

Ramón Vinay.

*Un análisis vocal y discográfico**

por
Gonzalo Cuadra

"Ha habido voces mejores que la mía, pero yo tengo en mí un actor y la inflexión en las palabras cuando cantaba. Para aprender eso hay que dedicarle horas y más horas".

Ramón Vinay¹

I. INTRODUCCIÓN

El surgimiento de Ramón Vinay como gran figura de la lírica mundial en la época posterior a la segunda guerra mundial, hay que entenderlo a la luz del momento cultural.

Es la época precisa en que conceptos como "artisticidad" e intereses como la actuación o la trascendencia de la interpretación se abrían paso de la mano de la opinión crítica, igualando o incluso, a veces, desplazando al vocalismo puro y la técnica perfecta como objetivo final en un cantante. Por vocalismo y técnica perfecta no me estoy refiriendo solamente a la capacidad de emitir un canto de alta pericia virtuosística (representado a comienzos de siglo XX por la escuela napolitana, la escuela de canto Marchesi, la de sopranos coloratura de la península ibérica o por cantantes como Bonci o McCormack), sino además a la capacidad de encarar sin problemas vocales y por muchos años, repertorio del siglo XIX tardío y siglo XX italiano: Pertile, Martinelli, Lauri Volpi, Melchior, Lorenz, Zanatello, Merli, todos tenores del primer tercio del siglo XX y de los cuales Vinay heredará el repertorio. Sin juzgar si sus voces eran o no de calidad, tuvieron una técnica resuelta, con mucho menos problemas vocales que la generación posterior. Lo anterior también puede ser visto como un gran retroceso desde el punto de vista técnico vocal: habrá un mayor énfasis en el "artista", pero cada vez se tendrá menos cantantes "perfectos" vocalmente.

A esto se suma el hecho de que se vivía la época siguiente al naturalismo en la ópera (período en que se acuñó definitivamente el término de "cantante-actor"; bástese recordar los fenómenos de Scotti o Chaliapin), imponiéndose un tipo de personificación cercana a la realidad, o por lo menos más empática con el público, mucho más al día en cuanto a técnicas de actuación. Por tanto, es la

*Los datos acerca de las óperas cantadas por Ramón Vinay fueron extractados del libro *Callas y 99 contemporáneos*, de Miguel Patrón Marchand. Inédito.

¹McGovern & Wincer. *Mis recuerdos de la ópera*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1992, p. 231.

época del surgimiento del *regisseur*, el que sumado a los cantantes y director de orquesta, será responsable del espectáculo como un todo "integral".

Todo esto convertirá el mundo de la lírica en el terreno propicio para ver nacer los fenómenos de María Callas, Tito Gobbi, Astrid Varnay, Magda Olivero, Nicola Rossi Lemeni o Ramón Vinay.

II.

CARACTERÍSTICAS DE UN CANTANTE

Cualquiera de los acercamientos existentes a la descripción de la voz de Ramón Vinay destacarán similares características, no siempre convencionalmente positivas.

En primer término se puede hablar de una voz tradicionalmente clasificada dentro del tipo de tenor dramático, de buen volumen, oscura, aunque opaca, velada, carente del *squillo* o brillo tradicionalmente pedido para los papeles italianos y heroicos alemanes, lo que va unido a una dificultad de variación timbrística y de dinámica (característica por lo demás bastante común en los cantantes de su tipología vocal)². Es, quizá, la voz de tenor más oscura que se ha preservado en testimonios discográficos. Sin embargo, y contrariamente a lo esperado, la zona aguda del registro era emitida con aparente facilidad, aunque el *Si bemol* se erigiera como su última nota segura. Su cobertura del sonido, identificable a partir del *Fa*, se realizaba de manera espontánea, sin caricaturizar el timbre (caso Lauri Volpi), lo que le daba una gran homogeneidad. Su vibrato era muy cuidado, no cayendo en la amplitud excesiva que presentan las voces de muchos cantantes de tipo dramático y que termina por inestabilizar la emisión.

