manual consta de cuatro tomos, y así apareció anunciado en algunos medios de la época (como en la revista *Muzyka dlia Vsej, ex Nuvellist*<sup>186</sup>). Sin embargo, solo llegaron a publicarse los dos primeros tomos: “*Prostoi kontrapunkt strogago stilia*” (“Contrapunto simple en estilo severo”)<sup>187</sup> y “*Slozhny kontrapunkt strogago stilia*” (“Contrapunto complejo en estilo

---

<sup>182</sup> Dunlop, 49.

<sup>183</sup> Dunlop, 50.

<sup>184</sup> Dunlop, 155.

<sup>185</sup> Abutcov publicó tres sonatas de Bortnianski: en si bemol mayor, en fa mayor y en do mayor, basándose en los manuscritos autógrafos del compositor, que permanecían en la Capilla, dado que este fue su Director desde 1796 hasta 1825. Abutcov fue el primero y único que publicó la *Sonata en si bemol mayor* antes de que los manuscritos se extraviaran, y todas las ediciones posteriores de la obra se basaron en esta edición.

<sup>186</sup> «A. V. Abutkov» (anuncio publicitario), *Muzyka dlia Vsej: byvshi «Nuvellist»*, 1914, 2.

<sup>187</sup> A. V. Abutkov, *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk I: prostoi kontrapunkt strogago stilia* (San Petersburgo: Truzhenik, 1912).

severo”)<sup>188</sup>. No obstante, Abutkov llegó a escribir los cuatro tomos, ya que en su archivo personal hemos localizado el tercer y el cuarto tomo, ambos manuscritos: “*Kontrapunkt svobodnago stilia*” (“Contrapunto libre”)<sup>189</sup> y “*Imitatsionnyia formy, kanon i fuga*” (“Formas imitativas, canon y fuga”)<sup>190</sup>.

Si bien en el listado de profesores que publica Carolyn Dunlop en su libro *The Russian Court Chapel Choir 1796-1917* Abutcov aparece en los años “1907-1913”<sup>191</sup>, tenemos algunos documentos que lo muestran trabajando en la Capilla Imperial en el año 1914<sup>192</sup>. Luego de ese año, no hay más indicios de vínculo entre Abutcov y esa institución. Todo indicaría que su retiro de la Capilla coincide con el del Ministerio de Finanzas, debido a su enfermedad.

### 13 - Filarmonia Zaslavski

Al mismo tiempo en que trabajaba como profesor en la Capilla Imperial de San Petersburgo (y en el Ministerio de Finanzas), Abutcov también se desempeñó en un conservatorio privado: la Filarmonia Zaslavski.

No hay fuentes argentinas que mencionen el paso de Abutcov por esta institución. La única fuente rusa que acredita esto es un directorio de San Petersburgo llamado *Ves Peterburg* (Todo Petersburgo), que se publicaba anualmente, y en el que aparecían los habitantes de San Petersburgo con algunos datos importantes: rango, lugar de trabajo, dirección, teléfono. Es en la edición de 1913 en donde Abutcov aparece vinculado a los “cursos de ópera, música y drama de San Petersburgo, de Zaslavski”<sup>193</sup>.

---

<sup>188</sup> A. V. Abutkov, *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk II: slozhny kontrapunkt strogago stilia* (San Petersburgo: Truzhenik, 1913).

<sup>189</sup> A. V. Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk III: kontrapunkt svobodnago stilia», 1914, DD-089, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>190</sup> A. V. Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», 20 de mayo de 1943, DD-062, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; A. V. Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», s. f., DD-055, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>191</sup> Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917*, 159.

<sup>192</sup> «A. V. Abutkov»; Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk III: kontrapunkt svobodnago stilia».

<sup>193</sup> N. I. Ignatov, ed., *Ves Peterburg: Adresnaia I spravochnaia kniga g. Sankt-Peterburga na 1913 god. Otdel III: alfavitny ukazatel zhitelei goroda S.-Peterburga, Gatchiny, Krasnago Sela, Kronshtadta, Oranienbauma, Pavlovska, Petergofa y Tsarskago Sela* ([San Petersburgo]: A. S. Suvorin, 1913), 3.

En un sitio on-line de postales antiguas podemos encontrar una tarjeta postal enviada desde Kuokkala (ahora Repino) el 8 (21) de junio de 1913. Es remitida por una tal Yek. Averina, y el destinatario es Ivan Sergueievich Moskalev. Allí, la remitente le dice a Moskalev:

Si quiere vivir [en San Petersburgo] el año que viene, vaya a lo de Abutkov. Moguilevskaia, c[asa] 21, de[partamento] 1. De 1 a 9 de la t[arde]. Organiza una ópera en miniatura con un pago inicial de 100 rub[los], que luego es devuelto. Se necesitan bajos. Háblele de mi parte<sup>194</sup>.

Según el sitio mencionado, Ivan Moskalev fue luego un cantante de ópera (bajo), y esta actividad de Abutcov estaría vinculada con los cursos de Zaslavski. El domicilio que figura es efectivamente el de Abutcov en el año 1913<sup>195</sup>.

El propietario de la Filarmonía Zaslavski era un músico judío llamado Guershko Yankel Moiseiev Zaslavski. En 1907, seguramente por el clima antisemita que caracterizó a la Rusia imperial, y luego de pedir autorización al rabino de San Petersburgo, se le otorgó el nombre ruso de Grigori Yakovlevich Zaslavski. Había nacido en 1879 en Zlatopol, provincia de Kiev. Hijo de un pequeño burgués, completó el curso de la Escuela de Música de la sucursal de Kiev de la Sociedad Musical Rusa entre 1890 y 1898, en la especialidad de violín<sup>196</sup>. Sus maestros allí fueron Otakar Shevchik<sup>197</sup> (1852-1934) y Aleksei Kolakovski (1856-1912). En 1903 ingresó al Conservatorio de San Petersburgo, en donde fue alumno de Nikolai Galkin (1856-1906), de su profesor de Kiev, Kolakovski<sup>198</sup>, y también de uno de los más importantes pedagogos del violín en la historia, Leopold Auer (1845-1930). También habría tomado clases con el famoso violinista francés Henri Marteau (1874-1934)<sup>199</sup>.

---

<sup>194</sup> Yek. Averina, «Otkrytka, otpravlennaya v iyune 1913 g. iz Kuokkala v S.-Peterburg I. S. Moskalevu», 21 de junio de 1913,

[https://terijoki.spb.ru/old\\_dachi/od\\_letters.php?item=kuokkala&lid=ku012](https://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_letters.php?item=kuokkala&lid=ku012).

<sup>195</sup> Ignatov, *Ves Peterburg: Adresnaia i spravochnaia kniga g. Sankt-Peterburga na 1913 god. Otdel III: alfavitny ukazatel zhitelei goroda S.-Peterburga, Gatchiny, Krasnago Sela, Kronshtadta, Oranienbauma, Pavlovska, Petergofa y Tsarskago Sela*, 3.

<sup>196</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, «Grigori Yakovlevich Zaslavski», s. f., Fond 361, Opis I, Delo 1469, Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).

<sup>197</sup> Alfa [Aleksei Abutkov], «Uspeji ruskogo iskusstva v Argentine», s. f., DV-031, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>198</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, «Grigori Yakovlevich Zaslavski».

<sup>199</sup> Alfa [Aleksei Abutkov], «Uspeji ruskogo iskusstva v Argentine».

Además, en el Conservatorio de San Petersburgo fue alumno de composición de Liadov<sup>200</sup>. En esta institución, recibió en 1906 su diploma de “Artista libre”<sup>201</sup>.

Según Abutcov, “la Filarmonía G. Ya. Zaslavski gozaba de gran popularidad en Petrogrado, y formó una pléyade de figuras musicales y dramáticas que se destacaron, como Zaleski en Italia, Marusia Davydova en París, Ada Poliakova en Berlín, y otros”<sup>202</sup>. Las pocas referencias que se encuentran sobre estos músicos nombrados, hace suponer que, si “se destacaron”, fue de manera efímera.

#### **14 - Conservatorio Popular de Simbirsk**

Lo que pasó con Abutcov entre 1914, el año de su retiro, y 1918 sigue siendo un misterio. Esos años coinciden, además, con el comienzo y el fin de la Primera Guerra Mundial. En ese período también sucedieron hechos relevantes para la historia rusa: las revoluciones de febrero y de octubre de 1917.

Abutcov, en la Argentina, decía que “la revolución de 1917 le hizo abandonar su patria”<sup>203</sup>. Otero y Calafat coinciden: “En tiempos de la revolución de 1917 abandonó su patria”<sup>204</sup>. Lo cierto es que Abutcov permaneció en Rusia por algunos años más.

Luego de su retiro en 1914, y dejando de lado su “peregrinación” a Yasnaia Poliana en 1916, mencionada anteriormente, la primera referencia documental que aparece es sobre el año 1917. En los interrogatorios de que fue sujeto, por parte de la Checa, en 1919, Abutcov declara que en febrero de 1917 se trasladó de San Petersburgo (entonces Petrogrado) a Simbirsk.

El interrogatorio del 12 de noviembre de 1919 dice:

12. ¿Qué hacía y dónde estaba?:

---

<sup>200</sup> L. Mnujin, M. Avril, y V. Losskaia, *Rossiiskoie zarubezhe vo Frantsii 1919-2000* (Moscú: Nauka; Dom-muzei Mariny Tsvetaievoi, 2008).

<sup>201</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, «Grigori Yakovlevich Zaslavski».

<sup>202</sup> Alfa [Alekséi Abutkov], «Uspeji russkogo iskusstva v Argentine».

<sup>203</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

<sup>204</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 105; Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.



a) antes de la guerra de 1914. *Primero en Moscú y después en Petrogrado [como] profesor de música.*

b) antes de la revolución de febrero de 1917. *También profesor de música en Petrogrado.*

c) antes de la revolución de octubre de 1917. *Desde febrero de 1917 estoy en la ciudad de Simbirsk, dando clases de música.*

d) a partir de la revolución de octubre hasta el arresto. *Igual*<sup>205</sup>.

Poco más de un mes después, el 18 de diciembre, Abutcov volvió a ser interrogado:

6) *¿Dónde trabajaba antes de la Revolución? Petrogrado*

7) *¿En el tiempo de la Revolución de Febrero? Simbirsk*

8) *¿Entre Febrero y Octubre? Simbirsk*

9) **¿En Octubre?** *También*

10) *¿Después de Octubre? También*<sup>206</sup>.

Si creemos en las respuestas de los interrogatorios, Abutcov regresó a su provincia natal, nuevamente, en febrero de 1917. Al poco tiempo de su arribo, habría comenzado a dar clases de música, aunque no sabemos en qué circunstancias.

El primer hecho documentado y concreto de este nuevo período en Simbirsk es un suceso absolutamente relevante para la ciudad: la creación del Conservatorio Popular de Simbirsk, primera institución específica de enseñanza musical de la provincia.

Los llamados “conservatorios populares” comenzaron a surgir en 1906, luego de que se creara el primero de ellos en el seno de la Sociedad de Universidades Populares de Moscú. Es muy probable que haya ayudado a esto el espíritu político que siguió a la

---

<sup>205</sup> Simbirskaia Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek., «Protocol» (protocolo de interrogatorio). Las cursivas son nuestras; se corresponden con las respuestas manuscritas (en contraste con las preguntas impresas en el formulario).

<sup>206</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio). Las cursivas son nuestras; se corresponden con las respuestas manuscritas (en contraste con las preguntas impresas en el formulario). Las negritas están en el original.

Revolución de 1905. Para Ganzburg<sup>207</sup> y Marchishina<sup>208</sup>, la antecesora de los conservatorios populares era la célebre Escuela de Música Libre creada por Mili Balakirev en San Petersburgo, en 1862. Según Sargeant, los conservatorios populares resucitaron en 1927 a través de los conservatorios de trabajadores<sup>209</sup>.

Luego del primer conservatorio popular, en Moscú, según Yustus y Suietin, “gradualmente se fueron organizando conservatorios populares en otras ciudades del país. Esta tendencia ganó mayor actividad durante los primeros años del poder soviético”<sup>210</sup>. Obviamente, los objetivos de estos conservatorios populares se diferenciaban de los que tenían los conservatorios tradicionales que dependían de la Sociedad Musical Rusa, y así se refleja en los documentos que hacen referencia al conservatorio creado por Abutcov:

la apertura en Simbirsk de un conservatorio popular tuvo por objeto ofrecer la oportunidad a la más amplia población de la ciudad en general, y al proletariado en particular, de obtener una educación musical seria a un costo asequible [...] aunque en los conservatorios normales no se enseñan instrumentos populares, en los conservatorios “populares” sería deseable introducir este tipo de enseñanza, ya que la demanda de la misma por parte del proletariado es bastante grande<sup>211</sup>.

La presencia de estudios musicales superiores en cerca de la mitad de los profesores, da testimonio de la calidad de la educación que se ofrecía en el Conservatorio Popular de Simbirsk. Entre las asignaturas que se impartían encontramos canto, piano, violín, violonchelo, teoría elemental, armonía, solfeo, piano obligatorio, historia de la música, estética, instrumentos de viento<sup>212</sup>. Es interesante la importancia que se le daba a la divulgación a toda la comunidad. Por ejemplo, el propio Abutcov daba conferencias

---

<sup>207</sup> G. I. Ganzburg, «Istoria Iziumskoi narodnoi konservatorii», en *Muzykalno-prosvetitel'skaia rabota v proshlom i sovremennosti (k 90-letiu uchrezhdenia G. L. Bulychevtsevym "Narodnoi konservatorii" v Kurskom krae): materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* (Kursk: Kurski Gosudarstvennyi Universitet, 2010), 198.

<sup>208</sup> Yustus y Suietin, «Status narodnyj konservatori v Rossii nachala XX veka (Na primere Simbirskoy gubernii)», 52.

<sup>209</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 279.

<sup>210</sup> Yustus y Suietin, «Status narodnyj konservatori v Rossii nachala XX veka (Na primere Simbirskoy gubernii)», 51.

<sup>211</sup> «Perepiska gubono s Simbirskoi noradnoi konservatoriei», diciembre de 1918, Fond R-190, Opis 1, Delo 23, List 2, Archivo Estatal de la Provincia de Ulianovsk (GAUO).

<sup>212</sup> Yustus y Suietin, «Status narodnyj konservatori v Rossii nachala XX veka (Na primere Simbirskoy gubernii)», 53.

sobre historia de la música (especialmente sobre la historia de la música rusa), que eran ilustradas musicalmente por alumnos y profesores del conservatorio.

El Conservatorio Popular de Simbirsk fue fundado en mayo de 1918, y contó en su comienzo con la financiación del Consejo Provincial de Educación Pública. En julio de ese año, el Ejército Blanco le arrebató el control de la ciudad a los bolcheviques y se interrumpe el apoyo económico gubernamental al conservatorio, por lo que la institución debe sostenerse exclusivamente con el aporte de los alumnos. No obstante, la demanda sigue creciendo. En noviembre de 1918, la matrícula es de cincuenta alumnos. En marzo de 1919, la cantidad de alumnos asciende a doscientos, más otras doscientas solicitudes de inscripción que son evaluadas por el comité de selección. Este crecimiento llevó a un plan para el desarrollo futuro, que incluía la creación de dos bibliotecas de partituras, un taller para la fabricación y reparación de instrumentos, y una tienda para la venta de partituras e instrumentos. También se creyó necesario la creación de una orquesta sinfónica, lo cual fue aprobado por el gobierno de la ciudad en la primavera de 1919. Para la organización y dirección de la orquesta se convocó al destacado violista, pedagogo, compositor y director Vladimir Romanovich Bakaleinikov (1885-1953)<sup>213</sup>, quien desde Petrogrado envió un detallado proyecto, aunque la orquesta no llegó a materializarse (la hambruna de los años siguientes puede haber sido un factor determinante)<sup>214</sup>.

## 15 - Encarcelamiento

El 11 de septiembre de 1919, los bolcheviques recuperan el control de Simbirsk. Eran tiempos muy difíciles, ya que luego de la Revolución Bolchevique de 1917 comenzó la Guerra Civil Rusa, que se extendió hasta 1923. Pese a la labor musical que estaba desarrollando Abutkov en Simbirsk, en gran medida acorde a lo que pretendía el gobierno soviético, el músico tenía varias “cualidades” que lo convertían en potencial enemigo de los bolcheviques: era noble, se había movido durante muchos años entre la aristocracia, trabajó para el gobierno zarista, tenía un hermano que era General del Ejército Blanco y, principalmente, era tolstoiano. Esta última parece haber sido la

---

<sup>213</sup> Bakaleinikov emigró posteriormente a los Estados Unidos. Allí adquirió relevancia, entre otras cosas, como director de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, y por haber sido el maestro de Lorin Maazel.

<sup>214</sup> Bosquet y Malinina, «Aleksi Vladimirovich Abutkov: povoroty sudby», 102.

causa principal de, al menos, un allanamiento, dos interrogatorios y el encarcelamiento que sufrió Abutcov.

En el artículo de la revista *Golos Truda* que mencionamos anteriormente, sobre la primera visita de Abutcov a Tolstoi, el músico cuenta que la transcripción de la conversación, junto con un retrato autografiado del escritor, le “fueron secuestrados por los bolcheviques en un allanamiento en 1919”<sup>215</sup>. En el retrato, Tolstoi “escribió su nombre, apellido, y repitió sus últimas palabras: ‘Trate de hacer las cosas que estén dentro de sus posibilidades. Si va a necesitar de mis consejos, escríbame. Estaré contento de serle útil’”<sup>216</sup>.

El primer interrogatorio, por parte de la Checa, se llevó a cabo el 12 de noviembre de 1919. En él declara ser interrogado como “anarquista”, y en cuanto a afiliación partidaria responde: “Tolstoiano”<sup>217</sup>. Estos dos conceptos no son excluyentes. Por el contrario, el tolstoianismo es anarquista en esencia, llamado muchas veces “anarcocristianismo” por su base en las enseñanzas de Jesús, y considerando que el cristianismo fue en su origen un movimiento anarcopacifista.

El segundo interrogatorio fue realizado el 18 de diciembre de ese mismo año, y para entonces Abutcov ya estaba detenido, ya que en el mismo protocolo figura como día de detención el 12 de diciembre de 1919, por orden de la Checa de la provincia de Simbirsk. El lugar en donde está detenido al momento del interrogatorio es la misma sede provincial de la Checa. El motivo del interrogatorio es “por culpabilidad de participación en una reunión anarquista”. Cuando se le pregunta sobre la membresía partidaria, responde “Anarquista – Tolstoiano”<sup>218</sup>. Entre los datos interesantes que aparecen en este interrogatorio, vemos que Abutcov declara que su hermano Nikolai, que ya sabemos que fue un alto militar del Ejército Blanco durante la Guerra Civil Rusa, murió durante la Primera Guerra Mundial, en 1916<sup>219</sup>. En realidad, Nikolai estaba vivo al momento del interrogatorio, por lo que la información falsa brindada

---

<sup>215</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión traducida al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 50.

<sup>216</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión traducida al español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 50.

<sup>217</sup> Simbirskaia Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek., «Protocol» (protocolo de interrogatorio).

<sup>218</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia, «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio).

<sup>219</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia.

por su hermano podría haberse debido a una intención de encubrir a Nikolai, o bien a desligarse él mismo de contactos con el Ejército Blanco. Finalmente, Nikolai murió un mes y medio después, el 7 de febrero de 1920, seguramente a manos del Ejército Rojo. Otro dato interesante que surge del interrogatorio es que declara ser el “Presidente de la Asociación Profesional de Trabajadores del Arte de Simbirsk”<sup>220</sup>.

Abutcov, luego de permanecer detenido en la sede de Simbirsk de la Checa, fue trasladado a Moscú el 3 de enero de 1920, junto con otras tres personas: Aleksandr Kochelev, Pavel Karpov y Semion Kuzmin. El 20 de enero de 1920, los cuatro envían una carta a la Presidencia de la Checa de Moscú, que transcribiré a continuación debido a que aporta información significativa:

Nosotros, los firmantes, ciudadanos de la ciudad de Simbirsk, fuimos arrestados el 11 de diciembre<sup>221</sup> del año pasado por agentes de la Checa del Gobierno de Simbirsk, por orden de la Checa Panrusa. Luego de eso, el 3 de enero de este año fuimos trasladados a Moscú bajo la jurisdicción de la Checa Panrusa, y desde allí nos trasladaron a la Checa de Moscú. A pesar de que ha pasado tanto tiempo desde el día de nuestra detención, hasta este momento no hemos recibido todavía ninguna acusación firme, y nosotros estamos encarcelados aquí sin saber por qué nos privaron de libertad.

Suponiendo que el único motivo para nuestra detención podría ser nuestras convicciones políticas (nosotros somos seguidores de las enseñanzas de L. N. Tolstoi), y pensando que privar de la libertad a las personas solamente por sus convicciones es ilegal desde el punto de vista del Gobierno Soviético, nosotros les pedimos a ustedes que nos informen cuál es la acusación o, si no existen suficientes fundamentos, liberarnos. Está demostrado, además, que en estos tiempos en que el Ejército Rojo termina la lucha contra los enemigos del Gobierno Soviético en todos los frentes, y a los países de la Entente no les queda otra alternativa que levantar el bloqueo a Rusia, la lucha contra la contrarrevolución tomó otro camino, transfiriendo el eje desde la zona política a la zona de la lucha contra el sabotaje, la especulación y la corrupción. En estas condiciones, parece que no hay bastantes fundamentos para tenernos a nosotros bajo detención como presos políticos, a quienes nunca fuimos parte de las organizaciones que se manifestaban contra el Gobierno Soviético.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, pedimos acelerar la revisión de nuestro caso e interrogarnos lo más pronto posible, en estos días<sup>222</sup>.

No sabemos si se esconde una ironía tras lo dicho de que “privar de la libertad a las personas solamente por sus convicciones es ilegal desde el punto de vista del Gobierno

---

<sup>220</sup> Simbirskaia Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia.

<sup>221</sup> Un día anterior a la fecha que figura en el protocolo de interrogación del 18 de diciembre.

<sup>222</sup> Aleksei Abutkov et al., Nota solicitando liberación, 20 de enero de 1920, 19, Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Ulianovsk.

Soviético”, justamente en un régimen que se caracterizó por lo contrario, o si realmente en esas primeras épocas del gobierno bolchevique los firmantes creían en lo que estaban escribiendo. Lo cierto es que los tolstoianos fueron perseguidos por el régimen instaurado en la Rusia posrevolucionaria. Si bien Lenin admiraba a Tolstoi, no solo como literato, sino también por sus ataques al régimen zarista y a la Iglesia Ortodoxa, su cristianismo y su postura pacifista eran una molestia para el líder soviético. Tolstoi había muerto en 1910, pero el movimiento tolstoiano comenzó a crecer con mucha fuerza justamente en los años que siguieron a la Revolución de Octubre de 1917. Como todos los otros grupos anarquistas de Rusia, los tolstoianos vieron con buenos ojos la caída del régimen zarista, pero la concentración del poder en los bolcheviques rompía con las expectativas de una gran cantidad de agrupaciones libertarias, socialistas, sindicalistas, entre otras. El régimen soviético vio una gran amenaza en el anarquismo, y su intento de aniquilación comenzó desde el mismo momento de la revolución. Específicamente en cuanto al movimiento tolstoiano, lo que más molestaba al régimen era su continua militancia hacia la abolición de la pena de muerte, como así también la posibilidad de instauración de un sistema de objeción de conciencia, que permitiera la no participación en el servicio militar por convicciones religiosas. Si bien Lenin firmó un decreto garantizando esto último, gracias a arduas gestiones de Vladimir Chertkov, los responsables de la Checa a lo largo de toda Rusia hicieron caso omiso de él, y los tolstoianos fueron sistemáticamente perseguidos, encarcelados, torturados, muchos de ellos ejecutados o enviados a campos de trabajos forzados en Siberia.

El hecho de que Abutcov estuvo en prisión fue algo que se mantuvo bastante oculto mientras vivió en la Argentina. Ningún entrevistado menciona esto, ni tampoco aparece en las biografías de Calafat y Otero. No obstante, contamos con algunas referencias en fuentes argentinas.

Una de estas fuentes es un documento mecanografiado anónimo<sup>223</sup>, a manera de recuerdos sobre Abutcov. Allí se lee:

Cuando termina la Revolución Rusa, en 1917 y 1918, [Abutcov] es apresado, culpado por los bolcheviques de contrarrevolucionario, y encerrado en una cárcel subterránea donde permaneció aproximadamente un año, de cuyo encierro le sobrevino una afección cardíaca de gravedad.

---

<sup>223</sup> Según Cristóbal Sureda, quien se desempeñó durante muchos años como Director del Museo Municipal de General Alvear “Dr. Salvador Calafat”, el documento podría haber sido escrito por José “Pepe” Vargas.

En los interrogatorios, al declarar ser músico y perteneciente a la orquesta del Zar en Petrogrado, y que en los días de la revolución, era presidente de [sic] de un sindicato de músicos.

Concurrentes con sus declaraciones, se le acusó de ser responsable de un depósito de armas descubierto por la policía en el sindicato, formándole juicio sumarino [sic] con miras a ser fusilado.

En sus declaraciones y defensa dice Ser Tolstoiano, enemigo de las armas y de la violencia, discípulo y amigo de Tolstoi, declaraciones éstas que sirvieron para los revolucionarios, para declararlo enemigo número uno de la causa. Las teorías del conde León Tolstoi, para los seguidores de Carlos Marx, eran anárquicas... y todo seguidor de aquel, lo mismo que aquellos sindicalistas librepensadores con el sello indeleble de socialistas o anarquistas, fueron declarados contrarrevolucionarios, perseguidos, encarcelados cuando no ¡Fusilados!

[...]

Nos relataba Abutcov: - Si yo no hubiera tenido la suerte de ser ayudado por amigos para escapar de la prisión, hoy estaría muerto<sup>224</sup>.

Podemos notar varios datos erróneos en este documento, como el de “la orquesta del Zar”, el de que estuvo cerca de un año en la cárcel (ya veremos que fue mucho menos) y la imprecisión acerca del sindicato que presidía Abutcov; sin embargo, este documento es, de los argentinos, el que más se explaya en el suceso.

Otra fuente argentina es la nota en homenaje a Abutcov, publicada por la revista *Seiattel* / *Sembrador* luego de la muerte del compositor.

A[leksei] V[ladimirovich], como tolstoiano, fue perseguido por el régimen zarista. Fue arrestado y mandado a prisión. Lo mismo pasó con él, por iguales motivos, después de la revolución. A. V. fue perseguido por los bolcheviques, los que en el futuro decidieron fusilarlo, pero gracias al Dr. Chertkov, el cual tenía muchas relaciones con algunos comunistas, pudo, a través de una combinación estratégica, sacar a Aleksei Abutkov de prisión<sup>225</sup>.

No hemos encontrado ningún otro registro que nos certifique que Abutcov haya sido perseguido y encarcelado también durante el régimen zarista.

Antes del párrafo transcrito arriba, la nota menciona también que:

---

<sup>224</sup> [¿José Vargas?], «Conservatorio Musical Schubert» (General Alvear, s. f.), DV-038, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>225</sup> [Cholovsky], «Prof. A. V. Abutkov», 19.

A. V. hablaba alemán, francés (la madre era francesa), español, latín, griego y otros, y muchos idiomas eslavos, además de ser especialista en esperanto. Además, él enseñaba el idioma internacional “ido”, el cual es más fácil de aprender que el esperanto [...]

Al principio de la revolución, los bolcheviques le ofrecieron a A. V. la cátedra de esperanto en la III Internacional, para la propaganda de sus ideas unilaterales, pero él no quiso colaborar con el bolcheviquismo<sup>226</sup>.

Este hecho tampoco aparece en las otras fuentes que hemos consultado. Lo que sí está comprobado es el interés de Abutcov no solo por el esperanto, sino además por el ido, que es otra lengua auxiliar descrita normalmente como una variante simplificada del esperanto. La prueba del vínculo de Abutcov con estas lenguas es la presencia de libros, folletos y diccionarios relacionados dentro de su fondo documental.

La revista anarquista *La Campana de Palo*, de Buenos Aires, describe lo siguiente:

[Abutcov] nos enseñó luego numerosos folletos de Tolstoy, prohibidos en Rusia, y una carta firmada por Tcherkov [*sic*], ejecutor testamentario, conjuntamente con la hija de Tolstoy. Mientras nos traducía los títulos de cada uno de los folletos, que estaba hojeando, a retazos nos contó cómo había llegado al país; de su encarcelamiento en Rusia; de su liberación y fuga milagrosa, facilitada por la garantía dada a la Checa por su amigo Tcherkov [*sic*]<sup>227</sup>.

Todo indicaría que Abutcov pudo salir de la cárcel gracias a la intercesión de Vladimir Chertkov, el líder del movimiento tolstoiano. Esto no sería extraño, ya que Chertkov se caracterizó, durante el gobierno soviético, de hacer todo lo que estuviera a su alcance para que los tolstoianos fueran liberados de prisión, no fueran enviados a los campos de trabajos forzados ni fueran ejecutados, negociando a veces directamente con Lenin o con Stalin.

Dos cartas fechadas, respectivamente, el 17 de febrero de 1920 y el 5 de mayo del mismo año, firmadas por Abutcov y Kochelev (otro de los encarcelados junto a Abutcov), y dirigidas a Chertkov y a su esposa, son prueba no solo del vínculo directo entre el músico y Chertkov, sino además de que fue liberado muy poco después de su reclamo del 20 de enero de 1920 ante las autoridades de la Checa, mencionado anteriormente.

---

<sup>226</sup> [Cholovsky], 18.

<sup>227</sup> «Alejo Abutcov», 17.



La primera de esas cartas está dirigida solamente a Anna Konstantinovna, la esposa de Chertkov, y dice que “el haberla conocido y estar en su casa va a quedar como el mejor recuerdo para siempre”<sup>228</sup>. Algunos datos relevantes que surgen de la carta se pueden observar en el primer párrafo de ella:

Por su pedido, le avisamos que salimos de Moscú recién el 7 de febrero y llegamos a Simbirsk recién el 13 de febrero. Nuestro viaje, en general, estuvo aceptablemente bien, porque pudimos encontrar lugar en el tren en el vagón para los oficiales. Durante los últimos días de nuestra presencia en Moscú pasamos por el edificio de Asuntos Sociales, en donde recibimos una libra de pan, almuerzo y cena, y además, para el viaje a Simbirsk, recibimos 400 rublos<sup>229</sup>.

Esta información también nos muestra algo importante: si recibió asistencia social del Estado quiere decir que no “escapó” clandestinamente de la cárcel, y que al menos inmediatamente después de su liberación no vivió como un fugitivo.

Un último documento que queremos mencionar en este apartado es una carta que recibió Abutcov, fechada en Milán el 26 de mayo de 1939, y remitida por una hermana de su compañero Aleksandr (Sasha) Kochelev. La carta es muy interesante y extensa, pero ahora transcribiremos solamente algunas oraciones que son significativas para el tema de la detención de Abutcov:

Yo lo veo a Usted como lo vi en la primera vez; cuando Usted vino a nuestra casa en Perovo, cerca de Moscú, en 1919. Ahora yo veo a mi hermano Sasha en vivo, joven, muy activo y con grandes esperanzas sobre su futuro. ¡Oh!, ¡juventud! En este momento era casi adolescente. De verdad, el traje militar de Praporschik lo hacía apuesto.

[...]

Este apuro, esta agitación, esta esperanza sin explicación, de algo futuro. Estuvimos algunas horas con Usted y con Sasha en casa – La charla con mi padre, después de lo cual se debilitó su salud. Este misterio, el apuro por armar las valijas, y el apuro por partir, confundieron a mi padre.

[...]

Después de que Usted salió en la mañana a las 5 horas ya vinieron a requisar<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> Aleksandr Kochelev y A. Abutkov, Carta de Kochelev y Abutcov a Anna Konstantinovna Chertkova, 17 de febrero de 1920, Fond 552, Opis 1, Delo 3526, List 1-2, Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).

<sup>229</sup> Kochelev y Abutkov.

<sup>230</sup> Carta de Kocheleva a Abutcov, 26 de mayo de 1939, LP-005, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Lo que demuestra esta carta es que, si bien Abutcov fue detenido en Simbirsk junto a Kochelev (que en realidad provenía de Moscú) en diciembre de 1919, ya venían siendo perseguidos por la Checa desde tiempo atrás.

## 16 - Intentos de formar una colonia tolstoiana

En la carta que enviaron Abutcov y Kochelev a la esposa de Chertkov, el 17 de febrero de 1920, queda bastante claro el propósito del retorno a Simbirsk:

En Simbirsk, empezamos los trámites para recibir el terreno para nuestra comunidad, ya que el número de los integrantes es bastante grande. Es posible que su recomendación hacia nosotros vaya a dar buenos resultados. Pensamos que ya podemos empezar a organizar la comunidad. Acá sentimos que existe mucha falta de bibliografía, y por eso es muy bueno saber si podemos contar con Usted para recibir eso por su intermedio<sup>231</sup>.

Esta carta evidencia no solo que Kochelev y Abutcov estaban intentando formar una colonia tolstoiana, sino además que el último había perdido todas sus tierras en Simbirsk.

No tuvieron éxito en Simbirsk, y eso lo demuestra otra carta enviada por los dos el 5 de mayo de 1920 (poco más de dos meses después de la carta enviada desde Simbirsk) a Chertkov y su esposa:

Ya es la segunda semana que estamos en Jersón. [...]. Llegando a Jersón el 22 de abril, y no recibiendo ninguna oferta de trabajo en dos semanas, hasta el 4 de mayo, nosotros aprovechamos a observar la naturaleza y la vida alrededor de nosotros [...].

Nosotros aparecimos en Jersón así: llegando desde Moscú a Simbirsk (nosotros ya le escribimos a ustedes sobre eso), buscamos posibilidades para cambiar las condiciones de nuestras vidas. Justo en este tiempo se empezaron a formar en Ucrania los comisariados<sup>232</sup>. Aleksei Vladimirovich fue invitado como encargado de la sección musical y, aceptando él, me mandó con una solicitud de trabajo para mí. La solicitud fue aceptada, y nosotros entramos como miembros en el comisariado que se estaba formando. ¡Ir al sur era muy tentador en todos los casos!... El 17 de marzo salimos de Simbirsk, y sin inconvenientes llegamos a Kiev, en donde nuestro comisariado fue cancelado por razones que no sabemos, pero nosotros recibimos un nombramiento, primero en Nikolaiev, y de allí nos mandaron a Jersón. En Jersón, inesperadamente, supimos que el cargo por el cual

---

<sup>231</sup> Kochelev y Abutkov, Carta a Anna Konstantinovna Chertkova, 17 de febrero de 1920.

<sup>232</sup> Los comisariados (*komissariaty*) eran las oficinas estatales públicas, equivalentes a departamentos, secretarías o ministerios.

nosotros vinimos, de acuerdo con las reglas, no existe, pero hay necesidad por nuestras especialidades. ¡¿Qué hacer?! Y ellos, amablemente, nos pidieron “pasear” hasta que esto esté resuelto. Paso una semana... pasó la segunda... y nosotros todavía “paseamos” ... Eso pasa porque el comisariado está todavía en período de formación. Estamos pensando en buscar otro puesto en el Departamento de Educación Pública de la provincia, recibir algún cargo de profesores escolares en cualquier lugar de la provincia, en las aldeas, recibiendo un sobrante de la tierra que pertenezca a la escuela, usando eso como huerta didáctica y para colmenas...

Pensamos en trabajar en la organización de la comunidad porque la multitud de aldeanos es muy amable con nosotros, y entonces hay interés en esta dirección. La biblioteca de la ciudad está muy bien armada, con una cantidad de libros valiosos. Existe una parte separada, independiente, y completa, con el nombre de Lev Nikolaievich Tolstoi (en donde hay ediciones extranjeras)<sup>233</sup>.

Esta carta confirma la intención de formar una colonia tolstoiana. No pudo ser en Simbirsk, en donde permanecieron solo un mes, y probaron con el sur. Pese al aire de tranquilidad y esperanza que se respira en esta última carta, lo que nos haría pensar que los tiempos de la persecución y encarcelamiento eran solo cosas del pasado<sup>234</sup>, el panorama era en realidad bastante distinto, de acuerdo con lo que escribe la hermana de Kochelev:

Las cartas de Sasha venían muy espaciadas de Novonikolaievsk<sup>235</sup>, Jersón, y la última presencia de ustedes en Odesa. Era para mi padre una tortura total. Él no podía escuchar tranquilo la palabra “Vseobuch”<sup>236</sup>. Y después Sasha dejó totalmente de escribir sobre él. Las frecuentes requisas volvieron loca a toda la casa. La incertidumbre sobre vuestro destino atemorizaba a toda la casa por duplicado. Y al fin este temor llevó a mi padre a la cama, y recién en 1922 nosotros recibimos la primera carta de Sasha desde Bulgaria, en donde él, muy brevemente, contó sobre sus viajes y que estaba afuera<sup>237</sup>.

---

<sup>233</sup> Aleksandr Kochelev y Aleksei Abutkov, Carta de Kochelev y Abutcov a Vladimir Grigorievich Chertkov y Anna Konstantinovna Chertkova, 5 de mayo de 1920, Fond 552, Opis 1, Delo 1668, List 1-2, Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).

<sup>234</sup> Debemos tener en cuenta que durante el régimen soviético la correspondencia era habitualmente interceptada y controlada, lo que impedía que los remitentes pudieran expresarse libremente.

<sup>235</sup> Suponemos que se refiere a la ciudad de Nikolaiev, citada en la carta de Abutcov y Kochelev a Chertkov.

<sup>236</sup> “Vseobuch” es el acrónimo de “Vseobscheie obuchenie”, cuya traducción sería “Educación universal”. Se trataba de un plan educativo a través del cual el régimen soviético inculcaba sus ideas en la población. No obstante, consideramos la posibilidad de que la autora de la carta haya cometido un error, ya que por el contexto de la misiva la palabra “Vsevobuch” sería más acorde. “Vsevobuch” es el acrónimo de “Vseobscheie voiennoie obuchenie”, y significa “Entrenamiento militar universal”, un sistema de reclutamiento militar obligatorio creado por los bolcheviques en 1918.

<sup>237</sup> [Kocheleva], Carta de Kocheleva a Abutcov, 26 de mayo de 1939.

El periplo, luego de la salida de prisión habría sido, entonces: Moscú, Simbirsk, Kiev, Nikolaiev<sup>238</sup>, Jersón, Odesa, y desde allí a Bulgaria.

Son pocas las fuentes que tenemos sobre la presencia de Abutcov en Bulgaria. Aparte de la carta a que acabamos de hacer referencia, Sirio Folgueral, en una entrevista, nos dijo que “él consiguió escapar, qué sé yo donde consiguió documentos, lo que sé es que fue a Bulgaria”<sup>239</sup>.

Otro documento contundente es el carné personal de Abutcov de la Asociación de Músicos Profesionales de Bulgaria, de la ciudad de Varna, en donde figura que abonó las cuotas de julio, agosto y septiembre de 1922<sup>240</sup>.

## 17 - Llegada a la Argentina y permanencia en Buenos Aires

Abutcov dijo que se trasladó a “Francia, de donde con una compañía de revistas llegó en 1923 a Buenos Aires”<sup>241</sup>. Dado que en septiembre de 1922 estaba todavía en Bulgaria, y que para marzo de 1923, como veremos más adelante, ya se encontraba en Buenos Aires, la estadía de Abutcov en Francia debe haber sido breve. Debemos recordar que Francia era el destino más frecuente de la emigración rusa.

No tenemos datos más específicos de la “compañía de revistas” con la que supuestamente viajó Abutcov. Calafat, por su parte, dice que “llegó a la República Argentina como director de orquesta de una compañía rusa”<sup>242</sup>. Lo cierto es que para el 26 de marzo de 1923 ya se encontraba en Buenos Aires, teniendo en cuenta que esa es la fecha de la Cédula de Identidad expedida por la Policía de la Capital Federal<sup>243</sup>.

“Atraído por el clima y la naturaleza del país se radicó en la República Argentina”, dice el propio Abutcov<sup>244</sup>. También agrega que, “inscripto en calidad de Profesor en la Asociación de [I] Profesorado Orquestal, trabajaba algún tiempo en Conservatorios

---

<sup>238</sup> Nikolaiev lleva actualmente el nombre ucraniano de Mykolaiv.

<sup>239</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

<sup>240</sup> Bŭlgarski Profesionalen Muzikalen Sŭyuz, «Lichna karta».

<sup>241</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

<sup>242</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.

<sup>243</sup> Policía de Investigaciones de la Capital Federal, «Cédula de Identidad», 26 de marzo de 1923, V-125, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>244</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

de Buenos Aires”<sup>245</sup>, información que es replicada por Otero y Calafat. La Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.) fue una entidad gremial creada a partir de la Sociedad Musical de Mutua Protección, y tuvo su máximo esplendor entre 1922 y mediados de la década de 1930 gracias a la organización de su propia orquesta sinfónica<sup>246</sup>, que fue la primera orquesta argentina estable dedicada principalmente al repertorio sinfónico. Si bien la participación de Abutcov en la institución fue posiblemente solo gremial (o sea, no como miembro de la orquesta), la historia de la orquesta nos brinda un dato interesante: la temporada inaugural fue dirigida por Grigori Yakovlevich Zaslavski (bajo el nombre de Georges Zaslowsky), quien, como vimos anteriormente, había sido el propietario de un conservatorio privado en donde trabajó Abutcov, en San Petersburgo. Luego de emigrar hacia París y crear en esa ciudad la Philharmonie Zaslowsky (aparentemente una copia de su conservatorio en Rusia), llegó a la Argentina en 1922.

Abutcov llegó al año siguiente. No sabemos si Zaslavski incidió en la decisión de Abutcov de radicarse en la Argentina, pero sí hay evidencias de un estrecho vínculo profesional mientras ambos vivieron en Buenos Aires.

Zaslavski intentó replicar en Buenos Aires el conservatorio que tuvo en San Petersburgo (Filarmonia Zaslavski) y en París (Philharmonie Zaslowsky): la Filarmónica Zaslowsky. Decimos que “intentó” porque no tenemos evidencias de que realmente haya llegado a funcionar, aunque sí se publicó un extenso folleto de 48 páginas con el detalle del programa de sus cuatro secciones: música, ópera, drama y ballet<sup>247</sup>. Estas cuatro secciones también estaban presentes en sus conservatorios de San Petersburgo y París. No nos podemos detener ahora en detallar el programa de estudios de esta institución en Buenos Aires, pero sí queremos destacar que era mucho más ambicioso que el de cualquier otra institución de enseñanza musical en la Argentina de esa época (y tal vez de la actualidad). De hecho, en un documento manuscrito escrito por Abutcov bajo el seudónimo de “Alfa”, con fines propagandísticos, se pone de manifiesto la intención de mantener el sistema de enseñanza musical ruso, afirmando que “el Departamento de Música presenta la

---

<sup>245</sup> [Abutcov], 8.

<sup>246</sup> Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971), 51.

<sup>247</sup> [Georges Zaslowsky], *Programa general de la Filarmónica Zaslowsky* (Buenos Aires: Filarmónica Zaslowsky, s. f.).

esencia del tipo de conservatorio de la ex Sociedad Musical Imperial Rusa”<sup>248</sup>. El objetivo de la “Filarmónica Zaslavsky” no era formar meros instrumentistas. Tal como se expresa en el programa impreso:

Por lo general [...] la enseñanza se limita a la técnica de un instrumento y a la teoría elemental de la música. Sin embargo, para el desarrollo del talento artístico, para la instrucción de los que en el futuro han de ser los artistas nacionales, es indispensable el conocimiento de materias auxiliares, la ilustración de la inteligencia y de la sensibilidad del alumno con nociones y estudios de diferentes ramos de la historia, de la literatura y de la ciencia de la música<sup>249</sup>.

Algo que se destaca, también, es el interés por la extensión al público en general, a la comunidad, a través de conferencias ilustradas con ejemplos musicales, algo que tiene en común con los conservatorios populares de Rusia.

Si nos hemos detenido un poco en el conservatorio de Zaslavski, es no solo porque Abutkov trabajó activamente en pos de este proyecto, sino porque, aparentemente, varios de sus escritos teóricos parecen haber tenido como finalidad su uso en dicha institución. Además, tal como aparece en el manuscrito antes mencionado, “Abutkov se hizo cargo de la clase especial de teoría de la composición y de las asignaturas teóricas obligatorias”<sup>250</sup>. Algunos de los trabajos teóricos en ruso que hemos encontrado en su fondo documental, fueron escritos por Abutkov durante su corta estadía en Buenos Aires. El perfil ruso del conservatorio estaba reforzado por su plantilla de profesores. Además de Abutkov, los principales pedagogos convocados también era de ese origen: Yezhi Lialevich (Jorge de Lalewicz) en piano, Pierre Michalowski en ballet, y el propio Zaslavski en violín<sup>251</sup>.

Finalmente, Zaslavski se fue de la Argentina y se instaló en Nueva York. Allí dirigió la New York Philharmonic en 1926, y en 1927 creó la Beethoven Symphony Orchestra, de corta vida<sup>252</sup>, pero con un debut tan auspicioso que la prensa se animó a

---

<sup>248</sup> Alfa [Alekssei Abutkov], «Uspeji ruskogo iskusstva v Argentine».

<sup>249</sup> [Zaslavsky], *Programa general de la Filarmónica Zaslavsky*.

<sup>250</sup> Alfa [Alekssei Abutkov], «Uspeji ruskogo iskusstva v Argentine».

<sup>251</sup> Alfa [Alekssei Abutkov].

<sup>252</sup> David Ewen, *The man with the baton: the story of conductors and their orchestras* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1936), 352.

afirmar que “la Beethoven Symphony Orchestra se veía y sonaba tan parecida a la Philharmonic, que los abonados más antiguos no podrían distinguirlas”<sup>253</sup>.

Volviendo a Abutcov, dijimos que él afirmaba haber trabajado en conservatorios de Buenos Aires. Fuera del vínculo con la Filarmónica Zaslavsky, no tenemos evidencias de actividad en otros conservatorios. Sí sabemos de algunas personas que fueron sus alumnos, entre los que se destaca el guitarrista, pedagogo y compositor León Vicente Gascón, aunque no podemos precisar si la enseñanza se realizó de manera particular o en alguna institución<sup>254</sup>.

En su *curriculum* escrito en 1938, Abutcov dice que “una compañía de óperas y ballets rusos le contrató como director de orquesta, habiendo hecho giras por varias repúblicas sudamericanas”<sup>255</sup>. La única actuación en otro país sudamericano que pudimos comprobar se llevó a cabo en Montevideo, Uruguay. Entre el 14 y el 30 de marzo de 1924 actuó, diariamente, en el Teatro Solís como director de la orquesta de la compañía de Ballet Russes de Pierre Michalowski. El repertorio estaba compuesto por numerosas obras, principalmente rusas, aunque también de otros países de Europa e, incluso, algunas sudamericanas. En los afiches publicitarios se lee: “Creaciones coreográficas del Maestro Michalowski / Orquesta bajo la dirección del compositor ruso A. Abutkoff / Gran Cuerpo de Baile – 30 Bailarinas y bailarines / Vestuario sobre los modelos de Petrogrado y París de Mme. Furse de Falaise”<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> W. J. Henderson, «Beethoven Orchestra's debut: George Zaslavsky conducts at new symphony organization's concert at Metropolitan», *The New York Sun*, 23 de febrero de 1927, 31.

<sup>254</sup> En el Fondo Documental “Alejo Abutcov” hay cartas que confirman la actividad de Abutcov como docente particular. En el caso de León Vicente Gascón, la información es consignada por Domingo Prat en su Diccionario de guitarristas. (Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas* [Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934], 333). Además, entre las pertenencias de Abutcov se encontró un método de guitarra publicado por Vicente Gascón. El primer tomo tiene la siguiente dedicatoria manuscrita: “Para el eminente maestro, Don Alejo Abutcov con el aprecio de su discípulo y amigo”, y una carta suelta que dice: “Desde que estudié música con Ud. lo tengo en mi memoria como uno de mis mejores recuerdos” (León Vicente Gascón, *Método moderno para guitarra*, libro primero [Buenos Aires: Romero y Fernández, 1936], DD-162, Fondo Documental “Alejo Abutcov”, Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear). El segundo tomo presenta la siguiente dedicatoria, también manuscrita: “Para mi estimado maestro y amigo, Don Alejo Abutcov con aprecio y admiración” (León Vicente Gascón, *Método moderno para guitarra*, libro segundo [Buenos Aires: Romero y Fernández, 1938], DD-162, Fondo Documental “Alejo Abutcov”, Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear).

<sup>255</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8.

<sup>256</sup> Teatro Solís, Afiche, 14 de marzo de 1924, PRO 002864, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 15 de marzo de 1924, PRO 002866, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 16 de marzo de 1924, PRO 002868, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 17 de marzo de 1924, PRO 002870, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 18 de marzo de 1924, PRO 002874, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 19 de marzo de 1924, PRO 002876, Archivo del Teatro Solís;

Pierre Michalowski<sup>257</sup> era el director, coreógrafo y primer bailarín de la compañía. Ya mencionamos arriba que Michalowski había sido convocado a la Filarmónica Zaslavsky para hacerse cargo de la clase de ballet. Consideramos relevante que este bailarín ruso le haya confiado la dirección de la orquesta a Abutcov, debido a que Michalowski fue una personalidad importante en el ámbito del ballet. Se había formado en la Escuela Imperial de San Petersburgo, y pasó a integrar la compañía de Léonide Massine. Al radicarse en la Argentina, fue un precursor del desarrollo de la escuela de ballet en el Teatro Colón. En 1926 se estableció en Rio de Janeiro, en donde “se define como pionero en el Brasil del estudio teórico y técnico del ballet, con su enfoque artístico-pedagógico fundamentado en la historia, la teoría y la técnica”<sup>258</sup>. Escribió el primer libro en portugués sobre la historia de la danza<sup>259</sup>.

El documento mecanografiado con anécdotas sobre Abutcov, que hemos mencionado anteriormente, dice que el compositor “llegó hasta Montevideo con una compañía de Valet [*sic*] dirigiendo la parte musical”<sup>260</sup>. En el contexto del escrito se interpreta que el autor se refiere a la llegada de Abutcov desde Europa, por lo que no sabemos si realmente se trata de la gira con la compañía de Michalowski. El texto continúa: “Esta [compañía] se desintegró, y en Buenos Aires se ganaba la vida ejecutando en el piano, en Cafés o Restaurantes”<sup>261</sup>, y seguidamente menciona una anécdota:

---

Teatro Solís, Afiche, 20 de marzo de 1924, PRO 002878, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 21 de marzo de 1924, PRO 002880, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 22 de marzo de 1924, PRO 002882, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 23 de marzo de 1924, PRO 002884, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 24 de marzo de 1924, PRO 002886, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 25 de marzo de 1924, PRO 002889, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 26 de marzo de 1924, PRO 002888, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 27 de marzo de 1924, PRO 002892, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 28 de marzo de 1924, PRO 002894, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 29 de marzo de 1924, PRO 002895, Archivo del Teatro Solís; Teatro Solís, Afiche, 30 de marzo de 1924, PRO 002896, Archivo del Teatro Solís.

<sup>257</sup> La grafía del apellido varía según las fuentes.

<sup>258</sup> Rousejanny Da Silva Ferreira, «Para desequilibrar o balé: uma análise de sua constituição estética», *Revista Digital Art&* VI, n.º 10 (noviembre de 2008): 1, <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/21.htm>.

<sup>259</sup> Yolanda Amadei, «Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira», en *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*, ed. Maria Mommensohn y Paulo Petrella (São Paulo: Summus, 2006), 25-38.

<sup>260</sup> [¿Vargas?], «Conservatorio Musical Schubert».

<sup>261</sup> [¿Vargas?]



- Me era difícil vivir allí por la dificultad del idioma. Un día, al principio –nos contaba- levanté la tapa del piano, tomo la partitura que el dueño del restaurante me ofrece, ejecuto, y el señor, muy sonriente y amable me dice:

- Veo que es usted un gran músico... o un maestro... pero este tango se toca así.

Se sentó él al piano, y ejecutó con un compás de dos por cuatro, lento; yo lo había ejecutado como paso doble...<sup>262</sup>

## 18 - Traslado a San Pedro del Atuel

El propio compositor dice que

Al volver a Buenos Aires [de la gira sudamericana] el profesor Ale!o [sic] Abutcov, cansado por exceso de trabajo, sintió la necesidad de descansar en un paraje lejano de la ciudad, y como la vida del campo siempre le gustaba, vino a vivir en Provincia de Mendoza<sup>263</sup>.

Tanto Otero como Calafat agregan información a lo que había dicho Abutcov, con detalles más románticos:

En Buenos Aires se relacionó con Pedro Christophersen quien le dio en la colonia que tenía en Carmensa (General Alvear) 15 hectáreas de tierra que empezó a cultivar con sus propios brazos haciendo gala de profundos conocimientos de agronomía. Allí, en los ratos libres que le dejaron sus labores agrícolas, se dedicó a la enseñanza de la música, y de noche y en los días festivos, se entregaba de lleno a la composición y a escribir obras didácticas<sup>264</sup>.

Al volver a Buenos Aires, y aunque su situación económica distaba mucho de ser buena, creyó llegado el momento de cumplir con su gran deseo de retirarse a un lugar lejano en el campo a descansar y a cultivar en la intimidad su arte. Fue así que, habiéndose relacionado con Pedro Christophersen, quien le dio en la Colonia que tenía en San Pedro del Atuel (General Alvear), 15 Has. de tierra que empezó a cultivar con sus propios brazos, haciendo gala de profundos conocimientos de agronomía. Allí, en los ratos libres que le dejaban sus labores agrícolas se dedicó a la enseñanza de la música y de noche y en los días festivos, se entregaba de lleno a la composición y a escribir obras musicales didácticas<sup>265</sup>.

De estos párrafos transcritos surgen datos que tendremos que discutir y, en la mayoría de los casos, refutar.

---

<sup>262</sup> [¿Vargas?]

<sup>263</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8-9.

<sup>264</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 105-6.

<sup>265</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:91.

La documentación que se conserva en el Fondo Documental “Alejo Abutcov” evidencia que el músico estuvo analizando la opción de trasladarse a otras colonias agrícolas y campos hasta un mes antes de radicarse en la colonia San Pedro del Atuel<sup>266</sup>. Como sabemos, finalmente fue a San Pedro del Atuel, al sur de la provincia de Mendoza. Consideramos poco probable que Abutcov se haya relacionado con Pedro Christophersen en Buenos Aires, antes de su traslado a esa localidad mendocina, y mucho menos que este le haya “dado” gratuitamente quince hectáreas en su colonia. Por lo que se desprende de los documentos, las condiciones de ocupación del terreno, para Abutcov, fueron las mismas que para los otros colonos. El “contrato de adelanto con opción a compra”<sup>267</sup> comenzó a entrar en vigencia el 15 de agosto de 1924, y tres días después realizó el viaje para tomar posesión de la tierra. La extensión de la finca varió de quince hectáreas al momento del primer contrato, a veintitrés unos años más tarde. Al momento de la muerte de Abutcov, la finca tenía solo siete hectáreas.

San Pedro del Atuel era una colonia agrícola creada por Pedro Christophersen en 1913<sup>268</sup>, en un terreno de treinta mil hectáreas que había sido heredado por su esposa, Carmen Alvear, hija de Diego de Alvear y nieta del General Carlos María de Alvear (quien llegó a ser Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata). Christophersen bautizó a la colonia como “San Pedro del Atuel” en honor a su santo y a la proximidad del río Atuel. No obstante, y como ha ocurrido con otras localidades del país, el nombre de la estación del ferrocarril, “Carmensa”, terminó por imponerse entre la población<sup>269</sup>. Es difícil precisar la cantidad de habitantes de esta localidad a la llegada de Abutcov (1924), pero debe haber sido bastante escasa, teniendo en cuenta

---

<sup>266</sup> Ramón G. Botta, Carta de Ramón G. Botta a Abutcov, 6 de julio de 1924, LO-060, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Banco Polaco-Argentino, Carta del Banco Polaco-Argentino a Abutcov, s. f., LO-096, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Banco Polaco-Argentino, Carta del Banco Polaco-Argentino a Abutcov, s. f., LO-095, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; «Contrato para colono mediero en Simbol - Silfípica», s. f., V-097, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>267</sup> Administración de la Colonia San Pedro del Atuel, «Contrato de Adelanto con Opción a Compra», 15 de agosto de 1924, V-084, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>268</sup> Carina Martínez Jurczynszyn, «Historia de la Colonia Alvear (1901-1914)», *Revista de historia americana y argentina*, n.º 46 (junio de 2011): 199.

<sup>269</sup> La versión más difundida sobre el origen del nombre de la estación, es que en ella había un gran cartel que decía “Carmen S. A.” (Carmen Sociedad Anónima), nombre que Christophersen le dio a una de sus empresas en honor a su hija Carmen.

que había sido creada en 1913 y que en 1947 tenía, según el censo nacional de ese año, 570 habitantes<sup>270</sup>.

Retomando lo que dijo el compositor, que “cansado por exceso de trabajo, sintió la necesidad de descansar en un paraje lejano de la ciudad”, vemos que efectivamente San Pedro del Atuel era un lugar apartado de los centros urbanos: lo separaban 20 km. del pueblo más cercano (la villa de General Alvear, cabecera del departamento), 320 km. de la capital provincial y 920 km. de la capital del país. Su finca estaba a más de 3 km. de la estación de Carmensa. Lo que sí tenemos que negar es que se radicó allí para “descansar”, ya que, como veremos más adelante, trabajó sin descanso hasta su muerte. No tenemos dudas de que el objetivo era armar una colonia tolstoiana, anhelo que mantenía desde los años previos a su emigración de Rusia.

Como vimos, Otero y Calafat dicen que “empezó a cultivar con sus propios brazos, haciendo gala de profundos conocimientos de agronomía”, cuando la correspondencia muestra lo contrario. Era un principiante en temas agronómicos. Seguramente los autores mencionados sacaron su conclusión al haber creído que realmente Abutcov era ingeniero agrónomo.

En el documento mecanografiado anónimo, que mencioné anteriormente, el autor pone en boca de Abutcov lo siguiente:

[“]Había que desmontar, emparejar la tierra, sembrar alfalfa y otros cultivos.

[“]Tomé posesión [*sic*] de la tierra, hice habitación para vivir (hice una choza o torito) y empecé por sembrar hortalizas para alimentarme [”].

Cuando nos contaba estos hechos, ya habían pasado tres años desde su arribo a la chacra, y tenía una pequeña casa de adobe (dormitorio y cocina)<sup>271</sup>.

La revista *La Campana de Palo* también hace referencia a los primeros tiempos de Abutcov en San Pedro del Atuel:

Nos hallábamos en jira [*sic*] periodística por la Colonia San Pedro de[l] Atuel, en las inmediaciones de la estación Carmensa del F. C. Oeste. De regreso ya, arrebuados en el Ford traqueteante, atravesando la desolación de los campos de espartillos y yerba brava, de rato en rato enhebrábamos la conversación con el mayordomo que nos acompañara. Eran diálogos deshilvanados, al azar... Entre

---

<sup>270</sup> Dirección Nacional del Servicio Estadístico, *IV Censo General de la Nación*, vol. I (Buenos Aires: Dirección Nacional del Servicio Estadístico, 1947), 617.

<sup>271</sup> [¿Vargas?], «Conservatorio Musical Schubert».

las incidencias inevitables inherentes a las funciones de su mayordomía y las rarezas que intentaba relatarnos nuestro interlocutor –un alto y recio dinamarqués (Ove Bock)-, incidentalmente se refirió a un colono, casi recién llegado –unos cuatro o cinco meses antes, creemos- quien, de las diez o doce hectáreas concedidas por la administración, apenas había cultivado unas cuatro o cinco. Y para disculpar lo que tal vez consideraba una transgresión a lo estipulado administrativamente, nos fue enumerando hechos, rasgos de este extraño personaje, que entonces lo era para nosotros.

Con natural asombro nos narraba que pocas veces hubo de escuchar tañer el violín y el piano con tanta maestría, delicadeza y dulzura como lo hacía este presunto campesino. Luego, atropellándose para decirnos algo fehaciente que concluyera por convencernos de la calidad moral de su administrado, nos comunicó que se le había ofrecido –unas semanas antes- una suma muy subida para dirigir conciertos no sabemos dónde, y él la rechazó [...]

Lo encontramos, unos pasos más allá del alambrado, carpiendo entre los surcos. Uno de nosotros, más vehemente, le abrazó. Y después de las mutuas presentaciones nos condujo a su rancho de ramaje tejido y barro<sup>272</sup>.

No es difícil imaginar lo duro que tiene que haber sido este comienzo para un hombre solo y sin conocimientos de agricultura. La visita de los cronistas de *La Campana de Palo* le permitió a Abutcov realizar una convocatoria para formar lo que era su principal objetivo: una colonia tolstoiana. Junto con el artículo que acabamos de citar, apareció publicado el siguiente “llamado”:

LLAMADO – Todos los secuaces de León Tolstoy que quieran vivir en sencillez, trabajando la tierra según la doctrina del gran moralista ruso, pueden dirigirse a Alejo Abutcov –Colonia San Pedro de[1] Atuel, estación Carmensa, F. C. O.,- quien tiene a su disposición una chacra para cultivar, donde todos los adherentes podrán vivir fraternalmente, como afiliados de la colectividad tolstoyana<sup>273</sup>.

Acudieron a esta convocatoria un español, Manuel Folgueral (junto a su esposa y sus hijos), y posteriormente un italiano, Pedro Coazzo. El artículo mecanografiado menciona también a “Gregorio Gregoviasi, de origen ruso”<sup>274</sup> aunque, en las entrevistas que realizamos a los descendientes de Folgueral y de Coazzo, todos manifestaron no tener conocimiento sobre esta persona (incluso, “Gregoviasi” no es

---

<sup>272</sup> «Alejo Abutcov», 17.

<sup>273</sup> «Alejo Abutcov», 16.

<sup>274</sup> [¿Vargas?], «Conservatorio Musical Schubert».

un apellido ruso). Con posterioridad, pudimos descubrir que se trataba de un error en el apellido: en vez “Gregoviasi”, era “Krivoviazzy”<sup>275</sup>.

Es también a partir de este primer contacto con *La Campana de Palo* que Abutcov comienza a publicar traducciones de escritos de Tolstoi y artículos propios en revistas de Buenos Aires de perfil anarquista. A la mencionada *La Campana de Palo* debemos agregar *Claridad*, fundada por Antonio Zamora, *Golos Truda*, órgano de la Federación Obrera Rusa Sud-Americana, y *Seiatel / Sembrador*, publicada en ruso aunque con algunos artículos en español.

Si bien sus esfuerzos, como es de suponer, estaban orientados a la evolución de su finca y de la colectividad tolstoiana, principalmente a través de la agricultura y la apicultura, esto no implicó que abandonara la actividad musical. Son numerosos los testimonios escritos y orales que dan cuenta de su práctica musical durante estos primeros años en Mendoza, ya sea como intérprete de piano en actos escolares, o como violonchelista en un trío de músicaailable. También sabemos que se dedicó, informalmente, a la enseñanza musical de los campesinos, e incluso brindó rudimentos de matemáticas y lectoescritura a algunos pobladores locales, emulando a su referente Tolstoi.

Antes de pasar al siguiente apartado, quisiéramos hacer referencia a una curiosa situación. Calafat, refiriéndose a Abutcov, dice que “Rusia estaba lejos y lejos estaba aquel día de 1917 en que la abandonó, en que puso flores frescas en la tumba de su bienamada y dejó a su hijo allí, perdido en la baraúnda de la revolución social”<sup>276</sup>. Ya sabemos que Abutcov abandonó Rusia con posterioridad a 1917, pero lo que importa aquí es otra cosa: habla de una esposa muerta y de un hijo que quedó en Rusia. Lo cierto es que es bastante improbable que se haya casado y que haya tenido un hijo. Al menos, no consta en ninguna de las fuentes administrativas y oficiales consultadas en los archivos rusos. En el caso de que el dato mencionado por Calafat sea efectivamente

---

<sup>275</sup> Pudimos deducir que se trataba de Gregorio Krivoviazzy gracias a dos facturas de insumos para apicultura (Catálogo de publicaciones y facturas, diciembre de 1927, CO-060, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear). En ellas, se evidencia que Krivoviazzy actuó como intermediario para la compra de esos insumos, en Buenos Aires. Como las facturas son del año 1927, está claro que su permanencia en San Pedro del Atuel fue efímera, y eso explica que no haya sobrevivido su nombre en la comunidad. Poco sabemos de la vida de Gregorio Krivoviazzy, más que en Buenos Aires se desempeñó como “gráfico”, y que fue deportado en 1930 por sus actividades anarquistas (María Migueláñez Martínez, «Más allá de las fronteras: el anarquismo argentino en el periodo de entreguerras» [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2018], 314).

<sup>276</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:92.

erróneo, no podemos culparlo por ello, ya que fue el propio Abutcov quien difundió en General Alvear la información de que era viudo y que tenía un hijo que había permanecido en Rusia. Todos los entrevistados que conocieron personalmente a Abutcov coinciden en esto, aunque los detalles sean muy diferentes y hasta contradictorios: que no pudo despedir a su esposa en la tumba porque ese día lo obligaron a tocar en un concierto, que el día en que murió su esposa se escapó de Rusia, que el hijo era bailarín, que era aviador, que murió durante la guerra, que se escribía con su padre, etc. Que todos coincidan en que era viudo y que tenía un hijo prueba que él mismo difundió esta información. Que los relatos de los entrevistados sean tan diferentes entre sí nos induce a pensar que Abutcov cambiaba los detalles dependiendo del interlocutor. Es llamativo que también haya puesto este falso dato en la transferencia hipotecaria de la finca, en donde afirma ser viudo y pone, como nombre de su esposa muerta, “Natalia Rikow [Rikova]”<sup>277</sup>. Pudimos comprobar que, como solía hacer cuando colocaba datos ficticios, usaba parte de la realidad. Natalia Rikow efectivamente era una persona real, casi coetánea con Abutcov y su vecina en San Petersburgo. Lo que también comprobamos es que nunca se casó con Abutcov (se casó con un médico) y que no murió en San Petersburgo en la década de 1910 (luego de la revolución, huyó a los Estados Unidos vía China, con su esposo, y murió en una institución geriátrica de aquel país a una avanzada edad)<sup>278</sup>. Por otro lado, al consultarle a los entrevistados de General Alvear sobre alguna posible relación sentimental de Abutcov mientras vivió en la Argentina, casi todos respondieron de manera enfática diciendo que “no”, y valorando positivamente esta situación desde el punto de vista moral. Sobre los motivos por los cuales Abutcov difundió esta información errónea podríamos encontrar diversas respuestas. Una hipótesis es que, si había decidido vivir en celibato, como lo promovía el tolstoianismo, tal vez hubiera sido difícil explicarlo entre una comunidad como la de General Alvear. Teniendo en cuenta la época y el lugar, un hombre que viviera solo, a su edad, podía generar comentarios y suspicacias indeseables. Lo más fácil era justificar su soledad diciendo que era viudo.

---

<sup>277</sup> Banco Hipotecario Nacional, «Transferencia».

<sup>278</sup> Agradecemos a Anna Tveritinova, de San Petersburgo, por esta pesquisa para localizar a los descendientes de Natalia Rikova.

## 19 - Conservatorio “Schubert”

En 1928, Abutcov creó en la ciudad de General Alvear el Conservatorio “Schubert”. Algunos borradores indican que había pensado previamente en el nombre de “Glinca”<sup>279</sup>. El porqué del cambio de nombre creo que debemos buscarlo en el hecho de que, seguramente, Glinka no era un compositor conocido en una población con una cultura musical académica prácticamente nula. Por otro lado, el nombre de “Schubert” se presenta como muy pertinente, ya que en ese año se conmemoraba el centenario de su muerte.

No era la primera vez que Abutcov creaba un conservatorio en una localidad que carecía de este tipo de institución. Como hemos visto, ya lo había hecho en Ulianovsk. La diferencia es que la ciudad rusa era una capital de provincia, y General Alvear era una incipiente ciudad cabecera de un joven departamento. No solo el conservatorio fue la institución pionera de la enseñanza musical institucionalizada en General Alvear, sino en todo el sur de la provincia de Mendoza, ya que ni siquiera la ciudad más importante de la zona, San Rafael, tenía un conservatorio hasta ese momento.

Abutcov pudo haber tomado la decisión debido a una conjunción de razones. Por un lado, para esta época seguramente ya había asumido el fracaso de la colonia tolstoiana (posiblemente por la cantidad insuficiente de interesados). Por otro lado, y mientras estaba todavía entusiasmado con su proyecto de colonia, él no había abandonado su interés pedagógico. Los cronistas de *La Campana de Palo* dicen:

Una de las frases que pudimos sorprender en sus labios fue, cuando mascullando, dijo que vino allí para vivir en pobreza y sencillez como su maestro Tolstoy; y que le sorprendían las extraordinarias aptitudes de los hijos de los colonos para aprender música. Y con ello prometíase una buena siembra espiritual en temperamentos y mentalidades incontaminadas, y una futura cosecha de fuertes y buenos artistas<sup>280</sup>.

Además, es de imaginar que la joven ciudad tenía una necesidad de actividades culturales. Pocos meses antes de la creación del conservatorio, Abutcov escribió en

---

<sup>279</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Breyer Hermanos, 3 de julio de 1928, LM-001, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>280</sup> «Alejo Abutcov», 18.

una carta: “me [h]a pedido el pueblo de General Alvear en breve estableceré allí una escuela de música”<sup>281</sup>.

El conservatorio estaba ubicado en una casa que alquilaba Abutcov frente a la plaza principal de la ciudad, y allí funcionó hasta la muerte de su fundador. Pese al tiempo que le insumía esta actividad, nunca desatendió su finca, por más que estaba a más de 20 km. de distancia. La documentación existente muestra una profusa actividad comercial con sus frutas y los productos de sus colmenas (miel y cera). No tenemos una fuente confiable que nos ayude a determinar cómo distribuía su tiempo entre la ciudad de General Alvear, en donde tenía el conservatorio, y San Pedro del Atuel, en donde estaba localizada la finca. Por más que algunos afirman que viajaba diariamente, lo más probable es que, en época de clases, permaneciera en la ciudad de lunes a viernes y viajara a la finca los fines de semana. Los testimonios orales dicen que realizaba el viaje en *sulky* (del tipo “araña”) o caminando. De esto último sí tenemos constancia escrita, ya que está anotado en uno de los cuadernos en que Abutcov solía registrar diariamente su peso, temperatura, pulso y medidas (abdomen, pecho y cuello) cada vez que hacía un ayuno o alguna dieta por cuestiones de salud<sup>282</sup>. En ese mismo año, 1933, Abutcov escribe en una carta: “mi domicilio siempre queda en Carmensa donde vivo en mi finca. En General Alvear atiendo mi conservatorio, viajando todos los días ida y vuelta”<sup>283</sup>. Lo que probaría la imposibilidad de que, al menos en algunos años, realizara el viaje de General Alvear a San Pedro del Atuel en *sulky* (y mucho menos caminando) es un horario que localizamos en su fondo documental. En este horario, de 1935, se puede ver que los lunes daba clases desde las 11:00 hasta las 24:00, los martes desde las 07:00 hasta las 24:00, los miércoles desde las 10:30 hasta las 24:00, los jueves desde las 10:00 hasta las 24:00, los viernes desde las 07:00 hasta las 16:00, y los sábados desde las 08:00 hasta las 17:00<sup>284</sup>.

Desde comienzos de la década de 1930, Abutcov intentó incorporar su conservatorio a alguna institución con sede en Buenos Aires, para poder otorgar diplomas oficiales.

---

<sup>281</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Breyer Hermanos, 3 de julio de 1928.

<sup>282</sup> [Aleksei Abutkov], Fragmento de cuaderno con anotaciones sobre ayuno, desde el 17 de mayo hasta el 1 de junio de 1933, V-044, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>283</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Breyer Hermanos, junio de 1933, LM-014, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>284</sup> [Alejo Abutcov], Planilla de horarios de alumnos, 1935, DA-005, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.



Por este motivo, se comunicó, al menos, con las siguientes instituciones: P.A.A.D.I. (dirigido por Luis Rubinstein), Conservatorio Musical “Pierre” (dirigido por Miguel Pierre), Academia Moderna de Música (dirigida por Agustín Bonal), Conservatorio “D’Andrea”, Instituto Musical “Weber” e Instituto Musical “Santa Cecilia” (dirigido por Cayetano Troiani y Mario Rossegger)<sup>285</sup>. Con ellas mantuvo discusiones sobre la adecuación y pertinencia de los planes de estudios, y sobre el aprovechamiento y abuso de los conservatorios del interior por parte de los conservatorios de Buenos Aires. Finalmente, Abutcov se decidió por el Instituto Musical “Santa Cecilia”, cuya incorporación se llevó a cabo en 1938 y duró hasta el cierre del conservatorio en 1945. No obstante, siguió considerando otras opciones hasta, por lo menos, 1941.

Al parecer, el número de alumnos oscilaba entre los veinte y los treinta por año, cantidad nada despreciable si se tiene en cuenta la escasez de pobladores para esa época. En total, hemos contado 176 alumnos a lo largo de los diecisiete años en que funcionó el conservatorio. Los testimonios orales de quienes lo conocieron confirman que Abutcov ayudaba a los alumnos de bajos recursos, ya sea no cobrándoles la cuota mensual, o en la adquisición de sus propios instrumentos musicales.

El conservatorio brindaba instrucción para diversos instrumentos, además de composición. Lo más curioso es que Abutcov era el único profesor de la institución. Enseñaba piano, violonchelo, viola, violín, canto, guitarra, armonio, mandolín, trombón, acordeón, bandoneón y composición, además otras asignaturas como historia de la música, enciclopedia, teoría y solfeo, armonía, orquestación (instrumentación), lectura a primera vista y transposición. Durante todo este período, Abutcov compuso algunas obras musicales y preparó abundante material didáctico para ser utilizado en las diversas asignaturas.

Como cierre de cada ciclo lectivo, Abutcov organizaba un concierto con sus alumnos en el Cine Teatro “Casa España”. El repertorio iba desde el período barroco hasta compositores actuales, incluyendo algunas piezas de música ligera y obras del propio

---

<sup>285</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a P.A.A.D.I., 5 de junio de 1939, LM-051, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Conjunto de correspondencia, desde noviembre de 1932 hasta noviembre de 1937, LM-053, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Conjunto de correspondencia con Instituto Musical Santa Cecilia, desde el 20 de julio de 1932 hasta el 15 de diciembre de 1944, LM-076, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Abutcov. Las obras eran solísticas, de cámara, y también se interpretaban algunos números orquestales.

Es sabido que en la Argentina se festeja el “Día de la Música” cada 22 de noviembre, debido a que esa fecha se corresponde con el día de santa Cecilia, declarada “Patrona de la música” por el papa Gregorio XIII en 1594. No obstante parecer una celebración de tipo internacional, al menos en el mundo occidental, en ese día lo que se celebra en otros países es el “Día del Músico”. El Poder Ejecutivo de la Nación Argentina instituyó, a través del decreto 2598 del año 1942, que a partir de ese momento se celebrara todos los 22 de noviembre el “Día de la Música” en todo el territorio nacional. Sin embargo, el año anterior ya había sido propuesta esta fecha por la Cámara de Comercio Musical Argentino, y el editor Carlos Lottermoser, quien era el presidente de esa entidad, fue designado también como presidente de la comisión organizadora de los festejos luego del decreto de 1942. Abutcov tenía relación con Lottermoser desde, al menos, 1932, ya que le compraba asiduamente partituras, instrumentos y otros accesorios musicales. Desde la instauración del “Día de la Música”, Abutcov fue un ferviente entusiasta en su celebración y funcionó como una especie de delegado en la ciudad de General Alvear, intentando incluso extender su responsabilidad al resto de la provincia. El 1943, el festejo organizado por Abutcov en General Alvear fue modesto: una “*soirée musicale*” en el propio Conservatorio “Schubert”. Al año siguiente la celebración fue más ambiciosa, ya que Abutcov organizó un concierto en el salón del Club San Martín. Para ese evento, convocó no solo a sus alumnos, sino también a todos los músicos e instituciones del departamento (para ese entonces, el Conservatorio “Schubert” ya no era el único de General Alvear)<sup>286</sup>. Compuso para esa ocasión la marcha festiva *Día de la Música*<sup>287</sup>, que fue publicada por Lottermoser un par de meses más tarde<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov al Presidente de la Unión de los Músicos Alvearenses, 19 de septiembre de 1944, DA-010, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Clemencia Beltrán, 27 de septiembre de 1944, DA-010, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>287</sup> En realidad, no era una obra absolutamente original. Se trataba de una reelaboración de una marcha que había compuesto Abutcov en Rusia, como veremos en el próximo capítulo.

<sup>288</sup> «Celebración del Día de la Música», 22 de noviembre de 1944, DA-009, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Conjunto de correspondencia, desde mayo de 1943 hasta el 26 de abril de 1945, LM-074, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

La intensa actividad musical de Abutcov en la ciudad de General Alvear no le impidió, como dijimos anteriormente, proseguir con sus labores agrícolas, como así tampoco dejar de lado su compromiso ideológico. Hacia fines de la década de 1930 intentó crear una junta local en Carmensa de la S.I.A. (Solidaridad Internacional Antifascista). Esta asociación de carácter anarcosindicalista había nacido en España en 1937, en plena Guerra Civil, para oponerse no solo al fascismo, sino también al estalinismo. Para esta época, Abutcov también tuvo contacto con una persona de ideas anarquistas: el mítico bandido rural Juan Bautista Bairoletto. Este había ya abandonado sus actividades delictivas y se disponía a vivir una vida pacífica, en familia, pero debía hacerlo en la clandestinidad, ya que hacía más de una década que la policía pampeana trataba de dar con él. Los testimonios de Renée Coazzo<sup>289</sup> y Telma Ceballos, viuda de Bairoletto, confirman que este vivió alrededor de un año en el predio de la finca de Abutcov. Bairoletto y Abutcov se veían casi diariamente, y solían comer juntos con la familia Folgual. Hablaban de política y de la S.I.A. Luego, Bairoletto con su esposa se construyeron una humilde vivienda en unas tierras que el administrador de la Colonia San Pedro del Atuel les otorgó (que finalmente es donde Bairoletto fue abatido por la policía), pero manteniendo siempre contacto con Abutcov<sup>290</sup>.

Poco antes de su muerte, Abutcov compró un terreno en donde proyectaba construir su propio edificio para el conservatorio, que incluía, además de aulas, un teatro y una vivienda<sup>291</sup>. El proyecto no llegó a concretarse.

## **20 - Muerte**

A comienzos de 1945, la salud de Abutcov empeoraba. A fines de febrero, escribió a Mario Rossegger:

De salud ando bastante mal, pues después de operarme a Mendoza los médicos me dijeron que necesitaré una segunda operación más delicada que la primera.

---

<sup>289</sup> Renée Coazzo, entrevista, 2007.

<sup>290</sup> Fabio Erreguerena (nieto de Juan Bautista Bairoletto y Telma Ceballos), correo electrónico al autor, 27 de abril de 2010.

<sup>291</sup> Plano, s. f., V-053, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Me mandaron acá por 2-3 meses para descansar y fortalecerme pues soy muy débil y no puedo todavía resistir la segunda operación<sup>292</sup>.

Finalmente, Alejo Abutcov murió de uremia el 25 de agosto de 1945, en General Alvear<sup>293</sup>. Lo velaron en el conservatorio, y está enterrado en el Cementerio Municipal de General Alvear. Cincuenta años después de su muerte, el 18 de abril de 1996, fue sobreseído por el gobierno ruso<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Mario Rossegger, 28 de febrero de 1945, LM-066, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Hemos mantenido la redacción original.

<sup>293</sup> Registro Civil (General Alvear), Certificado de defunción.

<sup>294</sup> Malyshev, Zaripov, y Ufarkina, *Kniga pamiati zherty politicheskij repressi*. Consultado online en: <http://old.memo.ru/memory/simbirsk/uljal.htm>. Allí se dice que “entre el 12/11/19 y el 15/11/19 fue detenido ilegalmente por los guardias por ‘actividad antisoviética’. Fue completamente rehabilitado el 18/04/96”.

## **CAPÍTULO II:**

### **PRODUCCIÓN MUSICAL**



## 1 - Consideraciones generales

La producción musical de Alejo Abutcov está comprendida por diversas composiciones y algunos escritos teóricos. Nuestra intención, en este capítulo, es realizar una breve descripción de esta producción, apuntando a destacar los rasgos que consideramos relevantes para la investigación.

## 2 – Obras musicales

Es imposible conocer la cantidad total de las obras musicales compuestas por Abutcov. Tanto Calafat como Otero dicen lo mismo: “Su último Opus lleva el número 380, habiendo quedado la mayor parte de ella en Rusia. Compuso varias óperas, obras sinfónicas, música de cámara, infinidad de piezas para piano, violín, algunas para otros instrumentos y no pocas para canto”<sup>295</sup>. Abutcov, en su curriculum de 1938, dice que “es autor de numerosas composiciones, dentro de las cuales hay óperas, obras sinfónicas, música de cámara, muchísimas piezas para piano, violín, romanzas para canto, etc.”<sup>296</sup>. Si bien no aporta un número, como sí lo hacen Calafat y Otero, la última obra que conservamos a la que le puso número de opus, que no fue la última en componer (ya que a alguna obra posterior no le puso número de opus), es la Op. 327. Si tenemos en cuenta que varias obras de Abutcov no llevan número de opus, podríamos pensar en una cantidad cercana a las 350 composiciones.

El problema es el siguiente: como se puede observar en el Anexo II, hemos podido identificar la gran mayoría de las obras hasta el Op. 29; después de ese número, recién encontramos la obra Op. 172, y de allí saltamos a las Op. 326 y 327. Resulta bastante extraño que hayamos podido localizar solo una obra en el lapso que va desde el Op. 29 hasta el Op. 326. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que, como hizo con muchos de sus datos biográficos, también en este aspecto el compositor haya falseado la información, adjudicándose una cantidad de obras que no era tal.

La mayor parte de las partituras que poseemos de Abutcov forman parte del Fondo Documental “Alejo Abutcov”, y son las que se constituyeron como la base de nuestra

---

<sup>295</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:92; Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 106.

<sup>296</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 9.

investigación desde un primer momento. Luego, a través de varios viajes a Rusia, pudimos obtener otras partituras en archivos y bibliotecas de ese país, tanto en Moscú (Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, y Biblioteca Estatal Rusa) como en San Petersburgo (Instituto Ruso de Historia del Arte, Biblioteca Nacional Rusa y Conservatorio Estatal de San Petersburgo).

Desde el descubrimiento de las partituras de Abutkov, en el año 2005, hemos interpretado numerosas de estas obras en conciertos, tanto en la Argentina (Mendoza, General Alvear, Buenos Aires y Mar del Plata) como en Rusia (San Petersburgo, Tijvin, Ulianovsk y Moscú). El contacto directo, en nuestra calidad de intérpretes de varias de estas obras, y las grabaciones resultantes de la mayoría de los conciertos, nos ha ayudado enormemente en el proceso de análisis.

Para la descripción de las obras que sigue a continuación, las dividiremos en instrumentales y vocales. A su vez, las instrumentales serán separadas en música para piano, música de cámara y música sinfónica, y las vocales en música para canto solista y piano, y música coral (con o sin acompañamiento instrumental).

## **2.1 – Obras instrumentales**

### **2.1.1 – Obras para piano**

La mayoría de las obras para piano solo de Abutkov son obras breves, generalmente piezas de salón, y algunas con fines didácticos.

#### **2.1.1.1 – *Pesn bez slov [Canción sin palabras]*<sup>297</sup>**

Seguramente inspirada por el concepto de Felix Mendelssohn (*Lieder ohne Worte*), seguiría el modelo de una pequeña pieza de carácter lírico. Como es de esperar, la melodía está claramente en la línea superior, como si fuera una “canción”, sobre un acompañamiento bastante simple.

---

<sup>297</sup> A. Abutkov, *Pesn bez slov* (San Petersburgo: N. Ul, s. f.).



Fue publicada en San Petersburgo, y dedicada a “V. S. Merezhkovskaia”. Es de suponer que se trata de Vera Sergueievna Merezhkovskaia, hermana del famoso escritor Dmitri Merezhkovski, cofundador del movimiento simbolista ruso, y esposa de Aleksei Aleksandrovich Andreiev, héroe de la Primera Guerra Mundial.

### 2.1.1.2 – [Piezas para piano], Op. 1<sup>298</sup>

Se trata de un ciclo de cuatro obras, publicadas dentro de una colección o publicación mayor, por separado. Sólo poseemos la partitura de tres de ellas.

#### “Romance” [“Romanza”], Op. 1, N° 1

Como es sabido, el término “romanza” fue tomado en préstamo por la música instrumental de la música vocal. Este ejemplo de Abutcov, con el título en francés en el original, sigue la línea de las romanzas instrumentales del siglo XIX, esto es, piezas breves de carácter lírico<sup>299</sup>. Este ejemplo muestra claramente una textura de melodía acompañada, acorde a lo que se podría considerar como una línea “cantada” (en este caso instrumental, obviamente) sobre un simple acompañamiento de escritura instrumental.



Ejemplo 1: comienzo de “Romance”

#### “Barkarolla” [“Barcarola”], Op. 1, N° 2

Según Brown y Hamilton, “barcarola” es el “título dado a piezas que imitan o sugieren las canciones (*barcarole*) cantadas por los gondoleros venecianos mientras empujan sus botes a través del agua”<sup>300</sup>. Podemos ver que la barcarola de Abutcov está en el

<sup>298</sup> A. Abutkov, Tomo de partituras impresas encuadernadas, s. f., PA-038, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>299</sup> Jack Sage, Susana Friedmann, y Roger Hickman, «Romance», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23725>.

<sup>300</sup> J. E. Brown y Kenneth L. Hamilton, «Barcarolle», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/>

característico compás de 6/8. Este género estaba muy en boga entre los compositores rusos, con ejemplos destacados en Piotr Chaikovski, Anton Rubinstein, Mili Balakirev, Serguei Liapunov y Aleksandr Glazunov.

Como en el caso anterior (“Romance”), aquí también vemos una textura de melodía acompañada, aunque este acompañamiento se limita a una línea de bajo que, a través de un ritmo casi inmutable, va manteniendo permanentemente la sensación “flotante” del movimiento del bote. Eventualmente aparece una segunda voz acompañando a la melodía principal.



Ejemplo 2: comienzo de “Barkarolla”

#### [“Estudio”], Op. 1, N° 3

La ausencia de esta pieza dentro del Fondo Documental “Alejo Abutcov”, puede explicarse en el hecho de que fue interpretada en un concierto homenaje al compositor, al cumplirse un año de su muerte, y cuyo programa aparece mencionado en el libro de Otero<sup>301</sup> (de allí hemos obtenido el título de la pieza). Seguramente, la partitura fue separada al momento de haber sido seleccionada para el concierto, y luego no fue restituida por el intérprete. De hecho, en el lugar en donde debía ubicarse esta pieza dentro de la encuadernación en la que están contenidas las otras partituras, hay señales evidentes de hojas arrancadas de su sitio.

#### “L’Adieu” [“El adiós”], Op. 1, N° 4

Es la única pieza del ciclo que no tiene un título<sup>302</sup> que aluda a un género musical, y aparentemente la más compleja (sin tener en cuenta al “Estudio”, ya que no hemos podido ver nada de él). Lo más destacable que se puede determinar en la pieza es su comienzo. Consideramos que el tema inicial es una referencia deliberada al tema del

---

10.1093/gmo/9781561592630.article.02021.

<sup>301</sup> Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 106.

<sup>302</sup> El título está originalmente en francés.

*Lebe wohl* (Adiós) de la *Sonata N° 26*, Op. 81a, de Ludwig van Beethoven, llamada justamente “*Les Adieux*” (“Los adioses”).

a)

b)

Ejemplo 3: a) comienzo de la *Sonata N° 26* (Beethoven)<sup>303</sup>; b) comienzo de “L’Adieu” (Abutcov)

Ambas piezas están en do menor. La diferencia entre los dos ejemplos, además del ritmo, es que el motivo, en Beethoven, desciende desde el quinto grado de la escala al tercero, y en Abutcov el descenso es desde el tercer grado a la tónica, lo que inevitablemente altera la calidad de los intervalos<sup>304</sup>.

Suponiendo que, como en el caso de Beethoven, Abutcov haya querido “despedirse” de alguien a través de esta pieza, la opción que considero más posible, teniendo en cuenta la fecha aproximada de composición, es de su padre. Vladimir Nikolaievich Abutkov había muerto en 1904.

### 2.1.1.3 – *Fortepiannyia sochinenia [Obras para piano], Op. 5*

Estas tres piezas de salón fueron publicadas conjuntamente entre la editorial “Simfonia”, de A. F. Fiodorov (Moscú), y Breitkopf & Härtel (Leipzig), e impresas por la mayor imprenta de litografía musical del mundo: C. G. Röder. Precisamente, por haber participado en la publicación una editorial alemana, y entendiéndose por esto que apuntaba también a clientes alemanes, la portada de la colección es bilingüe: en ruso y en alemán. El título alemán es *Drei Clavierstücke (Tres piezas para piano)*.

<sup>303</sup> Ludwig van Beethoven, «Sonate: Op. 81<sup>a</sup>», en *Complete Piano Sonatas*, ed. Heinrich Schenker, vol. II (Nueva York: Dover, 1975), 463.

<sup>304</sup> Estas alteraciones no deben ser consideradas como relevantes si tenemos en cuenta, por ejemplo, la forma en que Mahler citaba este mismo motivo “del adiós” en sus últimas obras.

“Etiud” [“Estudio”], Op. 5, N° 1<sup>305</sup>

Un estudio es una pieza que tiene como objetivo resolver alguna dificultad técnica en la interpretación. Es sabido que, durante el siglo XIX, muchos compositores románticos bregaron por trascender esa finalidad práctica, considerando también el aspecto estético (un caso paradigmático es el de los estudios de Frédéric Chopin). Evidentemente, este estudio de Abutcov corresponde a una pieza cuyo objetivo no es meramente técnico, desde el momento en que se encuentra formando parte de un ciclo de piezas de salón.

La dificultad técnica que intenta resolver este estudio es la alternancia de la digitación en notas repetidas. Como es habitual, con el transcurrir de la pieza se van agregando otras dificultades, como la apertura de la mano, la incorporación de octavas, etc.

Desde el punto de vista estilístico, presenta rasgos románticos: es tonal funcional, con utilización de dominantes secundarias, ampliación tonal, cadena de dominantes, acordes de sobretónica, y posee muy pocas modulaciones. Su estructura formal es simple ternaria continua; la primera sección tiene una función formal de exposición, la segunda de elaboración y la tercera de reexposición.

“Noktiurn” [“Nocturno”], Op. 5, N° 2<sup>306</sup>

Para Brown y Hamilton, un nocturno es “una pieza que sugiere la noche, usualmente tranquila y meditativa en carácter, aunque no de manera invariable”<sup>307</sup>. La presencia del nocturno en Rusia está ligada casi a los orígenes del género, ya que John Field, considerado su creador, vivió en ese país entre 1802 y 1837, año de su muerte.

Este nocturno de Abutcov es netamente romántico en estilo. Presenta las mismas características armónicas del número anterior del ciclo, aunque con más ornamentaciones cromáticas, lo que es propio del género. Sus tres secciones, con

---

<sup>305</sup> Aleksei Abutkov, *Etiud*, Drei Clavierstücke (Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 24-28. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ruy Facó, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Etiud, Op. 5, N° 1*, Video de Youtube (Guayaquil, 1921), <https://youtu.be/QGZdFDsrCvw>.

<sup>306</sup> Aleksei Abutkov, *Noktiurn*, Drei Clavierstücke (Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 29-36. Para escuchar el registro sonoro, ver: Miroslav Kultyshev, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Noktiurn (Nocturno), Op. 5, N° 2*, Video de Youtube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/QGZdFDsrCvw>.

<sup>307</sup> Maurice J. E. Brown y Kennet L. Hamilton, «Nocturne», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012>.

funciones formales de exposición (con dos grupos temáticos), desarrollo y reexposición, nos acercaría a una forma sonata. El uso de una amplia *cadenza* nos remite más a los nocturnos de Chopin que a los de Field, aunque la particularidad, en este caso, es que la de Abutcov se encuentra en la segunda sección en vez de ubicarse en la última.



Ejemplo 4: comienzo de “Noctiurn”

“Scherzo”, Op. 5, N° 3<sup>308</sup>

El scherzo, como obra pianística independiente, durante el Romanticismo, bien podía tener características virtuosísticas o ser una pieza de carácter. Este scherzo de Abutcov se corresponde con lo segundo. Armónicamente, no presenta diferencias destacables con las otras piezas del ciclo. Desde lo formal, posee tres secciones y una larga coda.

Esta pieza está dedicada a Aleksei Grigorievich Jolodny, quien para ese tiempo trabajaba, al igual que Abutcov, en el Ministerio de Finanzas en San Petersburgo. No solo compartían el lugar de trabajo; ambos habían estudiado derecho, tenían la misma edad, y eran músicos. Pese a que Prokofieva dice que Aleksei Jolodny era “muy famoso en todo Petersburgo como crítico musical muy fino”<sup>309</sup>, sabemos que además era intérprete musical, ya que durante su destierro en Oremburgo trabajó como músico en el Circo Estatal de esa ciudad<sup>310</sup>.

<sup>308</sup> Aleksei Abutkov, *Scherzo, Drei Clavierstücke* (Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 37-45. Para escuchar el registro sonoro, ver: Juan Sánchez, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Scherzo, Op. 5, N° 3*, Video de Youtube (Mendoza, 2021), [https://youtu.be/VDWodhkEA\\_M](https://youtu.be/VDWodhkEA_M).

<sup>309</sup> Yelena Prokofieva, *Luchshie istorii liubvi XX veka* (Moscú: AST, 2011), 21.

<sup>310</sup> «Leningradski martirolog tom 12», *Vozvrashchionnye imena*, <http://vizz.nlr.ru/person/book/t12/23/50>. Aleksei Jolodny (1875-1937), después de la Revolución Rusa, fue Inspector de Finanzas del distrito de Viborg, y luego trabajó como “boletero principal” del Teatro Maly (Mijailovski) de Leningrado. En 1935, luego de ser declarado como “elemento muy peligroso para la sociedad”, fue desterrado junto a su esposa a Oremburgo por cinco años, aunque dos años después fue detenido nuevamente y condenado a la pena capital. Lo fusilaron en 1937. Uno de sus hermanos fue un destacado microbiólogo de renombre mundial (Nikolai Jolodny) y otro hermano (Vladimir) fue el esposo de la primera estrella que tuvo el cine silente ruso: Vera Jolodnaia.

### 2.1.1.4 – [*Piezas para piano*], Op. 10

Al parecer, la serie de breves piezas para piano que conforman el Op. 10 no tuvo un título general (por lo menos, no consta en la edición). Fueron publicadas por la editorial “Simfonia” en Moscú, e impresas en la misma ciudad por V. Grosse. Compuestas entre 1908 y 1910, fueron incluidas en una colección que preparó Abutkov (y publicó la editorial “Simfonia”) con fines didácticos, mientras era profesor en la Capilla Coral Imperial. La colección comprendía obras de los más diversos compositores, y en su portada se lee: “Colección de piezas y estudios para piano distribuidos por el nivel de dificultad, preparada instructivamente por A. V. Abutkov, profesor de las clases de *regenti* de la Capilla Coral Imperial”. Los niveles de dificultad eran: 1º (muy fácil), 2º (fácil), 3º (poca dificultad) y 4º (dificultad media). Las cuatro piezas del Op. 10 de Abutkov están incluidas en esta colección. La primera, “Petite valse”, está ubicada en el primer nivel de dificultad; la tercera, “Skazka”, está en el segundo nivel de dificultad; la segunda, “Scherzino”, y la cuarta, “Preludia”, están en el tercer nivel de dificultad.

Estas piezas son más breves que las anteriores, y el lenguaje compositivo sigue siendo netamente romántico, aunque con una armonía mucho más cromática.

#### “Petite valse” [“Pequeño vals”], Op. 10, N° 1<sup>311</sup>

El título está originalmente en francés. Realmente este vals es “*petite*”, ya que dura escasamente un minuto. Tal vez lo que más se destaca es la utilización de cromatismos.



Ejemplo 5: “Petite valse”, cc. 7-14

<sup>311</sup> A. V. Abutkov, *Petite valse*, *Sobranie pies i etudov dlia fortepiano v instruktivnoi obrabotke* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutkov, *Alejo Abutkov: tomo III: obras para piano*, 47-48. Para escuchar el registro sonoro, ver: Miroslav Kultyshev, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutkov) – Petite valse, Op. 10, N° 1*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/9OUJP6hdVvM>.

“Scherzino”, Op. 10, N° 2<sup>312</sup>

El uso del diminutivo en el título (en italiano, en el original) es un reflejo de la brevedad de la pieza. Como dice Hugh MacDonald, el nombre de “scherzino” es utilizado “para un movimiento en un ciclo de miniaturas para piano o para una pieza de carácter”<sup>313</sup>.

