

C

R O B E R T O A L A G N A

CARUSO

1873

1873

Lucio Dalla 1943–2012

1 CARUSO 5:15

Text: Lucio Dalla

Gioachino Rossini 1792–1868

2 DOMINE DEUS 5:17

from Petite Messe solennelle

George Frideric Handel 1685–1759

3 FRONDI TENERE ...

OMBRA MAI FU 3:57

from Serse HWV 40 (Act I – Serse)

Libretto: Nicolò Minato

Antônio Carlos Gomes 1836–1896

4 MIA PICCIRELLA 3:46

from Salvator Rosa (Act I – Gennariello)

Libretto: Antonio Ghislanzoni

attr. **Giovanni Battista Pergolesi 1710–1736**

5 TRE GIORNI SON CHE NINA 2:57

attr. **Louis Niedermeyer 1802–1861**

6 PIETÀ, SIGNORE 4:54

Anton Rubinstein 1829–1894

7 Ô LUMIÈRE DU JOUR 4:04

from Néron (Act II – Néron)

Libretto: Jules Barbier

Teodoro Cottrau 1827–1879

8 SANTA LUCIA 4:13

Text: Teodoro Cottrau

Giacomo Puccini 1858–1924

9 VECCHIA ZIMARRA 2:29

from La bohème (Act IV – Colline)

Libretto: Giuseppe Giacosa & Luigi Illica

Antônio Carlos Gomes

10 SENTO UNA FORZA

INDOMITA 4:52

from Il Guarany (Act I – Pery & Cecilia)

Libretto: Antonio Scalvini & Carlo d'Ormeville

Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840–1893

11 SÉRÉNADE DE

DON JUAN OP. 38 / 1 3:21

Text: Aleksey Tolstoy · Sung in French

Jules Massenet 1842–1912

12 ÉLÉGIE 3:52

Text: Louis Gallet

Helen Rhodes

(aka Guy d'Hardelot) 1858–1936

13 PARCE QUE (BECAUSE) 2:34

Text: Helen Rhodes

Giuseppe Verdi 1813–1901

14 QUAL VOLUTTÀ TRASCORRERE 4:18

from I Lombardi alla prima crociata

(Act III – Oronte, Giselda, Pagano)

Libretto: Temistocle Solera

Emanuele Natile 1862–1932

15 MAMMA MIA CHE VO' SAPÉ? 3:37

Text: Ferdinando Russo

Georges Bizet 1838–1875

16 MI PAR D'UDIR ANCORA 3:23

from Les Pêcheurs de perles

(Act I – Nadir, sung in Italian)

Libretto: Michel Carré & Eugène Cormon

Italian translation: Angelo Zanardini

Ruggero Leoncavallo 1857–1919

17 MATTINATA 1:56

Text: Ruggero Leoncavallo

Francesco Cilea 1866–1950

18 NO, PIÙ NOBILE 2:52

from Adriana Lecouvreur (Act IV – Maurizio)

Libretto: Arturo Colautti

Arr.: Enrico Caruso

Jules Massenet

19 CHIUDO GLI OCCHI 2:51

from Manon

(Act II – Des Grieux, sung in Italian)

Libretto: Henri Meilhac & Philippe Gille

Italian translation: Angelo Zanardini

VINTAGE BONUS

Ernesto De Curtis 1875–1937

20 TU CA NUN CHIAGNE 2:25

Text: Libero Bovio

ROBERTO ALAGNA *tenor*

ALEKSANDRA KURZAK *soprano (10, 14)*

RAFAŁ SIWEK *bass (14)*

STÉPHANIE-MARIE DEGAND *violin (12)*

JULIEN MARTINEAU *mandolin (1, 8)*

NICOLAS MONTAZAUD *percussion (1, 13, 15)*

ORCHESTRE NATIONAL

D'ÎLE-DE-FRANCE

YVAN CASSAR *piano & conductor*

Arranged, Produced & Musical Direction:
Yvan Cassar (except track 5)

Recording:
La maison de l'Orchestre national d'Île-de-France,
June 27 – July 11, August 27–29, 2019

Orchestra Recording at Ondif Studio, Paris:
Maximilien Ciup (2–7, 9–11, 14)
Stéphane Reichart (1, 8, 13, 15)

Editing:
Maximilien Ciup & Cécile Coutelier

Piano Recording:
Maximilien Ciup
at Ondif Studio, Paris (12, 16, 18, 19)
François Gauthier
at Spookland Studio, Paris (17)
Nick Wollage
at Air Studios, London (20)

Mixes:
Maximilien Ciup (2–7, 9–12, 14, 16, 18, 19)
Stéphane Briand (1)
Stéphane Reichart (8, 13, 15, 17, 20)