Con facilidad para el canto declamado, a veces recurría al énfasis como vía de caracterización (*Tristán*, *Otello*). Sin embargo, su fraseo siempre surge cuidado, con facilidad para los amplios arcos (jamás cae en el vicio del *portamento* y su capacidad de atacar notas agudas sin necesidad de él es sobresaliente), sabiendo imprimir el "pathos" necesario, apoyado en un notable "carisma" escénico y una actuación de gran efecto, producto de un profundo proceso de racionalización y que será su gran fuerte: "Vinay debe su propia fama más que a la voz –abarrionada, tendencialmente corta, de timbre poco grato y emitida con dureza y esfuerzo– a la musicalidad, a la declamación incisiva y sobre todo a las cualidades escénicas, puestas en relieve a través de una figura de gran prestancia"³.

Su voz es un *handicap* real en roles tradicionalmente dados a tenores *spinto* o dramáticos, si estos requieren una cuota de juventud o brillantez en el timbre y

²Para Carmen y Dalila [...] mi compañero era invariablemente Ramón Vinay, de voz opaca y sofocadamente velada, pero que siempre era portador de un animado carácter" [Elena Nicolai]. "Todos los Don José que se presentaron conmigo [...] desde Correlli a Vinay. Todos gigantes. El instrumento de Vinay eran lo que era –siempre ligeramente velado–, pero su intensidad era galvanizante, y yo disfrutaba muchísimo apareciendo con él como Dalila". [Gianna Pedersini]. Lanfranco Rasponi. *The Last Primadonnas*. Nueva York, Limelight editores, 1985, pp. 50 y 301.

³Rodolfo Celletti. *Le Grandi Voci-Dizionario artistico biografico di cantanti*. Roma, Istituto per le Collaborazione Culturale, 1964, p. 896.

fraseo: Radamés (*Aida*), Don José (*Carmen*), Sigfrido (*El caso de los dioses*), Parsifal, Tannhäuser. En los personajes cuya juventud no está explícita o aparentemente presente, el resultado es más satisfactorio: Otello, Canio, Sansón o Tristán. Estos dos últimos indudablemente que son jóvenes, tanto como la cargada atmósfera musical, el elemento trágico y las exigencias vocales lo permiten. El caso de Sigmund (*La valquiria*) es similar: en realidad es un muchacho, pero de nuevo la densidad orquestal, unida a una tesitura vocal muy central la hicieron ideal para un tipo de voz como la de Vinay.

Estas características marcarán un cambio del enfoque "glorioso mitológico" (voz brillante, con arrojo) aportado por cantantes como Melchior o Lorenz a los héroes wagnerianos a una caracterización más humana y profunda psicológicamente.

Otros roles cantados por Vinay fueron Julien (*Louise*), Herodes (*Salomé*), Egisto (*Elektra*), Griska (*La ciudad invisible de Kitej*), Loge (*Oro del Rhin*), Cavardossi (*Tosca*), Des Grieux (*Manon Lescaut*) y el protagonista del *Cyrano de Bergerac* de Alfano.

El Vinay barítono (1931 a 1943 y de 1962 a 1969) presenta características similares. En esta parte de la carrera Vinay se basó en papeles tradicionalmente ricos en posibilidades dramáticas y famosos por ser utilizados como vehículos de éxito para cantantes-actores (en los que pueden pasar inadvertidos con mayor facilidad los problemas vocales): Falstaff, Gianni Schicchi, Michele (*Il Tabarro*), Scarpia (*Tosca*) y Iago (*Otello*).