Podríamos destacar algunos elementos, como la utilización de enlaces armónicos modales, la presencia de la sexta suiza, un reiterado descenso del sexto grado (y eventualmente del segundo) y descenso cromático en la línea del bajo, desde la tónica al quinto grado.



Ejemplo 6: “Scherzino”, cc. 18-24. Enlaces modales, sexta suiza y descenso cromático del bajo.

“Skazka” [“Cuento de hadas”], Op. 10, N° 3<sup>314</sup>

“Skazka” es una breve pieza de carácter, tal como podemos deducir de su nombre de fantasía. Tiene una clara forma tripartita, con la sección central en la tonalidad de la dominante.

“Preludia” [“Preludio”], Op. 10, N° 4<sup>315</sup>

Se trata de un típico preludio romántico para piano, en el sentido de que no precede a nada y es una pieza corta, no programática. Varios compositores rusos se sintieron

<sup>312</sup> A. V. Abutkov, *Scherzino*, *Sobranie pies i etiidov dlia fortepiano v instruktivnoi obrabotke* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 49-52. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ruy Facó, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Scherzino, Op. 10, N° 2*, video de YouTube (Guayaquil, 1921), [https://youtu.be/1m\\_HQD4FeXs](https://youtu.be/1m_HQD4FeXs).

<sup>313</sup> Tilden A. Russel y Hugh Macdonald, «Scherzo», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827>.

<sup>314</sup> A. V. Abutkov, *Skazka*, *Sobranie pies i etiidov dlia fortepiano* (Moscú: Simfonia, s. f.).

<sup>315</sup> A. V. Abutkov, *Preludia*, *Sobranie pies i etiidov dlia fortepiano v instruktivnoi obrabotke* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 53-54. Para escuchar el registro sonoro, ver: Juan Sánchez, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Preludia, Op. 10, N° 4*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/KweJ2jGTJgM>.

atraídos por componer este tipo de preludios, como César Cui, Dmitri Kabalevski, Aleksandr Skriabin y Serguei Rajmaninov.

La característica principal de esta breve pieza es que es extremadamente cromática.



Ejemplo 7: “Preludia”, cc. 5-6. Amplio cromatismo.

### 2.1.1.5 – *Starinny prusski marsh [Antigua marcha prusiana]*

Es un arreglo de Abutcov (no es una obra original). Lo ubicamos en este lugar porque fue publicado entre 1907 y 1910, y formó parte de la colección mencionada en la obra anterior, dentro del primer nivel de dificultad. No hemos localizado la partitura.

### 2.1.1.6 – *Molitva [Plegaria]*<sup>316</sup>

Pese a no tener número de opus, el número de plancha de la impresión indicaría que este es el lugar que le corresponde, cronológicamente, a esta obra<sup>317</sup>. Formó también parte de la colección antes mencionada, en el primer nivel de dificultad.

Es una pieza muy breve, con una textura predominantemente homófona, tipo coral. Salvo breves pasajes a dos voces, el resto está elaborado a tres voces. Si bien utiliza armonía cromática y alterada, la obra es muy simple.

<sup>316</sup> A. V. Abutkov, *Molitva*, *Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 55. Para escuchar el registro sonoro, ver: Sebastián Arancibia, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Molitva*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/N-PokM5-gyI>.

<sup>317</sup> También Abutcov, en un tomo que encuadernó con parte de sus obras, ubicó esta pieza en este lugar, entre el Op. 10 y el Op. 12 (Abutkov, Tomo de partituras impresas encuadernadas).



### 2.1.1.7 – *Allegro de concert* [*Allegro de concierto*], Op. 17<sup>318</sup>

Es la obra para piano más ambiciosa de Abutcov. Seguramente su título muestra el objetivo de esta pieza, que sea una obra “de concierto”, a diferencia de todas las anteriores que eran piezas de salón. Al igual que el Op. 10, fue publicada en Moscú por Simfonia e impresa por Grosse. De acuerdo con su ubicación en el catálogo, podemos afirmar que fue compuesta entre 1911 y 1912 aunque, como veremos enseguida, el material principal de la obra proviene de una composición previa.

La obra presenta una forma sonata, precedida por una introducción lenta (*Adagio non troppo*). Lo curioso es que cuando empieza el *Allegro* propiamente dicho (*Allegro moderato*), se trata de una adaptación casi literal del último movimiento (“*Allegro*”) del *Trio N° 1 pour piano, violon et violoncelle*, Op. 6, compuesto por Abutcov unos años antes. Aparte del cambio de tonalidad (el “*Allegro*” del *Trio* está en re mayor, mientras que aquí está en sol mayor), las modificaciones, no relevantes, por cierto, se presentan solo en las partes más libres de la forma sonata, o sea: el puente, el desarrollo y la coda. Tanto el primero como el segundo grupo temático permanecen invariables.

a)

The image displays a musical score for the beginning of 'Allegro de concert' by Abutkov. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the piece with similar notation. The tempo is marked 'Allegro'.

<sup>318</sup> A. V. Abutkov, *Allegro de concert*, Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 56-72. Para escuchar el registro sonoro, ver: Sebastián Arancibia, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Allegro de Concert, Op. 17*, video de YouTube (Mendoza, 2021), [https://youtu.be/\\_SehWHYr1Nc](https://youtu.be/_SehWHYr1Nc).

b)

**Allegro moderato**

*mf*

*rit.*

Ejemplo 8: a) comienzo del primer tema del “Allegro” del *Trio*; b) comienzo del primer tema del *Allegro de concert*.

a)

**Allegro**

*mf*

*mf*

**Allegro**

b)

**Allegro moderato**

*mf*

*rit.*

Ejemplo 9: a) comienzo del segundo tema del “Allegro” del *Trio*; b) comienzo del segundo tema del *Allegro de concert*.

La obra está dedicada a la compositora Yekaterina Mijailovna Ranushevich, quien, como dijimos en el capítulo anterior, egresó del Conservatorio de San Petersburgo en el mismo año que Abutcov, y fue también alumna de Soloviov.

### 2.1.1.8 – [*Piezas para piano*], Op. 18

Como con el Op. 10, tampoco figura en la edición un título general para esta colección de piezas de salón. Las piezas presentan su título en ruso, y también en francés (“*Marche*”, “*Valse*” y “*Polonaise*”). Por el número de opus, la serie fue compuesta entre 1911 y 1912. Las publicó la editorial “Simfonia” en Moscú, con impresión de Grosse.

Las duraciones de las piezas son mayores de las de las colecciones anteriores, y los géneros elegidos ayudan a dar una “majestuosidad” acorde con el estilo imperial ruso.

#### “Marsh” [“Marcha”], Op. 18, N° 1<sup>319</sup>

La marcha, como género dentro de la música para piano, y desprovista de su funcionalidad militar, fue muy popular entre los compositores del Romanticismo tardío. Esta marcha posee los elementos rítmicos característicos, así como una estructura formal en tres secciones, siendo la intermedia de carácter *cantabile*. Siguiendo la línea de las piezas breves anteriores de Abutcov, hay abundancia de cromatismos.

#### “Vals”, Op. 18, N° 2<sup>320</sup>

También con armonía cromática, este vals, en sol mayor, posee una sección intermedia en sol menor. Está dedicada a Nadezhda Pavlovna Sokolova, de quien solo tenemos su nombre.

---

<sup>319</sup> A. V. Abutkov, *Marsh*, Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 74-84. Para escuchar el registro sonoro, ver: Juan Sánchez, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Marsh, Op. 18, N° 1*, video de YouTube (Mendoza, 2021), [https://youtu.be/OpIkYD\\_KfIA](https://youtu.be/OpIkYD_KfIA).

<sup>320</sup> A. V. Abutkov, *Vals*, Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 85-90. Para escuchar el registro sonoro, ver: Rosa Ynés Batura, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Vals, Op. 18, N° 2*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/Bw7a84jTlco>.

“Polski” [“Polonesa”], Op. 18, N° 3<sup>321</sup>

La polonesa, como género, fue muy popular en Rusia durante el siglo XIX, y estaba cargada de connotaciones simbólicas, como veremos más adelante. Como dice Downes, “la pompa y la nobleza de la polonesa fue ampliamente aprobada por las cortes rusas”<sup>322</sup>.

La pieza está dedicada al conde Aleksandr Dmitrievich Sheremetev (1859-1931), compositor y director de orquesta, además de fundador de la Sociedad Histórico-Musical en San Petersburgo. Como gran difusor de la música, creó su propia orquesta privada. Para el tiempo de composición de esta pieza, y durante todos los años en que Abutcov trabajó en la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo, el conde Aleksandr Sheremetev era la autoridad máxima (*nachalnik*) de esa institución<sup>323</sup>.

#### **2.1.1.9 – Etude - paraphrase [Estudio - paráfrasis], Op. 20**<sup>324</sup>

La obra fue compuesta entre 1912 y 1914, y, como era ya costumbre en la música para piano de Abutcov, publicada en Moscú por Simfonia e impresa por Grosse.

El título, en francés en el original, va acompañado del subtítulo: “*Composée d’arpes [sic] le nocturne de Chr. Grozdoff*”, lo que indica que el tema de la obra fue tomado del *Noktiurn* de Jristofor Nikolaievich Grozdov (1854-1919). A través del título, ya sabemos que la obra es un estudio, pero que a la vez utiliza el recurso compositivo de la paráfrasis. En el diccionario *Grove* se dan dos acepciones para paráfrasis:

(1) Una técnica compositiva, particularmente popular en los siglos XV y XVI, a través de la cual se usa una melodía preexistente (usualmente un *chant*) en una

---

<sup>321</sup> A. V. Abutkov, *Polski*, Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 91-98. Para escuchar el registro sonoro, ver: Rosa Ynés Batura, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Polski (Polonesa), Op. 18, N° 3*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/vCZeSgwYiJI>.

<sup>322</sup> Stephen Downes, «Polonaise», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22035>.

<sup>323</sup> Dunlop, *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917*, 49. El puesto de *nachalnik* (literalmente “jefe” o “cabeza”) era principalmente honorífico. La persona que debía estar a cargo de las tareas educativas tenía el cargo que le seguía inferiormente al *nachalnik*, llamado, sucesivamente, “*upravliaiuschi*” (“director”) y “*pomoschnik nachalnika*” (“asistente del jefe”).

<sup>324</sup> A. V. Abutkov, *Etude - paraphrase: composée d’arpes le nocturne de Chr. Grozdoff* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 99-105. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ignacio Figueroa, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Etude – paraphrase, Op. 20*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/crPBTDX-xpQ>.

obra polifónica; puede estar sujeta a ornamentaciones rítmicas y melódicas, pero no es oscurecida [...]

(2) En el siglo XIX la “Paraphrase de Concert”, a veces llamada “Réminiscences” o “Fantaisie”, era una obra virtuosa basada en melodías muy conocidas, usualmente tomadas de óperas populares [...]<sup>325</sup>

La paráfrasis que nos ocupa parece estar a medio camino entre estas dos posibilidades. Por una cuestión de época, y por tratarse de una obra pianística, nos inclinaríamos hacia la segunda acepción, aunque el virtuosismo es bastante contenido y la melodía elegida por Abutcov no era “muy conocida”, en absoluto<sup>326</sup>. De hecho, Grozdov no tuvo fama como compositor en su tiempo, y ha sido olvidado por la historia de la música incluso en Rusia, y su *Noktiurn* (obra vocal) había sido compuesta muy poco antes de la obra de Abutcov<sup>327</sup>. Como dijimos en el capítulo anterior, Grozdov fue nombrado en 1912 *Pomoschnik nachalnika* (Asistente del Jefe) de la Capilla Coral Imperial, luego de haber sido *Inspektor* (Inspector) de esa institución desde 1904. Ya que Abutcov en este momento estaba trabajando en la Capilla, el vínculo entre ambos compositores queda claro.

El motivo que toma Abutcov de Grozdov es muy simple, y a partir de su presentación lo va elaborando continuamente a lo largo de toda la obra. Utiliza armonía cromática y explota distintos recursos técnicos pianísticos, además de acudir a algunos recursos del contrapunto, como la imitación.

---

<sup>325</sup> Richard Sherr, «Paraphrase», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>.

<sup>326</sup> Si Abutcov no mintió en que estudió con Paul Pabst, podríamos pensar en una influencia de este compositor en esta obra, ya que Pabst se destacó especialmente por sus paráfrasis. A su vez, Pabst fue uno de los principales intérpretes de las paráfrasis de Liszt.

<sup>327</sup> Aparentemente, fue publicada en 1911.

Andante moderato

a tempo

50

dolce ma marcato

a tempo

a tempo

83

dolce

Ejemplo 10: *Etude - paraphrase*. Tema y elaboraciones sucesivas.

### 2.1.1.10 – 2 *trejgolosnyj kanona* [2 *cánones a tres voces*], Op. 28<sup>328</sup>

Compuestos entre 1912 y 1914, estos cánones fueron publicados en la colección descrita para el Op. 1 (en el segundo nivel de dificultad). El interés didáctico es evidente, y no solamente en el aspecto meramente pianístico, ya que al final del primer

<sup>328</sup> A. V. Abutkov, *2 trejgolosnyj kanona*, *Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano* (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 106-9. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ruy Facó, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – 2 trejgolosnyj kanona, Op. 28*, video de YouTube (Guayaquil, 1921), <https://youtu.be/H81Pe1vmkAQ>.

canon hay una detallada explicación sobre esta técnica contrapuntística. Debemos recordar que para esta época Abutcov era profesor en la Capilla Coral Imperial, tanto de piano como de contrapunto.

“I”

Este canon tiene tres temas, relacionados entre sí. En los tres casos, la presentación del tema está a cargo de la voz inferior, imitada en canon por la voz intermedia y seguida por la voz superior. Los temas son tonales, salvo el último que está en modo mixolidio.

**Moderato (V umerennom tempe)**

Ejemplo 11: 2 trejgolosnyj kanona, “I”. Comienzo.

“II”

También tiene tres temas, y el orden de presentación e imitación es igual al anterior. El segundo tema no está directamente relacionado con el primero, pero el tercero es casi idéntico, aunque modificado para que termine en la tónica (el primero era, obviamente, modulante).

**Allegretto (Veselo, ne ochen bystro)**

*p sempre legato*

Ejemplo 12: 2 trejgolosnyj kanona, “II”. Comienzo.

### 2.1.1.11 – *Griozы o minuvshem* [*Ensueños sobre el pasado*], Op. 29<sup>329</sup>

Esta obra fue publicada en la revista *Muzyka dlia Vsej* (*Música para todos*), en 1914. *Muzyka dlia Vsej* (*Nuvellist* hasta 1906) era una revista quincenal publicada en San Petersburgo. Se publicitaba como “Gran revista de partituras para piano y canto”. Lo interesante es que publicaba cientos de partituras al año, a un precio muy bajo. Si bien publicó por primera vez algunas obras de compositores rusos tan importantes como Glinka, Dargomyzhski, Anton Rubinstein y Chaikovski<sup>330</sup>, también fue criticada por superficial, europeizante y estar orientada a jóvenes señoritas<sup>331</sup>.

Utiliza armonía cromática: abunda en acordes por quintas, apoyaturas, notas de paso cromáticas, acordes alterados, cadenas de dominantes y acordes de sexta aumentada. Casi no hay acordes en tríadas y hace uso del total cromático. La textura es principalmente contrapuntística, con varias imitaciones y trocados.

No hemos encontrado intenciones programáticas o descriptivas en la pieza. Tal vez resulte paradójico que la obra de Abutkov que habla “sobre el pasado” sea la que suena más moderna. Posiblemente, al tratarse de “ensueños”, sea una visión distorsionada de ese pasado.



Ejemplo 13: *Griozы o minuvshem*. Comienzo.

<sup>329</sup> A. V. Abutkov, «Griozы o minuvshem», *Muzyka dlia Vsej: byvshi «Nuvellist»*, 1914. Puede consultarse también nuestra edición en: Abutkov, *Alejo Abutkov: tomo III: obras para piano*, 110-13. Para escuchar el registro sonoro, ver: Antonio Štirn, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutkov) – Griozы o minuvshem (Ensueños sobre el pasado), Op. 29*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/cH273mRtGDQ>.

<sup>330</sup> Nikolai Soloviov, «Nuvellist», en *Entsiklopedicheski slovar* (Leipzig; San Petersburgo: F. A. Brockhaus; I. A. Efron, 1897), 417, <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%9D%D1%B2%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82>.

<sup>331</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*.



### 2.1.1.12 – *Danse russe* [*Danza rusa*], Op. 172<sup>332</sup>

Entre la obra que acabamos de describir, *Griozny o minuvshem*, Op. 29, de 1914, y la próxima que tenemos datada, *Élégie*, Op. 327, de 1938, han pasado veinticuatro años. Aquí también se encuentra la brecha sospechosa con el número de opus, a la que hicimos mención más arriba: casi 300 obras entre las dos piezas. Dentro de esta brecha tenemos solamente a la *Danse russe*, que lleva un número de opus intermedio: 172. Dado que la obra no fue publicada, no tenemos elementos para aventurar una fecha de composición, y ni siquiera un lugar. La portada del manuscrito mezcla el idioma ruso con el francés: “A. V. Abutkov / Russkaia pliaska / Danse russe / composée sur les motifs populaires / par / Alexis Aboutkow / Op. 172”<sup>333</sup>. La primera página de la música está encabezada con los datos en francés: “*Danse russe / Alexis Aboutkow / Op. 172*”, pero al final de la música, la firma que aparece es con el apellido castellanizado del compositor: “A. Abutcov”. Este último dato nos llevaría a suponer que la obra fue compuesta en la Argentina, pero creemos que no es un elemento determinante, dado que la firma puede haber sido colocada mucho tiempo después de su composición. De hecho, la obra tiene muchas correcciones. Dichas correcciones no están realizadas directamente sobre la escritura original, sino que se han hecho sobre fragmentos de papel pautado pegados sobre la hoja original. Uno de esos fragmentos de papel está pegado sobre el último sistema de la partitura, y se alcanza a ver que no solamente cubrió música, sino también algo de texto. Por lo tanto, es muy posible que la firma original del compositor haya sido ocultada por este papel, motivo por el cual Abutcov volvió a firmar la partitura, esta vez con su firma en castellano.

El subtítulo de la obra, “compuesta sobre motivos populares”, hace referencia a tres melodías que determinan tres partes en la obra. A su vez, luego de la presentación de cada melodía, le sigue una serie de variaciones. Si bien solo hemos podido identificar una de las tres melodías (la segunda), todas se corresponden con el estereotipo de las melodías populares rusas. Cada melodía tiene una duración de ocho compases. Las dos primeras melodías tienen la particularidad de que la primera frase está en la tónica y

---

<sup>332</sup> A. V. Abutkov, «Russkaia pliaska», s. f., PA-021, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 114-20. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ignacio Figueroa, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Danse Russe, Op. 172*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/8ruvFWXeV6E>.

<sup>333</sup> Las dos primeras líneas, en ruso, están escritas con el alfabeto correspondiente a ese idioma.

la segunda en el quinto grado. La primera y la última melodía están en una tonalidad mayor (la mayor) y la segunda melodía está en una tonalidad menor (fa sostenido menor). La melodía identificada, como dijimos anteriormente, es la segunda. Se trata de *Pod yabloniu zelionoiu* [*Debajo de un verde manzano*], y fue publicada por Balakirev en 1895, en una colección de canciones populares rusas<sup>334</sup>, bajo el nombre genérico de *Ulichnaia* [*Callejera*]. Fue recolectada en el distrito Kolomenski, dentro del *oblast* de Moscú. La melodía usada por Abutcov no es exactamente igual a la publicada por Balakirev, e incluso está en otra tonalidad, por lo que no podemos asegurar que haya sido tomada directamente del cancionero. Vale aclarar que también Rimski-Korsakov la usó en su ópera *Skazka o Tsaré Saltane* [*El cuento del zar Saltán*], en el año 1900.

a)

49 **Allegro**

b)

Pod ya-blo-niu ze - lio - no - iu, pod ku-dria-voi ze - lio - noi, — si-del mo-lo - dets ta - koi, da

7

ne - zhe - na - ty jo - los - toi.

Ejemplo 14: a) segunda melodía de *Danse russe*, de Abutcov; b) comienzo de *Ulichnaia*, del cancionero de Balakirev.

<sup>334</sup> M. Balakirev, *Sbornik russkij narodnyj pesen* (Leipzig: M. P. Beliaiev, 1895), 57-59.

### 2.1.1.13 – ¿?, Op. 321

#### “Preludio en do mayor”, Op. 321, N° 1

La única referencia que tenemos de esta pieza es un programa de un concierto – homenaje que se realizó en General Alvear con motivo de cumplirse el décimo aniversario de su muerte<sup>335</sup>.

### 2.1.1.14 – *Élégie* [Elegía], Op. 327<sup>336</sup>

Esta partitura fue impresa en Buenos Aires, en 1938, por Garrot, Tasso & Vita<sup>337</sup>. Su portada es bilingüe, en ruso y en francés, y dice: “*Jose Lomoc / Na kladbische / (Au cimetiére) / Stijotvorenje / (Poésie) / Muzykalnaia illiustratsia / Prof. Alekseia Abutkova / Illustration musicale / du Professeur Alexis Aboutkow / Elegie / pour piano / Professeur Alexis Aboutcow / Opus 327*”. Esto indica que la obra de Abutcov, para piano, es una “ilustración musical” de la poesía *Na kladbische (En el cementerio)* de José Lomoc. Luego de la portada, encontramos la dedicatoria escrita por Lomoc, también en ruso y en francés: “Esta triste poesía está dedicada / A la memoria de mi mujer / Bienamada para que la voz del amor / No se extinga después de su muerte. / Buenos Aires, Julio 18 de 1938”. En la página siguiente aparece una foto de la esposa muerta de Lomoc, con el epígrafe (originalmente en francés) “Marie Sawicz de Lomocz (Lomoc) / muerta el 18 de julio de 1937 en Buenos Aires / (Argentina)”. En las dos hojas siguientes encontramos la poesía, escrita en ruso, precedida por una foto de Lomoc junto a la tumba de su esposa. Posteriormente, vemos una foto de Abutcov con una dedicatoria manuscrita en ruso: “A mi querido amigo Iosif Iosifovich Lomocz, para un buen recuerdo. / A. Abutkov / 17 de diciembre de 1938”. Finalmente, está la partitura de *Élégie*.

---

<sup>335</sup> «Homenaje a la Memoria del Maestro Alejo Abutcov», noviembre de 1955, DV-037, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>336</sup> Aboutcow, *Elegie*. Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 121-29. Para escuchar el registro sonoro, ver: Rosa Ynés Batura, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Élégie, Op. 327*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/LyGolMmrQBM>.

<sup>337</sup> Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, Inscripción de “Elegie”, 11 de julio de 1938, DV-030, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Iosif Iosifovich Lomot (1904-1977), el autor de la poesía en homenaje a su esposa muerta, utilizó en la Argentina el nombre de José Lomoc. Había llegado a la Argentina, desde Polonia, en 1926<sup>338</sup>. Fue un gran propulsor de las ediciones de revistas para los emigrados rusos en la Argentina. Lomoc y Abutcov eran amigos; varias cartas escritas por el primero al segundo revelan un afecto sincero, una gran confianza mutua, y también que compartían algunas ideas políticas y miedos con respecto a la situación de Rusia y los problemas de la emigración<sup>339</sup>.

La poesía es la siguiente:

Na kladbische

*Zdes milliony moguil; chuzhdy vse one mne,*

*No odna sredi nij dorogaia.  
Ya v dozhdlivye dni odinoko stoiu,  
Gorki slezy pred nei prolivaia.*

*I ya s grustiu smotriu  
Na jolodny granit;  
Dorogoi mne tvoi praj  
Pod soboi on jranit.*

*I s kresta tvoi portret  
On s ukorom gliadit:  
Vsiu zhestokost k tebe  
Mne ne mozhnet prostit.*

*Ya zhestokim ne byl,  
Tebia strastno liubil, -  
Lish jarktery u nas  
Rasjodilis ne raz.*

*Ne poniavshi menia,  
Ty jolodnoi byla;  
A ya v gneve svoiem  
Nenavidel tebia.*

*No moment lish spustia,  
U menia gnev projodil,  
I potom pred toboi, na koleniaj stoia,  
Ya proschenie molil.*

En el cementerio

Aquí hay millones de tumbas; todas extrañas  
para mí,

Pero una entre ellas es amada.  
En los días lluviosos estoy de pie, solitario,  
Derramando amargas lágrimas frente a ella.

Y miro con tristeza  
El frío granito;  
Tus restos amados por mí  
Están guardados debajo de él.

Y desde la cruz tu retrato  
Mira con reproche:  
No puede perdonarme  
Toda la crueldad hacia ti.

Yo no era cruel,  
Te amaba apasionadamente,  
Es sólo que nuestros caracteres  
Muchas veces discrepaban.

Cuando no me entendías,  
Eras fría;  
Y yo, en mi ira,  
Te odiaba.

Pero apenas un momento después,  
Mi ira desaparecía,  
Y luego, ante ti, me arrodillaba  
Y te pedía perdón.

<sup>338</sup> M. A. Kublitskaia, «Russkaia periodicheskaia pechat v Argentine v XX veke», *Kadetskaia pereklichka* 78 (2007): 141.

<sup>339</sup> Iosif Lomot, Carta de José Lomoc a Abutcov, 22 de febrero de 1942, LP-010, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Iosif Lomot, Carta de José Lomoc a Abutcov, 18 de mayo de 1942, LP-009, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; Iosif Lomot, Carta de José Lomoc a Abutcov, 24 de enero de 1943, LP-002, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

*Ty vseгда snisjodia  
Moiei strastnoi molbe,  
Zabyvala svoi gnev  
I proschala menia...*

Tú, siempre indulgente,  
Ante mi súplica apasionada,  
Olvidabas tu enojo  
Y me perdonabas ...

*Ya pred prajom tvoim  
Svoiei chestiu klianus,  
Chto zhelania tvoi  
Vse ispolnit berus.*

Yo, ante tus restos,  
Juro por mi honor,  
Que todos tus deseos  
Me comprometo a cumplir.

*Lish dlia nashij detei  
Jochu tolko ya zhit.  
Ne vernut proshlyj dnei,  
Budu duj tvoi liubit.*

Solamente para nuestros hijos  
Quiero vivir.  
Al no poder volver a los días pasados,  
Amaré tu espíritu.

*Ya teper lish ponial,  
Chto Vsevyshni Tvorets  
Liubov liudiam daval  
Dlia dvoij lish serdets.*

Sólo ahora me he dado cuenta  
De que el Creador Todopoderoso  
Les dio el amor a los hombres  
Solamente para dos corazones.

*Ne revnui zhe menia:  
Na vsiu zhizn ves ya tvoi;  
Mog ya schastlivym byt  
Tolko vmeste s toboi.*

No me celes:  
Soy totalmente tuyo para toda la vida;  
Yo podría ser feliz  
Solamente junto a ti.

Según Boyd, una elegía es “una puesta en música de un poema, o una pieza instrumental, lamentando la pérdida de alguien fallecido”<sup>340</sup>. En este caso, resulta muy claro. Sin embargo, no lo es tanto lo de “ilustración musical”. Abutcov puede haber querido “ilustrar” el poema de Lomoc apuntando al espíritu general del texto, o puede haber intentado una descripción ordenada y programática del mismo. Al no haber encontrado una relación programática entre la música y el texto, y teniendo en cuenta que la música está estructurada formalmente según patrones bastante estandarizados (y muy comunes en las obras anteriores de Abutcov), nos inclinamos a pensar en la primera opción.

La obra tiene una introducción, en do sostenido menor, y luego tres secciones, en fa sostenido menor, re mayor, y nuevamente fa sostenido menor, teniendo esta última una función principalmente reexpositiva. La armonía es cromática, pero en menor medida que en las últimas obras de su período en Rusia.

---

<sup>340</sup> Malcolm Boyd, «Elegy», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08701>.

Uno de los momentos más interesantes de *Élégie* es su introducción. Comienza con una sola voz haciendo una melodía que nos remite al *Dies irae*, tanto por la cabeza del tema, como por el giro descendente que le sigue, que podríamos asociarlo con la segunda frase del himno latino. Tal vez si esta melodía hubiera estado en otro punto de la partitura, o enmascarada con un acompañamiento, podría argumentarse que la relación con el *Dies irae* es aventurada, pero el hecho de que comience con ese giro de tres notas tan característico, y pensando en un oyente que sabe que va a escuchar una elegía (o sea, una obra sobre una persona muerta), hace que la vinculación con la secuencia de la misa de difuntos no resulte azarosa. Pero la relación con la música sacra no se limita a esto. La melodía es presentada en un registro muy grave, análogo al registro de los bajos profundos característicos de la música ortodoxa rusa, y es seguida por una variante de esa misma melodía, pero armonizada a tres voces, a la manera del canto responsorial litúrgico. Como si esto fuera poco, Abutcov escribe la indicación “*religioso*” al comienzo de la partitura.



Ejemplo 15: *Élégie*, cc. 1-5.

Las tres secciones que siguen utilizan una textura de melodía acompañada, en un lenguaje idiomático netamente pianístico, pero sorprende un pasaje en la tercera sección, en el que vuelve a remitirnos al canto coral ortodoxo ruso. Este pasaje está escrito homófonamente a cuatro voces, principalmente, y utiliza los enlaces modales característicos de ese tipo de canto. Pero la referencia al canto ortodoxo no es solamente de tipo estilístico; está citando, de manera bastante literal, un canto concreto: *Vechnaia pamiat*. Se trata de una oración que suele cantarse al final de los servicios fúnebres dentro del ritual ortodoxo, por lo que su inclusión en esta obra resulta por demás pertinente<sup>341</sup>.

<sup>341</sup> Como veremos más adelante, Abutcov ya había citado este canto en otra de sus obras: *Pamiat vechnaia vam, bratia*, Op. 19.

a)

Musical score for piano, measures 137-144 of 'Élégie'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics range from *mf* to *f*. A large oval highlights the first four measures of this excerpt.

b)

Musical score for voice and piano, beginning of 'Vechnaia pamiat'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (T1, T2) and a piano accompaniment (B1, B2). The lyrics are: Веч - на - я па - мять, веч - . A large oval highlights the first four measures of this excerpt.

Ejemplo 16: a) *Élégie*, cc. 137-144; b) comienzo de *Vechnaia pamiat*<sup>342</sup>.

### 2.1.1.15 –*Elegía*<sup>343</sup>

Esta otra elegía de Abutcov no fue publicada, por lo que solo conservamos el manuscrito original. También fue escrita en General Alvear, aunque la falta de número de opus impide que sepamos si fue compuesta antes o después de la *Élégie*, Op. 327.

Debajo del título, Abutcov escribió la siguiente dedicatoria: “en memoria de mi finado alumno Raul Figueroa”. Por el folleto que publicó Abutcov al cumplirse los diez años del conservatorio “Schubert”, y por otros documentos, sabemos que Raúl Figueroa había sido alumno de piano de esa institución. Lamentablemente, la documentación administrativa del conservatorio (registros de asistencia, planillas de exámenes, etc.)

<sup>342</sup> «Vechnaia pamiat», Bogoglasnik, [http://bogoglasnik.ru/\\_bd/22/2246\\_\\_\\_\\_\\_pdf](http://bogoglasnik.ru/_bd/22/2246_____pdf).

<sup>343</sup> A. Abutcov, «Elegía», s. f., PA-029, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 130-37. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ignacio Figueroa, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Elegía*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/P5y47hg1YW0>.

que se conserva es bastante escasa para los primeros años, por lo que tampoco podemos precisar cuál fue el lapso de tiempo en el que Raúl Figueroa estudió efectivamente con Abutcov. En una lista de exámenes dice que es alumno desde el 26 de diciembre de 1929, y que está en el primer curso de piano, mientras que en otra lista dice que ingresó el 14 de mayo de 1932, y también está en el primer curso. En esta última lista de exámenes (intuyo que es de finales de 1932) consta que no se presentó a rendir porque estaba enfermo. Según Sirio Folgueral, “Raúl Figueroa era de Canalejas<sup>344</sup>. Hijo de puesteros, Don Ove Bock<sup>345</sup> se lo llevó porque los padres le pegaban mucho [...]. Luego Raúl anduvo muy delicado de salud, Don Ove se lo llevó a Buenos Aires porque andaba leproso o tuberculoso [...]. Murió en Buenos Aires. Fue por la vida que llevó”<sup>346</sup>.

Presenta muchas similitudes compositivas con la otra elegía. El tipo de armonía es el mismo, menos cromático que las últimas obras de Rusia. También tiene tres partes, aunque sin una introducción. Mantiene el modelo menor – mayor – menor, en cuanto a la relación tonal entre las tres partes (mi menor – mi mayor – mi menor). La parte intermedia, en modo mayor, tiene otra similitud evidente: en el comienzo, la melodía la lleva la mano izquierda, mientras que la mano derecha acompaña con fusas.

a)



b)



Ejemplo 17: a) *Élégie*, comienzo de la segunda parte; b) *Elegía*, comienzo de la segunda parte.

<sup>344</sup> Canalejas es una localidad rural ubicada en el límite con la provincia de San Luis.

<sup>345</sup> Ove Bock era el administrador de la Colonia San Pedro del Atuel.

<sup>346</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.



Una diferencia que podemos observar entre ambas obras es que la primera y la tercera parte de la *Elegía* están construidas de una manera más polifónica horizontal (*Élégie* tenía una escritura más vertical, predominando la textura de melodía acompañada).

#### 2.1.1.16 –*Día de la Música*<sup>347</sup>

Impresa en enero de 1945, siete meses antes de su muerte, fue la última obra publicada por Abutcov. Tiene el subtítulo de “22 de Noviembre”, y la designación de “marcha festiva”.

Ya mencionamos en el capítulo anterior el gran compromiso de Abutcov para con los festejos por el Día de la Música, instaurados por el Gobierno Nacional desde 1942. También habíamos hecho mención a la relación entre Carlos Lottermoser y Abutcov, y al importante papel del primero en la instauración del Día de la Música.

Con esta marcha, aunque en una versión orquestal (de la que solo se conserva la parte de bandoneón II<sup>348</sup>), abrió el concierto que se llevó a cabo en General Alvear para festejar el Día de la Música en 1944. Durante los preparativos para el concierto, Abutcov le dijo a Lottermoser: “He pedido la colaboración de la Union de los músicos alvearenses para participar los numeros orquestales, entre los cuales se ejecutara una marcha que compuse especialmente para el día de la Musica”<sup>349</sup>, y luego de haberse llevado a cabo el evento, informa que

el concierto organizado por mi el día 22 de Noviembre en General Alvear tuvo el éxito extraordinario. Antes de empezar el programa dije unas breves palabras sobre la importancia el Dia de la Musica. Estas palabras como tambien mi marcha escrita en homenaje del Día de la Música han sido calurosamente aplaudidas por el numeroso publico que no cabía en el salón y ocupaba la mitad de la calle escuchando la musica por las ventanas abiertas<sup>350</sup>.

---

<sup>347</sup> Alejo Abutcov, *Día de la Música* (Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser, 1938). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*, 138-44. Para escuchar el registro sonoro, ver: Juan Sánchez, *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Día de la Música*, video de YouTube (Mendoza, 2021), <https://youtu.be/eJNgd2luCGU>.

<sup>348</sup> [Abutcov], «Día de la Música», parte de bandoneón II, s. f., PA-021, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>349</sup> Conjunto de correspondencia, 18 de septiembre de 1944. Hemos respetado la ortografía del original.

<sup>350</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Carlos S. Lottermoser, 5 de diciembre de 1944, LM-062, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Hemos respetado la ortografía del original.

Es posible que Abutcov haya presentado esta obra para un concurso que se realizó ese mismo año “para la canción del ‘Día de la música’”. Al menos, estaba en conocimiento de él. Lottermoser le dice en una carta: “me complazco en satisfacer su pedido enviándole las bases para el concurso de la composición musical del ‘Día de la Música’”<sup>351</sup>. Paralelamente a la organización de los festejos, Abutcov comienza a gestionar la publicación de la marcha (en su versión para piano) con Lottermoser ya que, además de ser el Presidente de la celebración en el nivel nacional, era editor de música:

Deseando tener un recuerdo del mismo los músicos de orquesta y otros participantes del concierto me solicitan editar la marcha festiva que compusé para el Día de la Música, regalando a cada uno un ejemplar de dicha composición. Por mi parte, yo estaría conforme hacer tal sacrificio, pero ignoro los gastos la impresión. Todas mis composiciones han sido editadas en Alemania o en Rusia; acá en Argentina no tengo editor. Por ello me veo obligado a molestar a Vd pidiendo informarme cuanto costaría la impresión de una pieza de 4 paginas [...] No se trata de una edición lujosa sino sencilla mas o menos en forma en que son editadas las canciones escolares. Pensando que Vd en su carácter de presidente de la comisión organizadora del Día de la Música protegerá el desarrollo de la literatura musical dedicada a este día y me dará ciertas facilidades para imprimir la marcha, prestando tal ayuda a uno de sus colaboradores, que hace mas de 20 años es cliente de su estimada casa<sup>352</sup>.

Lottermoser respondió que: “en cuanto a lo que se refiere a la impresión de su marcha le comunicamos que en honor a su colaboración y como antiguo cliente nuestro solo le cobraríamos precio de costo”<sup>353</sup>. La marcha está dedicada a Carlos Lottermoser.

Si bien Abutcov presenta esta marcha como una obra nueva, en realidad se trata de la misma marcha publicada en Rusia dentro de la colección que lleva el Op. 18. Solamente cambió algunas notas aisladas y eliminó algunos compases, en general los más virtuosísticos, en la coda, posiblemente para lograr una versión más facilitada teniendo en cuenta el nuevo contexto y la nueva función de la pieza.

### **2.1.2 – Obras de cámara**

Las obras de cámara que compuso Abutcov son para instrumentos de cuerda con piano.

---

<sup>351</sup> Conjunto de correspondencia, 2 de septiembre de 1944.

<sup>352</sup> Conjunto de correspondencia, 30 de octubre de 1944. Hemos respetado la ortografía del original.

<sup>353</sup> Conjunto de correspondencia, 6 de noviembre de 1944.

### 2.1.2.1 – *Trio*<sup>354</sup>

En el archivo del Conservatorio de San Petersburgo se ha conservado el manuscrito de un trío para violín, violonchelo y piano (partitura general, para uso del pianista, y partes separadas de violín y violonchelo). La partitura está fechada en 1903, época en la que el compositor era estudiante de esa institución. La dedicatoria dice: “Al querido colega y compañero en el arte, Vladimir Ivanovich Savin, con un sentimiento de profundo respeto y aprecio, le dedica la primera experiencia en obras de cámara / el antiguo estudiante A. Abutkov / San Petersburgo, 1 de octubre de 1903”. Savin era, para ese entonces, Director de la Primera Compañía Rusa de Seguros.

Abutkov consideraba a este trío como una obra de estudiante, ya que no le colocó número de orden (veremos enseguida que luego escribió otro trío para el mismo orgánico, y le puso “Nº 1”) ni número de opus.

El trío está en re mayor, y posee cuatro movimientos. El lenguaje es netamente romántico. Los tres instrumentos se reparten equitativamente el protagonismo.

#### I - “Adagio non lento - Allegro”

El primer movimiento es un típico *allegro* de sonata, en re mayor, precedido por una introducción lenta, en sol menor. Utiliza frecuentemente técnicas contrapuntísticas (imitaciones, trocados, etc.), y enlaces modales. También es característica la recurrencia a una línea de bajo que desciende cromáticamente.

---

<sup>354</sup> A. Abutkov, «Trio», 1903, 37763, Archivo del Conservatorio de San Petersburgo.

a)

113

dim. *cantabile* *p*

dim. *p*

Musical score for Example 18a, measures 113-114. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff shows a melodic line in the right hand and a descending bass line in the left hand. The lower staff shows a piano accompaniment. The first measure of the lower staff is marked *dim.* and the second measure is marked *p*. The word *cantabile* is written above the second measure of the lower staff.

b)

146

*ff*

Musical score for Example 18b, measures 146-150. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff shows a melodic line in the right hand and a descending bass line in the left hand. The lower staff shows a piano accompaniment. The first measure of the lower staff is marked *ff*.

c)

182

Musical score for Example 18c, measures 182-183. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The upper staff shows a melodic line in the right hand and a descending bass line in the left hand. The lower staff shows a piano accompaniment.

Ejemplo 18: *Trio* (“Allegro”), línea de bajo que desciende por semitono; a) cc. 113-114; b) cc. 146-150; cc. 182-183

## II - “Larghetto”

El movimiento lento está en fa mayor, y posee una forma ABA'. Nuevamente encontramos la utilización de la línea descendente del bajo por semitonos.

Ejemplo 19: *Trio* (“Larghetto”), línea de bajo que desciende por semitono, cc. 52-54

## III - “Scherzo: Vivace”

El scherzo está en la tonalidad de la dominante, la mayor, y el trío central en re mayor. Para alivianar la textura en el trío central, se suprime generalmente al violín o al violonchelo, por lo que se mantienen sonando solamente el piano y uno de los instrumentos melódicos (salvo algunos breves pasajes, con la participación de los tres instrumentos). También aquí vemos la línea cromática descendente en el bajo.

Ejemplo 20: *Trio* (“Scherzo”), línea de bajo que desciende por semitono, cc. 88-95

## IV - “Rondo: Allegro”

Finalmente, el rondó final está en re mayor (con una sección en mi menor). Nuevamente aparece la línea cromática descendente en el bajo.

Ejemplo 21: *Trio* (“Rondo”), línea de bajo que desciende por semitono, cc. 42-44

### 2.1.2.2 – *Andante*, Op. 4<sup>355</sup>

Es un andante para violonchelo, con acompañamiento de piano. La partitura fue impresa en Leipzig por C. G. Röder, y publicada conjuntamente entre la editorial “Simfonia”, de A. F. Fiodorov (Moscú), y Breitkopf & Härtel (Leipzig).

La pieza es de un carácter lírico, con una armonía muy romántica, moderadamente cromática. Tiene tres secciones, siendo la última de carácter reexpositivo. La línea cromática descendente, que en la obra anterior vimos característicamente en el bajo, ahora se presenta en las voces intermedias.

a)

b)

<sup>355</sup> Aleksei Abutkov, *Andante* (Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.)

c)

Ejemplo 22: *Andante*, línea intermedia que desciende por semitono; a) c. 18; b) cc. 22-23; c) cc. 148-150

### 2.1.2.3 – *Trio N° 1, Op. 6*<sup>356</sup>

Esta obra es también un típico “trío con piano”, o “*piano trio*” (como se denomina en inglés), o sea, un trío para violín, violonchelo y piano. No fue publicada; solo tenemos el manuscrito. El hecho de que le haya puesto “N° 1” confirma que desestimó al *Trio* que vimos anteriormente.

Comparándolo con el anterior, la armonía es bastante más cromática, y se mantiene la abundancia de recursos contrapuntísticos.

#### I - “Adagio non troppo – Allegro molto moderato”

Alguien podría considerar al *adagio* y al *allegro* como dos movimientos separados. Sin embargo, varios factores, ninguno determinante por sí solo, nos hacen pensar que se trata de un solo movimiento: a) la laxa separación entre ambas partes en el manuscrito original (entre los otros movimientos la separación es más notoria); b) los números de ensayo, en el *allegro*, continúan el orden del *adagio* (en los movimientos siguientes, la numeración vuelve a comenzar); c) no hay solución de continuidad en la interpretación (el *adagio* termina suspensivamente, en la dominante que resuelve inmediatamente en el comienzo del *allegro*); d) la corta duración del *adagio* (escasamente tres minutos); y e) la forma sonata del *allegro*, típica de los primeros

<sup>356</sup> A. Aboutkoff, «Trio N° 1», s. f., PA-027, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

movimientos. Por lo expuesto, aquí consideramos al “Adagio non troppo” como una introducción lenta dentro del primer movimiento, y el *Trio* tendría solo tres movimientos, a diferencia de los cuatro convencionales.

El “Adagio non troppo” está en re menor, mientras que el “Allegro molto moderato” está en re mayor. En esta obra se repite lo observado en las anteriores de cámara: la presencia frecuente de líneas cromáticas descendentes, ya sea en el bajo como en otras voces.

a)

b)

c)

Ejemplo 23: *Trio N° 1* (“Adagio non troppo – Allegro molto moderato”), línea que desciende por semitono; a) cc. 62-63; b) cc. 66-67; c) cc. 98-100

## II - “Larghetto”

El “Larghetto”, en mi menor, aparenta ser un dúo lírico entre el violín y el violonchelo. En gran parte del movimiento, los dos instrumentos melódicos se mueven paralelamente a distancia de tercera, sexta u octava. Aunque en menor medida, también observamos la línea descendente cromática.



Ejemplo 24: *Trio N° 1* (“Larghetto”), línea de bajo que desciende por semitono, cc. 46-49

### III - “Allegro”

El “Larghetto” y el “Allegro” también deben interpretarse sin solución de continuidad, pero aquí claramente se trata de dos movimientos separados. Este movimiento, en re mayor, tiene una clásica forma sonata. Vuelve a presentarse el característico descenso cromático en la línea del bajo.

a)

b)

Ejemplo 25: *Trio N° 1* (“Allegro”), línea que desciende por semitono; a) cc. 5-8; b) cc. 45-47

Como dijimos anteriormente, este movimiento fue transcrito (con pocas diferencias) para piano solo y publicado como *Allegro de concert*, Op. 17.

#### 2.1.2.4 – *Duo*, Op. 326<sup>357</sup>

En la portada se aclara que este dúo es “para 2 violines con acompañamiento del piano”. Fue compuesto en General Alvear posiblemente en el año 1935, por lo que está separado de las otras obras de cámara antes descritas por un lapso de alrededor de treinta años.

Es una obra con tres movimientos, muy sencilla, pensada seguramente para su interpretación por parte de los alumnos del conservatorio “Schubert”. De hecho, esto ocurrió en los conciertos del conservatorio de enero de 1936 y de 1937, como cierre de los ciclos lectivos de 1935 y 1936, respectivamente<sup>358</sup>. En los programas correspondientes, figuran tres alumnos que interpretan la obra. Lo curioso es que el título en los programas no es *Duo*, como reza la partitura original, sino *Suita* (el nombre ruso de la suite). Además, llama la atención que es la única obra en ambos programas que no tiene el nombre del autor. En su lugar, hay tres asteriscos, dos abajo y uno arriba (entre los dos de abajo), como formando un triángulo. En otros programas de este tipo de concierto, cuando los alumnos interpretaban obras de Abutcov, este ponía su apellido claramente.

La sencillez de la obra en el aspecto interpretativo también se ve reflejada en la sencillez del lenguaje compositivo; despojada de la ambigüedad tonal de las obras anteriores, aquí encontramos una armonía que es más clásica que romántica. Está claro que, a diferencia de los tríos antes mencionados, el piano cumple aquí una función de acompañamiento.

Los nombres de los movimientos, en la partitura autógrafa, están en francés.

---

<sup>357</sup> A. Abutcov, «Duo», s. f., PA-022, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>358</sup> [Alejo Abutcov], Invitación y programa de audición musical de alumnos, 14 de enero de 1936, DA-040, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; [Alejo Abutcov], Invitación y programa de audición musical de alumnos, 15 de enero de 1937, DA-040, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

### I - “Marche” [“Marcha”]

El movimiento está en re menor. Predomina el ritmo característico de la marcha.

Musical score for 'Marche' (Marcha) in D minor, measures 10-13. The score is written for piano and features a characteristic march rhythm. The upper staff contains the melody with slurs and accents, while the lower staff provides harmonic support with chords and bass lines.

Ejemplo 26: *Duo* (“Marche”), característico ritmo de marcha, cc. 10-13

### II - “Pastorale” [“Pastoral”]

Este movimiento tiene la indicación de tiempo “Andantino”, y está en re mayor. La línea descendente cromática, de la que hemos estado hablando en todas las obras de cámara, se encuentra aquí reducida a un simple motivo que se repite insistentemente en la coda, variando solamente a través del cambio de octava.

Musical score for 'Pastorale' (Pastoral) in D major, measures 50-56. The score is written for piano and features a descending chromatic motif. Several instances of this motif are circled in black, highlighting its repetition and variation across different octaves in the coda.

Ejemplo 27: *Duo* (“Pastorale”), descenso cromático en la coda, cc. 50-56

### III - “Danse nègre” [“Danza negra”]

La “Danse nègre” tiene la indicación de “Allegretto” y está en sol mayor. El título nos llevaría a pensar que la pieza tiene reminiscencias de la música africana, o afroamericana (por ejemplo, el jazz, o géneros vinculados, como el foxtrot, el ragtime, etc.). Sin embargo, pensamos que el modelo que tomó Abutcov para esta composición está más lejos en el tiempo y en el espacio: la *Danse nègre* de Joseph Ascher (1829-

1869)<sup>359</sup>. Este compositor holandés, pianista de la corte de la emperatriz Eugenia, en París, desde 1849 hasta 1865, conocía la música brasileña a través de su contacto con Arthur Napoleão, o sea, “de segunda mano”<sup>360</sup>. Magaldi dice que Ascher compartía con sus contemporáneos parisinos una propia interpretación del “instinto por el ritmo” africano<sup>361</sup>. Algunas de las características que Magaldi identifica en la *Danse nègre* de Ascher, como parte de ese imaginario sonoro africano, pueden encontrarse también en la pieza de Abutcov. Uno de ellos tiene que ver con varios efectos que imitan al tambor; en el caso de Ascher es a través del piano solamente, pero Abutcov suma estos efectos en los violines a través de los *staccati* y los *spiccati*. Otros son la repetición de notas y una fuerte acentuación en los primeros y terceros pulsos<sup>362</sup>. También podemos observar otras similitudes, como el uso de la *acciaccatura* en el segundo compás de la frase.

a)



b)

Ejemplo 28: a) *Danse nègre* (Ascher)<sup>363</sup>, cc. 87-90; b) *Duo*, Op. 326, “*Danse nègre*” (Abutcov), cc. 1-4

<sup>359</sup> De hecho, esta obra de Ascher está incluida en el programa del concierto con motivo del fin del ciclo lectivo 1941 del Conservatorio “Schubert”. Abutcov, 12 de febrero de 1942.

<sup>360</sup> Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham: Scarecrow, 2004), 144.

<sup>361</sup> Magaldi, 144.

<sup>362</sup> Magaldi, 144.

<sup>363</sup> Joseph Ascher, *Danse nègre* (New Orleans: Louis Grunewald, 1884).

### **2.1.2.5 – *Barcarola***

No se ha conservado la partitura de esta pieza. Sabemos de su existencia por dos programas de concierto. El primero de ellos corresponde al concierto de fin de ciclo lectivo del conservatorio “Schubert”, llevado a cabo el 16 de febrero de 1940. Allí está descrita como “dueto de violines”, y aparecen los nombres de los dos alumnos violinistas que la interpretan<sup>364</sup>. Gracias al segundo programa, correspondiente al concierto en homenaje al Día de la Música de 1944, sabemos que la obra tenía acompañamiento de piano, ya que dice que “acompañará al piano [el] Sr. Alejo Abutcov”<sup>365</sup>.

### **2.1.2.6 – *Danza rústica eslava***

Todo lo dicho para la pieza anterior es válido para esta, ya que figuran juntas en los programas.

### **2.1.2.7 – *Canción escocesa***

Al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Abutcov, sus exalumnos, con la colaboración de la Sociedad Orquestal de Aficionados de Mendoza (S.O.A.M.), organizaron un concierto en su homenaje. En el programa de ese concierto aparece esta *Canción escocesa*, para violín con acompañamiento de piano<sup>366</sup>. No hemos encontrado la partitura. Podría tratarse de la adaptación de alguna de las canciones escocesas que Abutcov armonizó para canto y piano (ver más abajo, III.2.2.1.6 y III.2.2.1.8).

---

<sup>364</sup> [Alejo Abutcov], Invitación y programa de audición musical de alumnos, 16 de febrero de 1940, DA-040, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear

<sup>365</sup> «Celebración del Día de la Música».

<sup>366</sup> S.O.A.M., *Audición musical: homenaje en memoria al Maestro Alejo Abutcov a cumplirse su 1º aniversario de su muerte* (General Alvear: La Opinión, 1946).

### 2.1.2.8 – *Romanza*

En el artículo periodístico que publicita el concierto que acabo de mencionar, se anuncian las obras de Abutcov que van a ser parte del programa, entre ellas, una *Romanza* para violonchelo<sup>367</sup>. El programa impreso de ese concierto no contiene esta obra, por lo que no sabemos si se trata de un error periodístico. Obviamente, tampoco tenemos la partitura.

### 2.1.3 – Obras sinfónicas

La producción sinfónica de Abutcov es bastante escasa. Suponemos que varios de los números orquestales que se interpretaron en los conciertos de su conservatorio fueron orquestados por él, pero eso no consta en los programas ni en las partituras.

#### 2.1.3.1 – *Tristesse et joie* [*Tristeza y alegría*], Op. 9<sup>368</sup>

No fue editada. Se trata de una obertura de concierto, para orquesta sinfónica, compuesta en Rusia entre 1908 y 1910. Nicholas Temperley dice que “la típica obertura de concierto romántica [...] tenía un título de carácter histórico, poético o pictórico que el compositor ponía para ilustrar, de manera general, su música”<sup>369</sup>. En este caso, el título nos remite a estados generales de ánimo: tristeza y alegría. La estructura de la obra va a ser obvia: una primera parte lenta (“*Andante con dolore*”) en tonalidad menor (sol menor), para la tristeza, y una segunda parte rápida (“*Allegro moderato*”) en tonalidad mayor (sol mayor) para la alegría. Lo interesante es que esta obertura de concierto respondería formalmente a un típico primer movimiento de sinfonía: la parte de la “tristeza” funcionando como una introducción lenta, seguida de la “alegría” en forma sonata. Aparentemente, no hay un programa; tenemos solo el reflejo de esos dos estados de ánimo. Se correspondería con lo que dice Temperley para la obertura de concierto romántica: “Un programa detallado difícilmente era

---

<sup>367</sup> «Rendiráse un homenaje hoy en General Alvear al compositor A. Abutcov».

<sup>368</sup> Aleksei Abutkov, «Tristesse et joie», s. f., PA-028, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>369</sup> Nicholas Temperley, «Overture», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20616>.



se conserva en el Fondo Documental “Alejo Abutcov”. Figura la misma dedicatoria que en la versión para piano: “al conde Aleksandr Dmitrievich Sheremetev”. Al pie de la portada, Abutcov agregó un párrafo muy importante, ya que se refiere al estreno de la obra: “Estrenada en el concierto sinfónico bajo la dirección de V. G. Molla, el 18 de agosto de 1912 en el jardín de Obschestvennoie Sobranie, en la ciudad de Yekaterinoslav”. El director de la orquesta, Valerian Gaetanovich Molla (1872-1938), era hijo de un músico y empresario italiano, Gaetano Molla, quien se había instalado en la ciudad de Taganrog. Tanto Valerian como su padre fueron los grandes propulsores de la actividad musical en Taganrog, ciudad situada al sur de Rusia. Es posible que Valerian Molla y Abutcov se hayan conocido en el Conservatorio de San Petersburgo, ya que ambos estudiaron allí y fueron alumnos de Rimski-Korsakov. El concierto en el que se estrenó la obra puede haber tenido un carácter conmemorativo, ya que fue el 18 (31) de agosto de 1912, ocho días antes de cumplirse el centenario de la batalla de Borodino, la principal en la invasión napoleónica a Rusia. La ciudad en la que se llevó a cabo el concierto, Yekaterinoslav, estaba en ese momento dentro del Imperio Ruso; hoy se conoce como Dnipropetrovsk, y forma parte de Ucrania.

### **2.1.3.3 – *Gavotte* [*Gavota*]**

Como dijimos en el capítulo anterior, durante su corta radicación en Buenos Aires, Abutcov fue contratado como director de la orquesta de la compañía de Ballet Russes de Pierre Michalowski. Con esta compañía actuó en el Teatro Solís, de Montevideo, entre el 14 y el 30 de marzo de 1924. Entre las danzas interpretadas por la orquesta (y bailadas por la compañía) se encuentra esta gavota. No se ha localizado la partitura.

### **2.1.3.4 – *Danse tártare* [*Danza tártara*]**

Todo lo expuesto en el caso anterior es válido para esta obra.



### **2.1.3.5 – *Día de la Música***<sup>372</sup>

Al describir las obras para piano, hablamos de esta marcha festiva publicada en 1945 en su versión para piano. Como expusimos en su momento, la obra se estrenó para el Día de la Música de 1944 en su versión orquestal, de la que solo se ha conservado la parte de segundo bandoneón.

## **2.2 – Obras vocales**

Las obras vocales de Abutcov equiparan en cantidad a sus obras instrumentales. Hemos decidido dividir las obras en obras para canto solista con acompañamiento de piano, y obras corales (que a veces incluye canto solista, ya sea algún fragmento o algún número dentro de una obra en varias partes) con o sin acompañamiento instrumental.

### **2.2.1 – Obras para canto solista y piano**

La producción para canto solista y piano de Abutcov se corresponde totalmente con el género que los rusos llaman “*romans*”. Pese a la polisemia del término, la traducción al español es “romanza”, y es el término que utilizaremos de aquí en adelante. La romanza es el equivalente, en la Rusia del siglo XIX y principios del siglo XX, al *Lied* alemán.

#### **2.2.1.1 – *Ne ver mne, drug* [*No me creas, amiga*]**<sup>373</sup>

Esta obra temprana de Abutcov fue encontrada en el Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (Moscú). La partitura es un manuscrito autógrafo, fechado el 27 de abril (10 de mayo) de 1903, y dedicado a “Su Excelencia Zinaida Nikolaievna

---

<sup>372</sup> [Alejo Abutcov], «Día de la Música», s. f., PA-007, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>373</sup> A. Abutkov, «Ne ver mne, drug», 27 de abril de 1903, f. 2430, op. 1, ed. jp. 709, Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).

Fofanova”. No hemos obtenido datos de la dedicatoria, pero el trato de “Su Excelencia” asegura que se trataba de una mujer de la más alta sociedad<sup>374</sup>.

El poema que utilizó Abutcov para esta romanza es de Aleksei Konstantinovich Tolstoi<sup>375</sup> (1817-1875), y fue escrito en 1856. Aleksei Tolstoi fue un conocido poeta y dramaturgo ruso. En su infancia entabló amistad con el heredero del trono, el futuro Alejandro II, vínculo que se mantuvo hasta la muerte de Tolstoi. Decenas y decenas de sus poemas fueron utilizados por compositores (principalmente rusos, por supuesto) contemporáneos y posteriores. Este poema en particular, *Ne ver mne, drug*, fue musicalizado también por Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Aleksandr Sergueievich Taneiev (1850-1918), Feliks Mijailovich Blumenfeld (1863-1931) y Serguei Rajmaninov (1873-1943). Otros compositores no rusos han utilizado traducciones al alemán de este poema.

<i>Ne ver mne, drug, kogda, v izbytko gorja,</i>	No me creas, amiga, cuando, abrumado por el dolor,
<i>Ya govoriu, chto razliubil tebia, V otliva chas ne ver izmene moria,</i>	Digo que ya no te quiero. En las horas de marea baja, no creas que el mar es traidor;
<i>Ono k zemle vorotitsia, liubia.</i>	Él regresará a la orilla, amorosamente.
<i>Uzh ya toskuiu, prezhnei strasti polny,</i>	Oh, yo estoy deseando, lleno de la antigua pasión,
<i>Moiu svobodu vnov tebe otdam, I uzh begut s obratnym shumom volny Izdaleka k liubimym beregam!</i>	Brindarte nuevamente mi libertad, Como las olas que susurran al regresar, Desde lejos, hacia su amada costa <sup>376</sup> .

Abutcov no especifica para qué registro de voz está escrita esta romanza. Dada su tesitura, debe ser cantada por una soprano o un tenor. Si bien la letra se adecua más a que sea cantada por un hombre, es común que las musicalizaciones de este poema de Chaikovski y Rajmaninov sean interpretadas por mujeres.

La obra está estructurada en una introducción instrumental y dos secciones, las que se corresponden con las dos estrofas del texto, y una especie de coda con la repetición de los dos últimos versos. El plan tonal es bastante simple, con algunos elementos de armonía cromática, especialmente en el piano. En el aspecto melódico, existe un

---

<sup>374</sup> Dentro del complejo sistema burocrático y protocolar de la Rusia zarista estaba especificado cuál era el trato que correspondía a cada miembro de la sociedad. El tratamiento utilizado por Abutcov en esta dedicatoria es, en ruso, *Vashe prevosjoditelstvo*, reservado a los rangos III y IV de la tabla de rangos.

<sup>375</sup> No tiene vínculo familiar con el conde Lev Tolstoi.

<sup>376</sup> Todas las traducciones que aportamos de las poesías utilizadas por Abutcov tratan de ser literales, para comprender el significado del texto original. Por lo tanto, no buscan un resultado estético.

motivo generador formado por grados conjuntos ascendentes, con el que empieza la obra, y sobre el que va a estar basada toda la melodía. Además de los grados conjuntos, se destaca la presencia de cuartas, especialmente en los finales de frase. Las melodías, basadas siempre en el motivo generador, son distintas, aunque el esquema rítmico se mantiene invariable.

a)



b)



Ejemplo 30: *Ne ver mne, drug*; a) motivo generador en el piano, c. 1; b) melodía cantada, cc. 6-10.

### 2.2.1.2 – [Tres romanzas], Op. 2<sup>377</sup>

Al igual que el Op. 1, estas piezas para canto y piano fueron publicadas dentro de una colección o publicación mayor, por separado.

#### “Moi malenki drug” [“Mi pequeño amigo<sup>378</sup>”], Op. 2, N° 1

Esta romanza para tenor está dedicada a Dmitri Mijailovich Taruntaiev (1872-¿?). Taruntaiev estudió en la Academia de Teología de San Petersburgo, en donde obtuvo un doctorado en teología en 1896. Al año siguiente comenzó a trabajar en el Ministerio de Finanzas, un año antes del ingreso de Abutcov a la misma institución. Desde 1904 fue el contador de una de las divisiones del Departamento de Recaudación de Impuestos<sup>379</sup>, justamente el mismo departamento en donde trabajaba Abutcov.

<sup>377</sup> Abutkov, Tomo de partituras impresas encuadernadas.

<sup>378</sup> Teniendo en cuenta que la romanza es para tenor, podría parecer extraño (para la época y el lugar) un texto de amor hacia otro hombre. Sin embargo, dentro del idioma ruso, es posible que se le hable a una mujer amorosamente utilizando el masculino. Por eso, el título de la canción también podría traducirse como “Mi pequeña amiga”.

<sup>379</sup> «Materialy: vypuskniki do 1918 goda», Ierei Pavel Andreievich Ovchinnikov: lichny sait klirika Voronezhskoi eparjii, <http://priest.cerkov.ru/materialy-vypuskniki-do-1918-goda/>.

Del autor del texto, solo conocemos sus iniciales: P. F. La poesía está conformada por dos estrofas.

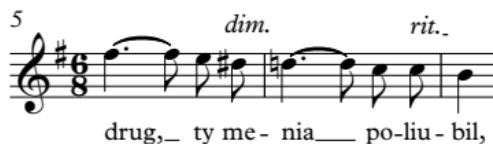
*Moi malenki drug, ty menia poliubil,  
no zhrebi bezzhalostno nas razluchil  
on skoro daleko tebia unesiot  
i drug k tebe dolgo teper ne pridiot.*

Mi pequeño amigo, tú me amaste,  
la impiadosa suerte nos separó,  
pronto te llevará muy lejos  
y tu amigo no irá hacia ti por mucho tiempo.

*No v serdtse leleia bylyia mechty,  
dushoiu on zhit budet tam zhe, gde ty  
i budet liubvi tvoiei detskoi ogniom  
sogrety molitsia o schastie tvoiom.*

Pero en su corazón, atesorando sueños pasados,  
con su alma vivirá allí, donde estás tú,  
y va a rezar por tu felicidad con el amor  
que está calentado por el fuego de tu niñez.

En la melodía, se alcanza a observar el rasgo característico de la línea descendente con cromatismo de las obras instrumentales, pero ahora en la voz cantada.



Ejemplo 31: “Moi malenki drug”, Op. 2, N° 1, línea melódica descendente con cromatismo, cc. 5-7.

Las dos estrofas del texto están musicalizadas de manera diferenciada, y un pequeño interludio (con una *cadenza*) separa a ambas. La introducción del piano es relativamente breve, pero llama la atención la gran extensión de la coda, teniendo en cuenta la brevedad de la pieza.

#### “Pridiosh li s novoiu vesnoi” [“Vendrás con la nueva primavera”], Op. 2, N° 2

Esta romanza también está dedicada a un compañero de trabajo de Abutcov en el Departamento de Recaudación de Impuestos del Ministerio de Finanzas. En este caso, se trata de Georgui Aleksandrovich Tulubiev (1882-¿?), quien llegó incluso a trabajar en la Duma del Imperio Ruso<sup>380</sup>.

El poema seleccionado por Abutcov corresponde a Mirra Aleksandrovna Lojvitskaia (1869-1905), fue escrito en 1889 o 1890, y publicado en 1896. Este poema también fue musicalizado por los compositores rusos Reinhold Glière (1875-1956) y Arseni Koreschenko (1870-1921). La poetisa Mirra Lojvitskaya fue muy famosa en Rusia durante los últimos años del siglo XIX, aunque luego olvidada en tiempos soviéticos.

<sup>380</sup> «Prodolzhenie rubriki “Tulubiev”», Tulubieva, s. f., <http://www.tulubieva.ru/tulubiev-2.htm>.

Recién hacia finales del siglo XX se la reconoció como una de las voces más originales e influyentes de la llamada “Edad de Plata” de la literatura rusa, y la primera en la línea de las poetisas modernas rusas.

*Pridiosh li s novoiu vesnoi,  
O svetly mai, o mai zhelanny,  
Kak malchik, rezvy i zhivoi,  
I, kak tsvetok, blagoujanny?*

¿Vendrás con la nueva primavera,  
oh, mayo claro, oh, mayo deseado,  
como un muchacho, juguetón y animado,  
y perfumado como una flor?

*Tebia s vostorgom vstretit vnov  
V tebia vliublionnaia priroda,  
S toboi verniotsia k nam svoboda,  
Verniotsia schastie i liubov!*

¡Te daré la bienvenida nuevamente,  
la naturaleza está enamorada de ti,  
contigo volverá la libertad a nosotros,  
volverán la felicidad y el amor!

*Ty myсли, chuvstva i zhelania  
Soliosh v sozvuchii<sup>381</sup> odnom,  
I snova zazvuchat lobzania  
V prozrachnom sumrake nochnom!*

¡Eres pensamientos, sentimientos y anhelos,  
los fusionarás en una consonancia,  
y, nuevamente, se escucharán los besos  
en el transparente crepúsculo de la noche!

La romanza es para soprano o tenor, según consta en la partitura. Luego de una pequeña introducción al piano, presenta la primera estrofa del verso. La segunda estrofa es, musicalmente, contrastante, y la tercera estrofa retoma el carácter de la primera, a modo de variación estrófica. Para la coda, que está en un tempo distinto, utiliza los dos primeros versos del poema.

### “Svezhest utra” [“Frescura de la mañana”], Op. 2, N° 3

Otra mujer es la autora del texto de la tercera romanza del ciclo, pero anterior a la “Edad de Plata”: Yulia Zhadovskaya (1824-1883). Sus contemporáneos Mijail Glinka (1804-1857) y Aleksandr Dargomyzhski (1813-1869) musicalizaron algunos de sus poemas. La romanza de Abutcov toma como título las dos primeras palabras del texto, pero en realidad el poema tiene otro título: *Mig obnovlenia* [*Momento de renovación*]. El poema fue escrito en 1850 o 1852.

*Svezhest utra, roz dykhanie,  
govor svetlyj vod,  
gibkij vetok kolyjanie,  
yasny neba svod  
Vseo mne v dushu obaianie  
i nadezhdu liot.*

El frescor de la mañana, el aliento de las rosas,  
el murmullo de las aguas claras,  
el balanceo de las ramas flexibles,  
la bóveda despejada del cielo.  
Todo eso se vierte en mi alma,  
encanto y esperanza.

<sup>381</sup> En el original de Lojvitskaia: *stremlenii* (ímpetu). Abutcov lo cambió por *sozvuchii* (consonancia).

*Vsio minuvsheie zabyto,  
novy mir vstaiot  
i o tom, chto uzh prozhito  
vspomnit ne daiot.*

Todo el pasado está olvidado,  
un nuevo mundo se levanta,  
y lo que vivimos en el pasado  
no se deja recordar.

*Tainoi siloi obnovlenia  
dyshit grud moia,  
vpred pechali i somnenu  
ne otdamsia ya.*

Con la fuerza secreta de la renovación  
está respirando mi pecho,  
en el futuro no dejaré que entren en mí  
tristezas y duda.

*I sredi zhiteiskoi buri  
tvioro sojraniu  
veru serdtsa, pyl molitvy  
i liubov moiu.*

Y entre las tormentas de la vida  
mantendré firmemente  
la fe del corazón, el fervor de la oración  
y mi amor.

La partitura indica que la romanza es para contralto o bajo. Como característica común con las otras romanzas, observamos una breve introducción en el piano. También es notable la longitud de coda, al igual que en la primera romanza del ciclo.

### 2.2.1.3 – *Romansy* [Romanzas], Op. 3

Este ciclo de romanzas fue impreso por Röder, en Leipzig, y publicado por “Simfonia”, en Moscú. Además de la versión impresa de las cinco romanzas, que se halla en el Fondo Documental “Alejo Abutcov”, pudimos obtener el manuscrito autógrafo de la tercera romanza en el Instituto Ruso de Historia del Arte.

“O, yesli b ty znala, rodnaia” [“Oh, si pudieras saber, mi querida”], Op. 3, N° 1<sup>382</sup>

Es una romanza para mezzosoprano o barítono, y Abutcov la dedicó a Aleksandra Alekseievna Abutkova, su madre. El autor del texto está identificado como “N. Soloviov”. Es imposible asegurar de quién se trata, ya que Soloviov es un apellido muy común en Rusia. Entre los posibles está su maestro en el conservatorio, y posterior jefe en la Capilla Coral Imperial, Nikolai Feopemptovich Soloviov (1846-1916), pero no nos consta que haya escrito poesía. Otro posible sería Nikolai Yakovlevich Soloviov (1845-1898), pero su producción literaria estaba orientada a la dramaturgia.

---

<sup>382</sup> A. V. Abutkov, *O, yesli b ty znala, rodnaia*, *Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano* (Moscú: Simfonia, s. f.).

*O, yesli b ty znala, rodnaia,  
chto znachit bezsonnaia noch,  
chto znachit, bezsilno rydaia,  
staratsia tosku prevozmoch.*

Oh, si pudieras saber, mi querida,  
lo que es el insomnio en la noche,  
lo que es el llanto impotente,  
el tratar de salir de la añoranza.

*V dushe ni nadezhdy, ni sveta,  
ugasla i vera v grudi  
i snova borba bez prosveta  
kak prizrak vstaiot vpered.*

En mi alma no quedó ni esperanza, ni luz,  
se apagó la fe en mi pecho  
y de nuevo la lucha sin esperanza  
como un fantasma se aparece por delante.

*O, yesli b ty znala tu muku,  
gnetuschi povsiudu nedug,  
navernoby bratskuiu ruku  
ty mne protianula by, drug!  
ty mne protianula b, moi drug!*

¡Oh, si pudieras conocer este tormento,  
este padecimiento opresivo por todas partes,  
la mano amistosa  
tú podrías darme, amigo!  
¡Tú podrías darme, mi amigo!

El carácter de la romanza se corresponde con la tristeza que emana de la poesía. Está en sol menor, y la sección contrastante central, que se corresponde con la segunda estrofa del texto, está en re menor. Posee varios cromatismos y, en la introducción de la tercera sección, encontramos la línea descendente que es tan característica en las obras de Abutcov.



Ejemplo 32: “O, yesli b ty znala, rodnaia”, Op. 3, N° 1, línea melódica descendente con cromatismo, cc. 19-22.

“Ptichka” [“Pajarillo”], Op. 3, N° 2<sup>383</sup>

Esta romanza está escrita para tenor. El poema que tomó Abutcov es el único de Fiodor Antonovich Tumanski (ca. 1800-1853) que tuvo mucho éxito. Escrito alrededor de 1826, y publicado en 1827, también es conocido por su primer verso: “Vchera ia rastvoril temnitsu” [Ayer abrí el calabozo]. Como contrapartida, este poema ha sido profusamente musicalizado. Entre los compositores que lo hicieron tenemos a César Cui (1835-1918), Nikolai Mijailovich Ladujin (1860-1918), Vladimir Rebikov (1866-1920), Vasili Soloviov-Sedoi (1907-1979), entre muchos otros.

<sup>383</sup> A. V. Abutkov, *Ptichka*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Vchera ya rastvoril temnitsu  
Vozdushnoi plennitsy moiei:  
Ya roscham vozvratil pevitsu,  
Ya vozvratil svobodu yei.*

Ayer abrí el calabozo  
de mi prisionera aérea:  
devolví la cantante a los bosques,  
le devolví la libertad.

*Ona ischezla, utopaia  
V siani golubogo dnia,  
I tak zapela, uletaia,  
Kak by molilas za menia.*

Ella desapareció, sumergiéndose  
en el brillo del celeste día,  
y cantó tanto, volando,  
como si estuviera rezando por mí.

Presenta una breve introducción de piano, y las dos estrofas están separadas por un interludio. Al final, repite el último verso, y luego hay una extensa coda del piano.

“Vy ne prishli ko mne” [“Usted no vino hacia mí”], Op. 3, N° 3<sup>384</sup>

Esta romanza también es para tenor. El autor del texto está identificado solamente con sus iniciales: S. Z. La dedicatoria está solamente en la versión impresa (no en el manuscrito): “dedicada a Dmitri Mijailovich Taruntaiev (Dolinov)”. El dedicatario, nacido en 1872, era un graduado de la Academia Teológica de San Petersburgo (Doctor en Teología) que trabajó junto con Abutcov en el Departamento de Recaudación de Impuestos del Ministerio de Finanzas.

*Vy ne prishli ko mne...  
A ya mechtal ves den,  
do utra zhdal ya zataiv dyjanie,  
dlia serdtsa slabogo zhestoko ozhidanie...  
Vy ne prishli ko mne...  
Vas odolela len!*

Usted no vino hacia mí...  
Y soñé todo el día,  
esperé hasta la mañana con gran expectación;  
para el corazón débil es una cruel espera...  
Usted no vino hacia mí...  
¡La venció la pereza!

*Vas odolela len!  
A skolko, skolko let ya Vas liubil  
i zhdu Vas bezprestanno,  
i k Vam moia mechta  
nesiotsia postoianno  
i tiazhko dni tekut..*

¡La venció la pereza!  
Y cuántos, cuántos años la he amado  
y la esperé incesantemente,  
y hacia usted va mi sueño  
corriendo constantemente  
y los días fluyen pesadamente...

*A Vas vsio net, vsio net...  
A Vas vsio net!*

Y usted, nada, nada...  
¡Y usted, nada!

El canto del tenor está enmarcado por una introducción y una extensa coda del piano.

Hay un mayor uso del cromatismo que en *Ne ver mne, drug* (incluso en la voz cantada),

---

<sup>384</sup> A. Abutkov, «Vy ne prishli ko mne» (s. f.), A-177, Archivo del Instituto Ruso de Historia del Arte; A. V. Abutkov, *Vy ne prishli ko mne*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Mosú: Simfonia, s. f.).



y está presente la característica línea que desciende por semitonos. También encontramos una profusión de cadencias plagales.

a)

b)

Ejemplo 33: “Vy ne prishli ko mne”, Op. 3, N° 3; a) línea cromática descendente, cc. 19-24; b) cadencias plagales, cc. 38-40.

#### “Eleguia” [“Elegía”], Op. 3, N° 4<sup>385</sup>

Esta pieza está escrita para contralto o bajo. Está dedicada a “la Solista de Su Majestad Maria Ivanovna Dolina-Gorlenko”. La dedicataria, Maria Ivanovna Dolina (1868-1919), fue una destacada contralto que en 1901 recibió el título de “Solista de Su Majestad”. Su fama se debió principalmente a su interpretación del personaje de Vania en la ópera de Glinka *Zhizn za tsaria* (*Una vida por el zar*), papel que representó por más de cien veces<sup>386</sup>.

El poema es de Mirra Lojvitskaia, ya mencionada anteriormente; fue escrito en 1893 y publicado en 1896. También es conocido por su primer verso: “*Ya umeret jochu vesnoi*” [“Quiero morir en primavera”].

<sup>385</sup> A. V. Abutkov, *Eleguia*, *Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano* (Moscú: Simfonia, s. f.).

<sup>386</sup> Nikolai Fiodorovich Findeizen, «Dolina», en *Muzykalny slovar Rimana* (Leipzig: P. Jurgenson, 1904), 477.

*Ya umeret jochu vesnoi,  
S vozvratom radostnogo maia,  
Kogda ves mir peredo mnoi  
Voskresnet vnov, blagoujaia.*

Quiero morir en primavera,  
con el regreso del alegre mayo,  
cuando todo el mundo, delante de mí,  
resucita nuevamente, perfumado.

*Na vse, chto v zhizni ya liubliu,  
Vzgliauv togda s ulybkoi yasnoi,  
Ya smert svoiu blagoslovliu  
I nazovu yeio prekrasnoi.*

Por todo lo que amo en la vida,  
mirando entonces con una clara sonrisa,  
bendeciré mi muerte  
y la llamaré hermosa.

Repite, al final, los dos primeros versos. Para ello, comienza con la misma melodía inicial, lo que da la sensación de una recapitulación, pero en realidad se trata de una coda.

“Stansy” [“Estrofas”], Op. 3, N<sup>o</sup> 5<sup>387</sup>

Esta romanza, para soprano o tenor, tiene un texto de Konstantin Mijailovich Fofanov (1862-1911). Está dedicada a Ksenia Vasilievna Gripich.

*Tserkovny zvon, mertsanie lampady  
I tuskly den v zaplakannom okne;  
Tvoj tiji vjdoj, rasseiannye vzgliady –  
Znakomo vsio, vsio tak znakomo mne.*

Campanada de iglesia, parpadeo de lámpara  
Y día opaco en la ventana llena de lágrimas;  
Tu suspiro silencioso, miradas dispersas  
Todo conocido, todo me es tan conocido.

*V moiei dushe ni iskry net otrady, –  
Tam skorb i grust ostalisia odne...  
Da tiji vzdoj, da sumrachnyie vzgliady,*

En mi alma no hay chispa ni dicha, -  
Allí solo quedaron la pena y la tristeza...  
Y el suspiro silencioso, y las miradas  
crepusculares,

*Da mutny den v zaplakannom okne.*

Y el día turbio en la ventana llena de lágrimas.

*Griaduschemu ni sveta, ni poschady;  
Ono gliadit v tumannom polusne  
Skvoz mirny zvon, skvoz tiji svet lampady,*

El futuro sin luz, sin misericordia;  
Él mira, con sopor neblinoso  
A través de la campana pacificadora, de la luz  
silenciosa de la lámpara,

*Skvoz tuskly den v zaplakannom okne...*

A través del día opaco en la ventana llena de  
lágrimas...

El acompañamiento del piano abunda en figuras que imitan las campanadas, especialmente en los lugares cercanos a los que el texto hace referencia a las campanas.

<sup>387</sup> A. V. Abutkov, *Stansy*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

a)

**Andante affitto**

*pp*  
Tser - kov - ny zvon

*pp*  
con Pedale  
*p*  
una corda

b)

42

*p a tempo*      *pp*      rit.      *p a tempo*

mir - ny zvon, skvoz ti - ji svet lam - pa-dy Skvoz tus - kly

*p*      *pp*      rit.      *p a tempo*

Ped.      Ped.      Ped.      Ped.      Ped.

Ejemplo 34: “Stansy”, Op. 3, N° 5, imitación de campanas; a) cc. 1-5; b) cc. 42-44.

### 2.2.1.4 – Romansy [Romanzas], Op. 7

Este ciclo fue compuesto por Abutcov después de 1908, y antes de 1910. Al igual que el ciclo anterior, estas romanzas fueron impresas por Röder, en Leipzig, y publicadas por “Simfonia”, en Moscú.

#### “K Volgue” [“Al Volga”], Op. 7, N° 1<sup>388</sup>

Para esta romanza, Abutcov utilizó un fragmento de un poema mayor titulado *Opiat na Volgue* [Nuevamente en el Volga] (1894) de Aleksei Lugovoi, seudónimo literario

<sup>388</sup> A. V. Abutkov, *K Volgue*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

de Aleksei Alekseiévich Tijonov (1853-1914). La romanza es para tenor, y el texto completo del poema original trata al Volga como una madre que recibe nuevamente al hijo pródigo <sup>389</sup>. Sin dudas, el tema era significativo para el compositor, ya que Abutcov se crió a orillas del Volga y se encontraba alejado del río desde hacía más de una década.

<p><i>Konchilis gody pechalnoi razluki: Volny tvoi ya uvidel opiat, Strastno k tebe prostiraiu ya ruki, Smelo na bereg vstupauiu rodnoi.- Volga! Primi ty ustalogo syna, Rany moi ty, rodnaia omoi – Rany i skorbi dala mne chuzhbina, - Ty dai bolnomu zhelanny pokoi.</i></p>	<p>Se acabaron los años de triste separación: Nuevamente vi tus olas, Apasionadamente extendiendo mis manos hacia ti, Audazmente piso tu querida ribera.- ¡Volga! Acepta a tu hijo cansado, Lava mis heridas, querida mía - La tierra extranjera me dio heridas y penas, - Da al enfermo la deseada tranquilidad.</p>
<p><i>Volga! Ya zdes pred tobói s pokaianiem Ispoved serdtsa tebe prinoshu...</i></p>	<p>¡Volga! Estoy frente a ti con arrepentimiento, Te traigo la confesión de mi corazón...</p>

En el piano encontramos un movimiento casi perpetuo de corcheas, representando el fluir cadencioso del agua en el río.

Ejemplo 35: “K Volgue”, Op. 7, N° 1, representación del río, cc. 4-7.

“V storone ot bolshij gorodov” [“Lejos de las grandes ciudades”], Op. 7, N° 2<sup>390</sup>

La partitura indica que esta romanza es “para voz media”. Lo curioso es que como autor del texto figura “I[van Savvich] Nikitin” (1824-1861), lo cual es erróneo. El autor del poema es, en realidad, Nikolai Nekrasov (1821-1877), contemporáneo de Nikitin. Nekrasov escribió, entre los años 1860 y 1862, un extenso poema titulado *Rytsar na chas* [Caballero por una hora], pero algunas de sus partes adquirieron

<sup>389</sup> Dado que en ruso la palabra “*reka*” (río) es de género femenino, es común la identificación de los ríos con la madre o con una amada.

<sup>390</sup> A. V. Abutkov, *V storone ot bolshij gorodov*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

independencia. Tal es el caso del fragmento que usó Abutcov, que empieza con el verso “*V storone ot bolshij gorodov*” [“Lejos de las grandes ciudades”]. La confusión con respecto al autor del texto es extraña, ya que Nikitin era un poeta menor comparado con Nekrasov (generalmente, las falsas atribuciones se dan en sentido inverso: un poema de un autor menor es atribuido a un escritor de renombre). Nuestra hipótesis es que Abutcov conoció este poema de manera indirecta, no a través de una publicación “oficial”, y esta posibilidad la vemos reforzada por el hecho de que en la romanza encontramos cinco palabras distintas al poema original.

<i>V storone ot bolshij gorodov, Posredi beskonechnyj lugov, .....<sup>391</sup> Vsia bela, vsia vidna pri lune, Tserkov staraia chuditsia mne, I na beloï tserkovnoi stene Otrazhaietsia krest odinoki.</i>	Lejos de las grandes ciudades, en medio de prados interminables, ..... La iglesia antigua me parece Toda blanca, bajo la luna, Y sobre la blanca pared de la iglesia Se refleja una cruz solitaria.
<i>Da, ya vizhu tebia, Bozhi dom! Vizhu nadpisi vdol po karnizu I apostola Pavla s krestom<sup>392</sup>, Oblechonnogo v svetluyu rizu.</i>	¡Sí, te veo, casa de Dios! Veo las inscripciones a lo largo de la cornisa Y al apóstol Pablo con la cruz, Ataviado con una túnica clara.
<i>Podnimaetsia storozh-starik Na svoiu kolokolniu-ruinu, Na teni on gromadno velik: Popolam peresek vsiu ravninu.</i>	Se levanta el viejo guardián Sobre su campanario en ruinas, Su sombra es enorme: Atravesó toda la llanura por la mitad.
<i>Podnimis! I medlitelno bei, Chtoby slyshalos dolgo gudenie V tishine derevenskij polet<sup>393</sup>.</i>	¡A levantarse! Y tañe lentamente, Para que se escuche largamente la resonancia En el silencio de los campos aldeanos.
<i>Etij zvukov vlastitelnij<sup>394</sup> penie, Yesli yest v okoloŭke bolnoi, On ot<sup>395</sup> nij vstrepenetsia dushoi.</i>	Estos sonidos son un canto poderoso, Si hay algún enfermo en este vecindario, Su alma se estremecerá a causa de ellos.
<i>I, schitaia vniatelno zvuki, Pozabudet na mig svoi muki; Odinoki li putnik nochnoi Ij zaslyshit – bodreie shagaiet, Ij zabotlivy pajar schitaiet I, krestom osenias v polusne, Prosit Boga o vedriashnem<sup>396</sup> dne.</i>	Y, contando con atención los sonidos, Olvidará por un momento sus tormentos; El caminante solitario de la noche Cuando los escucha, camina más animado; El cuidadoso labrador los cuenta Y, persignándose con la cruz medio dormido, Pide a Dios por un nuevo día.

<sup>391</sup> En la musicalización de Abutcov falta un verso del original, que dice: *Za selom, na gore nevysokoy*, [Detrás del pueblo, en una montaña baja,].

<sup>392</sup> En el original, en vez de *krestom* [cruz], dice *mechom* [espada]. La versión original es más lógica, ya que la iconografía de san Pablo lo muestra habitualmente con una espada, que es uno de sus atributos.

<sup>393</sup> En el original, en vez de *polei* [de los campos], dice *nochei* [de las noches].

<sup>394</sup> En el original, en vez de *vlastitelnij*, dice *vlastitelno*.

<sup>395</sup> En el original, en vez de *ot* [a causa de], dice *pri* [frente a].

<sup>396</sup> En el original, en vez de *vedriashnem*, dice *vedrennom*.

No hay dudas de que el poema es de Nekrasov, ya que tiene un carácter autobiográfico. Según Guennadi, obispo de Kaskelen, la iglesia descrita en el poema es la de Abakumtsevo, cercana al pueblo natal de Nekrasov, y en donde está enterrada su madre<sup>397</sup>. En el fragmento que toma Abutcov del poema, el sonido de las campanas de la iglesia es el protagonista. Si Abutcov recurre a la imitación de las campanadas en cada obra que se lo permite, con mucha más razón en esta romanza, en donde vemos este recurso desde el comienzo hasta el final.

“Zvezda sorvalas” [“La estrella se desprendió”], Op. 7, N° 3<sup>398</sup>

Esta romanza está escrita para soprano o tenor. Ivanov, en *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, afirma que el texto utilizado por Abutcov pertenece a Konstantin Balmont (1867-1942)<sup>399</sup>; sin embargo, en realidad se trata de una traducción que hizo Balmont de un poema de Heinrich Heine (1797-1856), *Es fällt ein Stern herunter*. Que Balmont tradujo el poema de Heine, consta en el encabezado de la partitura. Es enorme la cantidad de poemas de Balmont que han sido utilizados por los compositores rusos, y ni hablar de los poemas de Heine musicalizados por los compositores europeos. De hecho, el poema *Es fällt ein Stern herunter* fue tomado por al menos setenta y cuatro compositores, más otros que utilizaron traducciones al inglés, al francés, al finés, e incluso al ruso, pero de otro traductor. Aparentemente, la traducción de Balmont solo fue tomada por Abutcov. La publicación de esta traducción fue en 1908, y Abutcov compuso su romanza antes de 1911, lo que muestra la contemporaneidad del trabajo.

*Zvezda sorvalas, upadaiet,  
S luchistoi svoiei vysoty.  
Zvezda liubvi upadaiet,  
Upala sredi temnoty.*

La estrella se desprendió, está cayendo,  
Desde su altura radiante.  
La estrella del amor está cayendo,  
Cayó en la oscuridad.

*Tsvety s apelsinnyj dereviev  
Spadaiu, izmenchivy roi.  
Prijodiat drazniaschie vetry,  
I teshatsia volnoi igroi.*

Las flores de los naranjos  
Están cayendo, enjambre cambiante.  
Vienen los vientos burlones,  
Y divierten con un juego libre.

<sup>397</sup> Guennadi (Gogolev), «Sblizhenia ili sovpadenia? Puti russkoi sviatosti i poezii», en *Tserkov bogoslovie istoria* (III Mezhdunarodnoi nauchno-bogoslovskoi konferentsii, Ekaterimburgo: Informatsionno-izdatelski otdel YeDS, 2015), 123-24.

<sup>398</sup> A. V. Abutkov, *Zvezda sorvalas*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

<sup>399</sup> G. K. Ivanov, ed., *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, vol. I (Moscú: Izdatelstvo Muzyka, 1966), 5-6; G. K. Ivanov, ed., *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, vol. II (Moscú: Vsesoiuznoie Izdatelstvo Sovetski Kompozitor, 1969), 51.

*Lebed poiot nad rekoj<sup>400</sup>,  
I plaviaet vzad i vperiod,  
Poiot on vsio tishe i tishe,  
I tonet v moguilsti vod.*

El cisne canta sobre el río,  
Y nada de ida y vuelta,  
Canta cada vez más bajo,  
Y se hunde en el sepulcro del agua.

*Vsio tijo, tak tijo i smutno.  
Net listiev s tsvetami, mertvo,  
Net zvizdnogo lika, raspalsia,  
Net lebedia s pesnei yego.*

Todo está silencioso, tan silencioso y turbio,  
Sin hojas con flores, muerte,  
Sin imágenes de estrellas, se desintegran,  
No hay cisne con su canto.

Resulta relevante que la romanza presenta la opción de ser cantada en esperanto. Para eso, Abutcov tomó una traducción realizada por “S. Sviridov”, pero no es una traducción de la traducción de Belmont, sino que es una traducción del poema original, en alemán, de Heine. Este texto en esperanto ya había sido utilizado en la canción *La kanto de l' cigno* [*El canto del cisne*]<sup>401</sup>, del músico francés Félicien de Ménéil, autor de *La espero*, que es el himno esperantista. Tenemos razones para suponer que “S. Sviridov”, pese a sugerir el apellido de que se trata de un hombre, es en realidad Sofia Aleksandrovna Sviridova (1882-¿?). Esta escritora, musicóloga y crítica musical se destacó principalmente por sus traducciones equirrítmicas, especialmente del alemán. Si bien no hemos encontrado referencias que la vinculen con el esperanto, sí sabemos que manejaba quince idiomas, lo cual muestra su interés por las lenguas. Según Grigori Ganzburg, “creó deliberadamente una imagen masculina para sí misma”<sup>402</sup>, y aunque no hemos registrado entre los nombres y seudónimos que usó (todos masculinos o neutros) el de “S. Sviridov”, resulta muy cercano a su nombre de nacimiento. Al comienzo del párrafo dijimos que era relevante que Abutcov incluyera la opción de cantar esta romanza en esperanto, y es así porque se trata del primer documento que liga a Abutcov con esta lengua auxiliar. Como en todas las partituras del ciclo, la contratapa presenta un listado de partituras de la editorial a la venta. En esta romanza, en particular, el listado que figura en la contratapa está compuesto en su totalidad por obras cantadas en esperanto. Posiblemente el dueño de la editorial, Aleksandr Fiodorovich Fiodorov, a quien Abutcov dedicó esta pieza, haya sido también esperantista. Pero también existe la posibilidad de que Fiodorovich haya visto en el

---

<sup>400</sup> En la traducción original de Balmont, en vez de *rekoj* [río], dice *volnami* [olas]. En el poema original de Heine, la palabra usada es *Weiher* [estanque].

<sup>401</sup> «Tekstoj de la kantoj», *Kongresa Gazeto*, 16 de agosto de 1908, 4.

<sup>402</sup> Grigori Ganzburg, «S. Sviridenko - muzykalnaia pisatel'nitsa i perevodchitsa nemetskoiazychnyj libretto», *Norroen Dyrð*, <http://norroen.info/articles/sviridenko/ganzburg.html>.

esperanto una veta comercial, teniendo en cuenta el éxito del movimiento esperantista en esa época.

Desde lo musical, vemos que el carácter de la romanza se corresponde con el tono elegíaco de la poesía. También encontramos elementos descriptivos más concretos, como el movimiento de fusas en la mano derecha del piano, con un alto cromatismo, para representar al viento juguetón que va moviendo azarosamente el “enjambre” de las flores de los naranjos.

27 *a tempo* *p* jo - diat dra - znia - schi - e ve - - try, I *mf*

29 *sfz* *un poco rit.* te - shat - sia vol - noi ig - roi. *un poco rit.* *riten.* 3

Ejemplo 36: “Zvezda sorvalas”, Op. 7, N° 3, representación del viento, cc. 27-30.

“Pod muzyku” [“Bajo la música”], Op. 7, N° 4<sup>403</sup>

“Pod muzyku” es una romanza para barítono. Según la partitura, el autor del texto es A. Koliankovski<sup>404</sup>. Está dedicada a Jristofor Nikolaievich Grozdov quien, como ya sabemos, para ese tiempo era Inspector de la Capilla Coral Imperial, en donde trabajaba Abutcov.

<sup>403</sup> A. V. Abutkov, *Pod muzyku*, Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano (Moscu: Simfonia, s. f.).

<sup>404</sup> Podría tratarse del poeta polaco Antoni Kolankowski (1825-1881).



<i>O, chudnye zvuki, volshebnye zvuki! Vy liotes tainstvenno v dushu moi kak otklik nebesny na zdeshnia muki... Ya vnemliu i ves ocharovan stoiu.</i>	¡Oh, maravillosos sonidos, mágicos sonidos! Ustedes se vierten misteriosamente en mi alma como una respuesta celestial a mis tormentos... Escucho y me quedo totalmente fascinado.
<i>Jot grustno poroiu zvuchit vasha nota, no tijaia grust ta vse liaiet pokoi. Daleko ujodit dnevnaiia zabota, zabyt grustny mir, etot mir nash zemnoi.</i>	Qué triste suena a veces tu nota, pero es una tristeza tranquila que trae sosiego. Se van muy lejos las tareas del día, se olvida el mundo triste, este mundo nuestro terrenal.
<i>Pod muzyku chudnuuiu vospominania kartiny bylogo vstaiut predo mnoi. I radost smeietsia i plachet stradanie: to moria zhiteiskago vechny priboi!</i>	Bajo la música de los recuerdos maravillosos las imágenes del pasado se erigen ante mí. Y la alegría ríe, y la tristeza llora: ¡es el eterno oleaje del mar de la vida!
<i>O, chudnye zvuki, volshebnye zvuki! Zapolonili Vy dushu moi! Zabyty na vremia trevogi i muki, i ves ocharovan, ya pesn vam poi!</i>	¡Oh, maravillosos sonidos, mágicos sonidos! ¡Ustedes llenaron mi alma! ¡Olvidé por un tiempo las preocupaciones y tormentos y, totalmente fascinado, les canto una canción!

La indicación de tempo es extraña: “In tempo di notturno”. No es una indicación convencional. Posiblemente, habrá querido que esta romanza tenga el carácter de los nocturnos pianísticos. Además, llama la atención la extensa longitud de la introducción del piano. La música va reflejando los estados de ánimo del poema, principalmente a través del plan tonal. Por ejemplo, la segunda estrofa (*Jot grustno poroiu zvuchit vasha nota* [Qué triste suena a veces tu nota]) comienza en la tonalidad relativa menor, pero a medida que la tristeza se disipa va modulando hacia un modo mayor.

“Ya dolgo stoial nepodvizhno” [“Por largo tiempo me quedé inmóvil”], Op. 7, N° 5<sup>405</sup>

Afanasi Fet (1820-1892) es el autor del poema utilizado en esta romanza para tenor. Fet, sin proponérselo, ya que no le interesaba la música, fue otro prolífico proveedor de textos para romanzas rusas. Admirado tanto por músicos, como por los escritores más importantes de su época, es considerado el poeta lírico más importante de Rusia. Pese a no compartir sus ideas estéticas, Fet fue un gran amigo de Lev Tolstoi. El poema *Ya dolgo stoial nepodvizhno* fue musicalizado por numerosos compositores rusos, e incluso por compositores extranjeros en traducciones al alemán y al francés.