Arranged by
Yvan Cassar (1, 3, 4, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 20)
with Sylvain Morizet (6, 7, 11)
Arranged & Orchestrated by
David Alagna, Édition Symétrie (5)

Orchestrations: Yvan Cassar, Sylvain Morizet,
Jean Pascal Beintus, Nicolas Charron
Executive Producer: Alexander Busche
Copyist: Guy Paul Romby

Publishers: 2001 BMG Recording S.P.A. –
Rome SIAE BMG Songs, Inc. (1)
Casa Musicale Sonzogno (18)

Piano Preparation:
Claude Baudry & Cyril Mordant

Design: Büro Dirk Rudolph
Editorial & Translations: texthouse
Photos Roberto Alagna: Gregor Hohenberg
© Sony Music Entertainment



CARUSO

1873

ROBERTO A L A G N A

For as long as I can remember, I've felt an almost visceral love and admiration for Enrico Caruso. Ever since my career began I've wanted to pay tribute to this exceptional singer, so this album is a dream come true.

Caruso is part of my life, part of my roots even. My great-grandparents knew him in New York. I feel as if I'd known him – there's that same sense of closeness one might feel for an eminent ancestor. I was about ten when I first became aware of him, although for that first encounter he was inhabiting the face and physique of another tenor, Mario Lanza, who played him in Richard Thorpe's film *The Great Caruso*. I transferred all the affection I'd had for my ancestors to him – he was exactly how I pictured my great-grandfather, whose life story I'd been told many times.

As a teenager I drank in Caruso's recordings. He was the singer I studied the most, thanks to my teacher Rafael Ruiz, who was a great collector of old records and a huge fan of Caruso. We'd spend entire Sundays listening to him, dissecting every phrase, every sonority, every idea, every vocal inflection, every way he had of landing on a note.

CARUSO THE TRAILBLAZER

An iconic tenor, Caruso was also the first modern tenor. There was one way of singing before he came along, another after he'd gone. He influenced such phenomenal singers as Beniamino Gigli and many others who followed him. Everyone who had the luck to see him on stage said that it was impossible to compare his singing to anyone else's – because of his cello-like tone, because he put his heart and soul into his performances, because of the sob you could hear in his voice, the suffering he could convey – he was unique, with a voice that was both human and divine. He mixed up the rules of the *bel canto* tradition from which he came with those of the emerging style of *verismo*. The *verista* composers were his contemporaries and he appeared in the premières of such magnificent operas as *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*, *L'Arlesiana* and *La fanciulla del West*, among others.

More fascinating yet is the fact that we still have recordings in which Caruso is accompanied by the composers themselves. We know that Puccini was adamant he should play Rodolfo, willingly agreeing to transpose “Che gelida manina” into a different key despite Toscanini's reluctance.

Over time, Caruso has become a legendary figure. Films have been made about his life – and death – and his love letters have inspired novels. His generosity, his talent as a caricaturist, his good nature and Neapolitan character have all left their stamp on the collective imagination, turning him into a hero who gave every last ounce of his strength.

And this was indeed true – even if he didn't actually die on stage, he did keep singing until the end. Having returned to Naples, he died of lung disease, but also of sadness at not being on stage any more, not being able to sing. Music was his life, it was stronger than him. He was born to sing.

Caruso was the trailblazer when it came to recording. He was the first to record in such quantity – and a huge amount of what he recorded was destroyed! He used to record several takes and listen back to them straightaway, the effect of which was to wipe out the take on the fresh wax. Only when he felt absolutely happy to set down a final version could the recording begin. Created between 1902 and 1920, his recorded output is particularly rich. No one else recorded so much until Gigli, his direct heir, and then modern singers such as Del Monaco, Di Stefano and onwards to Pavarotti et al. Caruso was also the first to have hit records – “Vesti la giubba” from *Pagliacci*, for example, or *Mattinata*, a popular song of the day that we'd now classify as a crossover track. Caruso's 1904 recording of *Mattinata*, with piano accompaniment provided by its composer Leoncavallo (who dedicated the song to him), turned it into a global hit. Through his recordings Caruso was able to arouse the interest of a listenership increasingly enamoured of his voice.

