

Caruso y el disco: primeras grabaciones, controversia de su datación y análisis artístico en el centenario de su muerte

Caruso and the record: first recordings, the dating controversy and artistic analysis on the centenary of his death

ROBERTO ANADÓN MAMÉS*

Resumen

Enrico Caruso, paradigma del tenor italiano del que se ha cumplido recientemente el centenario de su muerte, traspasó los umbrales de su campo profesional para convertirse en un mito universal, lo que nunca hubiera sido posible sin su relación con el disco. Fue el primer cantante en vender masivamente copias de un mismo ejemplar y con él despegó la naciente industria fonográfica. Este artículo, centrado en sus registros europeos previos a 1904 para las firmas Gramophone and Typewriter Company Ltd., Zonophone y Pathé Frères, asociadas estas dos últimas a la Anglo-Italian Commerce Company, pretende reunir y ordenar el resultado de investigaciones anteriores y aportar un criterio analítico, estético y técnico, que contribuya a sustentar la cronología de sus primeras grabaciones, basada hasta la fecha en fuentes documentales fragmentarias auxiliadas por hipótesis, ajenas al examen artístico, para tratar de cubrir las lagunas existentes.

Palabras clave

Caruso, Disco, Tenor, Fonografía, Gramófono, G&T, Zonophone, Pathé Frères.

Abstract

Enrico Caruso, paradigm of the Italian tenor whose centenary of his death has recently been celebrated, crossed the thresholds of his professional field to become a universal myth, which would never have been possible without his relationship with the record. He was the first singer to sell massively copies of the same title and with him the nascent phonographic industry took off. This article, focusing on his European records prior to 1904 for the firms Gramophone and Typewriter Company Ltd., Zonophone and Pathé Frères, the latter two associated with the Anglo-Italian Commerce Company, aims to gather and order the results of previous research and provide an analytical, aesthetic and technical criterion, which helps to support the chronology

* Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Área de Música. Miembro del Grupo de Investigación OAAEP (*Observatorio Aragones de Arte en la Esfera Pública*) y del Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: radames@unizar.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0166-8446>.

El autor de este artículo es uno de los editores del libro *Enrico Caruso nel centenario della morte (1921-2021)*, publicado en febrero de 2023 por la editorial musical Rugginenti (Gruppo Volontè&Co). Igualmente, el Ministerio de Cultura italiano le ha confiado la redacción del capítulo "Enrico Caruso e la sua epoca: musica, cantanti e dischi", estudio enmarcado en un proyecto internacional colectivo coordinado por el Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA), cuya presentación conmemorará el sesquicentenario del nacimiento del insigne artista.

of his first recordings, based to date on fragmentary documentary sources aided by hypotheses, unrelated to the artistic examination, to try to fill any gaps.

Keywords

Caruso, Record, Tenor, Phonography, Gramophone, G&T, Zonophone, Pathé Frères.

* * * * *

El surgimiento de una nueva industria

El 2 de agosto de 2021 se han cumplido cien años del fallecimiento del posiblemente mejor tenor de todos los tiempos quien, junto a Callas y Chaliapin, conforma la tríada de cantantes más populares e influyentes de la historia. Su nombre permanece indisolublemente ligado al mercado fonográfico, tanto que en EEUU se acuñó el dicho *el disco creó a Caruso y Caruso creó al disco*,¹ si bien no fue el primero en legarnos su sonido: las más antiguas grabaciones clásicas que han sobrevivido hasta hoy se remontan al 29 de junio de 1888, unos breves fragmentos de *Israel en Egipto* de Händel dirigidos por August Manns,² seguidas de cerca por una escueta selección del Leporello mozartiano cantada en danés, sin acompañamiento, de 5 de septiembre de 1889 por Peter Schram,³ pues la voz de Brahms y unos segundos al piano de su *Danza Húngara n.º 1*, toma efectuada en Viena ese mismo año, solo se conserva copiada en acetato.⁴ También parece que impresionaron cilindros de forma privada para Gianni Bettini, entre 1895 y 1897, Pol Plançon, Nellie Melba o Victor Maurel, pero tampoco han llegado hasta nosotros.⁵ Sí existen registros en gramófono de Ferruccio Giannini como *M'appari* (4-III-1896), *Questa o quella* (15-IV-1896) o *Quando le sere al placido* (25-VI-97),⁶ haciéndose menos infrecuente la producción de discos desde 1901, año en que los tenores Leonid Sobinov, Andrey Labinsky, Nikolai Figner o la soprano Medea Mei-Figner grabaron algunos

¹ GARGANO, P. y CESARINI, G., *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*, Milán, Longanesi&C., 1990, p. 54.

² DAY, T., *Un siglo de música grabada*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 13.

³ SCHONBERG, H. C., "How a Vocal Buff's Detective Work Made a Singer's Name One for the Record Book", *The New York Times*, (Nueva York, 13-II-1983), p. 27, y PLEASANTS, H., "Tracking Down the Oldest Singing Voice", *Recorded Sound*, 85, 1984, pp. 12-16.

⁴ DAY, T., *Un siglo...*, *op. cit.*, pp. 255-256. Hoy prevalece como más probable la teoría de que la voz corresponda a Theo Wangemann, representante de Thomas Alva Edison encargado de grabar al pianista, quien posiblemente lo anunció diciendo *conmigo está el Doctor Brahms, Johannes Brahms*.

⁵ GELATT, R., *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tin Foil to High Fidelity*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1954, pp. 77-79, y READ, O. y WELCH, W. L., *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1976, pp. 75-76.