<sup>405</sup> A. V. Abutkov, *Ya dolgo stoial nepodvizhno*, Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Ya dolgo stoial nepodvizhno,  
V daliokie zviozdy vgliadias,  
Mezh temi zvezdami i mnoiu  
Kakaia-to sviaz rodilas.*

Por largo tiempo me quedé inmóvil,  
Mirando a las estrellas lejanas,  
Entre esas estrellas y yo  
Nació una especie de conexión.

*Ya dumal... ne pomniu, chto dumal;  
Ya slushal tainstvenny jor,  
I zviozdy tijonko drozhali,  
I zviozdy liubliu ya s tej por...*

Pensé... no recuerdo lo que pensé;  
Escuché el coro misterioso,  
Y las estrellas temblaron suavemente,  
Y desde ese momento amo las estrellas...

También en esta romanza vemos relaciones entre música y texto. Por ejemplo, al final de la primera estrofa, cuando el texto dice “*Kakaia-to sviaz rodilas*” (“Nació una especie de conexión”), el final de la frase en el canto es inmediatamente imitado por el piano en diferentes registros.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics "ka-ia-to sviaz ro-di-las." and a "rit." marking above it. The bottom two staves are the piano accompaniment in grand staff. The piano part starts with a "pp" marking and includes a "rit." marking and an "a tempo" marking. Circles are drawn around the vocal melody and its imitation in the piano accompaniment.

Ejemplo 37: “Ya dolgo stoial nepodvizhno”, Op. 7, N° 5, cc. 8-10.

### 2.2.1.5 – 10 pesen A. V. Koltsova [10 canciones de A. V. Koltsov], Op. 12

Estas diez canciones fueron escritas entre 1908 y 1910, impresas por Grosse, en Moscú, y publicadas en la misma ciudad por “Simfonia”<sup>406</sup>. En la portada, luego del título, dice: “puestas sobre melodías rusas folklóricas [*narodnyia*] para una voz con acompañamiento de piano por A. V. Abutkov”. El trabajo de Abutkov consistió en “ajustar” diez textos escritos por Aleksei Vasilievich Koltsov (1809-1842) a diez melodías tradicionales rusas, para luego realizar la armonización correspondiente.

<sup>406</sup> La editorial daba la posibilidad de adquirirlas, además de individualmente, encuadradas en dos tomos (de cinco canciones cada uno).

Koltsov, considerado por Taruskin como “el primer letrista de la temprana romanza rusa”<sup>407</sup>, fue una personalidad importante en el desarrollo del nacionalismo musical ruso. Sus textos fueron utilizados por Glinka, Dargomyzhski, Balakirev, Rimski-Korsakov, Cui, Musorgski, entre otros. Sus versos intentaban emular la poesía tradicional campesina rusa, aunque más propiamente deberíamos hablar de la imagen que en la ciudad se tenía de la poesía campesina. Esto formaba parte de un movimiento ideológico del siglo XIX, al que nos referiremos más adelante. Lo cierto es que su poesía se consideró como referente, e incluso un tipo de métrica que él popularizó fue bautizada como “verso koltsoviano” (*koltsovski stij*)<sup>408</sup>.

En cuanto a las melodías, Abutcov habla de “melodías rusas folklóricas [*narodnia*]”. Tal vez podría tratarse de melodías compuestas por Abutcov en estilo folklórico, pero esta idea fue desechada por nosotros después de localizar una de las melodías de sus *10 pesen A. V. Koltsova* en un cancionero publicado por Balakirev. Aparentemente, el mecanismo fue el mismo que usaron prácticamente todos los compositores nacionalistas rusos: ante la falta de un contacto directo con el patrimonio musical rural, se recurría a tomar las melodías de los cancioneros que, desde el siglo XVIII, se venían publicando en Rusia. Obviamente que las canciones contenidas en esas publicaciones solían distar mucho de las originales, ya que los compiladores se tomaban el trabajo de adaptar las melodías a los parámetros aceptables para la música occidental, y se “inventaban” una armonización para piano. Recién a finales del siglo XIX comenzaron los relevamientos con intención científica, patrocinados por Alejandro III a través de la Sociedad Geográfica Imperial, y por la Comisión Etnográfica Musical de la Universidad de Moscú<sup>409</sup>.

Volviendo al ciclo de Abutcov, la intención “campesina” de estas canciones queda reflejada, además, en la portada de la partitura. En la parte superior de la portada, hay una ilustración de una joven campesina segando con una hoz, y toda esa imagen está enmarcada por una gran hoz. La parte inferior de la portada está cubierta por otra ilustración: una pareja de campesinos enamorados, con un típico paisaje rural ruso de fondo.

---

<sup>407</sup> Taruskin, *Defining Russia musically*, 7.

<sup>408</sup> Taruskin, 74.

<sup>409</sup> Taruskin, 18.

Desde lo musical, podemos observar que la armonía es mucho más simple, menos cromática que en las otras obras de esta época. Esto se corresponde con buscar una sonoridad más acorde a lo que debía percibirse como música campesina. Abutcov no especifica qué registro de voz es el que debe cantar estas canciones. La tesitura de las piezas nos sugiere una voz de soprano o tenor, aunque en un registro no muy agudo, lo que dejaría abierta la posibilidad de que una mezzosoprano o un barítono pudieran cantarlas. Las melodías tienen rasgos particulares en los que no nos detendremos ahora, ya que partimos del supuesto que no son melodías creadas por Abutcov, y por lo tanto estas características no forman parte, necesariamente, de su estilo (sin dejar de considerar la relevancia de las elecciones que hizo el compositor).

“Yesli vstrechus s toboi” [“Si te encontrara”], Op. 12, N° 1<sup>410</sup>

El texto fue escrito por Koltsov en 1827 o 1828, y publicado en 1839. También fue musicalizado por Glinka, entre otros.

*Yesli vstrechus s toboi,  
il uvizhu tebia,  
chto za trepet ogon  
razolietsia v dushe!*

Si te encontrara,  
o te viera,  
¡qué emoción, el fuego  
se extendería en mi alma!

*Yesli vzglianesh, dusha,  
ya goriu i drozhu,  
i bezchuvstven i nem  
pred toboiu stoiu!*

Si me miras, mi alma,  
yo ardo y tiemblo,  
¡y estoy inconsciente y mudo  
cuando estoy frente a ti!

*Yesli molvish mne chto,  
ya na rechì tvoi,  
na privety tvoi,  
chto skazat, ne syschu.*

Si me dices algo,  
no encuentro qué contar,  
sobre tus palabras,  
sobre tus saludos.

*A lobzaniam tvoim,  
a vostorgam tvoim  
na zemle, u liudei,  
vyrazhenia im net!*

¡No existen expresiones  
sobre la tierra, entre los hombres,  
acerca de tus besos,  
de tus encantos!

*Deva radost dushi!  
Eto zhizn my zhivem!  
Ne jochu ya drugoi  
zhizni v zhizni moiei.*

¡Doncella, placer del alma!  
¡Esta es la vida que vivimos!  
¡No quiero otra vida  
en mi vida!

Al igual que Glinka, Abutcov hace unas pequeñas modificaciones sobre el texto original. Las dos primeras estrofas, junto con la última, tienen la misma melodía,

<sup>410</sup> A. V. Abutkov, *Yesli vstrechus s toboi*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

aunque en todas estas varía el acompañamiento del piano. La tercera estrofa tiene otra melodía, que se repite en la cuarta, así como su acompañamiento. La forma sería A A' B B A". Las secciones "A" están en si bemol mayor, mientras que las "B" están en fa mayor. En todos los casos, las secciones finalizan en el quinto grado; esto es por la característica común de las melodías rusas de ser modulantes.

"Persteniochek" ["Anillito"], Op. 12, N° 2<sup>411</sup>

Escrito en 1836, y publicado en 1841, el texto fue tomado también por los compositores Aleksandr Yegorovich Varlamov (1801-1848), Alexander Goldenweiser (1875-1961), Grigori Aleksandrovich Demidov (1837-1870), Aleksandr Dubuque (1812-1898), Nikolai Mijailovich Ladujin (1860-1918), Anton Rubinstein (1829-1894), entre otros.

*Persteniochek zolotoy,  
nenagliadny, dorogoi!  
svetloi pamyatiu liubvi  
v ochi chernyia gliadi.*

¡Anillito de oro,  
amado, querido!  
Bendita memoria del amor  
en los ojos negros.

*Yesli grustno budet yei,  
ty potuskni, pochernei;  
Yesli radost, — izmenis,  
ves almazom razgoris!*

Si ella está triste,  
tú estás sin luz, apagado;  
¡Si está alegre, en cambio,  
todos los diamantes se encienden!

*Den zabvenia li pridet,  
dusha chuvstvo izzhivet:  
togda, persten zolotoi,  
pochernei ty sam soboi!*

¡El día del olvido no viene,  
el alma se siente vieja:  
entonces, anillo de oro,  
tú estás ennegrecido!

Como varios de los compositores que tomaron este texto, Abutkov utilizó una variante del texto original de Koltsov. El cambio más significativo se da en la última estrofa: con el reemplazo de dos palabras, el espíritu esperanzador del poema se transforma en desolación. Las tres secciones de la pieza se corresponden con las tres estrofas del texto. La última estrofa comienza igual que la primera, pero varía hacia la mitad. La forma sería A B A'. Para acompañar el sentido del texto, los dos primeros versos de la segunda estrofa (Si ella está triste, / tú estás sin luz, apagado), tienen la indicación "*con dolore*" y un matiz de *piano*. Los dos versos siguientes (¡Si está alegre, en cambio, / todos los diamantes se encienden!), por otra parte, están indicados como *mezzo forte* y *forte*, respectivamente. Las melodías utilizadas en esta pieza presentan otra característica habitual de las melodías folklóricas rusas, que es la ambigüedad

<sup>411</sup> A. V. Abutkov, *Persteniochek*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

permanente que se da en el interior de ellas, principalmente entre la tonalidad principal (re mayor, en este caso) y su relativa menor (si menor).

“Razdumie selianina” [“Meditación de aldeano”], Op. 12, N° 3<sup>412</sup>

Conocido también por su primer verso: *Siadu ya za stol* (Me siento a la mesa), este texto fue escrito en 1837, y publicado en 1838. También fue tomado por otros compositores.

*Siadu ya za stol  
da podumaiu:  
kak na svete zhit  
odinokomu?*

Me siento a la mesa,  
y pienso:  
¿cómo vivir  
solo en el mundo?

*Net u molodtsa  
molodoi zheny,  
net u molodtsa  
druga vernago,*

El muchacho no tiene  
una joven mujer,  
el muchacho no tiene  
un amigo verdadero,

*Zolotoi kazny,  
ugla teplago,  
borony soji,  
konia pajaria...*

Un tesoro de oro,  
un rincón tibio,  
una grada de arados,  
un caballo para labrar...

*Vmeste s bednostiu  
dal mne batiushka  
lish odin talan -  
silu krepkuii;*

Junto con la pobreza  
mi padre me dio  
sólo un talento:  
una poderosa fuerza;

*Da i tu, kak raz,  
nuzhda gorkaia  
po chuzhim liudiam  
vsiu istratila.*

Y eso es, precisamente,  
una pobreza amarga  
por transcurrir enteramente  
entre gente extraña.

*Siadu ya za stol  
da podumaiu:  
kak na svete zhit  
odinokomu?*

Me siento a la mesa,  
y pienso:  
¿cómo vivir  
solo en el mundo?

Abutcov cambió un par de palabras, pero que no alteran el significado. La forma, según las estrofas, es A B A B A B', por lo que la primera estrofa, al repetirse al final, tiene una melodía distinta. La canción aparenta estar en fa menor, pero la ausencia de sensibles, y la presencia de cadencias plagales, sugieren un modo eólico.

---

<sup>412</sup> A. V. Abutkov, *Razdumie selianina*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

“Ty prosti-proschai” [“Perdona el adiós”], Op. 12, N° 4<sup>413</sup>

Este texto fue también musicalizado por Serguei Ivanovich Donaurov (1838-1897) y Aleksandr Dubuque, entre otros. Fue escrito en 1841 y publicado en 1846.

*Ty prosti-proschai  
syr dremuchi bor,  
s letnei voleiu,  
s zimnei viugoiu!*

¡Perdona el adiós  
bosque húmedo,  
con la voluntad del verano,  
con la nevada del invierno!

*Odnomu s toboi  
nadoielo zhit,  
pod dorogoiu  
do zari jodit.*

En soledad contigo,  
me cansé de vivir;  
por el camino  
me iré antes del amanecer.

*Podnimus, poidu  
v svoiu jizhinu  
na zhitie bytie  
na domashneie.*

Subo, voy  
hacia mi cabaña,  
a vivir mi tiempo  
en mi hogar.

*Tam vozmu sebe  
molodu zhenu  
i nachnu s nei zhit -  
pripevaiuchi.*

Allí tomaré  
una joven esposa  
y comenzaré a vivir con ella,  
feliz para siempre.

El texto cantado está enmarcado por una introducción y una coda en el piano, ambas muy breves. Las cuatro estrofas del texto tienen melodías distintas, aunque emparentadas. El acompañamiento del piano está elaborado sobre elementos melódicos de la línea vocal. Las melodías son modulantes. Los cromatismos, escasos, solo se presentan en el acompañamiento.

“Ya liubila yego” [“Yo lo amaba”], Op. 12, N° 5<sup>414</sup>

El poema, escrito y publicado en la década de 1840, lleva el título de “*Russkaia pesnia*” (*Canción rusa*). Muchos compositores tomaron este texto para agregarle música, y en la mayoría de los casos el título de las romanzas resultantes es el primer verso del poema, como ocurre en Abutcov. Hay algunas diferencias (no muy menores) entre el texto original y el que figura en la partitura de Abutcov. Lo interesante es que el texto de Abutcov se corresponde con el texto de la romanza homónima de Balakirev, publicada en 1896, por lo que podríamos pensar que la fuente de Abutcov no fue el

---

<sup>413</sup> A. V. Abutkov, *Ty prosti - proschai, syr dremuchi bor*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

<sup>414</sup> A. V. Abutkov, *Ya liubila yego*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

original de Koltsov, sino la partitura de Balakirev. Curiosamente, el texto de la romanza de este último compositor tiene casi las mismas diferencias con el original que una musicalización muy temprana del poema, llevada a cabo por Varlamov en 1849. Lo mismo ocurre con otras piezas que utilizaron este texto. Es como si hubiera dos textos paralelos: una versión original y otra para musicalizar.

*Ya liubila yego  
zharche dnia i ognia,  
kak druguim ne liubit  
nikogda, nikogda!*

¡Yo lo amaba  
más ardientemente que un día de fuego,  
como otros no pueden amar  
nunca, jamás!

*Tolko s nim lish odnim  
ya na svete zhila;  
yemu dushu moiú,  
yemu zhizn otdala!*

¡Él era  
el mundo entero para mí;  
a él le di mi alma,  
a él le di mi vida!

*Chto za noch, za luna,  
Kogda druga ya zhdu!  
Vsia bledna, jolodna,  
zamiraiú drozhu!*

¡Qué noches, qué luna,  
cuando yo esperaba a mi amigo!  
¡Toda pálida, con frío,  
congelada, tiritando!

*Vot idiot on, poiót:  
"Gde ty zorka moyá?"  
Vot on ruku beriót,  
vot tsalúiet meniá!*

Aquí viene él, cantando:  
“¿Dónde estás, mi amanecer?”  
¡Aquí toma mi mano,  
aquí me besa!

*"Mily drug pogasi  
potsalui tvoi  
i bez nij pri tebe  
ogn pylaiet vo mne,  
ogn pylaiet vo mne!"*

“¡Querido amigo,  
deja de besarme!  
¡Aún sin tus besos, cuando estás cerca  
el fuego arde en mí,  
el fuego arde en mí!

*I bez nij pri tebe  
zhzhiót rumianets litso  
i volnuietsia grud  
i blistaiut glaza,  
slovno v nebe zvezda!"*

¡Aún sin tus besos, cuando estás cerca  
mi cara se ruboriza,  
y mi pecho se agita,  
y mis ojos brillan,  
como estrellas en el cielo!”

Esta romanza de Abutcov tiene la particularidad de estar escrita en un compás de 7/4. No se vio obligado a utilizar este compás por la métrica del texto, ya que otros compositores lo solucionaron recurriendo a compases más sencillos, como 6/4 (Balakirev) o 2/4 (Varlamov). Si la melodía proviene del folklore ruso, es normal que tenga un compás de amalgama.

Podríamos decir que la pieza está dividida en tres secciones, y cada sección se corresponde con una estrofa del texto, repitiéndose inmediatamente con la estrofa



siguiente. Así, las dos primeras estrofas tienen la misma música, las dos estrofas siguientes también comparten la música, y lo mismo ocurre con las dos últimas. Las tres melodías son diferentes entre sí, aunque comparten mucho material temático. La primera sección está en si menor, mientras que las siguientes están en si mayor. Finaliza con una coda del piano solo, de carácter imitativo sobre los motivos más recurrentes escuchados en la voz. El piano tiene otro momento destacado, y es entre la primera y la segunda sección, en donde, para modular de si menor a si mayor en solo tres compases, realiza un enlace altamente cromático.

“Gorkaia dolia” [“Áspera suerte”], Op. 12, N° 6<sup>415</sup>

El texto de esta romanza fue escrito en 1837 y publicado al año siguiente. Varios compositores lo musicalizaron, pero en vez de conservar el título original del poema, lo titularon con el primer verso: *Soloviom zaliotnym* (“Como el ruiseñor pasajero”), cosa que también hizo Abutkov en la portada de la colección (aunque no en el encabezamiento de la partitura).

*Soloviom zaliotnym  
yunost proletela,  
volnoi v nepogodu  
radost' proshumela.*

Como el ruiseñor pasajero  
mi juventud se fue volando,  
como la ola durante el mal tiempo  
mi alegría se quebró.

*Pora zolotaia  
byla, da sokrylas;  
sila molodaia  
s telom iznosilas.*

Mi tiempo dorado pasó  
y se ocultó;  
la fuerza de mi juventud  
con el tiempo se desgastó.

*Ot kruchiny dumy  
v serdtse krov zastyla  
chto liubil, kak dushu  
i to izmenilo.*

Por los pensamientos tristes  
la sangre se congeló en el corazón,  
que amaba, como el alma,  
y después cambió.

*Kak bylinku veter  
molodtsa shataiet;  
zima litso znobit  
solntse sozhigaiet.*

Como a una brizna de hierba seca,  
el viento mece al joven;  
el invierno congela su cara  
y el sol la abrasa.

*Do pory do vremia  
vsem ya ves izzhilsia,  
i kaftan moi sini  
s plech doloj valitsia.*

Muy pronto  
dejé de ser útil;  
y mi abrigo azul  
se cayó desde los hombros.

<sup>415</sup> A. V. Abutkov, *Gorkaia dolia*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Bez liubvi, bez schastia  
po miru skitaius:  
razoidus s bedoiu  
s gorem povstreichaius!*

Sin amor, sin felicidad,  
deambulo por el mundo:  
si me separare de los problemas,  
¡en el mismo momento me reuniría con las penas!

*Na krutoi gore  
ros zeliony dub,  
pod goroi teper  
on lezhit, gniiot.*

Sobre la colina empinada  
creció un verde roble,  
ahora yace bajo la montaña,  
pudriéndose.

El compás utilizado aquí es el de 5/4, muy frecuente en las canciones tradicionales rusas. Como en el ejemplo anterior, la elección del compás no tiene relación con la métrica del texto, ya que los versos son hexasílabos. No se trata de la conjunción (como la efectuada por Glinka) de un compás de cinco tiempos con un verso pentasílabo, con acento en la tercera sílaba (verso “koltsoviano”).

Esta es la única pieza de la colección que tiene sugerida una segunda voz, aunque solo en cuatro compases. Salvo la quinta y la sexta estrofa, que comparten melodía, todas las estrofas tienen melodías distintas, pero compartiendo elementos temáticos. Hay modulaciones y la armonía es ambigua, creando momentos de colores modales.

“Mnogo yest u menia teremov” [“Tengo muchos palacios”], Op. 12, N° 7<sup>416</sup>

Este texto fue escrito en 1840, y publicado en 1841. Entre otros compositores que usaron el poema están Musorgski y Liapunov.

*Mnogo yest u menia  
teremov i sadov  
i razdolnyj polei  
i dremuchij lesov.*

Tengo muchos  
palacios y jardines,  
y campos ilimitados,  
y densos bosques.

*Mnogo yest u menia  
zhemchugov i mejov,  
dragotsennyj odezhd,  
raznotsvetnyj kovrov.*

Tengo muchas  
perlas y pieles,  
y prendas preciosas  
y alfombras de colores.

*Mnogo yest u menia  
dereven i liudei  
i znakomyj boiar  
i nadezhnyj druzei.*

Tengo muchas  
aldeas y personas,  
y amigos boyardos,  
y amigos de confianza.

*Mnogo yest u menia  
dlia pirov serebra,  
dlia besed krasnyj slov,  
dlia veselija vina.*

Tengo mucha  
plata - para los banquetes -,  
muchas palabras lindas – para las conversaciones -,  
¡mucho vino! – para la diversión -.

---

<sup>416</sup> A. V. Abutkov, *Mnogo yest u menia teremov*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

*No ya znaiu, na chto  
trav volshebnyj ischu;  
no ya znaiu, o chem  
sam s soboiu gruschu...*

Pero yo sé  
que necesito las hierbas mágicas;  
pero yo sé  
que estoy triste conmigo mismo...

Abutcov alteró el orden de las estrofas del original: la segunda está intercambiada con la tercera. Podríamos hablar de una canción estrófica, ya que las primeras cuatro estrofas comparten melodía, pero la última estrofa tiene música distinta (aunque relacionada temáticamente). La romanza está en la tonalidad de la mayor, pero con el séptimo grado de la escala descendido cuando no actúa como sensible, lo que por momentos le da un color modal.

“V pole veter veiet” [“En el campo sopla el viento”], Op. 12, N° 8<sup>417</sup>

Varlamov y Goldenweiser, entre otros, también musicalizaron este poema de 1838, publicado al año siguiente.

*V pole veter veiet,  
travku kolyjajiet,  
put moiü dorogu  
pyliu pokryvajiet.*

En el campo sopla el viento,  
la hierba se mueve,  
el camino, mi camino,  
se cubre de polvo.

*Vyjodizh ty tucha  
s strashnoiü grozoiü,  
oboimi svet bely,  
zakroi temnotoiü.*

Te fuiste, nube,  
con una terrible tormenta,  
virando la luz blanca,  
se cerró la oscuridad.

*Molodets udaloi  
soloviom zasvischet,  
bez puti, bez sveta  
svoiü doliu syschet.*

¡El muchacho se retira  
silbando como el ruiseñor!  
Sin camino, sin luz,  
encuentra su destino.

*Chto yemu doroga,  
tuchi gromovyia  
kak pridut po serdtsu  
ochi golubyia.*

¡Qué camino el suyo!  
¡Las nubes de tormenta!  
¡Cómo llegar hasta el corazón,  
y los ojos azules!

*Chto yemu na svete  
dolia ne liudskaia  
kogda yego liubit  
ona, molodaia.*

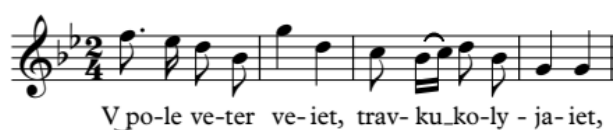
¡Qué destino, en el mundo,  
puede ser inhumano,  
cuando él es amado  
por ella, la joven!

---

<sup>417</sup> A. V. Abutkov, *V pole veter veiet*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

La identificación de la melodía inicial de esta canción en una colección de canciones populares rusas de Balakirev, publicado en 1895, reforzó nuestra hipótesis de que Abutcov tomó melodías preexistentes para este ciclo. La melodía corresponde a la canción *Nadoeli nochi* [*Cansado de la noche*], y aparece en el cancionero de Balakirev con el título genérico de *Protiazhnaia* [*Canción larga*]<sup>418</sup>. Fue recolectada en la región de Semionov, dentro del actual *oblast* de Nizhni Novgorod.

a)



b)



Ejemplo 38: a) comienzo de “V pole veter veiet”, de Abutcov; b) comienzo de *Protiazhnaia*, del cancionero de Balakirev.

“Gde vy, dni moi?” [“¿Dónde están, días míos?”], Op. 12, N° 9<sup>419</sup>

El poema, de 1840 y publicado en 1841, también fue tomado por otros compositores.

*Gde vy, dni moi,  
dni vesennie,  
nochi letnia,  
blagodatnyia?*

¿Dónde están, días míos,  
días de primavera,  
noches de verano,  
agraciados?

*Gde ty zhizn moia  
radost milaia!  
pylkoi yunosti  
zaria krasnaia?*

¿Dónde estás, vida mía,  
dulce alegría,  
juventud apasionada,  
rojo amanecer?

*S kakoi gordostiu  
Ya smotrel togda  
na tumannuiu  
dal volshebnnuiu!*

¿Con qué orgullo  
miré entonces  
a la niebla  
a la mágica distancia!

<sup>418</sup> Balakirev, *Sbornik russkij narodnyj pesen*, 18.

<sup>419</sup> A. V. Abutkov, *Gde vy, dni moi?*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Tam svetilsia svet  
golubij ochei;  
tam mechtam moim  
kontsa ne bylo!*

¡Allí brilla la luz  
en los ojos azules;  
allí mis sueños  
no tienen final!

*No, sredi vesny  
v tsvete yunosti,  
ya sgubil tvoiu  
dushu chistuiu...*

Pero en el medio de la primavera,  
en los colores de la juventud,  
arruiné  
tu alma limpia ...

*Bez tebia, odin,  
Ya s tosnoi gliazhu,  
kak nochnaia tma  
pokryvaet den...*

Sin ti, únicamente,  
miro con nostalgia  
cómo la oscuridad de la noche  
cubre el día ...

Pese a que la amplia melodía que se corresponde con la primera estrofa presenta rasgos modulantes en su parte media, podríamos decir que está en sol menor. La melodía para la segunda estrofa es prácticamente la misma (cambia solo algunas notas hacia el final), pero está en la tonalidad de la relativa mayor (si bemol mayor). La melodía de la última estrofa también cambia un poco en el final, y vuelve a estar en sol menor. A partir de allí, se repite la música *da capo* para cantar las siguientes tres estrofas.

“Duma sokola” [“La meditación del halcón”], Op. 12, N° 10<sup>420</sup>

Este texto fue escrito en 1840, y se publicó en el mismo año. Otros compositores utilizaron también este poema.

*Dolgo l budu ya  
sidnem doma zhit,  
moiu molodost  
ni na chto gubit?*

¿Debo permanecer por mucho tiempo  
dentro de casa,  
destruyéndose mi juventud  
para nada?

*Dolgo l budu ya  
pod oknom sidet,  
po dorogue vdal  
den i noch gliadet?*

¿Debo permanecer por mucho tiempo  
detrás de la ventana,  
mirando el camino a la distancia  
día y noche?

*Il u sokola  
krylia sviazany  
il puti yemu  
vse zakazany?*

¿O el halcón  
tiene las alas atadas,  
o todos los caminos  
están prohibidos para él?

*Il boitsia on  
v chuzhij liudyaj byt,  
s sudboi machijoi  
sam s soboiu zhit?*

¿O él tiene miedo  
de ser un extraño,  
de vivir su propia vida  
con un destino prestado?

<sup>420</sup> A. V. Abutkov, *Duma sokola*, 10 pesen A. V. Koltsova (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Dlia chego-zh na svet  
gliadet jochetsia,  
obletet yego  
dusha prositsia?*

¿Para qué quiere  
mirar la luz,  
si su alma  
pide volar?

*Il zachem ona,  
moia milaia  
zdes sidit so mnoi,  
sliozy liot rekoi*

¿O por qué  
mi querida,  
sentada aquí conmigo,  
vierte un río de lágrimas?

*Ot menia letit,  
pesniu mne poirot,  
vsio rukoi manit,  
vsio s soboi zoviot*

¡Vuela para mí,  
me canta una canción,  
me hace señas con las manos!  
¡Me llama!

*Net uzh polno mne  
doma vek sidet  
po dorozhke vdal  
iz okna gliadet!*

¡No, en realidad estoy totalmente  
sentado en la casa, eternamente;  
mirando el camino a la distancia  
desde la ventana!

*Sodvora poidu,  
kuda put manit,  
a zhit budu tam,  
gde uzh Bog velit!*

¡Desde el patio me iré,  
adonde me señala el camino,  
y viviré allí,  
donde decide Dios!

La pieza está compuesta en la tonalidad de fa menor, aunque dos estrofas están en re menor. Los cromatismos son escasos y predomina un clima modal.

### 2.2.1.6 – *Vosem narodnyj pesen [Ocho canciones populares], Op. 13*<sup>421</sup>

Abutcov publicó en 1911 la armonización de estas ocho melodías populares, de diversa procedencia, a través de la editorial “Simfonia”, de Moscú. El origen de esta colección tenemos que buscarlo en un concurso organizado en 1910, en Moscú, por la “Maison du Lied”. Todo indicaría que Abutcov se presentó a ese concurso, y no resultó ganador. La fecha límite de presentación de las obras era el 1 (14) de octubre de ese año, y el veredicto se pronunció al mes siguiente<sup>422</sup>.

La Maison du Lied surgió por iniciativa de Maria Olenina d’Alheim (1869-1970), la primera cantante rusa dedicada exclusivamente al *Lied*, y la primera y principal

<sup>421</sup> A. Abutkov, *Vosem narodnyj pesen* (Moscú: Simfonia, 1911).

<sup>422</sup> Alexander Tumanov, *The Life and Artistry of Maria Olenina-d’Alheim* (Edmonton: University of Alberta, 2000), 189-90.

difusora en el exterior de la música de Musorgski. La institución tenía sede en Moscú y en París, pero los conciertos se realizaban también en otras ciudades europeas. Entre las actividades destacadas de la Maison de Lied está la organización de concursos internacionales para compositores, todos orientados a enriquecer el repertorio de canciones con acompañamiento de piano<sup>423</sup>. El concurso que nos ocupa ahora fue el quinto, y sus objetivos eran: “incrementar el interés público por las canciones folklóricas, hacer crecer el repertorio de canciones folklóricas armonizadas ‘artísticamente’ e incentivar a jóvenes cantantes dándoles la oportunidad de cantar estas canciones”<sup>424</sup>. En este quinto concurso, los participantes debían armonizar siete melodías dadas (junto con sus textos) por la organización, y que pertenecían a siete países distintos. Los ganadores fueron: Maurice Ravel (canciones francesa, española, italiana y hebrea), Alexandre Georges (canciones escocesa y flamenca) y Aleksandr Olenin (canción rusa). Las siete canciones premiadas fueron estrenadas por Maria Olenina en París, el 19 de diciembre de 1910, y posteriormente publicadas en Moscú, con los textos en el idioma original y sus respectivas traducciones al francés y al ruso.

Las canciones publicadas por Abutcov presentan algunas particularidades. En primer lugar, no son siete, sino ocho. En vez de incluir una canción escocesa, incluye dos, ambas con textos de Robert Burns. Esto sugiere que Abutcov se habría presentado también al tercer concurso de la Maison du Lied, cuyo objeto era la armonización de “diez canciones de Burns”<sup>425</sup>. En ese tercer concurso, el ganador fue Serguei Lvovich Tolstoi, hijo de Lev Tolstoi, y la primera de las diez canciones premiadas es la misma que incluye Abutcov en la colección que estamos describiendo<sup>426</sup>. En segundo lugar, las canciones publicadas por Abutcov contienen el texto en el idioma original, pero las traducciones no son al ruso y al francés, sino al ruso y al esperanto. Ante la posibilidad de que Abutcov no se haya presentado al concurso de la Maison du Lied, sino que haya decidido armonizar las melodías luego de tener entre sus manos la publicación de las

---

<sup>423</sup> Para el detalle de los concursos, ver: Maison du Lied, *Concerts de Marie Olénine d’Alheim: Les concours de la «Maison du Lied». Sixième Concours international* (Moscú: La Maison du Lied, 1912).

<sup>424</sup> Sindhumathi Revuluri, «Maurice Ravel’s *Chants populaires* and the exotic within», en *Rethinking Difference in Music Scholarship*, ed. Olivia Bloechl, Melanie Lowe, y Jeffrey Kallberg (Cambridge: Cambridge University, 2015), 238.

<sup>425</sup> Maison du Lied, *Concerts de Marie Olénine d’Alheim: Les concours de la «Maison du Lied». Sixième Concours international*, 111.

<sup>426</sup> S. L. Tolstoi, *Desiat shotlandskij pesen* (Leipzig: Rossiskago Muzykalnago Izdatelstva, 1911).

canciones ganadoras, tal hipótesis se desvanece al notar que las traducciones al ruso son diferentes.

“Russkaia pesnia” [“Canción rusa”], Op. 13, N° 1

Luego de una revisión de los cancioneros rusos de la época, hemos podido determinar que la melodía fue extraída del cancionero publicado por Istomin y Diutsh en 1894, producto de sus trabajos de campo en el norte de Rusia en 1886. La canción fue recolectada en la localidad de Sumski Posad, región de Kemski, gubernia de Arcángel (ahora, ese pueblo está en la República de Carelia). En ese cancionero, la canción que nos ocupa está titulada como *Uzh vy ne veite-tko, vetry buinyie*, y posee un texto bastante distinto a los provistos por la Maison du Lied para el concurso<sup>427</sup>. El texto de la versión armonizada por Abutcov es el siguiente:

*Chto, ne yasen sokolik so tepla gnezda  
sam to uletaiet,  
e-ej, da uletaiet,*

*Dobry molodets so svoiei kvartirushki  
daleko uiezzhaiet,  
ej, da uiezzhaiet.*

*Tut yego dobra molodtsa krasna liuba devushka  
da provozhaiet,  
ej, da slezno plachet.*

*Uzh molodets to yeio krasnu devushku  
sam to unimaiet,  
ej, da unimaiet:*

*Ty ne plach, krasna devushka ne pechalsia,  
popechalsia, krasna  
devushka, o svoiem zdorovi:*

*So zdorovem ty, moia liubeznaia,  
nazhivesh sebe inogo  
druga, ej, inogo druga.*

*Uzh ty luchshe nazhivesh da menia pozabudesh,  
uzh ty juzhe nazhivesh, ej vspomianesh,  
ej, da vspomianesh.*

---

<sup>427</sup> F. M. Istomin y G. O. Diutsh, *Pesni russkogo naroda, sobrannyye v guberniaj Arjanguelskoi i Olonetskoi v 1886 godu.* (San Petersburgo: Imperatorskoie Russkoie Gueograficheskoe Obschestvo, 1894), 188-89.



La melodía es muy extensa y modulante, como es característica rusa. Se repite siete veces, con distintos textos. Abutcov armonizó solo las dos primeras apariciones, y les otorgó a las restantes el mismo acompañamiento. En la primera aparición, el acompañamiento posee momentos acórdicos, combinado con paralelismos. La segunda comienza con el piano (superpuesta con el final de la primera), y le sigue la entrada de la voz a manera de imitación en canon. En realidad, es la voz cantada la que lleva la melodía, y lo que se escucha previamente en el piano suena como una anticipación.

“Shotlandskaia pesnia” [“Canción escocesa”], Op. 13, N° 2

Esta es la canción agregada por Abutcov a las siete que formaban parte del quinto concurso de la Maison du Lied. El texto fue escrito en 1789 por Robert Burns (1759-1796), pero la melodía no se corresponde con la que se utiliza habitualmente para cantarlo, *Failte na Miosg*, sino con la de *Crochallan*, tal como aparece en *The songs of Burns*<sup>428</sup>. La traducción al esperanto es de A. B. Dean, y al ruso de “A. F.” (A. Fiodorov, el propietario de la editorial musical “Simfonia”, en donde se publicó la partitura).

*My heart's in the Highlands, my heart is not here;  
My heart's in the Highlands, a chasing the deer,  
A-chasing the wild deer, and following the roe.  
My heart's in the Highlands wherever I go.*

*Farewell to the Highlands, farewell to the North,  
The birthplace of valour, the country of worth;  
Wherever I wander, wherever I rove,  
The hills of the Highlands for ever I love.*

*Farewell to the mountains high covered with snow;  
Farewell to the straths and green vallies below;  
Farewell to the forests and wild-hanging woods;  
Farewell to the torrents and loud-pouring floods.*

*My heart's in the Highlands, my heart is not here,  
My heart's in the Highlands a chasing the deer;  
A-chasing the wild deer, and following the roe.  
My heart's in the Highlands, wherever I go.*

---

<sup>428</sup> Robert Burns, *The songs of Burns* (Londres: Bayley & Ferguson, 1896), 76-77. Si bien esta no fue la fuente que se utilizó para el concurso de “La Maison du Lied”, la melodía coincide exactamente (y también la tonalidad). Sin embargo, la mayoría de los cancioneros de melodías escocesas de la época adscriben este poema de Burns a otra melodía: *Failte na Miosg*. Vale aclarar que Burns aplicó sus versos a melodías tradicionales escocesas preexistentes.

El acompañamiento compuesto por Abutcov, si bien es simple, está enriquecido armónicamente por el uso de cromatismos (lo que lo aleja del estilo folkórico que posee la melodía original)<sup>429</sup>.

“Shotlandskaia pesnia” [“Canción escocesa”], Op. 13, N° 3

El texto, también de Robert Burns, fue escrito en 1791. Se trata de la tercera versión de su poema *The banks o' Doon*; esta versión también se la conoce como *Ye banks and braes*, por su primer verso. Los traductores son los mismos que en la canción anterior. Aquí la melodía sí se corresponde con la asociada tradicionalmente a este poema<sup>430</sup>.

*Ye banks and braes o' bonnie Doon,  
How can ye bloom sae fresh and fair?  
How can ye chaunt, ye little birds,  
And y'm sae weary fu' o' care?*

*Ye'll break my heart, ye warbling bird,  
That warles on the flowry thorn,  
Ye mind me o' departed joys,  
Departed never to return.*

*Oft hae I rov'd by bonnie Doon,  
By morning and by evening shine  
To hear birds sing o' their loves,  
As fondly once I sang o' mine.*

*Wi lightsome heart I streth'd my hand,  
And pu'd a rosebud from the tree;  
But my fause lover stole the rose,  
And left the thorn wi' me.*<sup>431</sup>

Mientras que Georges armonizó diferenciadamente todas las estrofas, Abutcov sólo lo hizo con las primeras dos (las dos últimas repiten la música de las dos primeras). La versión de Abutcov presenta en el acompañamiento un movimiento constante de semicorcheas, además de una introducción y una coda con el piano solo.

---

<sup>429</sup> Este puede ser uno de los motivos por los cuales Abutcov no resultó ganador en el concurso, ya que, según Serguei Tolstoi, el jurado valoró en las canciones ganadoras el criterio de una armonización que respetara la escala “china o escocesa” (pentatónica) presente en las melodías (Tolstoi, *Desiat shotlandskij pesen*).

<sup>430</sup> Colin Brown, ed., *The songs of Scotland* (Londres: Boosey, ca. 1880), 13.

<sup>431</sup> Hemos transcrito el texto usado tanto por Abutcov como por Georges, que evidentemente fue el provisto por la organización del concurso. Difiere ligeramente del original de Burns.

“Evreiskaia pesnia” [“Canción hebrea”], Op. 13, N° 4

La canción original fue registrada por Yuli Dmitrievich (Joel) Engel a M. Mazo en Vilna (en ese entonces parte del Imperio Ruso y, específicamente, parte de la “Zona de Asentamiento” establecidas por el zarismo para la residencia de los judíos), en 1909. El texto está en yidis, arameo y hebreo, y recrea el diálogo de un padre con su hijo.

*Mejerke, main Suhn,  
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,  
Zi weiss tu, var wemen du steihst?  
"Lifnei Melech Malchei hamlochim," Tatunju.*

*Mejerke, main Suhn,  
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,  
Wos ze westu bai Ihm bet'n?  
"Bonej, chajei, M'sunei," Tatunju.*

*Mejerke, main Suhn,  
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,  
Oif wos darfs tu Bonei?  
"Bonim eiskim batoiroh," Tatunju.*

*Mejerke, main Suhn,  
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,  
Oif wos darfs tu chajei?  
"Kol chai joiducho," Tatunju.*

*Mejerke, main Suhn,  
Mejerke, main Suhn, oi Mejerke, main Suhn,  
Oif wo darfs tu M'sunei?  
"W'ochalto w'sowoto uweirachto," Tatunju.*

El diálogo representado en el texto no está tratado diferenciadamente en la partitura de Abutcov, como sí lo está en la de Ravel.

“Ispanskaia pesnia” [“Canción española”], Op. 13, N° 5

La melodía provista por la organización fue tomada, evidentemente, del libro *Cantos y bailes populares de España*, de José Inzenga, publicado en Madrid en 1888, ya que no solo está en la misma tonalidad, sino que las ornamentaciones son exactamente iguales. El canto en cuestión figura en la sección de Galicia, y fue publicado con el título *Canto popular antiguo*<sup>432</sup>. Está en idioma gallego. Tanto la versión de Ravel

---

<sup>432</sup> J. Inzenga, *Cantos y bailes populares de España* (Madrid: A. Romero, 1888), 23-24.

como la de Abutcov contienen muchos errores en el texto (que exceden el lógico cambio de “n” por “ñ”), por lo que hemos optado por transcribir la versión del texto publicada por Inzenga:

*Adios meu, homiño, adios,  
Ja que te marchas pr'a guerra  
Non t'olvides d'a preñiña,  
Que che qued'aca n'a terra.*

*Castellanos de Castilla,  
Tratade ben ós galegos:  
Cando van, van como rosas,  
Cando vén, ven como negros.*

A diferencia de la armonización de Ravel, la de Abutcov no presenta rasgos característicos asociados con la música española. (Vale aclarar que los rasgos “españoles” usados por Ravel son más bien andaluces que gallegos).

#### “Italianskaia pesnia” [“Canción italiana”], Op. 13, N° 6

Se trataría de una canción romana del siglo XVII<sup>433</sup>. Las versiones de Ravel y de Abutcov tienen pequeñas diferencias con el original, en cuanto al texto.

*M'affaccio alla finestra e vedo l'onne  
vedo le mie miserie che so' granne  
chiamo l'amore mio, nun me risponne*

La versión de Abutcov posee una breve introducción y una larga coda para el piano solo, como es característico de su estilo.

#### “Frantsuzskaia pesnia” [“Canción francesa”], Op. 13, N° 7

Es una melodía proveniente de la antigua región francesa de Limousin, y el texto está en occitano. Según Pérez Gutiérrez, fue “recogida por L. Branchet y J. Plantidis y publicada en 1904 por la Schola Cantorum”<sup>434</sup>.

*Janeta ount anirem gardar,  
Qu'a jam boun temps un'oura? Lan la!  
Avol, avol, al prat barrat;  
Ja de tan belas oumbas! Lan la!*

---

<sup>433</sup> Achille Serrao, «Breve storia della canzone romana, dalle origini a Romolo Balzani», *Lunariumnuovo-Musica*, enero de 2007.

<sup>434</sup> Mariano Pérez Gutiérrez, *Ciclo Ravel* (Madrid: Fundación Juan March, 1987), 36.

“Flamandskaia pesnia” [“Canción flamenca”], Op. 13, N° 8

Si bien en la partituras de Georges y de Abutcov dice que la canción original es del siglo XV, nuestra suposición es que fue tomada del *Antwerps liedboek* [*Cancionero de Amberes*], que fue publicado en 1544<sup>435</sup>. Llama la atención que la versión de Georges, publicada por la Maison du Lied, no posee el texto original en neerlandés en la línea del canto, sino solo las traducciones al francés y al ruso, aunque al final aparece el texto en neerlandés para catorce estrofas. En cambio, Abutcov sí incluye el texto en neerlandés en la parte de canto, pero solo de la primera estrofa, y al final incluye el texto en ruso hasta la quinta estrofa. La versión de Abutcov es más simple, ya que solo armoniza una estrofa, a diferencia de Georges, que armonizó diferenciadamente a cuatro estrofas (aunque este último no respetó armónicamente el carácter modal de la melodía, que está en sol dórico y a veces es interpretado como un sol menor).

*Het daghet in den Oosten,  
Het lichtet oweral.  
Hoe luttel weet myn liefken,  
Och, waer ick henen sal.*

**2.2.1.7 – Tri romansa dlia muzhskij golosov [Tres romanzas para voces masculinas], Op. 23**

La obra fue compuesta entre 1912 y 1914, publicada en Moscú por Simfonia e impresa por Grosse. Se trata de tres romanzas destinadas, respectivamente, a cada uno de los registros vocales masculinos: tenor, barítono y bajo.

“Tebe, o moi Sever” [“A ti, mi norte”], Op. 23, N° 1<sup>436</sup>

El texto de esta romanza para tenor fue escrito por Serguei Aleksandrovich Kasatkin (Serguei Krechetov) (1860-1920) en 1908.

---

<sup>435</sup> Kees Vellekoop et al., eds., *Het Antwerps Liedboek. 87 Melodieën uit ‘Een schoon liedekens-boeck’ van 1544. Deel 1. Lieder* (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1975), 76.

<sup>436</sup> A. Abutkov, *Tebe, o moi Sever, Tri romansa dlia muzhskij golosov* (Moscú: Simfonia, s. f.).

*Tebe, o moi Sever,  
tebe moi liubimy,  
ya pesniu slagaiu moi.*

A ti, mi norte,  
a ti, mi querido,  
yo te dedico mi canción.

*Uvy, ya pokinul  
tvoi jolod rodimy,  
ya v chuzhdom skitaius kraiu.*

Ah, yo dejé  
tu frío querido,  
yo deambulo por tierras extrañas.

*Poludenny blesk ne  
pleniaiet mne ochi,  
priroda menia ne manit...*

El brillo del mediodía  
no le agrada a mis ojos,  
la naturaleza no me atrae...

*Mne sniatsia tvoi  
bez konechnyia nochi,  
lesov vekovyj malajit.*

Yo sueño  
con tus noches interminables,  
y la malaquita de los bosques milenarios.

*Polia tvoi polnyia  
shiri, prostora,  
znakomaia rech na raspev...*

Tus campos  
son tan amplios, extensos,  
el lenguaje conocido como la canción...

*Spokoinaia glub  
luchezarnago vzora  
tvoij obaiatelnyj dev!*

Profundidad tranquila  
de radiante mirada  
de tus doncellas encantadoras.

*Verni zhe skorei mne  
rodnuuu kartinu,  
tosku moij grioz uspokoi...*

Devuélveme rápido  
las imágenes queridas,  
tranquiliza la angustia de mis sueños...

*I laskovo snova,  
kak bludnomu synu,  
obiatia svoi mne raskroi*

Y cariñosamente, de nuevo,  
como al hijo pródigo,  
ábreme los brazos.

Como en casi todas las obras de Abutcov con acompañamiento de piano, este tiene a su cargo unas relativamente extensas introducción y coda. La particularidad que observamos en esta romanza es que, luego de la introducción, la voz canta la primera frase en una especie de recitativo, sin acompañamiento del piano. Luego entra el piano y tiene a su cargo otra frase musical en solitario. Los recursos que utiliza el piano a lo largo de toda la romanza son muy variados, adaptándose al significado de las distintas estrofas. Si bien la armonía es tonal y funcional, hay numerosos pasajes con armonía cromática y alterada. Se trata de un lenguaje armónico mucho más audaz que el observado en todas las obras para canto y piano anteriores.

“Zvezdy nochiu vesennei nezhneie” [“Las estrellas son más suaves en las noches de primavera”], Op. 23, N° 2<sup>437</sup>

Escrito en 1898, y publicado en 1901, este texto de Ivan Alekseievich Bunin (1870-1953), quien ganó en 1933 el premio Nobel de Literatura, fue tomado también por los compositores Reinhold Glière y Boris Vladimirovich Podgoretzki (1873-1919).

<i>Zviozdy nochiu vesennei nezhneie,</i>	Las estrellas son más suaves en las noches de primavera,
<i>Solovi ostorozhnei poiut...</i>	los ruiseñores cantan más cuidadosamente...
<i>Ya liubliu eti tiomnyie nochi,</i>	Yo amo estas noches oscuras,
<i>Eti zvezdy, i kliony, i prud.</i>	y estas estrellas, y arcos, y estanque.
<i>Ty, kak zviozdy, chista i prekrasna...</i>	Tú eres inmaculada y hermosa como las estrellas...
<i>Radost zhizni vo vsem ya lovliu –</i>	yo atrapo en todo la alegría de la vida:
<i>V zvezdnom nebe, v tsvetaj, v aromataj...</i>	en el cielo estrellado, en las flores, en los aromas...
<i>No tebia ya nezhneie liubliu.</i>	Pero a ti te amo más tiernamente.
<i>Lish s toboiu ya schastliv v detstve,</i>	Solamente contigo yo soy feliz como en la infancia,
<i>I tebia ne zamenit nicta:</i>	y nada te puede reemplazar:
<i>Ty odna menia znaiesh i liubish</i>	¡solo tú me conoces y me amas
<i>I odna ponimaiesh — za chto!</i>	y solo tú entiendes por qué!

A la armonía cromática y alterada que observamos en la romanza anterior, aquí se presentan, además, momentos con armonía no funcional. Es común encontrar enlaces modales y paralelismos de cuartas, terceras y quintas.

“V parke” [“En el parque”], Op. 23, N° 3<sup>438</sup>

Llama la atención que en la partitura figure, como autor del texto, “Yevgueni B.”. El hecho de que solo tengamos el nombre y la inicial del apellido, sumado a que no hemos encontrado en ninguna fuente el poema aquí utilizado, hace demasiado hipotético aventurar una identificación del autor. Esta romanza está dedicada a Nikolai Veniaminovich Troitski, un “Artista de la Ópera Rusa” (según una tarjeta de presentación).

<sup>437</sup> A. Abutkov, *Zvezdy nochiu vesennei nezhneie*, Tri romansa dlia muzhskij golosov (Moscú: Simfonia, s. f.).

<sup>438</sup> A. Abutkov, *V parke*, Tri romansa dlia muzhskij golosov (Moscú: Simfonia, s. f.).

<i>Zavetny ugolok! zdes na menia pajnulo telom i schatiem davnij dnei,</i>	¡Rinconcito apreciado! aquí me llegó el aroma de la calidez y felicidad de los días pasados,
<i>i pamiat serdtsa shevelnula vse, chto uzh spit v dushe moiei.</i>	y la memoria del corazón sacudió todo lo que ya está dormido en mi alma.
<i>Da, bylo to davno. I schastlivy my byli,</i>	Sí, eso fue hace mucho tiempo. Y fuimos muy felices,
<i>i bodro veselo gliadeli vdal s toboi...</i>	y vigorosamente, y alegremente, mirábamos el futuro...
<i>Tak nezžno, goriacho, drug druga my liubili,</i>	tan dulcemente, pasionalmente, nos amamos mutuamente,
<i>chto o razluke mysl kazalas shutkoi zloi!</i>	y la idea de separarnos era una mala broma.
<i>A vot teper, odin, s tiazheloi dumoi</i>	Y ahora estoy solo, con mi pensamiento pesado
<i>vetny ugolok zabrel ya pomechtat...</i>	yo vagué por el rinconcito preciado para soñar...
<i>I pozdnie luchi, i vid dubov ugriumy,</i>	y los rayos del atardecer, y la imagen hosca del roble,
<i>vse serdtsu govorit, chto vremia umirat.</i>	todo esto dice al corazón, que es el tiempo de morir.

La armonía cromática y alterada está en sintonía con las otras dos obras del ciclo, convirtiendo a este grupo en el más audaz en cuanto a los recursos armónicos dentro del repertorio de Abutcov para canto y piano.

### 2.2.1.8 – *Canción escocesa*

En el concierto del 12 de febrero de 1942, con motivo de la finalización del ciclo lectivo de 1941, dentro del repertorio interpretado por los alumnos del Conservatorio “Schubert” figura esta *Canción escocesa*, para canto<sup>439</sup>. Al no tener más información que esta, no podemos saber si se trata de una de las dos canciones escocesas incluidas en *Vosem narodnyj pesen [Ocho canciones populares]*, Op. 13, o de otra. Si se confirmara nuestra hipótesis de que Abutcov también se presentó en el tercer concurso organizado por la Maison du Lied, para esa ocasión debería haber compuesto otras nueve canciones escocesas, con textos de Robert Burns.

<sup>439</sup> [Alejo Abutcov], Invitación y programa de audición musical de alumnos, 12 de febrero de 1942, DA-040, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear



### **2.2.1.9 – *No entretejas flores fragantes***

En el mismo programa de concierto mencionado en la obra anterior aparece esta obra<sup>440</sup>. No hemos localizado la partitura ni ningún otro dato.

### **2.2.2 – Obras corales (con o sin acompañamiento instrumental)**

Todas las obras corales de Abutcov fueron compuestas (y casi todas publicadas) en Rusia. El no contar con un coro en General Alvear hizo, seguramente, que no tuviera sentido componer este tipo de repertorio durante su residencia en el sur mendocino.

#### **2.2.2.1 – *Rai i Peri [El paraíso y la peri]***<sup>441</sup>

Es una cantata para cantantes solistas, coro mixto a cuatro voces y piano (u orquesta). La partitura manuscrita está fechada en San Petersburgo, el 7 (20) de abril de 1907. Este fue el primer indicio que tuvimos para pensar que esta obra fue el examen final de Abutcov en el Conservatorio de San Petersburgo, ya que la fecha coincidía aproximadamente con el fin del ciclo lectivo en el que el compositor egresó de esa institución. Esta suposición se fundamentaba también en que era habitual en esa época que el examen final de composición, no sólo en los conservatorios rusos, sino también en otros conservatorios europeos (incluso en la competencia para obtener el prestigioso *Prix de Rome* otorgado por el gobierno francés), fuera la escritura de una cantata sobre un texto dado. Finalmente, nuestra sospecha se confirmó al hallar, en el Conservatorio de San Petersburgo, el programa del concierto correspondiente de la “42º graduación de estudiantes” de la institución, llevado a cabo el 9 (22) de mayo de 1907. Allí se lee que, en primer lugar, se interpretó el “Aria de Peri (Berceuse) de la cantata de examen ‘Rai i Peri’, del Sr. Abutcov, graduado de la clase de teoría de la composición del prof. Soloviov”<sup>442</sup>. Los intérpretes fueron “Sra. Lurie, graduada de la clase de canto. Bajo

---

<sup>440</sup> [Abutcov], 12 de febrero de 1942.

<sup>441</sup> A. Abutkov, «Rai i Peri», 7 de abril de 1907, PA-026, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 18-74.

<sup>442</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, *Otchet S.-Peterburgskago Otdelenia Imperatorskago Russkago Muzykalnago Obschestva i Konservatorii za 1906-1907 g.*, 156.

la dirección del alumno Petrov”<sup>443</sup>. Este último dato nos confirmaría que hubo una versión orquestal de la cantata, aunque solo contamos con la partitura vocal con piano. En el mismo programa podemos observar que, al comienzo de la segunda parte, se interpretó también otro número de la cantata *Rai i Peri*, en este caso de la otra egresada de composición de ese año: Yekaterina Ranushevich.

El texto, del cual desconocemos el autor, se basa en una leyenda oriental. Las peris, en la mitología islámica y persa, son seres que descienden de ángeles caídos y que intentan recuperar la entrada al paraíso. En la clásica versión de leyenda del poeta irlandés Thomas Moore<sup>444</sup>, una peri pretende recobrar el paraíso llevándole a Dios su regalo máspreciado. Luego de dos intentos fallidos (una gota de sangre derramada por un héroe de la libertad y el último suspiro de quien se sacrifica por amor), la peri consigue redimirse llevándole a Dios las lágrimas de un hombre arrepentido. El texto que utilizó Abutcov en su cantata solamente toma el segundo de los intentos. Un joven, en las nacientes del río Nilo, está agonizando víctima de la peste. Su novia acude en su ayuda, sabiendo ambos que eso tendrá como consecuencia la muerte, además, de la joven mujer. Este autosacrificio los conduce a la redención. A diferencia de la versión tradicional de la leyenda, la peri no se muestra como ambiciosa en su anhelo de redimirse, sino que su papel fundamental es la asistencia en la redención de otros.

Abutcov estructura su cantata en nueve números. Es sabido que el orientalismo fue una tendencia predominante en la música romántica rusa, como lo demuestran numerosas obras de Glinka, Rimski-Korsakov, Balakirev, Borodin, entre otros. En este caso, el tema es orientalista, pero no fue una elección de Abutcov, ya que el texto le fue dado para cumplir con su examen. Sin embargo, el orientalismo, aunque moderado, atraviesa con diversos recursos técnicos la música que Abutcov aplicó a ese texto impuesto.

#### Nº 1: “Jor gueniev Nila” [“Coro de genios del Nilo”]

El primer número está compuesto para el coro y para una soprano solista. El coro representa aquí a los genios del Nilo, y la soprano a la peri. Los genios del Nilo

---

<sup>443</sup> Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo, 156.

<sup>444</sup> Robert Schumann adapta una traducción al alemán de la obra de Moore para su oratorio profano *Das Paradies und die Peri*. Otros compositores también utilizaron esta leyenda, como Paul Dukas.

muestran su asombro al divisar a la peri, quien aparece a continuación con un canto de desconsuelo.

Coro:

*Skorei sbiraites iz glubi rechnoi!*  
*Divites! Liubuites devy krasoi!*  
*Eto Peri; pliaschetsia v valne.*  
*Chu! v tishine poirot ona toski polna.*

Coro:

¡Vengan rápido desde el fondo del río!  
 ¡Sorpréndanse! ¡Admiren la belleza de la doncella!  
 Esa es la peri; juega entre las olas  
 ¡Sh! En el silencio, canta desconsolada.

Soprano (Peri):

*Kogda ya pokinu zemnoi grustny krai?*  
*Kogda otopenhsia ty mne svetly rai!*

Soprano (Peri):

¿Cuándo dejaré este lugar tan triste?  
 ¿Cuándo se abrirá para mí el paraíso iluminado!

El número comienza con una introducción de dieciséis compases para el piano solo, caracterizado por un ritmo ininterrumpido en semicorcheas, que se mantendrá prácticamente hasta el final del número. La particularidad de esta introducción es que está en un registro agudo (ambas manos están escritas en clave de sol), lo que favorece a una asociación orientalista. Si bien uno de los rasgos que definen al orientalismo en la música rusa es el empleo de líneas ondulantes y cromáticas<sup>445</sup>, el piano aquí alterna movimientos ondulantes con movimientos escalísticos o arpegiados, y también alterna cromatismo con diatonismo. Esta confrontación de diatónico contra cromático se va a notar con más claridad en el diálogo entre el coro (diatónico) y la soprano (cromática).

a)



b)



Ejemplo 39: *Rai i Peri*, Introducción de “Jor gueniev Nila”; a) movimiento ondulante y cromático, cc. 4-6; b) movimiento escalístico y arpegiado, diatónicos, cc. 10-12.

<sup>445</sup> Taruskin, *Defining Russia musically*.

Por otro lado, el movimiento continuo y persistente de semicorcheas podría estar representando el fluir constante del río Nilo, escenario en donde transcurre la cantata.

La parte de coro alternará entre pasajes imitativos (algunos de tipo fugado) y homófonos. El comienzo es una imitación a una quinta descendente. Las entradas alternadas que se observan en las distintas voces del coro parecen estar reforzando la idea de diálogos entre los genios del Nilo: “¡Vengan rápido desde el fondo del río! ¡Sorpréndanse! ¡Admiren la belleza de la doncella!”.

Ejemplo 40: *Rai i Peri*, “Jor gueniev Nila”; parte de coro: entrada del coro, cc. 16-19.

Luego del pasaje coral, y de un enlace pianístico, se modula de *re* mayor a *fa sostenido* menor para dar intervención a la peri con su lamento (marcado por Abutcov con la indicación “con amarezza” [“con amargura”]).

Ejemplo 41: *Rai i Peri*, “Jor gueniev Nila”; entrada de la peri, cc. 39-41.

Este lamento de la peri culmina con un giro melódico que volverá a utilizar al final de una de sus romanzas, “Vy ne prishli ko mne”, Op. 3, N° 3.

a)

51 *a tempo* *allargando* *pp*  
Sop. da o - to - prish - sia ty mne svet - ly rai! \_\_\_\_\_  
51 *a tempo* *a tempo*  
Pno. \_\_\_\_\_  
*allargando* *p*  
Xm \*  
Xm \*

b)

38 *p rit.* *ten.*  
Sop. net... A Vas vsio net! \_\_\_\_\_  
*mf* *p* *riten. e dimin.* *molto rit.*  
Pno. \_\_\_\_\_

Ejemplo 42: a) *Rai i Peri*, “Jor gueniev Nila”, cc. 51-54; b) “Vy ne prishli ko mne”, Op. 3, N° 3, cc. 38-40.

Luego de un enlace pianístico que retorna a la tonalidad inicial de *re* mayor, Abutcov trabaja superponiendo dos planos: la soprano y el coro, ambos con sus textos correspondientes.

Tempo 1  
♩ = 58

Sop. da ya po - ki - nu zem - noi — grust - ny krai? *p*

S. Sko - rei sbi - rai - tes iz glu - bi rech - noi! *mf* Di *p*

A. Sko - rei sbi - rai - tes iz glu - bi rech - noi! Di - vi - tes, *p* di -

T. Sko - rei sbi - rai - tes sko - - - rei! Di -

B. Sko - rei sbi - rai - tes sko - - - rei! Di - vi - tes, di -

Pno. *pp* *p* *p*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

Ejemplo 43: *Rai i Peri*, “Jor gueniev Nila”, cc. 64-66.

El número finaliza con una coda, de trece compases, a cargo del piano.

#### Nº 2: “Arioso, jor i aria” [“Arioso, coro y aria”]

Tanto el bajo, con su arioso, como el coro que le sigue no representan personajes de la leyenda, sino que actúan comentando la situación. Luego, la peri interviene con su aria en tono lamentoso.

##### Bajo:

*Vot vnov ona letit v put dalni.  
Pod neiu riad grobnits pechalny  
bylyj Yeguipetskij tsarei.  
Vot dol Rozetty pered nei.*

##### Bajo:

Ella vuela. El viaje es largo.  
Abajo aparecen las tristes tumbas  
de los antiguos reyes egipcios  
y el valle de Rosetta.

##### Coro:

*Tam gnezda gorlits na kustaj.  
Tam na meridovyy valnaj  
stada gulaiut lebedei.  
Manit i nezhit vsiudu vzor,  
strany poludennoi ubor  
no vsiudu grusti ten lezhit.  
Sredi lugov blagoujanja  
chumy gubiascheie dyjanie  
v paliaschem vozduje stoit.*

##### Coro:

Por allí, los nidos de las palomas en los arbustos.  
Sobre las olas  
bogan los cisnes.  
La mirada y la corona del sol  
hechizan por doquier,  
pero en todo lugar hay una sombra de tristeza.  
Entre el perfume de los valles  
se desliza el aliento  
calcinante y fatal de la peste.

Soprano (Peri):  
*O, liudi! zdes osuzhdeny  
vy dan platit za prej ottsov.  
Ne mnogo raiskij zdes tsvetov,  
i te vlast gubit satany.*

Soprano (Peri):  
¡Oh, gente! Ustedes están condenados  
a pagar tributo por los pecados de sus padres.  
Aquí no encontrarán muchas flores del paraíso;  
Satanás ha desolado con su poder.

Tal como se evidencia a partir del título, este número está dividido claramente en tres partes: arioso, coro y aria. El arioso, precedido por una introducción del piano, está a cargo del bajo solista. En esa introducción ya se observa lo que hemos notado en otras obras descritas precedentemente: el descenso cromático del bajo del piano. El bajo solista comienza describiendo el vuelo de la peri y, antes de narrar lo que se ve desde el aire, el piano interrumpe con un ritmo nuevo en el movimiento, y más ágil: seisillos en “*doppio movimento*”, lo que podría tomarse como una imagen musical del vuelo de la peri. Hacia el final del arioso, el piano va modulando de la tonalidad original de *mi* menor a la relativa mayor. De esta forma, el coro comienza en *sol* mayor, con un tempo más ágil (*Allegretto*, negra=100, contra *Andante espressivo*, negra=72, del arioso), y con un ritmo de 3/4 (contra 4/4 del arioso). Esto genera un ambiente más “optimista”, propicio para la descripción de las bellezas naturales que se observan (los nidos de las palomas, los cisnes, el hechizo del sol), pero con una cadencia rota aparece un clima más sombrío (“pero en todo lugar hay una sombra de tristeza”). A partir de aquí la tonalidad de *sol* menor se impone, y el carácter lúgubre es enfatizado por el texto que repite el coro: “se desliza el aliento calcinante y fatal de la peste”. El aria de la peri que sigue a continuación, en la tonalidad original de *mi* menor, está acorde con el carácter fatalista del texto, y además es más cromática que las otras partes del número (como había ocurrido en el número anterior).

### Nº 3: “Arioso” [“Arioso”]

Nuevamente un arioso a cargo del bajo solista, quien a esta altura ha adquirido el rol de narrador. Luego aparece el tenor solista personificando al joven que está muriendo.

Bajo:  
*Bliz ozera, v teni lesnoy  
lezhit stradalets molodoi.  
Chumy otravoi porazhon  
chas ozhidaiet smerti on.  
Do rokovyy stradania dnei  
imel on predannyj družei.  
No mir teper yego daliok  
on umiraiet odinok.*

Bajo:  
Cerca del lago, a la sombra del bosque,  
está acostado un joven sufriente.  
Él está transido por el veneno de la peste.  
Está esperando la hora de su muerte.  
Hasta este predestinado día de sufrimiento,  
él tenía fieles amigos.  
Pero su mundo ya está lejano,  
él está muriendo solitariamente.

Tenor (Joven):

*O, daite kaplei jot odnoi  
zalit v grudi paliaschi znoi!  
Ya muchus, ya goriu v ogne.  
O, szhaltesia!... Pit daite mne!*

Tenor (Joven):

¡Oh! Denme al menos una gota de agua  
para apagar el ardor que hay en mi pecho.  
Estoy sufriendo, me estoy quemando en el fuego.  
¡Oh, piedad! ¡Por favor, denme de beber!

Hay una intención de reflejar el sentido del texto a través de la música. Por ejemplo, el joven que está agonizando concluye sus frases de manera descendente, salvo en el momento de mayor angustia (“Estoy sufriendo, me estoy quemando en el fuego”).

Nº 4: “Ariozo” [“Arioso”]

El bajo retoma la narración a través de un nuevo arioso.

Bajo:

*No kto tam liogkimi stopami  
k stradaltsu bednomu speshit,  
komu mezh tiomnymi kustami  
luna put tainy serebrit?  
Zdes on!... k nemu speshit ona,  
reshimosti vostorzhennoi polna.  
Sklonias k grudi yego bolnoi  
k scheke ona shekoiu pripadaiet  
i lik stradaltsa osvezhaiet  
smochonoi v ozere kosoi.*

Bajo:

¿Pero quién, con pasos ligeros,  
se acerca al sufriente?  
¿Para quién, entre los oscuros arbustos,  
pone la luna su camino plateado?  
¡Aquí está él! Ella se apresura  
en un éxtasis de coraje.  
Ella se inclinó hacia el pecho enfermo.  
Puso su mejilla en la mejilla de él,  
y el rostro del sufriente se refrescó  
con la trenza mojada en el lago.

El arioso está estructurado en tres partes. La primera, la que plantea las preguntas, está en si bemol mayor, y el piano acompaña con acordes de semicorcheas en *staccato*, como representando los “pasos ligeros” del texto. Luego, cuando, según la narración, la muchacha encuentra a su agonizante amado, la armonía se vuelve cromática. La tercera parte comienza en fa sostenido menor, pero va a terminar en una semicadencia en en el V grado de do sostenido menor (tonalidad del siguiente número).

Nº 5: “Aria”

Sin solución de continuidad prosigue un aria para mezzosoprano, que aquí representa a la amada del joven que está muriendo.



Mezzosoprano:

*O, dai vdojnut v sebja mne muki  
tvoi s vozdushnoi u struioi!  
Nam bolshe v mire net razluki  
zhizn ili smert no lish s toboi!  
Pei eti sliozy!... utoliat  
pust jot namie tvoi zhar one;  
pust jot namie tvoi mertvy vzgliad  
zazhzhetsia kak v bylyie dni.  
Lish pri tebe mne zhizn tsenna,  
a bez tebia nishto ona!*

Mezzosoprano:

¡Oh! Déjame aspirar tu sufrimiento  
a través del aire.  
No hay más separación en este mundo para nosotros.  
Vida o muerte, pero siempre contigo.  
Toma estas lágrimas. Ellas van a apagar  
tu fuego al menos por un instante.  
Que al menos por un instante tu vista muerta  
reviva como en los días pasados.  
Solamente contigo mi vida tiene valor.  
Sin ti, la vida es nada.

Es un aria *da capo*. Promediando la parte central, aparece un motivo en el piano que luego utilizará en su obertura de concierto *Tristesse et joie*, descrita anteriormente.

a)



b)



Ejemplo 44: a) *Rai i Peri*, “Aria”, cc. 29-30; b) *Tristesse et joie*, Op. 9, violín I: cc. 43-44.

Nº 6: “Duet” [“Dúo”]

El dúo es entre la pareja de enamorados.

Tenor (Joven):

*Ty zdes? Begui! begui!  
dyjaniem ya gubliu tebia!...*

Tenor (Joven):

¿Estás aquí? ¡Corre! ¡Corre!  
¡Con mi respiración te mato!

Mezzosoprano:

*O, net! Ne otdaliai menia!...  
Ty moi zhenyj, my klialsia mne.  
S toboiu nerazguchna ya  
i tam v moguilnoi glubine.*

Mezzosoprano:

¡Oh, no! No me apartes.  
Tú eres mi novio y me juraste...  
Ahora soy inseparable de ti  
hasta la profundidad de la tumba ...

Ambos:

*Kak putevodnaia zvezda,  
ty osveschal(a) moi put zemnoi;  
no s smertiu vzor pogasnet tvoi,  
zvezda zatmitsia na vseгда.*

Ambos:

Como estrella guía  
tú iluminabas mi camino sobre la tierra,  
pero con tu muerte tu vista se apagará.  
La estrella se nublará para siempre.

Al ruego del joven, pidiéndole a su amada que huya ("¿Estás aquí? ¡Corre! ¡Corre! / ¡Con mi respiración te mato!"), la amada le responde con una negativa, mientras el joven continúa (por superposición) con su ruego. Luego viene un canon entre las dos voces, para terminar cantando homófonamente.

#### Nº 7: “Kvartet” [“Cuarteto”]

El cuarteto de solistas actúa aquí como narrador.

##### Cuarteto:

*Bez sil, bez chuvstv ona lezhit  
i, kak svecha sgoraia,  
v yeia ochaj yedva blestit  
zhizn, otguetaia.  
Konets nastal stradaniu!  
Smert zhertvy ozhidaet.  
Yesche raz milomu lobzanie  
darim ona i umiraiet.*

##### Cuarteto:

Sin fuerzas, sin ánimo, ella está tirada  
como la vela consumida.  
En sus ojos está la vida que brilla  
y desaparece.  
Es el final del sufrimiento.  
La muerte espera el sacrificio.  
Otra vez le regala un beso a su querido  
y muere.

Hay una alternancia entre pasajes homófonos y contrapuntísticos en la escritura de este número.

#### Nº 8: “Aria”

Si bien no está especificado en la partitura, por el contenido del texto (especialmente del número siguiente) sabemos que en esta aria para soprano la que canta es la peri. Esto también se confirma por el programa del concierto de graduación del conservatorio de San Petersburgo, en donde está anunciada como “Aria de Peri (Berceuse)”.

##### [Peri]:

*O deva, spokoino i sladko spity!  
Vokrug aromatami dyshat tsvety.  
Kak feniks sgoraiet, chtob vnov bytia  
dostignust, tak zhizn vozvratitsia tvoia.  
O vey nad toboiu volshebny riad snov!*

*Spi, serdtse, jranivsheie verno liubov!*

##### [Peri]:

¡Oh, Doncella! ¡Duerme calmada y plácidamente!  
Aquí las flores huelen deliciosamente.  
Como el fénix que se quema para alcanzar  
nuevamente la existencia, así tu vida volverá.  
¡Oh, vuela por encima de ti una guirnalda de  
sueños mágicos!  
¡Duerme, corazón, que guardabas fielmente el  
amor!

Si bien esta aria posee tres secciones, y la última tiene una función reexpositiva, la brevedad del fragmento (apenas unos dos minutos) nos impide considerarla como un aria *da capo*.

### Nº 9: “Zakliuchitelny jor” [“Coro final”]

El coro cierra con un número de carácter triunfal, y se revela a la peri en su asistencia para el buen pasaje de los amantes muertos “hasta el día de la resurrección total”.

Coro:

*Tak pela Peri, i tekla  
ta pesn garmoniei nebesnoi  
i mezhdu tem ona plela  
dliia mertvetsov venok chudesny venok  
luchistago ognia.  
Tot svet usopshij osenil,  
on smerti noch ij osvetil,  
do obschago vozstania dnia.*

Coro:

Así la Peri cantaba, y la canción  
fluía con armonía celestial.  
Y entre las canciones trenzaba  
la corona para los muertos, maravillosa  
y de un fuego resplandeciente.  
Aquella luz iluminó  
la noche de los muertos,  
hasta el día de la resurrección total.

Este último número comienza con una majestuosa introducción en el piano, con acordes plaqué en la mano derecha, mientras que la izquierda realiza durante toda esta introducción un trémolo en octava sobre la nota la (V grado de la tonalidad del número). Luego entra el coro de manera homófona, y un enlace del piano solo nos traslada a la sección siguiente: un fugado. Sobre un pedal de tónica en el piano, entran las voces en un fugado en el siguiente orden: bajo, tenor, contralto y soprano. El coro finaliza de manera homófona, y el piano continúa con una coda en acordes y, al final, nuevamente trémolos, manteniendo el carácter triunfal que habíamos observado en la introducción.

### **2.2.2.2 – Sochinenia dlia smeshannago jora [Obras para coro mixto], Op. 8**

Se trata de tres obras para coro mixto, *a capella*, escritas entre 1908 y 1910. Fueron publicadas en la Moscú por “Simfonia”, y la impresión la realizó Röder en Leipzig.

#### “Ty pechalna” [“Estás triste”], Op. 8, Nº 1<sup>446</sup>

Esta pieza está dedicada a Ivan Aleksandrovich Doroguin. El texto fue escrito en 1857 por Lev Aleksandrovich Mei (1822-1862), y publicado en la revista *Lastochka* en

---

<sup>446</sup> A. V. Abutkov, *Ty pechalna*, Sochinenia dlia smeshannago jora (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 75-78. Para escuchar el registro sonoro, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet), *Ty pechalna*, Op. 8, Nº 1 - Alejo Abutcov (Aleksi Abutkov), video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/v9YzQ3Jkf6E>.

1860. Mei es un escritor conocido entre el ámbito musical, ya que algunos de sus dramas históricos sirvieron de base para óperas de Rimski-Korsakov: *La novia del zar*, *Servilia* y *La dama de Pskov*. Este poema, en particular, también fue musicalizado por numerosos compositores, como Pavel Blaramberg y Iosif Gunke.

*Ty pechalna, ty toskuiesh,  
Ty v slezaj, moya krasa!  
A slyjala l v staroi pesne:  
"Slizy devichi - rosa"?*

Estás triste, estás angustiada,  
estás con lágrimas, bella mía.  
Pero se escucha en la antigua canción:  
“las lágrimas son el rocío de las doncellas”.

*Poutru na pole pala,  
A k poludniu net sleda...  
Tak i slizy molodyia  
Uletaiut navsegda,  
Slovno rosy polevyia,  
Znaiet bog odin - kuda.*

En la mañana cae en el campo  
y al mediodía no quedan ni rastros.  
Igualmente, las lágrimas jóvenes  
vuelan para siempre,  
como el rocío del campo,  
solo Dios sabe a dónde se van.

*Razvevaiet ij i sushit  
Zharkim plamenem v krovi  
Vijor yunosti miatezhnoi,  
Solntse krasnoie liubvi.*

Son removidas y secadas  
por la llama caliente en la sangre  
del torbellino juvenil impetuoso,  
el sol rojo de amor.

La pieza está estructurada musicalmente en función del texto: posee tres secciones que se corresponden con las estrofas del poema. Predomina la homofonía, aunque la segunda sección comienza con un fugado en el que las voces entran en el siguiente orden: bajo, tenor, contralto, soprano. Armónicamente, está escrita en sistema tonal funcional, con utilización de armonía cromática, armonía alterada y cadencias evitadas.

“Vesennia vody” [“Aguas de primavera”], Op. 8, N° 2

El poema de Fiodor Ivanovich Tiutchev (1803-1873), escrito en 1829, fue tomado por numerosos compositores, entre ellos: Cherepnin, Grechaninov y Rajmaninov. El interés de los compositores por este texto se demuestra por su uso no solo en ruso, sino también en traducciones a otros idiomas, como el francés y el alemán. No hemos localizado la partitura.

“Zviodnaia polnoch” [“Medianoche estrellada”], Op. 8, N° 3<sup>447</sup>

El texto es del año 1900, y fue escrito por Boris Pavlovich Nikonov (1873-1950). Este poema también fue musicalizado por Mijail Antsev y Boleslav Grodzki.

<i>Zviodnaia polnoch siaiet, zviodnaya polnoch gorit... Veter nochnoi proletalet. Sad za oknom shelestit...</i>	Resplandece la medianoche estrellada, arde la estrellada medianoche ... Vuela el viento nocturno Susurra el jardín detrás de la ventana ...
---	--

<i>Teni plyvut za teniami, v komnate tijo, temno... Vechnymi svetit ogniami zviodnaia polnoch v okno...</i>	Las sombras fluyen una tras otra en la habitación silenciosa, oscura ... La medianoche estrellada ilumina la ventana con brillos eternos ...
---	---

<i>V sonnoi tishi bezpredelnoi, Griozami mir ojvativ. Slovno zvuchit kolybelnoi pesni chut slysh ny motiv.</i>	En el silencio somnoliento de lo infinito, el mundo se abraza en sueños, como si sonara una canción de cuna sólo con una casi imperceptible melodía.
--	---

<i>Mir ocharovan vnimaiet, Mir ubaiu kanny spit... Zviodnaia polnoch siaiet, zviodnaia polnoch gorit...</i>	El mundo cautivado le presta atención, el mundo arrullado dormirá ... Resplandece la medianoche estrellada, arde la medianoche estrellada ...
---	--

A diferencia de la primera pieza del ciclo, aquí se observa un predominio de la textura contrapuntística. Hacia el final, hay un extenso proceso liquidativo, con repetición de los dos últimos versos (que, a la vez, son repetición de los dos primeros versos del poema), a los que se superponen palabras de los versos precedentes.

### 2.2.2.3 – *Velikoie delo* [Gran obra], Op. 14<sup>448</sup>

La “gran obra” a la que refiere el título de esta composición es la abolición de la servidumbre, en 1861, por parte del zar Alejandro II. El texto fue escrito ese mismo año por Vladimir Grigorievich Benediktov (1807-1873), un escritor entusiasta de las

---

<sup>447</sup> A. V. Abutkov, *Zviodnaia polnoch*, Sochinenia dlia smeshannago jora (Moscú: Simfonia, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 79-83. Para escuchar el registro sonoro, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet), *Zviodnaya polnoch, Op. 8, N° 3 - Alejo Abutcov (Aleksei Abutkov)*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/mmMI4FFvJ-4>.

<sup>448</sup> A. V. Abutkov, *Velikoie delo* (San Petersburgo: Vserossiski Natsionalny Klub, [1911]). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 84-110. Para escuchar el registro sonoro, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet) y Antonio Štirn, *Velikoie delo, Op. 14*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/yuVw3XSQpCo>.

reformas del mencionado zar. Abutcov compuso la obra en homenaje a este hecho histórico al cumplirse su quincuagésimo aniversario (1911), y en la portada de la partitura para coro mixto con piano aparece la foto de Alejandro II. Además de esta versión, Abutcov publicó otras tres: para coro masculino a cuatro voces *a capella*, para coro femenino a tres voces con piano y para coro de niños a tres voces *a capella*. Las partituras fueron publicadas en 1911 en San Petersburgo por el Vserossiski Natsionalny Klub (Club Nacional Panruso) e impresas en esta misma ciudad por G. Shmidt. El Club Nacional Panruso, fundado en 1910, estaba ligado políticamente a la Unión Nacional Panrusa, un partido monárquico de derecha. El poema original de Benediktov tiene cinco estrofas, pero Abutcov musicalizó sólo las dos primeras y la última.

« <i>Net boleie rabstva!</i> » - <i>Vladyka izriok - I tsarskoie slovo poshlo, zagudelo, I tam, gde byl rab tam vozstaiet chelovek</i>	“No hay más servidumbre” dijo el soberano y la palabra del zar se propagó, y resonó y donde había esclavos ahora hay hombres libres,
<i>Velikoie slovo! Velikoie delo!</i>	gran palabra, gran obra
<i>Vo jrame Gospodnem, v vidu altaria, Pri dyme kadil i molitvaj naroda,</i>	En el templo de Dios, frente al altar, con el humo de los inciensos y los rezos de la gente,
<i>Darimoie liudiam ustami Tsaria Gremit blagodatnoie slovo: svoboda!</i>	el zar, a través de su boca, le regala al pueblo la palabra bendita: “libertad”.
<i>Vstan, novaia sila — dlia volnyj trudov!</i>	Levántate, la nueva fuerza trabaja por la libertad.
<i>Dai Bozhe, chtob divnoiu zhatvoi sozrelo, Torzhestvenno shestvuia v rody rodov,</i>	Deja, Dios, que la maravillosa cosecha madure marchando solemnemente hacia nuestros ancestros,
<i>Velikoie slovo, velikoie delo!</i>	gran palabra, gran obra.

Consideramos que, de las cuatro versiones que hizo Abutcov de esta obra, la de coro mixto con piano es la original, siendo las otras tres adaptaciones. Lo que nos induce a pensar esto es la relevancia de la portada de la versión para coro mixto, con la foto del zar, y el cuidado de la edición (por ejemplo, la versión para voces masculinas es una edición de un manuscrito). Además, en las versiones sin piano se observan algunos silencios que consideramos excesivos. En esos momentos había enlaces con piano que, al sacar a este instrumento, y al intentar que los acentos del texto coincidan con los comienzos de compás, impide que la música tenga la fluidez de las versiones con piano. Por lo dicho, tomaremos como referencia la versión de coro mixto con acompañamiento de piano para realizar la descripción.

El piano comienza con una extensa introducción de dieciséis compases, primero con una melodía en octavas, luego utilizando paralelismos de terceras y sextas, para finalmente incorporar acordes. El coro comienza con las palabras del zar, “No hay más servidumbre”, al unísono (como es lógico para la voz de una sola persona), sobre un simple (y *piano*) acompañamiento del piano, que no compite con la voz.

17 *mf*  
Soprano "Net bo - le - ie rab - stva!"  
*mf*  
Alto "Net bo - le - ie rab - stva!"  
*mf*  
Tenor "Net bo - le - ie rab - stva!"  
*mf*  
Bajo "Net bo - le - ie rab - stva!"  
*p*

Ejemplo 45: *Velikoie delo*, entrada del coro, cc. 17-18.

Todo el resto de la primera estrofa transcurre de manera principalmente homófona hasta el último verso (“gran palabra, gran obra”), en el que hay imitaciones. En la palabra “*Velikoie*” (“Gran”) predomina un salto melódico de séptima menor ascendente.

27 *f*  
S. tam, gde byl rab, voz-sta - iet che - lo - vek. *mf* Ve - li - ko - ie de - lo! *mf* Ve - li - ko - ie  
A. gde byl rab, voz-sta - iet che - lo - vek. *p* Ve - li - ko - ie slo - vo! *mf* Ve - li - ko - ie de - lo! *mf* Ve - li - ko - ie  
T. gde byl rab voz-sta - iet che - lo - vek. *p* Ve - li - ko - ie slo - vo! *mf* Ve - li - ko - ie  
B. gde byl rab, voz-sta - iet che - lo - vek, *p* Ve - li - ko - ie slo - vo!

34  
S. de - lo!  
A. de - lo!  
T. de - lo!  
B. *p* Ve - li - ko - ie de - lo!

Ejemplo 46: *Velikoie delo*, saltos de séptima menor, parte de coro: cc. 27-35.

Esta primera estrofa va desde la tonalidad de re mayor a la de la dominante: la mayor. La siguiente estrofa, significativamente, comienza en el modo de fa sostenido dórico, monódicamente, y con enlaces modales en el piano. Decimos que significativamente, porque este recurso permite una asociación con la música religiosa ortodoxa en el momento en que el texto dice: “En el templo de Dios, frente al altar”.

39 *p* *mf*  
 S. Vo jra - me Gos - pod - nem, vi - du al - ta - ria, Pri  
 A. *mf* Pri  
 T. *mf* Pri  
 B. *mf* Pri  
*pp* *mf*

Ejemplo 47: *Velikoie delo*, comienzo de la segunda estrofa, cc. 39-41.

El final de esta estrofa está compuesto por un proceso liquidativo con la palabra “svoboda” (“libertad”), en donde las tres notas que se asignan a las tres sílabas de la palabra siguen, generalmente, un movimiento melódico ascendente y uno descendente, aunque con intervallos variables.

47 *p rit.* *mf* *a tempo* *un poco rit.*  
 S. slo - vo: Svo - bo - dal Svo - bo - dal Svo - bo - dal Svo - bo - dal Svo - bo - dal Svo - bo - dal  
 A. *p rit.* *mf* *a tempo* *un poco rit.*  
 T. *p rit.* *mf* *a tempo* *un poco rit.*  
 B. *p rit.* *mf* *a tempo* *un poco rit.*

Ejemplo 48: *Velikoie delo*, diseño melódico de la palabra “svoboda”, parte de coro: cc. 47-51.

La tercera estrofa comienza con un *fortissimo* en la palabra “Vstan” (“Levántate”), y finaliza con el mismo verso con el que había concluido la primera estrofa (“gran palabra, gran obra”), aunque ahora trabajado de manera más homófona. La obra concluye con una breve coda (de ocho compases) a cargo del piano, en un *tempo* “*Più mosso*”.



La versión para coro masculino *a capella* no presenta cambios significativos, más allá de los obvios por la ausencia del piano. La versión para coro femenino con piano mantiene literalmente la parte del piano. La versión para coro de niños a capella suprime algunos compases que reiteraban algunas palabras en las otras versiones.

#### 2.2.2.4 – 19-oie Fevralia [19 de Febrero], Op. 15<sup>449</sup>

El asunto de esta obra es el mismo del de la obra anterior: la abolición de la servidumbre. Lleva como título la fecha del decreto de Alejandro II: 19 de febrero (3 de marzo) de 1861. Al igual que con *Velikoie delo*, Abutcov realizó distintas versiones de esta obra: para coro mixto con acompañamiento de piano, para coro masculino a cuatro voces *a capella* y para coro de niños a tres voces *a capella* (no hemos encontrado información sobre una posible versión para coro femenino con piano, como en *Velikoie delo*). Las partituras fueron publicadas también en 1911, en San Petersburgo, por el Vserossiski Natsionalny Klub (Club Nacional Panruso), e impresas por G. Shmidt. El autor del poema es Mijail Pavlovich Rosenheim (1820-1887).

Abutcov musicalizó sólo cinco estrofas de las siete que tiene el poema de Rosenheim: las cuatro primeras y la última.

*Jristos, Jristos voskres!  
Voistinu voskres!  
Vospoite: zhiv Gospod,  
i slava v vyshnij Bogu!  
I nam svobody luch  
blesnul s rodnij nebes, -  
Osanna! Vayiami  
usyplite dorogu.*

¡Cristo, Cristo resucitó!  
¡Verdaderamente resucitó!  
Entonen: “¡el Señor está vivo  
y gloria a Dios en las alturas!”  
Y el rayo de libertad  
brilló para nosotros desde el cielo,  
¡Hosanna! Depositán  
palmas en el camino.

*Razbita rabstva tsep! –  
Vstavaite, mertvetsy!  
Vstavaite, Lazari,  
iz groba vekovogo,  
Gde vy rodilisia,  
gde otzhili ottsy;  
Proschenie proshlomu!  
Zabvenie bylogo!*

¡Las cadenas de la servidumbre están rotas!  
¡Levántense, cadáveres!  
Levántense, Lázaros,  
de los antiguos ataúdes,  
en donde ustedes nacieron,  
en donde envejecieron sus padres;  
¡Misericordia por el pasado!  
¡Quedó en el olvido!

---

<sup>449</sup> A. V. Abutkov, *19-oie Fevralia* (San Petersburgo: Vserossiski Natsionalny Klub, 1911). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 111-39. Para escuchar el registro sonoro, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet) y Rosa Ynés Batura, *19-oe Fevralya Op. 15*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/od8P3FIBgHU>.

*Oplot kosnenia  
i porchi sokrushon,  
Na svet, na Bozhi svet  
skoreie vyjodite!  
Grazhdane novye,  
privet vam i poklon,  
Bog pomoch, bratia, vam,  
Bog pomoch v novom byte!*

¡Oh! el cuerpo de corrupción  
y maldad estalla,  
¡a la luz, a la luz de Dios  
vivirán mejor!  
Nuevos ciudadanos,  
saludos y reverencias a ustedes,  
¡Dios los ayuda, hermanos, a ustedes,  
Dios los ayuda en la nueva vida!

*Ne stoyte, - proch skorei  
ot dveri grobovoi!  
Vas zhizn k sebe zovet,  
zhivym raboty mnogo!  
Vperiod! Vas bratia zhdut,  
vperiod, ruka s rukoi, -  
Teper nam vsem odna,  
vsem obschaia doroga.*

¡No paren, salgan lejos  
de la puerta del sepulcro!  
¡La vida los llama,  
hay mucho trabajo para los vivos!  
¡Adelante! Sus hermanos los esperan,  
¡adelante!, mano con mano,  
ahora todos seremos uno,  
por el mismo camino.

*Poidiom, svobody luch  
blesnul s rodney nebes,  
Pobedu dovershim  
pri klikaj vsenarodnyj:  
Jristos, Jristos voskres!  
Voistinu voskres!  
I stanet nasha Rus  
zemlioi liudei svobodnyj.*

¡Vamos!, el rayo de libertad  
brilló para nosotros desde el cielo,  
completeemos la victoria  
en compañía del pueblo:  
¡Cristo, Cristo resucitó!  
¡Verdaderamente resucitó!  
Y nuestra Rusia será  
la tierra de los hombres libres

Por los mismos motivos que expusimos en la obra anterior, vamos a considerar la versión para coro mixto con acompañamiento de piano como la versión original.

De manera inversa a lo que sucedía en *Velikoie delo*, aquí la introducción del piano es breve (tres compases) y la coda final es larga (veinte compases). El poeta, en el texto, hace una correspondencia entre la resurrección de Cristo y la liberación de los siervos. El poema comienza con el tradicional saludo de Pascua: “*Jristos voskres!*” (“¡Cristo resucitó!”), y su respuesta: “*Voistinu voskres!*” (“¡Verdaderamente resucitó!”). Abutcov trabaja este verso también a manera de pregunta y respuesta.

The image shows a musical score for a mixed choir. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The Soprano part starts with a forte (f) dynamic and sings 'Jri-stos, Jri-stos... vos-kres!'. The Alto part starts with a forte (f) dynamic and sings 'Jri-stos... vos-kres! Vo-is-tin-nu vos-kres!'. The Tenor part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and sings 'Jri-stos vos-kres!'. The Bass part is mostly silent in this section. The score is for the beginning of the chorus, specifically measures 4-7.

Ejemplo 49: *19-oie Fevralia*, comienzo del coro, parte de coro: cc. 4-7.

Las dos primeras estrofas están tratadas de manera mayoritariamente homófona. La tercera estrofa está asignada íntegramente a un tenor solista. La cuarta estrofa comienza con la cuerda de bajos, haciendo un salto de séptima disminuida seguido por un descenso cromático. Ese mismo salto se repetirá en el verso siguiente, ahora a cargo de los tenores.

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble. The first system, starting at measure 54, includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Bass staff begins with a diminished seventh interval (F#4 to C5) followed by a chromatic descent (C5, B4, A4, G4), which is circled in red. The Tenor staff has a circled melodic phrase in measure 56, marked *mf* *espressivo*. The second system, starting at measure 61, continues the vocal parts with lyrics in Russian: "vet, zo - vet. Vpe -", "zo - vet. Vpe -", and "vet, zo - vet, zhi - vym ra - bo - ty mno - go! Vpe -".

Ejemplo 50: *19-oie Fevralia*, saltos de séptima disminuida, parte de coro: cc. 54-57 y 61-63.

La última estrofa funciona como una recapitulación de la primera, y luego la obra culmina con la coda a cargo del piano, con una elaboración del tema que se había escuchado en la introducción y al comienzo del coro.

En la versión para coro masculino a cuatro voces, *a capella*, el solo de la tercera estrofa está asignado a un tenor primero. Debido a la ausencia del piano, ese solo está acompañado por las cuerdas de barítono y bajo, al comienzo, y luego se agregan los tenores segundos. En el caso de la versión para coro de niños a tres voces, *a capella*, el solo es para un soprano primero, y el acompañamiento lo hacen las cuerdas de soprano segundo y contralto.

### 2.2.2.5 – *Latyshskaia pesnia* [Canción letona], Op. 16<sup>450</sup>

Esta obra fue escrita para coro masculino con acompañamiento de piano u órgano (o armonio). La partitura fue publicada entre 1911 y 1912 en San Petersburgo, por el editor Iosif Yurgenson, e impresa en la misma ciudad por G. Shmidt.

*Latyshskaia pesnia* está dedicada por los autores a la Sociedad de Beneficencia Galitziana-Rusa de San Petersburgo. Esta sociedad funcionaba desde 1902, y apoyaba fervientemente la causa de los rusófilos en Galitzia. Incluso, apoyó económicamente al Partido Nacional Ruso, activo en el entonces Reino de Galitzia y Lodomeria (que era una provincia del Imperio Austrohúngaro). La dedicatoria en plural, por parte de los “autores”, indica una colaboración en la concepción de la obra. A diferencia de las otras obras vocales de Abutcov, para las que él tomaba un texto preexistente, en este caso el texto fue escrito con la intención de ser musicalizado por Abutcov. El autor de este texto es Jristofor Nikolaievich Grozdov (1854-1919), de quien ya hemos hablado anteriormente por haber sido Inspector de la Capilla Coral Imperial desde 1904, y luego Director de esa institución desde 1912. Esto quiere decir que, al momento de componer *Latyshskaia pesnia*, el autor del texto era el “jefe” del autor de la música.

Esta obra está basada en una *daina*, o canción tradicional letona. La melodía fue tomada por Abutcov de manera literal. Se trata de *Kas tie tādi, kas dziedāja*, recopilada, armonizada y publicada en 1872 por Dāvids Cimze (1822-1872). Grozdov no era un poeta, era un músico (compositor, educador, investigador, etc.). Lo que hizo fue traducir el texto original letón al ruso, no de manera literal, pero sí respetando el espíritu de la poesía. Luego, le agregó dos estrofas que transforman a este nuevo texto en un mensaje nacionalista ruso, con la imagen de una Rusia protectora de Letonia.

Para ilustrar este aspecto del texto, exponemos a continuación la versión original en letón y luego la versión de Grozdov, ambas con la traducción correspondiente al español.

---

<sup>450</sup> A. V. Abutkov, *Latyshskaia pesnia* (San Petersburgo: I. Yurgenson, s. f.). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 140-69. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ensemble Abutcov (Dir.: Diego Bosquet) y Antonio Štirn, *Latyshkaia Pesnia- (Alejo Abutcov)*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/WRwShW5WtuI>.

<i>Kas tie tādi?</i> (Canción original en letón)	¿Quiénes son aquellos?
<i>Kas tie tādi, kas dziedāja</i> <i>Bez saulītes vakarā?</i>	¿Quiénes son aquellos, los que cantan cuando se ha escondido el sol?
<i>Tie ir visi bāra bērni,</i> <i>Bargu kungu klausītāj'.</i>	Son todos huérfanos, oprimidos por crueles señores.
<i>Kur uguni, silda gaisu,</i> <i>Slauka gaužas asariņ's.</i>	Encienden sus fogatas, calientan el aire, secando muchas lágrimas amargas.
<i>Krimta cietu pelavmaizi,</i> <i>Avotāi mērcēdam'.</i>	Ellos mastican el pan duro e insignificante, sumergiéndolo en agua de manantial.
<i>Saulīt' vēlu vakarāi</i> <i>Sēžas zelta laiviņā;</i>	El sol, en el atardecer, está sentado en un bote dorado.
<i>Rītā agri uzlēkdama,</i> <i>Atstāj laivu līgojot.</i>	Temprano, al amanecer, deja el bote balanceándose.
<i>Kam, saulīte, vēlu lēci,</i> <i>Kur tik ilgi kavējies?</i>	¿Por qué, solcito, tardaste tanto en salir? ¿Por qué te detienes y te demoras tanto?
<i>Aiz viņiem kalniņiem,</i> <i>Bāra bērnus sildīdam'.</i>	Detrás de esas montañas, estaba calentando a otros niños huérfanos.
<i>Latyšskaia pesnia</i> (Texto de Grozdov)	Canción letona
<i>Chto za pesni, slovno stony,</i> <i>razdaiutsia v chas nochnoi?</i> <i>To poiut syny nedoli</i> <i>pro pechalny zhrebi svoi.</i>	¿Qué canciones, como gemidos, son las que se escuchan en las horas de la noche? Están cantando los hijos del infortunio sobre su triste suerte.
<i>V jate bednoi tusklo svetit</i> <i>ogoniok na ochague.</i> <i>Solntsa svet ij ne privetit</i> <i>dniom, provedionnym v trude,</i>	En la pobre <i>jata</i> ilumina opacamente el fuego sobre el hogar. La luz del sol no los saluda durante el día, que ellos pasaron trabajando.
<i>Solntse, solntse zolotoie,</i> <i>skrylos ty ot nashij glaz!</i> <i>O, vernis k nam poskoreie</i> <i>i utesh na utro nas!</i>	¡Sol, sol dorado, te escondiste de nuestros ojos! ¡Oh, vuelve rápido a nosotros y consuélanos en la mañana!
<i>Gde ty, solnyshko, guliaiesh?</i> <i>Chto zabylo nas davno?</i> <i>Il sirotok sogrevaiesh</i> <i>za jolmami daleko?</i>	¿Por dónde paseas, solcito? ¿Por qué nos olvidaste desde hace tanto tiempo? ¿O estás entibiando a los huérfanos detrás de las colinas lejanas?
<i>Tak poiut syny nedoli</i> <i>pro pechalny zhrebi svoi.</i>	Están cantando los hijos del infortunio sobre su triste suerte.