BEAUTY OF SOUND RATHER THAN VOCAL ACROBATICS

Caruso's singing is very interesting: heir to the *bel canto* school, he never pushed his voice beyond its limits. He always looked for ease of projection and beauty of sound. If a particular phrase or passage was too high for him, he had no qualms about transposing it, even mid-duet. At that time, restricted by the maximum duration of wax cylinder recordings, expert editors were needed. It was their job to ensure that any overlength works or excerpts were cut down without any loss of impact or nuance. We can hear that in Rossini's *Domine Deus*, in *Pietà, Signore* and in the *Il Guarany* duet. All of these are considerably more than seven minutes long, but have been reduced to four and a half minutes at most. Wax, bakelite and the earliest records were all limited when it came to duration (five minutes maximum per side for 12-inch 78s). This explains the choice of very fast tempos for such long arias as “Vois ma misère, hélas!” from *Samson et Dalila*. It's remarkable to see how they managed back then to shorten a piece and not disfigure it but retain the best of it, its essence. And there was never any hesitation about lowering the key to make a piece more comfortable to sing. Facility and beauty of sound came before power and vocal acrobatics.

THE CARUSO “STYLE”

I respected the Caruso “style” while making this recording, just as one would respect a composer’s style. He was a true creator. I adopted, as scrupulously and accurately as possible, his style of singing, of emitting sound, his individual manner of phrasing – an exercise in subtlety, as if a present-day conductor wanted to copy to the letter the gestures and tempos of a Toscanini. Caruso was an exceptional singer. Nature had given him his instrument, of course, but he shaped it himself and in doing so created something utterly unique.

There would have been no sense in my imitating him, a mistake I’d made in the past. My audience would have been disappointed if my voice had become unrecognisable as mine. My aim was to celebrate Caruso but hang on to my own vocal identity. I followed his key signatures, I even did my best to reproduce his breathing patterns, as much as possible, to open up certain sounds where he did, to close others where he did. It was a strange feeling: I was so immersed in the sound of Caruso that I started hearing his voice instead of mine inside my head during the sessions.

As I was performing the various arias, I had to remember with complete precision what he’d done with them. I made notes in my scores because it was hard to keep everything in mind while we were recording. There was such a lot of information to take into account. Sometimes Yvan and I had to stop and listen to Caruso between takes and then make some improvements. We didn’t want to add anything that he hadn’t included we tried to equal his tempos and to hold the high notes for the same amount of time and no longer.

Of course the results aren’t 100% accurate. Time is money when you’re recording, and at a given moment you simply have to stop – even though there were times on this project when we noticed later that a particular detail had escaped us, such as a breath he’d taken between words to help him hit a high note. To be totally accurate, we’d also have had to adopt the pitch of the day, which was lower than today’s standard pitch, and that would have been hard to achieve with an orchestra of modern instruments. Nevertheless, we did everything possible to reproduce his style.

INSIDE CARUSO’S MIND

This was the joy and the charm of this project. Yvan faced exactly the same challenge. Together we had to find a way into Caruso’s world – I had to get inside the man, into his mind. Yvan had to get into mine, and conduct at the same time. He also wrote the arrangements and so had to immerse himself in this universe and retranscribe the orchestrations, because none of the arrangements used in Caruso’s recordings survive. They too were affected by the technical limitations of the day.

I’ve had a go at making acoustic recordings, as in Caruso’s day, at the turn of the 20th century – on wax, without electricity. The sound waves emitted by instruments or the

human voice were channelled through a horn to make a cutting stylus vibrate and etch a groove into a wax cylinder. The sound of string instruments was captured less effectively using this technique than that of other instruments, which is why they were often replaced by an array of brass instruments, including the tuba! Thanks to Yvan, we did everything possible to recreate the original orchestrations, so as to be able to reproduce all the atmosphere and charm of these early recordings.

MISTAKES THAT AREN’T MISTAKES?

There are occasional mistakes in Caruso’s recordings. Or at least, there are things that we’d see as mistakes today. What he sings isn’t exactly what’s written in the score. These differences in fact add considerable interpretative and dramatic power to his performances and we decided to include all of these “mistakes”. Although Caruso was performing works by his contemporaries, we can see that he regularly took liberties with both words and music. In *Les Pêcheurs de perles* or *Manon*, for example, he invents ornaments, breaths and phrasings, while in the *I Lombardi* trio he joins in at one point with the soprano line. All this does is prove that music is, first and foremost, a living, breathing thing. Now we no longer permit ourselves such departures from the score, or at least only when it comes to variants from tradition that have themselves become the norm. In following Caruso’s example, we tasted a kind of freedom that we perhaps lack today.

AN INNER JOURNEY

Retracing Caruso’s recording career, from 1902 to 1920, also took me on an inner journey. In quick succession I had to imagine myself as everything from the barely 30-year-old Caruso to the fully mature Caruso, although even then he was only 47. But we all sing differently at 25, 35, 55...

Like any journey, it was an enriching experience. It was a chance to travel in search of a certain freshness, brightness, spontaneity and maturity, a certain passion and also a sense of suffering that you can hear towards the end of Caruso’s life, when he was starting to have breathing difficulties. As time went by, something happened, his voice changed, matured; his whole life can be heard in its sound.