⁶ Michael Aspinall sostiene en "El canto di Caruso", en GARGANO, P. y CESARINI, G., *Caruso. Vita e arte...*, *op. cit.*, p. 215, que grabó *La donna è mobile* en 1895, pero lo hizo en realidad el 21-I-1896, matriz Berliner n.º 967.

de ellos para la Gramophone Typewriter.⁷ Aunque los citados y algunos otros le precedieron en este quehacer, Caruso fue el pionero en la comercialización masiva de copias, tanto que su *Vesti la giubba* de noviembre de 1902 ostenta el récord de haber superado antes que ningún otro el millón de ejemplares vendidos.⁸

Fred Gaisberg y el contrato con la G&T de 1902: una crónica en entredicho

Sin embargo, la cronología de sus primitivos trabajos, los realizados en Europa, no ha sido siempre pacífica, hasta el punto de que todavía hoy se discute sobre tres de ellos e, incluso, sobre la realidad de los hechos narrados por los hermanos Fred y Will Gaisberg, representantes de la Gramophone Company inglesa, entidad con la que firmó el primer contrato discográfico. El relato más difundido establece que ambos se encontraban en Milán, en marzo de 1902, de camino a Roma para grabar la voz del Papa León XIII y, aprovechándose de su estancia en la capital lombarda, quisieron ver el estreno de la *Germania* de Franchetti, que se presentaba en la Scala el 11 de marzo, más no encontraron entradas, por lo que fueron a la réplica del día 13 con el apoderado milanés de la empresa, Alfred Michaelis. Asombrados por la voz de Caruso, le encargaron investigar cuanto cobraría por grabar diez piezas. El maestro pianista Cottone les llevó la respuesta: cien libras esterlinas por una decena de canciones interpretadas en una sola tarde. El caché, verdaderamente alto para la época, fue rechazado por la central londinense pero los Gaisberg, comprendiendo como unos visionarios lo extraordinario de la ocasión, decidieron arriesgarse y aceptar el envite. Caruso llegó en el *pomeriggio* del 11 de abril al Grand Hôtel et de Milan y en la misma habitación donde por la mañana había grabado la soprano Amelia Pinto, su compañera de reparto en *Germania*,

⁷ De Feodor Chaliapin conocemos 7 cilindros privados, sin datación precisa, en el arco 1898-1902.

⁸ <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/first-million-seller-record>, (fecha de consulta: 22-XI-2021). John R. Bolig niega este dato en “Enrico Caruso (1873-1921) and 1921 to 2021”, *The Record Collector*, 66, 3, septiembre de 2021, p. 197. Aunque se refiere a la versión de *Vesti la giubba* de 1 de febrero de 1904, mantiene que fue Paul Whiteman el primero en vender más de un millón de copias de un mismo disco —no especifica cuál— a finales de la década de 1920 lo que, además de ser un error, pues Whiteman ya había superado esa marca con *Whispering*, grabada tiempo atrás, el 23 de agosto de 1920, corrobora su posición de que Caruso tampoco logró ese mérito con el aria de *Pagliacci* de 1902. En MURRELLS, J., *The Daily Mail Book of Golden Discs: the Story of Every Disc That Has Sold a Million Copies Since 1903*, Londres, The McWhirter Twins Ltd., 1966, y su revisión y ampliación *The Book of Golden Discs: the Records That Sold a Million*, Londres, Barrie & Jenkins, 1974, figura que Caruso alcanzó ese número de ventas en 1903 con la toma efectuada el 30 de noviembre de 1902 en Milán. Lo importante, polémica aparte, es que con él despegó la industria discográfica como negocio productivo.

en poco más de una hora recogió el dinero que Fred sacó de su propio bolsillo, saliendo a la venta las copias de las matrices originales para el debut londinense del tenor en mayo.⁹ A la luz de nuevos documentos aparecidos en los últimos años, como telegramas y cartas, quizá ésta versión no sea tan real y el protagonismo se deba más a Alfred Michaelis que a los hermanos Gaisberg. En efecto, Martland demuestra que William Barry Owen, director gerente de la compañía que detentaba poder ejecutivo suficiente para aprobar cualquier gasto, escuchó a Caruso en *Germania*; que nunca existió el telegrama que prohibía a Gaisberg desembolsar cien esterlinas; que éste no pagó nada de su bolsillo, pues el dinero llegó por los cauces habituales a través de la agencia de viajes y el banquero Thomas Cook; y que fue Alfred Michaelis quien envió varios cables cursando la petición a Londres de una provisión de trescientas libras para subvenir los gastos de los honorarios de Caruso, la Pinto, Francesco Tamagno y un viaje a Zurich de Gaisberg. Una carta a Owen el 13 de abril de 1902 confirma el contenido de los telegramas, los artistas fueron pagados con fondos venidos de Londres de la Gramophone and Typewriter Ltd. y las grabaciones de Caruso no se hicieron contra los deseos de la compañía.¹⁰

La debatida cronología de sus primeros registros sonoros

Con independencia de a quién se le deba asignar el mérito de la apuesta por el napolitano, consideramos incuestionable que a esa tarde del 11 de abril de 1902 se remontan sus primeros discos, aunque durante muchísimos años se tuvo a los cilindros efectuados en nombre de la empresa Pathé Frères por su asociada la Anglo-Italian Commerce Company como el primer testimonio de su voz. Mediante diversas conjeturas, Favia Artsay sostenía que debían haber sido registrados entre el estreno de *Tosca* (14 de enero de 1900) y el estreno de *Germania* (11 de marzo de 1902), decantándose por los años 1900 o 1901 como más probables, por lo que eran necesariamente anteriores a las tomas milanesas de 1902.¹¹ Freestone y Drummond optaron por el 1900 ya que, según indicaban, salieron a la venta en el continente antes de finalizar ese año.¹² Mouchon lanzó

⁹ Esta historia aparece en varias fuentes, entre ellas las memorias de Fred Gaisberg, *The Music Goes Round*, Nueva York, The Macmillan Company, 1942, su revisión, del mismo título, publicada en Londres, R. Halle, 1946, o el artículo del mismo autor "Notes from my Diary: Enrico Caruso", *The Gramophone*, 21, 8, 1944, pp. 117-119.