Se debe agregar el Dr. Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*), el Dr. Schön (*Lulú*) y Telramund (*Lohengrin*). Vinay es efectivo como barítono de tipo dramático. Sin embargo, las notas Mi, Fa y Fa sostenido en este tipo de voz (Hans Hotter, Tita Ruffo, George London, Cornel McNeill) son de gran amplitud dinámica y pueden competir con cualquier orquesta, debido a que el "pasaje" se realiza a partir de la nota Do, en tanto en Vinay esa zona se siente sólo como un paso a notas más agudas. Vinay realiza la cobertura del sonido en notas más altas de las que lo haría un barítono dramático, esperando dar toda su amplitud sonora a partir del Sol, y como barítono dramático le tocó cantar casi siempre en tesituras centrales. Por lo tanto, en las correspondientes grabaciones tomadas "del vivo" (donde se puede oír al Vinay barítono) su voz no suena con el calibre necesario, cosa distinta a lo anotado en su desempeño como tenor.

El paso de barítono a tenor en la voz masculina (como es el caso inicial de Vinay) no es algo tan poco común. Ejemplos como los de Lauritz Melchior, Carlos Guichandut, Carlo Bergonzi, Jean de Reszke y el chileno Renato Zanelli (quien de todos ellos lograra el mejor desempeño en ambos registros), sirven de antecedente. Es indudable que en Vinay había una suerte de híbrido timbrístico que lo clasificó como tenor-barítono o barítono-tenor, pero pienso que el paso posterior de Vinay a registros más graves se debió a reales problemas a la hora de enfrentar una tesitura heroica de tenor más que a una vuelta a su verdadera naturaleza vocal.

Otros papeles de barítono cantados por Ramón Vinay fueron Escamillo (*Carmen*), Amfortas (*Parsifal*), Rey Alfonso (*La favorita*), el Conde de Luna (*Il trovatore*), Amonasro (*Aida*) y Rigoletto.

Una curiosidad son los papeles de Varlaam (*Boris Godunov*) y El Gran Inquisidor (*Don Carlo*), ambos para la cuerda de bajo.

Como heredero de la mayoría de las características de Vinay tenor: se puede citar a Jon Vickers, por su énfasis en la actuación, voz (oscura, también algo opaca) y repertorio, si bien aquí el factor técnico-vocal se encuentra más resuelto.

III.

DISCOGRAFÍA COMERCIAL.**

En la presente parte se realiza un comentario de las versiones discográficas impresas por Ramón Vinay en estudio, llamadas comúnmente "comerciales". El testimonio de Vinay tomado directamente de representaciones teatrales, si bien es de un indudable valor (sobre todo en lo referente al repertorio wagneriano), ha sido considerado para un estudio posterior, dado lo poco oficial que resulta en muchos de los casos (sellos discográficos privados, distintos sellos, etc.). Los números de serie de los discos corresponden al número original al momento de salir a circulación; posteriormente, al editarse en LP, como en el caso de los N° 1, 3 y 4, o compact disc, como el N° 2, tendrán una nueva numeración.

1. *Carmen* (Bizet). Selección. RCA Victor DM 1278, 1946.

Esta selección, si bien falta la obertura, reemplazada aquí por unas suerte de *potpourri* con los primeros números de la ópera, contiene los trozos tradicionales. En cuanto al elenco total es reflejo de la escena norteamericana de la época.

Gladys Swarthout, famosa Carmen norteamericana, tiene una voz de agradable textura, aunque en realidad su naturaleza se acerque a la de una soprano con dificultad en la zona aguda (escúchese su "Seguidilla" y la flaqueza del registro medio en la "Canción Bohemia"). Salvo los exagerados exabruptos en la escena final, su Carmen "canta" todo el tiempo (aun considerando los golpes de glotis en los cambios de registro y que es reflejo de la época). Esto puede incidir para considerarla fría.

Ramón Vinay participa de la selección cantando en la escena de la "Seguidilla", el "Aria de la flor" y dúo final.