If I’d followed chronological order, I’d have had to begin with the less elaborate recordings, because in the early days Caruso recorded in a hotel room with a simple piano accompaniment. I wanted to do the opposite: to begin with the latest recordings, namely Rossini’s *Petite Messe solennelle*, the last one he made, and finish with the earliest.

YESTERDAY’S CARUSO, TODAY’S CARUSO

For this journey back in time, we’ve chosen, after long consideration, to open the album with something unexpected: Lucio Dalla’s *Caruso*. This is really a pop song, in terms of its arrangement, structure, development and colour, so we had to think about how we

could add it to our tracklist without changing the whole character of the album, without it clashing with the overall tone of an album which, even if we hadn't artificially "aged" it, was meant to sound as it would have done in Caruso's day. I thought about it long and hard. Dalla was inspired to write his tribute by a visit to the room in which Caruso died at the Vesuvio Hotel. But what's less well known is that he also drew on *Dicitencello vuie*, a song Caruso never sang as it was written ten years after his death, and from whose lyrics Dalla made a number of direct borrowings for his own song ("Te voglio bene assaje", "Una catena", etc.) – the same words and almost the same tune. I decided to combine the two and create a piece that's more operatic in feel. The tonalities are completely modified, and there are even several key changes during the course of the song, giving it a classical air while leaving it with its own identity intact. What Yvan and I tried to create was a version that could have been sung by Caruso himself. We understand each other well and were definitely on the same wavelength here, so were able to create something from that starting point. I'm delighted that we turned the idea into reality and that we've produced a completely original version of the song.

BLENDING PORTRAITS

It was hard to select the repertoire for the rest of the album, because we had a list of around 300 pieces to choose from, giving us endless possibilities. We could only pick a small number, but I was keen to show off as many facets as possible of Caruso's style and personal taste, and present an album that reflected him and some of his key personality traits. His repertoire was very eclectic, both in terms of composers (Tchaikovsky, Gomes, Rubinstein, etc.) and genres. It ranged from solo arias with either piano or orchestral accompaniment, to operatic duos or trios, as well as including Neapolitan songs, the popular songs he loved, art songs, sacred music, and so on – I wanted the album to reflect all of these. I chose my own favourites, of course, so the programme reflects me too, as if our two portraits had been subtly blended together. I've often paid tribute to Caruso in my own recording career by featuring music that he sang on my albums – Lensky's aria (in French), *La Reine de Saba* and the duet "A la luz de la luna", for example. But I wanted to go much further with this recording.

We haven't just included Caruso's greatest hits. That would have been a bit dull, especially as I've already recorded quite a few of them, and I'd rather explore new territory than duplicate existing recordings.

For example, we've included an extract from *Les Pêcheurs de perles*, which I'd recorded previously in French, but here sing in Italian, with piano accompaniment, and in the same key as Caruso. I think that for each number, his choices, his preferences, the choice of one language over another, all say something about him. He chose to record Tchaikovsky's *Don Juan's Serenade* in French; I did the same with *Because*. This song is mainly famous because of Mario Lanza, who had a hit with it in its English version. Caruso sang it in

both languages. Given that the composer was French, I decided to sing the rarely heard original French version. The aria from *Manon* is in the Italian translation which Caruso recorded twice, in 1902 and 1904 (he never recorded it in French). I've chosen the 1904 version and have placed it at the end of the album, after the amazing duet from *Adriana Lecouvreur*, "No, più nobile". Incidentally, Cilea was happy to rework his duet into a solo, and he himself accompanied Caruso on the piano for that recording.

Another of the curiosities I chose for the album is "Vecchia zimarra", the bass aria sung by Colline in *La bohème*. Legend has it that Caruso sang this on stage, standing in for a colleague who'd lost his voice, and that no one noticed the subterfuge. I found it an interesting piece to record too. It's not particularly low – the real difficulty lies in finding the right vocal colour, something Caruso did in style. The aria has to sound soft, gentle, intimate, tinged with sorrow and nostalgia. The challenge for a tenor is to darken his sound without artificially enlarging it, and to project his voice smoothly and gracefully.

This selection begins with a modern song recorded using today's state-of-the-art technology. To give listeners an idea of the way recording techniques have changed in the last hundred years, I decided to add a bonus track – a classic Neapolitan song which reflects Caruso's roots and which we recorded as he would have done in his day, giving it a "vintage" sound.

CARUSO 1873

While this album was hard to make, it was an enormous pleasure to step into the shoes of the tenor I've admired all my life – I feel the experience has created a bond between the two of us. Enrico Caruso was born in 1873. Almost a century later, in 1963, it was my turn to come into the world. His voice has been with me ever since.