¹⁰ MARTLAND, P. S., "Caruso's first recordings: Myth and Reality", *ARSC Journal*, 25, 1994, pp. 192-201, y, especialmente, MARTLAND, P. S., "The making of myth and legend", *The Record Collector*, 65, 1, marzo de 2020, pp. 51-61.

¹¹ FAVIA-ARTSAY, A., *Caruso on records*, Valhalla, New York, The Historic Record, 1965, pp. 29-30.

¹² FREESTONE J. y DRUMMOND, H. J., *Enrico Caruso. His Recorded Legacy*, Londres, Sidgwick and Jackson, 1960, p. 1.

la hipótesis de que fueron grabados en Milán entre diciembre de 1900 y abril de 1901.¹³ Dorothy Caruso, obviamente equivocada por no tener en cuenta el estreno de *Tosca*, los fechaba en 1898.¹⁴ Igualmente, Favia Artsay posicionó 7 discos del sello Zonophone como anteriores en prelación a los G&T de abril de 1902 sin ningún peso en su argumentación, que incluso aceptaba que pudiera ser incorrecta.¹⁵ Posteriormente fue lugar común durante algunos años considerarlos grabados el 15 de marzo de 1902, suposición sustentada por Bolig.¹⁶ El Prof. Mouchon siempre advirtió del potencial error de esta fecha, pues Caruso debía cantar una de las catorce funciones de *Germania* en la Scala,¹⁷ algo no muy compatible con una sesión de grabación de siete fragmentos de tan diversa estética.

El panorama cambió completamente con la investigación de Martin Sokol, quien demostró categóricamente que los Zonophone se habían grabado el 19 de abril de 1903 en Milán, lo que encaja perfectamente con los compromisos profesionales del tenor, que habría podido llegar a Italia desde Montecarlo tras tres funciones de *Tosca*, fechando los cilindros Pathé Frères, única incógnita supérstite, entre el 17 y el 28 de octubre de 1903.¹⁸ Bolig varió su criterio de acuerdo con estas indagaciones y corrigió su cronología incluyéndola como apéndice en la obra de Scott *The Great Caruso*,¹⁹ así como en su siguiente monografía carusiana.²⁰ Un breve pero interesante artículo de Henig completó la investigación sobre los registros Zonophone.²¹

En 2005 apareció, profusamente argumentada por Friedman, una última teoría en la que la conclusión final es que tanto las grabaciones Zonophone en disco plano cuanto las Pathé Frères en cilindro se efectuaron en Milán el mismo día, domingo 19 de abril de 1903 o, a lo sumo, el 20, y en idéntico lugar físico.²² Números de catálogo y sus correlaciones, grabaciones de otros artistas en esa misma fecha para estas firmas comer-

¹³ Aparece en varios trabajos de este mismo autor, siendo el más reciente MOUCHON, J. P., *Le Ténor Enrico Caruso, Volume II (La voix et l'art, les enregistrements) Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, Saint-Denis (París), Edilivre, 2016, p. 7.

¹⁴ CARUSO, D., *A Personal History*, Nueva York, Hermitage House, 1952, p. 138.

¹⁵ FAVIA-ARTSAY, A., *Caruso on...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁶ BOLIG, J. R., *The Recordings of Enrico Caruso, a Discography*, Dover (Delaware), The Eldridge Reeves Johnson Memorial of the Delaware State Museum, 1973, p. 14.

¹⁷ MOUCHON, J. P., *Le Ténor Enrico Caruso...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ SOKOL, M., "The Pre-Victor Recordings of Enrico Caruso", *Antique Phonograph Monthly*, 5, 4, 1977, pp. 3-12, espec. pp. 7-9 para los Zonophone y pp. 10-11 para los Pathé Frères.

¹⁹ SCOTT, M., *The great Caruso. A biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1988, pp. 265-293.

²⁰ BOLIG, J. R., *Caruso Records: A History and Discography*, Denver, Mainspring Press, 2002.

²¹ HENIG, S., "Caruso's Zonophones, a footnote to an intrigue", *The Record Collector*, 41, 1, marzo de 1996, pp. 33-35.

²² FRIEDMAN, H. S., "The Caruso Recordings for the Anglo-Italian Commerce Company", *The Record Collector*, 50, 4, diciembre de 2005, pp. 279-286.

ciales y sus referencias o matrices, correlativas a las de Caruso, parecen apoyar lo que afirma.

De su minucioso escrito destacaremos que, según puso en su conocimiento el eminente coleccionista Christian Zwarg, existía la posibilidad real de que los artistas que grabaron para Zonophone con números X-1500 a X-1560 fueran los mismos que lo hicieron para Pathé Frères en la serie 84000. Entre ellos se encontraban Garulli y su esposa Tina Bendazzi, Caruso y Giulietta Wermez. Garulli y Bendazzi grabaron diez discos con números de catálogo X-1540 a X-1549, seguidos por los siete discos de Caruso X-1550 a X-1556. Los de la soprano Giulietta Wermez que, curiosamente, sólo testimonió su voz con la Pathé y con la Zonophone, fueron los X-1575 a X-1577, existiendo otros registros realizados por Salvini, De Negri y Nelli entre los números X-1556 y X-1575. En ese lapso, figuran como perdidos los X-1562 y X-1565, así como los X-1569 a X-1574. Garulli, Caruso y la Wermez efectuaron asimismo cilindros para Pathé Frères, Garulli el 84002, Caruso los 84003, 4 y 6 y la Wermez los 84012 a 17. La matriz 84005, que contendría un *Vesti la giubba* de Pagliacci nunca publicado de nuestro protagonista, según aventuró Favia Artsay,²³ es en realidad *La donna è mobile* cantada por Alfredo Tedeschi a tenor de lo que recogen Bayly y Kinnear en su magna discografía de la compañía Zonophone.²⁴ Todo esto lleva a afirmar a su autor que *desde que la Anglo-Italian Commerce Company se convirtió en agente de ambas compañías, la Pathé y la Zonophone, ¿no podría ser factible que las grabaciones Zonophone y Pathé de estos tres artistas, Caruso, Garulli y Wermez, hubieran sido efectuadas el mismo día, en torno al 19 de abril de 1903, en el mismo estudio de Milán?* Este brillante trabajo tuvo su continuación en una airada réplica de Bolig y la correspondiente contrarréplica de Friedman en *The Record Collector* que poco más aportaron al debate.²⁵