*No ne vek, po vole roka  
nam tomitsia suzhdeno...  
Posmotrite: tam, s vostoka,  
nashe solnyshko vzoshlo!*

Nunca más vamos a sufrir  
por la mano del destino...  
¡Mira: allá, en el este,  
nuestro sol salió!

*Sogrevaia, uteshaia,  
yarki luch nadezhdy liot:  
to Rossia - mat sviataia  
nam svobody vest nesiot!*

Entibiando, confortando,  
el claro rayo vierte la esperanza:  
es Rusia, madre sagrada.  
¡Tráenos el anuncio de libertad!

*Kas tie tādī?* forma parte del amplio *corpus* de canciones tradicionales letonas que incluyen los conceptos de “huérfano” y de “sol”. Según un estudio de Viķis-Freibergs, el sol, que en letón es de género femenino, suplanta el calor de la madre que el niño huérfano no tiene<sup>451</sup>. En las estrofas agregadas por Grozdov, se hace una asociación directa entre el sol y Rusia. El concepto de “patria”, entre los rusos, es también femenino (la “Madre Rusia”). Así, en el texto de Grozdov, Rusia, la “madre sagrada”, es sinónimo de “sol” y, como una madre, también entibia y conforta. De esta forma, en el texto de Grozdov queda claro el mensaje maternalista (que en realidad es paternalista) de Rusia hacia los letones. Viķis-Freibergs también reconoce, en muchas canciones letonas, la forma en que el huérfano representa a una minoría social oprimida. Según esta investigadora, “en un cierto número de canciones, el huérfano se ha convertido en una metonimia de todo el pueblo letón sufriendo bajo la opresión extranjera”<sup>452</sup>. En *Kas tie tādī?*, esto queda claro en los versos que dicen “Son todos huérfanos, / oprimidos por crueles señores”. Estos “crueles señores” que menciona el texto son los señores feudales. La dominación extranjera del pueblo letón puede entender como doble: alemana en lo cultural, y rusa en lo político. Si bien Letonia formaba parte del Imperio Ruso para el tiempo en que Grozdov escribió su texto, el autor inclina la balanza hacia un solo lado, considerando a Alemania como nación opresora y a Rusia como la salvadora. En las estrofas de Grozdov, el sol, que sale por el este (precisamente, Rusia también está al este de Letonia), es el que trae el anuncio de libertad. Debemos notar también que la obra de Grozdov y Abutcov no solo trata sobre un pueblo oprimido, el letón, sino que está, además, dedicada a otro pueblo oprimido, los rusos en Galitzia.

---

<sup>451</sup> Vaira Viķis-Freibergs, «The orphan in Latvian sun-songs: An analysis of semantic links between two concepts», *Journal of Baltic Studies*, 1980, 51.

<sup>452</sup> Viķis-Freibergs, 56.

La obra musical está estructurada bajo la forma de tema con variaciones. La presentación del tema, con la primera estrofa del texto, está a cargo de un tenor solista (con una breve introducción del piano, de cuatro compases). Obviamente, el tema es la melodía letona *Kas tie tādi, kas dziedāja*. Luego se suceden las variaciones, que van cambiando de carácter en función del contenido literario. Por ejemplo, la estrofa en la que se le pide al sol que vuelva “rápido a nosotros”, está marcada con un *più mosso*. Otro momento significativo se encuentra al momento de comenzar la primera de las dos estrofas enteramente agregadas por Grozdov. La estrofa anterior termina con una cadencia en la dominante y, luego de una pausa, cambia a un carácter más violento, como de rebelión, acompañando a las palabras “Nunca más vamos a sufrir / por la mano del destino...”. Por primera vez en la obra aparece la indicación dinámica de *forte*, y Abutcov utiliza un ritmo apuntillado que no se escuchó anteriormente.

99 *Più mosso del Tempo I.*

T1 *f* *f* *f*  
svoi. No ne vek, po vo - le ro - ka

T2 *f* *f*  
svoi. Net ne vek, net, ne vek,

B1 *f*  
svoi. Net ne vek, net, ne vek,

B2 *f*  
svoi. Net ne vek, net, ne vek,

Ejemplo 51: *Latyshskaia pesnia*, parte de coro: cc. 99-101.

Antes de terminar esa estrofa, cuando se anuncia que “nuestro sol salió”, la tonalidad de sol menor con la que había comenzado la obra, y que había prevalecido a lo largo de esta, se convierte en sol mayor, que se mantendrá triunfalmente hasta el final.

En total, son siete variaciones, con una coda de nueve compases en el piano que acentúa el carácter triunfal a través de acordes que simulan campanadas.

**2.2.2.6 – *Pamiat vechnaia vam, bratia!* [*Memoria eterna a ustedes, hermanos!*],  
Op. 19<sup>453</sup>**

Esta obra para coro mixto y orquesta de cuerdas, o para coro mixto y piano, fue publicada en Moscú por Simfonia e impresa por Grosse, en 1912. Fue compuesta para celebrar el centenario de la batalla de Borodino (1812), batalla en la que las tropas rusas se enfrentaron con el ejército napoleónico. Si bien la victoria fue de Napoleón, los rusos celebran este acontecimiento por varios motivos. Uno de ellos es la muestra de valentía y patriotismo demostrada por los campesinos que se sumaron al ejército zarista. Otro de los motivos fue que, gracias a este enfrentamiento, las tropas rusas pudieron retrasar el ingreso de Napoleón a Moscú, lo que permitió a los moscovitas abandonar la ciudad e incendiarla. Las tropas napoleónicas, sin provisiones, tuvieron que retirarse a los pocos días. Abutcov tomó para su homenaje musical las dos últimas estrofas del poema “Borodinskaia godovschina” (“Aniversario de Borodino”) escrito en 1839 por Vasili Andreievich Zhukovski (1783-1852), importante poeta ruso que se había unido al ejército que combatió en 1812 y que más tarde se convirtió en el tutor de quien sería el zar Alejandro II. Su influencia en el futuro zar fue fundamental para la abolición de la servidumbre en 1861.

<i>Pamiat vechnaia, nash slavny,</i>	¡Memoria eterna, nuestro glorioso,
<i>Nash smirennny, nash derzhavny,</i>	nuestro humilde, nuestro soberano,
<i>Nash spasitelny gueroi!</i>	nuestro héroe salvador!
<i>Ty obet izriok sviatoi;</i>	Tú pronunciaste un santo juramento;
<i>Slovo s trona rokovoie</i>	la palabra del trono fatalmente
<i>Povtorilos v slavnom boie</i>	se repitió en la gloriosa batalla
<i>Na poliaj Borodina:</i>	en los campos de Borodino:
<i>Im Rossia spasena.</i>	él salvó a Rusia.

<i>Pamiat vechnaia vam, bratia!</i>	¡Memoria eterna a ustedes, hermanos!
<i>Rat mladaia k vam obiatia</i>	Ejército de jóvenes, a ustedes nuestros abrazos,
<i>Prostiraiet v glub strany;</i>	en la profundidad del país:
<i>Nashu Rus vy nam spasli;</i>	ustedes salvaron a nuestra Rusia para nosotros.
<i>V svoi cheriod my grudiu stanem;</i>	Cuando nos llegue el momento pondremos el pecho,
<i>V svoi cheriod my vas pomianem,</i>	cuando nos llegue el momento vamos a recordarlos,
<i>Yesli tsar velit odat</i>	si el zar ordena dar
<i>Zhizn za obschuiu nam mat.</i>	la vida por nuestra madre.

---

<sup>453</sup> Abutkov, *Pamiat vechnaia vam, bratia!* Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 170-205. Para escuchar el registro sonoro, en la versión para coro y piano, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet) y Antonio Štirn, *Pamiat vechnaia vam, bratia!*, Op. 19, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/g7K5UD07Ju4>. Para escuchar el registro sonoro, en la versión para coro y orquesta de cuerdas, ver: Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet) y Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo (Dir.: David Handel), *Pamiat vechnaia vam, bratia!*, Op. 19 - Alejo Abutcov (Aleksi Abutkov), video de YouTube (Mendoza, 2007), <https://youtu.be/2AepPIca980>.



No hay diferencias significativas entre la versión con piano y la versión con orquesta de cuerdas. Esta última está conformada por violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos.

El comienzo del texto que seleccionó Abutcov para su obra, “*Pamiat vechnaia*”, es una referencia explícita al texto que se canta al final del oficio fúnebre ortodoxo: “*Vechnaia pamiat*”. De la misma forma, Abutcov también tiene en cuenta, para su composición, la música del canto religioso *Vechnaia pamiat*, ya que los tres acordes del comienzo son idénticos. La única diferencia es la disposición de las voces (aunque la línea melódica de cada voz se mantiene). La referencia al canto ortodoxo está reforzada por la indicación de “*religioso*” que agrega Abutcov a su partitura.

a)

Musical score for voices (T1, T2, B1, B2) starting with the word "Веч". The score shows four staves with vocal lines and a common chord structure.

b)

Musical score for piano accompaniment, marked "Moderato" and "Piano". The score shows two staves with piano accompaniment and a common chord structure.

Ejemplo 52: a) *Vechnaia pamiat*, comienzo; b) *Pamiat vechnaia vam, bratia!*, Op. 19 (Abutcov), comienzo.

El canto ortodoxo, pese a los enlaces modales, está claramente en re menor (coincidente con la armadura de clave). Esa relación es distinta en el caso de Abutcov: teniendo como referencia el canto original, estaríamos ahora en un sol sostenido menor, pero luego se produce un juego moduladorio que lleva a mi mayor (en concordancia con la armadura de clave).

Como es habitual en todas las obras de Abutcov con coro y acompañamiento, hay una introducción instrumental antes de la primera entrada del coro. En este caso, la introducción es de trece compases, y emula al canto religioso que mencionamos anteriormente. Luego entra el coro, *a capella* durante dos compases, imitando el comienzo de la introducción (que a su vez es el comienzo del canto religioso), pero modificando los acordes. El hecho de que esta entrada sea *a capella* nos remite aún

más a un canto ortodoxo, ya que la música sacra de esta religión no permite acompañamiento instrumental. A continuación de esta entrada el piano (o la orquesta de cuerdas) se suma al coro. Al finalizar los primeros cuatro versos, hay un enlace instrumental de tres compases, y entra una solista contralto, quien tiene a cargo los tres versos siguientes. El último verso de la estrofa es para el coro completo, de manera triunfal (“él [el zar Alejandro I] salvó a Rusia”). La estrofa concluye con una coda de ocho compases en octavas. La segunda parte, con la segunda estrofa del texto, comienza con los mismos tres acordes de la introducción, pero luego aparece una elaboración distinta y no es tan larga como en el inicio de la obra (solo seis compases). De la misma manera, el coro entra nuevamente con los mismos acordes, *a capella* (ahora durante tres compases), y prosigue hasta completar los cuatro primeros versos de esta estrofa. Un breve enlace instrumental nos conduce a un fugado que sigue el orden habitual de entradas en Abutcov: bajo, tenor, contralto y soprano. El final del coro es triunfal (“dar la vida por nuestra madre [Rusia]”), pero la coda instrumental que sigue a continuación lleva un *diminuendo* que conduce a un *pianissimo*.

#### 2.2.2.7 – *Tijo vsio* [*Todo está calmo*]<sup>454</sup>

He dejado esta obra para el final, pese a que precede cronológicamente a todas las anteriores, debido a que tal vez no fue compuesta por Alejo Abutcov. La primera información que tuvimos sobre esta composición fue en el libro *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, en donde el compilador la atribuye taxativamente a Alejo Abutcov<sup>455</sup>. El problema se presentó al encontrar la partitura, en la Biblioteca Nacional Rusa, de San Petersburgo. En este documento, aparece como autor “P. V. Abutkov”. Podría tratarse de Pavel Vladimirovich Abutkov, hermano del compositor que nos ocupa. Aunque no tenemos ninguna referencia sobre las inclinaciones musicales de Pavel, no sería algo extraño en un joven de una familia noble, y en una sociedad en la que los jóvenes incursionaban frecuentemente en actividades artísticas.

---

<sup>454</sup> P. V. Abutkov, *Tijo vsio* (Penza, 1900). Puede consultarse también nuestra edición en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*, 206-8. Para escuchar el registro sonoro, ver: Ensamble Abutcov (Dir.: Diego Bosquet), *Tijo Vsio*, video de YouTube (Mendoza, 2015), <https://youtu.be/fzref4IU3s8>.

<sup>455</sup> Ivanov, *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, 1966, I:196; Ivanov, *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*, 1969, II:6.

La obra fue publicada en 1900 en Penza, ciudad no muy lejana de Simbirsk (en donde la familia Abutkov tenía su residencia). En la misma partitura se informa que fue autorizada por la censura el 20 de septiembre (3 de octubre) del mismo año. La poesía es también de 1900, y su autor es Vladimir Sergueievich Lijachov (1849-1910).

<p><i>Tijo vsio. Lish nad vodoiu slyshen shopot inogda. Razvernutsia tuchi s neba. Ulybaietsia zvezda.</i></p>	<p>Todo está calmo. Solo se escucha, a veces, un susurro sobre el agua. Las nubes se expanden sobre el cielo. La estrella está sonriente.</p>
<p><i>Neponiatnaia ulybka veter nivu po puti vskolyjniot, kak vzdoj gluboki, kak posledneie prosti.</i></p>	<p>La sonrisa incomprensible del viento ondeará el trigal en el camino como un suspiro profundo, como el ruego de un último adiós.</p>
<p><i>I zhelanny ya videnia predo mnoiu voz staiut. Ya privet im shliu skvoz sliozy i oni privet mne shliut.</i></p>	<p>Las visiones deseadas se levantan frente a mí. Mando saludos a ellas a través de mis lágrimas y ellas me mandan saludos a mí.</p>
<p><i>I skolziat, i ischezaiut, kak yavilis, bez sleda... Tijo vsio. Lish nad vodoiu slyshen shopot inogda.</i></p>	<p>Y se deslizan, se desvanecen, como aparecieron, sin huella... Todo está calmo. Solo se escucha, a veces, un susurro sobre el agua.</p>

La composición es para coro masculino *a capella*. La obra es muy simple, en un lenguaje romántico, con dos secciones musicales que se corresponden con las dos primeras estrofas del texto. Las otras dos estrofas se cantan sobre la música de las dos primeras. Es totalmente homófono.

### 2.3 – Características musicales en las obras de Abutcov

Tal como dijimos al comienzo de este capítulo, no poseemos la totalidad de las obras musicales de Abutcov. Esto, no obstante, no nos impide hacer una evaluación de las características musicales predominantes en su producción. El orden que hemos seguido en la descripción de arriba (música instrumental: piano, cámara, sinfónica; música vocal: canto solista, canto coral) responde a una taxonomía de orden práctico, que agrupa a las obras en función, principalmente, de su orgánico (y, dentro de cada grupo, un orden cronológico). Pero no es el único orden posible. Podría haberse ordenado la producción con un criterio exclusivamente cronológico, lo cual hubiera ayudado a comprender mejor la evolución del estilo de Abutcov en el tiempo, pero, a

su vez, se dificultaría observar los criterios que siguió el compositor en un mismo tipo de obras, como en las romanzas. Otra forma posible era agrupar las composiciones según su función. Es obvio que una obra con fines didácticos, no puede ser analizada de la misma manera que una obra para concierto, o que una pieza de salón. En cada una de ellas habrá una adecuación de los recursos técnicos a los fines que se persiguen. A veces, se puede caer en el error de caracterizar el estilo de un compositor a través de dos o tres piezas de las que se disponen, sin tener en cuenta el objetivo o la ocasión de uso de esas obras. ¿Podríamos decir que el estilo de un compositor es “simple”, cuando solo hemos analizado un conjunto de piezas didácticas? Siguiendo el marco conceptual de Leonard Meyer<sup>456</sup>, podríamos caer en el error de hacer pasar el estilo intraopus por el lenguaje particular, o idiomático. Si no seguimos arriba este criterio de ordenamiento según la función, fue por la dificultad de catalogación de algunas piezas. Sin embargo, al momento de realizar el análisis, siempre tuvimos presente el contexto y la finalidad de cada composición.

Si tomamos como base el *corpus* de obras de las que tenemos partituras, más las otras de las que contamos con información fehaciente, vemos que la mayor parte de su producción corresponde a piezas breves para piano y a romanzas: veintisiete piezas para piano, y treinta y siete piezas para canto y piano, frente a tres obras para coro *a capella*, cuatro para coro con acompañamiento, ocho obras de cámara, cinco sinfónicas y una cantata. De este *corpus*, cerca del 85% fue compuesto en acotado lapso de siete años (1907-1914), que coincide con su empleo en la Capilla Coral Imperial. El estilo musical de estas obras se corresponde con un Romanticismo tardío, y solo en las piezas de finales de este período se observa un lenguaje más moderno, al menos en el aspecto armónico.

Son numerosos los estudios sobre las dos tendencias musicales que estuvieron enfrentadas en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, tenemos a la corriente más conservadora, escolástica, acusada de germanófila, y que estaba apoyada principalmente en la Sociedad Musical Rusia y en el Conservatorio de San Petersburgo: Anton Rubinstein, Aleksandr Serov, Nikolai Soloviov, entre otros. En la vereda opuesta, tenemos a los miembros del denominado “*Moguchaia kuchka*” (que podemos traducir como “Puñado poderoso”, y que en occidente se conoce como el

---

<sup>456</sup> Meyer, *El estilo en la música*.

“Grupo de los cinco”): Mili Balakirev, Cesar Cuí, Modest Musorgski, Nikolai Rimski-Korsakov y Aleksandr Borodin. Este último grupo estaba apoyado por el publicista Vladimir Stasov, y propugnaba “la preferencia por la formación autodidacta, la búsqueda de motivos orientales, la tendencia a la música programática y la utilización del folklore en las composiciones”<sup>457</sup>. Tal vez sea excesivamente simplista considerar taxativamente esta dicotomía, sin tener en cuenta otros matices, como la presencia de compositores que se movieron entre los dos grupos, o la presencia de compositores que se mantuvieron al margen de esta discusión, pero es cierto que en su momento esta división se dio, si bien no tanto en la música en sí misma, sí en lo discursivo sobre ella. Podríamos decir que la propaganda llevada a cabo por Stasov terminó imponiéndose, y esto se evidencia en el repertorio que se ha mantenido con éxito desde ese tiempo, ya que las obras del grupo tildado de “conservador” son prácticamente desconocidas. En este contexto, podemos considerar a Abutcov como heredero del grupo “conservador”. Esto es lógico si tenemos en cuenta que su principal maestro de composición fue Soloviov, quien, a su vez, fue uno de los principales enemigos de Rimski-Korsakov.

Serguei Prokofiev, en su diario, describe un concierto que le tocó compartir a fines de 1907 con Abutcov. Allí dice que las obras de este último le resultaron “muy aburridas e infinitamente largas”<sup>458</sup>. Esto no es de extrañar, ya que a Prokofiev le gustaba jugar el papel del *enfant terrible* de la música rusa, y este tipo de críticas era muy corriente en él hacia todos los compositores que consideraba como “conservadores”. Analizando y escuchando la música de Abutcov, sería fácil deducir que su estética musical es “anticuada” si la comparamos con las de compositores como Prokofiev, Stravinski y Scriabin. En realidad, el estilo de Abutcov era el corriente en la Rusia de principios de siglo XX, por lo que no resultaba “anticuado” en su contexto. Justamente, los compositores antes nombrados son los que se destacaron por ser más revolucionarios, y no representaban a la música que predominaba en ese lugar y en ese momento. Las últimas obras de Abutcov, compuestas ya en General Alvear, muestran un estilo más simple, más romántico desde el punto de vista estético. Una de nuestras hipótesis es que esto se debe a un proceso de adaptación al nuevo medio: no podía utilizar un lenguaje demasiado complejo entre una población que no estaba acostumbrada a ello.

---

<sup>457</sup> Martín Baña, *Una intelligentsia musical: modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgski y Rimsky-Korsakov (1856-1883)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017), 28.

<sup>458</sup> Serguei Prokofiev, *Dnevnik: 1907-1933* (París: SPRKFV, 2002), 32.

De hecho, su actividad en General Alvear fue el primer contacto con la música “académica” para la mayor parte de sus habitantes. Además, los posibles intérpretes de su música eran él mismo o sus alumnos. Pero también hay otro factor a tener en cuenta, y es que, como dice Figes, “la emigración tiende a engendrar conservadores en el arte. Su ánimo es retrospectivo y nostálgico”<sup>459</sup>. Este autor analiza el caso paradigmático de Rajmaninov (que es exactamente contemporáneo de Abutcov), considerándolo como uno de los que “se quedaron pegados al estilo que habían desarrollado en su tierra natal, incapaces de seguir adelante en el nuevo mundo”<sup>460</sup>. Hablando de los artistas rusos en general, Figes comenta que

La renovación del estilo era un problema fundamental para los emigrados. “Si su propósito como artistas rusos era preservar su cultura nacional, ¿cómo podían evolucionar estilísticamente sin adaptarse a su nuevo entorno y, por consiguiente, abandonar, de cierta forma, a Rusia?”<sup>461</sup>

De todas formas, y como veremos más adelante, creemos que este rechazo a la modernidad musical se debió también a otras razones ideológicas.

Las obras para piano solista ocupan, junto con la música para canto y piano, gran parte de la producción musical de Abutcov. Muchas de estas piezas fueron agrupadas y publicadas formando grupos bajo un mismo número de opus. Otras, las que tienen un objetivo más didáctico, fueron incluidas, junto con obras de otros compositores, en las colecciones que Abutcov editó para los alumnos de la Capilla Coral Imperial, mientras él era profesor de piano en esa institución. Se trata, en general, de obras breves, danzas de salón y piezas de carácter. La obra que tiene pretensiones mayores y cuyo objetivo es decididamente su interpretación en concierto es, a nuestro entender, el *Allegro de concert* que, como ya vimos, es casi una transcripción literal de un trío compuesto por Abutcov previamente.

Si bien el repertorio de cámara es escaso en Abutcov, es allí en donde el compositor produjo sus obras más extensas, si dejamos de lado la cantata que fue su examen final del conservatorio. En todas sus obras camarásticas, además del piano, incluye violín y/o violonchelo. De las cuatro partituras que poseemos, tres fueron compuestas antes de 1910, y la otra alrededor de 1935. La única publicada fue el *Andante*, para

---

<sup>459</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 640.

<sup>460</sup> Figes, 640-41.

<sup>461</sup> Figes, 645.

violonchelo y piano. De los dos tríos que escribió para violín, violonchelo y piano, aparentemente no consideró de manera seria al primero, que compuso mientras era un estudiante, no solo porque no le asignó número de *opus*, sino principalmente porque al siguiente trío le colocó “Nº 1”. Por la simplicidad técnica, y por el contexto, es evidente que el *Dúo* para violines con acompañamiento de piano, compuesto en General Alvear, tiene la intención de ser interpretado por principiantes.

La música sinfónica no parece haber estado entre los intereses de Abutcov, y su producción es realmente pobre. Todo indica que la obertura de concierto *Tristesse et joie* fue su incursión más importante en este repertorio.

Casi todas las obras para canto y piano (romanzas) fueron agrupadas y publicadas, como las obras para piano solo, bajo ciclos con un mismo número de opus. Algunos de los ciclos responden a un criterio unificador: el autor del texto (Koltsov) en *10 pesen A. V. Koltsova*, la voz masculina en *Tri romansa dlia muzhskij golosov* o la utilización de canciones populares de diversos países en *Vosem narodnyj pesen*. En pocas ocasiones utilizó textos de poetas vivos, correspondiéndose la mayoría con poemas escritos durante el denominado “Siglo de Oro” de la literatura rusa, el siglo XIX, pero también con la “Edad de Plata”, que se dio entre la última década del siglo XIX y la segunda del siglo XX.

Si hay algo que caracteriza al repertorio coral de Abutcov, frente a los otros tipos de música que compuso, es el contenido político e ideológico. Fuera de la cantata de graduación y del ciclo de tres obras para coro mixto *a capella*, las demás composiciones utilizan textos patrióticos con fuerte contenido ideológico. Estas últimas, además, fueron publicadas en diferentes versiones, tanto en las posibilidades de acompañamiento instrumental como en el orgánico coral.

Tanto en el repertorio coral como en el camarístico se observa una gran tendencia a utilizar variados recursos contrapuntísticos. Además, como rasgo recurrente que podríamos considerar como parte de su estilo personal, notamos la utilización de una línea melódica, de considerable longitud, que desciende por semitonos. Esta línea suele estar en el bajo (ya sea vocal o instrumental), pero también es posible hallarla en otras voces. Otro rasgo recurrente, en las obras corales, es el salto de séptima que luego desciende por grado conjunto.

Una característica notoria en la producción de Abutcov, y que se da principalmente en la música vocal (tanto solística como coral), es la representación musical de ideas extramusicales. Vemos que hay una perfecta interrelación entre música y texto.

### **3 – Obras teóricas**

Calafat y Otero dicen que “sus obras teóricas son: Manual de Armonía, traducido por uno de sus alumnos al castellano, Curso de Contrapunto, Canon y Fuga (4 tomos), y un Tratado de Estética en nuestro idioma aún inédito”<sup>462</sup>. Este último no ha sido localizado dentro del fondo documental de Abutcov. Tal vez pueda referirse a alguno de los escritos que describiremos más adelante, aunque no se tratan estrictamente de “estética”.

#### **3.1 – Trabajo publicados**

##### **3.1.1 – Escritos en ruso**

Consideraremos aquí solo los trabajos estrictamente musicales. Hacemos esta aclaración porque Abutcov publicó, estando ya radicado en la Argentina, una serie de artículos y cuentos en revistas dirigidas a los emigrados rusos. Como el contenido de estos trabajos es ideológico, y no musical, los trataremos en el próximo capítulo.

##### **3.1.1.1 – *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugui [Manual para el estudio de contrapunto, canon y fuga]*<sup>463</sup>**

La publicación de este manual está íntimamente ligada a la labor de Abutcov en la Capilla Coral Imperial como profesor de contrapunto, canon y fuga. De hecho, en la portada, debajo del título, dice, entre paréntesis: “Aceptado como libro de texto para

---

<sup>462</sup> Calafat, *Cuadernos de Historia*, 5:92; Otero, *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*, 106.

<sup>463</sup> Abutkov, *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk I: prostoi kontrapunkt strogago stilia*; Abutkov, *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk II: slozhny kontrapunkt strogago stilia*.



el estudio del contrapunto, canon y fuga, en las clases para *regenti* de la Capilla Imperial”.

El manual fue proyectado desde un principio en cuatro tomos, y la revista *Muzyka dlia Vsej*, en 1914, promociona la venta de los dos primeros tomos, anunciando a los otros dos como que están “en preparación”<sup>464</sup>. Esos últimos dos tomos nunca llegaron a publicarse, aunque parece que Abutcov, con el correr de los años, no perdía las esperanzas de que eso ocurriera, ya que en 1920 le escribió en una carta a la esposa de Vladimir Chertkov: “En estos días le vamos a mandar el manual de contrapunto en el que usted está interesada (del que ya están editados sus primeros dos volúmenes)”<sup>465</sup>.

Sobre la importancia de este manual, además de haber sido el texto oficial de la Capilla Coral Imperial, nos puede ilustrar el trabajo que publicó Kira Yuzhak sobre la escuela de polifonía de Leningrado / San Petersburgo, en donde dice que los ejemplos más innovadores son los manuales de Julius Johanssen y de Alejo Abutcov. Luego de describir el manual de Johanssen, la autora dice:

Pero en el manual de A. V. Abutkov se encuentran diferentes, y además bastante “complicados”, tipos de contrapunto (reversible y retrógrado), y usa la información, no solo de los manuales occidentales (como el de S[igfried] Dehn), sino también de un manual que apareció inmediatamente antes que el suyo, “Contrapunto invertible en estilo severo”, de S[erguei] I[vanovich] Taneiev (Leipzig: M. P. Beliaiev, 1909).

Es sabido cuántos libros de texto y manuales están atados a la rutina. Pero lo más sorprendente es la rapidez –no olvidemos las posibilidades editoriales de la época– con la que Abutkov respondió a las enseñanzas de Taneiev, ¡y, además, en un trabajo que ni siquiera estaba destinado al conservatorio, sino a las clases de *regenti* de la Capilla Imperial!<sup>466</sup>

Vale aclarar que la investigadora que acabamos de citar escribió esto conociendo solamente los dos tomos que llegaron a publicarse del manual de Abutcov, sin saber de la existencia de los otros dos tomos.

---

<sup>464</sup> «A. V. Abutkov», 2.

<sup>465</sup> Kochelev y Abutkov, Carta de Kochelev y Abutcov a Anna Konstantinovna Chertkova, 17 de febrero de 1920. Recordemos que para esa época ya habían pasado varios años desde que Abutcov dejó de ser profesor en la Capilla Imperial.

<sup>466</sup> K. Yuzhak, «O leningradskoi - peterburgskoi shkole polifonii», en *Sankt-Peterburgskaia konservatoria v mirovom muzykalnom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitelskie, nauchnyie shkoly. 1862-2012* (San Petersburgo: Sankt-Peterburgski politejnicheski universitet, 2013), 18.

Vypusk I: “Prostoi kontrapunkt strogago stilia” [Tomo I: “Contrapunto simple en estilo severo”]

Este primer tomo del manual fue publicado en 1912 en San Petersburgo. No aparece el nombre de ninguna editorial, por lo que suponemos que el propio Abutcov corrió con los gastos de la impresión, que se llevó a cabo en la Tipografía T-va Truzhenik.

Vypusk II: “Slozhny kontrapunkt strogago stilia” [Tomo II: “Contrapunto complejo en estilo severo”]

El segundo tomo fue impreso en el mismo lugar que el anterior, pero en 1913.

### **3.1.2 – Escritos en español**

Los trabajos publicados por Abutcov en español serán tratados en el próximo capítulo, ya que no tienen relación directa con la música.

### **3.2 – Trabajo inéditos**

En el fondo documental de Alejo Abutcov hemos encontrado numerosos documentos vinculados con su labor pedagógica. La mayoría de ellos son fragmentarios, y el desorden en que se hallaba ese *corpus* de documentos ha dificultado el agrupamiento total de los escritos que pertenecen a una misma obra. En varios casos, no hemos podido determinar si el autor de esos documentos es efectivamente Abutcov. Por ejemplo, hay muchos ejercicios instrumentales y de solfeo en papeles sueltos (algunos en trozos minúsculos de papel) en los que consta la autoría de Abutcov, pero hay otros en los que no hay firma. Lo mismo ocurre con otros escritos que, aunque tengan la caligrafía de Abutcov, no tenemos certezas sobre si son trabajos originales suyos, o meramente copias. A continuación, describiremos solo los trabajos que se presentan con una identidad más o menos concreta.

### 3.2.1 – Escritos en ruso

#### 3.2.1.1 – *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugui* [*Manual para el estudio de contrapunto, canon y fuga*]<sup>467</sup>

Anteriormente describimos la situación de este manual, del que solo dos tomos fueron publicados en San Petersburgo, en 1912 y 1913, respectivamente. En el fondo documental de Abutcov hemos encontrado los manuscritos de los otros dos tomos.

##### Vypusk III: “Kontrapunkt svobodnago stilia” [Tomo III: “Contrapunto libre”]

El manuscrito de este tomo tiene una caligrafía muy cuidada, e incluso la distribución de las palabras en la portada se corresponde exactamente con la que presentan los tomos editados. Esto nos hace pensar en que se trata de una versión final lista para ser impresa. En el lugar en el que los dos tomos impresos mostraban el año (1912 y 1913, respectivamente), aquí aparece “1914”.

##### Vypusk IV: “Imitatsionnyia formy, kanon i fuga” [Tomo IV: “Formas imitativas, canon y fuga”]

Hay dos manuscritos que se corresponden con el cuarto tomo. Ambos presentan la misma cuidadosa distribución en la portada que los tomos anteriores, aunque no se consigna el año. Uno de ellos está completo, pero el otro sólo tiene el comienzo del tomo. Este último es el más intrigante, ya que está escrito en un cuaderno de fabricación argentina y, en la hoja que precede al texto, dice, en ruso: “Iniciado el 20 de mayo de 1943 en General Alvear”. Es curioso observar que, a treinta años de la publicación de los dos primeros tomos, y a veinte de haber arribado a la Argentina, Abutcov seguía trabajando en el cuarto tomo. Otro dato que llama la atención es que sigue diciendo, como en los tomos anteriores: “Aceptado como libro de texto para el estudio del contrapunto, canon y fuga, en las clases para *regenti* de la Capilla Imperial”. Obviamente, la institución como tal ya no existía para esta época.

---

<sup>467</sup> Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk III: kontrapunkt svobodnago stilia»; Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», s. f.; Abutkov, «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», 20 de mayo de 1943.

### 3.2.1.2 – *Uchebnik elementarnoi teorii muzyki* [*Manual elemental de teoría de la música*]<sup>468</sup>

En el fondo documental de Abutcov encontramos una portada que llama la atención por ser muy “artística”, tanto en la caligrafía como en otros elementos. Esta portada dice, en ruso: “Manual elemental de teoría de la música / Compuesto por A. V. Abutkov / Buenos Aires. 1923”. Esto quiere decir que, aun en la Argentina, Abutcov seguía escribiendo sus textos pedagógicos en ruso. Lamentablemente, la portada a la que hacemos mención se encontraba totalmente descontextualizada, como una hoja suelta. No obstante, dentro del mismo fondo documental, encontramos un apunte manuscrito sobre teoría elemental de la música, de veintiocho páginas, escrito en ruso, cuyas primeras páginas no parecen haber sido escritas por Abutcov, pero las últimas sí (por la caligrafía)<sup>469</sup>. Tal vez este conjunto de hojas sea el que corresponde a la portada mencionada.

## 3.2.2 – Escritos en español

### 3.2.2.1 – *Enciclopedia musical*<sup>470</sup>

Se trata de una carpeta manuscrita, cuya tapa dice: “prof. A. Abutcow / Enciclopedia musical / Texto del Conservatorio ‘Schubert’”. En cien páginas, más dos agregadas, con otra caligrafía, los temas tratados son: contrapunto, formas musicales, voces e instrumentos.

---

<sup>468</sup> A. V. Abutkov, «Uchebnik elementarnoi teorii muzyki», 1923, DD-090, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>469</sup> Texto de teoría musical, 1923, DD-088, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>470</sup> A. Abutcow, «Enciclopedia musical», s. f., DD-004, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

### **3.2.2.2 – *Historia de la música***<sup>471</sup>

Son tres cuadernos, elaborados a manera de cuestionario, con preguntas y sus correspondientes respuestas sobre la historia de la música, de manera cronológica.

### **3.2.2.3 – [*Manual de armonía*]**<sup>472</sup>

Cuando Calafat y Otero hablaban de un “manual de armonía, traducido por uno de sus alumnos al castellano”, es posible que se estuvieran refiriendo a este trabajo. Si esto fuera así, el manuscrito induce a pensar que Abutcov lo escribió directamente en español, y que uno de sus alumnos no lo tradujo, sino que lo corrigió (el manuscrito muestra las correcciones idiomáticas pertinentes).

### **3.2.2.4 – *Francisco Pedro Schubert***<sup>473</sup>

Con motivo de los festejos por los diez años de la creación del Conservatorio “Schubert”, Abutcov brindó una conferencia sobre el compositor que le da nombre a su institución. El contenido de la conferencia permanece en un escrito, firmado por Abutcov, y datado el “19 de noviembre de 1938”, en “General Alvear (Mendoza) / República Argentina”. Precisamente, ese día se cumplían 110 años de la muerte del compositor, y Abutcov organizó un “recital-conferencia” por ese motivo. De acuerdo con el programa, la conferencia se tituló “Schubert, su vida y obras”<sup>474</sup>, pero el manuscrito lleva el título de “Francisco Pedro Schubert”. Luego, se interpretaron doce obras de Schubert por parte de Abutcov y de sus alumnos. Lamentablemente, luego de la localización del manuscrito de la conferencia, descubrimos que se trataba de una

---

<sup>471</sup> [Alejo Abutcov], «Historia de la Musica / I parte / Cuestionario», s. f., DD-059, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; [Alejo Abutcov], «Cuestionario de Historia Musical / Segunda Parte», s. f., DD-152, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear; [Alejo Abutcov], «Historia musical / parte III», s. f., DD-003, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>472</sup> [Alejo Abutcov], «Armonía», s. f., DD-005, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>473</sup> A. Abutcov, «Francisco Pedro Schubert: conferencia del prof. A. Abutcov », [1938], DV-024, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>474</sup> Conservatorio "Schubert", Programa de recital – conferencia, 19 de noviembre de 1938, LM-045, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

copia prácticamente literal de un artículo escrito por Ernesto de la Guardia titulado “Franz Peter Schubert”, y publicado por el diario *La nación* el 8 de julio de 1928<sup>475</sup>.

### **3.3 – Consideraciones sobre los trabajos teóricos de Abutcov**

Los escritos teóricos de Alejo Abutcov reflejan su interés por la pedagogía, no solo por los trabajos descritos arriba, sino también por los numerosos documentos fragmentarios que contienen material didáctico. Debemos recordar, además, que varias de las obras musicales fueron también compuestas con fines pedagógicos.

---

<sup>475</sup> Ernesto de la Guardia, «Franz Peter Schubert», *La Nación*, 8 de julio de 1928.

**CAPÍTULO III:**

**ABUTCOV Y EL TOLSTOIANISMO**





## 1 - La ideología tolstoiana

Lev Nikolaievich Tolstoi debe su fama a sus cuentos y novelas, entre los que se destacan *Guerra y Paz*, *Anna Karenina* y *La muerte de Ivan Ilich*. Sin embargo, independientemente de su carrera literaria, durante su último cuarto de vida se preocupó especialmente por problemas morales y religiosos, que le condujeron a escribir algunos ensayos, entre los que podemos nombrar *Confesión, ¿Cuál es mi fe?* y *El reino de Dios está en vosotros*. Esta nueva orientación de sus escritos y preocupaciones está motivada en una “conversión”, que es explicada en su libro *Confesión (Ispoved)*<sup>476</sup>. Aquí relata su camino espiritual, desde su infancia dentro de la religión ortodoxa, pasando por su pérdida de la fe, hasta su reencuentro con la fe en Dios, pero ya despojada de los dogmas de la iglesia<sup>477</sup>. Es a partir de este momento que Tolstoi empieza a darle forma a una doctrina propia, que no es exclusivamente religiosa, sino que se orienta a toda una forma de vivir según sus principios morales.

Este momento de quiebre en la producción de Tolstoi ha generado un largo debate, sobre si hay “dos Tolstoi” (divididos a partir de su conversión) o uno solo. Si bien es común encontrar entre los estudiosos la división en dos, muchos autores abrazan la teoría de “un Tolstoi”, como Nikolai Sergeievich Rodionov, Richard Gustafson e Inessa Medzhibovskaya<sup>478</sup>. Orlando Figes también apoya esta teoría de “un Tolstoi”, afirmando que la mayoría de los académicos

trazan una clara división entre el Tolstoi literario de las décadas previas a la crisis y el pensador religioso de los años posteriores. Pero de hecho la búsqueda de la fe fue un elemento constante en la vida y en el arte de Tolstoi<sup>479</sup>.

Nosotros nos inclinamos a pensar más en una posición intermedia, tal como lo ve Gary Hamburg<sup>480</sup>. Si bien se observa ya en sus obras tempranas la presencia de elementos que van a ser constitutivos de la doctrina tolstoiana, no podemos negar que su “conversión” de finales de la década de 1870 marcó un cambio de rumbo con respecto a sus escritos.

---

<sup>476</sup> Escrito entre 1879 y 1880, y publicado en 1882.

<sup>477</sup> Tolstoy, *A confession*.

<sup>478</sup> G. M. Hamburg, «Tolstoy's spirituality», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 142.

<sup>479</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 419.

<sup>480</sup> Hamburg, «Tolstoy's spirituality», 142.

Por otra parte, si bien muchas de sus ideas tempranas fueron siguiendo un camino lineal y lógico hasta la formulación de su doctrina, en otras se observa lo contrario, ya que Tolstoi puede cambiar abruptamente de opinión e, incluso, llega a renegar de toda su producción “pre-conversión”. Estos cambios de opinión no siempre parecen estar fundamentados. Según uno de sus biógrafos, Henri Troyat,

la necesidad de Tolstoi de contradecir a todos los demás se fue convirtiendo en una segunda naturaleza para él. Era como si, a través de la oposición sistemática, pudiera probarse a sí mismo su propia existencia. Parecía decir: “¡Pienso al revés de los demás, por lo tanto existo!”<sup>481</sup>.

Analizar la ideología tolstoiana es una tarea muy compleja, ya que abarca temas filosóficos, religiosos, sociales, económicos, políticos, sexuales, alimentarios, agrarios, educativos, estéticos, entre otros. A esta complejidad debemos sumarle las contradicciones antes mencionadas, que podríamos llamar “diacrónicas”, y las contradicciones “sincrónicas”. Las primeras son más entendibles, dado que no es extraño, y hasta es deseable, que un pensador vaya modificando sus teorías a lo largo de su vida. Sin embargo, las sincrónicas nos generan más problemas a la hora de tratar de determinar los elementos que conforman esta ideología. Adolfo Sánchez Vázquez dice que

el significado ideológico de la obra de Tolstoi no es transparente o unívoco. Sus ideas se presentan con cierta ambivalencia, cargada de luces y sombras, con lados positivos y negativos. De ahí que algunos hablen, unilateralmente, de un Tolstoi reaccionario, y otros de un Tolstoi liberal e incluso revolucionario<sup>482</sup>.

Como ya podemos intuir, esta ambivalencia va a dar lugar a debates que se extenderán, incluso, hasta después de la muerte de Tolstoi.

De todas formas, esto nos confirma la capacidad de trabajo y reflexión de Tolstoi a lo largo de toda su vida. François Porché cita un fragmento de una carta de Tolstoi a su tía, la condesa Aleksandra Andreievna Tolstaia (1817-1904): “Para vivir honradamente hay que luchar siempre, extraviarse, debatirse, detenerse, lanzarse de nuevo, luego detenerse otra vez, y batallar eternamente para reconquistar lo que se ha

---

<sup>481</sup> Henri Troyat, *Tolstoy* (Garden City: Doubleday, 1967), 130.

<sup>482</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, «Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)», en *IncurSIONES literarias* (México: UNAM, 2009), 355.

perdido. La tranquilidad es una deshonestidad del alma”<sup>483</sup>. Para Porché, esta frase es una de las claves del tolstoianismo.

Alexandre Christoyannopoulos analiza cinco aspectos esenciales en el pensamiento anarcocristiano de Tolstoi: búsqueda de la verdad, pacifismo, anarquismo, anticlericalismo y activismo<sup>484</sup>. A los fines prácticos de este apartado, en el que pretendemos exponer los elementos del tolstoianismo que consideramos relevantes para nuestro objeto de estudio, vamos a contemplar los siguientes aspectos: filosofía, religión, pacifismo, vegetarianismo, castidad, ciencia, Estado, campesinado, pedagogía y esperanto. Vamos a dejar para el próximo capítulo los aspectos estéticos y, específicamente, musicales, ya que estos necesitan un tratamiento más profundo en función del objetivo que perseguimos con nuestra investigación.

## 1.1 - Filosofía

Tolstoi fue un apasionado de la filosofía, y leyó a cuanto filósofo cayó en sus manos. Las referencias a estos filósofos están explícitas en sus escritos, y a veces implícitas. Hay muchas referencias vinculadas con la filosofía en sus diarios, y tampoco dudaba en comentar con sus amigos y conocidos, a través de la correspondencia, las impresiones que le causaban las obras filosóficas que leía. Por ejemplo, en un intercambio epistolar del verano de 1869 con el poeta Afanasi Fet, discute sobre Schopenhauer, al que considera “el más genial de los hombres” y de quien hizo llevar a Rusia todas sus obras (hasta proyectó traducirlas al ruso). En ese mismo verano también leyó todo Kant<sup>485</sup>.

Pero la influencia más fuerte, y también la más duradera, fue, sin dudas, la de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). A la edad de 15 años ya había reconocido al filósofo suizo como a su patrono. Thomas Barran cita lo que dijo Tolstoi en una conversación de 1901, con el profesor Paul Boyer, de París:

Rousseau ha sido tratado injustamente, la grandeza de su pensamiento no fue apreciada y fue calumniado en todos los sentidos. Leí todo Rousseau, todos los veinte volúmenes, incluido su *Diccionario de música*. Más que deleitarme con él,

---

<sup>483</sup> François Porché, *Tolstói: retrato psicológico* (Barcelona: Vitae, 2004), 140.

<sup>484</sup> Alexandre Christoyannopoulos, «Eccentric Yet Still Prophetic: Leo Tolstoy’s Christian Anarchist Thought» (7th ECPR General Conference, Burdeos, 2013), 2.

<sup>485</sup> Porché, *Tolstói: retrato psicológico*, 219.

yo sentí adoración por él. A los 15 años, llevaba un medallón con su retrato colgado de mi cuello, en lugar de mi cruz natal. Muchas de sus páginas están tan cerca de mí, que parece que las hubiera escrito yo mismo<sup>486</sup>.

Como rousseauniano, Tolstoi creía en una bondad natural del hombre, la que era constantemente minada por las pasiones estimuladas artificialmente por la civilización<sup>487</sup>. La “Naturaleza”, en su sentido rousseauniano, atravesará casi todos los aspectos ideológicos de Tolstoi. Como dice Porché, la Naturaleza es para él “el Gran Libro”<sup>488</sup>.

## 1.2 - Religión

“El alma es *el* concepto central del psicologismo tolstoiano”<sup>489</sup>, dice Ilya Vinitsky al referirse a la literatura de Tolstoi, pero a la vez excede a la literatura y atraviesa todo el pensamiento de este escritor, marcando la búsqueda constante de la fe. Decepcionado de la Iglesia Ortodoxa Rusa, cuando tenía veintisiete años, Tolstoi forjó una nueva religión y dedicó su vida a definirla. Escribe en su diario, en 1855:

Ayer, una conversación sobre la divinidad y la fe me sugirió una idea genial y estupenda para cuya realización me siento capaz de dedicar toda mi vida. Esta es la idea: la fundación de una nueva religión que se corresponda con el desarrollo de la humanidad; la religión de Cristo, pero purgada de todo dogma y misterio, una religión práctica, que no prometa la felicidad futura, sino que alcance la felicidad en la tierra. Entiendo que, para llevar a cabo esta idea, será necesario el trabajo concienzudo de generaciones hacia este objetivo<sup>490</sup>.

Pocos años después, en 1859, le escribió a la condesa Aleksandra Tolstaia una carta que es bastante reveladora, ya que describe en pocas líneas su proceso espiritual:

De niño creía ardientemente, de modo sentimental y sin recapacitar; luego, al filo de los catorce, empecé a discurrir sobre la vida en general y me topé con la religión, que no encajaba con mis teorías; y, se supone, tuve por mérito el

---

<sup>486</sup> Thomas Barran, «Rousseau’s Political Vision and Tolstoy’s *What is Art?*», *Tolstoy Studies Journal* V (1992): 2.

<sup>487</sup> Donna Tussing Orwin, «Leo Tolstoy: pacifist, patriot, and *molodets*», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 79.

<sup>488</sup> Porché, *Tolstói: retrato psicológico*, 142.

<sup>489</sup> Ilya Vinitsky, «The worm of doubt: Prince Andrei’s death and Russian spiritual awakening of the 1860s», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 120. Cursivas en el original.

<sup>490</sup> Ernest J. Simmons, «Introduction to Tolstoy’s Writings», en *Selected Essays*, de Leo Tolstoy, trad. Aylmer Maude (Nueva York: Modern Library, 1964), v.

destruirla. Sin ella estuve muy tranquilo durante diez años. Todo se mostraba ante mí claro y lógico, subdividiéndose, y no había sitio para la religión. Más tarde llegó un tiempo en que todo estaba descubierto, ya no había misterios en la vida, y empezó a diluirse el sentido de la propia existencia. En esa misma época anduve solitario y desdichado, viviendo en el Cáucaso. Comencé a meditar como solo una vez en la existencia los humanos encontramos fuerzas para hacerlo. Aún tengo mis notas de entonces y, al releerlas ahora, no logro entender que el hombre pueda llegar hasta aquel grado de exaltación intelectual por mí alcanzado entonces. Fue un periodo atormentador, a la par que excelente. Nunca, ni antes ni después, llegué a la elevación del pensamiento, a mirar al más allá, como en ese tiempo, que duró dos años. Cuanto encontré entonces permanecerá para siempre entre mis convicciones. No podría ser de otro modo. En dos años de trabajo intelectual hallé una vieja y sencilla cosa, pero que yo sé como nadie la sabe; averigüé que existe la inmortalidad, que existe el amor y uno ha de vivir para los demás si quiere ser eternamente feliz. Esos hallazgos me asombraron por su parecido con la religión cristiana, y en vez de continuar mis indagaciones, fui a buscarlos en el Evangelio, pero hallé poco. No hallé ni Dios, ni Redentor, ni misterios, ni nada; aunque busqué con todas las fuerzas de mi alma, y lloré, y me atormenté, y no quise otra cosa más que la verdad. No creáis que en virtud de mis palabras vais a entender acaso una pizca de toda la fuerza y recogimiento de aquella búsqueda mía. Esto es uno de esos secretos del alma que hay en cada uno de nosotros. Pero sí puedo decir que rara vez he encontrado en las personas la pasión por la verdad que sentí entonces. Así pues, me quedé con mi religión; y me ha sido bueno vivir con ella. Debería continuar<sup>491</sup>.

Consideramos que muchas de las ideas religiosas de Tolstoi no eran novedosas en la Rusia del siglo XIX. De hecho, y aunque resulte paradójico, encontramos varias similitudes con las ideas de los llamados “viejos creyentes”. Según Figes, “los Viejos Creyentes se mantenían más fieles que la Iglesia establecida a los ideales espirituales de la gente común”<sup>492</sup>. Entiéndase por “gente común” principalmente a los campesinos, y es precisamente de la religiosidad campesina de donde Tolstoi tomó muchas ideas. También la forma de vida de los viejos creyentes se asemeja a la de las colonias tolstoianas (que trataremos más adelante): “eran sencillas comunidades de agricultores, en las que las honestas virtudes de la entrega al trabajo, el ahorro y la sobriedad se cumplían de una manera rígida y se inculcaban a los jóvenes”<sup>493</sup>. La unión de anarquismo y cristianismo es, además, otro elemento en común entre el tolstoianismo y los viejos creyentes.

Había una fuerte ideología anarquista e igualitaria en las comunidades de los Viejos Creyentes [...], puesto que pensaban que todas las jerarquías sacerdotales eran una corrupción de la Iglesia. El elemento central de aquellas comunidades

---

<sup>491</sup> Tolstoi, *Cartas*, 25.

<sup>492</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 380.

<sup>493</sup> Figes, 380.

era la antigua búsqueda rusa de un reino verdaderamente espiritual en esta tierra<sup>494</sup>.

Además de los viejos creyentes, otras sectas campesinas ocupaban el espacio ruso de la época: los “flagelantes”, los “luchadores del espíritu”, los “errantes”, los “bebedores de leche” y los “autocastrados”<sup>495</sup>. Encontramos puntos de contacto entre el tolstoianismo y cada una de ellas. En fin, como dice Figes, “Rusia era un campo de cultivo para anarquistas y utopistas cristianos”<sup>496</sup>.

Otra secta muy importante en Rusia era la de los “dujoboros”, y es con la que Tolstoi tuvo más afinidad. De hecho, Figes considera que “eran tolstoianos antes de Tolstoi”<sup>497</sup>. Eran pacifistas, rechazaban la autoridad de la Iglesia y del Estado, y fueron perseguidos desde sus orígenes, que se remontarían al siglo XVIII. Según Figes,

todos los elementos centrales del “tolstoianismo” –la idea de que el Reino de Dios está en el interior de cada uno, el rechazo de las doctrinas y rituales de la Iglesia oficial, los principios cristianos del (imaginario) estilo de vida comunitario de los campesinos- también formaban parte de las creencias de los dujoboros<sup>498</sup>.

Si bien Tolstoi recién se interesó por ellos en la década de 1880, luego los apoyó de maneras muy concretas, como por ejemplo donando todas las ganancias de su última novela, *Resurrección*, y difundiendo su causa a través de muchos escritos. Este apoyo podemos observarlo de una manera evidente en dos cartas que el escritor dirigió al líder de los dujoboros, Piotr Vasilievich Veriguin (1859-1924)<sup>499</sup>.

Como hemos visto, a mediados de la década de 1850 Tolstoi muestra una rebeldía hacia los dogmas oficiales de la Iglesia y empieza a definir su propia religión, pero este camino no va a ser absolutamente lineal. Alrededor de 1879 sufre una crisis espiritual que lo obligará a redefinir sus ideas religiosas. Este es el momento de la

---

<sup>494</sup> Figes, 380.

<sup>495</sup> Figes, 381.

<sup>496</sup> Figes, 381.

<sup>497</sup> Figes, 422.

<sup>498</sup> Figes, 422.

<sup>499</sup> Leo Tolstoy, «Letter to Peter Verigin, the Doukhobor leader - I», en *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, trad. Aylmer Maude (Londres: Oxford University, 1911), 167-70; Leo Tolstoy, «Letter to Peter Verigin, the Doukhobor leader - II», en *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, trad. Aylmer Maude (Londres: Oxford University, 1911), 171-76.

llamada “conversión”, y el resultado será el libro *Confesión*, en el que “lucha por encontrar su lugar en la religión, en la sociedad y en la voluntad de Dios”<sup>500</sup>.

Esta fe en el significado de la poesía y en el desarrollo de la vida era una religión, y yo era uno de sus sacerdotes. Ser su sacerdote era muy agradable y provechoso. Y viví un tiempo considerable dentro de esta fe sin dudar de su validez. Pero en el segundo, y especialmente en el tercer año de esta vida, empecé a dudar de la infalibilidad de esta religión y comencé a examinarla<sup>501</sup>.

Para comprender mejor las ideas religiosas de Tolstoi luego de su conversión de fines de la década de 1870, transcribiremos a continuación un párrafo del libro *El baile de Natacha: una historia cultural rusa*, de Orlando Figes, en donde no solo están resumidas estas ideas, sino que además podemos ir viendo algunos ejes que vinculan los temas religiosos con los otros aspectos de la ideología tolstoiana.

Tolstoi tenía una concepción mística de Dios. Pensaba que no podía ser comprendido por la mente humana, sino únicamente sentido a través del amor y la plegaria. Para Tolstoi, la oración es un momento de conciencia de la divinidad, un momento de éxtasis y libertad, en que el espíritu se libera de la personalidad y se funde con el universo. No son pocos los teólogos ortodoxos que han comparado la religión de Tolstoi con el budismo y otros credos orientales. Pero en realidad esa concepción mística tenía más en común con la forma de rezar de los ermitaños de Optina. Sin embargo, su separación de la Iglesia rusa fue absoluta y ni siquiera Optina podía satisfacer sus exigencias espirituales. Tolstoi llegó a rechazar las doctrinas de la Iglesia –la Trinidad, la Resurrección, toda la idea de un Cristo divino- y comenzó en cambio a predicar una religión práctica basada en el ejemplo de Cristo como ser humano viviente. Su forma de cristianismo no podía contenerse en ninguna Iglesia. Trascendía los muros del monasterio para comprometerse directamente con las principales cuestiones sociales –la pobreza y la desigualdad, la crueldad y la opresión-, que ningún cristiano en un país como Rusia podía hacer a un lado. Ésa fue la base religiosa de su crisis moral y su renuncia a la sociedad a partir de finales de la década de 1870. Cada vez más convencido de que un verdadero cristiano debía vivir como Jesús enseñó en el Sermón de la Montaña, Tolstoi se comprometió a vender su propiedad, a donar su dinero a los pobres y a vivir con ellos en cristiana hermandad. En esencia, sus creencias equivalían a una suerte de socialismo cristiano; o, mejor dicho, anarquismo, puesto que rechazaba toda forma de autoridad eclesiástica y estatal. Pero Tolstoi no era un revolucionario. Rechazaba la violencia de los socialistas. Era un pacifista. Según su punto de vista, la única manera de luchar contra la injusticia y la opresión era obedeciendo las enseñanzas de Cristo<sup>502</sup>.

---

<sup>500</sup> Stephanie L. Kruger, «“The Three Hermits”: Study of an opera by Stephen H. Paulus» (tesis doctoral, University of Oklahoma, 2003), 1.

<sup>501</sup> Tolstoy, *A confession*, 7.

<sup>502</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 420.

Desde 1879 hasta 1910, Tolstoi se concentró casi exclusivamente en asuntos espirituales. Expresó sus preocupaciones sobre el contenido ético y la verdad del cristianismo, los defectos de la Iglesia Ortodoxa en Rusia, la arbitrariedad y violencia del Estado ruso, la corrupción e hipocresía de la sociedad rusa, la bancarrota espiritual de las ideologías modernas, el significado de la vida y la muerte para los rusos normales, y el legado común de las principales religiones del mundo<sup>503</sup>. Todo esto le generó, como es de esperar, numerosos ataques y adhesiones.

Hamburg, en su artículo “*Tolstoy’s spirituality*”, analiza tres tópicos en los escritos espirituales de Tolstoi: a) la conversión religiosa de Tolstoi; b) su esfuerzo para liberar a los “cristianos genuinos” de los lazos de la hipocresía social, del Estado y de las falsas creencias religiosas; c) su idea de la autodisciplina cristiana<sup>504</sup>. Lo que es interesante para Hamburg es que Tolstoi es un pensador religioso que está en contra de la tradición cristiana de la que él procede. De este análisis se desprende lo siguiente:

a) Tolstoi habla sobre su conversión, además de en *Confesión*, en varios de sus libros. En *¿Cuál es mi fe? (V chom moia vera?)* trata sobre la ética de la no resistencia. En *Sobre la vida (O zhizni)*, enfatiza sobre la necesidad de un renacer: desde los apetitos animales hasta la razón, lo que conduce al espíritu. En *La enseñanza cristiana (Jristianskoie uchenie)*, muestra su perplejidad al confrontar el cristianismo con otras religiones. En sus escritos posteriores, considera que la ley del amor debe ser lo principal. La conversión de Tolstoi fue un evento y, a la vez, un proceso, y fue crucial para su autoentendimiento. Tolstoi pensó en su conversión como un modelo para sus seguidores. Su espiritualidad no puede ser comprendida sin tener en cuenta su conversión.

b) En sus ficciones anteriores a 1879, expone a la hipocresía social. Ya en este período temprano, Tolstoi muestra la influencia de su héroe intelectual: Rousseau. En *Confesión* defiende a los trabajadores y condena a la élite, y dice que es imposible vivir sin Dios. En *¿Cuál es mi fe?* dice que la “falsa enseñanza del mundo” es la causa de la hipocresía social. En *Sobre la vida* declara que es un error la búsqueda de la gloria individual. En *El reino de Dios está en vosotros (Tsarstvo Bozhie vnutri vas)*, dice que los oficiales del gobierno piensan para sí mismos: “Somos todos hermanos, pero yo

---

<sup>503</sup> Hamburg, «Tolstoy’s spirituality», 138.

<sup>504</sup> Hamburg, «Tolstoy’s spirituality».



recibo un salario tomado de los impuestos de los pobres trabajadores, y uso este dinero para sostener un estilo de vida lujoso para los ociosos y los ricos”; ve a la hipocresía como un sistema y como un vicio individual; está en contra del Estado y llama a la no-resistencia (desobediencia civil). En *La enseñanza cristiana*, Tolstoi habla de las cinco “falsas justificaciones” para el pecado, entre las que está la “tentación del estado”, que es cuando se justifican las violentas acciones del estado en vistas del “bien común”; “casi todas las personas que viven en una política moderna, tan pronto como llegan a ser conscientes, se encuentran enredadas en la tentación política”. En *Crítica a la teología dogmática (Issledovanie dogmaticheskogo bogoslavia)* critica duramente a la Iglesia. En *Los Cuatro Evangelios armonizados y traducidos (Soiedinenie i perevod chetyrioj Evangelii)* les saca a los evangelios los milagros de Jesús, incluida su resurrección. En *¿Cuál es mi fe?*, dice que la Iglesia va en contra del Sermón de la Montaña. En *El reino de Dios está en vosotros* denuncia la complicidad entre la Iglesia y el Estado. En *La enseñanza cristiana* describe las cinco formas en que operan las decepciones: deificando a los líderes religiosos y santificando a las instituciones religiosas, poniendo la fe en los “milagros”, poniendo intermediarios sacerdotales entre los creyentes y Dios, manipulando las emociones de los creyentes a través de rituales, e inculcando falsas creencias en los niños. Tolstoi se asociaba a sí mismo, explícitamente, con algunos Padres de la Iglesia (los que se oponían al uso de la violencia). Tolstoi no fue el único en “modificar” las escrituras. Es un anarquismo cristiano.

c) En *La enseñanza cristiana* dice que hay tres tipos de pecado: “natural” o “innato”, “heredado” o “social”, y “fabricado nuevo” o “individual”; hay, además, seis ofensas cardinales contra la ley del amor: borrachera, ociosidad o pereza, deseo no moderado o concupiscencia, avaricia o codicia, amor al poder, y fornicación; se deben ir eliminando en ese orden. El éxito de este programa de control de los pecados depende de dos pasos previos: la derrota de las cinco “falsas justificaciones” del pecado (las tentaciones de la procrastinación, de la familia, de la utilidad, de la camaradería o “lealtad”, y del Estado) y la exposición de las decepciones de la fe (mencionadas en el punto anterior). Pese a que Tolstoi insistió en vestir ropas de aldeano, realizar labores manuales y aprender de la sabiduría de los campesinos, retuvo hasta el final muchos rasgos del señor caprichoso.

Para transmitir sus enseñanzas religiosas, Tolstoi utilizó a menudo un recurso literario: los “dichos sabios”. Como dice Gary Saul Morson, “los dichos sabios se adaptaron particularmente al intento de Tolstoi de fundar su propia religión y a reformar la vida humana”<sup>505</sup>. De hecho, muchos de estos dichos sabios sirven como título para sus cuentos morales, o aparecen inmediatamente después del título.

Mientras el anarquismo cristiano de Tolstoi estaba motivado por el anhelo de pertenecer a una comunidad libre que propugnaba el amor, la raíz personal de su religión era un temor a la muerte<sup>506</sup>.

El Cristo que rescata Tolstoi es el más “humano”, despojado de milagros y otros hechos sobrenaturales, como la resurrección. También el cristianismo de Tolstoi se remite al primer cristianismo, cuando Jesús estaba vivo, en el que no había iglesias ni jerarquías, y todos los hombres eran iguales. Su punto de partida son las enseñanzas de Jesús y, teniendo en cuenta que los evangelios no fueron escritos por él, sino mucho tiempo después siguiendo la tradición de sus palabras, y que las mismas palabras de los evangelistas también han sido manipuladas a través de las diferentes versiones, Tolstoi trabajó arduamente en una revisión de estos escritos. El resultado fue *Los Cuatro Evangelios armonizados y traducidos*, escrito que dio lugar posteriormente a otro, más divulgado, *El Evangelio abreviado (Kratkoie Izlozhenie Evangelia)*, libro en el que Tolstoi realizó una “fusión de los cuatro evangelios en uno, de acuerdo con el sentido real de las enseñanzas”<sup>507</sup>. En este último libro, podemos encontrar cinco mandamientos que se desprenden de las enseñanzas de Jesús: no encolerizarse, no cometer adulterio, no jurar, no resistir el mal con el mal y no tratar como enemigo a nadie. Estos mandamientos “marcan el camino hacia el Reino del Cielo”<sup>508</sup>.

### 1.3 - Pacifismo

Tolstoi ve en el Sermón de la Montaña, que aparece en el Evangelio de Mateo, a la base de las enseñanzas cristianas. Dentro del relato del sermón, encontramos lo

---

<sup>505</sup> Gary Saul Morson, «What men quote by: Tolstoy, wise sayings, and moral tales», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 203.

<sup>506</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 423.

<sup>507</sup> Tolstoy, *The Gospel in Brief*, 1.

<sup>508</sup> Tolstoy, 143.

siguiente: “Oísteis que fue dicho a los antiguos: Ojo por ojo, y diente por diente. Mas yo os digo: No resistáis al mal”<sup>509</sup>. Este pasaje es la piedra fundamental sobre la que se construye el pacifismo de Tolstoi, por lo que también consideramos a este movimiento como un “anarcopacifismo”. El tolstoianismo se opone a cualquier tipo de violencia, y considera que el Estado es generador de violencia, no solo a través de sus cuerpos militares, sino también a través del cobro coercitivo de impuestos, dinero que, por otra parte, sirve para sufragar actos violentos y guerras. Esto está inspirado en el escrito *Desobediencia civil* (1849), de Henry David Thoreau (1817-1862), en donde leemos:

Si este año mil ciudadanos dejaran de pagar sus impuestos, esa medida no sería ni violenta ni cruel, como sí lo sería que los paguen, ya que de este modo dan su consentimiento para que el Estado cometa actos de violencia y derrame sangre inocente<sup>510</sup>.

Tolstoi, en su libro *El reino de Dios está en vosotros*, dice que los gobiernos atrapan a los ciudadanos en un círculo de violencia, y es imposible escapar de él. Este círculo está compuesto de cuatro métodos: la intimidación, la corrupción, la hipnosis, y la estupidización y brutalización<sup>511</sup>.

Como vemos, el pacifismo de Tolstoi tiene una fundamentación religiosa, pero atraviesa también toda la doctrina incluso en aspectos no religiosos, como el pago de impuestos. Otro de estos aspectos es el rechazo a la conscripción militar, un punto más en el que se encuentran los tolstoianos con los dujoboros. Estos últimos, por ejemplo, habían organizado manifestaciones masivas, en 1895, en contra de la conscripción militar<sup>512</sup>.

---

<sup>509</sup> Mat. 5: 38-39

<sup>510</sup> Henry David Thoreau, *Desobediencia civil*, trad. Sebastián Pilovsky (México: Tumbona, 2012), 34.

<sup>511</sup> Tolstoy, *The kingdom of God is within you*, 107-8.

<sup>512</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 422.

## 1.4 - Vegetarianismo

Es pos de una vida sana y natural, Tolstoi se preocupó por la alimentación. En la entrada de su diario personal, el 11 de mayo de 1890, escribe: “Todos requieren de una dieta estricta. Es necesario un libro sobre la comida”<sup>513</sup>.

Tolstoi adhirió al vegetarianismo, y es fácil imaginar que gran parte de sus razones están vinculadas a la filosofía de la no-violencia recién expuesta, a “su horror de hacer daño a los animales y verlos sufrir”<sup>514</sup>. Tengamos en cuenta que los animales fueron muy importantes para Tolstoi, y de hecho aparecen de manera destacada en sus escritos, tanto literarios como moralistas. Como dice Porché, el vegetarianismo “era en la doctrina de primordial importancia, pues toda carne que se come es cadáver, y toda comida carnívora es complicidad en un crimen, exaltación de un sacrificio atroz”<sup>515</sup>.

Pero hay otra razón por la que Tolstoi condena el consumo de carne, y tiene que ver con la férrea autodisciplina a la que debe someterse el hombre para librarse de sus apetitos carnales y, de esa manera, alcanzar un estado espiritual. En su artículo “Unpalatable pleasures: Tolstoy, food, and sex”, Ronald Leblanc dice:

Dada la representación artística que Tolstoi hace de la comida en algunas de sus últimas obras de ficción, como un estimulante peligroso que puede excitar la lujuria sexual, no debería sorprendernos terriblemente encontrar que entre las medidas radicales que el autor llega a promover hacia el final de su vida (pacifismo, celibato, oposición a la caza, tabaquismo y violencia) también incluiría al vegetarianismo. Después de todo, si el ideal moral y espiritual que Tolstoi creía que todos deberíamos esforzarnos por alcanzar es la continencia sexual absoluta, entonces se deduce que debemos evitar comer carne, ya que la carne como alimento, según creía, nos despierta la pasión sexual y el deseo carnal. [...] Cuando Tolstoi, en 1891, escribe un ensayo en el que explica sus razones para negarse a comer carne, su motivación para el vegetarianismo resulta, sin embargo, tan ascética como ética. Comer carne está mal, según Tolstoi, no solo porque perpetúa la crueldad y la violencia brutal hacia los animales (descrito gráficamente en su ensayo cuando describe su reciente visita a un matadero en Tula). El carnivorismo también debe ser condenado, escribe, porque "solo sirve para los sentimientos animales, para excitar la lujuria, para promover la

---

<sup>513</sup> L. N. Tolstoy, *Polnoie sobranie sochineni*, vol. 51, Seria Vtoraia Dnevniki (Moscú: Gosudarstvennoie Izdatelstvo Judozhestvennoi Literatury, 1952), 42.

<sup>514</sup> Robin Feuer Miller, «Tolstoy's peaceable kingdom», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 52.

<sup>515</sup> Porché, *Tolstói: retrato psicológico*, 281.

fornicación y la embriaguez". Tolstoi sostiene que una dieta carnívora estimula el apetito carnal: comer alimentos animales despierta pasiones animales<sup>516</sup>.

Una de las personalidades que se sintió fascinada por las enseñanzas religiosas de Tolstoi, fue el gran bailarín y coreógrafo ruso Vaslav Nijinsky quien, precisamente, se hizo vegetariano porque “la carne provoca lujuria”<sup>517</sup>.

## 1.5 - Castidad

Queda claro, con lo dicho anteriormente, que Tolstoi estaba preocupado por el control de las pasiones animales que involucraban, además, a la actividad sexual. Leblanc dice que, después de su crisis espiritual,

Tolstoi llegó a condenar categóricamente aquellos placeres de la carne, que alguna vez había celebrado de manera tan memorable en su ficción, y comenzó a abogar por un ascetismo riguroso. Durante este período posterior a la conversión, la concepción dualista de Tolstoi sobre los seres humanos, como criaturas que están trágicamente divididas entre el cuerpo y el alma, entre el deseo carnal y el impulso de las aspiraciones espirituales, se vuelve más prominente en sus escritos. El autor de *La sonata a Kreutzer* llegaría a condenar las relaciones sexuales por completo, abogando por el celibato total, incluso para los matrimonios. Esta tensión entre la naturaleza animal y la naturaleza espiritual de los seres humanos [...] está presente en las obras de Tolstoi desde mucho antes de su conversión a una marca radical de cristianismo en la década de 1880. [...] En sus trabajos posteriores, así como en sus ensayos moralistas, queda especialmente claro que Tolstoi ahora condena la pasión sexual como un instinto inherentemente degradante, humillante y destructivo dentro de los seres humanos, como un impulso animal que solo impide nuestra búsqueda de la autoperfección moral y espiritual<sup>518</sup>.

No deja de ser llamativa la relación que hace Tolstoi entre los placeres gastronómicos y la actividad sexual. Lo que hace que el placer gastronómico se vuelva tan desagradable para Tolstoi, es la creencia de que comer puede conducir directamente a la excitación del deseo sexual. Si en sus obras tempranas tiende a representar la comida y el sexo en una relación paralela, como una analogía sensual en la que generalmente se acompañan y se complementan entre sí, luego, en sus escritos posteriores, describe

---

<sup>516</sup> Ronald Leblanc, «Unpalatable pleasures: Tolstoy, food, and sex», *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 20.

<sup>517</sup> Volkov, *El coro mágico*, 67.

<sup>518</sup> Leblanc, «Unpalatable pleasures: Tolstoy, food, and sex», 2.

a menudo esta relación como causal, por lo que comer induce sin dudas a la actividad sexual<sup>519</sup>.

Durante la búsqueda [...] de la autoperfección moral, Tolstoi llegó a creer cada vez más que nuestros apetitos naturales por la comida y el sexo deben mantenerse firmemente controlados si nuestra naturaleza espiritual puede esperar alguna vez trascender nuestras simples personalidades animales. El primer paso en el camino hacia la vida moralmente buena, por lo tanto, es aprender la moderación, la restricción y el autocontrol en asuntos relacionados con la carne y nuestros apetitos físicos<sup>520</sup>.

Pese a que Tolstoi predicaba estas moderaciones en sus escritos propagandísticos, aparentemente sucumbía en su vida privada a las tentaciones pecaminosas de los placeres gastronómicos y carnales.

## 1.6 - Ciencia

Tolstoi sentía una inquina y un odio furibundos por los médicos y la medicina, y por la ciencia en general. Los médicos, al intervenir sobre un enfermo, no hacían otra cosa que impedir que se cumpliera la voluntad de Dios<sup>521</sup>. Tolstoi siempre desconfió de la medicina convencional.

En su escrito *¿Qué se debe hacer? (Tak chto zhe nam delat?)*, Tolstoi dice que “las personas de ciencia y arte se liberaron del trabajo físico imponiendo este trabajo a los otros, y viven con la conciencia tranquila, creyendo firmemente que brindan todo este beneficio redentor a los demás”<sup>522</sup>.

Las ciencias a las que atacaba Tolstoi eran no solo las ciencias “duras”, sino también la ciencia económica, la ciencia jurídica, la ciencia política, entre otras. Básicamente, lo que Tolstoi critica es que tanto el arte como las ciencias están en poder de una sola clase social<sup>523</sup>. Entre los artículos en que Tolstoi ataca con más vehemencia a las

---

<sup>519</sup> Leblanc, 3.

<sup>520</sup> Leblanc, 7.

<sup>521</sup> Víctor Gallego, *Lev Tolstói* (San Lorenzo de El Escorial: Singulares, 2009), 19.

<sup>522</sup> L. N. Tolstoi, «Tak chto zhe nam delat?», en *Sobranie sochineni v 22 tomaj*, vol. 16 (Moscú: Judozhestvennaia literatura, 1983), 307.

<sup>523</sup> Barran, «Rousseau’s Political Vision and Tolstoy’s *What is Art?*», 6.

ciencias, encontramos el prefacio que escribió para la traducción rusa de *Modern Science: a Criticism*, de Edward Carpenter<sup>524</sup>.

## 1.7 - Estado

Como dice Volkov, “Tolstoi abogaba por una vida sencilla y su postura hacia el gobierno era rotundamente libertaria, pues lo consideraba inmoral e ilegal, al mismo tiempo que rechazaba, por otra parte, cualquier forma de violencia”<sup>525</sup>.

Repetimos lo que dijimos al comienzo de este capítulo, que todos los aspectos de la ideología tolstoiana están vinculados entre sí, y ponemos énfasis en esto porque el anarquismo político de Tolstoi tiene también bases religiosas. Para poner un ejemplo, nos remitimos a los cinco mandamientos que mencionamos al final del apartado sobre religión: no encolerizarse, no cometer adulterio, no jurar, no resistir el mal con el mal y no tratar como enemigo a nadie. Los tres últimos tienen una relación directa con la idea de Tolstoi hacia el Estado. Él interpretó el mandamiento contra los juramentos como una justificación para negarse a jurar lealtad al zar y al Estado. Vio en el mandamiento de "no resistir el mal" una prohibición ética contra la violencia estatal de cualquier tipo. El mandamiento de no tener enemigos lo entendió como una directiva para no dividir a los pueblos en estados<sup>526</sup>.

Hamburg, en su artículo “*Russian political thought: 1700–1917*”, dice que Tolstoi

rechazó el término de "Estado cristiano" como una contradicción, clasificó a la historia universal como una "época pagana" y habló del progreso humano como "la asimilación consciente de la teoría cristiana [de la no violencia]". Describió al moderno ejército de concriptos como una institución bárbara, y sostuvo que el patriotismo moderno era una mentira perversa. Su anarquismo comenzó cuando el individuo ético se negó a reconocer el derecho a derramar sangre o a usar la fuerza<sup>527</sup>.

Al hablar del pacifismo de Tolstoi, mencionamos el círculo de violencia a través del cual los gobiernos atrapan a sus ciudadanos, explicado en el libro *El reino de Dios está*

---

<sup>524</sup> Leo Tolstoy, «Modern science», en *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, trad. Aylmer Maude (Londres: Oxford University, 1911), 219-29.

<sup>525</sup> Volkov, *El coro mágico*, 17.

<sup>526</sup> Gary M. Hamburg, «Russian political thought: 1700-1917», en *The Cambridge History of Russia*, ed. Dominic Lieven, vol. II (Cambridge: Cambridge University, 2006), 140.

<sup>527</sup> Hamburg, 140.

*en vosotros*. Los cuatro métodos que componen este círculo son: la intimidación, la corrupción, la hipnosis, y la estupidización y brutalización. El primer método (intimidación) consiste en la representación de la organización estatal como algo sagrado e inmutable, y la aplicación de las penalizaciones más crueles a quienes intenten alterarlo. El segundo método (corrupción) consiste en saquear al pueblo trabajador de su riqueza por medio de impuestos, y distribuyéndolos para satisfacer la codicia de los oficiales, quienes están obligados a mantener la opresión sobre el pueblo. En el tercer método (hipnosis), la superstición religiosa es fomentada estableciendo, con dinero tomado del pueblo, templos, procesiones, memoriales y festivales, los que, ayudados por la pintura, la arquitectura, la música y el incienso, intoxican al pueblo. En el cuarto método (estupidización y brutalización), los hombres jóvenes “son encerrados en barracas, vestidos con ropas especiales, y se trabaja sobre ellos por medio de gritos, tambores, música y objetos brillantes”<sup>528</sup>. Obviamente, se está refiriendo al servicio militar.

El régimen de gobierno imperante en ese momento en Rusia, y la violencia que de él se desprende, es uno de los motivos por los que el propio Tolstoi le escribe una carta en 1902 al zar Nicolás II. Uno de sus párrafos dice:

Es un modo de gobierno trasnochado la autocracia, que puede corresponder a las exigencias del pueblo en algún sitio del África Central, lejos del mundo entero; pero no a las exigencias del pueblo ruso, que se ilustra cada vez más con la instrucción común a todo el orbe. Así, la forma de gobierno y la ortodoxia en ella vinculada sólo se puede mantener, como se hace ahora, con el apoyo de la violencia de toda clase: el estado de desconfianza, las deportaciones masivas, las ejecuciones, las persecuciones religiosas, la censura, el falseamiento de la educación y, en general, todo tipo de malos actos y barbaridades<sup>529</sup>.

Como es de esperar, denuncia además la pena capital vigente en Rusia, tanto en *El reino de Dios está en vosotros*<sup>530</sup>, como en un famoso artículo publicado en 1908 titulado “No puedo guardar silencio” (“*Ne mogu molchat!*”)<sup>531</sup>, en que habla exclusivamente sobre este tema.

---

<sup>528</sup> Tolstoy, *The kingdom of God is within you*, 108.

<sup>529</sup> Tolstoi, *Cartas*, 98.

<sup>530</sup> Tolstoy, *The kingdom of God is within you*, 185.

<sup>531</sup> Leo Tolstoy, *I Cannot Be Silent*, s. f., [http://www.nonresistance.org/docs\\_pdf/Tolstoy/I\\_Cannot\\_Be\\_Silent.pdf](http://www.nonresistance.org/docs_pdf/Tolstoy/I_Cannot_Be_Silent.pdf).



Trabajar para el Estado convierte a una persona en cómplice de las atrocidades que lleva a cabo el gobierno. Por ese motivo, Tolstoi recomienda a los jóvenes, en la edad en que todavía no han sido corrompidos por la vida y están eligiendo una carrera, que opten por ser doctores, ingenieros, docentes, artistas, escritores, o incluso vivir en una granja de su propio trabajo, en vez de tener puestos legales, administrativos, clericales o militares, pagados por el gobierno, o una existencia ociosa viviendo de rentas<sup>532</sup>.

La visión política de Tolstoi abarca más que la mera reforma institucional. Él seguía convencido de que un cambio en las instituciones del gobierno sería inútil sin una transformación completa del carácter moral de cada ciudadano. Aquí, sus afinidades con Jean-Jacques Rousseau son más fuertes quizás que en cualquier otra área de su pensamiento, ya que la política de Rousseau, más que la de cualquier otro pensador político de su tiempo, exige la completa regeneración psicológica y moral del individuo y el ciudadano como un requisito previo para la renovación de las instituciones políticas<sup>533</sup>.

Ya mencionamos la influencia de Thoreau en el pacifismo de Tolstoi<sup>534</sup>. Éste reconoce su influencia explícitamente<sup>535</sup>, y gran parte del pensamiento político tolstoiano se basa en el concepto de “desobediencia civil”. Para Sebastián Pilovsky, la desobediencia civil “se trata de una forma de participación política que, a través de la violación de la ley, denuncia una injusticia con el fin de remediarla por vías pacíficas, siempre en el marco general del respeto al derecho”<sup>536</sup>. El pensamiento de Thoreau conduce hacia un anarquismo, hacia la necesidad de acabar con los gobiernos. El pensador norteamericano comienza su ensayo con las siguientes palabras:

Acepto de todo corazón la máxima: “El mejor gobierno es el que menos gobierna” y me gustaría verla aplicada de una manera más rápida y sistemática. Llevada hasta sus últimas consecuencias conduciría a esta otra, en la que también creo: “El mejor gobierno es el que no tiene que gobernar en absoluto”<sup>537</sup>.

---

<sup>532</sup> Tolstoi, *The kingdom of God is within you*, 146.

<sup>533</sup> Barran, «Rousseau’s Political Vision and Tolstoy’s *What is Art?*», 2.

<sup>534</sup> El ensayo *Desobediencia civil*, de Thoreau, fue también crucial para la anarquista Emma Goldman, el activista y filósofo Martin Buber, así como para la lucha que emprendió Martin Luther King Jr. en contra de las leyes segregacionistas en Estados Unidos. Ver: Sebastián Pilovsky, «Presentación: un ensayo para la resistencia», en *Desobediencia civil*, de Henry David Thoreau (México: Tumbona, 2012), 7-14.

<sup>535</sup> León Tolstoi, «A los hombres políticos», en *Cristianismo y anarquismo*, de León Tolstoi (Librodot, 2003), 32.

<sup>536</sup> Pilovsky, «Presentación: un ensayo para la resistencia», 9.

<sup>537</sup> Thoreau, *Desobediencia civil*, 17.

No dudamos en considerar a Tolstoi como “anarquista”, ya que rechaza toda autoridad eclesiástica y estatal. Incluso, Hamburg lo ubica entre los tres principales pensadores anarquistas, junto a Mijail Aleksandrovich Bakunin (1814-1876) y Piotr Alekseevich Kropotkin (1842-1921)<sup>538</sup>. Sin embargo, Tolstoi evitaba considerarse a sí mismo como “anarquista”. En *A los hombres políticos (K politicheskim deiateliam)* critica al anarquismo, que

basándose en una concepción no religiosa y materialista del mundo, no posee esta arma espiritual y se limita a suposiciones, a sueños que dan la posibilidad a los defensores de la violencia -gracias a la falsedad de los medios de realización de su doctrina- de negar sus verdaderas bases<sup>539</sup>.

Es por esto que consideramos que la etiqueta que mejor le cabe es la de “anarcocristiano”. Obviamente que esta no era la concepción que se tenía del anarquismo en la Rusia de esa época. Incluso, podría sonar como un oxímoron. Por eso, algunos pensadores de izquierda condenaron ese “anarquismo conservador” de Tolstoi. Tal es el caso de León Trotski (1879-1940), en una carta que escribió en 1908, con motivo del octogésimo aniversario del nacimiento de Tolstoi. Podemos leer allí lo siguiente: “Anarquista conservador, enemigo mortal del liberalismo, Tolstoi se encuentra en la situación de ser, al cumplir los ochenta años, una bandera y un vehículo de las rumorosas y políticamente tendenciosas manifestaciones del liberalismo ruso”<sup>540</sup>. En esta carta, Trotski resume lo que considera las cinco “tesis programáticas” de la filosofía social de Tolstoi:

- 1) No hay ningún género de férrea ley sociológica que determine la esclavitud del hombre, pero existen códigos legales.
- 2) La esclavitud se basa en tres leyes: la de la tierra, la de los impuestos y la de la propiedad.
- 3) No solamente el Estado ruso, sino todo estado es una institución destinada a cometer con violencia y gozando de impunidad los crímenes más horribles.
- 4) *El progreso social auténtico se verifica únicamente por medio del perfeccionamiento religioso y moral de los individuos.*
- 5) "Para liberarse de los Estados no es necesario combatirlos con medios exteriores. Todo lo que se necesita es no participar en ellos ni apoyarlos". Esto significa: a) no asumir las funciones de soldado o de mariscal de campo, de ministro o de intendente, de juez o de miembro del parlamento; b) no pagar

---

<sup>538</sup> Hamburg, «Russian political thought: 1700-1917», 138.

<sup>539</sup> Tolstoi, «A los hombres políticos», 31.

<sup>540</sup> Leon Trotsky, «Tolstoy, Poet and Rebel», *Fourth International*, junio de 1951, 95.

voluntariamente al Estado los impuestos ni directa ni indirectamente; c) no valerse de las instituciones estatales ni de los fondos gubernativos para pagar salarios o pensiones; d) no salvaguardar la propiedad propia con los medios de la violencia estatal<sup>541</sup>.

Luego, Trotski analiza qué implican estas tesis en función del anarquismo:

Si a este esquema le quitásemos el cuarto inciso -que evidentemente se rige por sí mismo y mira al autoperfeccionamiento religioso y moral-, obtendríamos evidentemente un programa anarquista totalmente orgánico. Ante todo, hay una concepción puramente mecanicista de la sociedad, como resultado de una malvada legislación. Luego, un repudio formal del Estado y, generalmente, de la política. Y, finalmente, como método de lucha, una huelga general pasiva y un boicot universal. Pero eliminando la tesis moral-religiosa eliminamos también el único nervio que liga toda esta estructura racional con su arquitecto: el alma de León Tolstoi. Para él, y como consecuencia de todas las condiciones de su evolución y de su posición, la tarea no consiste en establecer una anarquía "comunista" en lugar del orden capitalista. La tarea es salvaguardar el orden basado en la comunidad agrícola contra las influencias destructivas provenientes "de afuera".

Tanto en su populismo como en su "anarquismo", Tolstoi representa intereses agrícolas conservadores. Como los primeros masones, que buscaban con medios ideológicos restaurar y reforzar, en la sociedad, la moralidad de las corporaciones de casta, basada sobre el principio de la ayuda mutua, que moría bajo los golpes del desarrollo económico, Tolstoi busca revivir por medio de una idea moral-religiosa las condiciones de vida de una economía puramente natural<sup>542</sup>.

En esta dirección van a ir las críticas del marxismo. Por ejemplo, el musicólogo marxista Boleslaw Przybyszewski (1892-1937) dijo en 1933 que Tolstoi buscaba una salida del punto muerto renunciando a su clase y esperando encontrar la salvación en su utopía reaccionaria de socialismo feudal<sup>543</sup>.

## 1.8 - Campesinado

Muchos nobles rusos, entre los que se encontraba Tolstoi, compartían el deseo de llevar una vida sencilla y campesina. Aquella búsqueda tan "rusa" de una "vida verdadera" era más profunda que el ideal romántico de una existencia "espontánea" u "orgánica" que motivaba otros movimientos culturales de Europa. Había una visión

---

<sup>541</sup> Trotsky, 93. Cursivas en el original.

<sup>542</sup> Trotsky, 94.

<sup>543</sup> Taruskin, *On Russian music*, 84.

religiosa del “alma rusa” que alentó a los profetas nacionales a rendir culto al altar del campesinado<sup>544</sup>.

En 1847, cuando Tolstoi había llegado por primera vez a Yasnaia Poliana como su nuevo y joven propietario, se había propuesto convertirse en un granjero modelo, en pintor, músico, académico y escritor, y a tener en cuenta los intereses de sus campesinos. Los siervos comenzaron a desconfiar de los generosos beneficios que les proponía el conde, y esto terminó por enfadar a Tolstoi. Decepcionado, se fue a vivir una vida cómoda en Moscú. Cuando regresó a Yasnaia Poliana, en 1856, los tiempos habían cambiado. Había un nuevo espíritu reformista en el aire, dado que el zar Alejandro II estaba por liberar a los siervos. Tolstoi, entonces, se propuso convivir con los campesinos para llevar una “vida de verdad”<sup>545</sup>.

En 1858 se reúne con una asamblea de hidalgos en Tula con el fin de tratar la mejora en las condiciones de los labradores. Estaba muy preocupado por la explotación agrícola<sup>546</sup>. Como es sabido, la emancipación de la servidumbre llegó finalmente en 1861. Al respecto, Figes comenta:

Tolstoi fue nombrado magistrado por el zar, a cargo de instaurar el reglamento de la emancipación, y se ganó el enfado de sus colegas, los principales hacendados de la zona de Tula, cuando se puso del lado de los campesinos en sus reclamos sobre la tierra. En su propia hacienda, Tolstoi entregó a los campesinos una importante parte de los terrenos. De ese modo, en ningún otro lugar de Rusia se cumplió la emancipación con semejante espíritu de generosidad. Daba la impresión de que Tolstoi casi anhelaba repartir su riqueza. Soñaba con abandonar su privilegiada existencia y vivir, como un campesino, de la tierra. Por un tiempo llegó a intentarlo. En 1862, cuando se instaló definitivamente en Yasnaya Polyana junto a su nueva esposa, Sonia, despidió a todos los mayordomos y se encargó él mismo de la granja. El experimento fue un fracaso absoluto. A Tolstoi no le gustaba cuidar de los cerdos, y terminó permitiendo deliberadamente que murieran de hambre. No sabía curar jamones, preparar manteca, cuándo arar o escardar los campos, y se hartó en poco tiempo. Huía a Moscú o se encerraba en su estudio, dejándolo todo en manos de trabajadores contratados<sup>547</sup>.

---

<sup>544</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 147.

<sup>545</sup> Figes, 303.

<sup>546</sup> Irene Andresco y Laura Andresco, «Prólogo biográfico», en *Obras completas*, de León Nikolaievich Tolstoi, vol. I (Barcelona: Aguilar, 2004), 23.

<sup>547</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 303. Vale aclarar que el nombre de la esposa de Tolstoi es Sofia, no Sonia, como figura en la cita. Seguramente en el libro original de Figes aparece como “Sonya”, que es una de las formas utilizada por los escritores angloparlantes para referirse a la esposa de Tolstoi, y luego el traductor, Eduardo Hojman, lo tradujo al español como “Sonia”.

No obstante, Tolstoi seguía con la fantasía, aunque las decepciones por las actitudes de los campesinos fueran moneda corriente y él mismo tuviera que debatirse entre ser un campesino o seguir siendo un noble. A veces “consideraba que los campesinos eran una causa perdida. No se los podía educar ni entender”<sup>548</sup>.

A Tolstoi le encantaba estar entre campesinos y, especialmente, con las campesinas, con las que tuvo numerosas relaciones amorosas. “Además de los trece hijos que le dio [su esposa] Sonia, fue padre de por lo menos una docena de niños más en las aldeas de su propiedad”<sup>549</sup>.

Incluso después de su crisis espiritual de finales de la década de 1870, Tolstoi mantuvo una posición ambivalente: “idealizaba a los campesinos y le encantaba estar a su lado, pero durante muchos años no se animó a romper con las convenciones de la sociedad y a convertirse él mismo en uno de ellos”<sup>550</sup>.

Sin embargo, estos debates internos y sentimientos ambivalentes no eran públicos. Hacia afuera, su defensa hacia los campesinos siempre fue total. Podríamos pensar, coherentemente con su postura ideológica, que Tolstoi abogaba por igual para mejorar la situación de todos los seres desprotegidos y vulnerables, pero los obreros de las fábricas urbanas también estaban en esa condición y él, sin embargo, privilegiaba la problemática de los campesinos. Así lo expresó en la carta a Nicolás II que mencionamos anteriormente:

Europa Occidental considera viable alcanzar ese objetivo [la emancipación de las masas obreras] mediante la entrega de las empresas y fábricas en usufructo general de los obreros. Sea justa o no lo sea dicha solución del problema, alcanzable o no para los pueblos occidentales, ello no puede ser aplicado en Rusia, tal como ella es ahora. Aquí, casi toda la población vive en el campo y se halla en plena dependencia de los grandes propietarios, la emancipación de los obreros, claro está, no puede lograrse con el paso de las fábricas y empresas al usufructo en común. La emancipación para el pueblo ruso puede alcanzarse, sin embargo, por medio de la abolición de la propiedad agraria y el reconocimiento de la tierra como patrimonio común; al igual que hace ya tiempo es el sincero deseo del pueblo ruso y cuya realización sigue aun esperando del gobierno de su país<sup>551</sup>.

---

<sup>548</sup> Figes, 305.

<sup>549</sup> Figes, 306. Ver aclaración sobre el nombre de la esposa de Tolstoi en la nota 547.

<sup>550</sup> Figes, 308.

<sup>551</sup> Tolstoi, *Cartas*, 99.

Uno de los aspectos destacables de este párrafo de la carta es la mención a “la tierra como patrimonio común”. Tolstoi atacó permanentemente a la propiedad privada, y en esto reconoció la influencia del economista Henry George (1839-1897), como puede verse en algunas cartas que el escritor escribió sobre este<sup>552</sup>.

Volviendo al punto en que Tolstoi piensa en los campesinos desatendiendo a otros grupos vulnerables, vemos que esta es una de las mayores críticas que compartió Trotski en la carta que publicó por el octogésimo aniversario del nacimiento del escritor:

*El propietario terrateniente y el muzhik* -estos son, en último análisis, las únicas figuras que Tolstoi ha dibujado completamente en todo su santuario artístico. Pero ni antes, ni después de su crisis espiritual, él fue capaz o se esforzó por liberarse del desprecio puramente patricio por todas aquellas figuras que se encuentran entre el propietario terrateniente y el campesino, o que ocupan posiciones situadas más allá de los polos consagrados del viejo orden -el superintendente alemán, el comerciante, el preceptor francés, el médico, el “intelectual” y, en fin, el obrero de fábrica con su reloj y su cadena. Tolstoi nunca ha sentido necesidad de comprender a estos hombres, de atisbar en sus almas, o de interrogarlos sobre sus creencias. Y pasan ante los ojos de artista como siluetas insignificantes y, en gran medida, cómicas<sup>553</sup>.

En general, podemos decir que los campesinos se sintieron agradecidos con Tolstoi. Incluso, comenzaron a leer sus libros ya en la década de 1880, pero en la década siguiente el interés disminuyó, cuando las editoriales publicaron libros más emocionantes. Entonces, la *intelligentsia* consideró que el campesino se había “perdido” a manos de la burda cultura comercial de las ciudades. “El campesino, que se suponía que sería el portador del alma rusa –un cristiano por naturaleza, un socialista desinteresado y un faro moral para el mundo-, se había convertido en víctima de la banalidad”<sup>554</sup>. Antes, el campesino era luz; ahora, era sombra.

## 1.9 - Pedagogía

Entre 1860 y 1861 Tolstoi realiza un largo viaje por Europa para realizar estudios pedagógicos, con el objeto de crear metodologías adecuadas para implementar en las

---

<sup>552</sup> Leo Tolstoy, «Letters on Henry George», en *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, trad. Aylmer Maude (Londres: Oxford University, 1911), 213-18.

<sup>553</sup> Trotsky, «Tolstoy, Poet and Rebel», 90. Cursivas en el original.

<sup>554</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 329.

escuelas que estaba formando para los campesinos en su propiedad de Yasnaia Poliana. A la influencia de Rousseau que, como sabemos, lo viene acompañando desde su adolescencia, se sumaron las de otras personalidades que conoció en este viaje. Una de ellas fue el pedagogo judeoalemán Baruch Auerbach (1793-1864), a quien conoció en Dresde, y otra fue Karl Friedrich Fröbel (1807-1894), sobrino del célebre creador de los jardines de infantes, Friedrich Fröbel. A las enseñanzas de estos maestros, Tolstoi incorporará sus propias iniciativas<sup>555</sup>.