The singers of the past have left us their legacy. I hope this recording will help younger generations to discover or rediscover Caruso's unique artistry. That way his flame will burn for ever.

On the moonlit night of 15 August 2019



AN “AURUM POTABILE OF YOUTH AND EROTIC POWER”

JÜRGEN KESTING

One of the singers who often appeared alongside Enrico Caruso at the Met was Louise Homer, and in his memoirs *My Wife and I*, first published in 1939, her husband, the American composer Sidney Homer, recalled: “Before Caruso came I never heard a voice that even remotely resembled his. Since he came I have heard voice after voice, big and small, high and low, that suggested his, reminded me even forcibly, at times.” Among these singers were ones who had heard Caruso live at the Met but above all they were tenors for whom Caruso became what might be called a kind of superego on the strength of his recordings. As Michael Scott observed in his two-volume study *The Record of Singing*, “The Italian tenor sound of the ‘new’ school, as typified by Caruso, provided an irresistible example and came to prevail over the earlier style [...] and eventually, too, over other national schools.”

In the course of the decades that followed Caruso’s death, the tenor’s reputation became detached from his name, which instead became a label that could be attached to the films and gramophone records of all his ostensible successors. In 1951 Mario Lanza appeared in the Hollywood film *The Great Caruso*, and since then many a young tenor performing the central roles in the Italian and French repertoire has been announced or hailed as “the new Caruso” even when he has committed the mistake that all imitators make: that of copying the inimitable. In this way the name of Caruso has become a myth that everyone can use.

Caruso’s career began in June 1895 only a few years after a paradigm shift had taken place in the world of opera: the premières of Mascagni’s *Cavalleria rusticana* in 1890 and of Leoncavallo’s *Pagliacci* in 1892 were to bring about a change in the style of singing from *bel canto* to *verismo*. Caruso sang roles such as Turiddu and Canio as early as 1895 and 1896 respectively, as well as taking part in the world premières of Domenico Morelli’s *L’amico Francesco* (1895), Umberto Giordano’s *Il voto* (1897), Francesco Cilea’s *L’Arlesiana* (1897), Giordano’s *Fedora* (1898), Mascagni’s *Le maschere* (1901), Alberto Franchetti’s *Germania* (1902) and Cilea’s *Adriana Lecouvreur* (1902). During the early part of his career, conversely, his repertoire had centred on roles that included Gounod’s Faust, Verdi’s Duke of Mantua, Donizetti’s Edgardo in *Lucia di Lammermoor* and Bellini’s Tebaldo in *I Capuleti e i Montecchi*. He also sang roles such as Elvino (*La sonnambula*) and Arturo (*I puritani*), although it is unclear which version he performed and whether he sang these high-lying roles at their original pitch or in downward transpositions, since he had difficulty during his early career in reaching B flat, A and even G. As far as the



development of his voice was concerned, Caruso himself said later that it was at performances of Verdi's *Aida* in St Petersburg in January 1900 that he finally felt sufficiently secure to sing the two dozen high B flats in Radamès's part.

This early part of Caruso's career culminated at La Scala, Milan, on 17 February 1901, when he sang the first of twelve performances of Donizetti's *L'elisir d'amore*, after which an enthusiastic Arturo Toscanini predicted the tenor's triumphal progress: "If this Neapolitan continues to sing like this, he'll make the whole world talk about him." And so it proved. Between May and July 1902 he triumphed at Covent Garden and on 23 November 1903 he sang the Duke of Mantua at the Met, the first of no fewer than 628 performances for the company. But his career also had a darker side to it, especially during its final quarter, when he suffered from severe exhaustion, circulatory disorders, fainting fits and debilitating headaches. "If I'd known the price of fame," he once said, "I'd gladly have become a chorus member." By the end of his career he was suffering from the most terrible illness that could afflict any musician: mental exhaustion. All the more astonishing and admirable is it that the physically and mentally drained singer should have enjoyed his greatest triumph in his final role, that of Éléazar in Halévy's *La Juive*.

On his death on 2 August 1921 Caruso left a fortune of around \$9 million. During his lifetime the Victor Company, for which he had made recordings since 1904, had paid him royalties of \$2 million. Edison may have invented the phonograph and Emil Berliner the gramophone record, but it was Caruso who brought to these technical innovations the dignity of a musical instrument and ensured its social recognition. His recordings are among the most significant documents in the history of the gramophone and, thanks to the indescribable beauty of his voice, they are also some of the most unforgettable.