Tras todos estos estudios, que los Pathé Frères se remontan a 1903 admite poca discusión, hecho que refrenda el Catálogo General Pathé inglés de septiembre de 1911 cuyo contenido a este respecto, *que no es posterior a octubre de 1910*,²⁶ recoge expresamente que los tres cilindros de Caruso fue-

²³ FAVIA-ARTSAY, A., *Caruso on...*, *op. cit.*, p. 30. Sokol nunca pensó en un inédito carusiano, inclinándose por considerar asignada a otro artista la matriz 84005 ("The Pre-Victor Recordings...", *op. cit.*, p. 11).

²⁴ BAYLY, E. y KINNEAR, M., *The Zonophone Record: a discography of recordings produced by the International Zonophone Company and associated companies in Europe and the Americas, 1901-1903*, Heidelberg, M.S. Kinnear, 2001, p. 459. Matizan que es una posible errata y que debería corresponderle el número 84095.

²⁵ *The Record Collector*, 52, 1, marzo de 2007, pp. 72-77.

²⁶ SOKOL, M., "The Pre-Victor Recordings...", *op. cit.*, pp. 10-11, citando a su vez la obra de GIRARD y BARNES, "Vertical-Cut Cylinders and Discs", p. 17, sin más especificación.

ron hechos siete años atrás, es decir, en 1903.²⁷ Aunque la cuestión sigue parcialmente abierta, al no tener una confirmación documental exacta de que fueron grabados en las mismas fechas que los Zonophone ni de que se realizaron en Milán en el intervalo del 17 al 28 de octubre de 1903,²⁸ la primera hipótesis es la que nos parece, en principio, más racional, sobre todo si añadimos a lo anterior, como bien señala Mouchon,²⁹ que la Pathé Frères comenzó a dejar de tener interés por contar con artistas de renombre a fines de 1902, por lo que octubre de 1903 resulta una fecha demasiado tardía para que continuasen la actividad.

Y decimos “en principio” porque en ausencia de pruebas irrefutables es necesario combinar lo anterior con un análisis técnico y estilístico de esas primeras muestras de la voz de Caruso para afinar más las conclusiones sobre su datación. Puesto que la controversia sobre las de 11 de abril de 1902 y las de 30 de noviembre y 1 de diciembre de ese mismo año es hoy poco significativa,³⁰ nos centraremos en comparar estos dos bloques con los discos Zonophone y los cilindros Pathè, y estos últimos entre sí.

Grabaciones para la Gramophone and Typewriter Ltd. de 1902

De un examen conjunto de los registros de 1902 evidenciamos que junto a sobresalientes ejemplos de un canto moderno del que se convertiría en paradigma, voluptuoso y viril, de sonoridades plenas, emergen pasajes que o bien no rompen estéticamente con la tradición del canto florido, melifluido y áulico característico del periodo anterior, o bien dejan patentes los problemas técnicos de emisión, respiración, apoyo o extensión que todavía debía subsanar. Entre los más logrados, comenzaremos por su contacto inicial con el gramófono, la romanza *Studenti, udite de Germania* (G&T, matriz 1782 B), ópera de Alberto Franchetti que acababa de estrenar en la Scala. En ella el tenor se presenta exuberante, sin muestra de flaquezas a pesar de una comprometida tesitura que discurre

²⁷ El catálogo reunía los suplementos mensuales del periodo precedente, en este caso de octubre de 1910 a septiembre de 1911. En octubre de 1910 habría aparecido ya esta información.

²⁸ Esos días estarían comprendidos entre el regreso a Italia de su tournee por Argentina y Brasil y la partida hacia los EEUU para su debut en el Met, lo que hace también factible esta conjetura.

²⁹ MOUCHON, J. P., *Le Ténor Enrico Caruso...*, op. cit., p. 7.

³⁰ Aún así, algunas fuentes difieren sobre las fechas concretas, el lugar de grabación, e incluso sobre si *Amor ti vieta* fue acompañado al piano por Giordano y *Non più nobile* por Cilea. J. P. Mouchon, en *Le Ténor Enrico Caruso...*, op. cit., p. 21, data las siete primeras tomas el 12 de noviembre y las tres restantes el 1 de diciembre, éstas de nuevo en el Gran Hôtel et de Milan. J. R. Bolig, en la discografía carusiana publicada en el libro de Scott *The Great Caruso...*, op. cit., p. 271, sitúa siete el 30 de noviembre y tres el 1 o 2 de diciembre. M. Aspinall y G. Cesarini, en GARGANO, P. y CESARINI, G., *Caruso. Vita e arte...*, op. cit., p. 266, coinciden con Bolig. Estos últimos también apuestan por el acompañamiento de los compositores en sus respectivas creaciones.

frecuentemente por el mi_{\flat_3} y el fa_3 , castigando la zona de pasaje. Las numerosas ascensiones al sol_3 , la_3 y si_{\flat_3} , son resueltas con pujanza y voz de pecho, sin recurrir nunca al falsete. El color del instrumento no tiene todavía los tintes oscuros que adquirirá años después, pero resulta ya tremendamente sugestivo. El fraseo es de gran eficacia, combinando una emisión más liviana allá donde es requerida, como en los diez primeros compases, en los que suena tremendamente lírico, con momentos de mayor tensión y robustez que ayudan a enfatizar el mensaje. En *È eterno! È santo! Eterni son gli eroi!* exhibe por primera vez la consistencia de sus generosos medios [fig. 1]:



Fig. 1. La tensa escritura no impide a Caruso salir del pentagrama emitiendo anchos y brillantes la_3 y si_{\flat_3} .