La primera escuela en Yasnaia Poliana la había fundado en 1859. Para 1862, ya había trece escuelas en esa localidad. “Los maestros provenían, en su mayoría, del grupo de estudiantes que habían sido expulsados de sus universidades debido a sus ideas revolucionarias”<sup>556</sup>.

Como escritor, y además ruso, sentía la responsabilidad del artista de liderar e ilustrar al pueblo. Por eso fundó escuelas para los campesinos, escribió cuentos sobre campesinos y creó una editorial para acercar los grandes clásicos a los campesinos.

Pero al mismo tiempo estaba comenzando a adoptar como propia la idea de que los campesinos eran los maestros de la sociedad y ni él ni ningún otro vástago de las inmorales civilizaciones del mundo tenían nada que enseñarles. A raíz de su tarea docente en las escuelas de la aldea, llegó a la conclusión de que el campesino tenía una sabiduría moral superior a la del noble, debido a la vida natural y comunitaria de aquél<sup>557</sup>.

Sus experimentos pedagógicos plantaron las semillas de algunas convicciones sociales y políticas que permanecerían más o menos latentes mientras trabajaba en sus obras maestras novelísticas, pero que saldrían a la luz con fuerza después de su crisis espiritual de finales de la década de 1870. Una de ellas fue su igualitarismo radical, basado en su evidencia empírica, obtenida en sus experimentos pedagógicos, de que las clases privilegiadas no tienen el monopolio del genio, y que la inteligencia y la creatividad se distribuyen de manera uniforme entre todas las clases<sup>558</sup>.

---

<sup>555</sup> Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico», 25.

<sup>556</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 303.

<sup>557</sup> Figes, 309.

<sup>558</sup> Barran, «Rousseau’s Political Vision and Tolstoy’s *What is Art?*», 5.

## 1.10 - Esperanto

El esperantismo no es un tema central dentro de la ideología tolstoiana, pero, dado el objeto de nuestro estudio, consideramos pertinente incluirlo en este momento.

Los libros y artículos que hemos consultado sobre la vida, la obra y la ideología de Tolstoi no prestan atención al vínculo entre el escritor ruso y el esperanto. Las principales referencias sobre el tema las hemos encontrado en la bibliografía esperantista. Se destaca el libro *Leo Tolstoy*<sup>559</sup> de Victor Lebrun (1882-1979), que fue publicado por primera vez en esperanto en 1975<sup>560</sup>. Lo interesante es que este autor le da importancia al tema por su doble condición de haber sido secretario de Tolstoi durante los últimos años de vida de este, y por lo tanto seguidor y divulgador del tolstoianismo, y la de haber sido uno de los principales promotores del uso del esperanto durante su vida posterior en Francia (desde 1927 hasta su muerte, en 1979). Lebrun dice que el primer contacto de Tolstoi con el esperanto se produjo “a mediados de 1889, cuando recibió una carta del escritor y periodista V. V. Maynov, quien había incluido un libro de lecciones publicado en Varsovia en 1888”<sup>561</sup>. Sin embargo, Peter Foster, en su libro *The Esperanto Movement*, sitúa el primer contacto de Tolstoi con el esperanto un poco antes, en 1888, cuando L. L. Zamenhof (1859-1917), creador de este idioma artificial, le envió un libro al escritor ruso.

En 1888 Zamenhof le mandó una copia del *Unua Libro* a Tolstoi, esperando que pudiera simpatizar con el esperanto, pero no recibió respuesta. Sin embargo, en 1894, la revista *Posrednik*, de cuyo comité editorial era miembro Tolstoi, le pidió a este una opinión sobre el tema. Tolstoi expresó una opinión favorable. Argumentó que el aprendizaje de idiomas extranjeros era una actividad peculiarmente apropiada para un cristiano, y que el esperanto era una causa deseable, ya que ayudaba a promover el entendimiento entre los pueblos<sup>562</sup>.

Zamenhof se refirió a las opiniones de Tolstoi en *La Esperantisto*, en 1895, e incluso publicó la traducción al esperanto de un artículo de Tolstoi en la revista. Eso motivó que el zarismo censurara la revista, y que no pudiera entrar a Rusia, país en donde tenía la mayor cantidad de suscriptores.

---

<sup>559</sup> Victor Lebrun, *Leo Tolstoy* (Morrisville: Lulu.com, 2005).

<sup>560</sup> La versión consultada por nosotros fue una traducción al inglés, publicada en el año 2005.

<sup>561</sup> Lebrun, *Leo Tolstoy*, 341.

<sup>562</sup> Peter G. Foster, *The Esperanto Movement* (La Haya: Mouton, 1982), 64.



Para Foster, el movimiento esperantista, como muchos otros movimientos comunitarios, tiene raíces en las posiciones filosóficas expresadas por Tolstoi:

es interesante que el compromiso tolstoiano se ha superpuesto con el esperanto en algunos puntos. El énfasis está típicamente en la conversión de individuos, en vez de buscar poder político. Tanto Tolstoi como Zamenhof desarrollaron sus ideas en el contexto del represivo Imperio Ruso zarista. Esta tradición de pensamiento ha continuado siendo importante en el movimiento pacifista, el que por su propia naturaleza muestra ciertas tensiones en relación con los procesos políticos establecidos<sup>563</sup>.

## 2 – El movimiento tolstoiano

Es obvio que el tipo de vida que pregona Tolstoi no era de fácil implementación en cualquier comunidad. Muchas personas que comulgaban con esta ideología comenzaron, entonces, a agruparse en colonias agrícolas a través de muchas provincias del Imperio Ruso: Smolensk, Tver, Samara, Kursk, Perm y Kiev. Según Víctor Gallego, las primeras comunidades tolstoianas empiezan a surgir en 1888<sup>564</sup>, al tiempo en que Yasnaia Poliana empieza a convertirse en lugar de peregrinaje de los “fieles” a la ideología de Tolstoi.

¿Quiénes formaban parte de estos grupos? La respuesta la brinda Tetsuo Mochizuki:

Como Tolstoi representaba la mentalidad de la llamada nobleza arrepentida, encontró partidarios entre personas de su propia clase (como Vladimir Chertkov y Pavel Biliukov), activistas populistas, socialistas, Viejos Creyentes, sectarios y campesinos. Algunos de esos partidarios se agruparon a su alrededor para unirse a su actividad, mientras que otros formaron sus propias comunidades "tolstoianas", que en algún momento se extendieron a varias prefecturas de la Rusia europea, Ucrania, el Cáucaso, Siberia y luego fuera del imperio<sup>565</sup>.

El tolstoianismo era, según Figes, “una especie de secta”<sup>566</sup>, y así era considerado por sus detractores. Y los detractores eran muchos, empezando por la propia familia de Tolstoi, especialmente su esposa Sofía y varios de sus hijos. Sofía detestaba a los tolstoianos, y ese fue uno de los motivos principales de la “guerra” que se libró en el seno del matrimonio Tolstoi. (Otro de los motivos estaba relacionado con las

---

<sup>563</sup> Foster, 362.

<sup>564</sup> Gallego, *Lev Tolstói*, 86.

<sup>565</sup> Tetsuo Mochizuki, «Nonviolence by Tolstoy & Gandhi: Toward a Comparison through Criticism», *India, Russia, China: Comparative Studies on Eurasian Culture and Society*, n.º 11 (agosto de 2012): 151.

<sup>566</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 423.

disposiciones testamentarias de Tolstoi, aunque también influyeron en ellas algunos tolstoianos, especialmente Chertkov). Es común encontrar que algunos biógrafos toman partido en esta disputa, tanto por Tolstoi, como por su esposa. De allí que las descripciones que se hacen sobre los tolstoianos sean muy diversas y contradictorias. Entre los retratos negativos de los tolstoianos, sin que encontremos demasiados fundamentos y en donde no se mencionan las fuentes, tenemos el que hacen Irene y Laura Andresco:

La condesa se desatina con la afluencia a su casa de los *tolstoyanos*. El propio Tolstoi no puede estar demasiado satisfecho de ellos; son tipos raros, reclutados los más entre clases ínfimas (algunos de ellos se han convertido en parásitos, al socaire de *las ideas*)<sup>567</sup>.

Las autoras continúan, más adelante, con la caracterización negativa:

¿Quiénes eran, en su mayoría, estas gentes que se proclamaban adeptos de Tolstoi? Miserables que no hacían nada de lo que no podían hacer. Pobres, se alían a la idea contra el lujo, que, en el fondo, envidian. Plebeyos, aborrecen el privilegio de la nobleza. Cobardes, adoptan entusiasmados el dogma de la no resistencia al mal. Ignorantes, les encanta la afirmación de que la ciencia sirve de poco o de nada...<sup>568</sup>

Lev Lvovich Tolstoi (1869-1945), el cuarto hijo del matrimonio Tolstoi, fue, en su adolescencia, un convencido tolstoiano. Comenta que a los quince años había caído plenamente en la nueva doctrina y soñaba, como su padre, en salvar con ella a la pobre humanidad<sup>569</sup>. Pero unos años más tarde terminó reaccionando en contra de toda esta ideología, y declarando que ella le provocó serios trastornos de carácter.

En cuanto a Sofía, “bautiza a los *tolstoyanos* con el nombre de *oscuros*: significa que pertenecen a la oscuridad de la plebe anónima, en contraste con *los claros*, con los pertenecientes a su esfera, a la sociedad *brillante*, culta y distinguida”<sup>570</sup>.

Los problemas familiares que tienen que ver con las disposiciones testamentarias de Tolstoi, están relacionados con su deseo de repartir la propiedad de Yasnaia Poliana entre los campesinos, además de liberar de cualquier derecho económico a toda su

---

<sup>567</sup> Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico», 62. Cursivas en el original.

<sup>568</sup> Andresco y Andresco, 62.

<sup>569</sup> Andresco y Andresco, 63.

<sup>570</sup> Andresco y Andresco, 63. Cursivas en el original.

producción escrita, todo esto en consecuencia con su idea contraria a la propiedad privada. Vladimir Chertkov, quien era la mano derecha de Tolstoi en la conducción del movimiento tolstoiano, estuvo involucrado en todo este proceso. Junto con la publicación de los diarios de juventud de Tolstoi, Chertkov publicó, además, un detallado anexo en el que transcribe los diversos testamentos de Tolstoi, acompañados por extensas explicaciones sobre la situación<sup>571</sup>.

No hemos encontrado ningún estudio profundo que analice la vinculación entre el tolstoianismo y la *intelligentsia* rusa. Michael A. Denner dice que pese al no-liberalismo y al rechazo de la revolución por parte de Tolstoi,

ser un *intelligent* progresista durante la década anterior a la Revolución [de 1905] implicaba abrazar, con algún nivel de compromiso, ideas asociadas entre el público amplio directamente con el tolstoianismo. Estas incluían, por un lado, el rechazo al cristianismo oficial, al imperialismo militante, al nacionalismo, a la cultura materialista y, sobre todo, al estilo de vida burgués; y por el otro lado, un abrazo a las “virtudes tolstoianas”, como la labor física, la vida rural, el pacifismo, el ascetismo, la pobreza voluntaria, la iluminación espiritual basada ligeramente en metafísicas orientales, una preocupación por los oprimidos y, por supuesto, el vegetarianismo<sup>572</sup>.

### 3 – Influencias de la ideología tolstoiana

El papel de los artistas en Rusia ha sido una cuestión de Estado. Como dice Figes, “en ningún otro lugar del mundo el artista ha sufrido tanto la carga del liderazgo moral y de ser profeta nacional, ni tampoco ha sido más temido y perseguido por el Estado”<sup>573</sup>. Dentro de este contexto, “Tolstoi era un ejemplo de las alturas olímpicas que podía alcanzar un escritor ruso como figura pública”<sup>574</sup>. Tanto el zarismo como la Iglesia oficial veían a Tolstoi como una amenaza importante, debido principalmente a que su anarquismo cristiano era muy atractivo para el campesinado.

“Hay dos zares en Rusia –escribió en 1901 A. S. Suvorin, director del periódico conservador *Novoe vremia*–: Nicolás II y León Tolstoi. ¿Cuál de los dos es más

---

<sup>571</sup> V. Tchertkoff, «Concerning Tolstoy's Testamentary Dispositions», en *The Diaries of Leo Tolstoy*, de Leo Tolstoy, trad. C. J. Hogarth y A. Sirnis (Nueva York; Londres; Toronto; París: E. P. Dutton; J. M. Dent, 1917), 222-40.

<sup>572</sup> Michael A. Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy's image during the Russian revolutionary period», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 221.

<sup>573</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 27.

<sup>574</sup> Volkov, *El coro mágico*, 116.

fuerte? Nicolás II no puede hacer nada con Tolstoi; no puede sacudirle el trono. Pero no cabe duda de que Tolstoi está sacudiendo el de Nicolás”<sup>575</sup>.

Muchos consideraron que el enfrentamiento entre Tolstoi y la Iglesia, y entre Tolstoi y Estado autocrático, debilitó gravemente a las dos instituciones<sup>576</sup>.

Y la amenaza de Tolstoi no finalizó con su muerte, en 1910. Por ejemplo, al día siguiente del deceso del escritor, estudiantes de educación superior de todo el país celebraron servicios conmemorativos y aprobaron resoluciones llamando a los estudiantes a honrar la memoria de Tolstoi, por haber liderado la lucha contra la pena capital<sup>577</sup>.

Entre los que se lamentaron por la muerte de Tolstoi encontramos a muchas personalidades de la cultura y de la política, de relieve internacional. Entre ellas, varias vinculadas con el régimen soviético que se impondría unos años más tarde, como los casos de Maksim Gorki (1868-1936), Valeri Briusov (1837-1924) y, desde su exilio en París, Vladimir Ulianov (quien será conocido posteriormente como “Lenin”)<sup>578</sup>.

Ha habido un largo debate sobre el rol de Tolstoi en las revoluciones rusas de comienzos del siglo XX. Su postura frente a la sofocada Revolución de 1905 fue explícita, gracias a que estaba vivo en ese momento. Sin embargo, para las dos revoluciones de 1917 hacía ya siete años que Tolstoi había muerto.

Tolstoi rechazaba la revolución de manera inequívoca y consistente. Todo progreso social dependía de la mejora moral personal, un “punto de vista cristiano” por el que rechazó la Revolución de 1905. Así como rechazaba fuertemente el zarismo, también rechazaba cualquier movimiento revolucionario que apelara a la fuerza. Los liberales sí apoyaron esa revolución, pero Tolstoi no era un liberal<sup>579</sup>.

Cuando Tolstoi cumplió ochenta años, en 1908, varias personalidades escribieron artículos y cartas, como la que mencionamos más arriba de Trotski. Para este acontecimiento, también Lenin escribió un artículo, que tituló “León Tolstoi: espejo

---

<sup>575</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 421.

<sup>576</sup> Volkov, *El coro mágico*, 17.

<sup>577</sup> Samuel D. Kassow, *Students, Professors, and the State in Tsarist Russia* (Berkeley: University of California Press, 1989), 349.

<sup>578</sup> Volkov, *El coro mágico*, 15.

<sup>579</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 221.

de la revolución rusa” (“*Lev Tolstoi kak zerkalo russkoi revoliutsii*”), en donde acusa al escritor de haber sido uno de los responsables del fracaso de la Revolución de 1905.

Tolstoi reflejó el odio acumulado, el maduro afán de una vida mejor, el deseo de liberarse del pasado, la falta de madurez que entrañaban los sueños, la incultura política y la blandura revolucionaria. Las condiciones histórico-económicas explican la necesidad del surgimiento de la lucha revolucionaria de las masas, su falta de preparación para la lucha y la tolstoiana no resistencia al mal, que fue una causa importantísima de la derrota de la primera campaña revolucionaria<sup>580</sup>.

En ese mismo artículo, denuncia las contradicciones del tolstoianismo. Dice que “las contradicciones en las obras, en las ideas, en las teorías, en la escuela de Tolstoi, son verdaderamente flagrantes”<sup>581</sup>. Según Sánchez Vázquez,

Lenin empieza por señalar la existencia de cuatro contradicciones: *a)* entre el artista genial y su fanatismo cristiano; *b)* entre la protesta sincera, vigorosa y franca, y el "tolstoiano" que se da golpes de pecho y trata de autoperfeccionarse moralmente; *c)* entre la crítica implacable de la explotación capitalista y la prédica de la "no violencia", y *d)* entre el realismo lúcido y la prédica de la religión y el clericalismo<sup>582</sup>.

Lenin también critica a la hipocresía de los liberales, por pegarse a un nombre famoso como el de Tolstoi, cuando en realidad no creen ni en su Dios ni en su crítica al régimen existente<sup>583</sup>. Son llamativos los resultados de una encuesta que se hizo en 1909 a la “*intelligentsia* trabajadora” sobre el escritor más leído entre ellos: Tolstoi obtuvo el primer lugar, con 295 votos; Darwin fue segundo, con 152 votos; y Marx obtuvo el decimosexto puesto con solo 52 votos<sup>584</sup>.

Trotsky, en la carta mencionada anteriormente escrita con el mismo motivo (los ochenta años de Tolstoi), también observa contradicciones, reconociendo los aspectos positivos de la ideología tolstoiana, pero lamentándose de que el escritor no sea un revolucionario.

Y a pesar que él se rehúsa a acoger con simpatía nuestros objetivos revolucionarios, sabemos que esto ocurre porque la historia le ha rehusado a él personalmente la comprensión de sus senderos revolucionarios. Nosotros no lo

---

<sup>580</sup> V. I. Lenin, «León Tolstoi, espejo de la revolución rusa», *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, n.º 6 (octubre de 1970): 108.

<sup>581</sup> Lenin, 105.

<sup>582</sup> Sánchez Vázquez, «Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)», 355.

<sup>583</sup> Lenin, «León Tolstoi, espejo de la revolución rusa», 104.

<sup>584</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 222.

condenaremos. Por el contrario, apreciaremos siempre en él no solamente la grandeza de su genio que no perecerá en tanto permanezca vivo el arte del hombre, sino también su inflexible coraje moral que le ha impedido permanecer tranquilamente en las filas de la hipócrita iglesia DE ELLOS, de la sociedad de DE ELLOS y del Estado DE ELLOS, condenándolo a permanecer solitario entre sus innumerables admiradores<sup>585</sup>.

Tanto Trotski como Lenin acusaron a Tolstoi de que con su filosofía de la “no violencia” había contribuido al fracaso de la Revolución de 1905. Tolstoi no vivió para ser testigo de la Revolución de Febrero, en 1917, pero, según Volkov, la habría aprobado con entusiasmo<sup>586</sup>. Podría servir como prueba de esto el hecho de que los tolstoianos, lejos de perder impulso tras la Revolución de Febrero, ganaron seguidores y comenzaron a establecer numerosas comunas agrícolas<sup>587</sup>.

Tolstoi estaba muerto, pero en los tiempos revolucionarios de 1917 nuevamente se esperaba que él “dijera algo nuevo”<sup>588</sup>. La influencia de Tolstoi sobre el período revolucionario, y el uso de su imagen durante ese mismo período, son fenómenos muy diferentes, aunque relacionados. La influencia real de Tolstoi sobre la revolución es distinta a la influencia que se le atribuyó. De allí que varias fracciones empiezan a utilizar la imagen de Tolstoi, para poner al escritor de su lado. Había una percepción general de que la Revolución de Febrero tuvo un origen tolstoiano<sup>589</sup>.

Además de la objeción de conciencia al servicio militar, el nombre de Tolstoi estaba asociado con la reforma de la tierra, “la cuestión de la tierra”. Como dijimos más arriba, esta posición deriva principalmente de Henry George. En el artículo “El gran pecado” (“*Veliki grej*”), de 1905, Tolstoi decía que la tierra era “la única cosa de importancia e interés”<sup>590</sup>. Se trataba de eliminar la propiedad privada de las tierras, y nacionalizarlas para distribuir las entre los campesinos. La Revolución de Febrero y la Asamblea Constituyente, entonces, tomaban el proyecto tolstoiano de demoler la propiedad privada de la tierra<sup>591</sup>.

---

<sup>585</sup> Trotsky, «Tolstoy, Poet and Rebel», 95. Mayúsculas en el original.

<sup>586</sup> Volkov, *El coro mágico*, 70.

<sup>587</sup> Gina Kovarsky. Reseña de *Memoirs of Peasant Tolstoyans Soviet Russia*, traducido, editado y con una introducción de William Edgerton. *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 176.

<sup>588</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 223.

<sup>589</sup> Denner, 223.

<sup>590</sup> Lev Nikolaievich Tolstoi, «*Veliki grej*», 1905, <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/velikij-greh.htm>.

<sup>591</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 226.

Sin embargo, la Revolución de Octubre dejó de ser percibida como tolstoiana. Como refiere Denner, “Vladimir Chertkov, el ejecutor literario y el representante más prominente de Tolstoi, observó que los revolucionarios, a principios de 1918, amaban referirse a sí mismos como ‘no tolstoianos’”. Chertkov aclara que los revolucionarios sabrían muy bien cómo se habría sentido Tolstoi al ver las atrocidades que ellos cometían<sup>592</sup>.

A pesar de la declarada orientación “no-tolstoiana”, la imagen de Tolstoi mantuvo una poderosa influencia<sup>593</sup>. La postura de los bolcheviques no era absolutamente uniforme, y esto se debe en parte a que varios de ellos habían coqueteado alguna vez con el tolstoianismo, como los casos de Bonch-Bruевич, Armand, Krupskaja y Lunacharski. El poeta Aleksandr Blok (1880-1921) proclamó, en 1919 a Gorki como “el heredero fundamental de Tolstoi en los círculos sociales y políticos”<sup>594</sup>. Sin embargo, Gorki había sido muy crítico con Tolstoi. En una carta a Anton Chejov (1860-1904), en 1900, escribe:

Lev Tolstoi no ama a los hombres; no, no los ama. Solo sabe juzgarlos con crueldad, con excesiva dureza. Su idea de Dios no me gusta. ¿Es eso un Dios? Es una parte del conde Tolstoi y no Dios, ese Dios sin el cual los hombres no pueden vivir. Dice que es anarquista. En cierta medida lo es, pero, al tiempo que destruye unos reglamentos, dicta otros no menos severos y duros para los hombres. Eso no es anarquismo, sino la autoridad de un gobernador de provincias<sup>595</sup>.

Gorki y Chejov eran parte de la *intelligentsia* que, en algún modo, había sido influida por las ideas tolstoianas. Entre las diferencias profundas que tenía la *intelligentsia* con Tolstoi está la posición sobre el campo. Así como Tolstoi idolatraba a los campesinos, la *intelligentsia*, al igual que el bolchevismo, despreciaba al campesinado.

Después de haber visto el comentario de Gorki, más arriba, transcribimos ahora la opinión de Chejov, en 1894:

La filosofía de Tolstoi me afectó sobremanera e influyó en mí durante seis o siete años... Ahora, algo en mí protesta: la austeridad y la justicia me dicen que hay más amor hacia la humanidad en la electricidad y el vapor que en la castidad y el vegetarianismo<sup>596</sup>.

---

<sup>592</sup> Denner, 227.

<sup>593</sup> Denner, 227.

<sup>594</sup> Volkov, *El coro mágico*, 117.

<sup>595</sup> Gorki, citado en Gallego, *Lev Tolstói*, 14.

<sup>596</sup> Chejov, citado en Volkov, *El coro mágico*, 24.

La Guerra Civil Rusa fue sangrienta, y duró desde el mismo momento de la Revolución de Octubre hasta 1923, enfrentando a los “rojos” con todos los enemigos de la revolución, entre los que predominaban los “blancos”. En esos años, la relación entre tolstoianos y bolcheviques fue ambigua y cambiante. Particularmente en 1920, cuando se cumplía el décimo aniversario de la muerte de Tolstoi, la pregunta era: “¿De qué lado, en las barricadas, se habría puesto Tolstoi?”<sup>597</sup>.

Los tolstoianos, inicialmente, apoyaron a los bolcheviques. Tenían la esperanza de que el nuevo gobierno soviético fuera mejor que el zarismo. También esperaban el fin de la participación rusa en la guerra. Los bolcheviques, además, prometían: a) dividir la tierra de manera justa; b) educar a los campesinos; c) desestabilizar a la Iglesia Ortodoxa. Pese a que estos motivos se esfumaron a principio de los '20, esto no impidió a algunos tolstoianos trabajar en conjunto con el gobierno soviético a lo largo de las décadas de 1920 y 1930. No obstante el recelo inicial de Chertkov, que expusimos más arriba, este publicó un panfleto a favor de la Revolución de Octubre en otoño de 1919, en Londres. Una de las cosas que destacaba era la “desmovilización automática” de los soldados rusos en 1917. También elogiaba el deshacerse de la “influencia corruptora de la Iglesia y el Estado”<sup>598</sup>.

Los rusos en el exilio (“blancos”) culpaban frecuentemente a Tolstoi por la Revolución de Octubre, porque fue el principal vocero “del ideal de cosmopolitismo, de panhumanismo, de universalidad”, y la revolución se reveló como “opuesta a las ideas de Nación, Patria y Estado”. El novelista simbolista y crítico literario Dmitri Sergueievich Merezhkovski (1866-1941), y el representante de la Duma Vasili Alekseiévich Maklakov (1869-1957), ambos viviendo en el exilio tras la Revolución de Octubre, también culparon a Tolstoi. El análisis de Merezhkovski es interesante, porque trata de responder a la pregunta sobre de qué lado hubiera estado Tolstoi en caso de haber estado vivo en ese momento. Su respuesta es que Tolstoi debió haber rechazado a los bolcheviques por su uso de la fuerza, pero también debió rechazar a los blancos por el mismo motivo. Por otro lado, concluye que habría sido bolchevique en lo estético y en lo metafísico, pero que desde el punto de vista religioso habría sido “blanco”, y eso es lo que lo pone en el lado opuesto a Lenin. En cuanto a Maklakov, la acusación a Tolstoi está fundamentada en dos hechos evidentes: que los

---

<sup>597</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 224.

<sup>598</sup> Denner, 228.



bolcheviques están honrando a Tolstoi en el décimo aniversario de su muerte, y que los tolstoianos están colaborando con los bolcheviques<sup>599</sup>.

En cuanto al culto político que tuvieron los bolcheviques hacia Tolstoi, ya mencionamos anteriormente que la actitud era ambivalente durante el período revolucionario. Según el sociólogo norteamericano Durant Drake, en un artículo escrito en 1920, la Revolución Bolchevique expresa un auténtico deseo ruso de consagrar los principios del tolstoianismo: igualdad económica, paz y rechazo al privilegio burgués<sup>600</sup>.

Alguien que intenta reconciliar a Tolstoi con el programa bolchevique es Ivan Knizhnik, y lo hace desde adentro, ya que fue un miembro del soviet de Petrogrado durante la Revolución de Octubre. Según Denner,

Knizhnik explica que para Tolstoi había solo dos soluciones para “liberar al pueblo de la supremacía burguesa”: la primera, una llamada a “ir al pueblo” y trabajar la tierra (“un vestigio del populismo”); y la otra, “que toda la gente consciente rechace cumplir con las obligaciones que el gobierno burgués les pide que haga”<sup>601</sup>.

Knizhnik menciona, además, muchos puntos de similitud entre las enseñanzas de Tolstoi y las políticas instituidas recientemente por el gobierno soviético: separación entre Iglesia y Estado, las políticas bolcheviques sobre arte y educación, la abolición de la pena capital y los intentos de reformar a los criminales “a través del servicio público”, y el “desarrollo completo de cada individuo”<sup>602</sup>.

Hacia el fin de la Guerra Civil, en 1923, declina el culto político de Tolstoi. Anatoli Vasilievich Lunacharski (1875-1933), quien se desempeñó como Comisario del Pueblo de Educación entre 1917 y 1929, y que antiguamente había simpatizado con las ideas tolstoianas, declara en una conferencia pública, en 1924, que el peor enemigo del marxismo es el pacto entre la burguesía y el menchevismo. El segundo lugar entre los enemigos, es para el tolstoianismo, porque pese a no ejercer influencia sobre el proletariado, sí lo hace sobre la *intelligentsia*. Además, es “nuestro competidor en

---

<sup>599</sup> Denner, 230-32.

<sup>600</sup> Durant Drake, «Light from Tolstoy on Russia», *International Journal of Ethics* 30, n.º 2 (enero de 1920): 190-95.

<sup>601</sup> Denner, «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy’s image during the Russian revolutionary period», 236.

<sup>602</sup> Denner, 237.

ejercitar la influencia sobre la mejor parte de los campesinos, no solo en Europa, sino también en las profundidades de Asia”. Luego, Lunacharski presenta a dos de los intelectuales y actores políticos más notables del momento, Romain Rolland y Mahatma Gandhi, para demostrar que el tolstoianismo es el “principal oponente” del marxismo. También dice que el tolstoianismo hace la revolución al capitalismo mirando hacia el pasado, mientras que el marxismo lo hace mirando hacia el futuro. Lunacharski amenazó: “Vamos a librar una batalla contra esta atractiva y corruptora superstición tolstoiana que agota la conciencia y la energía”. Y la batalla fue ciertamente librada contra la presencia social de Tolstoi, o al menos el culto político conectado a él. El culto político pasó a ser un culto estético, y se convirtió en un modelo apropiado para el Realismo Socialista: “el artista consumado que nunca se hundió en el esteticismo, un ‘realista crítico’ que estaba furioso contra las condiciones económicas, sociales y religiosas de su tiempo, y un internacionalista que permaneció a lo largo del tiempo en Rusia”<sup>603</sup>.

Con la llegada de Stalin al poder, los tolstoianos se convirtieron rápidamente en blanco de hostigamiento. Esto se debía en gran medida a que se resistían sistemáticamente al servicio militar, y porque se negaban a profesar el credo comunista y enseñarlo a sus hijos. La colectivización forzada casi destruyó al movimiento en 1929, pero sus líderes, respaldados por el influyente Chertkov, solicitaron a las autoridades el reasentamiento de la comunidad tolstoiana “Vida y Trabajo”, tal vez la más importante y numerosa en ese momento en Rusia, desde la región de Moscú hasta Siberia. Se concedió el permiso, y en 1931 la comunidad comenzó una nueva vida en la región de Altai, al lado del río Tom<sup>604</sup>. Pero con el reasentamiento no se terminó la persecución. En 1936, los líderes fueron arrestados, y durante dos años más se van a suceder otros arrestos dentro de la comunidad. Finalmente, en 1939 va a ser convertida en una granja colectiva soviética.

Tal vez la comunidad “Vida y Trabajo” fue una de las más afortunadas, por haber sobrevivido hasta 1939, ya que la mayoría de las comunidades fueron siendo clausuradas desde 1921<sup>605</sup> y, con más fuerza, en la década de 1930.

---

<sup>603</sup> Denner, 237-40.

<sup>604</sup> Kovarsky. Reseña de *Memoirs of Peasant Tolstoyans Soviet Russia*, traducido, editado y con una introducción de William Edgerton, 176.

<sup>605</sup> Alston, «Tolstoy’s Guiding Light».

La doctrina tolstoiana tuvo una gran cantidad de fieles también fuera de Rusia, entre ellos muchos intelectuales. Podemos mencionar a Romain Rolland (1866-1944), Mahatma Ghandi (1869-1948), William Jennings Bryan (1860-1925) y Clarence Darrow (1857-1938) (fiscal y abogado defensor, respectivamente, del célebre juicio del caso Scopes)<sup>606</sup>, los fundadores del movimiento *kibutz* en Palestina, y Jane Addams (1860-1935), fundadora del movimiento *settlement* en Chicago<sup>607</sup>.

De entre los nombrados arriba, se destaca sin dudas Mahatma Gandhi. Si bien la correspondencia que tuvo Tolstoi con el joven Gandhi fue escasa, las ideas del escritor ruso influyeron decisivamente en el pensamiento del indio. Esto fue así al punto que Gandhi fundó una colonia tolstoiana en Sudáfrica, a la que llamó “Tolstoy Farm”. Gandhi siempre reconoció la importancia que tuvo Tolstoi para él. Según Mochizuki,

Gandhi llama a Tolstoi "el gran maestro a quien siempre he considerado uno de mis guías". Para Gandhi, “la vida de Tolstoi se ha consagrado a reemplazar el método de la violencia para eliminar la tiranía, o asegurar la reforma, por el método de la no resistencia al mal. Él le haría frente al odio expresado por la violencia, con el amor expresado por el auto-sufrimiento. No admite excepción alguna para reducir esta divina y gran ley del amor. La aplica a todos los problemas que preocupan a la humanidad”<sup>608</sup>.

Hemos nombrado a algunos personajes ilustres norteamericanos en los que influyó Tolstoi. Debemos destacar que, tan pronto como en la década de 1880, “el nombre de Tolstoi tenía una gran autoridad entre los diversos círculos estadounidenses de pensamiento ilustrado con respecto a los diversos movimientos progresistas que abogaban por la no resistencia, el pacifismo, la templanza, el celibato, la higiene, etc.”<sup>609</sup>.

Salvo la “Whiteway Colony” en Inglaterra, que todavía continúa vigente desde su creación en 1898, las otras colonias tolstoianas que se fundaron alrededor del mundo tuvieron una vida efímera, como la mencionada “Tolstoy Farm” (1910-1913), en Sudáfrica, la “Christian Commonwealth Colony” (1896-1900), en Estados Unidos, y

---

<sup>606</sup> Volkov, *El coro mágico*, 19.

<sup>607</sup> Donna Tussing Orwin, «Introduction», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 1.

<sup>608</sup> Mochizuki, «Nonviolence by Tolstoy & Gandhi: Toward a Comparison through Criticism», 149.

<sup>609</sup> Robert Edwards, «Tolstoy and Alice B. Stockham: the influence of “tokology” on *The Kreutzer Sonata*», *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 89.

dos intentos en Chile (1903-1905)<sup>610</sup>. Es entendible el poco éxito de las colonias tolstoianas, dada la utopía de llevar una vida absolutamente ascética y alejada de la modernidad. Trotski, en el escrito antes mencionado, transcribe una cita de Tolstoi:

“Es una buena cosa [...] tener la electricidad, el teléfono, las exposiciones y todos los jardines de Arcadia con sus conciertos y sus representaciones, y al mismo tiempo, los cigarrillos, los encuentros pugilísticos, los tiradores y los motores; pero yo quisiera ver todo esto en el fondo del mar. Y no solo esto, también los trenes y todos los tejidos de algodón y de lana hechos en el mundo porque, para producirlos, el noventa y nueve por ciento de los hombres se encuentra reducido a la esclavitud y muere a millares en las fábricas en donde estos artículos se manufacturan”<sup>611</sup>.

El famoso escritor y activista Stefan Zweig (1881-1942) fue un profundo admirador de la obra literaria de Tolstoi, quien influyó también en su postura pacifista. Sin embargo, en la biografía de Tolstoi que publicó en 1928 muestra las inconsistencias y contradicciones de la doctrina tolstoiana. No sin ironía, Zweig dice:

Ahora todas las aflicciones y miserias han terminado. Al fin los hombres deben reconocer lo inmensamente sencillo que es vivir la vida, lo que es molesto se arroja por la borda, se procede a abolir el Estado, la religión, el arte, la cultura, la propiedad y el matrimonio y con ella el “mal” y el “pecado” quedan extinguidos para siempre. Y si cada uno con su propio trabajo cultiva la tierra, fabrica su propio pan, se confecciona sus zapatos, dejará de haber Estados y religiones y solo existirá el reinado de Dios sobre la tierra. Así entonces Dios es “amor” y el “amor” la esencia de la vida. Luego, fuera con todos los libros, no trabajar ya más con el espíritu, basta con el “amor”<sup>612</sup>.

No fue una tarea fácil vivir como tolstoiano, máxime si tenemos en cuenta que, como inteligentemente observa Porché, Tolstoi fue siempre menos tolstoiano que sus discípulos<sup>613</sup>.

---

<sup>610</sup> Sobre los intentos chilenos de colonias tolstoianas, ver: Louis C. Bourgeois, «The Tolstoy Colony, a Chilean Utopian-Artistic Experiment», *Hispania* 46, n.º 3 (septiembre de 1963): 514-18; Galgani, *Augusto D’Halmar*; Jaime Massardo, *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren: contribución al estudio crítico de la cultura política de las clases subalternas de la sociedad chilena* (Santiago de Chile: Lom, 2008); Volodia Teitelboim, *Notas de un concierto europeo: cuatro tríos y un destierro* (Santiago de Chile: Lom, 1998).

<sup>611</sup> Trotsky, «Tolstoy, Poet and Rebel», 93.

<sup>612</sup> Stefan Zweig, *Tolstoi* (Santiago de Chile: Zig - Zag, s. f.), 90.

<sup>613</sup> Porché, *Tolstói: retrato psicológico*, 213.

#### 4 - Abutcov como tolstoiano

No cabe duda de que Alejo Abutcov fue tolstoiano. No solamente trató de llevar una vida acorde a esta doctrina, sino que además fue un activo militante de la causa a través de la publicación de cuentos y artículos propagandísticos, de los que nos ocuparemos más adelante.

Como todo tolstoiano (incluso como Tolstoi mismo), Abutcov necesitó de una “conversión”. Aquí está una de las principales dudas que se nos presenta. ¿Cuándo se produjo esa conversión? Si confiáramos en lo que dicen las fuentes argentinas, y especialmente en el artículo que publicó Abutcov en la revista *Golos Truda*, esta conversión se produjo aún en vida de Tolstoi, más específicamente entre 1895 y 1896, que fue cuando tuvo lugar el primer encuentro entre ambos. Incluso, podríamos considerar la posibilidad de que la conversión fue varios años antes, ya que en mencionado artículo Abutcov relata cómo Tolstoi se convirtió en su autor preferido, cuando aún era estudiante del Gimnasio de Simbirsk<sup>614</sup> (1884-1892). No obstante, tenemos dudas de que Abutcov haya sido tolstoiano antes de la muerte de Tolstoi, y esto implicaría que no fue su amigo y discípulo, como mencionan las fuentes argentinas. Nuestras dudas están fundamentadas en dos motivos, que expondremos a continuación.

En primer lugar, no hemos encontrado ninguna fuente rusa que confirme lo dicho por Abutcov en su artículo, ni lo que aparece en las fuentes argentinas. La fuente rusa más antigua que muestra un vínculo de Abutcov con el tolstoianismo es el primer interrogatorio, previo a su encarcelamiento, y esto ocurrió en 1919<sup>615</sup> (nueve años después de la muerte de Tolstoi).

En segundo lugar, el estilo de vida que llevaba Abutcov, al menos hasta 1914, distaba mucho del que se pretendía para un tolstoiano. No solo no vivía en comunidad, sino que sus actividades no eran coherentes con esa ideología. Ya vimos cómo Tolstoi se oponía férreamente a la Iglesia Ortodoxa y al Estado. En cuanto a la religión, Abutcov manifiesta ser ortodoxo en toda la documentación oficial de la Universidad Imperial de Moscú y del Conservatorio de San Petersburgo. Sabemos que, en la Rusia de ese

---

<sup>614</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 46-47.

<sup>615</sup> Simbirskaia Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek., «Protocol» (protocolo de interrogatorio).

momento, el no haberse manifestado como “ortodoxo” le hubiera acarreado posiblemente varias limitaciones en sus estudios y trabajos. No obstante, hay otro elemento que lo vincula de manera más directa con la ortodoxia: su trabajo en la Capilla Coral Imperial. Esta institución estaba orientada hacia la formación en el ámbito de la música religiosa (ortodoxa), y Abutcov era profesor de los futuros *regenti*, o sea, los futuros directores de coros ortodoxos<sup>616</sup>. Además, la Capilla Coral Imperial estaba al servicio del zar, o sea, del Estado autocrático. Pero tal vez las más paradójicas, en caso de que Abutcov fuera tolstoiano durante esa época, fueron las otras actividades que realizó al servicio del Estado: el servicio militar y su posterior empleo en el Ministerio de Finanzas de Rusia. Recordemos que Tolstoi les aconsejó a los jóvenes que fueran doctores, ingenieros, docentes, artistas, escritores, antes que tener puestos legales, administrativos, clericales o militares, pagados por el gobierno. Abutcov era abogado, una profesión que no está dentro de las “aconsejadas” por Tolstoi, y además tuvo puestos administrativos y militares que dependían directamente del gobierno zarista. En cuanto a lo militar, Abutcov realizó su servicio militar entre 1896 y 1897. Podríamos considerar este hecho como una fatalidad, ya que el servicio militar en Rusia era obligatorio, pero lo llamativo es que Abutcov figura como “voluntario”<sup>617</sup>. Por este motivo, nos inclinamos a pensar que tenía la posibilidad de eximirse, dado su estatus familiar dentro de la nobleza, y que decidió realizar el servicio militar por voluntad propia (incluso, pensando tal vez en continuar con la carrera militar, teniendo en cuenta los cursos y exámenes que rindió, y el rápido ascenso que logró en solo un año: de simple soldado a oficial). Como vimos en el capítulo correspondiente, Abutcov pasó a reserva y luego fue convocado para la guerra ruso-japonesa. Hay palabras elogiosas de su jefe de batallón, en cuanto a su desempeño durante la guerra, considerándolo uno de sus “más cercanos y fieles ayudantes”<sup>618</sup>. Tal vez esto sí fue una fatalidad, sin opciones para negarse a ser reclutado para una guerra. Luego de su servicio militar, habíamos visto que Abutcov comenzó a trabajar en el Ministerio de Finanzas, y su carrera civil en esta cartera fue también rápida y exitosa, desde 1897 hasta 1914. Lo más llamativo, es que Abutcov tuvo un cargo muy importante nada menos que en el Departamento de Recaudación de Impuestos.

---

<sup>616</sup> En el próximo capítulo trataremos más específicamente sobre qué tan “tolstoiana” era su actividad compositiva y musical en general.

<sup>617</sup> Foja de servicios.

<sup>618</sup> Komandukschi 8-go Sibirskago Zapasnago Bataliuna, Informe sobre desempeño militar.

Precisamente, uno de los puntos que más atacó Tolstoi de la administración gubernamental era el cobro de impuestos, considerando esto como un tipo de violencia que ejerce directamente el Estado, por lo que va en contra del pacifismo que pregonaba. Al describir la ideología tolstoiana, en las primeras páginas de este capítulo, hablamos del círculo de violencia, compuesto por cuatro métodos, a través del cual el Estado atrapa a los ciudadanos. Con sus actividades, Abutcov estaba inserto dentro de este círculo de violencia, aunque, debemos aclararlo, con la gran atenuante de que no ostentaba una situación de poder y siempre fue un subordinado.

Ante este panorama, nuestra hipótesis es que Abutcov se convirtió en tolstoiano entre 1914 y 1918. Precisamente, este período se caracteriza por una ausencia casi total de documentos vinculados con su vida. Incluso, esa ausencia de documentos puede deberse a algún retiro del compositor de la vida cotidiana que llevaba en San Petersburgo, buscando un cambio de estilo de vida, o tal vez se haya trasladado hacia alguna de las comunidades tolstoianas ya establecidas. Por otra parte, recordemos que en 1914 Abutcov tuvo que retirarse de su trabajo en el Ministerio de Finanzas debido a su enfermedad (neurastenia). La Junta Médica de esa institución había determinado que Abutcov padecía “muchas enfermedades neuróticas, graves e incurables, que le impiden seguir trabajando”<sup>619</sup>. Esta enfermedad la venía acarreado desde algunos años atrás y, aparentemente, los tratamientos médicos no daban resultado. Ante esta situación, es posible que Abutcov haya buscado terapias alternativas, y entre las posibilidades estaba la de acercarse a la “vida sana” pregonada por el tolstoianismo, junto con la medicina natural común a este estilo de vida. Si esta hipótesis es correcta, pareciera que la estrategia le dio resultado, ya que, si observamos la activísima vida que tuvo Abutcov hasta el momento de su muerte, nadie podría haber imaginado el diagnóstico médico que le habían dado treinta años atrás.

Luego de esta duda sobre el momento en que Abutcov abrazó las ideas de Tolstoi, podemos afirmar con absoluta certeza que desde 1919 hasta su muerte se mantuvo fiel al tolstoianismo, aunque con algunas limitaciones derivadas de las circunstancias utópicas de esta ideología.

No nos vamos a detener en los detalles acerca de su persecución, encarcelamiento y periplo hasta llegar a la Argentina, todo esto vinculado con su tolstoianismo, ya que

---

<sup>619</sup> S.-Peterburskoie Stolichnoie Vrachebnoie Pristutstvie, «Vypiska» (sentencia de junta médica).

los expusimos ampliamente en el Capítulo I. Recordemos solamente que Abutcov fue investigado durante 1919, por sus ideas anarquistas –tolstoianas, y a finales de ese año fue encarcelado. Luego de un breve período en prisión, quedó en libertad, tal vez por mediación del ejecutor testamentario de Tolstoi, Vladimir Chertkov, quien en ese momento era el líder del movimiento tolstoiano. El vínculo entre Abutcov y Chertkov está documentado, principalmente a través de dos cartas de 1920. En ellas, Abutcov y Aleksandr Kochelev (uno de sus compañeros de prisión) les informan a Chertkov y su esposa sobre sus planes para formar una colonia tolstoiana. Primero lo intentaron en Simbirsk, la provincia de la que era originario Abutcov, pero el intento fracasó. Inmediatamente se trasladaron con el mismo propósito a Ucrania, pero nuevamente la suerte les fue adversa. En 1922, ubicamos a Abutcov en Bulgaria. Posiblemente haya estado durante un breve tiempo en Francia, pero en 1923 ya se instaló de manera definitiva en la Argentina.

Permaneció en Buenos Aires durante poco más de un año (1923-1924). Su vida en la metrópoli fue activa en el ámbito musical, pero distaba mucho de su ideal tolstoiano. Seguía con su proyecto de formar una colonia y, luego de analizar distintas posibilidades, como ya mencionamos en el Capítulo I, optó por adquirir un terreno en San Pedro del Atuel. Según sus propias palabras, “cansado por exceso de trabajo, sintió la necesidad de descansar en un paraje lejano de la ciudad, y como la vida del campo siempre le gustaba, vino a vivir en Provincia de Mendoza”<sup>620</sup>. Hay dos razones para no creer en esta declaración que escribió Abutcov en 1938. En primer lugar, si algo no hizo, fue “descansar”, ya que trabajó arduamente hasta el final de vida. En segundo lugar, y tal como vimos en el Capítulo I, los cronistas de *La Campana de Palo* escribieron, en 1925: “dijo que vino allí para vivir en pobreza y sencillez como su maestro Tolstoy”<sup>621</sup>, y ese artículo está acompañado por el “llamado” que hace Abutcov:

LLAMADO – Todos los secuaces de León Tolstoy que quieran vivir en sencillez, trabajando la tierra según la doctrina del gran moralista ruso, pueden dirigirse a Alejo Abutcov –Colonia San Pedro de[ ] Atuel, estación Carmensa, F. C. O., - quien tiene a su disposición una chacra para cultivar, donde todos los adherentes podrán vivir fraternalmente, como afiliados de la colectividad tolstoyana<sup>622</sup>.

---

<sup>620</sup> [Abutcov], *Memoria del primer decenario escolar*, 8-9.

<sup>621</sup> «Alejo Abutcov», 18.

<sup>622</sup> «Alejo Abutcov», 16.



Está claro, entonces, que el móvil que lo llevó hasta San Pedro del Atuel fue el de conformar la tan ansiada colonia tolstoiana, proyecto que venía arrastrando desde su liberación de la cárcel de Moscú en 1920.

Solamente acudieron a este llamado un italiano, Pedro Coazzo, un español, Manuel Folgueral (junto a su esposa y sus hijos), y un ruso, Gregorio Krivoviazzy. Es obvio que esta cantidad de personas es insuficiente para conformar una “colonia”, y ese fue seguramente el motivo de su temprano fracaso. A esto se le suma lo que vimos anteriormente, la utopía del estilo de vida en comunidad que exigía el tolstoianismo. Este fue el principal impedimento que tuvieron casi todas las colonias tolstoianas que se formaron alrededor del mundo, y que condujo a su disolución. No obstante, esta colonia formada por Abutcov tiene una relevancia particular, pese a su efímera vida: es la única colonia tolstoiana documentada en la Argentina. Por otra parte, no podemos decir que Abutcov haya abandonado su proyecto rápidamente, ya que tenemos documentado que la colonia estaba en formación al menos hasta el año 1928.

Estamos diciendo que la colonia formada por Abutcov “fracasó” y “tuvo una efímera vida”, pero solo en el sentido de lo que se pretendía en el tolstoianismo para una comunidad. Aclaremos esto, porque sus integrantes (Abutcov, Coazzo y la familia Folgueral<sup>623</sup>) siguieron muy unidos hasta la muerte de Abutcov. El terreno que este había destinado a la colonia, finalmente fue fraccionado en tres partes, una para cada integrante. Según la documentación inmobiliaria, Abutcov vendió, un mes antes de morir, su parcela a Manuel Folgueral<sup>624</sup>. Nuestra hipótesis es que en realidad la venta no fue tal, sino que fue una donación, y que lo hicieron constar como “venta” por cuestiones burocráticas. Tengamos en cuenta, además, que Abutcov no tenía herederos. En definitiva, los Folgueral fueron “su familia” durante toda su vida en General Alvear. Además, los tres hijos de Folgueral fueron alumnos de Abutcov en el Conservatorio “Schubert”. Uno de ellos, Sirio, fue quien vivió hasta hace algunos años en la que había sido la casa del Abutcov, y tomó como un designio moral la tarea de conservar la vivienda respetando lo que el músico había construido (aunque fuera precario), como así también sus pertenencias. Reforzando nuestra hipótesis de que la propiedad de Abutcov no fue vendida, sino donada, en una entrevista que le hicimos a

---

<sup>623</sup> Krivoviazzy, como vimos en su momento, ya había abandonado la colonia para 1927.

<sup>624</sup> Escritura, 24 de julio de 1945, V-041, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Sirio Folgueral, este manifestó: “Yo sólo quedé con ellas [las hectáreas de la finca], las heredé del profesor”<sup>625</sup>. Gracias a él, además, ha llegado a nuestros días el fondo documental de Alejo Abutcov.

A continuación, comentaremos algunos aspectos que también se vinculan con el tolstoianismo de Abutcov durante su vida en la Argentina. Para ello, seguiremos los diez temas en que dividimos la presentación sobre la ideología tolstoiana, al comienzo de este capítulo. Debemos mencionar que entre las fuentes que nos han sido de utilidad para esta parte de nuestro trabajo, se destacan las entrevistas que realizamos a algunas personas que llegaron a conocer a Abutcov, así como también los materiales que se conservan en el Fondo Documental “Alejo Abutcov”. Por otra parte, nuestro personaje publicó algunos cuentos y artículos propagandísticos del tolstoianismo, pero, dada la relevancia de estos escritos, los trataremos por separado en un apartado especial.

#### **4.1 - Filosofía**

Las fuentes no son numerosas para poder establecer relaciones estrictamente filosóficas dentro del pensamiento de Abutcov. Tal vez podríamos pensar en la influencia de Rousseau y su “retorno a la naturaleza”, pero sería algo simplista, ya que ese concepto fue utilizado por el filósofo en un sentido más amplio (no basta con irse a vivir al campo).

En su fondo documental solo encontramos, aparte de un par de folletos que publicitaban libros de sabiduría oriental, algunos fragmentos de libros vinculados directamente con la filosofía, pero de autores tan heterogéneos en su pensamiento (Jaime Balmes, Ludwig Büchner, Maurice Maeterlinck) que sería arriesgado afirmar que Abutcov estaba de acuerdo con esos escritos<sup>626</sup>. En donde hay mayor contenido filosófico es en las publicaciones propagandísticas de Abutcov que, como dijimos anteriormente, trataremos por separado más adelante.

---

<sup>625</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

<sup>626</sup> Somos conscientes de que la biblioteca de una persona no refleja necesariamente su forma de pensar. En el caso de Abutcov, nos pareció interesante tener en cuenta los libros que se han conservado en su fondo documental, ya que son muy pocos (31, y varios de ellos fragmentados), y la mayoría tiene relación con sus intereses.

## 4.2 - Religión

A través de las entrevistas y algunos de sus documentos personales, hemos notado que los habitantes de General Alvear consideraban a Abutcov como “ortodoxo”, pero por el solo hecho de que era ruso (el razonamiento era: “si Abutcov es ruso, y la religión de Rusia es la ortodoxa, entonces Abutcov es ortodoxo”). Como tolstoiano, es obvio que debía estar enfrentado con la Iglesia, aunque siendo cristiano. En su tumba, en el Cementerio Municipal de General Alvear, hay una cruz católica, pero seguramente eso fue por decisión (o costumbre) de los amigos que se encargaron de su inhumación.

No hay muchos elementos para juzgar “qué tan cristiano” era. De lo que estamos seguros es de su anticlericalismo. Entre los pocos libros completos de su fondo documental encontramos el famoso *Testamento de Juan Meslier*<sup>627</sup>. Esto es significativo, porque Jean Meslier (1664-1729) fue un sacerdote católico que dejó al morir este escrito, considerado como el texto fundador del ateísmo y del anticlericalismo militante en Francia. Las ideas anticlericales aquí expuestas están en coincidencia con las ideas anticlericales de Tolstoi (no así en los argumentos que plantea Meslier sobre la inexistencia de Dios). El anticlericalismo de Abutcov queda mucho más expuesto en la publicación que hizo en la revista *Claridad* de “Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstoi sobre la iglesia”<sup>628</sup>, a la que volveremos cuando tratemos sobre las publicaciones de tipo propagandístico.

## 4.3 - Pacifismo

Ya vimos cómo la violencia, según Tolstoi, se manifiesta no solo en el aspecto militar, sino que atraviesa todos los ámbitos, incluido el económico. Los escritos propagandísticos que publicó Abutcov tienen varias referencias a este tema, y lo trata como algo inherente a las colonias tolstoianas. Por citar un ejemplo, en las “Cartas del campesino III” dice que “Lo único con que están conformes todos [los adherentes de

---

<sup>627</sup> Juan Meslier, *Testamento de Juan Meslier, cura de Etrepigny, dedicado a sus feligreses* (Buenos Aires: Reeditado por un grupo de ateos y repartido gratis, 1934).

<sup>628</sup> León Tolstoi, «Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstoi sobre la iglesia», trad. Alejo Abutcov, *Claridad*, octubre de 1926. Puede consultarse también en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 31-32.

las colectividades tolstoianas], es la [no] resistencia al mal: antimilitarismo y anarquismo cristiano”<sup>629</sup>.

#### **4.4 - Vegetarianismo**

Este fue el aspecto más visible del tolstoianismo de Abutcov. A excepción de Sirio Folgueral, los demás entrevistados manifestaban no saber que Abutcov era tolstoiano, pero todos coincidían en que era vegetariano.

El vegetarianismo, en Tolstoi, estaba fundamentado en dos razones principales: la no-violencia hacia los animales y la idea de que la ingesta de carne conduce hacia los apetitos carnales. No negamos que estos motivos hayan estado presentes en el vegetarianismo de Abutcov, pero debemos agregar que, para él, el vegetarianismo cobraba mayor fuerza como método medicinal, como parte del naturismo y la eutrofología. Por esta razón, trataremos este tema en el apartado destinado a la ciencia.

#### **4.5 - Castidad**

El celibato promovido por Tolstoi en sus enseñanzas parece haber sido adoptado plenamente por Abutcov. En esos tiempos, en una sociedad como la de General Alvear, un adulto de más de cincuenta años que se mantenía soltero podría haber levantado sospechas de mantenerse al margen de los cánones morales de la época (por ejemplo, podría ser un indicio de homosexualidad). No debe haber sido fácil para Abutcov explicar el celibato desde el punto de vista tolstoiano, especialmente dentro de una comunidad que entendía el celibato solo entre los sacerdotes católicos. Este es el motivo por el que pensamos que Abutcov decía que era viudo, que su esposa murió en Rusia, y que tuvo un hijo que quedó en ese país al momento de emigrar. De esa forma, su celibato quedaba justificado (no era soltero, era “viudo”). Tampoco era muy bien visto que un viudo rehiciera sentimentalmente su vida. Al preguntar a nuestros entrevistados si tenían información acerca de alguna pareja o novia mientras vivió en General Alvear, las respuestas eran enfáticamente negativas. Por ejemplo, cuando le

---

<sup>629</sup> Alejo Abutcov, «Cartas del campesino III», *Claridad*, septiembre de 1926, 12. Puede consultarse también en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 28.

preguntamos a las hermanas María y Marta Lalik (que habían sido alumnas de Abutcov): “¿Y nunca tuvo una novia?”, respondieron al unísono: “¡¡No!! Nunca.”, y Marta agregó: “Se ve que su mujer era su amor”<sup>630</sup>. Hermann Neuhaus (otro de sus alumnos), ante la pregunta “¿Y él tuvo alguna pareja?”, respondió: “No, nunca le vi nada deshonesto, nada”<sup>631</sup>.

#### 4.6 - Ciencia

Al menos en lo que respecta a su vida en el campo, Abutcov se mantuvo al margen de los avances científicos y tecnológicos. Su actitud de enfrentamiento a la ciencia médica se corresponde con la desconfianza que tenía Tolstoi a la medicina convencional. Como ya vimos, el escritor odiaba a los médicos, porque al intervenir sobre un enfermo impedían que se cumpliera la voluntad de Dios. En el caso de Abutcov, este va un poco más allá de los razonamientos teológicos, y ve en el naturismo un reemplazo de la medicina convencional.

Abutcov adhiere al naturismo con especial devoción. A la base ideológica del naturismo, afín en gran medida con el anarquismo y con el tolstoianismo, se le suma el vegetarianismo. El fondo documental de Alejo Abutcov posee numerosos materiales que nos confirman su interés en este aspecto. Además de algunos libros, como *Catecismo y guía del vegetariano*<sup>632</sup>, de Juan Padrós Rubió, y *Manual práctico de alimentación racional y crudívora*<sup>633</sup>, de José Castro, fragmentos de libros, como una parte de *El problema del pan integral en el vegetarianismo cocido y semicrudo*<sup>634</sup>, también de José Castro, y catálogos, entre los que se destaca el de la Sociedad Vegetariana de Moscú<sup>635</sup>, encontramos también documentación relacionada con la compra de revistas y libros de naturismo.

Entre las revistas que encontramos pertenecientes a Abutcov, se destacan algunos ejemplares de *Vida nueva*, presentada como “Revista bimestral ilustrada de naturismo

---

<sup>630</sup> Marta Lalik y María Lalik, entrevista, 2007.

<sup>631</sup> Hermann Neuhaus, entrevista, 2007.

<sup>632</sup> Juan Padrós Rubió, *Catecismo y guía del vegetariano* (Madrid: El Imparcial, 1920).

<sup>633</sup> José Castro, *Manual práctico de alimentación racional y crudívora* (Barcelona: Maucci, 1925).

<sup>634</sup> José Castro, *El problema del pan integral en el vegetarianismo cocido y semicrudo* (Barcelona: Sintés, 1925).

<sup>635</sup> Mosk. Vegetarianskogo Obshchestva, Catálogo de publicaciones, 1926, CO-058, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

integral”, publicada por la Corporación Colonia Naturista Argentina, con sede en Mar Chiquita (Córdoba), y dirigida por José Abentín. También hay algunos números de *Salud y cultura*, con una descripción tan amplia como elocuente: “Publicación Mensual de Naturismo Científico Moderno. (Alsinismo o La Ciencia de la Salud). – Alimentación, Higiene, Cultura Física, Moral y Mental. Arte, Ciencia, Belleza, Poesía”, dirigida por Emilio Alsina y publicada en Buenos Aires. También de esta ciudad es otra revista que encontramos entre las pertenencias de Abutcov: *Vida naturista*, “Revista popular para la divulgación de la vida sana”, dirigida por Carlos Obedman. Pero la mayor cantidad de revistas presentes en el fondo documental de Abutcov corresponde a *Naturismo eutrofológico*, que se presentaba como “Revista científica, dedicada al estudio y vulgarización del nuevo Naturismo Eutrofológico, Filosofía, Ciencia, Psicología experimental, Moral Biológica, Crítica y Sociología Naturista”, con sede en la Colonia Vegetariana Eutrofológica (Torrente, Valencia, España). Su director era José Castro, y ya lo mencionamos en el párrafo anterior, por ser el autor de algunos libros que encontramos en el fondo documental de Abutcov. Nos detenemos un poco en este punto ya que, de todas las líneas del naturismo, la eutrofología parece haber sido la que más entusiasmó a Abutcov. No solo compraba la revista *Naturismo eutrofológico*, sino que además hizo un curso por correspondencia de eutrofología. El autor mencionado, José Castro, junto con Nicolás Capo, impulsaron en Barcelona la Escuela Naturo-Trofológica. La trofología es una rama del naturismo que se caracteriza “por el papel central que juegan en ellas las incompatibilidades alimenticias derivadas de las cargas eléctricas positivas y negativas de los alimentos”<sup>636</sup>. Al poco tiempo, Castro se separó de su socio Capo y creó la “eutrofología”. Básicamente, se trataba de lo mismo, por lo que el cambio de nombre respondía únicamente a la separación de los socios. Si bien la base de la disciplina era la alimentación, la eutrofología apuntaba a un estilo de vida que comprendía al individuo en su totalidad, tal como se deduce del subtítulo de la revista (“Revista científica, dedicada al estudio y vulgarización del nuevo Naturismo Eutrofológico, Filosofía, Ciencia, Psicología experimental, Moral Biológica, Crítica y Sociología Naturista”). Como en casi todas las corrientes del naturismo, tan en boga durante la primera mitad del siglo XX, había implicancias ideológicas y políticas, y estas estaban

---

<sup>636</sup> Ximo Guillem-Llobat, «Ideología en la nutrición: la eutrofología durante el primer tercio del XX», en *Medicina, ideología e historia en España (Siglos XVI-XXI)*, ed. Ricardo Campos, Luis Montiel, y Rafael Huertas (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), 200.

en la línea del pensamiento anarquista de Abutcov. Castro fue conocido en el movimiento libertario por una “infinidad de charlas que impartió en sedes de CNT y Ateneos Libertarios a lo largo de todo el Estado [español]”<sup>637</sup> y había empezado “a calar dentro de los grupos anarquistas en los años anteriores a la dictadura [franquista]”<sup>638</sup>.

Al parecer, Abutcov recurrió a la medicina convencional solo en casos extremos (unos meses antes de morir, estuvo internado). Entre sus documentos encontramos un cuaderno, escrito en ruso, con un detalle diario sobre su dieta, síntomas y horarios. También había varias hojas sueltas en las que detallaba diariamente la dieta que seguía, y cómo había dormido por la noche. En su humilde vivienda de San Pedro del Atuel había construido un baño de vapor, y entre sus papeles había una hoja con fotos de “baños de sudor generales y de vapor locales, modelos originales del profesor José Castro, que se usan en la Escuela Libre Naturista”<sup>639</sup>.

Sirio Folgueral, en una entrevista, nos contó que “se había sometido a un ayuno, cuarenta días de ayuno, no sé, a base de jugo de limón o naranja...”<sup>640</sup>. Hemos localizado una fotografía en la que se ve a Abutcov muy delgado, y en su reverso alguien (posiblemente Sirio Folgueral) escribió: “A. Abutcov después de ayunar 40 días por enfermedad y con éxito”<sup>641</sup>.

El entusiasmo de Abutcov por el naturismo iba más allá de su propia salud. Sirio Folgueral nos relató lo siguiente: “Una vez viajaron a Córdoba con mi padre, tenían idea de poner una pensión naturista [...] con otros naturales de allá; yo conozco esa zona, San Marcos Sierra, departamento Cruz del Eje, al noroeste de Córdoba”<sup>642</sup>.

---

<sup>637</sup> *Vegetarianismo y anarquismo en el primer tercio del siglo XX en el Estado español* ([Madrid]: Distribuidora Peligrosidad Social, 2010), 21.

<sup>638</sup> Piro Subrat, *Invertidos y rompepatrias: marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el estado español (1868-1982)* (Madrid: Imperdible, 2019), 51.

<sup>639</sup> Hoja de publicación naturista, s. f., V-010, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>640</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

<sup>641</sup> Fotografía de Abutcov, s. f., F-003, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>642</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

#### 4.7 - Estado

Como anarquista y tolstoiano, es obvio que Abutcov va a oponerse al Estado. No obstante, durante su estadía en la Argentina no realizó acciones en contra del Estado argentino, tanto nacional, provincial como municipal. Tampoco en sus publicaciones hay un ataque hacia el Estado de manera directa. Apunta, más bien, contra la burguesía y el capitalismo. Esta actitud de no confrontar contra el Estado local puede ser entendible, ante un temor a represalias, máxime si tenemos en cuenta que Abutcov era un personaje “solitario”, que no formaba parte de un grupo que pudiera protegerlo o en el que pudiera apoyarse, a diferencia de los anarquistas que tendían a la “acción”.

Si bien no vemos una actitud confrontativa con el Estado argentino, sí notamos su rechazo a los gobiernos totalitarios de la Europa de ese momento: el fascismo, el franquismo, el nazismo y el bolchevismo (el régimen que lo había encarcelado en Rusia). Entre las acciones más interesantes de Abutcov está el intento de crear, en Carmensa, una junta local de Solidaridad Internacional Antifascista (S.I.A.), que era una asociación surgida durante la Guerra Civil en España, y que se oponía, obviamente, al franquismo, pero también a otros regímenes totalitarios, como el estalinismo. Según los testimonios recogidos, en este propósito lo acompañaron su gran amigo y vecino Manuel Folgueral y el célebre Juan Bautista Bairoletto, quien había adquirido fama como “bandido rural”, pero que al llegar a Carmensa, lejos de cualquier intención delictiva, había recibido asilo, junto con su familia, en la finca de Abutcov.

En sus relaciones epistolares también se observan preocupaciones antifascistas y antibolcheviques, especialmente en las correspondencias que mantuvo con Iosif Lomot, ya mencionado en el Capítulo II, otro emigrado ruso con el que tuvo una gran amistad. Mantuvo correspondencia, además, con otras personalidades de izquierda, entre las que se destaca Pedro Antín Olave, periodista español, amigo de Unamuno, y acérrimo opositor a la dictadura de Franco. En una carta, Antín Olave le solicita a Abutcov colaboración para la venta de su libro *Vida de los Pachi Monte*, cuyo beneficios líquido estaba destinado a los exiliados españoles<sup>643</sup>.

---

<sup>643</sup> Pedro Antín Olave, Carta de Pedro Antín Olave a Abutcov, 1 de julio de 1941, LO-040, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.



Entre los pocos libros que se conservan de la biblioteca personal de Abutcov, encontramos autores anticomunistas, como Dionisio Napal (*El Imperio Soviético*), o anarquistas, como Álvaro Yunque (*Versos de la calle*), Florencio Sánchez (*M'hijo el doctor*) y María Lacerda de Moura (*¿La mujer es una degenerada?*).

#### 4.8 - Campesinado

El afecto de Abutcov por los campesinos es muy evidente, y se podrá observar en las publicaciones que trataremos más adelante. Es lógico también que saliera en defensa de ellos, ya que hasta él mismo sufrió humillaciones por ser campesino. Para ejemplificar esto, comentaremos un ejemplo. Como vimos en el Capítulo I, Abutcov incorporó en 1938 su conservatorio al Instituto Musical “Santa Cecilia”, de Buenos Aires, y que estaba dirigido por Cayetano Troiani y Mario Rossegger. Luego de esa incorporación, era común que cuando algún alumno de Abutcov se mudaba a Buenos Aires, este le recomendara continuar sus estudios en la Sede Central del instituto. Así ocurrió con la niña Hedita Goñi. La madre de esta alumna mantuvo informado a Abutcov acerca de la incorporación y avances de su hija en la Sede Central, y en una de sus cartas dice:

Recibí su amable carta y seguí su consejo de inmediato. Fui a ver a Troiani. Me recibió Rossegger y me dijo que Troiani era muy exigente y muy severo no como estos maestros del campo que ni música saben. Después hablé con Troiani y me dijo que el pondría a la nena donde le parecía que él no respetaría exámenes ni estudios con profesores de campaña que él hace repetir 5 y 6 lecciones a una alumna y que tuvo una alumna suya la de Tumas y que cuando vino no sabía nada y le había dado mucho trabajo, y que esto no es de extrañar pues Usted en vez de músico se ha convertido en chacarero y que gana más dinero con su finca que con los alumnos y que ni por los diarios se entera de la música y que yo seré de esas madres que quieren que sus hijos pasen libros aunque no sepan nada<sup>644</sup>.

Independientemente de que el atacado por este comentario, por parte de Rossegger y Troiani, era el propio Abutcov, a este le tiene que haber dolido el desprecio con el que los ciudadanos se referían a los campesinos. Seguramente estaba pensando en esto cuando le envió una carta a otra institución musical de Buenos Aires, el Conservatorio “D’Andrea”:

---

<sup>644</sup> Heda G. de Goñi, Carta de Heda G. de Goñi a Abutcov, 30 de junio de 1939, LP-032, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Y los derechos son en general muy elevados y a veces no son al alcance de la gente pobre y modesta que viven en los pueblos como General Alvear, Bowen, Real del Padre, etc. Aprovechando el trabajo de los conservatorios incorporados las Sedes Centrales al mismo tiempo tienen un criterio poco elevado de [los] pr[ofesores]. Dicen “estos profesores del campo hasta no saben que es la música”. Y para qué entonces admiten la incorporación de tales profesores? Piensa Vd que en el campo no pueden haberse [*sic*] buenos profesores. Está muy equivocado; hay profesores de primer orden. Conozco unos cuantos que son tal vez superiores a los Directores de las Sedes Centrales y no obstante estos vienen [a] controlarlos, tomar examen de los alumnos, obligan a aceptar programas a veces mal hechos, etc.<sup>645</sup>.

El menosprecio hacia los campesinos, y la actitud con la que muchos ciudadanos trataban de aprovecharse de aquellos, hacían que Abutcov reaccionara en defensa de lo que consideraba justo. Un documento muy interesante que encontramos en su fondo documental es una hoja, escrita de su puño y letra, en la que figuran dos columnas. En la primera dice: “Casas de comercio a las que no debe entrar ningún obrero consiente [*sic*], ningún chacarero, ningún trabajador intelectual y manual, obrero del músculo y del cerebro”; en la segunda: “Casas y negocios recomendados por el Centro obrero de oficios varios y de los campesinos organizados”. Debajo de las columnas figuran sendos listados de comercios<sup>646</sup>. Este “Centro obrero de oficios varios y de los campesinos organizados” que menciona Abutcov suena a una agrupación de carácter anarcosindicalista. Lo más posible es que nunca haya llegado a concretarse, aunque seguramente era anhelada por él.

Aprovechamos para mencionar aquí un panfleto anónimo que encontramos en el fondo documental de Abutcov, titulado “La Canción de la Vendimia 1936 (lo que siente y canta el alma popular mendocina)”. Es un texto irónico, en el contexto de la primera Fiesta de la Vendimia, la más representativa de nuestra provincia. Allí se denuncia que pese a que el gobierno provincial (conservador) organiza esta fiesta, los campesinos están llenos “de deudas, de miseria y de dolor”<sup>647</sup>.

---

<sup>645</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Conservatorio "D'Andrea", 1 de abril de 1941, LM-054, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>646</sup> [Alejo Abutcov], Listado de comercios, s. f., V-004, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>647</sup> «La Canción de la Vendimia 1936», abril de 1936, V-069, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

#### 4.9 - Pedagogía

Tolstoi había creado escuelas para los campesinos. Podríamos afirmar que Abutcov siguió su ejemplo, creando un conservatorio para los campesinos. Aunque su conservatorio estaba en la ciudad (pequeña, pero ciudad al fin) de General Alvear, la mayoría de sus alumnos provenían de la zona rural del departamento. Si bien el conservatorio fue fundado en 1928, cuatro años después de haberse instalado Abutcov en San Pedro del Atuel, su idea parece haber estado desde el momento de su arribo. Los cronistas de *La Campana de Palo*, cuando lo entrevistaron en 1925, relatan lo siguiente:

Una de las frases que pudimos sorprender en sus labios fue, cuando mascullando, dijo que vino allí para vivir en pobreza y sencillez como su maestro Tolstoy; y que le sorprendían las extraordinarias aptitudes de los hijos de los colonos para aprender música. Y con ello prometíase una buena siembra espiritual en temperamentos y mentalidades incontaminadas, y una futura cosecha de fuertes y buenos artistas<sup>648</sup>.

Sabemos, por la documentación y los testimonios, que Abutcov era muy consciente de las limitaciones económicas y laborales de los alumnos y sus respectivas familias. Siempre trató de ayudarlos, incluso con la compra de los instrumentos musicales necesarios. Analizando los estados de cuentas que se conservan en su fondo documental, queda claro que él se mantenía económicamente con el producto de su finca (especialmente a través de la venta de frutas, miel y cera). Lo poco que recaudaba de sus alumnos, a través de las cuotas, era reinvertido en el conservatorio (compra de instrumentos, libros, partituras, etc.). Como explicamos en el Capítulo I, Abutcov buscó la forma de incorporar su conservatorio a algún conservatorio con sede en Buenos Aires, para poder otorgar diplomas oficiales. Esta no fue una tarea fácil, ya que las exigencias en cuanto a programas no se adaptaban a la disponibilidad de sus alumnos y, lo que era peor, la incorporación a un conservatorio de Buenos Aires implicaba el pago de una cuota que era mucho más elevada que la que pagaban al Conservatorio “Schubert”. Podemos ilustrar la preocupación de Abutcov sobre estos temas a través de fragmentos de dos de sus cartas, la primera al Conservatorio Musical “Pierre” y la segunda al Conservatorio “D’Andrea”:

Aquí en el campo es imposible cumplir con el programa en el transcurso de 7 años, pues no hay gente que se dedica totalmente a los estudios. Casi todos

---

<sup>648</sup> «Alejo Abutcov», 18.

alumnos son de clase trabajadora quienes aprovechan pocas horas de descanso para aprender algo de música no pudiendo dedicarse a esta más que dos hora por día<sup>649</sup>.

[...] tengo que hacer advertencia, que en este paraje trabajamos entre la gente del campo, gente que dispone de poca plata, gente cuyo bienestar depende totalmente de las cosechas y de los precios de cereales y frutas la situación económica de los chacareros se empeora hasta tal grado que a veces no tienen centavos para comprar alpargatas. Entre la juventud campesina hay interés en los estudios de la música, pero pocos son quienes piensan dedicarse al arte y por consiguiente los diplomas y exámenes no tienen importancia para ellos. Algunos jóvenes que pertenecen a las clases de comerciantes o estancieros se dedican a los estudios con más seriedad pero son unos cuantos<sup>650</sup>.

El interés que tenía Abutcov por la instrucción de los campesinos excedía lo musical o lo artístico. De hecho, encontramos un cuaderno con el que Sirio Folgueral aprendía aritmética. Abutcov escribía en ese cuaderno diversos problemas, y Folgueral los resolvía<sup>651</sup>.

#### 4.10 - Esperanto

El interés de Abutcov por el esperanto viene desde antes de emigrar. No sabemos si es verdad lo que publica la revista *Seiatel / Sembrador*: “Al principio de la revolución, los bolcheviques le ofrecieron a A. V. la cátedra de esperanto en la III Internacional, para la propaganda de sus ideas unilaterales, pero él no quiso colaborar con el bolcheviquismo”<sup>652</sup>. Una de las cosas que sí prueba el conocimiento de Abutcov de esta lengua auxiliar, es la publicación de su colección *Vosem narodnyj pesen*, Op. 13, descrita en el Capítulo II. Se trata de una colección de ocho canciones populares de distintos países, y escritas para ser cantadas en el idioma original, en ruso y en esperanto. Esto es algo relevante, ya que la literatura musical en esperanto es realmente escasa.

En su fondo documental encontramos un libro en esperanto, *Superforta ambicio*, de Aleksandr Sajarov<sup>653</sup>, pero más materiales vinculados con otra lengua auxiliar, el ido:

---

<sup>649</sup> Conjunto de correspondencia, [1935]. Se ha mantenido la redacción del original.

<sup>650</sup> Conjunto de correspondencia, 10 de agosto de 1936. Se ha mantenido la redacción del original.

<sup>651</sup> Sirio Folgueral, «Cuaderno para aritm[ética]», 3 de junio de 1939, V-006, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>652</sup> [Cholovsky], «Prof. A. V. Abutkov», 18.

<sup>653</sup> A. A. Saharov, *Superforta ambicio: skizo el la esperantista vivo* (Moscú: Esperanto, 1913).

el número 28 de la revista *Kombato*<sup>654</sup>, un vocabulario con una gramática de ido<sup>655</sup>, y un fragmento de un diccionario francés – ido<sup>656</sup>. El ido es una variante del esperanto; para algunos, simplificada; para otros, mejorada. Definitivamente, Abutcov viró en su interés desde el esperanto hacia el ido. Esto está ejemplificado en el cuento que publicó (en ruso) en la revista *Seiatel / Sembrador*, en 1933, bajo el título de “*Stranny son*” (“Un extraño sueño”):

- Pero aquí, en esta área, ¿hay algún compatriota mío?
- Aquí hay muchos rusos. Es una de las naciones de donde sale el mayor porcentaje de criminales políticos.
- Por supuesto, yo querría inscribirme en una comunidad en donde haya muchos rusos, para no tener dificultad en la comunicación.
- No hay peligro, porque acá todos hablan perfectamente, no solamente en su lengua natal, sino también en el idioma “ido”.
- ¿Y por qué no en esperanto? —pregunté yo—. Después de todo, es el idioma más utilizado.
- Antes, nosotros también lo usábamos. Pero ahora usamos un idioma más simple, el ido, que, en general, es igual que el esperanto, pero mucho más simplificado. Cada nueva persona recibe una gramática y un diccionario de este idioma. En tres horas puedes perfectamente aprender la gramática y leer, con la ayuda del diccionario. En algunos días ya podrías comunicarte a través del “ido”. Por eso, en cualquier comunidad que vayas a elegir podrás perfectamente hablar con tus compañeros<sup>657</sup>.

## 5 - Abutcov y su tarea de propaganda tolstoiana

Entre 1925 y 1934, Abutcov publicó algunas traducciones, artículos y cuentos en revistas explícita o implícitamente vinculadas con el ideario anarquista: *La Campana de Palo*, *Claridad*, *Golos Truda* y *Seiatel / Sembrador*, todas de Buenos Aires. Pese a la diversidad de formatos, todos estos textos tienen algo en común: son propagandísticos del tolstoianismo, incluso cuando en algunos de ellos ni siquiera se nombre a esta ideología ni a Tolstoi. Entre los textos, hay dos en los que Abutcov aparece no como autor, sino como traductor. Nos parece importante incluirlos aquí porque, a través de ellos, se refuerza el carácter publicista de la participación de Abutcov en las revistas. A continuación, iremos describiendo los escritos de acuerdo

---

<sup>654</sup> *Kombato*, junio de 1927, R-001, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>655</sup> L. de Beaufront, *Vocabulaire Usuel (ido-français, français-ido) et grammaire de la langue* (París: Chaix, 1923).

<sup>656</sup> Hoja de diccionario francés - ido, s. f., B-030, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>657</sup> Aleksei Abutkov, «Stranny son», *Seiatel*, junio de 1933, 46; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 55-56.

con las revistas en las que aparecieron, lo que, en definitiva, también resultará en un orden cronológico<sup>658</sup>.

### 5.1 – Revista *La Campana de Palo*

*La Campana de Palo* fue una revista que salió entre 1925 y 1927, “dedicada especialmente a la literatura y a las artes plásticas”<sup>659</sup> aunque, según nuestra opinión, los artículos musicales también fueron muy relevantes. Desde su tercer número, la revista se presenta como “quincenario de actualidades, crítica y arte”. A través de los artículos que aparecen, “tiende a poner de relieve ciertos valores que se ubicarían dentro de un modelo anarquista, teñido con una buena dosis de utopía socialo-humanitaria [sic]”<sup>660</sup>. Al comienzo del primer número, en el artículo que hace de presentación de la revista, queda clara la simpatía por todo lo relacionado con Tolstoi:

Nietos, bieznietos [sic] y tataranietos retozones de Tolstoï, Romain Rolland, del nazareno Gandhi y de otros claros apóstoles, se puede comprender enseguida cuál será nuestra orientación ética y nuestra actitud espiritual ante la feria de la realidad del mundo físico, del anímico, intelectual y etc...<sup>661</sup>

Debemos recordar que tanto Romain Rolland como Mahatma Gandhi, mencionados en esta cita, fueron tolstoianos.

A lo largo de esta tesis, hemos mencionado en numerosas oportunidades la semblanza sobre Abutcov que publicó *La Campana de Palo* en su tercer número<sup>662</sup>, cuando unos cronistas de la revista lo encontraron, por casualidad, en San Pedro del Atuel. Por ese motivo, no nos vamos a extender sobre el particular. Solamente queremos transcribir uno de los últimos párrafos de esa semblanza, que se relaciona directamente con lo que estamos tratando aquí:

---

<sup>658</sup> Hemos publicado todos estos textos, tanto los que estaban originalmente en español, como las traducciones de los que estaban en ruso. La publicación de estos textos (*Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*) puede descargarse gratuitamente en <http://bdigital.uncu.edu.ar/11553>.

<sup>659</sup> María del Carmen Grillo, «*La Campana de Palo* (Buenos Aires, 1925-1927) y el periodismo porteño de los años veinte: un registro de tensiones», en *Ensayos sobre la prensa: Primer Concurso de Investigación en Periódicos Argentinos en Homenaje al Prof. Jorge B. Rivera*, de Paulina Brunetti, Matías Maggio Ramírez, y María del Carmen Grillo (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008), 295.

<sup>660</sup> Nilda Díaz, «*La Campana de Palo*: primera época», *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 4-5 (1990): 366.

<sup>661</sup> «Las campanas», *La Campana de Palo*, 17 de junio de 1925, 4.

<sup>662</sup> «Alejo Abutcov».

Al despedirnos, nos prometió traducirnos toda la labor tolstoyana de la ética anarquista todavía inédita en todos los idiomas, excepto el alemán, creemos. Y esta promesa la cumplía al enviarnos su primera traducción, cuyo título es éste: *¿En qué consiste la libertad verdadera?*<sup>663</sup>

No sabemos el motivo, pero esa promesa no se cumplió. Solamente envió esa primera traducción, que comentaremos a continuación<sup>664</sup>.

### 5.1.1 – ¿En qué consiste la verdadera libertad?<sup>665</sup>

En el cuarto número de la revista, el siguiente al que incluía la semblanza sobre Abutcov antes mencionada, apareció esta traducción. Al final de ella, los editores de la revista colocaron el siguiente comentario:

Como anunciáramos, comenzamos con este bello trabajo de León Tolstoy, la serie que traducirá especialmente para LA CAMPANA DE PALO Alejo Abutcov, que es el representante más directo del gran ruso en este país, cuyas teorías trata de llevar a la práctica viviendo humildemente entre los campesinos de Mendoza. – “¿En qué consiste la verdadera libertad?”, folleto desconocido hasta ahora en otro idioma que el ruso, fue prohibido como otros trabajos de Tolstoy que iremos dando a conocer, por el Comisariado de Educación Pública de la RR. SS. de los Soviets, y perseguidos sus divulgadores<sup>666</sup>.

Al publicarse esta traducción, no se puso en duda que la autoría era de Lev Tolstoi. Sin embargo, el artículo original en ruso (*V chem istinnaia svoboda?*), si bien se corresponde perfectamente con la ideología de Tolstoi, fue redactado por sus seguidores y publicado varios años después de su muerte, sin consignar autoría. La publicación fue de la Obschestvo Istinnoi Svobody v pamiat L. N. Tolstogo (Sociedad de la Libertad Verdadera en memoria de L. N. Tolstoi), en 1917, en la ciudad de Moscú. La publicación original, bajo el título de *V chem istinnaia svoboda? (¿En qué consiste la verdadera libertad?)* constaba de dos partes: la primera era “una breve presentación de los fundamentos de la verdadera libertad”, y la segunda consistía en

---

<sup>663</sup> «Alejo Abutcov», 18.

<sup>664</sup> No sabemos a qué se debe el cambio de orden en las dos últimas palabras del título (“libertad verdadera” por “verdadera libertad”). Puede haber sido una errata en el artículo en que se menciona, o tal vez a los editores de la revista les pareció mejor modificar el título con el que mandó Abutcov este artículo, antes de publicarlo.

<sup>665</sup> Tolstoy, «¿En qué consiste la verdadera libertad?»; puede consultarse también en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 11-15.

<sup>666</sup> Tolstoy, «¿En qué consiste la verdadera libertad?», 26; Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 15.

los estatutos de la Sociedad de la Libertad Verdadera en memoria de L. N. Tolstoi<sup>667</sup>. La traducción de Abutcov, si bien lleva el título general de la publicación, solo incluye la primera parte.

El texto está estructurado en catorce párrafos numerados. La traducción adolece de algunos errores propios de quien no tiene al español como lengua materna. No obstante, lo más llamativo es haber hecho pasar a Tolstoi como autor, cuando no lo era. Seguramente, no hubiera tenido el mismo impacto e interés si se hubiera presentado como un texto anónimo de una sociedad rusa absolutamente desconocida. El poner a Tolstoi como autor funcionó como una especie de “validación”. Por otra parte, ¿quién se encontraba en condiciones, en esa época y en la Argentina, de dudar de la autoría de este texto, o de chequearlo?

## 5.2 – Revista *Claridad*

*Claridad* se presentó, desde el primer número, como “revista de arte, crítica y letras” y “tribuna del pensamiento izquierdista”. Dentro del “pensamiento izquierdista”, *Claridad* “incluía al socialismo, al anarquismo, al comunismo, a los primeros grupos del trotskismo, al georgismo y a la ‘juventud independiente’, militante en universidades y en sindicatos, que formarían el ideal frente de trabajadores manuales e intelectuales”<sup>668</sup>. Como vemos, el espectro es tan amplio que apuntaba a ideologías muy diversas, pero tan diversas que, en algunos casos, eran incompatibles. No creemos que la manifiesta simpatía de la revista hacia el comunismo y la Revolución Rusa le haya gustado a los anarquistas (y menos a los tolstoianos). Como dice Florencia Ferreira de Cassone, “hubo dos temas absorbentes en la prédica de *Claridad*: el primero fue el de la revolución social y política bajo la consigna de la izquierda y el segundo, el repudio contra las dictaduras, el militarismo, el clericalismo y el imperialismo”<sup>669</sup>. Consideramos que este segundo tema es el que está más vinculado directamente con el tolstoianismo, y en este contexto se entiende mejor la colaboración de Abutcov a través de algunos escritos.

---

<sup>667</sup> *V chem istinnaia svoboda?* (Moscú: Obshestvo Istinnoi Svobody v pamiat L. N. Tolstogo, 1917).

<sup>668</sup> Florencia Ferreira de Cassone, *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica* (Buenos Aires: Dunker, 2005), 27.

<sup>669</sup> Ferreira de Cassone, 26.



Si bien la revista apareció entre 1926 y 1941, Abutcov solo participó en los primeros cuatro números, todos de 1926. En los primeros tres números publicó tres “Cartas del campesino”, y en el cuarto una traducción de Tolstoi.

### 5.2.1 – Cartas del campesino [I]<sup>670</sup>

Las tres “Cartas del campesino” están redactadas de manera epistolar, como respuestas a cartas recibidas por Abutcov. Debemos aclarar que este carácter epistolar es solamente un recurso literario; no se trata de cartas reales. En ellas, Abutcov refleja de manera muy clara sus convicciones tolstoianas, especialmente en “el valor redentor del campo, en detrimento del poder corruptor de la ciudad”<sup>671</sup>. En la primera de estas cartas, esto queda bien ejemplificado:

Días pasados recibí tu carta en la cual inquirías los motivos que me indujeron a trocar la vida urbana por la del campo [...]. Comenzaré por decirte que [...] la mayoría de los habitantes de las ciudades se ocupan en trabajos improductivos. Todos esos empleados, oficiales, comerciantes, artistas, músicos, dibujantes, escritores, bailarines, chauffeurs, lacayos, y muchos otros actores de la ciudad, tienden a arreglar su vida cómodamente, evitando el trabajo corporal y sin producir nada positivo, prefieren vivir a expensas de los demás que trabajan. A mí me daría vergüenza vivir de tal manera; y por otra parte ignoro qué trabajo podría realizar en la ciudad sin sentirme parásito del prójimo. Es por ello que me es imposible evitar la vida en el campo, donde puedo trabajar quedando conforme con mi conciencia [...] la vida en las ciudades desmoraliza a los hombres y esteriliza su laboriosidad. La mayoría de los habitantes urbanos tienden a encontrar el trabajo más fácil y ganar lo más posible [...] Ellos se imaginan sencillamente que su tarea es civilizar, guiar, juzgar y gobernar la manada inculta de los aldeanos, quienes alimentan y subsidian con su trabajo a los habitantes de las ciudades [...] Mas repito que el elemento predominante es el que no quiere vivir *comiendo el pan con el sudor de su frente*. Bastante tiempo viví yo también en la ciudad ejerciendo una profesión libre y ganando más de lo que era preciso para el bienestar; pero con el tiempo me persuadí que vivir de tal manera era una vergüenza, que era menester cambiar de vida y ante todo dejar de aprovecharse del trabajo ajeno, pensar en mi mantenimiento, procurándome yo mismo los artículos de primera necesidad. He ahí una de las causas principales que me indujeron a abandonar la ciudad y a aislarme en un lugar apartado<sup>672</sup>.

---

<sup>670</sup> Alejo Abotcov [Abutcov], «Cartas del campesino», *Claridad*, julio de 1926; puede consultarse también en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 16-19.

<sup>671</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 88.

<sup>672</sup> Abotcov [Abutcov], «Cartas del campesino», 27-28; Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 16-19. Cursivas en el original.

La carta está dirigida a un ficticio “sobrino José”. Está datada en “Maina, 17 de marzo de 1925”. Teniendo en cuenta que la carta fue publicada en julio de 1926, esta fecha podría ser real. Lo que no es real es que fuera escrita en Maina, ya que desde 1924 Abutcov estaba viviendo en San Pedro del Atuel. Maina no es un lugar ficticio; de hecho, es el nombre de una localidad rusa ubicada en Simbirsk, provincia natal de Abutcov. Precisamente, una de las propiedades de Abutcov en Rusia estaba localizada en Maina.

Al finalizar la carta, Abutcov firma usando el seudónimo “Antonio Derevensky”, pero antes del título “Cartas del campesino” figura su nombre real como autor (aunque con una errata: “Abotcov” en vez de “Abutcov”). Creemos que es significativo el apellido que eligió para el seudónimo, “Derevensky”, ya que, si bien es un apellido ruso real, deriva de “*derevnia*”, que quiere decir “aldea”. O sea, “Derevensky” significa “aldeano”, lo que es acorde con el espíritu del texto de la carta.

### 5.2.2 – Cartas del campesino II<sup>673</sup>

La segunda carta enfatiza en lo social, en la libertad y agrega un ataque explícito a la burguesía y el capitalismo:

Entre tanto viviendo en la ciudad, los hombres involuntaria, forzosamente, caen en la esclavitud de la burguesía [...] No quiero estar en tal situación, no quiero servir de sostén a los capitalistas y de ayuda a su lucro. Prefiero vivir en el campo, donde me es posible trabajar para mí mismo y ayudar a otros, quienes trabajan como yo. Y viviendo aquí me encuentro mucho más libre que ningún habitante de la ciudad [...] Para vivir, tener el asilo, comer, beber y vestirse, el hombre necesita muy poco y este poco, a mi modo de ver, puede y debe ganarlo con sus propias manos [...] Por lo cual, además, de cocinar, lavar su ropa, etc., el hombre debe proveerse de todos los artículos de consumo, necesarios para su manutención, siendo ello tan fácil cuando uno vive en el campo y tiene a disposición un poco de tierra [...] Mas los habitantes de las ciudades en los más de los casos, están privados de todo ello [...] No, querido amigo, nosotros, campesinos, no podemos conformarnos con la vida de un hombre que se convierte en un autómatas que lo laven, limpien, alimenten, vistan, afeiten, peinen y que pase después todo el día, embruteciéndose con el trabajo completamente inútil. Creemos que debe ser nuestra vida dedicada a la labor productiva, más racional, más normal que la de los habitantes de las ciudades [...] Ellos han de respirar durante todo el año aire contaminado urbano, tragar el polvo de las calles, deleitarse en oír el ruido de los autos, tranvías, carreras, ómnibus y trenes. Desde pequeños estos niños son víctimas de varias enfermedades incurables [...] La

---

<sup>673</sup> Alejo Abutcov, «Cartas del campesino II», *Claridad*, agosto de 1926; puede consultarse también en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 20-25.

estadística nos dice que los enfermos crónicos, en su mayoría, pertenecen a la clase pobre urbana<sup>674</sup>.

Esta carta también está dirigida a su supuesto “sobrino José”, y está datada en “Maina, 17 de mayo de 1925” (exactamente dos meses después de la anterior). A diferencia de la primera carta, en la que figuraba un seudónimo en el lugar del firmante, en esta aparece el nombre de “Alejo Abutcov”.

### 5.2.3 – Cartas del campesino III<sup>675</sup>

La tercera carta se centra en la descripción de las colectividades tolstoianas y la ventaja de formar parte de ellas:

Las colonias [...] tolstoianas son organizadas con el fin de reunir a los secuaces de León Tolstoi en grupos para poner en práctica las ideas del gran moralista, viviendo fraternalmente, en sencillez, trabajando la tierra y cultivando el espíritu [...] Casi todas las colonias ponen la mayor atención sobre la horticultura, pues una huerta es de mucha importancia para los adherentes, siendo ellos, en la mayoría de las veces, vegetarianos y por lo tanto necesitan muchas verduras para alimentarse [...] En cuanto a los motivos que inducen a los hombres a formar parte de una colectividad, el principal es que la vida en ésta les da la posibilidad de sentirse libres e independientes de la sociedad actual burguesa [...] El hombre está muy lejos de esto, y precisamente debido a que es un ser razonable. El hombre tiene que hacer a sabiendas lo que los animales hacen instintivamente<sup>676</sup>.

La carta está datada en “Maina, 25 de julio de 1925” (un poco más de dos meses después de la segunda carta). Así como las anteriores dos cartas estaban dirigidas a un supuesto “sobrino José”, en esta tercera carta nombra como destinatario a “Nicanor Chufari”. Viene siendo una respuesta a una carta que le habría enviado Nicanor Chufari diez días antes. Dentro de lo ficticio de la publicación, llama la atención el nombre que escogió Abutcov como destinatario de su carta, ya que es una referencia directa a su bisabuelo: Nicanor Chufarov. Al igual que en la primera de las cartas,

---

<sup>674</sup> Abutcov, «Cartas del campesino II», 35-36; Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 20-24.

<sup>675</sup> Abutcov, «Cartas del campesino III»; puede consultarse también en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 26-30.

<sup>676</sup> Abutcov, «Cartas del campesino III», 11-12; Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 26, 28-29.

vuelve a aparecer el seudónimo, pero con un cambio: “Anatolio” en vez de “Antonio”. El apellido “Derevsky” se mantiene.

#### **5.2.4 – Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstoi sobre la iglesia<sup>677</sup>**

En el segundo número de *Claridad*, Antonio Zamora, el director y fundador de la revista, dijo en la nota editorial:

El próximo número de CLARIDAD estará consagrado en su mayor parte contra la iglesia y contra la mentalidad religiosa. Todo cuanto se haga para combatir los puntales de la sociedad capitalista, como el clero y el militarismo, redundará en beneficio del progreso colectivo en este siglo en que la humanidad deberá afianzar un nuevo rumbo para que la vida esté más en concordancia con el espíritu de confraternidad y más en armonía con la naturaleza<sup>678</sup>.

Esta promesa de Zamora no se cumplió al salir el tercer número de la revista, sino recién en el cuarto. En este contexto, la traducción que presenta Abutcov en este número es absolutamente acorde al objetivo planteado: el anticlericalismo. Se trata de cinco breves pensamientos ingeniosos. No se hace referencia a cuál de las iglesias está atacando Tolstoi, pero se entiende que es la Iglesia Ortodoxa Rusa (y, por extensión, aplicable a todas las otras iglesias).

No hemos encontrado las fuentes originales en ruso de estos pensamientos de Tolstoi. Ante esta situación, nos preguntamos: ¿serán realmente pensamientos escritos (o dichos) por Tolstoi? Nuestra duda se refuerza luego de lo que pasó con la traducción publicada por Abutcov en *La Campana de Palo*, en la que se atribuía a Tolstoi un texto que no era de su autoría.

#### **5.3 – Revista *Golos Truda***

*Golos Truda* (*La Voz del Trabajo*) se presentaba como “órgano de la Federación Obrera Rusa Sud-Americana”. Esta federación era conocida como “FORSA”, y su

---

<sup>677</sup> León Tolstoi, «Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstoi sobre la iglesia», trad. Alejo Abutcov, *Claridad*, octubre de 1926; puede consultarse también en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 31-32.