Don José (junto con Otello, Sansón y Tristán) fue de las principales encarnaciones de Vinay, estando en la línea italiana, que preferirá a un Don José más dramático (Pertile, Corelli, Del Monaco), que la francesa, con voces más líricas (Thill, Gedda). Sin duda Vinay debe haberse sentido más cómodo vocalmente en los actos III y IV (la decadencia de Don José), que en los dos primeros, que requieren una mayor lozanía vocal y variedad en el color. Aún así, logró siempre impactar con su creación.

La escena de la "Seguidilla" lo muestra con la justa intensidad, turbado ("Carmen, Je suis..."), además de testimoniar un buen agudo en "Carmen, Carmen".

**Quiero agradecer al Sr. Juan Dsazopoulos por el material sonoro aportado, lo que hizo posible la realización de la sección dedicada a la discografía de Ramón Vinay.

El "Aria de la flor" requiere un Don José más lírico que Vinay (óigase el ataque inicial: "La fleur..." o "et dans la nuit..."), y el aria, dadas sus distintas secciones, pide mayor variedad de colores, pero la melancolía puesta en la interpretación, el buen legato y la sobriedad, dejan testimonio de una buena versión.

La escena final comienza con un Vinay muy expresivo ("Je ne menace pas..."), encontrándolo mucho más sobrio que su compañera: los trozos "Eh, bien ...", "Ainsi, le salut de mon âme...", o el "Damnée", contrariamente a la costumbre y lo esperado, no son vehículo de arrebatos. Su francés es muy bueno.

Robert Merrill y Licia Albanese completan las partes protagónicas con voces de indudable calidad y técnica, pero, sobre todo en el caso de la soprano, poco cuidadas en el estilo.

Erich Leinsdorf, director habitual en producciones norteamericanas, dirige con solvencia la Orquesta de la RCA Victor.

2. *Otelo* (Verdi). *Ópera completa, tomada de ensayos y transmisiones radiales de la NBC, 1947. RCA (U.K.) AT 303 (EE.UU.) LM 6107, 1953.*

El hecho de su difusión radial y posterior aparición comercial implicó dos puntos de interés: primero, constituir la primera versión comercial de esta ópera disponible de manera masiva. Segundo, y quizá como consecuencia de lo anterior y gracias a la presencia y respeto infundido por Toscanini, lograr imponer un nuevo enfoque vocal e interpretativo del personaje. Recordemos que en 1947, al momento del debut de Vinay en Alla Scala de Milán como Otello, los anteriores cantantes de la parte en este teatro habían sido Francesco Merli y Giacomo Lauri Volpi, dos cantantes estentóreos y de facilidad de agudos, tendencia continuada por Mario del Monaco, contemporáneo de Vinay.

Con Iago, Valdengo realiza su mejor prestación para el disco. A pesar de una voz que muchos han juzgado demasiado clara para la parte, delinea un Iago sutil, aristócrata, con una dicción y emisión cuidada (cf. su diálogo con Cassio o campárselo con la emisión de Vinay en cualquiera de sus escenas), respetuoso de todos los signos expresivos pedidos por Verdi.

Herva Nelli, cantante favorita de Toscanini, realiza un trabajo correcto con Desdémona, aunque el legato no sea su fuerte (cf. el primer dúo con Otello), su voz posee un atractivo brillo y no está privada de algunos muy buenos momentos: el inicio del "Dio ti giocondi", el gran concertado del acto III.

Desde su entrada (un sonoro "Esultate!", no obstante tramposo con su subida al *Si bemol*) Vinay hace un Otello enérgico ("Tu, indietro... Ora e per sempre", "Ah, mille vite...", "No, rimani..."), con mucho más ímpetu vocal y una zona aguda sin tantos problemas ("Giá la Pleiade...", el *Si* de "...amore e gelosia" y todo el dúo "Si, pel ciel"). También es muy respetuoso de las indicaciones musicales e interpretativas escritas ("Sciagurato!... mi trova...", primeras frases del dúo "Gia nella notte...", toda la primera sección del "Dio, mi potevi..."). Todo esto está sin duda apoyado por los enérgicos *tempi* de Toscanini.