Destacaremos el ataque directo y limpio del resonante si_{\flat_3} de *Èterno!*,³¹ resultando igualmente lustroso el salto de octava la_2 - la_3 de la frase *Erran l'anime ultrici!* [fig. 2]:

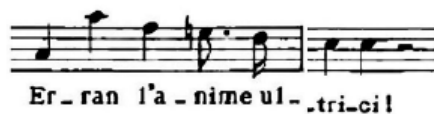


Fig. 2. Salto de octava ascendente la_2 - la_3 .

La emisión se torna de nuevo más suave, sin perder expresividad, desde *E quella mesta tomba* hasta la indicación *Più mosso*. En esta sección hace una ostentación de *fiato* uniendo *si schiudea* (aunque pronuncia *schiudeva*) y *fatta*, que pasa por una sinuosa suerte de la_{\flat_3} - sol_{\flat_3} - fa_3 [fig. 3]:



Fig. 3. La voz se mueve cómoda, sin esfuerzo o dificultad, en el sector agudo de *fatta*.

³¹ Se subrayará la sílaba o parte del texto afectada por el comentario para un mejor seguimiento.

Desde el cambio de tiempo advertido el fraseo se enciende, cubre adecuadamente el fa_3 de *nascea!* sobre la vocal “e”, escoge la línea superior que alcanza el sol_3 (sin recurrir a la *Opp.* menos comprometida), roba un aire antes de *l’Epoepa* [fig. 4] y enlaza, en otro alarde de *fiato* que prueba que la respiración en todo este fragmento es correcta, con un si_3 de gran anchura, solo ensombrecido por un minúsculo desapoyo puntual, justo al final de la nota, que la hace oscilar ligeramente antes de resolver la frase en sol_3 [fig. 5]:



Fig. 4. Renuncia a la opcionalidad grave, roba aire antes del mi_3 de *l’Epoepa*, va al la_3 y el re_3 lo transforma en otro la_3 .



Fig. 5. Enlaza el la_3 anterior de *l’Epoepa* con el si_3 de *Ah!*. Después del sol_3 toma aire, acentúa el fa_3 y el mi_3 de la sílaba *co*, y finaliza con el fa_3 tal y como está en la partitura, a diferencia de su ulterior versión con el cierre en si_2 .

Caruso no concluye con el si_2 que se impuso en muchas ediciones posteriores, dejando el final en el fa_3 escrito, nota que seguramente haría por indicación expresa de Franchetti en los recientes ensayos de la ópera.

Otra muestra excelente la encontramos en la última pieza de la extenuativa sesión de 11 de abril, *Apri la tua finestra* (1791 B), de *Iris* de Mascagni.³² A pesar de la continuamente escabrosa escritura mascagniana, que hostiga el cambio de registro en largas y sofocantes frases que discurren frecuentemente entre el mi_3 y el la_3 , supera todos los escollos con éxito legándonos un Osaka sensual, masculino, a través de un fraseo ardiente que sólo en el ataque del esplendoroso la_3 de “a me” usa un

³² No perdamos de vista que en poco más de una hora Caruso cantó diez comprometidos fragmentos con la responsabilidad de su trascendencia, y recordemos que en el aria anterior en orden de grabación, *E lucevan le stelle*, las cosas no habían ido demasiado bien. Además, la noche previa había representado en la Scala la última de las funciones de *Germania*, lo que acrecienta el mérito de esta singular toma.

pequeña aspiración de la vocal “e”.³³ Respeta casi todas las prescripciones de la partitura, aunque podemos advertir que en *povera Dhia!* se sirve de un sutil *portamento* para pasar del fa_3 al sol_3 , incorporando un mordente sobre el fa_3 de *Dhia!* y una respiración adicional no usual entre los re_3 de *finestra al raggio*. Estas pequeñeces se olvidan ante genialidades como la sedosidad y exquisitez con la que consuma una *a mia calda malia* de sonido etéreo, o la demostración de *fiato* en *Ior ha ascoltata, o Dhia, la tua preghiera*. La agotadora página solo le provoca algún atisbo de cansancio en una frase, curiosamente, de las menos exigentes, *a le mie parole*, cuyo si_2 final que queda algo cortado. Omite “io” en *Morire io ti farò*, y quizá tenga razón al hacerlo pues es difícil pronunciar en una semicorchea “re-io”. Consigue un efecto sorprendente con la vehemente acentuación del fa_3 de “Sol” en el *poco affrettato* de *ma ti farò morir dal Sol baciata* que coincide con la indicación de Mascagni *con gran calore* [fig. 6]. Acaba el aria con gallardía y con ella su más que satisfactorio primer contacto con el medio.



Fig. 6. Obsérvese la fogosa entrega en el fa_3 de Sol.