<sup>678</sup> A[ntonio] Z[amora], «Notas y comentarios», *Claridad*, agosto de 1926.

revista apareció, íntegramente en ruso, entre los años 1918 y 1930. Como dice Víctor Augusto Piemonte,

entre sus páginas primó el rechazo al comunismo soviético, con especial énfasis al control de los soviets ejercido por el estado y a la cruenta persecución de que fueron destinatarios los anarquistas a manos de los bolcheviques. Creado por y para anarquistas rusos en el exilio sudamericano, el periódico conservó una identidad política muy marcada, siendo su principal preocupación la situación de los anarquistas en la Rusia soviética y no el desarrollo del anarquismo en Sudamérica<sup>679</sup>.

Abutcov aportó tres contribuciones a esta revista: un cuento, una respuesta a una carta de un lector y un artículo. Las tres fueron publicadas en 1928.

### 5.3.1 – *Yurodivy*<sup>680</sup>

En la sección “*Pochtovy yaschik*” (“Buzón”) del N° 281, la revista le informa a Abutcov que ha recibido su cuento “*Yurodivy*”, y que será publicado en el próximo número de Año Nuevo, que contendrá un suplemento literario especial<sup>681</sup>. El N° 282, finalmente, no contenía ningún “suplemento literario especial”, pero la revista cumplió su promesa de publicar el cuento de Abutcov.

La palabra “*yurodivy*” con que se titula el cuento es de difícil traducción, aunque algunos la traducen como “loco por Cristo”. Se trata de un personaje característico de la religiosidad ortodoxa. Es una persona que muestra rasgos de demencia o locura, pero esta locura es ambigua: puede ser real o simulada. Gracias a esta condición, puede denunciar verdades que otros no podrían, y estar exento de ser juzgado o castigado. El *yurodivy* no es solamente un excéntrico: implica también un cierto grado de santidad.

En este cuento se retoman muchos de los postulados que Abutcov había expuesto en las “Cartas del campesino”, especialmente los que muestran el valor redentor de la vida en el campo. El personaje principal, Ivan Aleksandrovich Surkov, es un eminente

---

<sup>679</sup> Víctor Augusto Piemonte, «Los anarquistas rusos de Golos Truda a mediados de los años '20», CONICET, [https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?keywords=&id=36889&articulos=yes&detalles=yes&art\\_id=9391059](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=36889&articulos=yes&detalles=yes&art_id=9391059).

<sup>680</sup> Aleksei Abutkov, «*Yurodivy*», *Golos Truda*, 1 de enero de 1928; puede consultarse la versión en español en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 33-42.

<sup>681</sup> «*Pochtovy yaschik*», *Golos Truda*, 1 de diciembre de 1927.

catedrático y científico en el terreno de la economía política. El día en que tiene que dar una conferencia se dan cuenta que ha desaparecido, sin dejar rastros. Diez años después, de manera casual, dos de sus más fieles alumnos lo encuentran de manera absolutamente casual viviendo en un bosque, cerca de una pequeña población llamada “Neplevka”. Allí pudo encontrarle el sentido a la vida. No utiliza el dinero; ayuda a los pobladores de la zona curándolos por medios naturales; enseña lectoescritura a la gente que lo necesita. Por curar a los enfermos, la gente de las aldeas vecinas lo consideraba un “curandero”, y por no querer recibir dinero por sus trabajos, le decían “*yurodivy*” (de ahí el título del cuento). Finalmente, uno de sus discípulos decide unirse a Surkov en ese estilo de vida, y el otro alumno, que era publicista, empezó a hablar sobre la necesidad de crear comunidades agrícolas. Surkov comenzó con la organización de esas comunidades, pero aparentemente esto alertó a las autoridades, quienes solicitaron a la policía que vigilara “las cosas que pasan en la estación Neplevka”.

Da la impresión de que Abutcov se sentía identificado con Surkov<sup>682</sup>. Salvando las distancias, Abutcov también conoció la “gloria” ocupando posiciones importantes en San Petersburgo, para luego irse a vivir al medio del campo. Además, como Surkov, enseñaba lectoescritura a los campesinos, era vegetariano, y se dedicaba con ahínco a la medicina natural. También, de pasar a vivir en soledad, comenzó a organizar una comunidad agrícola. Por otro lado, hay otros dos elementos en el cuento que se vinculan de manera directa con Abutcov. El primero de ellos es el lugar en donde está situado el comienzo del cuento, “la facultad de derecho de la universidad de la capital”, que es donde estudió Abutcov. El segundo es más llamativo: Surkov vive en los alrededores de Neplevka. Dentro de este relato de ficción, seguramente ninguno de los lectores pensaría que se trata de un pueblo real. Pero Neplevka existe, y es una aldea de la provincia de Ulianovsk. Lo significativo es que esta aldea era una de las propiedades de la familia Abutcov, y Alejo había nacido allí (cuando el nombre de la aldea era Znamenskoie). De todas formas, los datos que introduce Abutcov en este relato, acerca de este pueblo, no son reales: no existe ninguna estación de tren en Neplevka (la aldea es muy pequeña; el último censo arrojó 35 habitantes). Este recurso de introducir elementos reales de su propia vida dentro de los escritos de ficción ya lo habíamos visto en las “Cartas del campesino”, con Maina y Nicanor Chufari (ningún

---

<sup>682</sup> Tolstoi también se identificaba con personajes de sus obras de ficción.

ruso, y menos un argentino, sabría que en Ulianovsk existen pequeñas aldeas llamadas “Neplevka” o “Maina”, y mucho menos que Nikanor Chufarov era un bisabuelo de Abutcov, y que de allí viene el nombre de uno de los destinatarios de las “Cartas del campesino”: Nicanor Chufari).

En fin, este cuento de Abutcov condensa los ideales del estilo de vida promovido por el tolstoianismo, pero sin mencionar a esta ideología ni a Tolstoi.

### **5.3.2 – *K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin* (Sobre la organización de colonias)<sup>683</sup>**

Se trata de una respuesta que escribe Abutcov a una carta que un lector de *Golos Truda* había publicado un par de números antes<sup>684</sup>. En esa carta, un tal A. Palamarchuk había pedido que lo ayudasen a armar una colonia, de nombre “Vidvaga”, basada en principios anarquistas. No hemos encontrado información sobre A. Palamarchuk, pero podemos suponer que era de origen ucraniano, no solo por su apellido, sino también porque el nombre de su colonia, “Vidvaga”, pertenece al idioma ucraniano y significa “coraje”.

En su texto, Abutcov ofrece su ayuda, ya que tiene conocimientos de agronomía, pero principalmente porque ha tenido muchos contactos con colonias de campesinos, incluso trabajando y viviendo en ellas. Aprovecha para decir que conoció las comunas que organizaron los bolcheviques en Rusia, y que era “testigo de la inviabilidad de las bases en las que estas comunas fueron creadas”<sup>685</sup>. Manifiesta preocupación por la importancia que le da Palamarchuk al reglamento de una colonia, “porque el reglamento es igual a la ley que los miembros deben acatar, y si hablamos sobre obediencia y deberes que deben seguir, entonces, ¿de qué colonia de ‘principios’ anarquistas se trata?”<sup>686</sup>. Abutcov da algunos consejos prácticos, pero pareciera que su

---

<sup>683</sup> Aleksei Abutkov, «K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin», *Golos Truda*, 1 de febrero de 1928; puede consultarse la versión en español en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 43-45.

<sup>684</sup> «Iz pisem tovarischei», *Golos Truda*, 1 de diciembre de 1927.

<sup>685</sup> Abutkov, «K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin», 2; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 43.

<sup>686</sup> Abutkov, «K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin», 2; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 44.

objetivo es, ante todo, dejar en claro que no todas las colonias son iguales, y que el éxito de una colonia dependerá de la afinidad ideológica entre sus miembros:

Imaginemos que los integrantes de la colonia serán un bolchevique, un tolstoiano y un simpatizante de los anarquistas asociativos. ¿Podrían ellos trabajar juntos, en armonía, si el bolchevique va a insistir con firmeza en la necesidad de una dictadura en la colonia; el tolstoiano, con sus convicciones, no va a aceptar la posibilidad de subordinación a aquella; y el anarquista va a tratar de difundir sus ideas con las que el bolchevique no puede coincidir?<sup>687</sup>

### 5.3.3 – *Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom* (Fragmentos de recuerdos sobre L. N. Tolstoi)<sup>688</sup>

A lo largo de nuestro trabajo nos hemos referido en muchas ocasiones a este artículo, ya que se trata de la fuente más directa, concreta y detallada sobre el vínculo entre Abutcov y Tolstoi. El artículo está estructurado en cinco apartados, que serían los “fragmentos” a los que hace referencia el título.

El primer fragmento relata la forma en que Abutcov conoció las obras de Tolstoi, de manera furtiva, cuando aún era alumno del “Gimnasio Clásico de S...”<sup>689</sup>. Una señora le había pedido a Abutcov que llevara un paquete cerrado al director del gimnasio, y días después el director le devolvía el paquete a la señora. El pedido de ambos, hacia Abutcov, era que no abriera el paquete. Esta prohibición llenó de curiosidad al joven, quien terminó abriendo el paquete a escondidas, y lo que se encontró fue el *Epílogo a La sonata a Kreutzer*, de Tolstoi<sup>690</sup>. Abutcov no entendió la obra, pero sintió “intuitivamente que el autor decía la verdad”. Esto hizo que Abutcov se interesara por leer más obras de Tolstoi, pero su padre se lo prohibió, ya que era “todavía muy pronto para que leyera tales libros”. Esta prohibición aumentó aún más la curiosidad del joven Abutcov, y así fue que leyó a escondidas algunos libros. Dice que, debido a su corta edad, no se sintió afectado por novelas como *Guerra y paz* y *Anna Karenina*, pero sí

---

<sup>687</sup> Abutkov, «K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin», 2; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 44.

<sup>688</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom»; puede consultarse la versión en español en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 46-52.

<sup>689</sup> Es obvio que se trata del Gimnasio de Simbirsk, y llama la atención que lo oculte colocando solo la inicial y los puntos suspensivos.

<sup>690</sup> Este dato nos ayuda a fechar los acontecimientos narrados ya que, si el *Epílogo a La sonata a Kreutzer* se publicó por primera vez en 1890, y Abutcov estudió en el gimnasio entre 1884 y 1892, esto tiene que haber sucedido entre 1890 y 1892, cuando Abutcov tenía entre quince y dieciocho años de edad.



por “los cuentos populares, como ‘Dios no está en la fuerza, sino en la verdad’<sup>691</sup>, ‘Qué hace vivir a los hombres’, ‘Donde está el amor está Dios’, y otros”. Finaliza este fragmento diciendo:

Desde ese momento Lev Tolstoi se convirtió en mi autor preferido. Nacido y criado en una aldea, yo entendía el amor de Tolstoi por la gente humilde, sus llamados a trabajar la tierra, sus consejos a "simplificar" la vida y sus visiones sobre la injusticia social<sup>692</sup>.

En el segundo fragmento, Abutcov relata cómo, fortuitamente, conoció personalmente a Tolstoi en la “segunda parte de los años noventa” del siglo XIX<sup>693</sup>. En un helado día moscovita, Abutcov vio subir al tranvía a caballo en el que viajaba a un anciano, a quien le cedió su asiento. Abutcov no conocía al anciano, pero notaba que los pasajeros le prestaban muchísima atención. Cuando el anciano descendió del tranvía, todos “se levantaron y se sacaron el sombrero para saludarlo”. Ante la curiosidad, Abutcov preguntó a otro pasajero sobre la identidad de esta persona, y entonces supo que era Lev Tolstoi. Abutcov se lamenta de haber perdido la oportunidad de solicitarle una visita para hablar sobre sus inquietudes.

El siguiente fragmento está ambientado unos días después del relato anterior. Abutcov averiguó la dirección de Tolstoi en Moscú, y decide ir a visitarlo, sin tener la certeza de que el escritor fuera a recibirlo. Tolstoi lo recibió, y reconoció en Abutcov a la persona que le había cedido el asiento en el tranvía. Tuvieron una charla de entre 20 y 25 minutos, en la que Tolstoi aclaró muchas dudas de Abutcov. Al despedirse, Tolstoi autografió un retrato suyo (que había llevado Abutcov en el bolsillo) y le dijo: “Trate de hacer las cosas que estén dentro de sus posibilidades. Si va a necesitar de mis consejos, escíbame. Estaré contento de serle útil”. Abutcov cuenta que tanto el retrato autografiado, como la transcripción de la charla que mantuvo con Tolstoi, “fueron secuestrados por los bolcheviques en un allanamiento en 1919”.

---

<sup>691</sup> En la bibliografía de Lev Tolstoi no hemos encontrado ninguna obra con este título (en ruso: *Ne v sile Bog, a v pravde*). No obstante, la frase “Dios no está en la fuerza, sino en la verdad” era frecuentemente utilizada por Tolstoi, y formaba parte de su filosofía. La frase es atribuida al príncipe Aleksandr Nevski (1220-1263), santo de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

<sup>692</sup> Abutkov, «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom», 3; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 47.

<sup>693</sup> Suponemos que la acción del relato transcurre entre 1895 y 1896, ya que Abutcov, luego de haber finalizado sus estudios de derecho en la Universidad Imperial de Moscú en 1896, regresa a Simbirsk. En 1898 se trasladará a San Petersburgo.

En el cuarto fragmento, Abutcov relata otra visita a Tolstoi, pero esta vez a su hacienda en Yasnaia Poliana. Abunda en detalles descriptivos del lugar, tanto del exterior como del interior de la mansión en la que vivía el escritor, pero aclarando que lo importante no es todo eso, sino escuchar la palabra de Tolstoi. Es prácticamente una experiencia religiosa. Hacia el final del relato, dice: “Sin exagerar, puedo decir que la gente va a Yasnaia Poliana, como en los tiempos antiguos la gente ‘cansada y abatida’ iba a Cristo y recibía tranquilidad y consolución, y advertencias y consejos que dejan huellas para toda la vida”.

El último fragmento es un relato de una especie de peregrinación que hizo Abutcov en 1916, también a Yasnaia Poliana, pero esta vez para reverenciar la tumba de Tolstoi.

El artículo que acabamos de describir apareció en el N° 290 de la revista, del 1 de octubre de 1928. Todo este ejemplar está dedicado a Tolstoi, seguramente por haberse cumplido en el mes anterior el centenario del nacimiento del escritor ruso.

#### **5.4 – Revista *Seiatel* / *Sembrador***

La revista *Seiatel* / *Sembrador* también estaba dirigida a los emigrantes rusos, pero algunos de sus artículos aparecían en español (tal vez por eso el título siempre aparecía en los dos idiomas). Surgió por iniciativa de Nicéforo Cholovsky (Nikifor Cholovski), en 1932, y estuvo vigente hasta 1982. Se presentaba como “órgano – autoeducación” u “órgano cultural – educativo”. Su tendencia era anarquista, con una orientación marcadamente antibolchevique<sup>694</sup>.

Hemos localizado dos cuentos de Abutcov en esta revista, en ruso, y fueron publicados en 1933 y 1934, respectivamente. Precisamente es esta revista la que, en 1946, luego de la muerte de Abutcov acaecida el año anterior, publicó una noticia necrológica (escrita aparentemente por el director, Cholovsky) que culmina diciendo: “sé que hay gente buena pero, como él, ninguno”<sup>695</sup>.

---

<sup>694</sup> Dmitri Rubliov, *Rossiiski anarjizm v XX veke* (Moscú: Rodina, 2019); M. A. Kublitskaia, «Russkie izdatelstva, tipografii i biblioteki v Argentine», Emigrantika.ru, <http://emigrantika.imli.ru/publications/838-kublickaja>.

<sup>695</sup> [Cholovsky], «Prof. A. V. Abutkov», 19.

#### 5.4.1 – *Stranny son* (Un extraño sueño)<sup>696</sup>

Este cuento consiste en el relato de un sueño que, imaginamos que ficticiamente, tuvo Abutcov. En el sueño, Abutcov había emigrado a un país del que no recordaba el nombre, pero en el que se hablaba en francés. Allí cultivaba la tierra, enseñaba agronomía, apicultura, música y lectoescritura<sup>697</sup>, pero las autoridades lo investigaron y fue juzgado por intentar derribar al gobierno. Como condena, lo deportaron a la “región de los criminales políticos”, que estaba a una distancia de unos diez días en tren, y de la cual era imposible escaparse. Allí, todos los presos políticos vivían en comunidades, se comunicaban en ido, no usaban el dinero y vivían en absoluta fraternidad e igualdad. En definitiva, las comunidades que describe Abutcov en este relato no son otra cosa que comunidades tolstoianas, aunque en ningún momento menciona al tolstoianismo. La descripción es muy detallada, y el soñador Abutcov se siente absolutamente feliz. Está muy entusiasmado con las montañas, los arroyos, los bosques, e intenta cortar una hermosa flor que ha crecido en una grieta, entre las rocas, en un lugar bastante inaccesible, pero no la puede alcanzar y cae rodando por la montaña. “En este momento desperté, ¡y me costó bastante tiempo comprender que yo, de nuevo, estaba en un mundo de violencia, de dictadura policial, de opresión de la gente trabajadora!”<sup>698</sup>.

#### 5.4.2 – *Babushka Matriona (iz detskij vospominani)* (Abuelita Matriona [de los recuerdos de niñez])<sup>699</sup>

El texto está redactado como si fuera un recuerdo de la niñez de Abutcov. El personaje central es una anciana, amada por todos los niños de su aldea, a la que llamaban “abuelita Matriona”, aunque ese no era su verdadero nombre. Ella había llegado a la aldea con su marido, cuando eran muy jóvenes. Como eran miembros de la

---

<sup>696</sup> Abutkov, «Stranny son»; Aleksei Abutkov, «Stranny son: (okonchanie)», *Seiitel*, agosto de 1933; puede consultarse la versión en español en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 53-61.

<sup>697</sup> Nótese la coincidencia con la vida real de Abutcov.

<sup>698</sup> Abutkov, «Stranny son: (okonchanie)», 13; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 61.

<sup>699</sup> Aleksei Abutkov, «Babushka Matriona (iz detskij vospominani)», *Seiitel*, agosto de 1934; puede consultarse la versión en español en nuestra edición: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 62-67.

*intelligentsia*, se habían plegado a la moda de “ir hacia el pueblo”<sup>700</sup>. En su nueva aldea, vivían con sencillez, trabajando la tierra. Su marido murió a los pocos años; su único hijo abandonó el hogar. Desde ese momento, ella se dedicó con cuerpo y alma a ayudar al prójimo. Derrochaba amor por doquier, y era especialmente bondadosa y cariñosa con los niños (que la adoraban). Tuvo la oportunidad de rehacer su vida sentimental, cuando se enamoró de un joven maestro que habían enviado a la escuela de la aldea, pero se negó a continuar con la relación porque “sintió que su enamoramiento se iba a transformar en un amor más fuerte que el del amor hacia el prójimo”. Abutcov relata con mucho detalle la forma de vida de la anciana, desde el punto de vista de su percepción como niño que era. En definitiva, la anciana vive y piensa como tolstoiana. A diferencia del personaje central del cuento que Abutcov había publicado en *Golos Truda*, “*Yurodivy*”, la “abuelita Matriona” es una persona muy religiosa, pero está en contra de las misas y rituales, ya que “pensaba que iban en contra de las enseñanzas cristianas”. De hecho, su cristianismo es la razón por la cual lo más importante para ella es el amor al prójimo. Cuando el cuento está por terminar, leemos lo siguiente: “Cuando cumplí 9 años, mi papá me mandó a la capital de la provincia, en donde yo ingresé al gimnasio. Cuando terminé de cursar en el gimnasio, me fui a Moscú para seguir mi educación en la universidad”<sup>701</sup>. Aquí vuelve a aparecer el recurso que habíamos visto en los otros escritos de Abutcov: dentro de la ficción incorpora elementos de su vida real. Efectivamente, Abutcov había ingresado al Gimnasio Clásico de Simbirsk con 9 años de edad (cuando lo habitual era que los alumnos ingresaran con 10 años o más), y luego estudió en la Universidad Imperial de Moscú.

El cuento termina con Abutcov regresando a su aldea, enterándose de que la “abuelita Matriona” había muerto (sin dolor, y viviendo sus últimos días felizmente), y yendo a visitar su humilde tumba.

---

<sup>700</sup> El movimiento de “ir hacia el pueblo”, o “yendo hacia el pueblo”, fue característico de la *intelligentsia* rusa. Se trataba de un movimiento político de masas, que comenzó formalmente en 1873 (aunque estas ideas venían gestándose desde la década anterior) y fue reprimido por el régimen zarista en 1874.

<sup>701</sup> Abutkov, «Babushka Matriona (iz detskij vospominani)», 10; versión en español en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 67.

## **CAPÍTULO IV:**

### **LA IDEOLOGÍA EN LA MÚSICA DE ABUTCOV**



En el capítulo anterior expusimos los distintos temas que abarca la ideología tolstoiana, y mostramos cómo Alejo Abutcov fue un fiel representante del tolstoianismo. Lo que nos interesa ahora es indagar si Abutcov, en su faceta de músico, también puede ser considerado como tolstoiano. Como hemos visto en el capítulo anterior, la doctrina que elaboró Tolstoi abarcaba prácticamente todos los ámbitos de la vida. Tratándose de una persona tan ligada al arte, y a la literatura en especial, es esperable que también incluya los asuntos estéticos. Su manifiesto estético fue publicado en 1897, bajo el título *¿Qué es el arte? (Chto takoie iskusstvo?)*. A continuación, describiremos sus ideas principales, ya que esto nos permitirá contextualizar las actividades musicales y posturas estéticas de Abutcov en función de los postulados de Tolstoi.

### **1 - ¿Qué es el arte?**

Dos cosas sorprenden, *a priori*, del ensayo *¿Qué es el arte?* Lo primero, es la gran cantidad de autores que conoce Tolstoi. Lo segundo, es el cuestionamiento radical de la pregunta estética. En realidad, esa exposición casi enciclopédica de las opiniones de autores que han escrito sobre estética, le sirve para dar fundamento al cuestionamiento radical que en el ensayo hace de la misma base de la pregunta estética. Tolstoi considera que es un error hacer que la pregunta estética sea sobre la belleza. De hecho, señala en el ensayo que es imposible concluir algo productivo desde esa pregunta. Con ello, el escritor quiere llevar el tema de la estética hacia un entorno moral. Tolstoi considera que la división entre la “estética” y la “práctica” ha conducido directamente a la degeneración del arte y, en consecuencia, el escritor dirá que solo existe arte allí donde lo bello sirve al bien. Como ejemplos de degeneración artística señala todas esas actividades en las que un número de hombres se someten a la disciplina de otro para conseguir arte, como lo que ocurre con la danza. Del mismo modo, considera que la sensualidad en el arte, en concreto en la pintura y, a propósito de esta, también la falta de dibujo (Impresionismo) y de motivos elevados, es un ejemplo de degeneración artística. La crítica continúa con la música, llegando a decir que la música de Wagner es degenerada. Según Tolstoi, el arte es un medio de comunicación y, como medio entre el artista y el público, ha de servir para transmitir sentimientos elevados a las personas. Para él, esos sentimientos derivan de la religión; sólo a través de ella es posible que el artista llegue a realizar un auténtico arte: bueno y universal (lo llama

explícitamente “católico”). Curiosamente, esta opinión no encaja ni con sus ejemplos, ni tampoco con su propia obra (como se sabe, es un escritor realista); por ello, es necesario leer el ensayo poniendo atención al contenido, y dejando un poco de lado los ejemplos con los que adorna sus opiniones. Por lo demás, a lo largo de todo el ensayo existe una especie de resentimiento frente a las clases sociales elevadas (a las que él pertenecía). Critica profundamente que el arte tenga en su base el dolor, y que sean las clases sociales más humildes las que tengan que padecerlo. Curiosamente, usa el mecanismo de la lucha de clases para achacar la descomposición del arte en su época a las clases altas. Esto lo hace sin fundamento alguno. En realidad, todas las opiniones que rodean a esta idea a lo largo del ensayo son poses que, conociendo la vida de Tolstoi, se explican por el carácter extraño y extremo que tenía. Su intención es denunciar el que sean las clases altas de la sociedad las que impongan los modelos estéticos, sean quienes disfrutan del arte, mientras que las clases más desfavorecidas sufran sobre sí el hecho de que el arte exista<sup>702</sup>. Si bien Tolstoi no es consecuente en los ejemplos y opiniones que pone, con la idea central que defiende (que básicamente puede interpretarse como correcta), nos resulta de suma utilidad al momento de reflexionar sobre el concepto de arte que podría haber afectado a un músico que se consideraba “tolstoiano”, como Abutcov.

En la introducción del libro ya se vislumbra su controversial postura. Comienza con su ataque cuestionando la utilidad del arte, si vale la pena el sacrificio de tantos seres humanos, ya sea directa o indirectamente (a través de los subsidios que da el Estado para estas actividades), para algo que no tiene utilidad alguna:

¿Será cierto que el arte tiene importancia bastante para cohonstar tales sacrificios? Tanto más urgente es resolver esto cuanto que el arte, en provecho del cual se sacrifica el trabajo de millones de hombres, y por el que se pierden millares de vidas, aparece a la inteligencia de un modo cada vez más vago y más incierto<sup>703</sup>.

Culmina la introducción de la siguiente forma:

De ahí resulta que este arte que exige de los hombres tan terribles fatigas, que degrada tantas vidas humanas, que fuerza a los hombres a olvidar las leyes del amor, no es una cosa clara y precisamente definida, sino algo que los mismos

---

<sup>702</sup> «¿Qué es el Arte? de Lev N. Tolstói», *El arte de la pintura* (blog), 25 de diciembre de 2007, <http://www.elartedelapintura.com/2007/12/qu-es-el-arte-de-lev-n-tolsti.html>.

<sup>703</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 31-32.



fieles, los iniciados, entienden de diversos modos, tan contradictorios entre sí, que resulta punto menos que imposible saber lo que debe entenderse por arte, gracias a lo cual podríamos justificar los sacrificios que se hacen en su altar<sup>704</sup>.

Con esto último, Tolstoi nos está dando a entender que no todo el arte es inútil, es malo, sino que existe un arte útil, bueno y precioso. Por los ejemplos que cita en la introducción, nos vamos dando cuenta que este arte bueno estará ligado al realismo ya que criticaba la artificialidad de la ópera.

En el primer capítulo, titulado “El problema del arte”, se refiere a la difícil delimitación del arte. Si el arte está limitado, de un lado, por la utilidad y, del otro, por la fealdad, ¿cómo fijar objetivamente esos límites? Tras citar a algunos autores, como por ejemplo a Jean-Marie Guyau, para quien los cinco sentidos son los responsables de proporcionar goce estético, reconoce un consenso en que la estética está ligada a la belleza. A continuación, pregunta:

¿Qué es, pues, esa belleza que forma la materia del arte? ¿Cómo se la define? ¿En qué consiste?

Como sucede siempre, cuanto más confusas y nebulosas son las ideas sugeridas por la palabra, con más aplomo y seguridad se emplea esta palabra y se sostiene que su sentido es demasiado claro para que valga la pena de definirlo<sup>705</sup>.

En ruso, la palabra equivalente a “belleza” es “*krasota*”, pero esta está circunscripta solo a lo que gusta a la vista. Sin embargo, en otros idiomas la palabra (“bello”, “*schön*”, “*beautiful*”, “*beau*”, etc.) ha llegado a considerarse equivalente a “bueno”. Aquí Tolstoi aclara que de ninguna manera un concepto lleva implícito al otro. Como preparación para el capítulo siguiente, anuncia que va a hablar sobre las definiciones de “belleza” que han efectuado los distintos filósofos, pero hace esta aclaración:

No citaré, como se acostumbra, las definiciones de la belleza atribuidas a los antiguos, Sócrates, Platón, Aristóteles y los otros hasta Plotino, pues en realidad, como explicaré después, los antiguos tenían del arte una concepción distinta a la que forma la base y el objeto de nuestra estética moderna. Aplicando a nuestra concepción presente de la belleza los juicios que acerca de ella formaron, se da a sus palabras un sentido que no es el suyo propio<sup>706</sup>.

---

<sup>704</sup> Tolstoy, 32.

<sup>705</sup> Tolstoy, 37.

<sup>706</sup> Tolstoy, 40-41.

Entrando ya en el capítulo destinado a la belleza, realiza una extensa enumeración de definiciones del término (y de arte en relación con la belleza) en la que abarca desde los conceptos de Baumgarten, a quien considera como el “fundador de la estética” (en realidad, fue el primero en utilizar la palabra en 1735), hasta los de Fierens-Gevaert, aparecidos en el mismo año de la publicación del ensayo que estamos abordando (1897). Este recorrido a través de sesenta y dos tratadistas de toda Europa tiene el objeto de mostrar la diversidad de opiniones y las enormes contradicciones en torno a las definiciones de arte y de belleza. Sin exponer todavía su postura, muestra simpatía por la claridad y comprensibilidad de los conceptos de Véron:

Sin dar una definición exacta del arte, el autor tiene el mérito de desembarazar la estética de todas las vagas nociones de la belleza absoluta. El arte, según Véron, es la manifestación de una emoción exteriorizada por una combinación de líneas, formas, colores, o por una sucesión de movimientos, de ritmos y de sonidos<sup>707</sup>.

La correlación entre las nociones de arte y de belleza nos lleva al tercer capítulo del ensayo (“Distinción entre el arte y la belleza”). Dice Tolstoi que todas las definiciones de la belleza propuestas por los tratadistas de estética conducen a dos principios opuestos:

El primero es que la belleza existe por sí misma, que es una manifestación de lo Perfecto Absoluto: de la Idea, de la Voluntad, de Dios. Por el segundo la belleza es solamente un placer especial que sentimos en ocasiones, sin tener para nada en cuenta el sentimiento de las ventajas que puede producirnos<sup>708</sup>.

Al primero lo llama “objetivo” y al segundo “subjetivo”, aunque reconoce que el “objetivo” termina siendo, de alguna manera, “subjetivo”, ya que la perfección produce placer. Pero el fracaso de la teoría estética se ve reflejado en otro párrafo:

Teniendo esto en cuenta, sería natural que la estética renunciara a la definición del arte fundado sobre la belleza, y que buscara otra más general, pudiendo aplicarse a todas las producciones artísticas y permitiendo distinguir lo que depende o no del dominio de las artes. Pero ninguna definición parecida se ha formulado aún, conforme puede haber visto el lector. Todas las tentativas hechas para definir la belleza absoluta, o no definen nada o solo definen algunos rasgos de ciertas producciones artísticas, y no se extienden a todo cuanto se considera y se ha considerado como formando parte del dominio artístico<sup>709</sup>.

---

<sup>707</sup> Tolstoy, 53.

<sup>708</sup> Tolstoy, 57.

<sup>709</sup> Tolstoy, 59.

Lo que critica Tolstoi es que las definiciones se elaboran *a priori* para que ciertas obras (las que les gustan a los teóricos) entren dentro de las categorías de arte y de belleza. Dicho de otra manera, se realiza el camino inverso. Para lograr una definición adecuada, piensa Tolstoi que hay que “examinar tal actividad en sí misma, luego en sus relaciones con sus causas y efectos, y no sólo desde el punto de vista del placer personal que pueda hacernos sentir”<sup>710</sup>, ya que el placer es sólo un elemento accesorio. En fin, el error es condicionar el arte a la belleza:

Así, lo que se da como definición del arte, no lo es en absoluto, sino simplemente un artificio para justificar el arte actual. Por extraño que ello parezca, a pesar de las montañas de libros escritos acerca del arte, hasta ahora no se ha dado de él ninguna definición exacta. La razón de ello estriba en que la concepción del arte ha sido fundada en la de la belleza<sup>711</sup>.

Reconoce que las únicas definiciones que tratan de sustraerse de la belleza son las de Schiller, Darwin, Spencer, Véron y Sully, pero no dejan de ser inexactas porque están basadas en el “placer que el arte puede producir”<sup>712</sup>, y no en el “papel que puede y debe desempeñar en la vida del hombre y de la humanidad”<sup>713</sup>.

Estamos en el cuarto capítulo, y Tolstoi se aventura a definir cuál es el cometido propio del arte:

Para dar la definición correcta del arte, es pues necesario, ante todo, cesar de ver en él un manantial de placer, y considerarle como una de las condiciones de la vida humana. Si se considera así, se advierte que el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres.

Toda obra de arte pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben la impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres, constituye un nexo entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, sólo le transmite sus sentimientos y emociones<sup>714</sup>.

Queda claro, entonces, que para Tolstoi el arte no está ligado a la belleza, sino a la comunicación. Para que esto se dé, se recurre a la capacidad humana de transmitir y

---

<sup>710</sup> Tolstoy, 61.

<sup>711</sup> Tolstoy, 63.

<sup>712</sup> Tolstoy, 66.

<sup>713</sup> Tolstoy, 66.

<sup>714</sup> Tolstoy, 67.

de recibir sentimientos; de que un individuo (el receptor), por medio de la comunicación, pueda vivenciar un sentimiento experimentado por otro (el transmisor), siempre a través de signos exteriores. Entonces, “desde que los espectadores o los oyentes experimentan los sentimientos que el autor expresa, hay obra de arte”<sup>715</sup>. Dice Tolstoi a continuación:

Evocar en sí mismo un sentimiento ya experimentado y comunicarlo a otros por medio de líneas, colores, sonidos, imágenes verbales, tal es el objeto propio del arte. Este es una forma de la actividad humana, que consiste en transmitir a otro los sentimientos de un hombre, consciente y voluntariamente, por medio de ciertos signos exteriores<sup>716</sup>.

Si en un comienzo, en la introducción, leíamos con temor sus interrogantes sobre la utilidad y la importancia del arte, nos tranquilizamos al leer ahora que “el arte es una cosa de las más importantes, tan importante como el mismo lenguaje”<sup>717</sup>, y nos sorprende la amplitud de la definición al declarar que “toda la existencia humana está llena de obras de arte, desde las canciones que se canta a los niños para dormirlos hasta las ceremonias religiosas y públicas. Todo es igualmente arte”<sup>718</sup>. Pero los párrafos que siguen, además de defender al arte en un sentido amplio y abarcador, nos van a introducir en una nueva problemática: la del arte verdadero y el arte falso.

Durante largos siglos la humanidad solo se fijó en una porción de esa enorme y diversa actividad artística: en la porción de obras de arte que tenían por objeto la transmisión de sentimientos religiosos. Los hombres negaron importancia a todas las formas del arte que no eran religiosas, a las canciones, bailes, cuentos de hadas, etc.; y únicamente por azar los grandes maestros de la humanidad censuraron ciertas manifestaciones de este arte profano, cuando se les antojaban opuestas a las concepciones religiosas de su tiempo.

Así los sabios antiguos, Sócrates, Platón, Aristóteles, entendieron el arte, y así lo entendieron los profetas hebreos y los primeros cristianos, así lo entienden todavía los islamitas, así lo entiende el pueblo en nuestras campañas rusas. Recuérdese que maestros de la humanidad, Platón, por ejemplo, y naciones enteras como los mahometanos y budhistas han negado a las artes el derecho de existir.

Sin duda esos hombres y esas naciones tenían culpa condenando las artes, pues era querer suprimir una cosa que no puede suprimirse, uno de los medios de comunicación más indispensable entre los hombres. Su error era, sin embargo, menor que el que cometen ahora los europeos civilizados favoreciendo las artes con tal que produzcan la belleza, es decir, con tal que procuren placer. Antes se

---

<sup>715</sup> Tolstoy, 69.

<sup>716</sup> Tolstoy, 69.

<sup>717</sup> Tolstoy, 70.

<sup>718</sup> Tolstoy, 70.

temía que entre las diversas obras de arte hubiera algunas que pudiesen corromper a los hombres, y por impedir su acción deletérea se condenaba el arte; pero hoy el temor de privarse de un placer nimio basta para hacernos favorecer todas las artes, a riesgo de admitir algunas extremadamente peligrosas. Error mucho más grosero que el otro y que produce consecuencias mucho más desastrosas<sup>719</sup>.

Los capítulos quinto y sexto versan, respectivamente, sobre “el arte verdadero” y “el falso arte”.

La estimación del valor del arte (es decir, del valor de los sentimientos [que transmite]) depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera como bueno o malo en esta vida. La cosa que distingue lo bueno de lo malo lleva el nombre de religión<sup>720</sup>.

Así, cada obra de arte habría que juzgarla dentro de su contexto religioso. Para citar solo algunos de los ejemplos que utiliza Tolstoi, el buen arte entre los judíos antiguos está representado por las profecías, los salmos y los poemas épicos del Génesis, ya que los sentimientos que expresan están en concordancia con la sumisión a la ley divina que rige el sentido de la vida en la adoración de un Dios y en el cumplimiento de su voluntad. Por su parte, entre los griegos la religión se basa en la dicha terrestre, la fuerza y la belleza, por lo que el buen arte será el que exprese la alegría y la energía de la vida.

Como dijimos en el capítulo anterior, Tolstoi era profundamente cristiano, pero rechazaba cualquier estructura autoritaria dentro de la religión. La Iglesia se había apartado de la verdadera doctrina de Jesús, por lo tanto, el verdadero arte dentro de un contexto cristiano tenía que corresponderse no con los estereotipos fijados arbitrariamente por las autoridades eclesiales, sino con los valores establecidos en el surgimiento del cristianismo, entendiéndose por estos los sentimientos de fraternidad e igualdad entre los hombres. Pero, ¿qué ocurre cuando los hombres dejan de sentir la fe religiosa? Equivocan el camino y la reemplazan por el placer, tal como ocurrió en el Renacimiento:

Así, exentas de concepción religiosa, no tenían otra base que el placer para juzgar el arte, y, una vez admitido este término de apreciación, las clases encumbradas

---

<sup>719</sup> Tolstoy, 71-72.

<sup>720</sup> Tolstoy, 73.

se volvieron hacia la concepción grosera del arte, a la de los antiguos griegos, la misma que había sido condenada por Platón<sup>721</sup>.

Si la regla es el placer personal, el parámetro a través del cual se juzga una obra de arte es la belleza. Ya vimos anteriormente que esto era un error, como lo es el de aceptar la concepción artística de los antiguos griegos. Dice Tolstoi que “los griegos no distinguían muy bien lo bueno de lo bello; pero esto dependía de su concepción moral de la vida”<sup>722</sup>. O sea, en los griegos se justifica esta confusión de conceptos, pero no en nuestra sociedad. Aunque, más que de confusión, tendríamos que hablar de concordancia entre belleza y bondad, expresada a través de la utilización de una palabra compuesta: “*kalokagathon*”. Según Tolstoi, “sobre tal confusión se ha edificado toda la estética moderna. Y nada es en verdad menos legítimo que su pretensión de ser la continuación de la estética de los griegos”<sup>723</sup>, y carga contra Baumgarten, considerado por él como el fundador de la estética como ciencia, por haber sido quien estableció una falsa teoría:

Si una teoría justifica la falsa posición en que vive cierta parte de una sociedad, por más que le falte fundamento, o sea falsa de un modo manifiesto, se admite como un artículo de fe por esta parte de la sociedad<sup>724</sup>.

El gran error de Baumgarten fue el haber confundido (o fundido) los conceptos de “bondad”, “belleza” y “verdad”, siendo que se trata de cosas muy distintas unas de otras, inclusive contradictorias entre sí. Resumiendo, “la bondad coincide a menudo con la victoria sobre nuestras pasiones, mientras que la belleza está en la raíz de todas ellas”<sup>725</sup>, y verdad “es sencillamente la concordancia de la definición de un objeto, o de su explicación, ya con la realidad, ya con una concepción de este objeto”<sup>726</sup>.

Como conclusión:

¿No es raro que la reunión arbitraria, en un solo conjunto, de tres nociones tan extrañas una a otra haya podido servir de base a la teoría en nombre de la cual una de las manifestaciones más bajas del arte ha podido pasar por el arte más sublime: la manifestación del arte que tiene por único objeto el placer, aquella contra la cual todos los maestros de la humanidad han puesto en guardia a los

---

<sup>721</sup> Tolstoy, 80.

<sup>722</sup> Tolstoy, 81.

<sup>723</sup> Tolstoy, 82.

<sup>724</sup> Tolstoy, 84.

<sup>725</sup> Tolstoy, 85.

<sup>726</sup> Tolstoy, 86.

hombres? Y nadie protesta contra tales absurdos. Los sabios escriben largas obras incomprensibles en que hacen de la belleza uno de los términos de una trinidad estética. ¡Estas palabras, lo Bello, lo Verdadero, lo Bueno, se repiten, con mayúsculas, por filósofos y artistas, por poetas y críticos que imaginan, pronunciándolas, decir algo sólido y definido, que puede servir de base a sus opiniones! Y la verdad es que no solamente estas palabras no tienen sentido definido, sino que impiden dar un sentido definido a ningún arte, pues sólo fueron creadas para justificar la falsa importancia atribuida a la forma más odiosa del arte: a la que tiene por único objeto producirnos placer<sup>727</sup>.

El séptimo capítulo, “El arte de los escogidos”, plantea el error de considerar a nuestro arte como universal. Cuando las clases superiores perdieron la fe en las doctrinas de la Iglesia, su arte se separó del arte del pueblo. Desde entonces existen dos tipos de arte: “el del pueblo y el de los refinados”<sup>728</sup>. Obviamente, el arte de los “refinados” no es arte verdadero, y su falta se evidencia en la corrupción de esas clases. Este falso arte nunca podrá convertirse en arte universal porque es absolutamente incomprensible para el pueblo: “les es y les será extraño siempre porque expresa y transmite sentimientos propios de una clase, ajenos al resto de los hombres”<sup>729</sup> y, si llegaran a comprender este arte, no solo no elevarían su alma sino que la pervertirían. Como sentencia final de este capítulo, Tolstoi dice:

Estos hombres [los de las clases superiores], proclaman, con perfecta imprudencia, que sólo deben gozar del arte “los escogidos”, “los intelectuales” o “los super hombres” para emplear la expresión de Nietzsche; y que el resto de los hombres, vil rebaño incapaz de saborear tales goces, debe limitarse a conseguir que los otros los saboreen<sup>730</sup>.

Los tres capítulos siguientes hablan de las tres principales consecuencias de la perversión del arte. La primera de ellas es el empobrecimiento del campo artístico. El arte, al verse privado de la variedad y novedad que producen los sentimientos religiosos, al verse reemplazados estos por los sentimientos placenteros, se limita solo a expresar los tres sentimientos que poseen las clases “ricas”: “el orgullo, la sensualidad y el cansancio de vivir”<sup>731</sup>.

---

<sup>727</sup> Tolstoy, 86-87.

<sup>728</sup> Tolstoy, 90.

<sup>729</sup> Tolstoy, 92.

<sup>730</sup> Tolstoy, 94.

<sup>731</sup> Tolstoy, 99.

La segunda de las consecuencias es la búsqueda de la oscuridad. Con esto quiere decir Tolstoi que los nuevos artistas buscan deliberadamente que sus obras no sean comprendidas, o que las comprenda solo un grupo de escogidos. Dice:

No sólo la afectación, la confusión, la obscuridad han sido elevadas a la categoría de cualidades, y aun de condiciones de toda poesía, sino que lo incorrecto, lo indefinido, lo no elocuente, están a punto de sentar plaza de virtudes artísticas<sup>732</sup>.

Con abundantes ejemplos, Tolstoi ataca a casi toda la producción artística contemporánea (y, en algunos casos, no tanto): Baudelaire, Voltaire, Mallarmé, Liszt, Strauss, Brahms, Berlioz, Kipling, Huymans, Villiers, Manet, Monet, Renoir, por citar solo algunos.

Se reafirma que el objetivo de arte es la comunicación, y que debe tener características universales:

[L]a afirmación de que el arte puede ser verdadero y ser sin embargo inaccesible para la mayoría de las gentes, resulta un absurdo perfecto, y sus consecuencias son desastrosas para el arte mismo. Es, no obstante, tan común, y ha tomado entre nosotros tal incremento, que conviene insistir en ella para demostrar su falsedad.

Decir que es buena una obra de arte y que sin embargo no la comprenden la mayoría de los hombres, es como si se dijera que un alimento es bueno, pero que no deben comerlo sino algunos hombres. La mayoría puede no gustar del queso podrido y de la caza manida, platos que gustan a los hombres de paladar estragado; pero el pan y las frutas sólo son buenos cuando gustan a la mayoría de los hombres. Lo mismo ocurre con el arte. El arte pervertido puede no gustar a la mayoría de los hombres, pero el buen arte debe gustar forzosamente a todo el mundo<sup>733</sup>.

Más adelante, agrega:

El arte difiere de la ciencia, que exige preparación y cierta progresión en el conocimiento (no se puede aprender la trigonometría sin conocer la geometría) precisamente porque obra sobre los hombres independientemente de su desarrollo intelectual [...]. El objeto del arte es hacer comprender cosas que en forma de un argumento intelectual no serían asequibles. El hombre que recibe una verdadera impresión artística siente que ya conocía lo que el arte revela, pero que no podrá expresarlo<sup>734</sup>.

---

<sup>732</sup> Tolstoy, 104.

<sup>733</sup> Tolstoy, 122.

<sup>734</sup> Tolstoy, 124.



¿Cuáles serían para Tolstoi las obras de arte verdadero según esta concepción?: “La Ilíada, la Odisea, las historias de Isaac, de Jacob y de José, los cantos de los Profetas hebreos, los Salmos, las parábolas del Evangelio, la historia de Çakya-Muni, los himnos védicos”<sup>735</sup>. Todo esto ha sido siempre comprendido por la gente de la más variada educación y naturaleza. “El arte [de nuestros días] resulta ininteligible a la masa simplemente porque es hartamente mediocre o porque ni siquiera existe”<sup>736</sup>.

La tercera consecuencia de la perversión del arte es la falsificación:

Sin más que tener en cuenta lo menguado del asunto y lo defectuoso de la forma, se ve que en el arte de las clases superiores faltan hoy los caracteres elementales de todo arte, y que no es más que una falsificación del arte.

Podría preverse tal consecuencia. El arte universal surge solamente cuando un hombre, habiendo experimentado una emoción viva, siente la necesidad de transmitirla a otros hombres. El arte profesional de las clases superiores no dimana de un impulso íntimo del artista; nace porque en las clases superiores de la sociedad se pide alguna diversión, que pagan muy cara. No piden al arte otra cosa que sensaciones de placer; y esto es lo que el arte procura conseguir. Pero esto resulta muy difícil, porque los hombres de las clases ricas que consumen su vida en la pereza y en el lujo, necesitan sin cesar nuevas diversiones, y el arte, aun el más trivial, no surge a voluntad, sino que debe necesariamente brotar de un modo espontáneo en el alma del artista. Así se ve que los artistas están obligados a inventar métodos especiales para producir imitaciones, falsificaciones de arte, a fin de satisfacer las exigencias de las clases sociales que les dan trabajo<sup>737</sup>.

Los métodos a través de los cuales los artistas se valen para conseguir este arte falsificado son esencialmente cuatro: las imitaciones, los adornos, los efectos de asombro y la excitación de la curiosidad.

En el decimoprimer capítulo vemos cuáles son los factores que favorecen la difusión de las falsificaciones del arte en la sociedad: el provecho material que las falsificaciones reportan a los artistas, la crítica y la enseñanza artística.

El primero de los factores tiene su origen en el momento en que se separan el arte de los escogidos y el arte popular. A partir de allí el arte se convierte en profesión y, como el artista profesional debe vivir de su arte, se ve obligado a inventar innumerables motivos para sus obras.

---

<sup>735</sup> Tolstoy, 124.

<sup>736</sup> Tolstoy, 125-26.

<sup>737</sup> Tolstoy, 129-30.

La segunda causa es el nacimiento y desarrollo de la crítica, a través de la cual se validan las obras de arte para las clases superiores. Tolstoi considera un sinsentido la existencia de esta disciplina ya que, si el artista verdadero expresa cabalmente sus sentimientos a través de una obra, no puede un erudito venir a explicárnosla. Pero el problema radica no solo en la existencia de los críticos, sino en que “sus escritos hayan contribuido siempre y contribuyan poderosamente a pervertir el gusto del público que los lee y que se fía de ellos”<sup>738</sup>. Agrega Tolstoi:

El arte universal tiene un criterio interno definido e indudable: la conciencia religiosa. El arte de las clases superiores carece de este criterio, y a esto se debe que los que quieren apreciar este arte, se ven obligados a valerse de un criterio externo. Y este criterio lo encuentran en los juicios de *l'élite*, es decir, en la autoridad de hombres considerados como superiores a los otros, y no solamente en su autoridad, sino en la tradición formada por un conjunto de autoridades de igual jaez<sup>739</sup>.

El artista joven debe ajustarse a los criterios establecidos por los críticos y, por lo tanto, toda su producción es arte falso o falsificaciones del arte: “toda obra de falso arte ensalzada por los críticos constituye como una puerta, a través de la cual se cuelan las medianías”<sup>740</sup>.

La tercera causa es la enseñanza artística. Si el arte es la transmisión a otros hombres de un sentimiento que expresa el artista, ninguna escuela puede excitar en él ese sentimiento.

Así se explica que no haya peores artistas que los que han pasado por las escuelas y han tenido éxito en ellas. Las escuelas profesionales producen una hipocresía del arte, exactamente del mismo género que la hipocresía de la religión que producen los seminarios, escuelas de teología, etc. Y por lo mismo que es imposible en una escuela hacer de un hombre un educador religioso, así también es imposible enseñarle a convertirse en artista.

Las escuelas de arte tienen una influencia doblemente funesta. Destruyen, desde luego, la capacidad para producir el arte verdadero en todos aquellos que han tenido la desdicha de entrar en ellas y de perder allí siete, ocho o diez años de su vida. Y, en segundo lugar, producen enormes cantidades de esos falsificadores del arte, que pervierten el gusto de las masas<sup>741</sup>.

---

<sup>738</sup> Tolstoy, 144.

<sup>739</sup> Tolstoy, 144.

<sup>740</sup> Tolstoy, 146.

<sup>741</sup> Tolstoy, 151.

De lo que Tolstoi está en contra es de la enseñanza artística especializada. Considera que el arte debería ser abordado pedagógicamente en las escuelas elementales para que, posteriormente, los jóvenes “bien dotados” puedan perfeccionarse independientemente.

El decimosegundo capítulo lleva como título: “La obra de Wagner, modelo perfecto de falsificación del arte”. El problema está centrado en la intención de Wagner en crear la obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*). Para Tolstoi siempre va a prevalecer una disciplina sobre la otra, tal como ocurre en todas las óperas, en los himnos o en las canciones. La unificación es imposible:

El principio fundamental de Wagner ha sido, como ya se sabe, que en una ópera la música debe servir a la poesía, expresar hasta los menores matices de la obra poética. Este principio es falso, pues cada arte tiene su dominio bien definido, y bordea las artes vecinas sin confundirse con ellas. Así, cuando se reúnen en una obra dos artes, el dramático y el musical, como en la ópera, las exigencias del uno impiden satisfacer las del otro<sup>742</sup>.

Posteriormente, y como es de esperar, ataca a la obra de Wagner, más precisamente a *Sigfrido*, tercer drama musical de la tetralogía *El anillo del nibelungo*, por todos los flancos posibles: musical, literario, argumental, escenográfico, entre otros. La crítica es despiadada y no presenta argumentos de peso.

El problema de la dificultad de distinguir el arte verdadero de su falsificación es abordado por Tolstoi en el decimotercer capítulo. En primer lugar, tenemos el problema de la cantidad: según el autor, “la cienmilésima parte procede de una impresión sentida por el autor, no siendo el resto más que falsificaciones de arte, en donde el gusto, el ornato, los efectos y el interés reemplazan la comunión del sentimiento”<sup>743</sup>. O sea, entre tantos millares de obras de arte, la gran mayoría falsificaciones, encontrar una obra de arte verdadero es como encontrar una aguja en un pajar. El otro problema viene dado por la calidad: “la cualidad exterior del trabajo en las obras falsas, no sólo no es peor, sino que frecuentemente es mejor que en las verdaderas; pues la falsificación produce más efecto que el arte verdadero y sus asuntos son siempre más interesantes”<sup>744</sup>.

---

<sup>742</sup> Tolstoy, 153.

<sup>743</sup> Tolstoy, 172.

<sup>744</sup> Tolstoy, 173.

La respuesta a lo anterior está en el decimocuarto capítulo: la clave para distinguir el arte verdadero del falso es el “contagio artístico”.

Dice Tolstoi:

Si un hombre, sin esfuerzo alguno de su parte, recibe, en presencia de la obra de otro hombre, una emoción que le une a él, y otros han recibido al mismo tiempo igual impresión, es que la obra, en presencia de la cual se encuentra, es una obra de arte<sup>745</sup>.

El grado en que se produce este contagio va a determinar qué tan verdadera es la obra, y está condicionado por tres factores: la mayor o menor singularidad, originalidad, novedad de los sentimientos expresados; la mayor o menor claridad en la expresión de esos sentimientos; y la sinceridad del artista, o sea la intensidad mayor o menor con que experimenta él mismo los sentimientos que expresa. Estos tres factores, de todas formas, se encuentran unidos y se condicionan mutuamente.

En este capítulo, como dijimos, se trata de diferenciar el arte verdadero del falso, pero el siguiente versa sobre la distinción entre arte bueno y arte malo, ya que una obra de arte no necesariamente es buena, aunque sea verdadera. En este sentido, el arte será bueno si expresa sentimientos acordes con la conciencia religiosa de una época:

Toda la historia nos demuestra que el progreso de la humanidad se ha verificado siempre bajo la guía de una religión. Y, como el progreso no se detiene, como su marcha ha de continuar durante nuestro tiempo, nuestro tiempo necesita también una religión propia. Y si nuestro tiempo, como todos los demás, tiene su religión, sobre esta base debe el arte ser valuado, y sólo deben ser apreciadas las obras que provengan de la religión de nuestro tiempo, y todas las obras contrarias a esta religión deben ser condenadas, y todo lo restante, en materia de arte, tratado con indiferencia.

Desde luego, la conciencia religiosa de nuestro tiempo consiste, de una manera general, en reconocer que nuestra dicha material y espiritual, individual y colectiva, actual y permanente, reside en la fraternidad de todos los hombres, en nuestra unión para una vida común<sup>746</sup>.

Para Tolstoi, la religión “de nuestro tiempo” en la que debemos basarnos para valuar el arte, es el cristianismo, pero no el cristianismo pervertido de la Iglesia, sino el que se basa en la doctrina originaria de Jesús, que persigue el objetivo de la fraternidad

---

<sup>745</sup> Tolstoy, 175.

<sup>746</sup> Tolstoy, 182.

universal. Las obras de arte que se aparten de esta conciencia religiosa deben ser condenadas:

Esta conciencia religiosa es la que debe guiarnos en la apreciación de todos los fenómenos de nuestra vida, entre los cuales figura la actividad artística, y debemos rechazar cuanto es contrario a nuestra concepción religiosa, sin atribuir a las demás producciones artísticas una importancia que no tienen<sup>747</sup>.

A partir de entonces utiliza como sinónimos “arte bueno” y “arte cristiano”:

Así, pues, pueden existir hoy dos clases de arte cristiano: primero, el arte que expresa los sentimientos dimanados de nuestra concepción religiosa, es decir, de la concepción de nuestro parentesco con Dios y con todos los hombres; y segundo, el arte que expresa los sentimientos accesibles a todos los hombres, el arte profano. Sólo estas dos formas de artes pueden ser consideradas como buenas en nuestra época<sup>748</sup>.

Tanto el arte religioso, como el arte profano, pueden dividirse, a su vez, en superior e inferior. El arte religioso superior es el que “expresa directa e inmediatamente los sentimientos emanados del amor de Dios y del amor del prójimo”<sup>749</sup>; el arte religioso inferior es el que “expresa los sentimientos de descontento, decepción y desprecio por todo lo que es contrario a ese amor”<sup>750</sup>. En cuanto al arte profano superior, es el que es “asequible a todos los hombres en todas partes”<sup>751</sup>, mientras que el inferior es “asequible tan sólo a todos los hombres de cierta nación y de cierta época”<sup>752</sup>.

Dejando de lado los numerosos ejemplos que pone Tolstoi de obras de arte bueno y malo, su pensamiento se ve resumido en la siguiente oración: “Así, no existen sino los géneros de arte verdaderamente cristiano; todo lo demás, que no entra en esas categorías, debe ser rechazado y despreciado como un arte que en lugar de unir a los hombres los separa”<sup>753</sup>.

¿Cuáles son las consecuencias del mal funcionamiento del arte? La respuesta la da Tolstoi en el decimosexto capítulo. Dice que el arte es uno de los órganos de progreso de la humanidad, y que su perversión tiene consecuencias de dos clases: la ineptitud

---

<sup>747</sup> Tolstoy, 183.

<sup>748</sup> Tolstoy, 188.

<sup>749</sup> Tolstoy, 189.

<sup>750</sup> Tolstoy, 189.

<sup>751</sup> Tolstoy, 189.

<sup>752</sup> Tolstoy, 189.

<sup>753</sup> Tolstoy, 194.

de la sociedad para realizar los actos que deben ser realizados por el órgano pervertido, y un mal funcionamiento del órgano pervertido.

En cuanto a las consecuencias de la primera clase, afirma que:

[...] en nuestras clases superiores, [...] privadas de la facultad de sufrir el contagio de las obras de arte, los hombres crecen y se educan sin recibir la acción benigna y mejoradora del arte, y de aquí procede otro resultado fatal: el de que no sólo dejan de caminar hacia el bien y la perfección, sino que, por el contrario, y a pesar del desarrollo de su pretendida civilización, son sin cesar más groseros, más salvajes y menos compasivos<sup>754</sup>.

Con respecto a las consecuencias del segundo tipo, las vinculadas con el mal funcionamiento del órgano pervertido, Tolstoi dice que son cinco. La primera es “el gasto enorme de trabajo humano para obras, no sólo inútiles, sino a menudo nocivas: un gasto de trabajo y de vida que nunca vemos compensado”<sup>755</sup>. La segunda es que, “produciendo en condiciones tan horribles el ejército de artistas profesionales, da a la gente rica la posibilidad de vivir como viven, una vida que no sólo no es buena, sino que hasta es contraria a los principios que profesan”<sup>756</sup>. La tercera se produce “en la inteligencia de los niños y de las gentes del pueblo”<sup>757</sup>, ya que se pervierte el instinto sano de ellos a través de las falsas teorías. La cuarta “consiste en que los hombres de las clases superiores, viendo reproducirse más y más a menudo la oposición entre la belleza y la bondad, llegan a considerar el ideal de aquélla como el más alto de los dos, zafándose así de las exigencias de la moral”<sup>758</sup>. La quinta “es que el mal arte que florece entre nuestras clases superiores las pervierte y acentúa en ellas los sentimientos más detestables para la dicha de los hombres, los de la superstición, los del patriotismo, los del sensualismo”<sup>759</sup>.

Por lo expuesto, se ve que el arte moderno no solo no contribuye al progreso de la humanidad, sino que tiende a destruir la posibilidad del bien en la vida. Finalizando el capítulo, el autor retoma la pregunta que formuló al comienzo del libro, acerca de “si

---

<sup>754</sup> Tolstoy, 198.

<sup>755</sup> Tolstoy, 198.

<sup>756</sup> Tolstoy, 199.

<sup>757</sup> Tolstoy, 200.

<sup>758</sup> Tolstoy, 203.

<sup>759</sup> Tolstoy, 204.

es justo sacrificar a lo que se llama arte el trabajo y la vida de millares de hombres”<sup>760</sup>, a lo que responde: “no, no es justo, ni debe ser”<sup>761</sup>.

Pero no todo está perdido: hay esperanzas. La posibilidad de una renovación artística es el tema del decimoséptimo capítulo. Aquí se dice que

a pesar de todos los esfuerzos de los hombres de las clases superiores para ocultarnos el ideal religioso por el cual vive la humanidad, este ideal aparece más y más claro, y halla más y más a menudo ocasión de manifestarse en el seno de nuestra sociedad pervertida<sup>762</sup>.

Como la conciencia religiosa se ha aclarado, bastaría que esta guíe los pasos del arte rechazando la belleza y el placer como objetivos del mismo. De esta manera,

[e]l día en que la conciencia religiosa, que empieza ya a dirigir inconscientemente la vida de los hombres, sea por ellos reconocida a conciencia, verás desaparecer espontáneamente la división que existe entre el arte de las clases inferiores y el de las superiores. Entonces sólo habrá un arte fraternal universal. Y el día en que el arte deje de ser lo que es hoy, un medio de embrutecimiento y de depravación, se convertirá en el medio de progreso de la humanidad, que marchará hacia el amor y la felicidad<sup>763</sup>.

Ese optimismo de Tolstoi se ve reforzado en el decimoctavo capítulo, titulado “Lo que debiera ser el arte del porvenir”. La respuesta es bastante obvia de acuerdo con lo resumido precedentemente, pero es necesario señalar la convicción del autor de que, en el futuro, el arte se guiará según los parámetros por él expuestos. El arte del porvenir será totalmente distinto al arte contemporáneo: solamente se considerará arte al que exprese sentimientos universales a todos los hombres, pasando a destierro el arte pervertido.

Por otra parte, los artistas no pertenecerán a una determinada clase social, ya que todas las personas con capacidades artísticas serán artistas. Como en las escuelas primarias se impartirán disciplinas artísticas, todo el que tenga disposición para el arte podrá ser artista (sin necesidad de escuelas profesionales).

---

<sup>760</sup> Tolstoy, 205.

<sup>761</sup> Tolstoy, 205.

<sup>762</sup> Tolstoy, 208.

<sup>763</sup> Tolstoy, 208-9.

Como el arte no es un oficio, sino la transmisión del sentimiento que experimenta el artista, este no podrá vivir del arte: “El artista del porvenir vivirá la vida ordinaria de los hombres, ganando el pan con un oficio cualquiera”<sup>764</sup>.

El remate del capítulo es bastante explícito:

La diferencia será completa, en el fondo y en la forma, entre el arte del porvenir y el contemporáneo. En el fondo, aquél tendrá por objeto unir a los hombres; en la forma será asequible a todos. Y el ideal de perfección del porvenir no será el particularismo de los sentimientos, sino su grado de generalidad. El artista no buscará, como hoy, ser obscuro, complicado, enfático, sino breve, claro, sencillo. Y sólo cuando el arte haya tomado tales derroteros, es cuando no servirá sólo para distraer a una clase de gente ociosa, como ahora ocurre, sino que empezará por fin a realizar su misión verdadera, es decir, a transportar una concepción religiosa desde el dominio de la razón al del sentimiento, a conducir así los hombres hacia la dicha, hacia la vida, hasta esta unión y perfección que les recomienda su conciencia religiosa<sup>765</sup>.

El libro finaliza con las “Conclusiones”. Luego de evidenciar su orgullo por demostrar que el arte contemporáneo está desviado, Tolstoi aborda un tópico que hasta aquí no había mencionado: la ciencia.

El arte y la ciencia tienen relación tan estrecha como los pulmones y el corazón; si uno de ellos falla, el otro no puede funcionar regularmente. La ciencia verdadera enseña a los hombres los conocimientos que deben tener más importancia para ellos y dirigir su vida. El arte transporta estos conocimientos desde el dominio de la razón al del sentimiento<sup>766</sup>.

Con la ciencia ocurre, según el autor, lo mismo que con el arte: también está pervertida. Arremete contra la historia, el derecho, la economía política, la física, la química, la botánica, entre otras. Así como en su época estaba de moda la teoría del “arte por el arte”, también se podría hablar de “ciencia por la ciencia”. La ciencia, al estar apartada de la conciencia religiosa, no se preocupa por el verdadero sentido de la vida y se dedica a estudiar e inventar cosas inútiles.

Al respecto, dice Tolstoi:

El arte no es un placer, una distracción, sino una actividad de las más elevadas; por él la conciencia razonada pasa al sentimiento. En nuestro tiempo, la concepción religiosa de los hombres tiene por centro la fraternidad universal y la

---

<sup>764</sup> Tolstoy, 214.

<sup>765</sup> Tolstoy, 217.

<sup>766</sup> Tolstoy, 219-20.



dicha en la unión. La ciencia verdadera debe enseñarnos las diversas aplicaciones de esta concepción a nuestra vida; y el arte debe transportar esta concepción al dominio de nuestros sentimientos. El arte tiene ante sí una tarea inmensa: con la ayuda de la ciencia y guiado por la religión debe facilitar la convivencia pacífica de los hombres por la acción libre y gozosa de todos, y no por medios exteriores: tribunales, policía, instituciones de beneficencia, inspección de fábricas, talleres, etc. El arte debe suprimir la violencia, y sólo él puede hacerlo<sup>767</sup>.

Y esto le da pie para rematar su ensayo con el destino y la misión del arte:

La misión del arte en nuestra época es trasplantar del dominio de la razón al del sentimiento la verdad de que la dicha de los hombres reside en la unión, y en hacer que en lugar de la violencia subsista el reino de Dios, es decir, del amor, que es para nosotros el fin supremo de la vida.

Acaso la ciencia descubrirá algún día para el arte un ideal nuevo y más elevado, y el arte lo realizará. Pero en nuestro tiempo la misión del arte es clara y definida: la realización de la unión fraterna entre los hombres<sup>768</sup>.

Resumiendo, podemos decir que en este libro Lev Tolstoi argumenta contra las numerosas teorías estéticas que definen “arte” en términos de “bueno”, “verdad” y, especialmente, “belleza”. En la opinión de Tolstoi, el arte en ese entonces era corrupto y decadente, y los artistas habían sido engañados. En el punto siguiente trataremos de reflexionar sobre los aspectos más relevantes de este ensayo, agregando otra información que nos ayude a comprender la dimensión de la estética tolstoiana.

## **2 – La estética tolstoiana**

*¿Qué es el arte?* desarrolla las teorías estéticas que florecieron a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, criticando la postura realista (sostenida a partir de Platón, para quien la postura imitativa era vista como el valor más alto) y el acoplamiento existente entre el arte y el bajo placer. El aporte de Tolstoi a las teorías previamente existentes que tensionaron la importancia emocional gira en torno al valor de la comunicación-como-infección. Lo lleva a rechazar el arte malo o falso, puesto que es dañino para la sociedad ya que daña la capacidad de la gente de separar el buen arte del malo.

El arte debe establecer relaciones emocionales específicas entre el artista y la audiencia, uno que “infecte” al espectador. Así, el arte verdadero requiere la capacidad

---

<sup>767</sup> Tolstoy, 226.

<sup>768</sup> Tolstoy, 227-28.

de unir a la gente vía la comunicación (la claridad y la autenticidad son, por lo tanto, valores cruciales). Este concepto estético llevó a Tolstoi a ensanchar los criterios de qué es exactamente una obra de arte. Él cree que el arte conceptual abraza cualquier actividad humana, en el cual el emisor, por medio de muestras externas, transmite sensaciones previamente experimentadas. Tolstoi ofrece un ejemplo de esto: un muchacho que ha experimentado miedo después de un encuentro con un lobo, relacionará más adelante esa experiencia, infectando a los oyentes y obligándolos a que sientan el mismo miedo que él había experimentado. Como comunicación, éste es buen arte porque, está claro, es sincero y es singular (centrado en una emoción).

Sin embargo, la “infección genuina” no es el único criterio para el buen arte. El buen arte *versus* el mal arte se revela en dos direcciones. Uno es el concepto de que cuanto más fuerte es la infección, mejor es el arte. El otro se refiere al tema que acompaña esta infección, que lleva a Tolstoi a examinar si el acoplamiento emocional es una sensación que vale el crear. El buen arte, considera, fomenta sensaciones de fraternidad universal. El mal arte inhibe tales sensaciones. Todo el buen arte tiene un mensaje cristiano, porque solamente el cristianismo enseña a una fraternidad absoluta de todos los hombres. Sin embargo, debe pensarse lo “cristiano” solamente en un sentido limitado de la palabra. El arte producido por las élites artísticas casi nunca es bueno, porque la clase alta ha perdido enteramente la base verdadera de la religión cristiana.

Además, Tolstoi también creyó que el arte al que recurre la clase alta ofrecerá las emociones que son inherentes a las preocupaciones de esa clase. Al igual que Tolstoi, también la *intelligentsia* estaba contra la inaccesibilidad del arte a las clases más bajas. El objetivo de la *intelligentsia* era “iluminar”, “educar” y “civilizar” a los campesinos, obreros y artesanos, pero manteniendo las jerarquías de las clases, y aquí está la gran diferencia con Tolstoi, ya que este pensaba que no era el pueblo quien debía ser iluminado, sino las clases altas. El arte de las clases altas no tenía ningún sentido para las clases bajas<sup>769</sup>.

Otro problema con la mayoría del arte es que reproduce los últimos modelos y, de esta manera, no se arraiga correctamente en una expresión contemporánea y sincera de los ideales culturales del tiempo y del lugar del artista. Para citar un ejemplo, el arte clásico griego expone las virtudes de la fuerza, de la masculinidad, y del heroísmo según los

---

<sup>769</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 220-21.

valores derivados de su mitología. Sin embargo, puesto que el cristianismo no abraza estos valores (y en un cierto sentido valora el contrario, lo manso y humilde), Tolstoi cree que es impropio para la gente en su sociedad continuar abrazando la tradición griega del arte.

Por otro lado, cuando cuestiona a los teóricos por construir teorías estéticas arbitrarias, armadas de tal forma que incluyan dentro del buen arte a las obras que eran de su agrado, Tolstoi termina cayendo en el mismo error al elaborar una nueva teoría estética en la que las obras que le gustan son prácticamente el paradigma del buen arte. Dmitri Mirski, en *A History of Russian Literature*, dice:

El gusto de Tolstoi en literatura y en arte siempre lo llevó hacia lo clásico, lo racional y lo primitivo. Le desagradaba todo lo romántico, todo lo ornamentado o exuberante. No tenía sensibilidad para la “poesía pura”. Le gustaba el teatro clásico de Racine, la novela analítica de Stendahl, las historias del Génesis y las canciones del pueblo ruso. Le desagradaba la exuberancia isabelina de Shakespeare<sup>770</sup>.

Mal que le pese a Tolstoi, su teoría no es completamente novedosa. Si bien discrepa en muchos puntos con las concepciones precedentes, a las que descalifica sin piedad, hereda algunos principios de ellas. En un nivel macro, es obvio que Tolstoi está totalmente en contra de la concepción del “arte por el arte”, de la “emancipación del arte” surgida en el seno de la sociedad burguesa y fundamentada por la filosofía clásica alemana en el período comprendido entre Kant y Hegel<sup>771</sup>. No obstante, la noción de que el “arte verdadero” debe indefectiblemente estar condicionado por la religión ya está presente en Hegel<sup>772</sup>, aunque la fuerte crítica que hace Tolstoi a este filósofo y a Kant pasa más por centrar la actividad artística en los conceptos de belleza y de gusto (ya vimos que Tolstoi sostenía que el objetivo del arte no debía ser la belleza, el placer, el gusto). No obstante, Szondi<sup>773</sup> ve también en Hegel un rechazo a las teorías que se centran en el sentido de la belleza y en el concepto de gusto.

Hegel influyó a muchos críticos del siglo XIX, y entre estos se encuentra el ruso Visarion Grigorievich Belinski (1811-1848). Nos llama poderosamente la atención que, entre los sesenta y dos estudiosos citados por Tolstoi, no figure este compatriota

---

<sup>770</sup> D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1949), 302.

<sup>771</sup> Lucas Fragasso, «La promesa del arte», *Pensamiento de los confines*, n.º 16 (junio de 2005): 187.

<sup>772</sup> G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

<sup>773</sup> Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I* (Madrid: Visor, 1992), 178.

suyo, ya que varias de las teorías preconizadas por Belinski coinciden en muchos aspectos esenciales con las suyas: la condena al arte por el arte, la idea de que ninguna obra tiene valor si su autor carece del sentido de la verdad, y que la personalidad del poeta se deduce de su obra y el poeta es, ante todo, un ciudadano de su país, su voz y su conciencia. Belinski apela, al igual que Tolstoi, “a las ideas del cristianismo primitivo como cimientos del mundo moral del futuro”<sup>774</sup>. En el aspecto político-ideológico también vemos cómo Belinski anticipa elementos concordantes con el anarquismo tolstoiano: “Si cada individuo en Rusia buscara conseguir la perfección por el camino del amor, Rusia podría, sin políticos, llegar a ser el país más alegre del mundo”<sup>775</sup>. Otro antecedente ruso importante que no menciona Tolstoi es Nikolai Gavrilovich Chernyshevski (1828-1889), quien en 1855 había publicado un influyente texto: *Las relaciones estéticas del arte con la realidad (Esteticheskie otnoshenia iskusstva k deistvitelnosti)*. Allí, Chernyshevski postulaba que, para ser verdadero, el arte debía inspirarse en la realidad, ya que ella era la única fuente posible de belleza<sup>776</sup>. También Musorgski se anticipó a Tolstoi, un cuarto de siglo antes, cuando dijo en su breve autobiografía que “el arte es un medio de conversar con los hombres, y no un fin en sí mismo”<sup>777</sup>.

Siguiendo con el vínculo entre las posturas de Tolstoi y de Hegel, vemos que el ideal de “arte verdadero” de este último difiere, pero no se contrapone, al propuesto por Tolstoi:

El arte bello es solo arte verdadero y cumple solo su tarea suprema cuando se ha colocado en el círculo común con la religión y la filosofía y es solo una forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más amplias del espíritu. En las obras de arte, los pueblos asentaron sus intuiciones e ideas más ricas e íntimas y las bellas artes constituyen a menudo y en algunos pueblos la única llave de la comprensión de su sabiduría y religión<sup>778</sup>.

---

<sup>774</sup> M. M. Rosental y P. F. Iudin, *Diccionario filosófico* (Montevideo: Pueblos Unidos, 1965), 42.

<sup>775</sup> Belinski, citado en G. V. Plekhanov, *Belinski and rational reality* (Marxists Internet Archive, 1897), <http://www.marxists.org/archive/plekhanov/1897/belinski/part2.htm>.

<sup>776</sup> Baña, *Una intelligentsia musical: modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgski y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*, 65-66.

<sup>777</sup> Musorgski, citado en Gerald E. H. Abraham, «Tolstoy and Moussorgsky: A Parallelism of Minds», *Music & Letters* 12, n.º 1 (enero de 1931): 55.

<sup>778</sup> Hegel, citado en Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, 164.

Como se ve, Hegel busca una “relación inmediata [del arte] con la verdad divina”<sup>779</sup>, “atribuye al arte como contenido supremo lo divino”<sup>780</sup>. Para Hegel, el arte no revela una realidad religiosa, sino que expresa una verdad revelada por la fe (o sea, por la religión). Aquí, Szondi nota que Hegel, al ser cristiano, “no puede hacer totalmente justicia a las otras religiones”<sup>781</sup>, algo que también notamos en Tolstoi.

También hay puntos en común entre Tolstoi y Kant, por ejemplo cuando este censura “de manera rousseauiana la vanidad de los grandes que utilizan el sudor del pueblo [para el arte]”<sup>782</sup>. Tanto Nietzsche como Kant y Tolstoi reconocen que el arte existe a costa del dolor del hombre. La diferencia es que el primero lo justifica.

La promesa del arte surgida a partir del “principio del arte”<sup>783</sup>, si bien está asociada con la idea de la autonomía estética, también tiene un correlato con la promesa del arte esbozada por Tolstoi. La diferencia principal estriba en que, en vez de producirse la “esencial solidaridad” entre estética y política, Tolstoi vislumbra una solidaridad entre estética, religión y ciencia, lo que, obviamente, tendría consecuencias políticas deseables. Esto se va a lograr, entre otras cosas, por la vuelta del arte hacia sus primitivos orígenes. Ambas promesas fracasaron.

Aunque Tolstoi no cita en su libro a Rousseau, es inevitable pensar en su influencia, especialmente en lo que concierne a sus ideas acerca de la educación y el “retorno a la naturaleza”<sup>784</sup>. Ya mencionamos con más detalle la influencia de Rousseau en el capítulo anterior, debido a que excede lo meramente estético.

La crítica artística es otro de los blancos de Tolstoi, y esto tampoco es nuevo: doscientos años antes que él, ya Pierre Bayle mencionó que el crítico se arrogaba el derecho de actuar como un abogado acusador o defensor. En esta misma línea, Adorno verá que el crítico pasa de ser un “informador”, un “agente del tráfico espiritual”, hasta convertirse en “juez”<sup>785</sup>. Recordemos que, para Tolstoi, la crítica, junto con la profesionalización de los artistas y la enseñanza de las artes, ha dado por resultado

---

<sup>779</sup> Szondi, 171.

<sup>780</sup> Szondi, 237.

<sup>781</sup> Szondi, 242.

<sup>782</sup> Kant, citado por Szondi, 179.

<sup>783</sup> Fragasso, «La promesa del arte», 187.

<sup>784</sup> Thomas Barran escribió un estudio interesante sobre la influencia de Rousseau en *¿Qué es el arte?* (Barran, «Rousseau’s Political Vision and Tolstoy’s *What is Art?*»).

<sup>785</sup> Lucas Fragasso, «Algunas reflexiones sobre arte, crítica y política», *Pensamiento de los confines*, n.º 18 (junio de 2006): 47.

convertir a la mayoría de los hombres en seres incapaces de comprender lo que es el arte, preparándolos así para aceptar como arte las más groseras falsificaciones<sup>786</sup>. El crítico no solo no tiene ningún derecho a convertirse en juez, sino que tampoco debería existir, ya que “el arte universal tiene un criterio interno definido e indudable: la conciencia religiosa”<sup>787</sup>. Como prueba de la falta de razón para la existencia de la crítica artística, basta observar lo que dice Tolstoi en su tratado: “¡Explicar! ¿Qué es lo que ellos explican? El artista, si lo es verdadero, ha transmitido, por medio de su obra, a los demás hombres los sentimientos que experimentaba. Y en estas condiciones, ¿qué queda por explicar?”<sup>788</sup>.

No solo el crítico es atacado ferozmente por Tolstoi, sino también el artista “profesional”. La perversión del arte se debía a la creciente profesionalización de los artistas. La creación de instituciones para profesionalizar artistas, como los conservatorios y las academias de arte, contribuían a esta perversión. Las escuelas profesionales sostenían el arte artificial y corrupto, y Tolstoi tenía la convicción de que toda la gente debería ser educada en el arte desde la educación inicial. Tolstoi destruye la idea romántica del genio y el talento, ya que los artistas se deben fundir en la masa de la humanidad. Era de esperar la reacción de los artistas profesionales, y un graduado del Conservatorio de San Petersburgo, Viktor Grigorievich Valter (1865-1935), publicó en 1899 un panfleto (también polémico) en respuesta al de Tolstoi: *En defensa del arte*<sup>789</sup>. Allí, Valter defendió al talento y al genio, y también a las instituciones<sup>790</sup>.

Como vimos, Tolstoi es un personaje contradictorio. Por tal motivo, nos resulta difícil poder determinar claramente su postura estética, ya que lo que preconiza en su tratado tiene, a veces, poco que ver con su *praxis*. Su visión negativa del “arte por el arte” no le basta para desligarse del arte burgués. Según Irene y Laura Andresco, “el arte por el arte estaba en su verdadero temperamento intelectual, aunque él mismo lo considere como ‘una hermosa mentira’ y hasta llegue a renegar de él”<sup>791</sup>. Como dice Bürger, “la novela es el género literario que corresponde a este nuevo tipo de recepción”<sup>792</sup>, y

---

<sup>786</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 151.

<sup>787</sup> Tolstoy, 144.

<sup>788</sup> Tolstoy, 143.

<sup>789</sup> El título completo, en ruso, es: *V zaschitu iskusstva: mysli muzykanta po povodu stati L. N. Tolstogo “Chto takoe iskusstvo?”*.

<sup>790</sup> Sargeant, *Harmony and Discord*, 223.

<sup>791</sup> Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico», 25.

<sup>792</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1997), 102. Bürger se refiere a la recepción burguesa.

sabemos que el género por excelencia que desarrolló Tolstoi fue la novela realista. Incluso, al violar habitualmente las normas del género, las novelas de Tolstoi fueron frecuentemente incomprendidas por sus contemporáneos<sup>793</sup>. Su postura frente a lo que se prefigura como vanguardia (la que, según Bürger, se puede definir como un ataque al estatus del arte en la sociedad burguesa<sup>794</sup>) es totalmente negativa. Muy lejos está, además, de compartir la idea de Nietzsche de una estética como “fisiología aplicada”<sup>795</sup>. Si bien Tolstoi no busca la belleza, tampoco busca el *shock* que pretende la vanguardia<sup>796</sup>. Su promesa de arte del futuro está basada en el arte del pasado y, por momentos, en ejemplos de arte burgués. No obstante, y esto forma también parte de sus contradicciones, su ataque a las vanguardias no le impide servirse de ellas. Solomon Volkov dice: “Tolstói se burlaba de los modernistas, pero se aprovechaba de los avances de éstos”<sup>797</sup>.

Las contradicciones que encontramos en *¿Qué es el arte?*, sumadas a que el autor fue también un personaje contradictorio, han tenido como consecuencia la desacreditación de este ensayo. Además, el lenguaje mordaz y filoso que utiliza Tolstoi en sus críticas no contribuyó a que se considerara este tratado como un trabajo “objetivo”. Su propia esposa dijo: “¡Cuánta rabia, maldad inclusive, en esos capítulos! Siento que en ellos ataca a un enemigo imaginario [...] y que no se propone más finalidad que la de aniquilarlo”<sup>798</sup>. Edward Thurber dice: “Estoy agradecido de que *¿Qué es el arte?* no sea tan largo; sin embargo, esto podría haberse pronunciado en la mitad de tiempo”<sup>799</sup>, y continúa luego:

Algunas de las declaraciones de Tolstoi son escandalosas. Son el resultado, como dice Rol[and], de su entusiasmo, que no le daba tiempo para reflexionar, de su pasión que muchas veces lo cegaba a sus razones, y, digámoslo, son el resultado también de su incompleta cultura artística. La totalidad de su parte crítica es una guerra [...]. Tolstoi, en efecto, arremetió contra todo el arte consciente, ya fuera que el denunciado resultara ser Ibsen, o Beethoven, o Shakespeare. Estos hombres y sus semejantes quizás no estaban templados por el austero espíritu del amor fraternal<sup>800</sup>.

---

<sup>793</sup> Taruskin, *On Russian music*, 120.

<sup>794</sup> Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 103.

<sup>795</sup> Martin Heidegger, *Nietzsche I* (Barcelona: Destino, 2000), 95.

<sup>796</sup> Lucas Fragasso, «Miradas sobre la Modernidad» (manuscrito inédito, 2003), 7.

<sup>797</sup> Volkov, *El coro mágico*, 16.

<sup>798</sup> Sofia Behrs, citado en Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico», 87.

<sup>799</sup> Edward A. Thurber, «Tolstoy's Art», *The Sewanee Review* 22, n.º 3 (julio de 1914): 336.

<sup>800</sup> Thurber, 336.

Algo que resulta interesante, es que la estética de Tolstoi no solo fue influyente en su época, sino que fue motivo de debate y reflexión en la convulsionada Rusia de los períodos revolucionario y soviético. Tal como lo mencionamos en el capítulo anterior, Merezhkovski afirmó que, de haber estado vivo Tolstoi en esa época turbulenta, seguramente habría sido bolchevique en lo estético. También vimos que Knizhnik mencionó muchos puntos de similitud entre las enseñanzas de Tolstoi y las políticas que acababa de instituir el gobierno soviético, incluidas las políticas bolcheviques sobre arte y educación, pero que luego de la Guerra Civil el culto político a Tolstoi pasó a ser solamente un culto estético, convirtiéndose en el modelo de lo que será posteriormente la estética oficial del Unión Soviética: el “Realismo Socialista”<sup>801</sup>. Según Taruskin, en la formulación del Realismo Socialista “hubo incluso una insinuación directa a la ética cristiana a la Tolstoy en esta nueva insistencia sobre la accesibilidad universal como una garantía de autenticidad”<sup>802</sup>. El ideal del Realismo Socialista es como el ideal tolstoiano: un arte que hablaría con igual franqueza e igual consecuencia a todos los niveles de la sociedad, desde los menos educados hasta los más educados<sup>803</sup>. La influencia de Tolstoi en el Realismo Socialista también se manifestó en los aspectos técnicos. Viktor Shklovski (1893-1984), uno de los primeros teóricos del llamado “formalismo ruso”, no tardó en situar a Tolstoi entre los vanguardistas, y dijo que “Tolstoi y no Gorki, como suelen enseñarnos, es el padre del realismo socialista”<sup>804</sup>.

Este ensalzamiento de la figura de Tolstoi (solo en su faceta estética, obviamente) generó numerosos libros y artículos académicos en la Rusia soviética. Lamentablemente, y como suele suceder con casi toda la producción académica producida en la Unión Soviética, la manipulación ideológica de la información es tan grande que hace que ese *corpus* no sea lo suficientemente aprovechable. Un ejemplo es el libro *Estetika Lva Tolstogo (Estética de Lev Tolstoi)*<sup>805</sup>, publicado en 1929, que

---

<sup>801</sup> Richard Taruskin analiza en profundidad la relación que hay entre los postulados tolstoianos y el Realismo Socialista en su artículo “Current Chronicle: Molchanov’s The Dawns Are Quiet Here”, publicado originalmente en *The Musical Quarterly* 62 (1976), e incluido luego en su libro *On Russian music*, 366-75.

<sup>802</sup> Taruskin, *Defining Russia musically*, 95.

<sup>803</sup> Taruskin, *On Russian music*, 301-2.

<sup>804</sup> Volkov, *El coro mágico*, 17. En varias partes de este libro, Volkov muestra las diferencias entre Tolstoi y Gorki. Podríamos resumirlas diciendo que la postura de Gorki se acercaba más a la que tenían los miembros de la *intelligentsia*: la cultura era “su dios”, y había que democratizarla, ponerla al alcance de todo el pueblo; Tolstoi era un gran escéptico cultural.

<sup>805</sup> P. N. Sakulin, ed., *Estetika Lva Tolstogo* (Mosú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929).



contiene ocho estudios de diversos especialistas. Imaginamos que este libro fue planeado un año antes (1928), como un homenaje por el centenario del nacimiento de Tolstoi y, además, para contribuir al “culto estético” que se estaba forjando en torno a este escritor, que ayudaría a sentar las bases del Realismo Socialista. De hecho, en el primer estudio del libro, Pavel Sakulin dice que “muchas de las proposiciones de Tolstoi, entre ellas las principales, suenan a pensamientos de nuestro tiempo”<sup>806</sup>. Este culto por la estética postulada por Tolstoi llevó a otro de los estudiosos, Timofei Rainov, a afirmar en el mismo libro que las opiniones estéticas vertidas en *¿Qué es el arte?* rigieron la casi totalidad de la producción literaria del escritor ruso (salvo el breve período en el que escribió *Guerra y paz*)<sup>807</sup>. En otro de los artículos de ese libro, escrito por Nikolai Gudzi, se lee que “su visión del mundo en el campo de la estética, como en otros campos, se caracterizó por una gran organicidad y relativa estabilidad”<sup>808</sup>. Rainov, incluso, minimiza el hecho de que Tolstoi haya criticado su propia producción previa a la escritura de *¿Qué es el arte?*, e ignora que en algunos momentos hizo apología de una estética opuesta a la que propone en su tratado, como por ejemplo su defensa al “arte por el arte” en su discurso de recepción, en 1859, por parte de la Sociedad Moscovita de Aficionados a las Letras Rusas<sup>809</sup>. Según François Porché, este viraje de la defensa del arte por el arte, en una época en la que la tendencia común era la literatura social, al ataque del arte puro, cuando este era moda, es parte su “mentalidad de opositor”<sup>810</sup>.

### 3 - Tolstoi y la música

Luego de haber analizado los postulados estéticos de Tolstoi, en general, pasaremos ahora a tratar la relación de este personaje con la música. Debemos comenzar aclarando que Tolstoi no era un lego en el tema: tocaba el piano con relativa destreza,

---

<sup>806</sup> P. Sakulin, «Trudovaia estetika», en *Estetika Lva Tolstogo*, ed. P. N. Sakulin (Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929), 25.

<sup>807</sup> T. Rainov, «Estetika Tolstogo i ego iskusstvo», en *Estetika Lva Tolstogo*, ed. P. N. Sakulin (Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929), 27-92.

<sup>808</sup> T. Gudzi, «Tolstoi o Russkoi literature», en *Estetika Lva Tolstogo*, ed. P. N. Sakulin (Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929), 185. Más recientemente, Rimvydas Šilbajoris (Rimvydas Šilbajoris, *Tolstoy's Aesthetics and His Art* [Columbus: Slavica, 1991]) también ha mantenido la hipótesis de que la obra entera de Tolstoi ha mantenido unidad y consistencia. No obstante, esta postura de Šilbajoris ha sido cuestionada por varios estudiosos.

<sup>809</sup> Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico».

<sup>810</sup> Porché, *Tolstói: retrato psicológico*, 158.

compuso un vals y escribió un tratado sobre música (si bien pequeño y elemental). En sus residencias siempre hubo interpretaciones musicales, y en sus obras literarias habla con mucha propiedad sobre la música.

La bibliografía que hay sobre el tema es bastante despareja. Algunos libros y artículos se centran en extraer las menciones sobre la música que hace Tolstoi en sus novelas y cuentos. Lo complicado de esto, es que las opiniones o menciones sobre la música de sus libros de ficción son dichas por sus personajes, y son consideradas como si esa fuera la opinión de Tolstoi. Lo que dicen los personajes de una ficción de un escritor, no necesariamente es el reflejo de su propia visión<sup>811</sup>. También encontramos artículos que prácticamente se limitan a extraer los comentarios musicales que aparecen en *¿Qué es el arte?* Otros libros hablan de la actividad musical de Tolstoi: su práctica del piano, su amistad con músicos, su asistencia a conciertos, etc. El trabajo más interesante que encontramos es el de Caryl Emerson, titulado “Tolstoy and music”<sup>812</sup>, publicado en una colección de escritos con motivo del centenario de muerte de Tolstoi (*Anniversary Essays on Tolstoy*), en donde trata el tema de una manera reflexiva.

Tolstoi amaba la música; a la vez, le temía, la consideraba muy peligrosa. La amaba tanto que, poco antes de morir, dijo: “Si toda nuestra civilización ha de llevársela algún día el diablo, sólo lamentaré la música. Me encantan Puschkin y Gogol; pero, al morir, de nada sentiré tanta añoranza como de la música”<sup>813</sup>. Le tenía tanto temor a su poder, que llegó a decir: “La música tendría que ser cosa de Estado, como en China. No se debiera consentir que el primer llegado dispusiera de un poder tan espantoso de hipnotismo”<sup>814</sup>.

La música formó parte de la vida de Tolstoi desde muy temprana edad. Se sabe que tocaba el piano con cierta destreza, y que en su época de estudiante en Kazán tomó clases de música. Poco después, en 1849, invitó a Yasnaia Poliana a un músico llamado Rudolf<sup>815</sup>, “con quien toca a cuatro manos y aprende de memoria sus piezas”<sup>816</sup>. Bajo

---

<sup>811</sup> Obviamente, hay excepciones. Es sabido que Tolstoi se representaba a sí mismo en algunos de los personajes de sus obras literarias.

<sup>812</sup> Caryl Emerson, «Tolstoy and music», en *Anniversary essays on Tolstoy*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University, 2012), 8-32.

<sup>813</sup> Tolstoi, citado en Andresco y Andresco, «Prólogo biográfico», 47.

<sup>814</sup> Tolstoi, citado en Andresco y Andresco, 47.

<sup>815</sup> Al parecer, era un pianista alemán.

<sup>816</sup> Iosif Eigues, «Vozzrenie Tolstogo na muzyku», en *Estetika Lva Tolstogo*, ed. P. N. Sakulin (Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929), 243.

la influencia de esta experiencia, escribió un tratado que se titula *Sobre la música: principios fundamentales sobre la música, y reglas para su estudio*. Tal vez resulte exagerado considerar este escrito como “tratado”, ya que se trata de un texto muy breve (no más de tres páginas) y que solo presenta información muy elemental<sup>817</sup>. No obstante, demuestra el entusiasmo que Tolstoi tenía por la música hacia 1850. En una entrada de su diario para ese mismo año, se había fijado “reglas con respecto a la música”:

Tocar diariamente (1) las 24 escalas, (2) la serie completa de acordes y arpeggios en dos octavas, (3) las inversiones, (4) la escala cromática. Además, estudiar una pieza, y no ir más allá mientras quede un solo pasaje con el que uno tropiece. Además, transportar cada *cadenza* a las tonalidades restantes, y luego estudiarla, y tocar diariamente al menos cuatro páginas de música, pero no avanzar más allá hasta no descubrir el verdadero *doigté* de la misma<sup>818</sup>.

El diario de Tolstoi tiene muchas referencias a las horas que le dedicaba al piano, y son también numerosos los testimonios de sus familiares y amigos acerca de esta actividad musical. Tenía dotes de improvisador, e incluso habría compuesto un vals<sup>819</sup>. Tocaba el piano, además de solo, también a cuatro manos, y generalmente con músicos más adiestrados que él. También acompañaba a otros músicos (en algunos casos eran familiares suyos) que cantaban o tocaban el violín. Tuvo contacto cercano con importantes compositores, como Dargomyzhski y, al decir de Emerson, “el ala más cosmopolita de los músicos rusos”: los hermanos Rubinstein, Chaikovski, Rimski-Korsakov (en su último período del conservatorio), Taneiev y Scriabin<sup>820</sup>. Renombrados intérpretes lo visitaron y le brindaron conciertos privados, entre los que se destacan la cantante de cámara Maria Olenina-d’Alheim, el bajo Fiodor Chaliapin y la clavecinista Wanda Landowska.

---

<sup>817</sup> Este breve tratado no fue publicado por Tolstoi en vida. La primera publicación fue realizada en 1913, en *Tolstoy Annual*, a partir de una copia manuscrita realizada por su esposa. La publicación que pudimos consultar fue editada por Vladimir Chertkov, e incluida como apéndice en la primera parte de los diarios de Tolstoi (Leo Tolstoy, *The Diaries of Leo Tolstoy: Youth* [Nueva York; Londres; Toronto; París: E. P. Dutton; J. M. Dent, 1917], 219-21.)

<sup>818</sup> Tolstoy, 36-37.

<sup>819</sup> Hasta el día de hoy se discute sobre la autoría de este vals, que fue transcrito dos veces (por Goldenveizer y por Taneiev). Según el hijo de Tolstoi, Serguei Lvovich, su padre lo compuso junto a su amigo Zybin, pero Lev tenía dos amigos con ese apellido. A su vez, antes de morir, Tolstoi dijo que había mentido, que el vals le pertenece enteramente a Zybin.

<sup>820</sup> Emerson, «Tolstoy and music», 11.

Sin duda, los músicos más cercanos a Tolstoi fueron Serguei Taneiev (1856-1915) y Aleksandr Goldenveizer (1875-1961). Ambos eran asiduos visitantes de Yasnaia Poliana, y solían pasar temporadas enteras acompañando al escritor. Taneiev fue, incluso, profesor de piano de Sofia Behrs, la esposa de Tolstoi. Esta se sintió fuertemente atraída por Taneiev, lo que derivó en conocidos raptos de celos por partes de Tolstoi. De hecho, hay un consenso en identificar a Taneiev con el “enemigo imaginario” al que hace referencia Sofía, cuando critica la “maldad” que hay en *¿Qué es el arte?* Por el lado de Goldenveizer, la afinidad con Tolstoi era tal vez mayor. Según Volkov, era “el músico favorito de Lev Tolstói”<sup>821</sup>. Además, Goldenveizer no solo era amigo de Tolstoi, sino que además era “tolstoiano”. Gracias a que Taneiev y Goldenveizer plasmaron por escrito sus experiencias con el escritor, podemos saber “de primera mano” algunas de las opiniones y reacciones de Tolstoi hacia la música.

Para Iosif Eignes, Tolstoi es superior a otros escritores en el caso de mostrar los sentimientos musicales en sus obras literarias. Según este estudioso, esto se debe a la variada experiencia musical que tuvo Tolstoi<sup>822</sup>. En sus libros (novelas y cuentos) habla con tanta propiedad sobre los aspectos musicales, que queda en evidencia su conocimiento sobre el tema. La literatura de Tolstoi también puede ser una fuente para descifrar su pensamiento musical, pero sin caer en el error de suponer que lo que opina alguno de sus personajes refleja necesariamente su propia opinión. En algunos casos, lo que se expone en sus obras literarias está en concordancia con lo postulado en *¿Qué es el arte?*; en otros casos, hay contradicciones.

Para poder entender, entonces, cómo debía ser la música en el ideal tolstoiano, tenemos tres tipos de fuentes: las experiencias musicales de Tolstoi (relatadas en sus diarios, o por testigos), sus escritos literarios y sus escritos teóricos (especialmente *¿Qué es el arte?*). La unificación de la información de estas fuentes no es una tarea sencilla. Acabamos de mencionar que suele haber contradicciones entre los escritos literarios y teóricos de Tolstoi. Caryl Emerson también da cuenta de las paradojas entre lo que cuentan los testigos sobre sus reacciones ante la música, y lo que condenaba en sus escritos teóricos<sup>823</sup>. Por su parte, April Fitzlyon dice que la “dicotomía entre las emociones y las ideas intelectuales de Tolstoi hace que muchos de sus

---

<sup>821</sup> Volkov, *El coro mágico*, 212.

