

## ROSSINI, EL MÚSICO DE LA VOZ

José Rallo Romero

Quisiera hacer algunas aclaraciones introductorias en cuanto al tema y en cuanto a la forma de desarrollar dicho tema.

La primacía de la voz en la obra de Rossini, según mis conocimientos, ha sido corroborada por el planteamiento de tres autores.

Tomás Marco (2008), insigne músico y escritor, en su *Historia cultural de la música*, define a Rossini de forma muy certera: “... músico de extraordinario oficio, seducido por la línea vocal del *bel canto*, que busca la pureza melódica de la voz...”

Fernando Fraga (1988), en su excelente biografía sobre Rossini, libro de cabecera para mí, señala de este compositor que “la vocalidad es la base expresiva y estética de todas sus partituras”.

San Agustín, en sus *Confesiones*, otro libro de cabecera desde hace tiempo para mí, dice: “ Cuando me siento más emocionado por el canto (voz), que por las cosas que se canta (texto), entonces confieso que peco en ello y que merezco castigo, y que querría no oír cantar”. Y más adelante afirma: “...hay modulaciones particulares en el canto y en la voz que sintonizan con la gama de mis emociones, en virtud de ciertas relaciones misteriosas que existen entre ambas. Pero no debo permitir que mi alma quede paralizada por la delectación sensual. Peco entonces sin darme cuenta, hasta que después caigo en ello...”

La música a que San Agustín se refiere es el canto ambrosiano, variante del canto gregoriano pero más florido que éste y con influencias bizantinas, que creó San Ambrosio, obispo de Milán. El enriquecimiento del mismo se logra por la introducción de melismas (sucesión de varias notas cantadas sobre una misma sílaba).

Nos sume en una ensoñación vertiginosa el pensar que, hoy en día, en Milán se oyen al tiempo, en su catedral, los melismas del canto gregoriano y, en su teatro de la *Scala*, la coloratura, específica de Rossini (adorno virtuosista del canto en las notas altas, por medio de trinos y escalas). Ya en su época se representaron allí sus óperas, e incluso se estrenó

alguna como *La gazza ladra*. Melismas y coloratura, precursores las primeras de las segundas, y con una técnica similar: más de una nota por cada sílaba.

En cuanto a la forma de desarrollar el tema lo haré desde un punto de vista psicoanalítico.

Rossini padeció una neurosis narcisista, una ciclotimia, lo que influyó en aspectos de su vida y de su productividad musical.

Una de las notables contribuciones al psicoanálisis realizadas por Mauro Mancia (2006) nos sitúa en el eje de mi planteamiento. Paso a resumirla: existe una memoria implícita, en un inconsciente no reprimido, almacén de experiencias preverbales precoces del bebé con la madre. En el lenguaje del adulto se manifestará en el tono, ritmo y prosodia de la voz.

Estos hechos validarían una hipótesis de trabajo que desde hace tiempo mantengo: en la interacción mutua (*puesta en acto, agieren, enactment*) en la transferencia y la contratransferencia existe una modulación permanente de la intensidad pulsional producida por el timbre, el tono, el ritmo de la voz y la prosodia del lenguaje, de los dos participantes.

Hoy es sabido que la primera relación que el bebé establece con un objeto de amor, la madre, se realiza a través de las características de su voz y ciertos esbozos melódicos. Esta primera imagen de la madre nos permite hablar de una madre fónica.

Añadamos un dato experiencial: esta envoltura sonora en la que se desarrolla el bebé en nuestra cultura occidental se concreta en la canción de cuna, la nana. Así, la nana (*berceuse, lullaby, Wiegenlied*) expresa los sentimientos y pensamientos más tiernos de la madre que mece a su bebé para dormirlo.

Todas las consideraciones generales que hemos hecho hasta aquí, aplicadas a Rossini, darían cuenta de su fijación a la voz de su madre, en el registro bajo femenino de la contralto, que en todas sus óperas prevalecerá en toda su belleza.

La madre de Rossini, Anna Guidarini, la primera contralto que entra en su vida, fue su primera profesora de música. Con ella daban recitales comarcales, cuyos programas he visto en Pésaro. Rossini, mientras fue niño, cantaba con una bella voz de soprano.

De esta manera aparecerá el prototipo de los dúos de soprano y contralto que se van

a proseguir en el formato en que la contralto es una mujer en travestí. Desde *Demetrio y Polibio* hasta *Semiramide* encontramos un rosario de dúos, elementos de la mayor belleza entre sus composiciones.

La relación idílica entre Rossini y su madre, manifestada a través de estos dúos, fue interrumpida por el cambio puberal de él y por una afección amigdalár de ella.

En 1810 estrena Rossini la primera de sus óperas, *La Cambiale di Matrimonio*. Es el comienzo de una exuberante productividad. Hasta el año 1829, con *Guillermo Tell*, compuso 39 óperas.