Posiblemente el culmen de cuanto se grabó en 1902 sea *Vesti la giubba* (2875) de *Pagliacci* (Leoncavallo). Contiene un recitativo perfectamente declamado donde el eficiente texto cobra su verdadera dimensión trágica por el soberbio trabajo del intérprete. Ataca firme y en *piano* el mi_3 de *Vesti*, abre y recalca los si_2 de *paga* con clara intención dramática y cubre el sonido en todas las notas de *E se Arlecchin*, sol , fa_3 y fa_3 , dichas de un solo *fiato*. Es uno de los primeros, si no el primero, en grabar *applaudirà!* con re_2 y no en su opcionalidad de fa_2 , aunque introduce texto ininteligible añadido a la palabra señalada. En el fa_3 de *Ah!* el sonido no está girado, pero sí perfectamente apoyado, eligiendo conscientemente resolverlo así para enlazar con el sol_3 de *Ridi*, donde ya cubre, y no abandona esa posición hasta concluir la frase. La terrible secuencia *sul tuo amore infranto!* es dicha de una único aliento y solamente se ayuda en el primer la_3 de *amore* con otra leve aspiración y un pequeño golpe glótico, pero el resul-

³³ Con “aspiración” nos referimos a acompañar la pronunciación de la vocal con una “h” que no es muda, cuyo sonido en español sería algo más débil que el de la letra “j”. Caruso emplea este recurso en varias ocasiones a lo largo de esta primera jornada de grabación.

tado externo es fantástico, apurando el sol₃ de *amore* y yendo al segundo la₃ con tanta convicción como profunda es su carga emocional [fig. 7]:



Fig. 7. En esta abrupta escritura Caruso puede jactarse de un maravilloso fiato y un impecable dominio del pasaje sustentado por un apoyo intachable.

El fa₃ de *Ridi* está dicho con gran expresión, muy recogido y en *piano*, contrastando con la gran frase anterior, cerrando el aria de manera conmovedora pero sobria, cantada y no gemida, siendo este disco el que en realidad le abrió las puertas del Metropolitan de Nueva York y no el *E lucevan le stelle* de 11 de abril como equivocadamente recoge Fred Gaisberg en su autobiografía.³⁴

Frente a esta sublimidad, a la que se podrían sumar otras piezas como el *Amor ti vieta* (2872) de la *Fedora* de Giordano, que parece convertirse en la voz de Caruso, sin serlo, en una bagatela por la insultante facilidad con que la canta, hay títulos que presentan alguna mácula en mayor o menor medida, como un leve roce entre el sol₃ y el la₃ de *infiora* en la segunda estrofa de *Questa o quella* de *Rigoletto* (1783 B) o una falsa entrada en *Dai campi, dai prati* (1789 B) de *Mefistofele* de Boito. Pero tres obras especialmente ponen de manifiesto el camino que quedaba por recorrer: *Aida*, *Elisir* y *Tosca*. En *Celeste Aida* (1784 B) el fraseo es poco ortodoxo y muchas tomas de aire, equivocadas. En vez de reposar tras *Mistico serto* lo hace después de “di”, y elude asimismo respirar al concluir *luce e fior*, que alarga todo el dilatado compás para enlazar con *del*, con un resultado carente de elegancia. Algunos fa₃ los emite correctamente, cubriendo bien el sonido; otros son más agrestes, abiertos pero adecuadamente apoyados; los hay, como el fa₃ de transición de *mio pensiero* que une al sol₃ de *tu sei Regina*, dubitativos entre cubrir, sensación inicial, y abrir, que es lo que finalmente hace, mientras que alguno más, como el que enlaza ambas partes del aria, se queda fuera de lugar: tras el primer si₃, de buena factura, un mi₃ de *vicino-al sol* levemente creciente en la afinación pero efectivo en la intención, entona el fa₃ de “ah” abierto y blanco en su principio, sin

³⁴ Mouchon, en *Le Ténor Enrico Caruso...*, op. cit., p. 21, refiere el error de Gaisberg en *The Music Goes Round ...*, op. cit., p. 46, al igual que en la versión italiana *Musica e disco*, Milán, Fratelli Bocca Editori, 1949, p. 62. Gaisberg fue variando con el paso del tiempo el relato original de los hechos de la tarde del 11 de abril de 1902 de forma capciosa, pero en este caso parece simplemente un fallo de la memoria.

el apoyo preciso, intentando oscurecerlo y cubrirlo, con una patente falta de homogeneidad, antes de enlazar con la segunda parte de la romanza donde, de nuevo, las tomas de aire son inciertas, cambiando la letra de *mistico raggio* por *mistico serto* y no respetado, entre otras, las ligaduras de expresión entre “raggio” y “di”, seguramente por la mutación del texto, ni entre “fior” y “del” [fig. 8]:

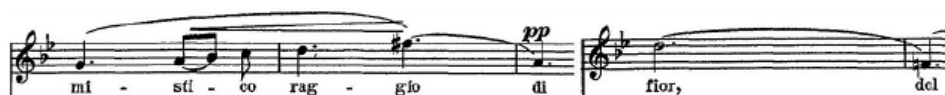


Fig. 8. Omite las ligaduras de expresión prescritas por Verdi.

El segundo si_b_3 es notable, carnoso y vibrante, y perfectos técnica-mente en el descenso los la y sol_3 de *gerti-un-tro*, pero cuando esperamos el climático cierre nos sorprende con un poco adecuado falsete, pues una cosa es respetar la directriz *morendo* preceptuada por Verdi y otra hacerlo a costa de romper la armonía del conjunto con un canto que abandona el apoyo inclinándose por un sonido mixto propio de cantantes de generaciones precedentes. En su segundo intento con este título, de 30 de noviembre de 1903 (2873), insiste en las extrañas respiraciones del 11 de abril, eligiendo un *tempo* más ágil desde *Il tuo bel cielo* que continúa con un cambio en la propia escritura musical, al alterar el valor de diversas corcheas en *un regal serto sul crin posarti*, con resultado de dudoso gusto verdiano. Los si_b_3 son inferiores en calidad a los precedentes y nos priva del tercer y resolutivo si_b_3 .