<sup>822</sup> Eignes, «Vozzrenie Tolstogo na muzyku», 241.

<sup>823</sup> Emerson, «Tolstoy and music».

pronunciamentos sobre la música parezcan contradictorios o inconsistentes”<sup>824</sup>. No obstante, creemos que la base fundamental de lo que debiera considerarse una “música tolstoiana” tenemos que buscarla principalmente en *¿Qué es el arte?*, ya que se trata de un texto de tipo prescriptivo y que fue escrito luego de su conversión religiosa, o sea, luego de haber formulado la doctrina tolstoiana.

Algunos párrafos atrás mencionamos que Tolstoi, así como amaba la música, también la consideraba como algo muy peligroso. Tal vez por eso el tratado *¿Qué es el arte?* está plagado de advertencia sobre los efectos negativos de la música. Más que decirnos cómo debe ser la música, nos dice como *no* debe ser. De los fragmentos dedicados a la música, en dicho tratado, cerca de un 90% está destinado a atacar lo que Tolstoi consideraba como nocivo en este arte.

Entre los objetivos principales de sus ataques está la ópera, y lo hace desde todos los flancos posibles. Por un lado, están las cuestiones sociales, no estrictamente musicales, que rodean a una representación de ópera, como el trabajo esclavizante de miles y miles de personas en un teatro, incluyendo el maltrato de los directores hacia los músicos. El mantenimiento de un teatro para las representaciones de óperas implica también un gasto millonario que, para Tolstoi, es innecesario. Por otro lado, critica de la ópera sus argumentos absurdos y la falta de realismo (“en la vida común, los hombres no hablan por medio de recitados, ni se colocan a distancias regulares, ni agitan los brazos en cadencia para demostrar sus emociones”<sup>825</sup>). En *¿Qué es el arte?* aparecen dos descripciones de representaciones de óperas: una en la introducción, y otra en el capítulo XII, que es el dedicado a mostrar a Wagner como “modelo perfecto de falsificación del arte”. Sus descripciones, en un lenguaje cargado de humor, están orientadas a ridiculizar al género operístico. No es la primera vez que lo hace, porque en *Guerra y paz* también hay una descripción irónica de una representación de ópera<sup>826</sup>. Como ya expusimos en el primer apartado de este capítulo, al describir *¿Qué es el arte?*, Tolstoi ejemplifica la falsificación del arte a través de la descripción de *Sigfrido*, de Wagner. El ensañamiento que muestra contra este compositor haría que

---

<sup>824</sup> April Fitzlyon, «Tolstoy, Lev [Leo] Nikolayevich», en *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28073>.

<sup>825</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 31.

<sup>826</sup> Tolstoi, «Guerra y paz», 561-64; para la relación detallada entre la descripción de la ópera en *Guerra y paz* y lo que expone Tolstoi en *¿Qué es el arte?*, ver: Halliwell, «Tolstoy, Opera and the Problem of Aesthetic Seduction».

cualquiera desconfiara de un mínimo de objetividad. Edward Thurber dice que “sus capítulos sobre Wagner en *¿Qué es el arte?* están tan llenos de humor que es casi una lástima que no sean ciertos”<sup>827</sup>. Tolstoi era de la opinión que un arte no podía invadir el terreno de otro arte, y la ópera era justamente la unión de drama con música. Cada arte debía mantenerse en su propia órbita. Para colmo de males, con su *Gesamtkunstwerk*, Wagner proponía la unión de *todas* las artes, lo cual se convertía en una aberración. Pero Tolstoi salva a algunas óperas, siempre que “un músico de talento (Mozart, Weber, Rossini) [...] supeditaba el texto a la música”<sup>828</sup>. Esta última frase nos da la pista de por qué Tolstoi no condena, por ejemplo, a una canción popular o a un himno religioso, siendo que se forman con la unión de texto y música. La gran diferencia es que, en estos casos, siempre el “centro de gravedad” pasa por uno de los dos elementos, mientras que el otro pasa inadvertido<sup>829</sup>. Por este motivo, la música de Wagner no tiene unidad, integridad, porque tuvo que ajustar la música a las palabras. Sin las palabras, esta música no tiene ilación (sumado a que considera que la poesía de Wagner es mala), y esto se traduce en que no hay melodías desarrolladas, solo *leitmotivs*:

Centenares de veces comienza algo musical, pero estos comienzos son tan cortos, están tan atestados de combinaciones de armonía, tan cargados de efectos de contraste, tan oscuros, terminan tan pronto, y lo que sucede en la escena es de una falsedad tan inverosímil, que cuesta trabajo percibir aquellos embriones musicales, y mucho más llegar a emocionarse<sup>830</sup>.

Como Tolstoi estaba en contra de que un arte invadiera el terreno de otro, está en contra también de la música programática. Lo dice explícitamente en el décimo capítulo de *¿Qué es el arte?*, hablando de uno de los métodos de falsificación en el arte:

consiste en hacer expresar por un arte lo que sería natural que expresara otro, y, por ejemplo, se encarga a la música que nos describa acciones o paisajes (esto es propio de la *música de programa* de Wagner y de sus sucesores)<sup>831</sup>.

En este aspecto, Iosif Eignes señala una paradoja: Tolstoi era contrario a la música programática, pero en su novela *Infancia* hace una descripción detallada de la sonata

---

<sup>827</sup> Thurber, «Tolstoy's Art», 336.

<sup>828</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 154.

<sup>829</sup> Tolstoy, 155.

<sup>830</sup> Tolstoy, 163.

<sup>831</sup> Tolstoy, 133-34. Cursivas en el original.

“*Patética*” de Beethoven a través de una minuciosa serie de sentimientos; o sea, Tolstoi reemplazó un programa de imágenes por un programa de sentimientos<sup>832</sup>.

Está claro que la melodía es uno de los elementos de la música que más privilegia Tolstoi. De allí su simpatía por las canciones populares, por las canciones de cuna, y por toda la música que privilegia la melodía por sobre los demás elementos. En su tratado dijo que “componer una sinfonía a manera de Brahms o de Ricardo Strauss, o una ópera como las de Wagner, es mucho más fácil que [...] escribir cuatro compases de una melodía sin acompañamiento, pero que traduzca determinado estado del alma”<sup>833</sup>. Es obvio que si considera a las canciones populares como muestra de lo más elevado en el arte, lo hace no solo porque se trata de música compuesta por melodías sencillas, sino también porque es acorde con su ideología (expuesta en el capítulo anterior de esta tesis) de valoración del pueblo, del hombre humilde y sencillo. Aleksandra Tolstaia, la hija de Tolstoi, escribió en un artículo: “¡Para él, la interpretación de esos músicos campesinos analfabetos, pero talentosos, era el arte verdadero!”<sup>834</sup>. Caryl Emerson muestra el vínculo de esta idea con Rousseau: “Como temprano converso a Rousseau, Tolstoi compartía la creencia de su mentor de que las formas más simples de la música vocal, especialmente la música folklórica, eran potencialmente redentoras para la sociedad europea alienada, excesivamente civilizada”<sup>835</sup>. La misma autora dice que “el canto solista, sin acompañamiento o acompañado por un solo instrumento, es siempre un comunicador penetrante para Tolstoi”<sup>836</sup> y, unos párrafos más adelante:

El canto grupal en Tolstoi, especialmente folklórico, es abrumadoramente afirmativo. Su cercanía a la voz hablada<sup>837</sup> y la evidencia que proporciona de una actividad comunal armoniosa, coordinada, lo convierten en un repositorio seguro para la energía musical. El coro más positivo de todos es el canto de trabajo, que infecta con alegría a sus cansados participantes luego de un día de trabajo agrícola (el estándar de Tolstoi de todos los trabajos honestos)<sup>838</sup>.

---

<sup>832</sup> Eignes, «Vozzrenie Tolstogo na muzyku», 254.

<sup>833</sup> Tolstoy, ¿*Qué es el arte?*, 216.

<sup>834</sup> Alexandra Tolstoy, «Tolstoy and Music», *Russian Review* 17, n.º 4 (octubre de 1958): 262.

<sup>835</sup> Emerson, «Tolstoy and music», 11.

<sup>836</sup> Emerson, 14.

<sup>837</sup> En este punto, no estamos de acuerdo con Emerson, ya que a Tolstoi le disgustaba el canto declamado, como veremos más adelante.

<sup>838</sup> Emerson, «Tolstoy and music», 15.

Como bien lo señaló Rebecca Anne Mitchell en su tesis doctoral, “para Tolstoi, la música folclórica, la expresión inmediata de los ‘trabajadores de todos los pueblos’, se mantenía como la mayor realización musical”, y cita luego un ejemplo según el cual, siempre según la opinión de Tolstoi, un persa podría entender la música folklórica rusa, y viceversa, pero nadie entendería “las mentiras señoriales”<sup>839</sup>. La pretendida universalidad que Tolstoi le otorga a la música popular o a la música folklórica es, como sabemos, una falacia. Abundan ejemplos en *¿Qué es el arte?* y en sus testimonios con los que trata de convencer que una canción popular puede ser entendida por una cultura de cualquier parte del mundo, mientras que una música sofisticada solo será comprendida por una élite.

Pero tanto en la casa de Tolstoi en Moscú, como en Yasnaia Poliana, no se tocaba o cantaba música popular. Lo que allí se escuchaba era música académica, y no solo interpretada por los visitantes que concurrían habitualmente, sino también por el propio Tolstoi. Eignes da cuenta de numerosos testimonios de familiares de Tolstoi que lo oían tocar el piano antes de ponerse a escribir, “solamente música seria”, como una forma de lograr “inspiración”<sup>840</sup>.

El piano estaba presente en casi toda la música de las veladas privadas de las residencias de Tolstoi. Este era el instrumento preferido del escritor. También se podía escuchar música de cámara, pero preferentemente con pocos instrumentos. Víctor Gallego dice que

[Tolstoi] era de la opinión de que, cuantos más instrumentos participaran en la ejecución de una obra, más se difuminaba y se distorsionaba la melodía. En ese sentido consideraba que un solo era mejor que un dúo; un dúo, mejor que un trío; un trío, mejor que un cuarteto; un cuarteto, mejor que un quinteto; la música de cámara, mejor que una orquesta<sup>841</sup>.

Se comprueba así que, aún en la música académica, el valor fundamental sigue estando en la melodía. Por eso, a Tolstoi no le gustaban las canciones en las que se enfatizaba el texto, relegando la melodía a un segundo plano, como pasaba en el canto declamado

---

<sup>839</sup> Rebecca Anne Mitchell, «Nietzsche’s Orphans: Music and the Search for Unity in Revolutionary Russia, 1905-1921» (tesis doctoral, University of Illinois, 2011), 94.

<sup>840</sup> Eignes, «Vozzrenie Tolstogo na muzyku», 242.

<sup>841</sup> Gallego, *Lev Tolstói*, 27.



que era típico de algunos compositores rusos, entre ellos Musorgski. Según Bertenson, Tolstoi llamaba a esas piezas “melodeclamación, y no música”<sup>842</sup>.

Si bien en su tratado Tolstoi no dice nada sobre la polifonía, Emerson rescata una entrada de su diario de 1899: “Acercas de la música polifónica [...] una voz debería decir algo, pero en este caso hay varias voces, y ninguna dice nada”<sup>843</sup>. Siempre Tolstoi va a privilegiar la simpleza, porque la virtud y la honestidad son simples. En cambio, las estructuras musicales formales, desarrolladas (como la forma sonata), se vanaglorian de su complejidad y de su refinamiento<sup>844</sup>.

En *¿Qué es el arte?*, aparte del caso mencionado en relación con la música de Wagner, abundan las críticas a otros recursos musicales que pueden entorpecer la clara apreciación de la melodía. Uno de ellos, es lo que Tolstoi llama “adornos” u “ornamentos”: “Estriba, en música, en multiplicar los *pasajes* y los *floreos*, así como las modulaciones, y en introducir en la orquesta instrumentos nuevos, etc.”<sup>845</sup>. Otro son los “efectos de asombro”:

En música, los efectos más comunes son un *crescendo brusco*, pasando de los sonidos más tenues a los más violentos; una repetición de los mismos sonidos, con arpeggios en todas las escalas, y por todos los instrumentos; o una serie de armonías, tonalidades y ritmos diferentes de los que naturalmente nacerían del pensamiento musical, de modo que nos asombren por lo poco previstos<sup>846</sup>.

Vinculado con la melodía está también el siguiente fragmento:

[L]as melodías de los músicos modernos son de una trivialidad desesperante. Con objeto de disimular la vaciedad de esas melodías, los músicos se esfuerzan por llenarlas con infinidad de armonías y modulaciones complicadas, que no son inteligibles más que para un reducido círculo de afiliados a determinada escuela musical. Toda melodía puede ser comprendida por todos; pero en cuanto se enlaza con determinada armonía ya no puede ser comprendida más que por los hombres familiarizados con esa armonía, y resulta ajena no sólo a los hombres de las demás naciones, sino también a todos los que, aun siendo compatriotas del autor, no están como él acostumbrados a ciertas formas del desarrollo musical<sup>847</sup>.

---

<sup>842</sup> Bertenson, citado en Emerson, «Tolstoy and music», 12.

<sup>843</sup> Tolstoi, citado en Emerson, 29.

<sup>844</sup> Emerson, 13.

<sup>845</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 132. Cursivas en el original.

<sup>846</sup> Tolstoy, 133. Cursivas en el original.

<sup>847</sup> Tolstoy, 192-93.

Como se habrá visto, Tolstoi critica arriba a los “músicos modernos”. Esto es una constante a lo largo de todo el tratado *¿Qué es el arte?*, ya sea con esa etiqueta, o con otra equivalente, como “compositores de la nueva escuela” (recordemos que el libro fue publicado en 1897). A través de los nombres que da, está claro cuáles son los compositores con los que Tolstoi no está de acuerdo. Al ya mencionado Wagner debemos agregar los siguientes: Liszt, Berlioz, Brahms y Richard Strauss. Dentro de los compositores de arte “malo”, según sus propios términos, ubica también a Schumann, aunque de manera menos enfática, tal vez por no ser “moderno” (Schumann había muerto en 1856). También menciona negativamente a Bach y a Beethoven, pero con algunas salvedades.

Al momento de nombrar ejemplos de “buena” música es mucho más específico: “la célebre *Aria*, de Bach, el *Nocturno en mi bemol mayor*, de Chopin y una docena de pasajes escogidos entre las obras de Haydn, Mozart, Weber, Beethoven y Chopin”<sup>848</sup>. Debemos recordar que, en otra parte de libro, al hablar de la ópera, había elogiado a Mozart, Weber y Rossini.

El caso de Bach es interesante. Al momento de atacar a los críticos de arte, dice Tolstoi:

Dante ha sido tenido por un gran poeta, Rafael por un gran pintor, Bach por un gran músico, y nuestros críticos, faltos de medios para distinguir el buen arte del arte malo, continúan, no solamente teniendo a aquellos artistas por grandes, sino que tienen todas sus obras por admirables y dignas de ser imitadas<sup>849</sup>.

Unos párrafos más adelante, sigue atacando a los críticos que elogian “ciegamente [...] *toda* la obra de Bach”<sup>850</sup>. Al poner “toda”, está dejando abierta la posibilidad de que haya excepciones dentro de la obra de Bach, y entonces allí entendemos por qué luego incluye como un buen ejemplo “la célebre *Aria*, de Bach”. Indudablemente, se trata de la segunda pieza (“Air”) de la *Suite para orquesta N° 3*, en re mayor, BWV 1068. Es muy posible que Tolstoi no haya conocido esta pieza en la versión original de Bach, sino a través del arreglo que hizo el violinista alemán August Wilhelmj en 1871. Dicho arreglo fue el que popularizó a la pieza, y fue conocido como *Aria para la cuerda de sol*, pero también como *Célebre aria* (precisamente, Tolstoi habla de “la célebre *Aria*”). No debe extrañarnos que Tolstoi haya elegido esta pieza como buen ejemplo,

---

<sup>848</sup> Tolstoy, 193.

<sup>849</sup> Tolstoy, 144-45.

<sup>850</sup> Tolstoy, 146. Las cursivas son nuestras.

ya que en ella la melodía es absolutamente clara y predominante. Cuando critica a Bach, en su libro, lo hace pensando seguramente en las otras obras características del compositor, como las fugas u otras obras de tipo polifónico, obras más complejas y “cerebrales”. Además, el arreglo de Wilhelmj enfatiza aún más la melodía, porque es para violín y piano (la versión original de Bach es para cuerdas y continuo).

Con Beethoven, la situación es más compleja. Se nos presenta como una especie de relación amor-odio por parte de Tolstoi, y ha llamado la atención de varios estudiosos y biógrafos, especialmente por la presencia de la música de Beethoven en la producción literaria del escritor. Uno de los casos más emblemáticos se da con la novela *La sonata a Kreutzer* (*Kreitsserova sonata*), en el que la *Sonata para violín y piano N° 9*, Op. 47, de Beethoven (conocida como “Sonata a Kreutzer”) es fundamental para el desarrollo del argumento<sup>851</sup>. Allí, Tolstoi culpaba a la “Sonata a Kreutzer” de haber ejercido una influencia perniciosa en los protagonistas. Esto no probaría por sí mismo si a Tolstoi le parecía “buena” o “mala” música. Más bien, nos estamos refiriendo nuevamente a lo peligrosa que puede ser la música, según la concepción de Tolstoi. Romain Rolland trata de resolver el problema planteado en la novela, diciendo que esa situación se daba porque, para Tolstoi, Beethoven era el más poderoso de todos los compositores<sup>852</sup>. Hasta hay una anécdota, en la que el propio Tolstoi sale a aclarar los tantos:

Se ha dicho, erróneamente, que porque escribí “La sonata a Kreutzer” no admiro esa pieza. Nada sería más injusto para conmigo que dudar de mi gran amor hacia la música. Beethoven, el viejo Haydn y Schubert son mis favoritos. Todo lo que se ha escrito a partir de Beethoven, tanto en Rusia como en cualquier parte, es una mera colina comparada con un Chimborazo<sup>853</sup>.

Abundan las anécdotas de este tipo, en las que Tolstoi alaba o critica a Beethoven, y eso es lo que ha desconcertado a varios. Pareciera existir una ambigüedad difícil de resolver. En *¿Qué es el arte?*, Beethoven es mencionado negativamente en numerosas ocasiones, pero también está entre los pocos compositores “escogidos”, como ya

---

<sup>851</sup> Entre los estudios sobre el particular, ver: Dorothy Green, «"The Kreutzer Sonata": Tolstoy and Beethoven», *Melbourne Slavonic Studies* I, n.º 1 (1967): 11-23; Liza Knapp, «Tolstoy on Musical Mimesis: Platonic Aesthetics and Erotics in “The Kreutzer Sonata”», *Tolstoy Studies Journal* IV (1991): 25-42.

<sup>852</sup> M. Montagu-Nathan, «Russian Literature and Russian Music», *Proceedings of the Musical Association* 41, n.º 1 (1914): 128.

<sup>853</sup> «Tolstoi and Music», *The Literary Digest*, 16 de enero de 1897, 333.

hemos visto. La solución a este dilema es bastante simple, y la tenemos en el mismo libro: “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 obscura”<sup>854</sup>. En otros pasajes del libro refuerza la idea de que el primer Beethoven es “bueno”, pero que las obras de su último período (cuando ya estaba sordo) no solo son malas obras de arte, sino que además han causado un gran daño al arte, ya que han servido como modelo para los “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”<sup>855</sup>. La obra de Beethoven con la que Tolstoi más se ensaña es la *Sinfonía N° 9*; transcribimos a continuación el párrafo correspondiente:

La *Novena sinfonía* de Beethoven pasa por una de las mejores obras de arte. A fin de comprenderla bien, me pregunto ante todo: ¿expresa esta obra un sentimiento religioso de orden superior? Y me doy una contestación negativa, porque la música no puede expresar sentimientos tales. Me pregunto en seguida: esta obra, que no pertenece a la categoría superior del arte religioso, ¿posee al menos la segunda cualidad del arte verdadero de nuestro tiempo, a saber, la de unir a todos los hombres en un mismo sentimiento? Y también esta vez me doy una respuesta negativa, porque no veo que los sentimientos expresados por esa sinfonía puedan unir a los hombres que no han sido educados ni están preparados para sufrir esa hipnotización artificial, y además no alcanzo a concebir una multitud de hombres normalmente constituidos que puedan comprender algo de esa obra enorme y complicada, salvo cortos fragmentos que flotan en un océano de confusión. Y así me veo obligado a sostener que esa obra depende de lo que yo tengo por arte malo. Por un curioso fenómeno, el poema de Schiller, introducido en la última parte de esta sinfonía, enuncia, si no de un modo claro, al menos expresamente esta idea: el sentimiento (de alegría) une a todos los hombres y hace nacer en ellos el amor. Pero además de que este poema se canta al término de la sinfonía, la música de la sinfonía entera no responde en modo alguno al pensamiento de Schiller, pues se trata de una música exclusiva, que separa, por consiguiente, a los hombres<sup>856</sup>.

Decidimos transcribir el párrafo completo porque, visto desde nuestra perspectiva, puede resultar paradójico. La *Sinfonía N° 9* de Beethoven es considerada actualmente, tal vez, como la obra académica más “universal”. Su mensaje de fraternidad encajaría perfectamente con los ideales tolstoianos, y no ha sido arbitrario que la melodía de la “Oda a la alegría” haya sido elegida como *Himno de Europa*. Según la página web de

---

<sup>854</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 146.

<sup>855</sup> Tolstoy, 147.

<sup>856</sup> Tolstoy, 195-96.

la Unión Europea, “la ‘Oda a la Alegría’ de Schiller expresa la visión idealista de la fraternidad entre los seres humanos, visión que Beethoven compartía”, agregando más adelante que “el himno no tiene letra, solo música. En el lenguaje universal de la música, es la expresión de los ideales europeos de libertad, paz y solidaridad”<sup>857</sup>. Una paradoja más.

Sería muy extenso referirnos aquí a todas las menciones que aparecen en las otras fuentes sobre obras y compositores de las cuales opinaba Tolstoi, ya sea a favor o en contra, ya sea coincidiendo con lo que escribió en *¿Qué es el arte?* o contradiciéndose. En esas menciones aparecen otros compositores: Schubert, Mendelssohn, Glinka, Chaikovski, Rimski-Korsakov, entre otros. No obstante, creemos que lo expuesto hasta aquí, en función de lo expresado en *¿Qué es el arte?*, nos da una idea bastante clara de cuál es el ideal estético que persigue Tolstoi para la música: el Clasicismo. Haydn y Mozart, como sabemos, son los máximos representantes del Clasicismo en música. Las obras de Beethoven de su primera época se corresponden estéticamente con el Clasicismo. Weber, si bien es considerado un compositor romántico, fue contemporáneo de Beethoven y conserva aún muchas constricciones del estilo clásico. Parecido es el caso de Rossini (elogiado por Tolstoi como operista). Aunque por cuestiones cronológicas sea romántico, también mantiene un estilo asociado con el Clasicismo, sumado a la gran relevancia que le da al aspecto melódico. Bach es barroco, pero ya vimos por qué su “célebre *Aria*” está incluida en la lista. Quien más se aparta del patrón clásico, entre los escogidos por Tolstoi, es Chopin. Nadie duda de que se trata de un compositor romántico, pero a la vez no se trata de un Romanticismo “expansivo”. La mayoría de las obras de Chopin tienen un carácter introspectivo y se mueven “dentro de contornos formales claramente definidos”<sup>858</sup>. Estas cualidades deben ser las que atrajeron el gusto de Tolstoi. Además, el ejemplo citado por Tolstoi en su lista es el “*Nocturno en mi bemol mayor*” (Op. 9, N° 2), que se caracteriza por tener una melodía claramente definida en la mano derecha, sobre un acompañamiento simple y regular en la mano izquierda. Chopin fue influido por las melodías del *bel canto* italiano (principalmente Bellini), y en el nocturno mencionado se ve una de las características del compositor: “La melodía se eleva por encima de ésta [la mano

---

<sup>857</sup> «El himno europeo», Unión Europea, s. f., [https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem\\_es](https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem_es).

<sup>858</sup> Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, vol. 2 (Madrid: Alianza, 2004), 778.

izquierda] como la voz de un cantante sobre la orquesta”<sup>859</sup>. Así y todo, no deja de parecer forzada la inclusión de Chopin en la lista de Tolstoi, y podríamos inclinarnos a pensar que el placer que le generaba la música de este compositor, avalado por las otras fuentes, hizo que tratara de amoldar su teoría estética en función de su propio placer, algo que él había criticado en su libro. Creo que Tolstoi era consciente de la endeblez de sus ejemplos (no solo los musicales), y eso lo llevó a colocar una nota al pie, en la que aclaraba lo siguiente:

Al citar los títulos de estas obras de arte que estimo las mejores de la época, no quiero dar de ellas un juicio definitivo; porque no sólo carezco de la experiencia necesaria para poder apreciar todas las producciones artísticas, sino que además pertenezco a la especie de los hombres cuyo gusto ha sido pervertido por una mala educación. Es muy posible que con mis hábitos inveterados y que ya me son naturales me engañe en más de un punto, atribuyendo un valor artístico superior a impresiones que me son familiares desde mi infancia. Pero si enumero ciertas obras de diversas categorías es sencillamente para explicar mi pensamiento y para demostrar mejor de qué modo entiendo hoy la perfección en arte<sup>860</sup>.

Sintetizando, la música que pretende Tolstoi es una música que se mantenga dentro de los moldes clásicos; una música en la que la melodía sea perfectamente reconocible, sin otros elementos que puedan entorpecer su percepción; una música cuya armonía sea previsible<sup>861</sup>; una música sin grandes contrastes dinámicos. En definitiva, una música sin sorpresas ni sobresaltos.

A través de todas las fuentes comprobamos que Tolstoi ataca a los compositores románticos (especialmente a los románticos tardíos y los considerados posrománticos, o sea, sus contemporáneos<sup>862</sup>) y, en cambio, elogia a los compositores del siglo XVIII. A nuestro entender, esta es la mayor de las paradojas en cuanto a sus postulados estético-musicales. A lo largo de su tratado enfatiza en la importancia de que el artista transmita y comunique sus propios sentimientos, y esto es un paradigma netamente romántico. Por lo contrario, el Clasicismo musical del siglo XVIII se caracteriza, dicho

---

<sup>859</sup> Ulrich Michels, *Atlas de la música*, vol. II (Madrid: Alianza, 1992), 477.

<sup>860</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 193.

<sup>861</sup> Según Emerson, para Tolstoi las progresiones de acordes son buenas, porque se saben de antemano, y eso es sinceridad: estar *con* los otros (Emerson, «Tolstoy and music», 17.)

<sup>862</sup> Aquí, debemos hacer una aclaración. Si bien anteriormente dijimos que los músicos más cercanos a Tolstoi fueron Taneiev y Goldenveizer, la consideración que el escritor sentía por ellos no pasaba por sus composiciones, sino por sus cualidades interpretativas en el piano. No hemos encontrado ninguna mención de Tolstoi hacia alguna composición de estos músicos.

de una manera general, por una música más obsecuente con el gusto y el placer de la élite de la época.

Hasta ahora, casi no hemos hablado del texto en la música. Solamente hicimos referencia a la idea de Tolstoi de que el texto no debe interferir con la música, de que el texto no puede competir con la música, ya que se trata de dos artes cuyos dominios deberían estar claramente diferenciados. Pero, ¿qué pasa con el contenido del texto, en una obra cantada? En el caso de la ópera, podemos notar una de las arbitrariedades de Tolstoi en *¿Qué es el arte?*, cuando se ensaña con el argumento de la tetralogía de Wagner, pero le quita importancia a que el texto de *La flauta mágica*, de Mozart, sea “absurdo”<sup>863</sup>. Pero, obviamente, el contenido del texto no puede ser algo accesorio. Esto queda claro en el siguiente fragmento, refiriéndose al arte de su tiempo:

Vemos que todo el arte, el falsificado y el verdadero, está dedicado a describir y provocar las diversas formas del amor sexual. Bástenos recordar esas novelas lujuriosas de que está llena nuestra literatura, todos los cuadros y estatuas de que se muestra desnudo el cuerpo de la mujer y todas las imágenes obscenas que se pegan en las esquinas a guisa de anuncios, y las óperas, operetas, canciones y romanzas que nos rodean... El arte contemporáneo no tiene más que un solo objeto definido: excitar y esparcir la depravación<sup>864</sup>.

En cuanto a las canciones populares, hemos visto que Tolstoi se empeña en incluirlas dentro del “verdadero arte”, pero nada dice acerca del contenido de sus textos. Victor Terras observa lo siguiente:

Una de las verdaderas debilidades en la teoría del arte de Tolstoi es su total tergiversación del arte popular y del gusto popular. El arte más popular, y esto incluye la poesía y los cuentos folklóricos rusos, viola todos los principios del “buen arte”, tal como lo ve Tolstoi; es convencional, imitativo, poco realista, amanerado y, frecuentemente, amoral (o incluso inmoral)<sup>865</sup>.

Luego de haber tratado de descifrar cuál era el ideal de la “buena música” para Tolstoi, pasaremos ahora a tratar sobre cuál era su idea sobre la enseñanza musical y sobre la profesión del músico. Notaremos que ambos temas están íntimamente relacionados.

---

<sup>863</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 154.

<sup>864</sup> Tolstoy, 205.

<sup>865</sup> Victor Terras et al., «Roundtable Discussion: Rimvydas Silbajoris, Tolstoy's Aesthetics and his Art», *Tolstoy Studies Journal* IV (1991): 106.

Como hemos visto al comienzo de este capítulo, Tolstoi dice, en el capítulo XI de *¿Qué es el arte?*, que la enseñanza artística es una de las causas de la falsificación del arte y que “contribuye a la perversión del arte de nuestro tiempo”<sup>866</sup>. Entre los argumentos que esgrime, dice que si “el arte es la transmisión a otros hombres de un sentimiento experimentado por el artista[,] ¿[c]ómo, pues, puede ser enseñado esto en las escuelas?”<sup>867</sup>. En el caso específico de la música, aclara: “Toda la teoría de la música es una repetición de los métodos de que se han servido los músicos célebres. En cuanto a la ejecución musical, se convierte cada vez más en mecánica”<sup>868</sup>. Con la primera oración está apuntando contra la imitación, que insiste en reproducir modelos antiguos y generar “falsificaciones”. La segunda oración debemos vincularla con una crítica que hizo en la introducción del libro: “Centenares de millares de personas emplean su vida desde la infancia [...] para golpear con rapidez las teclas de un piano o las cuerdas de un violín”<sup>869</sup>, y con una reflexión del capítulo XVI:

Pero asusta aún más pensar que niños hermosos, llenos de vida, dotados para el bien, pasan al salir de la cuna, los unos a teclear un piano durante seis, ocho o diez horas diarias, los otros a bailar de puntillas y otros a estudiar solfeo [...] De año en año los desdichados van perdiendo, en estos ejercicios mortíferos, todas sus fuerzas físicas e intelectuales, toda su aptitud para comprender la vida. Se habla mucho del vergonzoso y lamentable espectáculo ofrecido por diminutos acróbatas que se descoyuntan en público: pero aún constituye un espectáculo más siniestro ver a niños de diez años que dan conciertos [...] Pierden así sus fuerzas físicas e intelectuales; al propio tiempo se depravan moralmente, y resultan incapaces de nada útil para la humanidad<sup>870</sup>.

Entonces, ¿no puede haber ningún tipo de enseñanza artística? Sí; el arte puede estar incluido en la educación, y Tolstoi lo aclara explicando que “todas las escuelas elementales deberían comprender clases de dibujo, de música y de canto que permitieran a todo alumno con aptitudes perfeccionarse en su arte”<sup>871</sup>. De hecho, el propio Tolstoi les enseñaba música a los niños campesinos de sus escuelas en Yasnáia Poliana<sup>872</sup>. De lo que está en contra Tolstoi es de la enseñanza especializada, intensiva, del arte. ¿Por qué? Porque el arte es parte de la vida, por lo tanto, no puede ser una “profesión”. Tolstoi no quiere artistas “profesionales”. Según su ideal, el artista se

---

<sup>866</sup> Tolstoy, *¿Qué es el arte?*, 147.

<sup>867</sup> Tolstoy, 148.

<sup>868</sup> Tolstoy, 149.

<sup>869</sup> Tolstoy, 26.

<sup>870</sup> Tolstoy, 198-99.

<sup>871</sup> Tolstoy, 151.

<sup>872</sup> Eigues, «Vozzrenie Tolstogo na muzyku», 245; Emerson, «Tolstoy and music», 11.



debe ganar el pan con “un oficio cualquiera”, no considerando al arte como un “oficio” o una “profesión”.

#### **4 – Abutcov: ¿músico tolstoiano?**

En el capítulo anterior de la presente tesis, pudimos observar de qué manera Abutcov se vinculó fuertemente con la ideología tolstoiana. Nuestra intención, en este punto, es tratar de determinar si puede ser considerado también un “músico tolstoiano”. Para llevar a cabo este análisis, vamos a considerar primero a Abutcov en su faceta de compositor, para luego pasar a observar su actividad pedagógica.

Para evaluar al Abutcov compositor, tomaremos la información que se desprende de la descripción de sus obras<sup>873</sup> y la contrastaremos con los ideales que tenía Tolstoi para la música, expuestos en el punto anterior. La tarea no es sencilla, porque hemos visto que los argumentos de Tolstoi son bastante endeble y contradictorios para juzgar la música. No obstante, trataremos de situarnos en el lugar del escritor e hipotetizar sobre qué es lo que hubiera pensado Tolstoi al escuchar la música de Abutcov.

De entre toda la producción musical de Abutcov, hay dos obras que consideraríamos como las “más tolstoianas”: *Vosem narodnyj pesen*, Op. 13, y *10 pesen A. V. Koltsova*, Op. 12.

Como vimos en el Capítulo II, *Vosem narodnyj pesen* es una colección de ocho canciones populares de diversas culturas: una rusa, dos escocesas, una hebrea, una española, una italiana, una francesa y una flamenca. Abutcov mantiene las melodías y los textos originales en el canto, y su composición se limita a agregar armonizaciones en el piano, respetando, en general, el carácter de la música de donde proviene cada melodía. El acompañamiento del piano nunca compite con la melodía cantada. Este énfasis en la melodía, y el hecho de tratarse de melodías populares, acercan esta música al ideal tolstoiano. Hay otro elemento que no consideramos menor: además de los textos en el idioma original y en ruso, también aparecen traducidos al esperanto. Ya vimos en el capítulo anterior la opinión favorable que tenía Tolstoi para con esta lengua

---

<sup>873</sup> En el Capítulo II de esta tesis.

auxiliar, y que incluso hay un cierto vínculo entre el esperanto y el movimiento tolstoiano.

La otra obra que mencionamos es *10 pesen A. V. Koltsova*. Es un ciclo de diez canciones, para voz y piano, sobre textos de Aleksei Koltsov. Los textos tienen un carácter campesino y, según nuestra hipótesis, Abutcov tomó diez melodías folklóricas rusas y las ajustó a los textos. Las armonizaciones del piano, como en la obra anterior, son bastante simples, prácticamente sin cromatismos, tratando de mantener una atmósfera acorde con el ideal campesino. Aquí tampoco encontramos conflictos con lo postulado por Tolstoi.

Pero “una golondrina no hace verano”, dice el refrán. Y yo agregaría que dos tampoco. Que encontremos solo dos obras, dentro de toda la producción musical de Abutcov, que se correspondan con el ideal tolstoiano, es muy poco. Tal vez podríamos agregar algunas de las obras breves, muy simples, compuestas con fines de didácticos, pero sin ser suficiente. Como hemos visto en el capítulo correspondiente, el estilo musical que caracteriza a Abutcov se acerca al Romanticismo tardío, el cual es atacado por Tolstoi. Predomina la armonía cromática, con muchos pasajes de armonía alterada (e incluso armonía no funcional), y tenemos obras como *Griozzy o minuvshem*, Op. 29, o *Tri romansa dlia muzhskij golosov*, Op. 23, con un lenguaje armónico realmente avanzado. Abutcov utiliza también una variedad de recursos formales, predominando la forma sonata (en las obras que justifican su uso) y el tema con variaciones.

Es verdad que Abutcov utilizó melodías folklóricas en otras obras: *Danse russe*, Op. 172, y *Latyshskaia pesnia*, Op. 16. No obstante, en estos casos las melodías son variadas permanentemente (son tratadas como tema con variaciones), al punto de desdibujarse las líneas originales. Además, *Latyshskaia pesnia* tiene un texto nacionalista que Tolstoi nunca hubiera aprobado.

Otro caso de variación, aunque no de un tema folklórico, es *Etude - paraphrase*, Op. 20. Aquí, el tema que toma Abutcov es del *Noktiurn* de Grozdov. Es muy breve, y a lo largo de la obra es parafraseado hasta hacerse inidentificable. En esta composición, Abutcov está emulando a Liszt, no solo por utilizar la paráfrasis, género en el que se destacó especialmente el húngaro, sino también por el tipo de virtuosismo pianístico que despliega. Ya vimos que Liszt era uno de los compositores atacados por Tolstoi.

Siguiendo con la melodía, el elemento musical que más valoró Tolstoi, debemos decir que, en nuestra opinión, Abutcov no era un gran melodista. No se trata solamente de que sus melodías no sean atractivas, lo que incluso podría tomarse como algo subjetivo, sino que además sus obras no poseen melodías sencillas, de fácil captación, y en muchos casos están disimuladas en el mismo entramado textural. El contrapunto es una técnica recurrente en sus composiciones, y para entender esto no debemos olvidar que fue profesor Contrapunto, Canon y Fuga en la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo, además de haber escrito un manual dedicado al tema. Abutcov utilizó con frecuencia el contrapunto en sus obras para piano, en sus obras de cámara y en sus obras corales. Este es otro punto contrario a la estética musical de Tolstoi.

En sus obras corales, es habitual que Abutcov alterne pasajes homófonos con pasajes contrapuntísticos. Aun los pasajes homófonos no llegan a percibirse como una textura de melodía acompañada, como sí ocurre en muchos de los *lieder* corales de Brahms (así y todo, criticado por Tolstoi). La polifonía, que tanto disgustaba a Tolstoi, se ve reforzada en la mayoría de las obras corales de Abutcov por la presencia de pasajes fugados.

Hemos observado anteriormente que, para Tolstoi, la música debe prevalecer sobre el texto. En el caso de Abutcov, podemos notar que les da importancia a las palabras, tanto desde el punto de vista sonoro como desde el significado. Hay una íntima relación entre la música y el texto, y esto es muy evidente en las obras corales.

No deberíamos detenernos en el contenido de los textos de las obras vocales de Abutcov, ya que vimos que para Tolstoi ese no era un tema demasiado relevante. No obstante, debemos mencionar dos obras que, por texto y por contexto, están en las antípodas del tolstoianismo: *Velikoie delo*, Op. 14, y *19-oie Fevralia*, Op. 15. Ambas exaltan al zarismo, más específicamente a Alejandro II, y a la religión establecida, o sea, la Iglesia Ortodoxa. La única atenuante, es que fueron escritas para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la abolición de la servidumbre, tema que fue sensible para Tolstoi. De todas formas, llama también la atención que estas partituras (como vimos, cada una de ellas publicadas para varios orgánicos) fueron publicadas por el Club Nacional Panruso, ligado al partido monárquico de extrema derecha (y antisemita) Unión Nacional Panrusa.

Pasando ahora a lo que atañe a Abutcov como pedagogo y como “músico profesional”, debemos empezar recordando que estudió y se graduó en el Conservatorio de San Petersburgo, el más importante de Rusia. Seguramente, cuando Tolstoi atacó a los conservatorios en *¿Qué es el arte?*, tenía en mente a esta institución, ya que para esa época solo existían en Rusia dos conservatorios: el de San Petersburgo y el de Moscú. A nuestro entender, el solo hecho de haberse graduado en ese conservatorio convierte a Abutcov en un “músico profesional”. De manera casi inmediata, comenzó a trabajar como profesor en la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo, concretamente en la formación de los directores de los coros ortodoxos, o sea formando a profesionales. Lo que estamos viendo, hasta el momento, se contrapone a la concepción tolstoiana, ya que Abutcov está ligado a la idea del músico como profesional. Para colmo de males, la Capilla Coral Imperial dependía directamente de la corte imperial, y apuntaba a cubrir las necesidades musicales de la Iglesia Ortodoxa, dos sistemas que fueron sistemáticamente combatidos por Tolstoi.

En 1918, Abutcov creó el Conservatorio Popular de Simbirsk. Podríamos pensar en una continuación lógica de lo que expusimos en el párrafo anterior, pero hay una gran diferencia: este conservatorio, siguiendo el espíritu de los otros conservatorios populares, no tenía como objetivo formar profesionales en la música, sino “ofrecer la oportunidad a la más amplia población de la ciudad en general, y al proletariado en particular, de obtener una educación musical seria a un costo asequible”<sup>874</sup>. También es importante destacar la actividad de divulgación que promovió el Conservatorio Popular de Simbirsk a la comunidad, a través de conferencias ilustradas musicalmente, en un intento de acercar la música de los “grandes maestros” al público en general. No es exactamente lo que proponía Tolstoi, quien decía que la música debía enseñarse en las escuelas elementales, pero tampoco es el modelo de conservatorio que es atacado en *¿Qué es el arte?* Además, hay en los conservatorios populares un acercamiento al pueblo y al proletariado que posiblemente Tolstoi hubiera visto con agrado.

Durante el lapso de nueve años que transcurrió desde el encarcelamiento de Abutcov, en 1919, hasta que creó el Conservatorio “Schubert” en General Alvear, en 1928, hemos podido documentar algunas de sus actividades musicales: un intento frustrado de formar una sección musical en un comisariado (Jersón, 1920); la membresía en la

---

<sup>874</sup> «Perepiska gubono s Simbirskoi narodnoi konservatoriei».

Asociación de Músicos Profesionales de Bulgaria (Varna, 1922); la membresía en la Asociación del Profesorado Orquestal (Buenos Aires, 1923); un intento, también frustrado, de trabajar en la Filarmónica Zaslavsky (Buenos Aires, 1923); y la actuación como director de la orquesta de la compañía de Ballet Russes de Pierre Michalowski (Montevideo, 1924)<sup>875</sup>. No tiene demasiada justificación que nos detengamos en estas actividades, ya que fueron breves y ocasionales. Todas ellas giran en torno a Abutcov como “profesional” de la música, pero debemos entenderlas en un contexto traumático de la vida de nuestro personaje. En este período, Abutcov está dando vueltas por el mundo, buscando la forma de ganarse su sustento diario y, a la vez, sin encontrar todavía un lugar definitivo en donde radicarse. Por este motivo, creemos que juzgar estas actividades musicales desde el punto de vista ideológico podría resultar algo forzado.

Como sabemos, en 1924 Abutcov se instaló en San Pedro del Atuel, con la intención de formar una colonia tolstoiana. Allí lo encontraron en 1925 los cronistas de la revista libertaria *La Campana de Palo* y, según la nota publicada, “dijo [...] que le sorprendían las extraordinarias aptitudes de los hijos de los colonos para aprender música. Y con ello prometíase una buena siembra espiritual en temperamentos y mentalidades incontaminadas, y una futura cosecha de fuertes y buenos artistas”<sup>876</sup>. Sabemos que ayudó a niños campesinos en los rudimentos de la lectoescritura, las matemáticas y también les enseñaba música<sup>877</sup>. Tal vez no haya una imagen más tolstoiana en la música que esta: Abutcov enseñándole música a niños campesinos, al que igual que lo había hecho Tolstoi unos 60 años atrás.

Al año siguiente, en 1926, Abutcov publicó en la revista *Claridad* la primera de las “Cartas del campesino”. Allí se leía:

la mayoría de los habitantes de las ciudades se ocupan en trabajos improductivos. Todos esos empleados, oficiales, comerciantes, artistas, músicos, dibujantes, escritores, bailarines, chauffeurs, lacayos, y muchos otros actores de la ciudad, tienden a arreglar su vida cómodamente, evitando el trabajo corporal y sin producir nada positivo, prefieren vivir a expensas de los demás que trabajan. A mí me daría vergüenza vivir de tal manera; y por otra parte ignora [*sic*] qué trabajo podría realizar en la ciudad sin sentirme parásito del prójimo<sup>878</sup>.

---

<sup>875</sup> La información más detallada de todas estas actividades las expusimos en el Capítulo I.

<sup>876</sup> «Alejo Abutcov», 18.

<sup>877</sup> Sirio Folgueral, entrevista, 2007.

<sup>878</sup> Abotcov [Abutcov], «Cartas del campesino», 27; puede consultarse también en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 17.

Como vemos, Abutcov trata aquí a los músicos de parásitos, de realizar trabajos improductivos. Dos años después, crea el Conservatorio “Schubert”. ¿Hay una contradicción en su actitud? No; y la clave para entender esto está en ese mismo artículo:

Pueden replicarme, y hasta probarlo, que la labor del músico o del artista es tan útil y necesaria como la del agricultor [...] [Tolstoi] formula esta pregunta en uno de sus artículos sobre arte: “¿Qué sería si todos los hombres dejasen sus labores y se pusieran a tocar el violín o a componer en versos?” [C]reo, que por muy bien que toquen los hombres el violín, y por muy excelente versos que compongan, si es que no desean al fin y al cabo morir de hambre, deberán realizar, además de estudios musicales y poéticos, una labor productiva; es decir, pensar en la necesidad de lograrse el pan y de ganarlo trabajando la tierra [...] Pero, si por el contrario, todos los hombres sin excepción se dedicaran a trabajos agrícolas, ¿podría causar ello a la humanidad consecuencias lamentables? Seguramente ninguna. Al contrario, todos vivirían contentos, y estando satisfechos con la consecución de los artículos de primera necesidad, podrían aprovechar sus ocios, dedicándose a la ciencia, artes u otros trabajos mentales [...]

[A] mí me agrada más cavar la tierra, plantar papas y ocuparme en las tareas del campo, que divertir con mis versos o tocando el violín en una reunión de hombres *cultos* de la ciudad, quienes pagan bien a los que saben buscar las rimas componiendo los versos, o mover rápidamente los dedos sobre las teclas del piano<sup>879</sup>.

Al igual que Tolstoi, Abutcov no está en contra de la música, ni en contra de que los hombres hagan música; está en contra de los músicos “profesionales”, que viven solamente de eso (de ahí que los considere “parásitos”). Si antes dijimos que el Conservatorio Popular de Simbirsk no buscaba formar músicos profesionales, mucho menos el Conservatorio “Schubert”. Aunque con una vida efímera por cuestiones histórico-políticas, el primero tuvo al menos una plantilla destacada de profesores y llegó a contar con un presupuesto oficial. El Conservatorio “Schubert”, en cambio, destacó por su austeridad y modestia. Pese a haber funcionado durante diecisiete años, el hecho de no haber formado “profesionales” puede haber sido la causa por la cual el conservatorio dejó de existir al momento de la muerte de Abutcov. Si bien varios de los alumnos del conservatorio vivían en la incipiente ciudad de General Alvear, la mayoría eran agricultores. Y aquí también vemos otro paralelismo con Tolstoi: este creó escuelas para los campesinos en Yasnaia Poliana; Abutcov creó un “conservatorio para campesinos” en General Alvear.

---

<sup>879</sup> Abotcov [Abutcov], «Cartas del campesino», 27-28; puede consultarse también en: Abutcov, *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*, 17, 19. Cursivas en el original.

Que Abutcov no pretendía formar músicos profesionales, y que los alumnos del Conservatorio “Schubert” eran mayoritariamente campesinos, podemos comprobarlo en un par de cartas que envió a conservatorios de Buenos Aires. Estas cartas son de la época en que Abutcov estaba buscando asociarse a algún conservatorio de Buenos Aires para poder otorgar diplomas oficiales. El primer fragmento que transcribimos abajo corresponde a una carta dirigida al Conservatorio Musical “Pierre”, en 1935; el segundo fragmento, a una carta que tenía como destinatario al Conservatorio “D’ Andrea”, en 1936.

Aquí en el campo es imposible cumplir con el programa en el transcurso de 7 años, pues no hay gente que se dedica totalmente a los estudios. Casi todos [los] alumnos son de clase trabajadora[,] quienes aprovechan [las] pocas horas de descanso para aprender algo de música[,] no pudiendo dedicarse a esta más que dos hora por día<sup>880</sup>.

[T]engo que hacer [la] advertencia, que en este paraje trabajamos entre la gente del campo, gente que dispone de poca plata, gente cuyo bienestar depende totalmente de las cosechas y de los precios de cereales y frutas[;] la situación económica de los chacareros se empeora hasta tal grado que a veces no tienen centavos para comprar alpargatas. Entre la juventud campesina hay interés en los estudios de la música, pero pocos son quienes piensan [en] dedicarse al arte y[,] por consiguiente[,] los diplomas y exámenes no tienen importancia para ellos<sup>881</sup>.

El Conservatorio “Schubert” funcionó, como dijimos anteriormente, desde 1928 hasta la muerte de Abutcov, en 1945. El músico ruso no solo fue su creador, director y único profesor, sino que además era su propietario. Decimos esto, porque podríamos pensar en el conservatorio como una actividad lucrativa. Pero Abutcov se mantuvo fiel a sus ideales tolstoianos. Él no vivía de la música; se ganaba el sustento diario con el trabajo de su finca en San Pedro del Atuel. Si bien los alumnos del conservatorio pagaban una cuota, una parte de ese dinero iba a cubrir los gastos que demandaba la incorporación al Instituto Musical “Santa Cecilia”, otra parte se destinaba a los gastos corrientes del funcionamiento del conservatorio (como el alquiler) y el resto se reinvertía en la institución (compra de partituras, instrumentos, etc.). Cuando los responsables del Instituto Musical “Santa Cecilia”, Mario Rossegger y Cayetano Troiani, trataron de desacreditarlo, refiriéndose a él como “maestro del campo” y que “en vez de músico

---

<sup>880</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Miguel M. Pierre, [1935], LM-053, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

<sup>881</sup> [Alejo Abutcov], Carta de Abutcov a Conservatorio “D’Andrea”, 10 de agosto de 1936.

se ha convertido en chacarero y que gana más dinero con su finca que con los alumnos”<sup>882</sup>, Abutcov seguramente se sintió orgulloso.

Confesamos que no nos resultó fácil encontrar los elementos de la ideología tolstoiana en las acciones y actitudes musicales de Abutcov durante su período alvearense. Esto se debe a que, *a priori*, las actividades musicales que tuvo en General Alvear parecían ir en contra de los postulados de Tolstoi. Pero un documento encontrado recientemente, con posterioridad a nuestro análisis anterior, muestra que el propio Abutcov también veía esta aparente contradicción y trató de justificarla, uniendo tolstoianismo y música en un breve escrito que nunca publicó. El documento está escrito en ruso, y lo transcribimos en su totalidad porque lo consideramos significativamente esclarecedor:

¿Por qué vivo en el medio del campo?

- 1) Amo el trabajo de la tierra. Eso es lo único que le da independencia al hombre, y la posibilidad de vivir sin la explotación del trabajo de otra persona.
- 2) Vivir en el centro de la ciudad no es normal, es dañino para la salud y es inmoral en muchos aspectos.
- 3) La vida del músico necesita de privacidad, porque la creatividad no se puede concebir entre la multitud.
- 4) El trabajo sobre la técnica molesta a los vecinos, y eso fuerza al músico a hacer su vida fuera de las ciudades y de grandes centros.
- 5) Para la persona que ama de verdad su arte, la meta de su vida es dar la posibilidad a la gente de sentir el placer estético de la contemplación de la belleza en el arte, y por esto la buena música es más necesaria en el campo que en la ciudad, en donde abundan los buenos músicos.
- 6) La verdadera creatividad popular, que es la base del arte saludable y verdadero, la puedes encontrar solamente en el campo. En la ciudad, el arte está corrompido.
- 7) Ayudar a la difusión de la educación musical es el deber de cada verdadero artista. ¿Y dónde es más importante, en la ciudad o en el campo?
- 8) Por supuesto, el músico no puede no aparecer por las ciudades cada tanto. Esto es por muchas razones: participar en orquestas, escuchar obras nuevas, publicar y editar sus propias obras, comprar nuevos instrumentos y cuerdas, etc. Pero la aparición por la ciudad debe ser muy esporádica. La vida íntima es la privacidad.
- 9) Vivir, encontrando los medios de subsistencia a través del arte, convierte al artista en artesano. Se convierte en esclavo de los empresarios de las editoriales, de los directores de conservatorio. Pero cuando el artista vive en el campo, obviamente él puede ganar dinero con algunas cuestiones musicales, pero puede mantenerse independiente, sin tener miedo a ser estafado. No tiene miedo a

---

<sup>882</sup> G. de Goñi, Carta de Heda G. de Goñi a Abutcov, 30 de junio de 1939.



quedarse sin salario, porque con la casa y la comida él está cubierto. En este caso, no tiene miedo a que el empleador lo convierta en esclavo. El artista puede hablar con el empleador al mismo nivel, sin rebajar su dignidad.

10) En el campo está la posibilidad de utilizar todos los regalos de la madre naturaleza: sol, aire, agua, plantas, etc. [...] <sup>883</sup>

Los primeros dos puntos son tolstoianismo puro. Dejando claro ese marco tolstoiano, Abutcov pasa a justificar cómo encaja su visión del músico dentro de esta ideología. Cierra con un último punto que vincula lo anterior con el naturismo, y esto también le resulta útil, porque el naturismo no está desarrollado en los postulados de Tolstoi de una manera muy explícita. En toda nuestra revisión bibliográfica, no hemos encontrado una declaración de estas características que manifieste de manera tan clara y explícita la visión de un músico tolstoiano.

Resumiendo lo que hemos visto en este punto, podemos decir que Abutcov tuvo una actitud tolstoiana hacia la educación musical y el papel del músico recién desde 1918, cuando creó el Conservatorio Popular de Simbirsk. Su actividad previa, hasta 1914, estaría en las antípodas del tolstoianismo. En cuanto a sus composiciones musicales, notamos que, salvando las dificultades para poder establecer qué sería una “música tolstoiana”, se alejarían de la propuesta estética de Tolstoi. Si tenemos en cuenta que cerca del 85% de las obras disponibles de Abutcov fue compuesto entre 1907 y 1914, vemos que hay una concordancia. Como músico, podemos hablar de un Abutcov tolstoiano recién después del año 1918. Esto nos refuerza la hipótesis que aventuramos en el capítulo anterior de esta tesis: que la conversión de Abutcov al tolstoianismo se produjo entre los años 1914 y 1918.

## **5 – Abutcov y la estética anarquista**

Acabamos de analizar el vínculo de Abutcov con la estética tolstoiana, teniendo en cuenta que él mismo era tolstoiano, al menos en segunda mitad de su vida. Una vez radicado en la Argentina, no tuvo contacto con muchos tolstoianos, precisamente porque en este país no había un movimiento tolstoiano. Sin embargo, sí se vinculó con

---

<sup>883</sup> [Alekséi Abutkov], «Pochemu ya zhivu v glushi?», s. f., V-119, Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. No hemos transcritto la última oración, que habla sobre el naturismo, debido a que el documento está roto y faltan algunas palabras.

otros anarquistas, aunque haya sido de manera esporádica, lo que puede deducirse de algunos documentos de su fondo documental, pero principalmente de la publicación de sus artículos en revistas anarquistas de Buenos Aires. Esto nos motiva a ampliar nuestro análisis, tratando de descubrir si existen contactos entre la postura estética de Abutcov y lo que se pregonaba en el movimiento anarquista de Buenos Aires en esa época.

En primer lugar, debemos recordar que el tolstoianismo es un tipo de anarquismo. El problema es que es un tipo entre muchos más. Todos los estudiosos hacen hincapié en esta diversidad. Por citar un ejemplo, Noam Chomsky dice que “han existido muchas clases de pensamiento y de actividad a las que se ha aplicado el calificativo de ‘anarquistas’. El intento de encerrar todas estas tendencias conflictivas en alguna teoría o ideología general estaría condenado al fracaso”<sup>884</sup>. Daniel Guérin también nos muestra la diversidad de anarquismos, pero a la vez habla de los elementos en común, como el hecho de que el libertario “hace profesión de antidogmatismo”<sup>885</sup>, cuando en realidad el tolstoianismo tiene bastante de dogmático. Teniendo en cuenta la variedad de anarquismos, entonces, se entienden frases como esta: “Las producciones artísticas anarquistas no estuvieron regidas por ninguna norma ni estilo”<sup>886</sup>.

Como vimos en el capítulo anterior de esta tesis, Abutcov publicó artículos y cuentos en diversas revistas de Buenos Aires. Algunas de esas revistas estaban dirigidas a rusos emigrados, como lo era él mismo, pero otras revistas (*La Campana de Palo* y *Claridad*) no eran tan específicas y apuntaban a un público lector más amplio. Nuestro propósito, ahora, consiste en indagar brevemente la situación contextual de la modernidad en Buenos Aires en torno a las ideologías que se evidencian en estas dos revistas, en la década de 1920, habida cuenta que Abutcov publicó algunos artículos en ellas.

---

<sup>884</sup> Noam Chomsky, «Apuntes sobre el anarquismo», en *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, ed. Christian Ferrer (La Plata: Terramar, 2005), 229.

<sup>885</sup> Daniel Guérin, *El anarquismo* (Buenos Aires: Anarres, 2008), 31.

<sup>886</sup> María Fernanda de la Rosa, «La creación artística anarquista en la ciudad de Buenos Aires (1900-1930)», *Aisthesis*, n.º 63 (s. f.): 78.

*La Campana de Palo* y *Claridad* estarían asociadas al grupo de Boedo<sup>887</sup>, en contraposición al de Florida que está representado por la revista *Martín Fierro*. Horacio Tarcus y Ana Longoni dicen que:

Un lugar común, bastante horadado por algunos estudiosos críticos e historiógrafos recientes pero todavía consolidado en el relato más frecuente sobre la vanguardia histórica en la Argentina, es el que a partir de la oposición entre Boedo y Florida asocia la vanguardia política a opciones estéticas realistas y a la vanguardia artística a opciones formalistas y despolitizadas<sup>888</sup>.

Es significativo que Abutcov aparezca vinculado con las revistas ácratas *La Campana de Palo* y *Claridad*, ambas relacionadas con el grupo de Boedo. Aunque el ideario estético del anarquismo sea difuso<sup>889</sup>, encontramos en las revistas mencionadas una gran cantidad de elementos ideológicos y estéticos afines al pensamiento de Abutcov, y que distancian a este del grupo de Florida con su revista *Martín Fierro*, entre otras. Según Schwartz<sup>890</sup>, *La Campana de Palo* promovió tanto la vanguardia política como la vanguardia estética. No obstante, creemos que hay que hacer una diferenciación en cuanto a los tipos de vanguardias estéticas promovidos tanto por Boedo como por Florida. Para Corrado, “los escritores de Florida, del centro, representaron una vanguardia centrada en la renovación formal, en el estilo provocativo, satírico y burlón, desacartonado y lúdico, así como en concepciones plásticas y a[r]quitectónicas despojadas y funcionales”<sup>891</sup>, mientras que

el grupo que tomó el nombre del barrio de Boedo propugnó una visión de la vanguardia centrada en el arte social, en el realismo, en la vinculación del arte con un programa de revolución social y política promovida por la izquierda –más precisamente por los sectores del socialismo- en el cual no se reconoce en las transformaciones del lenguaje artístico y musical su correlato estético<sup>892</sup>.

---

<sup>887</sup> María del Carmen Grillo, no obstante, declara que “haber asimilado *La Campana de Palo* a las publicaciones de Boedo ha sido el producto de un malentendido” (Grillo, «*La Campana de Palo* (Buenos Aires, 1925-1927) y el periodismo porteño de los años veinte: un registro de tensiones», 334). De todas formas, reconoce que durante la primera etapa (que es la que nos interesa) las colaboraciones sí estuvieron vinculadas con este grupo.

<sup>888</sup> Horacio Tarcus y Ana Longoni, «“Cuasimodo”: el temprano cruce entre vanguardia artística y vanguardia política», *Ramona*, n.º 16 (septiembre de 2001): 34.

<sup>889</sup> Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, 56.

<sup>890</sup> Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, 46.

<sup>891</sup> Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, 22.

<sup>892</sup> Corrado, 23.

Por este motivo, y tratando de circunscribir nuestra problemática al terreno musical, podemos considerar que la vanguardia de Florida apoyaba la promoción de las nuevas tendencias técnicas y estéticas que estaban marcando el terreno de la vanguardia musical europea. Obviamente, Florida está lejos del “cultivo de una expresividad de cuño romántico”<sup>893</sup>. Pero la revista *Claridad* está más interesada en otros aspectos. El contraste es descrito por Corrado de la siguiente forma:

A diferencia del ánimo ligero, la actitud irreverente, irónica de los martinfierristas, en las convicciones estéticas del conjunto de escritores de *Claridad* predomina el deber moral, la seriedad, el esfuerzo de superación, la responsabilidad educativa, la actitud vigilante y crítica [...] Las oposiciones más radicales a la modernidad musical se dirigen no sólo –a veces, ni siquiera– a las obras en cuestión, sino más bien a los sectores sociales que las defienden<sup>894</sup>.

Tal vez el énfasis puesto en la función social del arte por parte de *Claridad* haya motivado el alejamiento de Juan Carlos Paz, uno de sus principales colaboradores. Este estaba más cercano al ideario estético individualista, y también anarquista, de Oscar Wilde (el “arte por el arte”) que al colectivismo social tolstoiano. Que en las publicaciones de Boedo se privilegie el legado romántico musical germano no puede verse como una actitud ideológica conservadora. Por el contrario, creían que las clases sociales más desprotegidas también debían tener un acceso a ese patrimonio musical de la humanidad. Veían a los compositores alemanes del pasado como revolucionarios, y reverenciaban a Bach, Wagner y Beethoven, considerando a este último, incluso, como un héroe del humanismo libertario. Esta postura antimoderna puede ser ejemplificada con un fragmento de un artículo publicado en *Claridad*, a propósito de la representación de *Bodas* de Stravinski: “no les preocupa pensar que el arte es un medio de hacer mejores a los hombres, fraternizando a la humanidad y consolándola de sus tristeza[s]. Sólo les preocupa la técnica, el andamiaje de la obra; se quedan en los medios”<sup>895</sup>.

La preocupación social en relación con la falta de acceso al arte por parte de las clases más desprotegidas suele ser un tema recurrente dentro del ideario ácrata. Piotr Kropotkin, uno de los principales teóricos del anarquismo, denuncia lo siguiente:

---

<sup>893</sup> Corrado, 25.

<sup>894</sup> Corrado, 43.

<sup>895</sup> Gustavo Ríccio, «“Bodas” de Igor Stravinski y los snob de Buenos Aires», *Claridad*, 15 de mayo de 1927, 30.

Por poco que nos entregemos a los goces intelectuales y artísticos, somos todavía ricachones en comparación con los millones que regresan a su casa a la tarde embrutecidos por el trabajo manual, monótono y pesado, sin poder gozar del arte y de la ciencia, y que morirán sin haber conocido nunca tan nobles satisfacciones<sup>896</sup>.

La ilustración de los oprimidos fue uno de los objetivos que se planteó el movimiento libertario en la Argentina, y por ese motivo elaboró un proyecto cultural alternativo<sup>897</sup>. Ese proyecto era “la base desde la cual habría que transformar y educar al individuo para alcanzar una sociedad libre”<sup>898</sup>. Pero, ¿cuál era el modelo para ese proyecto? La idea era separarse de la cultura de élite, pero también de las “manifestaciones de la cultura popular consideradas retrógradas”<sup>899</sup>. En este sentido, “parecía estar más cerca de la cultura letrada de donde tomaba sus modelos que eran resignificados de acuerdo a la doctrina anarquista”<sup>900</sup>. Tal vez esto nos ayude a entender por qué las revistas libertarias privilegiaron la música de los compositores “académicos” del pasado, mientras atacaban a las músicas populares urbanas que estaban en boga en ese momento, como el tango y el jazz (con sus géneros afines).

Podemos notar, entonces, que los ideales del grupo de Boedo concuerdan en gran medida con los de Tolstoi, al menos en lo que hace a la función social del arte. Este no puede ser patrimonio exclusivo de una élite, sino que debe llegar a todas las clases sociales. En cuanto al desprecio por la música popular que vemos en el grupo de Boedo, podríamos pensarlo como una diferencia con Tolstoi, que elogiaba permanentemente a los cantos populares, pero el contexto de lo expresado por el escritor ruso nos lleva a pensar que siempre tenía en mente a la música tradicional rural (o “folklórica”), no a la música popular urbana, que es el objeto de críticas por parte de las revistas anarquistas.

En el caso concreto de Abutcov, todo esto también se aplica perfectamente. Llevó la cultura musical a una comunidad que no había tenido la posibilidad previa de tener un acercamiento artístico de este tipo, y esa comunidad estaba compuesta principalmente

---

<sup>896</sup> Piotr Kropotkin, «La moral anarquista», en *La moral anarquista y otros escritos* (Buenos Aires: Libros de Anarres, 2008), 52.

<sup>897</sup> El proyecto ha sido analizado por Juan Suriano en: Juan Suriano, *Auge y caída del anarquismo: Argentina 1880-1930* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009).

<sup>898</sup> Suriano, 42.

<sup>899</sup> Suriano, 54.

<sup>900</sup> Suriano, 54.

por campesinos. Por otra parte, Abutcov comulgaba con el tipo de repertorio ensalzado por las revistas libertarias de Buenos Aires; de hecho, era en gran medida el que utilizaba en los programas de estudio del Conservatorio “Schubert”, dato revelado a partir del relevamiento de la información contenida en los programas de los conciertos que organizaba anualmente con sus alumnos. Sumado a esto, Abutcov no se interesó por las músicas populares que fueron ampliamente atacadas por las revistas mencionadas<sup>901</sup>. Si bien las publicaciones de Abutcov en *La Campana de Palo* y *Claridad* no fueron de temática musical, estaban insertas en un contexto editorial con el cual tenía afinidad ideológica también en lo estético.

## 6 – Abutcov y el nacionalismo

En lo que va de este capítulo hemos podido comprobar que, tanto la actividad musical de Abutcov, como su actitud hacia la música, desde 1918 hasta su muerte, se corresponde de manera bastante coherente con los ideales tolstoianos. No obstante, seguimos teniendo un problema sin resolver: ¿qué nos dicen sus composiciones musicales? Ya vimos que no podrían considerarse como “tolstoianas”, lo cual es bastante lógico por haber sido compuestas, en su mayoría, antes de 1918. ¿Podemos encontrar en estas obras elementos de alguna otra ideología? En algunos momentos, fuimos advirtiendo la presencia de elementos nacionalistas, y eso es lo que nos llevó a incluir en nuestra hipótesis que la música de Abutcov estaba imbuida de esta ideología, lo que trataremos de justificar a continuación.

En primer lugar, debemos hacer una aclaración que puede parecer obvia: no hay un concepto universal y consensuado sobre qué es el “nacionalismo”. En una interesante reseña sobre cuatro libros dedicados al nacionalismo, Ernst Haas dice que la mayoría de los ensayos sobre nacionalismo comienzan con el lamento de que el concepto sea tan difuso, para agregar luego que “los estudios del nacionalismo plantean el problema proverbial del elefante: la apariencia del animal parece diferir dependiendo del lugar

---

<sup>901</sup> Algunas anécdotas de nuestros entrevistados relatan cómo Abutcov reprendía a sus alumnos cuando los escuchaba tocar música popular. Lo curioso es que, pese a no dar un lugar a la música popular en su conservatorio, en el fondo documental que perteneció a Abutcov encontramos una gran cantidad de partituras de este tipo de música.

en donde lo toque un grupo de ciegos”<sup>902</sup>. Nosotros aquí estamos tomando al nacionalismo como una ideología<sup>903</sup>, pero somos conscientes que da la posibilidad de ser definido, según Melanie Plesch, “como una ideología, una doctrina, una teoría política, un principio, un movimiento o aún un sentimiento”<sup>904</sup>. El nacionalismo, incluso, puede discriminarse según su ámbito de incumbencia. Podemos hablar así de un “nacionalismo político”, un “nacionalismo económico”, un “nacionalismo cultural”, o un “nacionalismo integral” (que incluya a todos los ámbitos). Para Carlton Hayes, por ejemplo, puede existir un nacionalismo cultural sin que eso implique un nacionalismo político<sup>905</sup>.

Si aplicamos el nacionalismo a la música, tenemos el nacionalismo musical, tema sobre el que se ha escrito mucho, y no siempre de manera muy feliz. Es corriente que se crea que un compositor es nacionalista por el mero hecho de utilizar melodías tradicionales (o en estilo tradicional) en composiciones académicas, y esto tal vez se deba a las definiciones que han circulado en la bibliografía de referencia<sup>906</sup>. Melanie Plesch destaca el aporte de Carl Dahlhaus en el desmantelamiento de la definición tradicional de nacionalismo musical, al considerar que no solamente entra en juego la música en sí misma, sino también la voluntad del autor y la recepción de la audiencia. De esta manera, “el nacionalismo musical surge así no ya como una mera combinación del lenguaje académico con elementos tradicionales, sino como una suma entre intención y recepción”<sup>907</sup>. Todo esto refuerza mi convicción de que el nacionalismo musical no es una estética, o un estilo, sino una ideología que se puede servir de variadas técnicas o recursos musicales para cumplir con sus objetivos. Incluso, en un mismo país, pueden coexistir variados “nacionalismos musicales” desde el punto de vista de los resultados sonoros.

Creo que no hay duda de que, entre los nacionalismos musicales, el ruso es el más famoso y sobre el que más se ha escrito. Lamentablemente, la gran mayoría de los

---

<sup>902</sup> Ernst B. Haas, «What is Nationalism and Why Should We Study it?», *International Organization* 40, n.º 3 (Verano de 1986): 707.

<sup>903</sup> El habernos basado en las teorías y conceptualizaciones de Žižek y Meyer, expuestas en la introducción de esta tesis, nos permite considerar al nacionalismo y al tolstoianismo como “ideologías”.

<sup>904</sup> Melanie Plesch, «La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino», en *Los caminos de la música: Europa y Argentina*, de Pablo Bardin et al. (San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008), 59.

<sup>905</sup> Carlton J. H. Hayes, *El nacionalismo: una religión* (México: UTEHA, 1966), 7.

<sup>906</sup> Melanie Plesch hace referencia a este problema en: Plesch, «La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino».

<sup>907</sup> Plesch, 72.

estudios realizados sobre el nacionalismo musical ruso está regida por el antiguo canon musicológico expuesto arriba. Tenemos, además, otros inconvenientes. Europa espera que un músico ruso sea lo suficientemente “ruso”, esto es, que sea nacionalista. Por este motivo, la musicología tradicional occidental ensalzó a los compositores “nacionalistas”, menospreciando a los “universalistas” o “cosmopolitas”<sup>908</sup>. Por otro lado, y como es de esperar, la musicología soviética no pudo despegarse de los rígidos lineamientos impuestos por la ideología oficial.

Quien ha estudiado el nacionalismo ruso con una mirada mucho más amplia y crítica es el musicólogo Richard Taruskin. En uno de sus artículos, incluye la siguiente cita de Carl Dahlhaus: “Se debería considerar seriamente la posibilidad de que las diferentes manifestaciones del nacionalismo musical se hayan visto afectadas por los tipos de nacionalismo político y las diferentes etapas de evolución política alcanzadas en cada país”<sup>909</sup>. Siguiendo este pensamiento, Taruskin incluye, de manera protagónica, la dimensión política en sus estudios sobre el nacionalismo ruso. Dos libros suyos nos han resultado especialmente útiles para el desarrollo de esta tesis: *On Russian Music*, que es en realidad una compilación de artículos que publicó a lo largo de varias décadas en diversos medios, desde revistas científicas hasta diarios, y *Defining Russia musically*. Gracias a Taruskin tomamos conocimiento del Nacionalismo Oficial promulgado durante el gobierno del zar Nicolás I, y sus escritos nos sirvieron de disparador para pensar que la música de Abutcov podría haber estado influida por esta doctrina.

En 1833, el Ministro de Educación durante el reinado del zar Nicolás I, Serguei Semionovich Uvarov, envió una circular a todos los encargados de los distritos educacionales del Imperio Ruso. Allí se decía lo siguiente:

Nuestra obligación en común consiste en que la educación del pueblo sea conducida, de acuerdo con la intención Suprema de nuestro Augusto Monarca, en el espíritu conjunto de la ortodoxia, la autocracia y la nacionalidad. Estoy convencido de que cada profesor y maestro, estando permeado por un mismo sentimiento de devoción al trono y a la patria, usará todos sus recursos para convertirse en una herramienta digna del gobierno y ganar su total confianza<sup>910</sup>.

---

<sup>908</sup> Afortunadamente, Richard Taruskin, en muchos de sus escritos, ha mostrado lo artificial de estas divisiones.

<sup>909</sup> Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (Berkeley: University of California, 1989), 89.

<sup>910</sup> Uvarov, citado por Nicholas V. Riasanovsky, *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855* (Berkeley: University of California, 1989), 74.



Esta circular fue la piedra angular del llamado “nacionalismo oficial”<sup>911</sup>. Ortodoxia, autocracia y nacionalidad (en ruso: *pravoslavie*, *samoderzhavie* y *narodnost*) conforman la tríada de esta ideología impuesta por el Estado. *Pravoslavie* significa “ortodoxia”, refiriéndose a la cristiandad ortodoxa y la protección de la Iglesia Ortodoxa Rusa. *Samoderzhavie* se traduce como “autocracia”, y se refiere obviamente al zarismo. Apela a la lealtad incondicional hacia la Dinastía Romanov, a cambio de su protección paternalista hacia todos los estamentos sociales. Mucho más difícil resulta la conceptualización de *narodnost*. Si bien arriba tradujimos esta palabra como “nacionalidad”, que sería su traducción literal (en inglés se suele traducir como “nationality”), esta palabra, tal como la usamos en el mundo hispanoparlante, no refleja el concepto de “*narodnost*”. Se trataría de ese sustrato popular que sustenta el sentimiento nacional, la identidad nacional, base, en este caso, de la “rusianidad”. No es simplemente el “folklore”, sino que el concepto es mucho más amplio, equivalente a lo que en alemán se denomina “*Volkstum*”. Tal vez sería más adecuado traducirlo como “espíritu nacional”, pero vinculándolo siempre con el “pueblo”, algo así como el concepto de “espíritu del pueblo” en la manera en que lo utilizaban los nacionalistas románticos. Este es el sentido que le daremos a “*narodnost*” de aquí en adelante.

Los tres elementos de esta tríada deben imbricarse para formar una unidad, y ese es el objetivo del nacionalismo oficial. La manera en que estos elementos se unían queda clara en el manual de historia que se usaba durante el reinado de Nicolás I, cuando dice que el carácter del pueblo ruso consiste en

una piedad profunda y tranquila, una devoción sin límites al trono, obediencia a las autoridades, una paciencia notable, una inteligencia lúcida y sólida, un alma bondadosa y hospitalaria, un temperamento alegre, coraje en el medio de los mayores peligros y, finalmente, un orgullo nacional que produjo la convicción de que no había ningún país en el mundo mejor que Rusia, ningún gobernante más poderoso que el zar ortodoxo<sup>912</sup>.

Podría parecer anacrónico vincular a Abutcov, un compositor de comienzos del siglo XX, con esta doctrina promulgada en 1833, pero debemos tener en cuenta que los postulados del nacionalismo oficial se mantuvieron en Rusia durante todo el zarismo posterior. Los podemos encontrar en los programas de varias asociaciones y partidos

---

<sup>911</sup> Debemos aclarar que esta denominación surgió recién a finales del siglo XIX.

<sup>912</sup> Citado en Riasanovsky, *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*, 125.

políticos, especialmente los más reaccionarios<sup>913</sup>. Incluso, Taruskin nos muestra cómo la “santísima trinidad” del realismo socialista soviético está fundada sobre la tríada de Uvarov: *partinost* (partidismo) viene a reemplazar a *samoderzhavie* (autocracia); lo propio hace *ideinost* (ideología) con *pravoslavie* (ortodoxia); y se mantiene *narodnost* (nacionalidad)<sup>914</sup>. Hasta hay quienes ven actualmente, durante el gobierno de Vladimir Putin, una reedición del Nacionalismo Oficial del siglo XX<sup>915</sup>.

Ortodoxia, autocracia y espíritu nacional. Estos tres elementos, que conforman el nacionalismo oficial, están presentes, por separado, en varias obras de Alejo Abutcov.

Empecemos por la ortodoxia, el primer elemento de la tríada. Abutcov debió tener un profundo conocimiento de la música ortodoxa, si tenemos en cuenta que trabajó como profesor de la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo. Recordemos que su tarea en esa institución era la de formar a los futuros directores de los coros de la Iglesia Ortodoxa. Si bien Abutcov no compuso, aparentemente, obras litúrgicas o religiosas, algunas de sus composiciones remiten a elementos musicales religiosos. Podemos ver, por ejemplo, que en la *Élégie*, Op. 327, para piano, incorpora en dos momentos sendos fragmentos que nos remiten a los corales ortodoxos rusos. Otro recurso que es común en Abutcov, y que nos traslada sonoramente al ambiente religioso ruso, es la imitación de los sonidos de las campanas por parte del piano. Esto lo encontramos en algunas romanzas para piano y canto, especialmente cuando el texto hace alusión a ellas. Citaremos como ejemplos la última de las *Romansy*, Op. 3, “Stansy”, y la segunda de las *Romansy*, Op. 7, “V storone ot bolshij gorodov”.

Pasando al segundo elemento, la autocracia, debemos destacar que Abutcov no debía ser ajeno al ambiente de la corte del zar Nicolás II. Esto es así no solo porque trabajó en la Capilla Coral Imperial, sino también porque tuvo un importante ascenso dentro de los rangos de la nobleza (recordemos que Abutcov tenía una nobleza hereditaria). Además, la cercanía con la corte se vislumbra también por los dedicatarios de varias

---

<sup>913</sup> Ver, por ejemplo, el programa de la organización política Soiuz russkogo naroda (Unión del Pueblo Ruso), de 1906, cuyas primeras palabras son “Por la Fe, el Zar y la Patria” (Mitropolit Antoni, «Programma soiuzna russkogo naroda», *Kniga Yakova Krotova*, 6 de diciembre de 1906, <http://krotov.info/acts/20/1900/1906anti.html>).

<sup>914</sup> Taruskin, *Defining Russia musically*, 95.

<sup>915</sup> Jack Wang, «How Putin’s invasion of Ukraine connects to 19th-century Russian imperialism», *UChicago News*, 7 de marzo de 2022, <https://news.uchicago.edu/story/putin-invasion-ukraine-russian-empire-19th-century-imperialism-history>; Sean Cannady y Paul Kubicek, «Nationalism and Legitimation for Authoritarianism: A Comparison of Nicholas I and Vladimir Putin», *Journal of Eurasian Studies* 5, n.º 1 (1 de enero de 2014): 1-9.

de sus obras. Como ejemplo de la música de Abutcov vinculada al zarismo podemos mencionar “Polski” (“Polonesa”), Op. 18, N° 3. En el Capítulo II citamos a Downes, quien mencionaba que la polonesa era un género muy apreciado en la corte rusa por su pompa y nobleza. Por su parte, Taruskin dice que “la polonesa era la danza cortesana rusa por excelencia”, la materia prima del estilo “imperial”<sup>916</sup>. No podemos minimizar la importancia de esta pieza para piano, aunque sea una simple obra que podría pasar inadvertida dentro de un conjunto mayor (el grupo de piezas que conforman el Op. 18). No fue “una obra más”, ya que es la única que Abutcov orquestó y, tal como lo anticipamos en el Capítulo II, fue “estrenada en el concierto sinfónico bajo la dirección de V. G. Molla, el 18 de agosto de 1912 en el jardín de Obschestvennoie Sobranie, en la ciudad de Yekaterinoslav”<sup>917</sup>. Es significativo que esa interpretación se haya llevado a cabo en un lugar público y abierto, y posiblemente para conmemorar un hecho patriótico (el centenario de la batalla de Borodino, que sucedió durante la invasión de Napoleón a Rusia).

El tercer elemento, el espíritu nacional, aflora a través de la utilización de recursos asociados con la cultura popular, principalmente campesina. En Abutcov podemos verlo de manera clara en obras para piano, como *Danse russe*, Op. 172, y en obras para canto y piano, como *10 pesen A. V. Koltsova*, Op. 12. Elegimos nombrar esta obra porque refleja el contexto nacional campesino a través de imagen, texto y música. Como ya explicamos en el capítulo correspondiente, la portada de cada una de estas diez canciones está ilustrada con una escena absolutamente campesina. Los textos fueron escritos por Aleksei Kolstov, quien trataba de emular la poesía tradicional campesina rusa. A esos textos, Abutcov les adaptó melodías tradicionales rusas. Recordemos que en la portada de la edición de estas canciones dice: “puestas sobre melodías rusas folklóricas para una voz con acompañamiento de piano por A. V. Abutkov”. Aquí traducimos “*narodnyia*” como “folklóricas”, y debemos recordar que este tercer elemento, en ruso, es “*narodnost*”. Se ve claramente que se trata del mismo concepto.

Todos los ejemplos que acabamos de mencionar son inútiles para justificar nuestra hipótesis de que Abutcov adhirió al nacionalismo oficial. Y esto es así porque los pilares de la tríada deberían estar presentes de manera integrada, no aisladamente en

---

<sup>916</sup> Taruskin, *On Russian music*, 130.

<sup>917</sup> Abutkov, «Polski», s. f.

distintas obras. Si consideráramos esta última forma, con los elementos por separado, estaríamos diciendo que todos los compositores rusos de esa época adhirieron al nacionalismo oficial (¿qué compositor no escribió alguna obra religiosa, o utilizando el folklore?). Para justificar, entonces, que Abutcov adhirió a través de sus composiciones al nacionalismo oficial, traeremos a colación algunas obras en las que notamos que están presentes, de manera conjunta, los tres pilares de esta ideología.

Comenzaremos con *Velikoie delo*, Op. 14. Este título podría traducirse como “Gran obra”, y la gran obra a que se refiere es el decreto de la abolición de la servidumbre por parte del zar Alejandro II, en 1861. Abutcov compuso esta obra en 1911, celebrando el cincuentenario de ese decreto. Si leemos el decreto del zar, encontraremos muchas referencias religiosas<sup>918</sup>. Incluso, cita directamente a dos versículos de la Epístola de San Pablo a los Romanos para dejar en claro que su poder viene dado directamente por Dios, por lo que todos los súbditos deben obedecer a la autoridad y someterse a ella. Dios ayuda al zar, para que este legisle en favor de los campesinos. Aquí están los tres elementos de la tríada del Nacionalismo Oficial.

El autor del poema *Velikoie delo* es Vladimir Benediktov, un poeta que comulgaba de manera completa con la ideología de Alejandro II y el nacionalismo oficial. Era patriota, profundamente religioso e interesado en la emancipación de los campesinos. Benediktov intenta impactar desde el comienzo con las palabras proferidas por el zar: «*Net boleie rabstva!*», o sea, “No hay más servidumbre” o “No hay más esclavitud”. Debemos destacar que esta frase nunca fue dicha por el zar. Benediktov la usa como síntesis del espíritu del decreto, pero no existió como tal. La segunda estrofa del poema es la que nos resulta más significativa: *Vo jrame Gospodnem, v vidu altaria, / Pri dyme kadil i molitvaj naroda, / Darimoie liudiam ustami Tsaria / Gremit blagodatnoie slovo: svoboda!* (En el templo de Dios, frente al altar, / con el humo de los inciensos y los rezos de la gente, / el zar, a través de su boca, le regala al pueblo / la palabra bendita: “libertad”). Esta es una unión perfecta de la tríada de Uvarov. Cobra mayor relevancia para nosotros la imagen que crea esta estrofa: nos imaginamos al zar Alejandro II anunciando en la catedral la libertad de los siervos. Y es relevante para nosotros porque es una escena también inventada por Benediktov. El zar no proclamó la libertad de los siervos en una iglesia. De esta manera, el poeta refuerza la tríada del nacionalismo

---

<sup>918</sup> Aleksandr II, «Manifest ob otmene krepostnogo prava», Muzei Istorii Rossiskij Reform imeni P. A. Stolypina, 19 de febrero de 1861, <http://xn--e1aaejmenocxq.xn--p1ai/node/13677>.

oficial a través de una escena que no ocurrió en la historia. El poema manifiesta, tal como lo observaron Petrov, Saveliev y Tsurkan en un interesante artículo sobre Benediktov, “la religiosidad, el monarquismo y, al mismo tiempo, la aceptación incondicional de la libertad como una ‘misericordia’ otorgada por el gobernante a un pueblo ‘humilde’”<sup>919</sup>.

Abutcov musicalizó este poema en cuatro versiones: para coro mixto con piano, para coro masculino *a capella*, para coro femenino con piano y para coro de niños *a capella*<sup>920</sup>. En la obra abundan las representaciones musicales del texto, tal como las describimos en el Capítulo II. Ahora, nos centraremos en los recursos musicales que consideramos más ilustrativos para la vinculación de esta obra con el nacionalismo oficial. Por ejemplo, notamos que Abutcov contrasta pasajes solemnes, casi marciales, propios del llamado “estilo imperial” (como el enérgico comienzo de la introducción, con octavas en el piano), con otros más tranquilos, que reflejarían un carácter más “sumiso”. Lo primero que canta el coro es la frase del zar, «*Net boleie rabstva!*» (“No hay más servidumbre”). Es la voz del zar, de una sola persona, pero potente, por eso el coro la canta al unísono. El carácter enérgico de esa primera frase contrasta con la siguiente, en un matiz *piano*, mostrando la sumisión del pueblo. La segunda estrofa, que citamos en el párrafo anterior, muestra un recurso interesante. El primer verso, *Vo jrame Gospodnem, v vidu altaria* (En el templo de Dios, frente al altar), es el que introduce el ambiente religioso. Abutcov lo refleja de una manera notable, abandonando la tonalidad de la estrofa anterior y pasando a una melodía en el modo dórico, cantada solo por las sopranos (sobre un acompañamiento de tipo acórdico, también modal, por parte del piano). En el verso siguiente entran las otras voces, en una homofonía que recuerda a los corales ortodoxos. Aunque no entendiéramos el texto, la sola imagen musical nos remitiría a un contexto religioso. La última palabra de esa estrofa es “*svoboda!*” (¡libertad!), y se escucha en total nueve veces. Según el poema, el zar pronuncia esa palabra, y se la regala al pueblo. La primera vez, cuando es pronunciada por el zar, se oye de manera homófona, claramente. Luego, cuando la toma el pueblo, se escucha otras ocho veces, pero de manera alternada entre las

---

<sup>919</sup> A. V. Petrov, K. N. Saveliev, y V. V. Tsurkan, «Poet - propok i grazhdanin: novogodnie stiji V. G. Benediktova», *Izvestia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiskoi akademii nauk: sotsialnyie, gumanitarnyie, mediko-biologuicheskie nauki* 21, n.º 64 (2019): 74.

<sup>920</sup> Como hicimos en el Capítulo II, tomaremos la versión para coro mixto y piano para este análisis, ya que consideramos que es la versión base de la que se desprenden las otras.

distintas voces, dando la sensación de una propagación desordenada y jubilosa entre la gente. Sin dudas, se trata de la palabra central del poema. La obra concluye con una coda del piano solo, con un carácter potente y solemne similar al del comienzo. El piano, entonces, enmarca con su estilo imperial el poema cantado.

Una mención especial merece el contexto de la publicación. Impacta ver una fotografía de Alejandro II, enmarcada en una especie de escudo imperial, en la portada de la partitura para coro mixto y piano. Pero lo más significativo es quién edita esta obra: el Club Nacional Panruso (Vserossiski Natsionalny Klub). Fundado en 1910, este club, que concentraba gran parte de la élite nacional rusa, canalizaba las acciones e inquietudes culturales del partido de derecha moderada llamado Unión Nacional Panrusa (Vserossiski Natsionalny Soiuz). Los objetivos de esta agrupación política eran: la unidad e indivisibilidad del Imperio Ruso, la protección contra la dominación del pueblo ruso en toda su extensión, el fortalecimiento de la conciencia de la unidad nacional rusa y el fortalecimiento del estado ruso sobre la base del poder autocrático del zar, en unidad con la representación legislativa del pueblo. La tríada del nacionalismo oficial, que para este momento era una bandera de la extrema derecha, fue cuestionada en parte por la Unión Nacional Panrusa. Esta proponía una nueva tríada para sostener el nacionalismo: *samoderzhavie*, *pravoslavie*, *edinoderzhavie* (autocracia, ortodoxia, monocracia)<sup>921</sup>. Los miembros de este partido consideraban que el “espíritu nacional” encarnado en el pueblo (*narodnost*) no era útil, sino que el pueblo debía participar democráticamente a través de sus representantes legislativos. Este renovado interés en la condición del pueblo explica, según nuestra opinión, el interés por la publicación de obras que rinden homenaje a la liberación de los siervos.

En el mismo año de 1911, la misma editorial (Club Nacional Panruso) publica otra obra de Abutcov sobre el mismo tema (la emancipación de los siervos). Se trata de 19-

---

<sup>921</sup> No es fácil traducir esta nueva tríada. No hay dudas de que “*samoderzhavie*” es “autocracia”, y de que “*pravoslavie*” es “ortodoxia”. El problema viene con “*edinoderzhavie*”, que aquí traducimos como “monocracia”, a falta de un término mejor. Independiente de las palabras utilizadas, lo importante gira en torno a los conceptos. Muchas fuentes, incluso las rusas, consideran “*samoderzhavie*” y “*edinoderzhavie*” como sinónimos. Es obvio que no podrían tratarse de sinónimos en el contexto histórico al que nos referimos; si fuera así, no tendría sentido una tríada con dos sinónimos. La diferencia radica en que *samoderzhavie* hace referencia al poder que el autócrata obtiene de manera “natural” o por voluntad divina; en cambio, *edinoderzhavie* limita esa fuente del poder: reconoce que el gobernante es solo uno, pero su poder le viene dado también por el pueblo (Ver «Vozrazhenie protiv otozhdestvlenia nami poniati: samoderzhavny i edinoderzhavny...», Russkoie samoderzhavie: proshloie i buduscheie monarjii v Rossii, 8 de diciembre de 2012, <http://samoderjavie.ru/node/1096>).

*oie Fevralia*, Op. 15. El título es una fecha: 19 de febrero. Ese es el día, del año 1861, en que el zar decreta la abolición de la servidumbre<sup>922</sup>.

Abutcov toma para su obra un poema de Mijail Rosenheim, escritor eslavófilo y, por lo tanto, nacionalista. No obstante, el nacionalismo del eslavofilismo es diferente al del nacionalismo oficial. Los eslavófilos miraban con recelo la modernización de Rusia, que empezó con Pedro el Grande, y consideraban que las bases del nacionalismo había que buscarlas en las tradiciones y en la cultura de la antigua Rusia, anterior a la Dinastía Romanov. Consideraban, a su vez, que varias de las medidas que el zarismo ponía en práctica eran perniciosas y, lo que es peor, importadas de occidente: la censura, la servidumbre y la pena capital. Por eso, los eslavófilos fueron ardientes propulsores de la emancipación de los siervos<sup>923</sup>, y en ese contexto se comprende la esperanza que emana del poema de Rosenheim. Como para los eslavófilos era mucho más importante la religión que el Estado, es lógico que el texto de Rosenheim contenga elementos religiosos desde el principio hasta el final, a diferencia del poema de la obra anterior (*Velikoie delo*), en el que la figura del zar estaba equiparada a la religión. Sin embargo, aunque no aparezca de forma explícita, el zar no está ausente: se toma precisamente una decisión suya como objeto del poema<sup>924</sup>. Rosenheim traza un paralelo directo entre la resurrección de Cristo y la liberación de los siervos. Así como Cristo resucitó, ahora el pueblo sometido por la servidumbre también resucita. Los siervos esclavizados, gracias a la emancipación, comienzan una nueva vida, transformándose en ciudadanos libres. El poema comienza con el saludo pascual: *Jristos, Jristos voskres! Voistinu voskres!* En la tradición ortodoxa, cuando un creyente saluda a otro con motivo de la Pascua de Resurrección, le dice “*Jristos voskres!*” (¡Cristo resucitó!), mientras que el otro le responde “*Voistinu voskres!*” (¡Verdaderamente resucitó!). Este saludo pascual se repite como penúltimo verso del poema, para concluir con un verso absolutamente nacionalista: *I stanet nasha Rus zemlioi liudei svobodnyj* (Y nuestra Rusia será la tierra de los hombres libres).

---

<sup>922</sup> Según el calendario gregoriano: 3 de marzo de 1861.

<sup>923</sup> Ver el capítulo “Slavophiles” en N. O. Lossky, *History of Russian Philosophy* (Londres: George Allen and Unwin, 1952), 15-46.

<sup>924</sup> La relación entre Rosenheim y Alejandro II es un poco ambigua. Sin bien Rosenheim sufrió la censura durante el reinado de Alejandro II, este, cuando aún era el heredero al trono, le regaló a Rosenheim un reloj de oro, y luego, ya como zar, le obsequió un anillo de diamantes (N. L., «Rozengueim, Mijail Pavlovich», en *Bolshaia biograficheskaia entsiklopedia*, s. f., [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/107282/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%BC](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/107282/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%BC)).

Como vimos en el Capítulo II, Abutkov musicaliza el saludo pascual también en forma de diálogo, entre distintas voces. Cuando el saludo pascual se repite hacia el final de la obra, el diálogo está marcado por un cambio en la textura. Teniendo en cuenta el contenido religioso del poema en toda su extensión, podríamos esperar la presencia de elementos musicales religiosos, como en la obra anterior. Aunque algunos pasajes podrían asociarse a la música religiosa, en realidad predomina el estilo marcial y solemne identificado con la música imperial. Un recurso interesante en la obra es la utilización, al comienzo de la cuarta estrofa, de un recurso que los estudiosos rusos llaman “*sekstovy*”: el descenso melódico desde el sexto grado de la escala menor, hasta llegar a la tónica. Este recurso fue característico de los romances de la primera mitad del siglo XIX<sup>925</sup>. O sea, para la época de Abutkov, esto sonaba “antiguo”. Traemos esto a colación porque, en ese momento, el texto dice “*Ne stoyte, - proch skorei ot dveri grobovoi!*” (¡No paren, salgan lejos de la puerta del sepulcro!): ese giro melódico podría estar significando lo antiguo, el sepulcro que acaban de abandonar, y del que tienen que alejarse para dejarlo en el pasado.

Como en el caso de *Velikoie delo*, esta obra también fue publicada en varias versiones: para coro mixto con piano, para coro masculino *a capella*, y para coro de niños *a capella*.

La siguiente obra que nos parece pertinente analizar es *Latyshskaia pesnia*, Op. 16. Su título significa “Canción letona”, y podríamos encuadrarla en las políticas de rusificación del pueblo letón. Si bien para esa época Letonia formaba parte del Imperio Ruso, quienes dominaban social, económica y culturalmente la zona eran los llamados “alemanes del Báltico”.

La obra está basada en una canción tradicional letona, y como autor del texto firma Jristofor Grozdov. Como sabemos, Grozdov no era poeta, sino músico. Fue Inspector y luego Director de la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo, en la época en que Abutkov era profesor en esa institución. Lo que hizo Grozdov fue traducir el texto de la canción, originalmente en letón, al ruso, pero no de manera literal, sino tratando de captar el espíritu de cada estrofa. Luego, Grozdov agrega dos estrofas, que son las que añaden a la canción un mensaje claramente nacionalista. La letra original de la canción es un lamento del pueblo oprimido, y se entendía que la opresión venía por parte de

---

<sup>925</sup> Taruskin, *On Russian music*, 110-11.



los señores feudales, alemanes. Grozdov toma nota de ese lamento, y le agrega un par de estrofas en las que muestra cuál es la solución ante tanto sufrimiento: Rusia. El texto es bastante elocuente: *No ne vek, po vole roka / nam tomitsia suzhdeno... / Posmotrite: tam, s vostoka, / nashe solnyshko vzoshlo! // Sogrevaia, uteshaia, / yarki luch nadezhdy liot: / to Rossia - mat sviataia / nam svobody vest nesiot!* (Nunca más vamos a sufrir / por la mano del destino... / ¡Mira: allá, en el este, / nuestro sol salió! // Entibiando, confortando, / el claro rayo vierte la esperanza: / es Rusia, madre sagrada. / ¡Tráenos el anuncio de libertad!). El pueblo letón, oprimido por los alemanes, se espera al ver el sol que sale desde el este (punto cardinal en el que está Rusia), confortándolos con su calor. Ya en el Capítulo II hablamos de los significados que implican los conceptos de “huérfano” y “sol” dentro de las canciones tradicionales letonas, y también de cómo Grozdov asocia los conceptos de “sol” y “madre sagrada” para referirse a Rusia como protectora del pueblo letón. Obviamente, esta campaña de rusificación de las regiones extremas del Imperio Ruso estaba comandada por el zar, y formaba parte de sus políticas imperialistas. La metáfora del sol saliendo por el este parece que también era corriente entre los eslavófilos, para mostrar el rechazo al mundo occidental, especialmente a Alemania. De hecho, Rosenheim (autor del poema de *19-oie Fevralia*) había escrito: “El sol no sale por el occidente, no es desde allí de donde vendrá la verdad..., de acuerdo con el mandato de nuestros padres, no nos corresponde buscar la verdad de los alemanes”<sup>926</sup>.