The beauty of Caruso's voice was admired by composers such as Puccini and Richard Strauss, by conductors such as Bruno Walter and Pierre Monteux, by sopranos such as Frieda Hempel and Luisa Tetrazzini, and by critics such as W. J. Henderson and Henry Finck. It was based on an outstanding technique. Its defining traits were evenness of the vocal line, economy of breath, seamless integration of the different registers, perfect control of dynamics and flexibility when performing ornaments. Among the special features of his timbre were the baritonally rich sound of his lower and middle registers, the effortless and seamless transition to the very highest register and a wide range of tone colours.

German writers on music often use the term "B flat tenor" to distinguish those singers who can comfortably sing a top B flat but for whom higher notes do not come so easily. Caruso was just such a tenor, which is why he had to use downward transpositions in many arias if he wanted to sing them with his characteristic fullness of sound. Notable examples include Manrico's "Di quella pira" from *Il trovatore* and Rodolfo's "Che gelida manina" from *La bohème*. Even in his recordings we rarely hear him sing a top C. In Faust's "Salut, demeure chaste et pure" he uses a *voix mixte*, and in Fernando's "Spirto gentil" from

La favorita he begins the note *mezza voce* before building to a tremendous climax. The beauty and, indeed, the sheer magnificence of his *mezza voce* can be admired in Nadir's "Je crois entendre encore", for instance, while Assad's aria from Goldmark's *Die Königin von Saba* provides a fine example of his beguiling use of falsetto. The trills in "Ombra mai fu" from Handel's *Serse* attest to his technical mastery, as does the cadenza in "Mia picciarella" from Antônio Carlos Gomes's *Salvator Rosa*, which culminates in a brilliant top B flat. (This last-named aria is something of a curiosity since it was actually written for a soprano.) As for the richness and range of sonorities in Caruso's lower register, much has been made of his recording of Colline's "Vecchia zimarra" from *La bohème*, but the fact that he could darken his voice certainly does not justify the conclusion that he could ever have succeeded as a bass. The aria's range is small, its lowest note being a C sharp. The comprehensive technical control – sometimes described in English as "poise" – was combined in an astonishing way with an ardour and an immediacy that Luisa Tetrazzini described as *impertinenza*. And if anyone conformed to Ernst Bloch's definition of a tenor as "an *aurum potabile* of youth and erotic power", then it was Enrico Caruso.

Caruso's recordings are a reflection of the stylistic developments that took place in singing between 1890 and 1920, and since he was the first musician to achieve a type of artistic success that may be described as "canned fame" on the basis of his recordings, the example that he set proved pioneering. His vocal resources as well as his mannerisms, including the explosive intake and expulsion of breath and the seemingly spontaneous sobs, were reproduced and became standard. One example among many is his most famous and most successful recording, which he made on 17 March 1907: Canio's *lamento* from *Pagliacci*, which features not only a sob but also the character's desperate laughter after the phrase "Bah! Sei tu forse un uom?". But the long phrase "sul tuo amore infranto", which the singer has to deliver in a loud and full-throated voice (*a piena voce straziante*), is produced in a single breath and with what can only be described as ecstatic phonation. The result is shattering and inimitable. And yet no performance has been more frequently imitated than this. What for him was an affect became an effect on the part of his successors. And since any effect presupposes a certain degree of excess, Beniamino Gigli and others drowned out the aria's postlude with a wail that would not be out of place in an ancient Greek tragedy. The boldness with which Caruso transferred the expressive effects of *verismo* to the vocal music of an earlier period has been admired by the Italian critic Rodolfo Celletti as an example of inspired impertinence. At the risk of oversimplifying the matter, it could be said that Caruso's singing was both the culmination and the end of the *bel canto* tradition, while also marking its survival through the technical apparatus of the gramophone. But he was able to achieve such a lasting impact only because he was not only able to retain a sense of beauty when singing expressively but also because his recordings capture at least the reflected glory of his individual aura.