E lucevan le stelle (1790 B) de *Tosca* es musicalmente inaceptable al entrar Caruso tres compases antes de tiempo entonando un si_2 , siguiendo al acompañamiento, en vez del $fa_{\sharp 2}$ que le tocaría cantar si la entrada hubiera sido correcta. Pianista y tenor prosiguen los primeros lances por su cuenta hasta el deseado encuentro, que se produce entre el final de *stridea l'uscio dell'orto* y *e un passo sfiorava la rena...* El $fa_{\sharp 3}$ de *Oh! dolci baci, o languide carezze* está muy abierto y escapa de él, no aprovechando la oportunidad que le brinda la frase *disciogliea dai veli!* para alardear de su *fiato* y control dinámico. A partir de ahí la interpretación gana en entrega, que va aumentando hasta el la_3 de *E non ho amato*, lo mejor de este solo. El gemido anterior a la última *vita!*, prescindible.

Y *Una furtiva lagrima* (1786 B) de *L'elisir d'amore* de Donizetti, si bien convence por su extraordinaria transmisibilidad, no está exenta de reminiscencias de un gusto arcaico como la introducción de un adorno, a manera de *gruppetto*, en *invidiar sembrò*, ni de respiraciones inconvenientes como en la sección *confondere i miei co'suoi sospir*: toma aire tras *confonde-*

re, repitiendo la acción después de *co'suoi*, rompiendo el fraseo [fig. 9]. Celletti afirma que abre el la_{b_3} de *quelle festose giovani* pero, aun cuando no dice si se refiere a la versión de 1902 o a la de 1903, ese la_{b_3} está perfectamente girado y suena muy libre en ambas, aunque es mejor en esta primera.³⁵ Sí advertimos algún fa_3 demasiado abierto, como en las frases *che più cercando io vo, ah, cielo* o el del *d'amor* de clausura, varios mi_{b_3} poco recogidos, como el de *del suo bel cor sentir* o el de *confondere*, notas como el sol_{b_3} de *del suo* que hubieran resultado mejor más cubiertas, o el si_{b_2} de resolución en *d'amor* algo falto de apoyo, lo que provoca una ligerísima oscilación, pero nunca convergeremos con Gargano y Cesarini, que aprecian hasta nueve sonidos crecientes y cinco *calantes*, además de otros «un poco ásperos», concluyendo por ello que Saverio Procida tenía razón en su agria crítica en el debut napolitano de Caruso.³⁶ El comentario, desproporcionado, no es de recibo. Continúan diciendo que tanto esta como la versión Zonophone muestran un tenor esencialmente 'di grazia' que está a punto de convertirse en lírico,³⁷ lo cual, en nuestra opinión, es incorrecto. En las grabaciones vistas hasta ahora encontramos una voz inconfundible de lírico-spinto que, en ocasiones, cuando la situación dramática o la escritura vocal lo solicitan, adapta su espléndido y voluminoso instrumento a estos cometidos menos pesados, sin perder nunca, ni aquí, el carácter original de su materia prima.³⁸



Fig. 9. Coge aire tras *confondere*, repitiendo la acción después de *co'suoi*, rompiendo el fraseo. Resulta más conveniente hacerlo tras *i miei* para asegurarse una buena reserva y unir después el fa_3 con el sol_3 .

³⁵ CELLETTI, R., *Il canto. Storia e tecnica, stile e interpretazioni dal recitar cantando a oggi*, Milán, Garzanti, 1989, p. 81.

³⁶ GARGANO, P. y CESARINI, G., *Caruso. Vita e arte di...*, op. cit., p. 190.

³⁷ *Ibidem*. Michael Scott, en *The Record of Singing to 1914*, London, Ed. Duckworth, 1977, p. 140, observa en nuestra misma línea que nunca fue un *tenorino*. Nigel Douglas, en *Legendary Voices*, London, Andre Deutsch Limited, 1992, p. 36, lo sitúa entre los líricos al estudiar esta grabación, destacando que, si por una parte su cualidad tímbrica nos haría pensar en una voz corpulenta, los embellecimientos y ligereza con la que la afronta avergonzarían a muchos *tenore di grazia*.

³⁸ FREESTONE J. y DRUMMOND, H. J., *Enrico Caruso...*, op. cit., p. v, lo catalogan en sus inicios como un tenor lírico de considerable poder. Mouchon, en *Le Ténor Enrico Caruso. Volume I (La voix et l'art, les enregistrements) Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, Saint-Denis (París), Edilivre, 2015, p. 8, lo adscribe sin ambages a la categoría del lírico-spinto, y en "Particolarità fisiche e fonetiche della voce incisa di Caruso", en VACCARO, R., *Caruso*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 41, proclama concluyente que la voz de Caruso era incontestablemente la de un tenor lírico-spinto.

Discos Zonophone

Las siguientes grabaciones Zonophone de 19 de abril de 1903 marcan una sutil evolución técnica que patentiza por sí sola que la fecha de éstas es posterior a las de 1902. Podemos centrar ese desarrollo en concretos pasajes de *Una furtiva lagrima* (X 1552) como el adorno de *invidiar sembrò*, ahora más sobrio, o el fa_3 de *io vo*: sigue haciéndolo abierto, pero da la impresión de mayor control, pudiendo alargar la nota a placer antes de enlazarla, incluso la agranda. En *lo vedo* detiene el tiempo en un elocuente *diminuendo* extremo cuya única tacha es una aspiración de la vocal “e”. Aunque vuelve a respirar dos veces en *confondere i miei co’suoi sospir*, ahora no rompe el fraseo, pues la segunda la realiza tras *i miei*, mucho más canónica, ganando el fa_3 del interpolado *d’amor* en aplomo y consistencia. Otro ejemplo que expone su avance es *E lucevan le stelle* (X 1553), esta vez sincronizado con el piano y con la voz más fácil, aunque el $fa_{\#3}$ de *Oh! dolci baci, o languide carezze* sigue causándole problemas, pues lo coge demasiado abierto y huye de él sin mantenerlo. Afronta con mucho más arrojo la frase *disciogliea dai veli!* y también alarga su duración, siendo en líneas generales una grabación de alto nivel con un sólido la_3 en *E non ho amato*.