No es un Otello noble, sino vulnerable, instintivo, características aún más puestas de manifiesto en cuanto se ve enfrentado al tranquilo y lúcido Iago de

Valdengo. Una dupla de ideal complemento. En el inicio del "Dio, mi potevi scagiar" es de notar el apego a las notas escritas. Esta versión, debido al movido *tempo* de Toscanini, no destaca tanto el lado patético como el ansia de Otello. En frases como "venga la morte", "quel canto mi conquide", "Giá nella notte densa...", "Anima mia, ti maledico" o la escena final, si bien el timbre puede no resultar convencionalmente agradable (muy velado, sofocado o muy abierto, como en el penúltimo ejemplo citado), hay una búsqueda de color y expresión. Como detalle de la interpretación, cabe hacer notar la frialdad y metronomía de su Otello en el momento de leer el mandato del Doge, lo que ofrecerá un notable contraste con su "A terra e piangi!" posterior.

La dirección de Toscanini siempre fue clasificada como una referencia absoluta, constituyendo el punto de mayor atractivo de esta versión. Sin embargo hoy en día, junto con esa opinión⁴, hay otras que le acusan de una falta de sutileza y de magia, cayendo incluso en la tosquedad, si bien sean siempre dignos de alabanza su exactitud vigorosa y lo logrado de sus atmósferas oscuras y tétricas⁵. Como un momento de estupenda concepción sonora hay que citar el gran concertado del acto III, con su enfoque camerístico, íntimo, fluido (tiene varias secciones), con el diálogo de Otello y Iago en primer plano.

El elenco lo completan un mediocre Montano, un correcto Roderigo, un buen Lodovico (Nicola Moscona), un Cassio no tan solvente (el trío con Iago y Otello) y la excelente Emilia de Nan Merriman.

3. *Dúo "perch'è chiuso". Tosca (Puccini). RCA Victor 12-0531, 1947.*

Se trata de la escena completa del acto I (Nº 25 a 3 compases antes del Nº 40 de la Edición Ricordi).

Florence Quartararo, soprano hoy olvidada, es una Tosca lírica, de emisión italiana, emparentada con Licia Albanese pero mucho más mesurada. Se aprecia un muy buen desempeño general.

Vinay, en un papel muy alejado de su vocalidad, hace un Cavaradossi extrañamente trágico e introvertido (cf. sus frases "C'è ne tanti pel mondo", "stassera", "tanto"), reservado ("davanti la Madonna", "prezioso elogio"), incluso indiferente a la variada intención explicitada por Puccini para Cavaradossi en sus diferentes pequeñas acotaciones durante el diálogo. Su fraseo está cuidado, sólo se le hacen difíciles las frases que requieren un tipo de voz más lírica ("mia sirena, verró", "lo giuro amore, va") y las *acciaccaturas*. Es en las grandes frases que Vinay se siente más cómodo: "Ah, m'avvinci...", de excelente línea, con un Si bemol agudo tomado sin *portamento*. Su "Qual occhio al mondo" está emitido generosamente.

⁴"Su intensa vitalidad y concentración jamás ha sido igualada en disco [...] mérito de Toscanini". Alan Blyth. *Opera on Record*. Londres, Harper Colophon Books, 1979, p. 323.

⁵"Yo no sé si en épocas pasadas Toscanini haya sido menos severo y más dúctil [...] Ciertamente, una justificación de los críticos que en su debido tiempo acogieron esta edición del *Otello* como la más perfecta [...] debe decirse que antes de la edición EMI de Karajan algunas cosas no eran evidentes". Rodolfo Celletti. *Il Teatro d'Opera in disco*. Milán, edit. Rizzoli, 1976.

El dúo siguiente mantiene similares características positivas, coronado por un "mia vita..." de autoridad. Las dos voces se amalgaman muy bien.