For his tribute to Caruso, Roberto Alagna has not only chosen those numbers that

many listeners regard as the Neapolitan tenor's signature tunes but also elected to perform some of the crossover items for which his predecessor was famous. Especially during the second decade of his recording career, Caruso recorded more popular music: Neapolitan songs, popular hits and even pseudo-sacred numbers. Between 1911 and the end of his recording career there were more than sixty such titles. Yet it would be wrong to describe him as an early pop star, since in his day there was no distinction between "pop music" (i.e., entertaining music) and classical music (not entertaining but elitist), a dichotomy that nowadays springs from a spirit of animosity. Whether they were songs such as Teodoro Cottrau's *Santa Lucia* or Leoncavallo's *Mattinata* or religious songs or any of the *canzoni napoletane* that turn so wondrously into popular ballads, they were sung by performers whose voices could carry across a large orchestra and fill an entire auditorium – singers such as Al Jolson, whom Caruso much admired. At this date there was no such thing as a crooner, a type of singer who became possible only with the invention of the microphone. For Caruso as a vocalist, it made no difference whether he sang Massenet's *Élégie* (exquisitely accompanied by the violinist Mischa Elman) or Des Grieux's "Ah! fuyez, douce image" from *Manon*, both of which he sang with a velvety *mezza voce*. In a study by John Potter that is as provocative as it is fascinating, the author of *Tenor: History of a Voice* quotes some lines by the British singer and songwriter Ben Watt: "Then someone sat me down last night / And I heard Caruso sing. / He's almost as good as Presley." In his time, Potter adds, Caruso "was indeed as good as Elvis".



CARUSO

1873

ROBERTO ALAGNA

Du plus loin que je me souviens, j'ai aimé et admiré Enrico Caruso, quasi intimement. Dès le début de ma carrière je voulais rendre hommage à ce chanteur exceptionnel. Ce disque voit enfin le jour.

Caruso a fait partie de ma vie et même de mes racines familiales. Mes arrière-grands-parents l'avaient fréquenté à New York. J'ai eu le sentiment de le connaître comme on connaît un aîné, un illustre membre de la famille. Vers l'âge de 10 ans, c'est à travers le physique et le visage d'un autre ténor, Mario Lanza, qui l'incarnait dans le film de Richard Thorpe *The Great Caruso*, qu'il est entré dans mon imaginaire. J'ai reporté sur lui toute l'affection que j'avais pour mon aïeul. C'est ainsi que je me représentais mon arrière-grand-père dont on me contait l'histoire.

Adolescent, je me suis enivré de tous ses enregistrements. Il est le chanteur que j'ai le plus étudié, grâce à mon professeur Rafael Ruiz, qui était un immense collectionneur de disques anciens et un passionné de Caruso. Nous passions des dimanches entiers à l'écouter, à disséquer chaque phrase, chaque sonorité, chaque intention, chaque inflexion de voix, chacune de ses façons d'amener une note.

CARUSO A OUVERT LE CHEMIN

Ténor emblématique, Caruso est aussi le premier ténor moderne. Avant lui on chantait d'une certaine façon, après lui d'une autre. Il a influencé des phénomènes comme Beniamino Gigli et beaucoup d'autres après lui. Tous ceux qui ont eu la chance de l'entendre sur scène ont dit que c'était une voix que l'on ne pouvait comparer à aucune autre, par sa couleur de violoncelle, par le cœur qu'il mettait dans l'interprétation, cette larme qu'il avait dans la voix, cette souffrance qu'on y sentait, ce chant qui lui était propre, surnaturel et pourtant humain. Il mêlait les règles du bel canto dont il venait au vérisme qui naissait. Les compositeurs veristes étaient ses contemporains. Il a été le créateur d'opéras magnifiques, comme *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*, *L'Arlesiana*, *La fanciulla del West*...

Plus fascinant encore, il existe des enregistrements où Caruso est accompagné des compositeurs eux-mêmes. On sait combien Puccini a insisté pour qu'il incarne Rodolfo, acceptant volontiers qu'il transpose la tonalité de « Che gelida manina » malgré l'intransigeance de Toscanini.

Le temps a fait de Caruso une figure légendaire. L'histoire de sa vie et de sa mort a inspiré des films, sa correspondance amoureuse des livres. Son extravagance, son talent de caricaturiste, sa bonhomie, son caractère parthénopéen ont marqué l'imaginaire collectif en en faisant un héros allant jusqu'au bout de ses forces. Ce qui est le cas. Même

s'il n'est pas réellement mort sur scène, il a chanté jusqu'à son dernier souffle. Rentré à Naples, il décède de maladie mais aussi de tristesse et de désespoir de ne plus être sur scène, de ne plus pouvoir chanter. C'était sa vie, c'était plus fort que lui. Il était né pour chanter.

Caruso a ouvert le chemin de l'enregistrement. En pionnier, il est le premier à avoir autant gravé, et combien de séquences ont été détruites ! Caruso faisait plusieurs essais qu'il réécoutait aussitôt, ce qui avait pour effet d'effacer la prise sur la cire fraîche. Seulement lorsqu'il se sentait satisfait, l'enregistrement pouvait commencer. Sa production phonographique, enregistrée entre 1902 et 1920, est particulièrement riche. Pour retrouver une telle profusion discographique, il faudra attendre les chanteurs comme Gigli, l'héritier direct de Caruso, suivi des chanteurs modernes comme Del Monaco, Di Stefano, jusqu'à Pavarotti etc. Caruso a aussi été le premier à connaître de grands succès discographiques avec l'air « Vesti la giubba » de *Pagliacci* ou *Mattinata*, une romance populaire de l'époque que l'on qualifierait aujourd'hui de *crossover*. Cette version de 1904 accompagnée au piano par Leoncavallo qui la dédiait à son ténor a ensuite propulsé cet air au rang de tube planétaire. À travers sa vaste discographie, Caruso a suscité l'intérêt du public toujours plus amoureux de sa voix.