Por el contrario, quedan resabios de su canto anterior, de acuerdo a lo que nos describían las críticas de la prensa de su periodo inicial, en *La donna è mobile* (X 1555) de *Rigoletto*, donde compagina una fraseo desenvuelto y momentos de ensoñación, como el *diminuendo* sobre el $sol_{\#3}$ de *accento* en las dos vueltas, con otros pasajes en los que evita la voz plena. En la cadencia final, tras el $la_{\#3}$ de la vocal “e” toma aire y repite ese mismo $la_{\#3}$ con un enojoso falsete. Acorta la *cadenza* y acaba el aria despojándola del acostumbrado remate del si_3 , demostrando todo ello que no ha acabado de resolver por completo el conflicto de su emisión y que la extensión, con el límite del si_b3 documentado por el disco, debía todavía desarrollarse [fig. 10].



Fig. 10. Usa un registro mixto desde el último ataque de la “e” del $la_{\#3}$, ahorra notas en la cadencia tradicional, en la que debería haber ascendido al si_3 , y clausura el fragmento ignorando el acostumbrado remate del si_3 .

Cilindros Pathé Frères y conclusiones

Las espinosas grabaciones AICC-Pathé Frères, de abril u octubre de 1903, como ya hemos visto, testimonian un instrumento que ha adquirido mayor riqueza armónica, percibiéndose una voz más llena, más redonda, con más uniformidad en la emisión y ligeramente más oscura.

A pesar de ser la canción *Tu non mi vuoi più bene* (84003),³⁹ de Antonio Pini-Corsi, una grácil melodía de carácter amoroso, Caruso renuncia en ella al empleo de medias voces o sonidos mixtos, como hacía en ciertas grabaciones de 1902. La intensidad de los dos la_3 de su sección conclusiva, anchos, resonantes, broncíneos, confirman ese cambio que se repite en el declamado inaugural de *E lucevan le stelle* (84004), de sonido más firme y robusto, como en *mi cadea fra le braccia*. En la frase *Oh! dolci baci, o languide carezze* el mi_3 de *baci* está mejor resuelto, abierto pero algo más recogido, como el $fa_{\#3}$ de *ci, o* que, sin llegar a girar, domina con astucia, pues aunque no lo mantiene y apiana como hacen otros intérpretes, sabe salir más airoso que en las dos versiones anteriores. El *fiato* sigue traicionándole en algún final de frase exigente donde se ve obligado a acortar la última sílaba, como sucede con el $fa_{\#3}$ de salida en *disciogliea dai veli!*, que el cantante compensa obsequiándonos al terminar con un la_3 vibrante. *Qui sotto il ciel della bella Turena* (80006), de *Gli ugonotti* de Meyeerbeer, confirma la condición de un sonido homogéneo con mucha más pulpa, más entero y con buen *squillo*, sobre todo en el sol_3 de *e qual favor!* y el siguiente sol_3 desde el que se eleva a un si_3 resplandeciente que emite sobre la “e” conclusiva de *e qual piacer*.

Este análisis acústico y estético nos permite aventurar que difícilmente pueden ser anteriores estas grabaciones a las de 1902 por el estado de la voz, por su avance técnico, por su interpretación más moderna y por la mayor implicación dramática, todavía distante de la de su época de plenitud, aunque ya en latencia. Pero tampoco nos parecen coincidentes en fecha con las de 19 de abril de 1903 y no por conjeturas sobre números de serie o matrices, como se expuso en páginas precedentes, sino por pura comparación sonora: ninguna de las grabaciones Zonophone tiene la consistencia tímbrica, el peso armónico y el color de éstas. Cabría objetar que esto se podría deber a los diferentes sistemas de captación del sonido,⁴⁰ pero también la diversa concepción de los dos *E lucevan le*

³⁹ Favia-Artsay, en *Caruso on records...*, *op. cit.*, p. 31, defiende que el título verdadero era *Tu non mi vuoi più ben*, sin la “e” final, y que así apareció en el cilindro original, pero al ser pasado a disco, de alguna manera incorporó la “e”, perpetuándose desde entonces el error.

⁴⁰ Los cilindros de fonógrafo filtraban menos los armónicos que los discos de gramófono. Entre otros, MOUCHON, J. P., *Le Ténor Enrico Caruso. Volume II ...*, *op. cit.*, p. 9.

stelle subraya la hipótesis de que difícilmente pudieron haber sido interpretados el mismo día. En cualquier caso, hasta la aparición de alguna prueba documental de importancia, como el descubrimiento de noticias alusivas en una investigación de hemeroteca, la incógnita sobre su incierto origen seguirá abierta.

A partir de este momento, y con la excepción de dos únicas tomas verificadas en Milán en 1904,⁴¹ Caruso grabará en exclusiva con la Victor Talking Machine Company norteamericana hasta su defunción, cuyo reciente centenario nos ha proporcionado un pertinente pretexto para honrar su memoria [figs. 11 y 12].



Figs. 11 y 12. Caruso escuchando su voz en un gramófono Victor.

⁴¹ *Mi par d'udir ancora* (268 i) de *I pescatori di perle*, de Bizet, y *Mattinata* (2181 h) de Leoncavallo, con acompañamiento del compositor, ambas de 8 de abril, como ya aventuró Sokol en "The Pre-Victor Recordings...", *op. cit.*, p. 7, que las situó entre el 1 y el 9 de abril, pero más cerca de esta última fecha.