Trasladado Rossini a Nápoles, con el título de encargado musical del teatro San Carlo, conoce a la segunda contralto importante en su vida, la española Isabel Colbrán. Amante primero, esposa después en 1823, es la protagonista para quien escribe acomodándose a su voz hasta la última ópera napolitana *Semiramide*.

Un nuevo traslado le llevará a París donde se establece e inicia un nuevo período de su vida.

Por entonces, en 1827, enferma y muere su madre y, curiosamente, no la visita ni acude a su entierro.

En los dos años siguientes su productividad se reduce. Dos únicas óperas verán la luz, *El Conde Ori* y *Guillermo Tell*.

Tiene una dificultad grande para escribir, llegándose en 1829 a la producción del famoso silencio de la voz, con un aspecto muy selectivo pues no volverá a componer una ópera.

El largo silencio ha tenido muchas interpretaciones. La más generalizada es la de Saint-Saëns: “no compuso más óperas porque ya no tenía nada más que decir”.

A mi juicio, el silencio es la consecuencia de un duelo patológico por la muerte de su madre, con las características del duelo de una personalidad narcisista, en la que la muerte del otro es sentida como la muerte de una parte de sí mismo.

Su vida cambió radicalmente a partir de entonces. Aparecen episodios depresivos más frecuentes e intensos, hasta llegar al punto de que surge una aversión hacia la música, cuya audición no puede soportar.

En este tiempo establece relación con Olympe Pélissier, quien había sido la amante

de Balzac, tipológicamente muy parecido a Rossini.

Olympe no es una esposa en toda la extensión del término, sino la amable cuidadora de un hombre enfermo.

Lentamente, en el curso de los años siguientes, Rossini se va restableciendo. Compone de nuevo una serie de pequeñas obras. Las últimas de ellas él las llamó *Los pecados de mi vejez*. No podemos sino recordar lo que dijimos de San Agustín.

Entre las obras que compone en el período de silencio, hay dos que yo he considerado como óperas encubiertas, el *Stabat Mater* y la *Pequeña Misa*. Pero esta afirmación necesita una fundamentación: partiendo de la tradición de los oratorios italianos iniciado por san Felipe Neri, los límites entre la música profana y la religiosa son muy borrosos. Por otra parte, como señala Fernando Fraga, en *Ciro en Babilonia* se utiliza, para eludir la prohibición eclesiástica de representar óperas en cuaresma, la introducción de textos bíblicos otorgándole a la ópera un formato oratorial. Así como en estos casos ejercita su acción una censura externa, en los casos del *Stabat Mater* y de la *Pequeña Misa*, Rossini elude una censura moral interna, haciendo ópera encubierta.

Para comprender la *Pequeña Misa Solemne* en todas sus dimensiones hay que referirla al episodio de la visita de Rossini a Beethoven en 1822.

La decepción que le supuso esta visita se comprende en base a las grandes expectativas creadas y por haber sido Haydn, Mozart y Beethoven los grandes ídolos de Rossini. De sus partituras aprendió la brillante estructura musical de su propia orquesta. Incluso hay reminiscencias de aquellos, tan frecuentes en Rossini, como en las tormentas que a menudo aparecen en sus óperas y que nos recuerdan *La Pastoral* de Beethoven. Y más directamente la breve cantata que tituló *Tormenta y buen tiempo* para tenor bajo y piano, de 1829.

Beethoven, en su encuentro, elogia *El Barbero de Sevilla* e insta a Rossini a escribir muchos "Barberos", señalándole que el temperamento italiano no estaba hecho para otro tipo de óperas.

Rossini en la dedicatoria de la *Pequeña Misa*, el último pecado de su vejez, esta vez mortal, dice: "buen Dios, (...) sabéis bien que yo nací para la ópera bufa, tu lo sabes bien, un poco de ciencia, un poco de corazón, todo está ahí. Sé pues bendito y otórgame el

Paraíso”. Broma irónica que todos comprendemos que iba dirigida a Beethoven.

Con la *Pequeña Misa* la voz renace en todo su esplendor: solistas, coro y una última intervención, que cierra el ciclo que iniciamos con su madre, de la voz de la contralto, en el *Agnus Dei*.

### *Referencias bibliográficas*

Fraga, F. (1998), *Rossini*, Península, Barcelona.

Mancia, M. (2006), *Sentir las palabras*, Lumen, Barcelona.

Marco, T. (2008), *Historia cultural de la música*, Publicaciones Autor, Madrid.

San Agustín, *Confesiones*, Alianza, Madrid, 1990.

Vitoux, F. (1989), *Rossini*, Alianza, Madrid.

*Palabras clave*: duelo patológico, personalidad narcisista, música, voz.

José Rallo Romero

Doctor en Medicina

Primer presidente de la Asociación Psicoanalítica de Madrid

Psicoanalista didacta

joserallo@telefonica.net