Algo interesante ocurre con la dedicatoria que figura en la portada de la partitura. Era común que Abutcov dedicara sus obras a distintas personas, desde familiares hasta destacados artistas o miembros de la nobleza. Aquí ocurre algo distinto: la dedica a una institución. Pero más significativo para nosotros es que ambos autores dedican la obra. Esto muestra que hubo una intención compartida entre Grozdov y Abutcov en la gestación de la pieza. La institución dedicataria es la Sociedad de Beneficencia Galitziana-Rusa de San Petersburgo. Esta sociedad tuvo en sus orígenes una intención caritativa para con los rusos que vivían en Galitzia y Bucovina, como también para con los integrantes de la etnia de los rusinos de Transcarpacia. Toda esta zona estaba bajo el dominio del Imperio Austrohúngaro, y pronto la Sociedad de Beneficencia Galitziana-Rusa comenzó a tener una influyente actividad política y religiosa, con el fin de asistir a los rusófilos que estaban “bajo el yugo” austríaco, pero formando parte

---

<sup>926</sup> L., «Rozengueim, Mijail Pavlovich».

de la campaña de rusificación promovida por el Imperio Ruso. Desde el punto de vista ideológico, la Sociedad de Beneficencia Galitziana-Rusa era cercana a la Unión Nacional Panrusa (Vserossiski Natsionalny Soiuz)<sup>927</sup>. Vemos, entonces, un punto más de coherencia ideológica teniendo en cuenta que esta última organización política fue la que publicó *Velikoie delo y 19-oie Fevralia. Latyshskaia pesnia* es, por lo tanto, doblemente nacionalista, ya que está en el espíritu de rusificación de Letonia, pero además está dedicada a una institución que tiene por fin la rusificación de Galitzia.

Como dijimos, Abutcov tomó una canción tradicional letona para base de su composición. La obra es para coro masculino con acompañamiento de piano, pero con la posibilidad de que ese acompañamiento sea también realizado con órgano o armonio. Está estructurada a manera de tema con variaciones, y tal vez sea la obra de Abutcov que describe musicalmente el texto de más manera explícita. No vamos a detenernos ahora en la descripción de esos recursos, ya que lo hicimos de manera más amplia en el Capítulo II. Lo que sí queremos resaltar es que, si bien el texto de Grozdov no tiene referencias religiosas, Abutcov agrega un elemento sonoro que remite a la Iglesia Ortodoxa: la imitación de las campanas que hace el piano en la coda final. Obviamente, si el acompañamiento lo hace un órgano o un armonio ese efecto percusivo de las campanadas se pierde, pero la sonoridad religiosa se ve compensada desde el punto de vista tímbrico, ya que es casi imposible dissociar el sonido de estos dos instrumentos de la música religiosa. Como vemos, Abutcov agrega musicalmente el elemento religioso, que no estaba presente en el texto. De esta manera, se completa la tríada del nacionalismo oficial.

La última obra que presentaremos aquí es *Pamiat vechnaia vam, bratia!*, Op. 19. Su título se traduce como “¡Memoria eterna a ustedes, hermanos!”, y fue compuesta en conmemoración del centenario de la batalla de Borodino, ocurrida durante la invasión napoleónica de 1812. Esta contienda fue muy importante para el nacionalismo ruso. Incluso, muchos consideran la batalla de Borodino como la piedra fundamental del movimiento nacionalista, no solo por lo que implica defenderse de una invasión extranjera, sino también porque el pueblo ruso, especialmente los campesinos y los

---

<sup>927</sup> V. B. Liubchenko, «Galitsko-Russkoie Blagotvoritelnoie Obschestvo», en *Entsiklopedia Istorii Ukraini* (Kiev: Naukova Dumka, 2004), 43; ver también Denis Anatolievich Ajremenko, «Vlianie Rossiiskoi Imperii na rusofilskoie dvizhenie v Galitsii i Zakarpatie v XIX - nachale XX vv.», *Aktualnyie istoricheskie issledovania: Novyie istoricheskie perpektivy* 1, n.º 10 (2018): 6-12.

hombres de las clases sociales más bajas, demostraron tener una valentía y un espíritu patriótico superiores a los de la aristocracia. Durante la invasión napoleónica, el príncipe Serguei Volkonski le informó al zar: “Cada uno de los campesinos es un patriota”. Orlando Figes dice que

para príncipes como Volkonsky debió de haber sido un duro golpe darse cuenta de que los campesinos eran los patriotas de la nación [...]. [A]quella revelación inesperada trajo consigo también la esperanza de que la nación encontrara en los siervos a sus futuros ciudadanos<sup>928</sup>.

Tal vez este sea el germen del concepto de “*narodnost*”, ese “espíritu nacional” encarnado en el pueblo. Pero también se van revelando los otros pilares que conformarán la tríada de Uvarov. La guerra de 1812 “fue el momento en que el Estado zarista se reveló como el agente escogido por Dios en una nueva dispensa histórica”<sup>929</sup>.

Para su composición, Abutcov tomó las últimas dos estrofas del poema *Borodinskaia godovschina* (“Aniversario de Borodino”), de Vasili Zhukovski. Este fue uno de los poetas rusos más importantes de su tiempo, pero además tiene la autoridad para hablar de la batalla de Borodino porque se había unido al ejército que combatió a las tropas napoleónicas en 1812. Fue también tutor de quien se convertiría varios años más tarde en el zar Alejandro II, y tuvo una influencia determinante en la abolición de la servidumbre decretada por este último en 1861. De hecho, Zhukovski ya había emancipado a sus siervos en 1822<sup>930</sup>. También se lo encuentra entre los principales proponentes del Nacionalismo Oficial<sup>931</sup>. Las estrofas que utiliza Abutcov, a nuestro entender, son un buen ejemplo de simbiosis de los elementos de la tríada de Uvarov. La ortodoxia se refleja en las primeras palabras de ambas estrofas: *Pamiat vechnaia* (Recuerdo eterno). Se trata de las mismas palabras, pero invertidas, de la oración fúnebre cantada al final de los servicios fúnebres dentro de la Iglesia Ortodoxa, *Vechnaia pamiat*, equivalente al *Requiem* en el culto católico<sup>932</sup>. En la primera estrofa, la “memoria eterna” está dedicada al zar Alejandro I (que ya estaba muerto al momento de escribir Zhukovski su poema). En la segunda estrofa, la oración fúnebre homenajea

---

<sup>928</sup> Figes, *El Baile de Natacha*, 115.

<sup>929</sup> Figes, 190.

<sup>930</sup> Figes, 197-98.

<sup>931</sup> Taruskin, *On Russian music*, 34; Taruskin, *Defining Russia musically*, 27.

<sup>932</sup> A. A. Lukashevich, «Vechnaia pamiat», en *Pravoslavnaia entsiklopedia* (Moscú: Tserkovno-nauchny tsentr «Pravoslavnaia Entsiklopedia», 2010), 93.

a todos los jóvenes campesinos que perdieron su vida en la batalla, salvando “a nuestra Rusia para nosotros”. Pero no solo estos jóvenes fueron los salvadores. El zar también es descrito como el salvador de Rusia, porque fue quien dio la orden. Tomando el ejemplo del pueblo, el poeta dice que “Cuando nos llegue el momento pondremos el pecho, / [...], / si el zar ordena dar / la vida por nuestra madre” (ya aclaramos anteriormente que “madre”, en este contexto, significa “Rusia”). Por lo visto, es uno de los poemas que cumple con los preceptos del nacionalismo oficial de manera más cabal.

Abutcov escribió dos versiones de esta obra: una es para coro mixto y orquesta de cuerdas, y la otra para coro mixto y piano. Vuelve a utilizar el estilo solemne que habíamos visto en la introducción de *Velikoie delo*, con octavas, pero ahora lo encontramos en el interludio que separa las dos estrofas. Obviamente, el efecto es más notorio en la versión con piano que en la que tiene orquesta de cuerdas. Pero lo más interesante, para nosotros, es el carácter religioso que le imprime a la obra. En la introducción instrumental, Abutcov escribe al comienzo la indicación de “religioso”. Ese comienzo es precisamente una cita del canto religioso *Vechnaia pamiat*, prácticamente literal (cambia solamente la disposición de las voces). Luego de la introducción entra el coro, imitando la introducción de *Vechnaia pamiat*, pero cambiando los acordes. Esta entrada es cantada *a capella*, y esto nos sumerge aún más en la sonoridad ortodoxa, que no utiliza el acompañamiento instrumental en su liturgia.

En este último apartado del capítulo, hemos tratado de demostrar que Alejo Abutcov, entre los años 1911 y 1912 estaba componiendo bajo influencia ideológica del nacionalismo oficial. Es imposible imaginar a un músico que se considera “tolstoiano” componiendo obras con estas características. Esto viene a reforzar nuestro convencimiento de que Abutcov tuvo su conversión total al tolstoianismo con posterioridad a la muerte de Tolstoi, acaecida en 1910.

## **CONCLUSIONES**



A través de esta tesis hemos intentado rescatar a Alejo Abutcov del doble relegamiento de que fue objeto: en Rusia por ser un disidente del régimen y emigrar, y en la Argentina por desarrollar su actividad en un lugar absolutamente periférico. Con este fin, hemos mostrado, tan exhaustivamente como fue posible, los aspectos inherentes a su vida, su obra y su pensamiento. A pesar de que su vida pública se manifestó a través de la música, Abutcov quedó totalmente fuera del canon, tanto argentino como ruso. No tiene sentido conjeturar sobre qué hubiera ocurrido si Abutcov no hubiera emigrado, o si hubiera permanecido en Buenos Aires en vez de radicarse en una periférica colonia agrícola. En cualquiera de esos casos, no hubiera tenido sentido para nosotros desarrollar esta investigación.

Nuestro primer contacto con Abutcov fue hace diecisiete años, cuando Cristóbal Sureda, por entonces encargado del Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear, nos convocó para revisar una donación que había llegado al museo. Para ese entonces, Abutcov solo existía en el recuerdo de los pocos sobrevivientes que habían sido sus alumnos, sesenta (o más) años atrás. En Rusia, las escasas fuentes que lo nombraban lo habían “matado” en 1929, fecha inventada en un plan que trataba de borrar la memoria de los disidentes. En la Argentina, su nombre nunca apareció en ningún trabajo musicológico. Con estos antecedentes, podríamos pensar que se trata de un personaje absolutamente secundario. Sin embargo, a través de la tarea de difusión que hemos estado realizando durante estos años, vemos que el interés por Abutcov se ha extendido a diversos ámbitos, tanto en Rusia<sup>933</sup> como en la Argentina. Pero, a nuestro entender, Abutcov no solo fue importante en el terreno musical, sino también en el social, y esto se ve reflejado en la impronta que dejó en General Alvear.

Hemos tenido la fortuna de poder trabajar sobre el Fondo Documental “Alejo Abutcov”. Aunque muchos materiales se hayan perdido, quizás para siempre, los más de mil documentos que pertenecieron a Abutcov constituyen una fuente muy rica para la investigación. Es gracias a esto que comprendimos la importancia de la microhistoria. Poder trabajar sobre un fondo documental de manera exhaustiva y detallada hace posible la comprensión de los fenómenos históricos desde una

---

<sup>933</sup> Abutcov era un personaje prácticamente desconocido en Rusia al momento de comenzar con nuestra investigación. A raíz de nuestras tareas de difusión y extensión en ese país, se han llevado a cabo conciertos y conferencias que tienen a Abutcov como objeto. Incluso, la escuela artística infantil de Surski (ciudad cabecera del departamento en donde nació Abutcov), le ha colocado recientemente su nombre: Surskaia detskaia shkola iskusstv imeni A. V. Abutkova.

perspectiva que excede lo local y lo disciplinar. Por eso, consideramos que este fondo documental (que ya hemos catalogado y sistematizado, siguiendo una normativa internacional como la ISAD[G]) será de mucha utilidad para otras investigaciones históricas que se desarrollen en el futuro. Por otro lado, al observar que este fondo documental era insuficiente para poder realizar una investigación exhaustiva, se nos hizo imperioso consultar diversos archivos en Rusia. Los documentos obtenidos en esos repositorios conformaron un *corpus* documental muy valioso, ya que se trata de fuentes primarias que arrojan luz sobre la vida de Abutcov previa a su emigración. Estos documentos complementan de manera bastante ajustada al Fondo Documental “Alejo Abutcov”, conformando un nuevo fondo documental *per se*. Una mención especial debemos hacer a los testimonios recogidos a través de las entrevistas. El haber podido obtener relatos de primera mano de personas que conocieron a Abutcov, no solo aportó información valiosa para la investigación en lo que respecta específicamente a su vida, sino que además nos ayudó a contextualizar y comprender cómo era la vida en General Alvear en la primera mitad del siglo XX. No podemos dejar de lado el componente afectivo que afloraba durante las entrevistas, ya que es un aspecto importante dentro de la metodología de la historia oral. Dada la avanzada edad de los entrevistados, los testimonios obtenidos cobran mayor relevancia<sup>934</sup>.

Comenzamos nuestro trabajo de investigación considerando a Abutcov como un personaje histórico importante que vivió en el sur de la provincia de Mendoza. Sin embargo, fue necesario adentrarnos en el estudio de la historia, la música y la ideología de Rusia. El hecho de no ser rusos no nos desanimó ni nos acobardó, sino todo lo contrario. Esto se lo debemos principalmente a Richard Taruskin, quien en uno de sus escritos dice que “no hay área de la historiografía musical que tenga mayor necesidad de una revisión fundamental que la de la música rusa, y la corrección solo puede venir desde Occidente”<sup>935</sup>. Esto se debe, principalmente, a la “historiografía extremadamente mendaz y tendenciosa”<sup>936</sup> que se produjo en la Unión Soviética, cosa que hemos podido comprobar durante nuestro trabajo.

El primer capítulo de esta tesis estuvo dedicado a la biografía de Alejo Abutcov. La necesidad de la reconstrucción biográfica nos llevó a aplicar una metodología histórica

---

<sup>934</sup> En el transcurso de nuestra investigación, varios de los entrevistados murieron.

<sup>935</sup> Taruskin, *On Russian music*, 28.

<sup>936</sup> Taruskin, 28.



de manera destacada. No fue nuestra intención exponer la vida de este personaje de una forma lineal, descriptiva de los hechos biográficos, sino que quisimos mostrar el proceso de reconstrucción de esa biografía. ¿Por qué hablamos de “reconstrucción”? Como vimos, al momento de comenzar la investigación contábamos solamente con un par de semblanzas biográficas, que luego comprobamos que contenían muchos datos que no se correspondían con la evidencia documental. Sería injusto culpar totalmente a los autores de esas semblanzas, ya que fue el propio Abutcov quien ocultó información importante y mintió sobre varios hechos de su vida. Fuera de toda intención de juzgarlo, estas mentiras han sido las principales motivadoras de nuestra reconstrucción. Lo importante no son las mentiras en sí, los datos brutos que ellas muestran, que en muchos casos podríamos considerar como innecesarias. Lo significativo es encontrar los motivos por los cuales él faltó a la verdad, y estos motivos pueden ser muy diversos, desde prácticos hasta psicológicos<sup>937</sup>. La reconstrucción histórica fue la tarea más extensa y compleja de nuestra investigación ya que, como mencionamos anteriormente, nos obligó a realizar un periplo por varios archivos de Rusia. Aunque quedan, obviamente, algunas lagunas en la biografía de Abutcov, creemos que gracias a esta reconstrucción se puede presentar la vida de este personaje de manera bastante completa, coherente y, fundamentalmente, sustentada científicamente a través de la evidencia documental.

La vida de Abutcov fue muy intensa y está plagada de hechos interesantes, con ribetes novelescos en algunos casos. Observamos contrastes muy llamativos: pasó de vivir en una impactante ciudad imperial como San Petersburgo, a instalarse en una colonia agrícola alejada de cualquier centro poblado importante, en donde construyó su casa con sus propias manos. De codearse con la nobleza y la alta aristocracia rusa, pasó a convivir con humildes campesinos. Pareciera que estuviéramos hablando de “dos vidas”, pero hay dos elementos que atraviesan toda la vida de Abutcov, y que merecieron que les dedicáramos dos capítulos por separado: la música y la ideología.

El segundo capítulo estuvo dedicado a la producción de Abutcov como músico, principalmente como compositor, aunque no debemos olvidar que también escribió destacadas obras teóricas. El abordaje de este tema se hizo desde la musicología

---

<sup>937</sup> Un caso similar es el que vemos en el interesante estudio que hace Roberto González Echevarría sobre Alejo Carpentier, quien había falseado muchos datos sobre su propia vida (Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* [Madrid: Gredos, 2004]).

histórica, y se analizaron todas las obras disponibles utilizando la metodología propuesta por Lawrence Ferrara. La ventaja de haber aplicado el método de Ferrara es que, como tiene en cuenta los antecedentes históricos, nos permitió ir haciendo una primera vinculación entre música e historia.

Luego de haber visto cómo se desarrolló la vida de Abutcov, es comprensible que su música no haya trascendido. Obviamente, su aislamiento en un lugar periférico no contribuyó a la difusión de sus obras. Todo esto es independiente de la “calidad” de las composiciones, y hemos tratado de evitar emitir juicios de valor sobre la producción musical de Abutcov, teniendo en cuenta la relatividad y subjetividad con que se suele opinar sobre la música. No obstante, pese a que no podemos decir si la música de Abutcov es “buena” o es “mala”, sí podemos afirmar que estamos ante un músico que tenía un gran manejo técnico de la composición. No era un improvisado; era un profesional.

El *corpus* musical que conforman las composiciones de Abutcov muestra una gran variedad, marcada por los diferentes orgánicos a los que recurrió y las diferentes funciones de sus obras. Pese a que las composiciones analizadas fueron escritas en un lapso aproximado de cuarenta años, notamos que esta producción es relativamente homogénea, aunque la música escrita en General Alvear sea más conservadora (ya sea por su adaptación a un nuevo medio, por el conservadurismo típico de los emigrados rusos, o por ambos factores a la vez). Por lo expuesto, pudimos identificar las características de cada obra de Abutcov (“estilo intraopus”, en la terminología de Meyer), las características estilísticas de su producción en general (“lenguaje particular”) y cómo esta se vincula con el contexto musical de su época y su lugar (“dialecto”). Esto será de gran utilidad para futuros intérpretes y estudiosos de la música de este compositor.

Dedicamos el tercer capítulo a la relación de Abutcov con el tolstoianismo. Apoyados en la perspectiva teórica de Slavoj Žižek, no dudamos en considerar al tolstoianismo como una ideología. Esto es así, porque Žižek tiene en cuenta la doctrina explícita, la existencia material de la ideología y los presupuestos implícitos. Esta visión amplia nos permitió conjugar e interrelacionar aspectos heterogéneos que, incluso, son difíciles de identificar en una ideología. Luego de una intensiva revisión bibliográfica de, y sobre Tolstoi y el tolstoianismo, fuimos desglosando los distintos temas que

componen esta ideología, al menos los más pertinentes para nuestro estudio. De allí, pasamos a considerar cómo se vinculó Abutcov con cada uno de estos aspectos ideológicos. En definitiva, tratamos de responder a la pregunta: ¿qué tan tolstoiano era Abutcov?

El tolstoianismo ha sido un factor muy importante en la vida de nuestro personaje, ya que fue el motivo de su exilio y, en definitiva, la razón por la cual se radicó en San Pedro del Atuel. Abutcov no solo trató de vivir como tolstoiano, sino que además militó esta ideología, como podemos observar en los cuentos y artículos que publicó en revistas de Buenos Aires. Además, su intento de formar una colonia tolstoiana es el único registrado en la Argentina. No sería descabellado considerar a Abutcov como “el representante más directo del gran ruso [Tolstoi] en este país”, como dijo un cronista de *La Campana de Palo*<sup>938</sup>. Por esto, pensamos que este estudio contribuirá a futuras investigaciones sobre la influencia de Tolstoi en nuestro país, tema aún no desarrollado en profundidad.

A pesar de la importancia de cada uno de ellos por separado, no quisimos que estos tres primeros capítulos permanecieran separados en compartimentos estancos. Por eso, nos propusimos vincular la vida, la música y la ideología de Abutcov de manera triangular. Esto es el objeto del cuarto y último capítulo.

No es fácil determinar cómo debía ser un “músico tolstoiano”, y el responsable de que la tarea sea complicada es el propio Tolstoi. Su particular visión estética muestra una cierta coherencia en las artes visuales y en la literatura, pero no ocurre lo mismo con la música. En esta última disciplina notamos grandes contradicciones, posiblemente porque se trata de la más simbólica de las artes, pero también porque Tolstoi amaba la música y al mismo tiempo le temía. Desde lo metodológico realizamos un análisis detallado de lo que consideramos la principal fuente del pensamiento estético de Tolstoi: su tratado *¿Qué es el arte?* Luego de nuestras conclusiones estéticas, en general, y musicales, en particular, tratamos de responder la pregunta: ¿cómo debía ser un músico tolstoiano? Tal vez la falta de estudios previos que respondan a esta pregunta, haga que nuestras conclusiones al respecto se constituyan en un aporte valioso para futuros investigadores.

---

<sup>938</sup> Tolstoy, «¿En qué consiste la verdadera libertad?», 26.

En nuestra revisión bibliográfica, tratando de identificar músicos que hayan estado vinculados con el tolstoianismo, no encontramos a nadie que encarne mejor el ideal de “músico tolstoiano” que Abutcov. Incluso, en su fondo documental se halló un manuscrito de su puño y letra que consideramos un verdadero “manifiesto” del músico tolstoiano.

Por otro lado, el cruce entre música e ideología nos permitió solucionar un aspecto conflictivo de su biografía: la conversión de Abutcov al tolstoianismo no pudo ser anterior a la muerte de Tolstoi (1910), ya que su música, hasta 1914, está en las antípodas de esa doctrina. Aunque al trabajar sobre su biografía lo habíamos sospechado, pese a las afirmaciones del propio Abutcov, la vinculación entre música e ideología nos ayudó a confirmar esa hipótesis. De esta forma, se justifica el haber trabajado sobre los tres aspectos y vincularlos entre sí. Ahora, si Abutcov no fue tolstoiano sino con posterioridad a 1914, ¿qué ideología tenía previamente a esa fecha? La música lo revela: nacionalismo oficial. A esta conclusión llegamos no solo a través del análisis de sus composiciones, sino también por sus otras actividades musicales, especialmente por su labor en la Capilla Coral Imperial de San Petersburgo.

De esta manera, se confirma la hipótesis que planteamos al comienzo de nuestra investigación, o sea, que la ideología se manifiesta en las actividades musicales de Alejo Abutcov de diferentes maneras: en sus composiciones, a través de la utilización de recursos estéticos que responden a los lineamientos ideológicos de la Rusia decimonónica, y en su labor pedagógica, a través de la función social que le otorga a esta tarea el tolstoianismo.

Somos conscientes de que los resultados aquí expuestos no son definitivos. Tal como ha ocurrido durante la investigación, la aparición de algún nuevo documento podría modificar lo expuesto en esta tesis. Lo mismo ocurriría con nuestras conclusiones musicales, en el caso de que se encontraran las partituras de las obras perdidas.

Debemos mencionar que en esta investigación no se ha profundizado en el marco de las políticas migratorias, al momento de la llegada de Abutcov a la Argentina. Por otro lado, si bien hemos marcado los vínculos de este personaje con otros inmigrantes rusos, no estudiamos el fenómeno de la inmigración rusa en nuestro país, ni las posibles relaciones entre Abutcov y las comunidades rusas, tanto formales como informales, establecidas aquí. Este es un aspecto que sería importante investigar,

especialmente si tenemos en cuenta que fueron muchos los músicos rusos que se radicaron en la Argentina y que no hay, hasta el momento, estudios sobre el tema.

Otra vía de investigación que podría desprenderse de esta tesis está vinculada con la música y el tolstoianismo. En este sentido, se podría aplicar y contrastar la caracterización que hicimos del “músico tolstoiano” con otros músicos que comulgaron, aunque sea ocasionalmente, con esta ideología.

Creemos que la investigación realizada, en la cual tratamos de establecer los vínculos entre la biografía, la música y la ideología, podría inscribirse perfectamente en la rama de la historia conocida como “historia cultural”. La interdisciplinariedad nos permitió abordar nuestra problemática desde distintos flancos, y consideramos que esta tesis también realiza una contribución desde el marco teórico, al menos en la Argentina, al combinar la microhistoria con la musicología histórica. Por otro lado, también nuestro caso se enmarca en la historia regional, especialmente por lo que significó (y significa, actualmente) la presencia de Abutcov en un departamento como General Alvear. Debemos reconocer que, en los últimos años, se ha ido reposicionando una historia regional de la música. Esta ha denunciado, con justicia, las antiguas prácticas historiográficas que homologaban la historia de la música argentina con el desarrollo de la actividad musical de Buenos Aires, sin tener en cuenta lo que ocurrió en las provincias. No obstante, esta historia regional de la música ha caído muchas veces en las prácticas denunciadas, ya que se han focalizado casi exclusivamente en lo que ocurría en las ciudades capitales de las provincias, dejando fuera a los departamentos más apartados. Precisamente, las localidades más aisladas son las que más necesitan de la revalorización de sus personalidades, porque estas constituyen un elemento fundamental en la construcción de su identidad cultural.

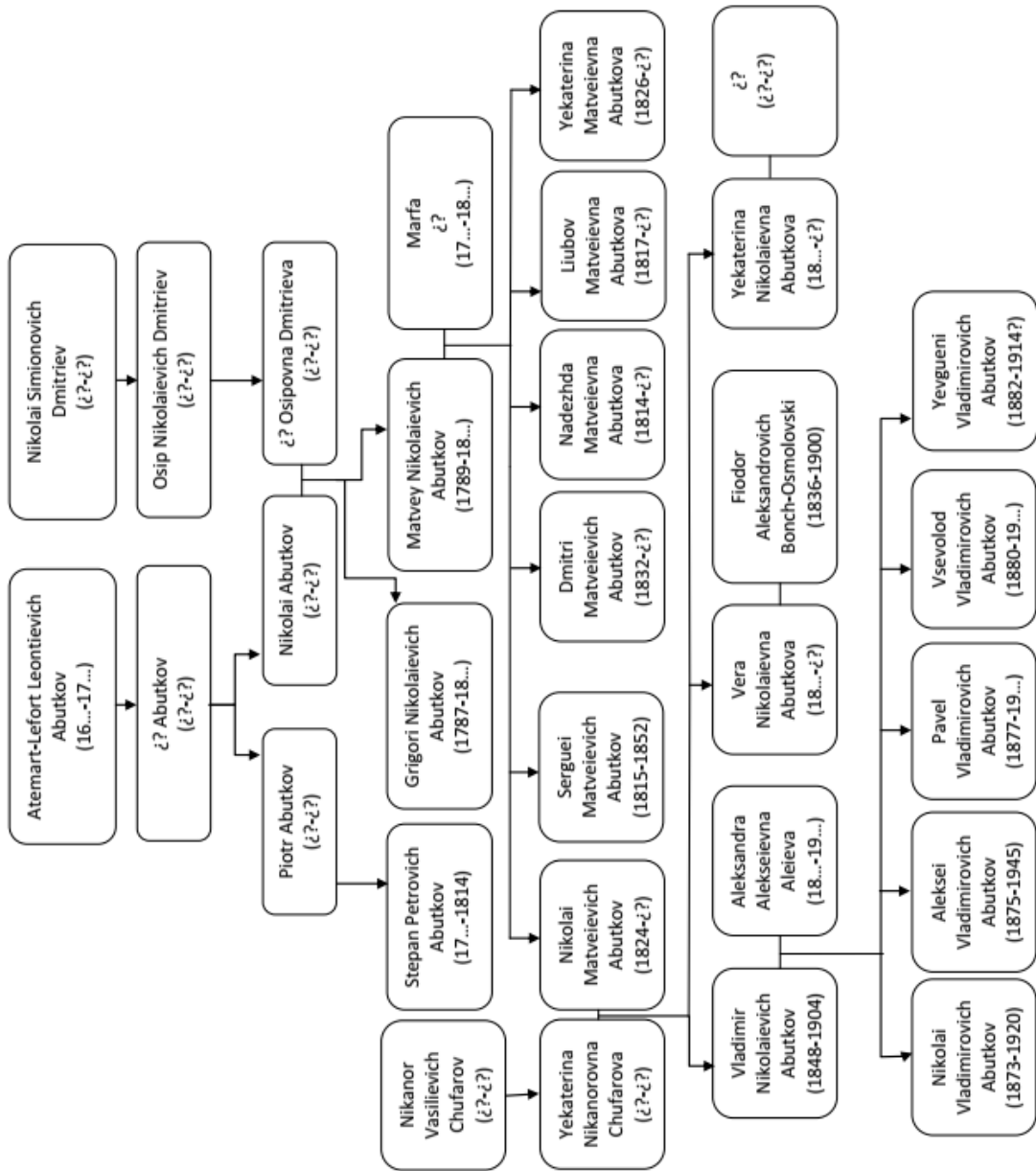


**ANEXO I:**

**ÁRBOL GENEALÓGICO DE ALEJO ABUTCOV**









**ANEXO II:**

**CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES DE ALEJO ABUTCOV**



OP	Nº	OBRA	PARTE	ORGÁNICO	LETRA	PART	LOC	FECHA
1		[Piezas para piano]						Antes de 1908
	1		Romance	Piano		Impresa	FDAA	
	2		Barkarolla	Piano		Impresa	FDAA	
	3		Estudio	Piano		No se ha localizado		
	4		L'adieu	Piano		Impresa	FDAA	
2		[Tres romanzas]						Antes de 1908
	1		Moi malenki drug	Canto (tenor) y piano	P. F.	Impresa	FDAA	
	2		Pridesh li s novoiu vesnoi	Canto (soprano o tenor) y piano	Lojvitskaia, Mirra Aleksandrovna	Impresa	FDAA	
	3		Svezhest utra	Canto (contralto o bajo) y piano	Zhadovskaya, Yulia Valerianovna	Impresa	FDAA	
3		Romansy						Antes de 1908
	1		O, yesli b ty znala, rodnaia	Canto (mezzosoprano o baritono) y piano	Soloviev, N.	Impresa	FDAA	
	2		Puchka [Vchera ya rastvoril temitsu]	Canto (tenor) y piano	Tumanski, Fiodor Antonovich	Impresa	FDAA	
	3		Vy ne prishli ko mne	Canto (tenor) y piano	S. Z.	Manuscrita Impresa	RIII AP FDAA	
	4		Eleguia [Ya umeret jochu vesnoi]	Canto (contralto o bajo) y piano	Lojvitskaia, Mirra Aleksandrovna	Impresa	FDAA	
	5		Stansy	Canto (soprano o tenor) y piano	Fofanov, Konstantin Mijailovich	Impresa	AP FDAA	
4		Andante		Violoncello y piano		Impresa	RNB	1908-1910
5		Fortepiannyya sochinenia						1908-1910
	1		Etiud	Piano		Impresa	RNB FDAA	
	2		Noktium	Piano		Impresa	RNB	
	3		Scherzo	Piano		Impresa	RNB FDAA	
6		Trio		Piano, violín y violoncello		Manuscrita	FDAA	1908-1910

	Romansy								1908-1910
7									
			K Volguc		Canto (tenor) y piano		Lugovoi, A.	Impresa	FDAA
			V storone ot bolsij gorodov		Canto (voz media) y piano		Nikitin, Ivan Savvich	Impresa	FDAA
			Zvezda sorvalas, upadaet		Canto (soprano o tenor) y piano		Balmont, Konstantin Dmitrievich	Impresa	FDAA
			Pod muzyku		Canto (baritono) y piano		Kolianskovski, A.	Impresa	FDAA
			Ya dolgo stoial nepodvizhno		Canto (tenor) y piano		Fet, Afanasi Afanasievich	Impresa	FDAA
8			Sochinenia dia smeshannago jora						1911
		1	Ty pechalna		Coro mixto		Mei, Lev Aleksandrovich	Impresa	FDAA
		2	Vesennia vody		Coro mixto		Tiutchev, Fiodor Ivanovich	No se ha localizado	
		3	Zvezdnaia polnoch		Coro mixto		Nikonov, Boris Pavlovich	Impresa	FDAA
9			Tristesse et joie		Orquesta sinfonica			Manuscrita	FDAA 1911
10			[Piezas para piano]						1911
		1	Petite valse		Piano			Impresa	RNB FDAA
		2	Scherzino		Piano			Impresa	RNB FDAA
		3	Skazka		Piano			Impresa.	FDAA
		4	Preludia		Piano			Impresa	RNB FDAA
12			10 pesen A. V. Koltsova						1911
		1	Yesli vstrechus s toboi		Canto y piano		Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA
		2	Persteniochek		Canto y piano		Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA
		3	Razdume selianina		Canto y piano		Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA
		4	Ty prosti - proschai, syr dremuchi bor		Canto y piano		Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA

5		Ya liubila yego	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
6		Gorkaia dolia	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
7		Mnogo yest u menia teremov	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
8		V pole veter veiet	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
9		Gde vy, dni moi?	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
10		Duma sokola	Canto y piano	Koltsov, Aleksei Vasilievich	Impresa	RNB FDAA	
13		Vosem narodnyj pesen					1911
1		Ruskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
2		Shotlandskaia pesnia	Canto y piano	Burns, Robert	Impresa	FDAA	
3		Shotlandskaia pesnia	Canto y piano	Burns, Robert	Impresa	FDAA	
4		Evreiskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
5		Ispanskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
6		Italianskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
7		Frantsuzskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
8		Flamandskaia pesnia	Canto y piano		Impresa	FDAA	
14	[a]	Velikoie delo	Coro mixto y piano	Benediktov, Vladimir Grigorievich	Impresa	FDAA	1911
	[b]	Velikoie delo	Coro masculino	Benediktov, Vladimir Grigorievich	Impresa	FDAA	
	[c]	Velikoie delo	Coro femenino y piano	Benediktov, Vladimir Grigorievich	Impresa	RNB	
	[d]	Velikoie delo	Coro de niños	Benediktov, Vladimir Grigorievich	Impresa	FDAA	
15	[a]	19-oie fevralia	Coro mixto y piano	Rosenheim, Mijail Pavlovich	Impresa	FDAA	1911

	[b]	19-oie fevralia			Coro masculino	Rosenheim, Mijail Pavlovich	Impresa	FDAA	
	[c]	19-oie fevralia			Coro de niños	Rosenheim, Mijail Pavlovich	Impresa	FDAA	
16		Latyshskaia pesnia			Coro masculino y piano u órgano (o armonio)	Grozдов, Jristofor Nikolaievich	Impresa	RGB	1911-1912
17		Allegro de concert			Piano		Impresa	RNB FDAA	1911-1912
18		Sochinenia dlia fortepiano							1911-1912
	1		Marsh		Piano		Impresa	RNB FDAA	
	2		Vals		Piano		Impresa	RNB FDAA	
	3 [a]		Polski		Piano		Impresa	RNB	
	3 [b]		Polski		Orquesta sinfónica		Manuscrita	FDAA	Manuscrito autógrafo de 1912
19	[a]	Pamiat vechnaia vam, bratia!			Coro mixto y orquesta de cuerdas	Zhukovski, Vasili Andreievich	Impresa	FDAA	1912
	[b]	Pamiat vechnaia vam, bratia!			Coro mixto y piano	Zhukovski, Vasili Andreievich	Impresa	RGB FDAA	1912
20		Etude-paraphrase			Piano		Impresa	FDAA	1912-1914
23		Tri romansa dlia muzhskij golosov							1912-1914
	1		Tebe, o moi sever		Canto (tenor) y piano	Kasatkin, Serguei Aleksandrovich	Impresa	FDAA	
	2		Zvezdy nochiu vesennei nezhanie		Canto (barítono) y piano	Bunin, Ivan Aleksievich	Impresa	FDAA	
	3		V parke		Canto (bajo) y piano	Yevgueni B.	Impresa	FDAA	
28		2 Trejgolosnyj kanona			Piano		Impresa	FDAA	1912-1914
29		Griozы o minuvshem			Piano		Impresa	FDAA	1914
172		Danse russe			Piano		Manuscrita	FDAA	
321		i? 6.							
	1		Preludio en do mayor		Piano		No se ha localizado		
326		Duo			2 violines y piano		Manuscrita	FDAA	1935?



327	Elégie	Piano			Impresa	RNB	Impresa el 18-VI-1938
-	Ne ver mne, drug	Canto y piano	Tolstoi, Aleksei Konstantinovich		Manuscrita	RGAL I	Manuscrito autógrafo del 27-IV-1903
-	Trio	Piano, violín y violoncello			Manuscrita	SPbG K	Manuscrito de 1903
-	Pesn bez slov	Piano			Impresa	FDAA	Antes de 1908
-	Starinny prusski marsh	Piano			No se ha localizado		1907-1910
-	Molitva	Piano			Impresa	FDAA	1911
-	Gavotte	Orquesta			No se ha localizado		Antes de 1924
-	Danse tártare	Orquesta			No se ha localizado		Antes de 1924
-	Elegia	Piano			Manuscrita	FDAA	1932-1945
-	Barcarola	Dúo de violines			No se ha localizado		Antes de 1940
-	Danza rústica eslava	Dúo de violines			No se ha localizado		Antes de 1940
-	Canción escocesa	Canto y piano			No se ha localizado		Antes de 1942
-	Canción escocesa	Violín y piano			No se ha localizado		Información extraída de programa de concierto
-	Romanza	Violonchelo			No se ha localizado		Información extraída de periódico
-	Día de la música	Orquesta			Solo se ha localizado el manuscrito de una parte	FDAA	Estrenada en 1944
-	Día de la música	Piano			Impresa	FDAA	Publicada e impresa el 19-I-1945

-	No entretejas flores fragantes		Canto	¿?		No se ha localizado		Antes de 1942
-	Rai i Peri		Piano, coro mixto y solistas (SMTB)			Manuscrita	FDAA	Manuscrito autógrafo del 7-IV-1907
-	Tijo vse		Coro masculino	Lijachov, Vladimir Sergueievich		Impresa	RNB	Autorizada por la censura el 20-IX-1900. Puede ser de autoría de Pavel Vladimirovich Abutcov (su hermano)

FDAA: Fondo Documental "Alejo Abutcov"

RGALI: *Rossiski Gosudarstvenny Arjiv Literatury i Iskusstva* (Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte)

RGB: *Rossiskaia Gosudarstvennaia Biblioteka* (Biblioteca Estatal Rusa)

RH: *Rossiski Institut Istorii Iskusstv* (Instituto Ruso de Historia del Arte)

RNB: *Rossiskaia Natsionalnaia Biblioteka* (Biblioteca Nacional Rusa)

SPbGK: *Sankt-Peterburgskaia Gosudarstvennaia Konservatoria* (Conservatorio Estatal de San Petersburgo)

AP: Archivo personal

## **BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**



## 1- Bibliografía

- «A. V. Abutkov» (anuncio publicitario). *Muzyka dlia Vsej: byvshi «Nuvellist»*, 1914.
- Abotcov [Abutcov], Alejo. «Cartas del campesino». *Claridad*, julio de 1926.
- Abraham, Gerald E. H. «Tolstoy and Moussorgsky: A Parallelism of Minds». *Music & Letters* 12, n.º 1 (enero de 1931): 54-59.
- Abutcov, Alejo. *Alejo Abutcov: tomo I: artículos y cuentos*. Editado por Diego Bosquet. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2019.  
<http://bdigital.uncu.edu.ar/11553>.
- . «Cartas del campesino II». *Claridad*, agosto de 1926.
- . «Cartas del campesino III». *Claridad*, septiembre de 1926.
- [Abutcov, Alejo]. *Memoria del primer decenario escolar*. General Alvear: Nueva Época, 1938.
- Abutkov, A. «Otryvki: iz vospominani o L. N. Tolstom». *Golos Truda*, 10 de enero de 1928.
- Abutkov, A. V. *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk I: prostoi kontrapunkt strogago stilia*. San Petersburgo: Truzhenik, 1912.
- Abutkov, A. V. *Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk II: slozhny kontrapunkt strogago stilia*. San Petersburgo: Truzhenik, 1913.
- Abutkov, Aleksei. «Babushka Matriona (iz detskij vospominani)». *Seiatel*, agosto de 1934.
- . «K voprosu ob organizatsii zemelnyj obschin». *Golos Truda*, 1 de febrero de 1928.
- . «Stranny son». *Seiatel*, junio de 1933.
- . «Stranny son: (okonchanie)». *Seiatel*, agosto de 1933.
- . «Yurodivy». *Golos Truda*, 1 de enero de 1928.
- «Abutkov Nikolai Vladimirovich». Russkaia Imperatorskaia Armia.  
<http://regiment.ru/bio/A/80.htm>.
- Agawu, Kofi. «Analyzing Music under the New Musicological Regime». *The Journal of Musicology* 15, n.º 3 (julio de 1997): 297-307.  
<https://doi.org/10.2307/763911>.
- Ajremenko, Denis Anatolievich. «Vlianie Rossiiskoi Imperii na rusofilskoie dvizhenie v Galitsii i Zakarpatie v XIX - nachale XX vv.» *Aktualnyie istoricheskie issledovania: Novyie istoricheskie perpektivy* 1, n.º 10 (2018): 6-12.
- «Alejo Abutcov». *La Campana de Palo*, 21 de julio de 1925.

- Aleksandr II. «Manifest ob otmene krepostnogo prava». Muzei Istorii Rossiskij Reform imeni P. A. Stolypina, 19 de febrero de 1861. <http://xn--e1aaejmenocxq.xn--p1ai/node/13677>.
- Alston, Charlotte. «Tolstoy's Guiding Light». *History Today* 60, n.º 10 (2010).
- Amadei, Yolanda. «Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira». En *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*, editado por Maria Mommensohn y Paulo Petrella, 25-38. São Paulo: Summus, 2006.
- Andresco, Irene, y Laura Andresco. «Prólogo biográfico». En *Obras completas*, de León Nikolaievich Tolstoi, 9-110. Barcelona: Aguilar, 2004.
- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Bajtín, Mijail Mijaílovich. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1998.
- Baña, Martín. *Una intelligentsia musical: modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgski y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Barran, Thomas. «Rousseau's Political Vision and Tolstoy's *What is Art?*». *Tolstoy Studies Journal* V (1992): 1-13.
- Beaufront, L. de. *Vocabulaire Usuel (ido-français, français-ido) et grammaire de la langue*. París: Chaix, 1923.
- Bosquet, Diego. «Alejo Abutcov: de San Petersburgo a San Pedro del Atuel». Presentado en XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008.
- . «Alejo Abutcov: proceso de reconstrucción de su biografía». *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* Tercera época, n.º 18 (2022): 109-44.
- . «Aleksey Abutkov: a Russian musician in a remote Argentine village». Presentado en Symposium “Triumph of Russian Music: Window to the World”, San Petersburgo, 2014.
- . «Algunos fondos documentales mendocinos sobre música». Presentado en Jornadas sobre fondos documentales familiares: «Música argentina y española del siglo XX», Buenos Aires, 2009.
- . «Antitecnología y antivanguardia de un músico tolstoiano». Presentado en III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe. ARLAC/IMS, Santos, 2017.
- . «Aproximación a la obra musical de Alejo Abutcov». Presentado en XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008.
- . «De San Petersburgo a San Pedro del Atuel: aproximación a la biografía de Alejo Abutcov». *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, n.º 8 (2014): 21-30.

- . «Edición crítica de la obra de Alejo Abutcov». Presentado en XXV Jornadas de Investigación, Mendoza, 2018.
- . «Edición crítica de las obras de Alejo Abutcov: música para piano». Presentado en I Congreso Interuniversitario I+D+i Mendoza, Mendoza, 2021.
- . «El fondo documental “Alejo Abutcov”: metodología y proceso de descripción». Presentado en II Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, Santiago de Chile, 2016.
- . «La trayectoria pedagógica de Aleksey Abutkov, antes y después del exilio (Argentina, 1923-1945)». Presentado en VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional do Instituto Ibero-americano de Berlim, Rio de Janeiro, 2014.
- . «Музыкальное наследие Алексея Абуткова в Аргентине». En *Russkie muzykalnye arjivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykalnye arjivy v Rossii: materialy mezhdunarodnyj konferentsi Vyp. 6*, 107-18. Moscú: MGK, 2013.
- . «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: cuarta etapa». Presentado en XXIV Jornadas de Investigación y VI Jornadas de Posgrado, Mendoza, 2016.
- . «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: segunda etapa». Presentado en Jornadas Latinoamericanas de Posgrado e Investigación en Artes y Diseño, Mendoza, 2008.
- . «Puesta en valor de la obra musical de Alejo Abutcov: tercera etapa». Presentado en XXIII Jornadas de Investigación y V Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.
- . «Tratamiento documental del “Archivo Abutcov”». Presentado en XXI Jornadas de Investigación y III Jornadas de Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2010.
- Bosquet, Diego, y Galina Mijailovna Malinina. «Aleksei Vladimirovich Abutkov: povoroty sudby». En *Russkie muzykalnye arjivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykalnye arjivy v Rossii: materialy mezhdunarodnyj konferentsi Vyp. 6*, 97-106. Moscú: MGK, 2013.
- Bourgeois, Louis C. «The Tolstoy Colony, a Chilean Utopian-Artistic Experiment». *Hispania* 46, n.º 3 (septiembre de 1963): 514-18.
- Boyd, Malcolm. «Elegy». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08701>.
- Brown, J. E., y Kenneth L. Hamilton. «Barcarolle». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02021>.
- Brown, Maurice J. E., y Kenneth L. Hamilton. «Nocturne». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012>.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

- Calafat, Salvador. *Cuadernos de Historia*. Vol. 5. General Alvear: Museo Municipal de Historia Natural, 1995.
- «Las campanas». *La Campana de Palo*, 17 de junio de 1925.
- Cannady, Sean, y Paul Kubicek. «Nationalism and Legitimation for Authoritarianism: A Comparison of Nicholas I and Vladimir Putin». *Journal of Eurasian Studies* 5, n.º 1 (1 de enero de 2014): 1-9.
- Castro, José. *El problema del pan integral en el vegetarianismo cocido y semicrudo*. Barcelona: Sintés, 1925.
- . *Manual práctico de alimentación racional y crudívora*. Barcelona: Maucci, 1925.
- [Cholovsky, Nicéforo]. «Prof. A. V. Abutkov». *Seiatel/Sembrador*, marzo de 1946.
- Chomsky, Noam. «Apuntes sobre el anarquismo». En *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, editado por Christian Ferrer, 229-48. La Plata: Terramar, 2005.
- Christoyannopoulos, Alexandre. «Eccentric Yet Still Prophetic: Leo Tolstoy's Christian Anarchist Thought». Presentado en 7th ECPR General Conference, Bordeaux, 2013.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Da Silva Ferreira, Rousejanny. «Para desequilibrar o balé: uma análise de sua constituição estética». *Revista Digital Art& VI*, n.º 10 (noviembre de 2008). <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/21.htm>.
- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California, 1989.
- Degtariova, N. I., y N. A. Braguinskaia, eds. *Sankt-Peterburgskaia konservatoria v mirovom muzykalnom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitelskie, nauchnye shkoly. 1862-2012*. San Petersburgo: Politejnicheskogo universiteta, 2013.
- Denner, Michael A. «The “proletarian lord”: Leo Tolstoy's image during the Russian revolutionary period». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 219-44. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Díaz, Nilda. «La Campana de Palo: primera época». *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 4-5 (1990): 359-68.
- Dirección Nacional del Servicio Estadístico. *IV Censo General de la Nación*. Vol. I. 3 vols. Buenos Aires: Dirección Nacional del Servicio Estadístico, 1947.
- Downes, Stephen. «Polonaise». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22035>.
- Drake, Durant. «Light from Tolstoy on Russia». *International Journal of Ethics* 30, n.º 2 (enero de 1920): 190-95.



- Dunlop, Carolyn C. *The Russian Court Chapel Choir, 1796-1917*. Amsterdam: Harwood Academic, 2000.
- Edwards, Robert. «Tolstoy and Alice B. Stockham: the influence of “tokology” on *The Kreutzer Sonata*». *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 87-104.
- Eigues, Iosif. «Vozzrenie Tolstogo na muzyku». En *Estetika Lva Tolstogo*, editado por P. N. Sakulin, 241-308. Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929.
- Emerson, Caryl. «Tolstoy and music». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 8-32. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Ewen, David. *The man with the baton: the story of conductors and their orchestras*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1936.
- Ferrara, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. Nueva York: Greenwood Press, 1991.
- Ferreira de Cassone, Florencia. *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica*. Buenos Aires: Dunken, 2005.
- Feuer Miller, Robin. «Tolstoy’s peaceable kingdom». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 52-75. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Figes, Orlando. *El Baile de Natacha: una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Findeizen, Nikolai Fiodorovich. «Dolina». En *Muzykalny slovar Rimana*, 1:477. Leipzig: P. Jurgenson, 1904.
- Fitzlyon, April. «Tolstoy, Lev [Leo] Nikolayevich». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28073>.
- Foster, Peter G. *The Esperanto Movement*. La Haya: Mouton, 1982.
- Fragasso, Lucas. «Algunas reflexiones sobre arte, crítica y política». *Pensamiento de los confines*, n.º 18 (junio de 2006): 43-52.
- . «La promesa del arte». *Pensamiento de los confines*, n.º 16 (junio de 2005): 187-98.
- . «Miradas sobre la Modernidad». Manuscrito inédito, 2003.
- Galgani, Jaime Alberto. *Augusto D’Halmar: un proyecto cultural y literario a comienzos del siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2008.
- Gallego, Víctor. *Lev Tolstói*. San Lorenzo de El Escorial: Singulares, 2009.

- Ganzburg, G. I. «Istoria Iziumskoi narodnoi konservatorii». En *Muzykalno-prosvetitel'skaia rabota v proshlom i sovremennosti (k 90-letiu uchrezhdenia G. L. Bulychevtsevym "Narodnoi konservatorii" v Kurskom krae): materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, 196-207. Kursk: Kurski Gosudarstvennyi Universitet, 2010.
- Ganzburg, Grigori. «S. Sviridenko - muzykalnaia pisatel'nitsa i perevodchitsa nemetskoiazychnyj libretto». Norroen Dýrð.  
<http://norroen.info/articles/sviridenko/ganzburg.html>.
- García, George I., y Carlos Gmo. Aguilar Sánchez. «Psicoanálisis y política: la teoría de la ideología de Slavoj Žižek». *International journal of Žižek studies [Online]* 2, n.º 3 (2008).  
<http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/viewFile/149/242>.
- Ginesi, Gianni. *Seguir el discurso: la entrevista en profundidad en la investigación musical*. Barcelona: Sibe, 2018.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos, 2004.
- Green, Dorothy. «'The Kreutzer Sonata': Tolstoy and Beethoven». *Melbourne Slavonic Studies* I, n.º 1 (1967): 11-23.
- Grillo, María del Carmen. «La Campana de Palo (Buenos Aires, 1925-1927) y el periodismo porteño de los años veinte: un registro de tensiones». En *Ensayos sobre la prensa: Primer Concurso de Investigación en Periódicos Argentinos en Homenaje al Prof. Jorge B. Rivera*, de Paulina Brunetti, Matías Maggio Ramírez, y María del Carmen Grillo, 293-383. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- Grout, Donald Jay, y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. 5ª ed. Vol. 2. Madrid: Alianza, 2004.
- Guardia, Ernesto de la. «Franz Peter Schubert». *La Nación*. 8 de julio de 1928.
- Gudzi, T. «Tolstoi o Russkoi literature». En *Estetika Lva Tolstogo*, editado por P. N. Sakulin, 185-240. Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929.
- Guennadi (Gogolev). «Sblizhenia ili sovpadenia? Puti russkoi sviatosti i poezii». En *Tserkov bogoslovie istoria*, 116-31. Ekaterimburgo: Informatsionno-izdatelski otdel YeDS, 2015.
- Guérin, Daniel. *El anarquismo*. Buenos Aires: Anarres, 2008.
- Guillem-Llobat, Ximo. «Ideología en la nutrición: la eutrofología durante el primer tercio del XX». En *Medicina, ideología e historia en España (Siglos XVI-XXI)*, editado por Ricardo Campos, Luis Montiel, y Rafael Huertas, 197-206. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Haas, Ernst B. «What is Nationalism and Why Should We Study it?». *International Organization* 40, n.º 3 (Summer de 1986): 707-44.

- Halliwell, Francis Stephen. «Tolstoy, Opera and the Problem of Aesthetic Seduction». En *Tolstoy and his Problems: Views from the Twenty-First Century*, editado por Inessa Medzhibovskaya, 170-85. Evanston: Northwestern University, 2018.
- Hamburg, G. M. «Tolstoy's spirituality». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 138-58. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Hamburg, Gary M. «Russian political thought: 1700-1917». En *The Cambridge History of Russia*, editado por Dominic Lieven, II:116-44. Cambridge: Cambridge University, 2006.
- Hayes, Carlton J. H. *El nacionalismo: una religión*. México: UTEHA, 1966.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*. Barcelona: Destino, 2000.
- Henderson, W. J. «Beethoven Orchestra's debut: George Zaslavsky conducts at new symphony organization's concert at Metropolitan». *The New York Sun*. 23 de febrero de 1927.
- «El himno europeo». Unión Europea. [https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem\\_es](https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/symbols/european-anthem_es).
- Ignatov, N. I., ed. *Ves Peterburg: Adresnaia i spravochnaia kniga g. Sankt-Peterburga na 1913 god. Otdel III: alfavitny ukazatel zhitelei goroda S.-Peterburga, Gatchiny, Krasnago Sela, Kronshtadta, Oranienbauma, Pavlovska, Petergofa y Tsarskago Sela*. [San Petersburgo]: A. S. Suvorin, 1913.
- Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo. *Otchet S.-Peterburgskago Otdelenia Imperatorskago Russkago Muzykalnago Obschestva i Konservatorii za 1906-1907 g.* San Petersburgo: S. L. Kinda, 1908.
- International Council on Archives. *ISAD(G): General International Standard Archival Description*. Ottawa: ICA, 2000.
- Ivanov, G. K., ed. *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*. Vol. I. Moscú: Izdatelstvo Muzyka, 1966.
- , ed. *Russkaia poezia v otechestvennoi muzyke (do 1917 goda)*. Vol. II. Moscú: Vsesoiuznoie Izdatelstvo Sovetski Kompozitor, 1969.
- «Iz pisem tovarischei». *Golos Truda*, 1 de diciembre de 1927.
- Kassow, Samuel D. *Students, Professors, and the State in Tsarist Russia*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Katorgina, I. A. *Muzykalnaia kultura Simbirskaja-Ulianovska: XX vek*. Ulianovsk: Kachalin A. B., 2013.
- Knapp, Liza. «Tolstoy on Musical Mimesis: Platonic Aesthetics and Erotics in “The Kreutzer Sonata”». *Tolstoy Studies Journal* IV (1991): 25-42.

- Knorring, Nikolai. *Zapiski istorika, pedagoga i muzykanta o Rossii*. Moscú: Kruga, 2014.
- Kovarsky, Gina. Reseña de *Memoirs of Peasant Tolstoyans Soviet Russia*, traducido, editado y con una introducción de William Edgerton. *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 175-77.
- Kropotkin, Piotr. «La moral anarquista». En *La moral anarquista y otros escritos*, 13-54. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2008.
- Kruger, Stephanie L. «“The Three Hermits”: Study of an opera by Stephen H. Paulus». Tesis doctoral. University of Oklahoma, 2003.
- Kublitskaia, M. A. «Russkaia periodicheskaia pechat v Argentine v XX veke». *Kadetskaia pereklichka* 78 (2007): 136-80.
- . «Russkie izdatelstva, tipografii i biblioteki v Argentine». Emigrantika.ru. <http://emigrantika.imli.ru/publications/838-kublickaja>.
- L., N. «Rozengeim, Mijail Pavlovich». En *Bolshaia biograficheskaia entsiklopedia*, s. f. [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_biography/107282/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%BC](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/107282/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%BC).
- Leblanc, Ronald. «Unpalatable pleasures: Tolstoy, food, and sex». *Tolstoy Studies Journal* VI (1993): 1-32.
- Lebrun, Victor. *Leo Tolstoy*. Morrisville: Lulu.com, 2005.
- Lenin, V. I. «León Tolstoi, espejo de la revolución rusa». *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, n.º 6 (octubre de 1970): 104-21.
- «Leningradski martirolog tom 12». Vozvrashchionnye imena. <http://visz.nlr.ru/person/book/t12/23/50>.
- Liubchenko, V. B. «Galitsko-Russkoie Blagotvoritelnoie Obschestvo». En *Entsiklopedia Istorii Ukraini*, 2:43. Kiev: Naukova Dumka, 2004.
- Lossky, N. O. *History of Russian Philosophy*. Londres: George Allen and Unwin, 1952.
- Lukashevich, A. A. «Vechnaia pamiat». En *Pravoslavnaia entsiklopedia*, 8:93. Moscú: Tserkovno-nauchny tsentr «Pravoslavnaia Entsiklopedia», 2010.
- Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham: Scarecrow, 2004.
- Maison du Lied. *Concerts de Marie Olénine d'Alheim: Les concours de la «Maison du Lied»*. Sixième Concours international. Moscú: La Maison du Lied, 1912.
- Makeieva, I. F. «Esteticheskoe vospitanie v Simbirskoi klassicheskoi gimnazii». Manuscrito inédito, 2002.

- Malyshev, V. V., J. M. Zaripov, y N. I. Ufarkina. *Kniga pamiati zhertv politicheskij repressi*. Ulianovsk: Dom Pechati, 1996.  
<http://old.memo.ru/memory/simbirsk/ulja1.htm>.
- Martínez Jurczyszyn, Carina. «Historia de la Colonia Alvear (1901-1914)». *Revista de historia americana y argentina*, n.º 46 (junio de 2011): 177-205.
- Massardo, Jaime. *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren: contribución al estudio crítico de la cultura política de las clases subalternas de la sociedad chilena*. Santiago de Chile: Lom, 2008.
- «Materialy: vypuskniki do 1918 goda». Ierei Pavel Andreievich Ovchinnikov: lichny sait klirika Voronezhskoi eparjii. <http://priest.cerkov.ru/materialy-vypuskniki-do-1918-goda/>.
- Mauleón Castillo. «Semblanza de Alexis Vladimir Abutcov». *El Comercio*. 17 de septiembre de 1946.
- Mauleón Castillo, R. «El homenaje a A. V. Abutcov». *El Comercio*. 28 de septiembre de 1946.
- Meslier, Juan. *Testamento de Juan Meslier, cura de Etrepigny, dedicado a sus feligreses*. Buenos Aires: Reeditado por un grupo de ateos y repartido gratis, 1934.
- Meyer, Leonard B. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- Michels, Ulrich. *Atlas de la música*. Vol. II. Madrid: Alianza, 1992.
- Migueláñez Martínez, María. «Más allá de las fronteras: el anarquismo argentino en el periodo de entreguerras». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- Mirsky, D. S. *A History of Russian Literature*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- Mitchell, Rebecca Anne. «Nietzsche's Orphans: Music and the Search for Unity in Revolutionary Russia, 1905-1921». Tesis doctoral. University of Illinois, 2011.
- Mitropolit Antoni. «Programma soiuzna russkogo naroda». *Kniga Yakova Krotova*, 6 de diciembre de 1906. <http://krotov.info/acts/20/1900/1906anti.html>.
- Mnujin, L., M. Avril, y V. Losskaia. *Rossiiskoie zarubezhe vo Frantsii 1919-2000*. Moscú: Nauka; Dom-muzei Mariny Tsvetaievoi, 2008.
- Mochizuki, Tetsuo. «Nonviolence by Tolstoy & Gandhi: Toward a Comparison through Criticism». *India, Russia, China: Comparative Studies on Eurasian Culture and Society*, n.º 11 (agosto de 2012): 149-69.
- Monje Álvarez, Carlos Arturo. *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: guía didáctica*. Neiva: Universidad Surcolombiana, 2011.
- Montagu-Nathan, M. «Russian Literature and Russian Music». *Proceedings of the Musical Association* 41, n.º 1 (1914): 113-34.

- Morson, Gary Saul. «What men quote by: Tolstoy, wise sayings, and moral tales». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 199-218. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Nagore, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica». *Músicas al sur*, n.º 1 (s. f.). <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.
- Oleseiuik, Ye. V., V. M. Borisov, y V. A. Dines. *Otechestvennye universitety v dinamike zolotogo veka russkoi kultury*. San Petersburgo: Ministerstvo obrazovaniya i nauky Rossiiskoi Federatsii, 2006.
- Otero, Higinio. *Música y músicos de Mendoza, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1970.
- Ots y Esquerdo, Vicente. *Memoria premiada por la Real Academia de Medicina en el concurso de 1896 sobre el tema Patogenia, variedades y terapéutica de la neurastenia*. Madrid: Viuda é Hijos de Manuel Tello, 1897.
- Padrós Rubió, Juan. *Catecismo y guía del vegetariano*. Madrid: El Imparcial, 1920.
- Pekacz, Jolanta T. *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Peña Pérez, F. Javier. «El renacimiento de la biografía». *Edad Media: revista de historia*, n.º 5 (2002): 39-66.
- Pérez Gutiérrez, Mariano. *Ciclo Ravel*. Madrid: Fundación Juan March, 1987.
- Petrov, A. V., K. N. Saveliev, y V. V. Tsurkan. «Poet - propok i grazhdanin: novogodnie stiji V. G. Benediktova». *Izvestia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk: sotsialnyie, gumanitarnyie, mediko-biologicheskie nauki* 21, n.º 64 (2019): 70-75.
- Petrov, Serguei Borisovich, y Tatiana Alekseievna Gromova. «Muzykant i filosofov iz roda Abutkovyj». En *Stranitsy kulturnoi zhizni Simbirskoi gubernii - Ulianovskoi oblasti: sb. materialov mezhhregion. nauch.-prakt. konf.*, 111-16. Ulianovsk: Ulian. reguion. organizatsia «Rossiiskoie obschestvo istorikov-arjivistov», 2012.
- Piemonte, Víctor Augusto. «Los anarquistas rusos de Golos Truda a mediados de los años '20». CONICET, s. f. [https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?keywords=&id=36889&articulos=yes&detalles=yes&art\\_id=9391059](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=36889&articulos=yes&detalles=yes&art_id=9391059).
- Pilovsky, Sebastián. «Presentación: un ensayo para la resistencia». En *Desobediencia civil*, de Henry David Thoreau, 7-14. México: Tumbona, 2012.
- Plekhanov, G. V. *Belinski and rational reality*. Marxists Internet Archive, 1897. <http://www.marxists.org/archive/plekhanov/1897/belinski/part2.htm>.

- Plesch, Melanie. «La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino». En *Los caminos de la música: Europa y Argentina*, de Pablo Bardin, Melanie Plesch, Pola Suárez Urtubey, Federico Monjeau, Pablo Kohan, y Pablo Gianera, 55-110. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2008.
- «Pochtovy yaschik». *Golos Truda*, 1 de diciembre de 1927.
- Porché, François. *Tolstói: retrato psicológico*. Barcelona: Vitae, 2004.
- Prat, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- Prins, Gwyn. «Historia oral». En *Formas de hacer Historia*, editado por Peter Burke, 144-76. Madrid: Alianza, 1996.
- «Prodolzhenie rubriki “Tulubiev”». Tulubieva. <http://www.tulubieva.ru/tulubiev-2.htm>.
- Prokofiev, Serguei. *Dnevnik: 1907-1933*. París: SPRKFV, 2002.
- Prokofieva, Yelena. *Luchshie istorii liubvi XX veka*. Moscú: AST, 2011.
- El arte de la pintura. «¿Qué es el Arte? de Lev N. Tolstói», 25 de diciembre de 2007. <http://www.elartedelapintura.com/2007/12/qu-es-el-arte-de-lev-n-tolsti.html>.
- Rainov, T. «Estetika Tolstogo i ego iskusstvo». En *Estetika Lva Tolstogo*, editado por P. N. Sakulin, 27-92. Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929.
- «Rendiráse un homenaje hoy en General Alvear al compositor A. Abutcov». *Los Andes*, 28 de septiembre de 1946.
- Revuluri, Sindhumathi. «Maurice Ravel’s *Chants populaires* and the exotic within». En *Rethinking Difference in Music Scholarship*, editado por Olivia Bloechl, Melanie Lowe, y Jeffrey Kallberg, 238-59. Cambridge: Cambridge University, 2015.
- Riasanovsky, Nicholas V. *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*. Berkeley: University of California, 1989.
- Riccio, Gustavo. «“Bodas” de Igor Stravinski y los snob de Buenos Aires». *Claridad*, 15 de mayo de 1927.
- Rosa, María Fernanda de la. «La creación artística anarquista en la ciudad de Buenos Aires (1900-1930)». *Aisthesis*, n.º 63 (s. f.): 75-91.
- Rosental, M. M., y P. F. Iudin. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1965.
- Rubliov, Dmitri. *Rossiiski anarjizm v XX veke*. Moscú: Rodina, 2019.
- Russel, Tilden A., y Hugh Macdonald. «Scherzo». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24827>.

- Sage, Jack, Susana Friedmann, y Roger Hickman. «Romance». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23725>.
- Sáharov, A. A. *Superforta ambicio: skizo el la esperantista vivo*. Moscú: Esperanto, 1913.
- Sakulin, P. «Trudovaia estetika». En *Estetika Lva Tolstogo*, editado por P. N. Sakulin, 7-26. Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929.
- Sakulin, P. N., ed. *Estetika Lva Tolstogo*. Moscú: Gosudarstvennaia Akademia Judozhestvennyj Nauk, 1929.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. «Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstoi)». En *IncurSIONES literarias*, 353-69. México: UNAM, 2009.
- Sargeant, Lynn M. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Segura Munguía, Santiago. *Diccionario etimológico de medicina*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.
- Serrao, Achille. «Breve storia della canzone romana, dalle origini a Romolo Balzani». *Lunarionuovo-Musica*, enero de 2007.
- Sherr, Richard. «Paraphrase». En *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>.
- Šilbajoris, Rimvydas. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus: Slavica, 1991.
- Simmons, Ernest J. «Introduction to Tolstoy's Writings». En *Selected Essays*, de Leo Tolstoy, traducido por Aylmer Maude. Nueva York: Modern Library, 1964.
- Skovikova, E. G, y S. B Petrov. *Ocherki po istorii muzykalnoi kultury Simbirskogo kraia uchebnoie posobie*. Ulianovsk: UIGU, 1998.
- S.O.A.M. *Audición musical: homenaje en memoria al Maestro Alejo Abutcov a cumplirse su 1º aniversario de su muerte*. General Alvear: La Opinión, 1946.
- Soloviov, Nikolai. «Nuvellist». En *Entsiklopedicheski slovar*. Vol. XXI. Leipzig; San Petersburgo: F. A. Brockhaus; I. A. Efron, 1897. <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95%D0%9D%D1%83%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82>.
- Suárez Fernández, Luis. «El retorno de las biografías». *Edad Media: revista de historia*, n.º 5 (2002): 11-17.
- Subrat, Piro. *Invertidos y rompepatrias: marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el estado español (1868-1982)*. Madrid: Imperdible, 2019.



- Suriano, Juan. *Auge y caída del anarquismo: Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009.
- Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992.
- Tarcus, Horacio, y Ana Longoni. «“Cuasimodo”: el temprano cruce entre vanguardia artística y vanguardia política». *Ramona*, n.º 16 (septiembre de 2001): 34-35.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- . *On Russian music*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Tchertkoff, V. «Concerning Tolstoy's Testamentary Dispositions». En *The Diaries of Leo Tolstoy*, de Leo Tolstoy, 222-40. traducido por C. J. Hogarth y A. Sirnis. Nueva York; Londres; Toronto; París: E. P. Dutton; J. M. Dent, 1917.
- Teitelboim, Volodia. *Notas de un concierto europeo: cuatro tríos y un destierro*. Santiago de Chile: Lom, 1998.
- «Tekstoj de la kantoj». *Kongresa Gazeto*, 16 de agosto de 1908.
- Temperley, Nicholas. «Overture». En *Grove Music Online*, 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20616>.
- Terras, Victor, Charles Moser, Kathleen Parthé, y Richard Gustafson. «Roundtable Discussion: Rimvydas Silbajoris, Tolstoy's Aesthetics and his Art». *Tolstoy Studies Journal IV* (1991): 25-42.
- Thoreau, Henry David. *Desobediencia civil*. Traducido por Sebastián Pilovsky. México: Tumbona, 2012.
- Thurber, Edward A. «Tolstoy's Art». *The Sewanee Review* 22, n.º 3 (julio de 1914): 329-40.
- «Tolstoï and Music». *The Literary Digest*, 16 de enero de 1897.
- Tolstói, L. N. «Tak chto zhe nam delat?» En *Sobranie sochineni v 22 tomaj*, 16:166-396. Moscú: Judozhestvennaia literatura, 1983.
- Tolstói, León. «A los hombres políticos». En *Cristianismo y anarquismo*, de León Tolstói, 25-37. Librodot, 2003.  
[http://www.librodot.com/en/book/detail\\_prod/2473](http://www.librodot.com/en/book/detail_prod/2473).
- . «Algunos pensamientos desconocidos de León Tolstói sobre la iglesia». Traducido por Alejo Abutcov. *Claridad*, octubre de 1926.
- . *Cartas*. Librodot, s. f. [http://www.librodot.com/en/book/detail\\_prod/3106](http://www.librodot.com/en/book/detail_prod/3106).
- . *Cristianismo y anarquismo*. Librodot, 2003.  
[http://www.librodot.com/en/book/detail\\_prod/2473](http://www.librodot.com/en/book/detail_prod/2473).
- Tolstói, León Nikolaievich. «Guerra y paz». En *Obras completas*, de León Nikolaievich Tolstói, 117-1091. Barcelona: Aguilar, 2004.

- Tolstoi, Lev Nikolaievich. «Veliki grej», 1905. <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/velikij-greh.htm>.
- Tolstoy, Alexandra. «Tolstoy and Music». *Russian Review* 17, n.º 4 (octubre de 1958): 258-62.
- Tolstoy, L. N. *Polnoie sobranie sochineni*. Vol. 51. Seria Vtoraia Dnevnik. Moscú: Gosudarstvennoie Izdatelstvo Judozhestvennoi Literatury, 1952.
- Tolstoy, Leo. *A confession*. Mineola: Dover, 2005.
- . *Essays and letters*. Londres: Oxford University, 1903.
- . *I Cannot Be Silent*, s. f. [http://www.nonresistance.org/docs\\_pdf/Tolstoy/I\\_Cannot\\_Be\\_Silent.pdf](http://www.nonresistance.org/docs_pdf/Tolstoy/I_Cannot_Be_Silent.pdf).
- . «Letter to Peter Verígin, the Doukhobór leader - I». En *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, 167-70, traducido por Aylmer Maude. Londres: Oxford University, 1911.
- . «Letter to Peter Verígin, the Doukhobór leader - II». En *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, 171-76, traducido por Aylmer Maude. Londres: Oxford University, 1911.
- . «Letters on Henry George». En *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, 213-18, traducido por Aylmer Maude. Londres: Oxford University, 1911.
- . *Letters to Friends on the Personal Christian Life*. Christchurch, Hants: Free Age Press, 1900.
- . «Modern science». En *Essays and letters*, de Leo Tolstoy, 219-29, traducido por Aylmer Maude. Londres: Oxford University, 1911.
- . *The Diaries of Leo Tolstoy: Youth*. Nueva York; Londres; Toronto; París: E. P. Dutton; J. M. Dent, 1917.
- . *The Gospel in Brief*. Mineola: Dover, 2008.
- . *The kingdom of God is within you: Christianity not as a mystic religion but as a new theory of life*. [Seaside]: Watchmaker, 2010.
- Tolstoy, León. «¿En qué consiste la verdadera libertad?» *La Campana de Palo*, 21 de agosto de 1925.
- . *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: El Ateneo, 1949.
- Trotsky, Leon. «Tolstoy, Poet and Rebel». *Fourth International*, junio de 1951.
- Troyat, Henri. *Tolstoy*. Garden City: Doubleday, 1967.
- Tumanov, Alexander. *The Life and Artistry of Maria Olenina-d'Alheim*. Edmonton: University of Alberta, 2000.
- Tussing Orwin, Donna. «Introduction». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 1-7. Cambridge: Cambridge University, 2012.

- . «Leo Tolstoy: pacifist, patriot, and *molodets*». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 76-95. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- V chem istinnaia svoboda?* Moscú: Obshestvo Istinnoi Svobody v pamiat L. N. Tolstogo, 1917.
- «Vechnaia pamiat». Bogoglasnik. [http://bogoglasnik.ru/\\_bd/22/2246\\_\\_\\_\\_\\_pdf](http://bogoglasnik.ru/_bd/22/2246_____pdf).
- Vegetarianismo y anarquismo en el primer tercio del siglo XX en el Estado español*. [Madrid]: Distribuidora Peligrosidad Social, 2010.
- Vicente Gascón, León. *Método moderno para guitarra*. Libro primero. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1936.
- . *Método moderno para guitarra*. Libro segundo. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1938.
- Vīkis-Freibergs, Vaira. «The orphan in Latvian sun-songs: An analysis of semantic links between two concepts». *Journal of Baltic Studies*, 1980.
- Vinitsky, Ilya. «The worm of doubt: Prince Andrei's death and Russian spiritual awakening of the 1860s». En *Anniversary essays on Tolstoy*, editado por Donna Tussing Orwin, 120-37. Cambridge: Cambridge University, 2012.
- Volkov, Solomon. *El coro mágico: una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*. Barcelona: Ariel, 2010.
- «Vozrazhenie protiv otozhdestvlenia nami poniati: samoderzhavny i edinoderzhavny...». Russkoie samoderzhavie: proshloie i buduscheie monarjii v Rossii, 8 de diciembre de 2012. <http://samoderjavie.ru/node/1096>.
- Waisman, Leonardo J. «La biografía musical en la era post-neomusicológica». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n.º 23 (2009): 177-94.
- Wang, Jack. «How Putin's invasion of Ukraine connects to 19th-century Russian imperialism». *UChicago News*. 7 de marzo de 2022. <https://news.uchicago.edu/story/putin-invasion-ukraine-russian-empire-19th-century-imperialism-history>.
- Wiley, Christopher. «Biography and the New Musicology». *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, 2010, 3-27.
- Yustus, I. V., y I. N. Suietin. «Status narodnyj konservatori v Rossii nachala XX veka (Na primere Simbirskoy gubernii)». *Sredneie Professionalnoie Obrazovanie*, n.º 8 (2011): 51-53.
- Yuzhak, K. «O leningradskoi - peterburgskoi shkole polifonii». En *Sankt-Peterburgskaia konservatoria v mirovom muzykalnom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitelskie, nauchnyie shkoly. 1862-2012*, 16-34. San Petersburgo: Sankt-Peterburgski politejnicheski universitet, 2013.
- Z[amora], A[ntonio]. «Notas y comentarios». *Claridad*, agosto de 1926.

[Zaslavsky, Georges]. *Programa general de la Filarmónica Zaslavsky*. Buenos Aires: Filarmónica Zaslavsky, s. f.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

———. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Zubov, A. N. et al. *Vypuskniki i ucheniki Simbirskoi klassicheskoi guimnazii: 1810-1918 gg.* Ulianovsk: Gosudarstvenny istoriko-memorialny muzei-zapovednik «Rodina V. I. Lenina», 2009.

Zweig, Stefan. *Tolstoi*. Santiago de Chile: Zig - Zag, s. f.

## 2- Documentos

Abutcov, A. «Francisco Pedro Schubert: conferencia del prof. A. Abutcov», [1938]. DV-024. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

[Abutcov, Alejo]. «Armonía», s. f. DD-005. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Breyer Hermanos, 3 de julio de 1928. LM-001 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Breyer Hermanos, junio de 1933. LM-014 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Carlos S. Lottermoser, 5 de diciembre de 1944. LM-062. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Clemencia Beltrán, 27 de septiembre de 1944. DA-010 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Conservatorio “D’Andrea”, 10 de agosto de 1936. LM-053 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

———. Carta de Abutcov a Conservatorio “D’Andrea”, 1 de abril de 1941. LM-054. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

- . Carta de Abutcov a Mario Rossegger, 28 de febrero de 1945. LM-066. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta de Abutcov a Miguel M. Pierre, [1935]. LM-053 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta de Abutcov a P.A.A.D.I., 5 de junio de 1939. LM-051. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta de Abutcov al Presidente de la Unión de los Músicos Alvearenses, 19 de septiembre de 1944. DA-010 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Cuestionario de Historia Musical / Segunda Parte», s. f. DD-152. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Historia de la Musica / I parte / Cuestionario», s. f. DD-059. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Historia musical / parte III», s. f. DD-003. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Invitación y programa de audición musical de alumnos, 14 de enero de 1936. DA-040 (Carpeta con documentación de exámenes). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Invitación y programa de audición musical de alumnos, 15 de enero de 1937. DA-040 (Carpeta con documentación de exámenes). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Invitación y programa de audición musical de alumnos, 16 de febrero de 1940. DA-040 (Carpeta con documentación de exámenes). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Invitación y programa de audición musical de alumnos, 12 de febrero de 1942. DA-040 (Carpeta con documentación de exámenes). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Listado de comercios, s. f. V-004. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Planilla de horarios de alumnos, 1935. DA-005. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Abutcov, A. «Enciclopedia musical», s. f. DD-004. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

- Abutkov, A. «Examen de fuga», s. f. Fond 361, Opis I, Delo 15, List 13-14. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).
- Abutkov, A. V. «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk III: kontrapunkt svobodnago stilia», 1914. DD-089. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», s. f. DD-055. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Rukovodstvo k izucheniu kontrapunkta, kanona i fugu. Vypusk IV: imitatsionnyia formy, kanon i fuga», 20 de mayo de 1943. DD-062. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Uchebnik elementarnoi teorii muzyki», 1923. DD-090. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- [Abutkov, Aleksei]. «Grand Duo de F. Schubert. Op. 140 (2<sup>e</sup> partie)» (examen de orquestación), s. f. Fond 361, Opis I, Delo 15, List 18. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).
- . Fragmento de cuaderno con anotaciones sobre ayuno, desde el 17 de mayo hasta el 1 de junio de 1933. V-044. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Pochemu ya zhivu v glushi?», s. f. V-119. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Abutkov, Aleksei, Aleksandr Koshelev, Pavel Karpov, y Semion Kuzmin. Nota solicitando liberación, 20 de enero de 1920. 19. Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Ulianovsk.
- Abutkov, Aleksei Vladimirovich. Informe de domicilio, 16 de marzo de 1910. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 42. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- . Pedido de licencia por enfermedad, 25 de noviembre de 1913. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 48. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- . Solicitud de pensión reforzada, 22 de abril de 1914. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 64. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- . Solicitud para entrar al Conservatorio de San Petersburgo, 19 de junio de 1899. Fond 361, Opis I, Delo 15, List 1. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).
- Abutkov, V. Carta de recomendación, 11 de diciembre de 1897. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 1. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Administración de la Colonia San Pedro del Atuel. «Contrato de Adelanto con Opción a Compra», 15 de agosto de 1924. V-084. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

- Alfa [Alekssei Abutkov]. «Uspeji russkogo iskusstva v Argentine», s. f. DV-031. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Antín Olave, Pedro. Carta de Pedro Antín Olave a Abutcov, 1 de julio de 1941. LO-040. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «Attestat» (certificado de servicios), 14 de noviembre de 1914. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 77. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Averina, Yek. «Otkrytka, otpravlennaya v iyune 1913 g. iz Kuokkala v S.-Peterburg I. S. Moskalevu», 21 de junio de 1913.  
[https://terijoki.spb.ru/old\\_dachi/od\\_letters.php?item=kuokkala&lid=ku012](https://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_letters.php?item=kuokkala&lid=ku012).
- Banco Hipotecario Nacional. «Transferencia», s. f. V-030. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Banco Polaco-Argentino. Carta del Banco Polaco-Argentino a Abutcov, s. f. LO-095. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta del Banco Polaco-Argentino a Abutcov, s. f. LO-096. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Botta, Ramón G. Carta de Ramón G. Botta a Abutcov, 6 de julio de 1924. LO-060. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Bŭlgarski Profesionalen Muzikalen Sŭyuz. «Lichna karta», 1 de julio de 1922. DV-036. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «La Canción de la Vendimia 1936», abril de 1936. V-069. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Catálogo de publicaciones y facturas, diciembre de 1927. CO-060. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «Celebración del Día de la Música», 22 de noviembre de 1944. DA-009. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Cholovsky, N. Carta de Nicéforo Cholovsky a Manuel Folgueral, 9 de septiembre de 1945. LP-004. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Conjunto de correspondencia, desde noviembre de 1932 hasta noviembre de 1937. LM-053. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

- Conjunto de correspondencia, desde mayo de 1943 hasta el 26 de abril de 1945. LM-074. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Conjunto de correspondencia con Instituto Musical Santa Cecilia, desde el 20 de julio de 1932 hasta el 15 de diciembre de 1944. LM-076. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Conservatorio “Schubert”. Programa de recital – conferencia, 19 de noviembre de 1938. LM-045 (Conjunto de correspondencia). Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «Contrato para colono mediero en Simbol - Silípica», s. f. V-097. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Dikanski, Ignati Aleksandrovich. Certificado médico, 24 de enero de 1914. Fond 573, Opus 22, Delo 11, List 53. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Escritura, 24 de julio de 1945. V-041. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Foja de servicios, 1 de octubre de 1897. Fond 573, Opus 22, Delo 11, List 23. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Folgueral, Sirio. «Cuaderno para aritm[ética]», 3 de junio de 1939. V-006. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Fotografía de Abutcov, s. f. F-003. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- G. de Goñi, Heda. Carta de Heda G. de Goñi a Abutcov, 30 de junio de 1939. LP-032. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Hoja de diccionario francés - ido, s. f. B-030. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Hoja de publicación naturista, s. f. V-010. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «Homenaje a la Memoria del Maestro Alejo Abutcov», noviembre de 1955. DV-037. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Imperatorski Moskovski Universitet. «Diplom», 7 de octubre de 1896. Fond 418-77, Opus 23, Delo 1799, List 16. Archivo de la Universidad Estatal de Moscú (MGU).
- Imperatorskoie Russkoie Muzykalnoie Obschestvo. «Diplom», 1 de septiembre de 1907. Fond 361, Opus I, Delo 15, List 7. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).



- . «Grigori Yakovlevich Zaslavski», s. f. Fond 361, Opis I, Delo 1469. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).
- Kochelev, Aleksandr, y A. Abutkov. Carta de Kochelev y Abutcov a Anna Konstantinovna Chertkova, 17 de febrero de 1920. Fond 552, Opis 1, Delo 3526, List 1-2. Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).
- Kochelev, Aleksandr, y Aleksei Abutkov. Carta de Kochelev y Abutcov a Vladimir Grigorievich Chertkov y Anna Konstantinovna Chertkova, 5 de mayo de 1920. Fond 552, Opis 1, Delo 1668, List 1-2. Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI).
- [Kocheleva]. Carta de Kocheleva a Abutcov, 26 de mayo de 1939. LP-005. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Komandukschi 8-go Sibirskago Zapasnago Bataliuna. Informe sobre desempeño militar, 31 de enero de 1906. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 32. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Kombato*, junio de 1927. R-001. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Lomot, Iosif. Carta de José Lomoc a Abutcov, 22 de febrero de 1942. LP-010. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta de José Lomoc a Abutcov, 18 de mayo de 1942. LP-009. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . Carta de José Lomoc a Abutcov, 24 de enero de 1943. LP-002. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- [¿Marushevski?] Certificado médico, 19 de noviembre de 1913. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 49. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Ministerstvo Finansov. Confirmación en el rango civil, 22 de agosto de 1898. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 21. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- M[inisterstvo] F[inansov]. Solicitud de pensión reforzada, 3 de julio de 1914. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 58. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Mosk. Vegetarianskogo Obschestva. Catálogo de publicaciones, 1926. CO-058. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Ostashkov. Prescripción, 16 de diciembre de 1912. V-039. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- «Perepiska gubono s Simbirskoi narodnoi konservatoriei», diciembre de 1918. Fond R-190, Opis 1, Delo 23, List 2. Archivo Estatal de la Provincia de Ulianovsk (GAUO).

- Plano, s. f. V-053. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Policía de Investigaciones de la Capital Federal. «Cédula de Identidad», 26 de marzo de 1923. V-125. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- Registro Civil (General Alvear). Certificado de defunción, 25 de agosto de 1945. V-126. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear “Dr. Salvador Calafat”.
- Registro de nobleza de Stavropol, s. f. Fond 430, Opis 1, Delo 1720, List 2. Archivo Estatal de la Provincia de Samara (GASO).
- Registro Nacional de la Propiedad Intelectual. Inscripción de “Elegie”, 11 de julio de 1938. DV-030. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- S.-Peterburskoie Stolichnoie Vrachebnoie Pristutstvie. «Vypiska» (sentencia de junta médica), 29 de mayo de 1914. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 65. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).
- Simbirskaja klassicheskaia guimnazia. «Attestat zrelosti» (certificado de egreso), 1892. Fond 418-77, Opis 23, Delo 1799, List 2. Archivo de la Universidad Estatal de Moscú (MGU).
- Simbirskaja Gubernskaia Chrezvichainaia Komissia. «Protocol doprosa» (protocolo de interrogatorio), 18 de diciembre de 1919. 15. Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Uliánovsk (FSB).
- Simbirskaja Chrezvichainaia Komissia po Borbie s kontr.-rev., sabot. i spek. «Protocol» (protocolo de interrogatorio), 12 de noviembre de 1919. 8. Archivo del Servicio Federal de Seguridad para Uliánovsk (FSB).
- Soloviov, N. Nota de aceptación, marzo de 1906. Fond 361, Opis I, Delo 15, List 5. Archivo Histórico Central de San Petersburgo (TsGIA).
- Teatro Solís. Afiche, 16 de marzo de 1924. PRO 002868. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 17 de marzo de 1924. PRO 002870. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 18 de marzo de 1924. PRO 002874. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 19 de marzo de 1924. PRO 002876. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 20 de marzo de 1924. PRO 002878. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 21 de marzo de 1924. PRO 002880. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 22 de marzo de 1924. PRO 002882. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 23 de marzo de 1924. PRO 002884. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 24 de marzo de 1924. PRO 002886. Archivo del Teatro Solís.

- . Afiche, 25 de marzo de 1924. PRO 002889. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 26 de marzo de 1924. PRO 002888. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 27 de marzo de 1924. PRO 002892. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 28 de marzo de 1924. PRO 002894. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 29 de marzo de 1924. PRO 002895. Archivo del Teatro Solís.
- . Afiche, 30 de marzo de 1924. PRO 002896. Archivo del Teatro Solís.

Texto de teoría musical, 1923. DD-088. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

Upravlenie Peterburgskago. Solicitud de informe de domicilio, 28 de febrero de 1910. Fond 573, Opis 22, Delo 11, List 40. Archivo Histórico Estatal de Rusia (RGIA).

[¿Vargas, José?]. «Conservatorio Musical Schubert». General Alvear, s. f. DV-038. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.

### 3- Partituras

Aboutcow, Alexis. *Elegie*. Buenos Aires: [Garrot, Tasso & Vita], 1938.

Aboutkoff, A. «Trio N° 1», s. f. PA-027. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)

Abutcov, A. «Duo», s. f. PA-022. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)

———. «Elegía», s. f. PA-029. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)

Abutcov, Alejo. *Alejo Abutcov: tomo II: obras corales*. Editado por Diego Bosquet. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo, 2019. <https://bdigital.uncu.edu.ar/11554>.

———. *Alejo Abutcov: tomo III: obras para piano*. Editado por Diego Bosquet. Mendoza: Instituto de Historia del Arte, 2021. [https://9f897701-3d46-4b03-8f19-c0bafea694f4.filesusr.com/ugd/6fa1a8\\_71191bc9a1a34f75b38ebc6dcd39ede3.pdf](https://9f897701-3d46-4b03-8f19-c0bafea694f4.filesusr.com/ugd/6fa1a8_71191bc9a1a34f75b38ebc6dcd39ede3.pdf).

———. *Día de la Música*. Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser, 1938.

[Abutcov, Alejo]. «Día de la Música», s. f. PA-007. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)

- Abutkov, A. «Ne ver mne, drug», 27 de abril de 1903. F. 2430, op. 1, ed. jp. 709. Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte (RGALI). (Ms.)
- . *Pesn bez slov*. San Petersburgo: N. Ul, s. f.
- . «Rai i Peri», 7 de abril de 1907. PA-026. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)
- . *Tebe, o moi Sever*. Tri romansa dlia muzhskij golosov. Moscú: Simfonia, s. f.
- . Tomo de partituras impresas encuadradas, s. f. PA-038. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear.
- . «Trio», 1903. 37763. Archivo del Conservatorio de San Petersburgo. (Ms.)
- . *V parke*. Tri romansa dlia muzhskij golosov. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Vosem narodnyj pesen*. Moscú: Simfonia, 1911.
- . «Vy ne prishli ko mne». Partitura, s. f. A-177. Archivo del Instituto Ruso de Historia del Arte. (Ms.)
- . *Zvezdy nochiu vesennei nezhneie*. Tri romansa dlia muzhskij golosov. Moscú: Simfonia, s. f.
- Abutkov, A. V. *2 trejgolosnyj kanona*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *19-oie Fevralia*. San Petersburgo: Vserossiski Natsionalny Klub, 1911.
- . *Allegro de concert*. Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Duma sokola*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Eleguia*. Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Etude - paraphrase: composée d'arpes le nocturne de Chr. Grozdoff*. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Gde vy, dni moi?* 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Gorkaia dolia*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . «Griozy o minuvshem». *Muzyka dlia Vsej: byvshi «Nuvellist»*, 1914.
- . *K Volgue*. Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Latyshskaia pesnia*. San Petersburgo: I. Yurgenson, s. f.
- . *Marsh*. Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Mnogo yest u menia teremov*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Molitva*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.

- . *O, yesli b ty znala, rodnaia*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Pamiat vechnaia vam, bratia!* Moscú: Simfonia, 1912.
- . *Persteniochek*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Petite valse*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Pod muzyku*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Polski*. Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki. Moscú: Simfonia, s. f.
- . «Polski», s. f. PA-021. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)
- . *Preludia*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Ptichka*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Razdumie selianina*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . «Russkaia pliaska», s. f. PA-021. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)
- . *Scherzino*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano v instruktivnoi obrabotke. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Skazka*. Sobranie pies i etiudov dlia fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Stansy*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Ty pechalna*. Sochinenia dlia smeshannago jora. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Ty prosti - proshai, syr dremuchi bor*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *V pole veter veiet*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *V storone ot bolshij gorodov*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Vals*. Sochinenia dlia fortepiano v dve ruki. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Velikoie delo*. San Petersburgo: Vserossiski Natsionalny Klub, 1911.
- . *Vy ne prishli ko mne*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Ya dolgo stoial nepodvizhno*. Romansy dlia penia s soprovzhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Ya liubila yego*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.

- . *Yesli vstrechus s toboi*. 10 pesen A. V. Koltsova. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Zvezda sorvalas*. Romansy dlia penia s soprovozhdeniem fortepiano. Moscú: Simfonia, s. f.
- . *Zviozdnaia polnoch*. Sochinenia dlia smeshannago jora. Moscú: Simfonia, s. f.
- Abutkov, Aleksei. *Andante*. Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.
- . *Etiud*. Drei Clavierstücke. Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.
- . *Noktiurn*. Drei Clavierstücke. Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.
- . *Scherzo*. Drei Clavierstücke. Leipzig; Moscú: Breitkopf & Härtel; A. F. Fedorow, s. f.
- . «Tristesse et joie», s. f. PA-028. Fondo Documental «Alejo Abutcov», Museo Municipal de Historia Natural de General Alvear. (Ms.)
- Abutkov, P. V. *Tijo vsio*. Penza, 1900.
- Ascher, Joseph. *Danse nègre*. New Orleans: Louis Grunewald, 1884.
- Balakirev, M. *Sbornik russkij narodnyj pesen*. Leipzig: M. P. Beliaiev, 1895.
- Beethoven, Ludwig van. «Sonate: Op. 81<sup>a</sup>». En *Complete Piano Sonatas*, editado por Heinrich Schenker, II:463-79. Nueva York: Dover, 1975.
- Brown, Colin, ed. *The songs of Scotland*. Londres: Boosey, 1880.
- Burns, Robert. *The songs of Burns*. Londres: Bayley & Ferguson, 1896.
- Inzenga, J. *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero, 1888.
- Istomin, F. M., y G. O. Diutsh. *Pesni russkogo naroda, sobrannye v guberniaj Arjanguelskoi i Olonetskoi v 1886 godu*. San Petersburgo: Imperatorskoie Russkoie Gueograficheskoe Obschestvo, 1894.
- Tolstoi, S. L. *Desiat shotlandskij pesen*. Leipzig: Rossiskago Muzykalnago Izdatelstva, 1911.
- Vellekoop, Kees, Hélène Nolthenius, W.P. Gerritsen, y A.C. Hemmes-Hoogstadt, eds. *Het Antwerps Liedboek. 87 Melodieën uit 'Een schoon liedekens-boeck' van 1544. Deel 1. Lieder*. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1975.

#### 4- Registros sonoros

- Arancibia, Sebastián. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Allegro de Concert, Op. 17*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. [https://youtu.be/\\_SehwHYr1Nc](https://youtu.be/_SehwHYr1Nc).
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Molitva*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/N-PokM5-gyI>.
- Batura, Rosa Ynés. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Élégie, Op. 327*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/LyGolMmrQBM>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Polski (Polonesa), Op. 18, N° 3*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/vCZeSgwYiJI>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Vals, Op. 18, N° 2*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/Bw7a84jTlco>.
- Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet). *Ty pechalna, Op. 8, N° 1 - Alejo Abutcov (Aleksei Abutkov)*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/v9YzQ3Jkf6E>.
- . *Zviodnaya polnoch, Op. 8, N° 3 - Alejo Abutcov (Aleksei Abutkov)*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/mmmMI4FFvJ-4>.
- Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet), y Rosa Ynés Batura. *19-oe Fevralya Op. 15*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/od8P3FIBgHU>.
- Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet), y Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo (Dir.: David Handel). *Pamiat vechnaia vam, bratia!, Op. 19 - Alejo Abutcov (Aleksei Abutkov)*. Video de YouTube. Mendoza, 2007. <https://youtu.be/2AepPIca980>.
- Coro de Egresados «Martín Zapata» (Dir.: Diego Bosquet), y Antonio Štirn. *Pamiat vechnaia vam, bratia!, Op. 19*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/g7K5UDO7Ju4>.
- . *Velikoie delo, Op. 14*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/yuVw3XSQpCo>.
- Ensamble Abutcov (Dir.: Diego Bosquet). *Tijo Vsio*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/fzref4IU3s8>.
- Ensamble Abutcov (Dir.: Diego Bosquet), y Antonio Štirn. *Latyshkaia Pesnia- (Alejo Abutcov)*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/WRwShW5WtuI>.
- Facó, Ruy. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – 2 trejgolosnyi kanona, Op. 28*. Video de YouTube. Guayaquil, 1921. <https://youtu.be/H81Pe1vmkAQ>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Etiud, Op. 5, N° 1*. Video de YouTube. Guayaquil, 1921. <https://youtu.be/QGZdFDsrCvw>.

- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Scherzino, Op. 10, N° 2*. Video de YouTube. Guayaquil, 1921. [https://youtu.be/1m\\_HQD4FeXs](https://youtu.be/1m_HQD4FeXs).
- Figueroa, Ignacio. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Danse Russe, Op. 172*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/8ruvFWXeV6E>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Elegía*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/P5y47hg1YW0>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Etude – paraphrase, Op. 20*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/crPBTDX-xpQ>.
- Kultyshev, Miroslav. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Noktiurn (Nocturno), Op. 5, N° 2*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/QGZdFDsrCvw>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Petite valse, Op. 10, N° 1*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/9OUJP6hdVvM>.
- Sánchez, Juan. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Día de la Música*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/eJNgd2luCGU>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Marsh, Op. 18, N° 1*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. [https://youtu.be/OpIkYD\\_Kf1A](https://youtu.be/OpIkYD_Kf1A).
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Preliudia, Op. 10, N° 4*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. <https://youtu.be/KweJ2jGTJgM>.
- . *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Scherzo, Op. 5, N° 3*. Video de YouTube. Mendoza, 2021. [https://youtu.be/VDWodhkEA\\_M](https://youtu.be/VDWodhkEA_M).
- Štirn, Antonio. *Aleksei Abutkov (Alejo Abutcov) – Griozzy o minuvshem (Ensueños sobre el pasado), Op. 29*. Video de YouTube. Mendoza, 2015. <https://youtu.be/cH273mRtGDQ>.