La dirección orquestal de Jean Paul Morel, quizá por el apremio de la duración del disco, está privada de fantasía. No observa *rubatos* ni agógica (indicaciones escritas o de tradición), elementos fundamentales para crear las atmósferas músico-teatrales buscadas por la *morbidezza* italiana.

4. *Dúo "José...Micaela..."*. *Carmen* (Bizet). RCA Victor 12-0687, 1947.

Florence Quartararo ofrece un muy buen desempeño, con un color vocal sin duda más apto para la lírica Micaela que la impetuosa Tosca.

Como mencionamos al momento de comentar la selección de *Carmen*, este dúo, al igual que lo será el "Aria de la flor", es de los momentos más alejados de la vocalidad de Vinay en *Carmen*, requiriendo definitivamente el enfoque de una voz de tenor lírico (sección "ma mère, je la vois" y el final mismo del dúo, en *pianissimo* [ppp]). Aun así se nota un esfuerzo por adaptarse, incluso logrando en la sección antes mencionada alivianar la voz.

También hay que reconocer que, tal vez por la duración del disco, los *tempi* elegidos y dirigidos por Jean Paul Morel son demasiado rápidos, imposibilitando a los solistas el ofrecer un fraseo más variado y cuidado (muchos finales de frase están cortados con pequeños énfasis). Es de resaltar un breve pero notable *diminuendo* hecho por Vinay en "de ma part...".

5. *Otello* (Verdi). Selección. Phillips ABL 3005; CBS (EE.UU.) ML 4499, 1951.

El Iago está correctamente cantado por Frank Guarrera. Este barítono, poseedor de una voz no convencionalmente atractiva, algo gutural, y figura estable del sello CBS, era la elección recurrente para una grabación lírica en los EE.UU. en los '50, participando en las primeras óperas completas grabadas en estudio en América.

Eleonor Steber, artista de primer nivel, es Desdémona. No siempre rinde vocalmente en las partes que requieren amplitud sonora (dúo "Dio ti giocondi"), encontrándose mucho más cómoda en los trozos líricos: primer dúo y su gran escena, cortada en esta versión al no haber Emilia. Inteligente interpretación, aunque su timbre le dé a su personaje un aura de distinción y frialdad que no siempre calce.

A Vinay le corresponde intervenir en el dúo "Già nella notte densa", la escena V del acto II, la escena II del acto III y solo posterior y muerte de Otello. Ofrece un cuidado fraseo, aunque no siempre se ajuste a lo escrito por Verdi ("piangean dell'arme..."), destacando más el lado patético del personaje. Es un Otello vulnerable, desde un inicio desarmado ante Desdémona ("Ah, la gioia m'innonda", "Ah! Desdemona, indietro...") aportando frases estupendamente intencionadas ("Perdonate se il mio pensiero...", "una possente...", la petición del pañuelo, "giura e ti dannai", "E il chiedi"), junto a un declamado autoritario y efectivo ("Tu, indietro...", "Per l'universo..."). Su interpretación es en general más variada en comparación con la versión completa. Las partes definitivamente brillantes (en las que debe haber destacado Francesco Tamagno, creador del papel y polo

opuesto vocal de Vinay) no tienen el factor exultante que debieran y que en cierta manera lograron junto a Toscanini: “Ah, mille vite...”, “Ora e per sempre addio”, “Sì, pel ciel”. Su solo “Dio mi potevi” es el punto más alto de la grabación: la primera sección, pedida y hecha sofocadamente, tiene un patetismo de gran efecto, la segunda termina con un “O gioia” (Si bemol) estupendo. La escena final está igualmente lograda; destaca el oscurecimiento intencional que hace Vinay de su timbre para dar a entender el estado anímico del personaje.

La dirección de Cleva logra mayores puntos en las escenas más líricas que en las dramáticas (cf. el dúo “Sì, pel ciel”, diluido en un *tempo* sin nervio).