LA BEAUTÉ DU SON PLUTÔT QUE LA PROUESSE VOCALE

Son chant est très intéressant : héritier de l'école belcantiste, il ne pousse jamais ses moyens. Il recherche toujours l'aisance vocale, la beauté du son. Si une phrase ou un passage sont trop tendus, il n'hésite pas à les transposer, même au beau milieu d'un duo. À cette époque, contraints par la durée maximale que l'enregistrement sur cire autorisait, les génies de la coupure opèrent. Il faut faire en sorte qu'une œuvre ou un morceau trop longs soient réduits sans en perdre la force et la subtilité. On le remarque dans le *Domine Deus* de Rossini ou dans le *Pietà*, *Signore*, ou encore le duo de *Il Guarany*. Ces airs dépassent facilement les sept minutes et sont ramenés à quatre minutes et demi maximum. Sur cire, sur bakélite puis sur les premiers disques phonographiques, on était très limité (cinq minutes maximum par face pour les 78 tours de 30 cm). C'est sans doute ce qui amenait à choisir des tempi extrêmement rapides pour des airs très longs, comme l'air de la meule de *Samson et Dalila*. Il est remarquable de voir comment, à cette époque, on procédait pour réduire sans défigurer l'aria ou le morceau. On était capable de n'en garder que la quintessence, la meilleure partie. On n'hésitait pas non plus à baisser les tonalités pour rendre l'air plus confortable. On privilégiait l'aisance et la beauté du son, plutôt que la

force et la prouesse vocale.

LE « STYLE » CARUSO

Dans cet enregistrement, j'ai respecté le « style » Caruso, comme on le fait pour les compositeurs. Caruso était un véritable créateur. J'ai scrupuleusement adopté, de la manière la plus précise possible, sa façon de chanter, d'émettre le son, son phrasé particulier. Exercice très délicat. Comme si un chef d'orchestre d'aujourd'hui voulait suivre exactement les mêmes intentions et tempi que ceux d'un Toscanini. Caruso était un chanteur hors du commun. Il avait certes un instrument naturel, mais il l'a forgé lui-même et en le façonnant il en a fait un modèle unique.

L'imitation n'aurait eu aucun sens. J'avais fait cette erreur il y a quelques années. Mon public aurait été déçu, on ne reconnaissait plus ma voix. Mon intention a été de le célébrer tout en conservant mon identité vocale. J'ai suivi ses tonalités, j'ai même veillé à reproduire ses respirations dans la mesure du possible, à ouvrir certains sons là où Caruso les ouvrait, à en couvrir d'autres là où il les couvrait. Curieuse sensation : je me suis tellement imprégné du son de Caruso que pendant l'enregistrement, ce n'était plus ma propre voix que j'entendais dans mon esprit, mais la sienne.

Tout en interprétant les différents arias, il fallait se remémorer très exactement ce que lui faisait. Je notais des indications sur les partitions. Il ne fut pas aisé pendant l'enregistrement de se souvenir de tout. La masse d'informations est considérable. Avec Yvan, il nous est arrivé de devoir nous arrêter pour réécouter Caruso entre deux prises et mieux y revenir. Ne rien ajouter qu'il n'avait lui-même inséré, essayer de retrouver son tempo, ses tenues d'aigus, ne pas les dépasser.

Bien sûr le résultat n'est pas fidèle à 100%. On sait bien que pendant une session d'enregistrement le temps est compté, qu'à un moment donné il faut s'arrêter. Même si on s'aperçoit parfois, après coup, qu'un détail nous a échappé : une respiration qu'il prenait entre deux mots pour faciliter une montée à l'aigu. Pour être totalement fidèle, il aurait aussi fallu adopter le diapason de l'époque qui était plus bas que celui d'aujourd'hui, ce qui est difficilement envisageable avec un orchestre moderne. Malgré tout, nous avons tenté d'aller le plus loin possible.

ENTRER DANS L'ESPRIT DE CARUSO

C'est aussi le plaisir et le charme de ce défi. Pour Yvan, le challenge était identique. Il fallait qu'ensemble nous entrions dans le monde de Caruso, que je me glisse dans sa peau, dans son esprit. Yvan devait entrer dans le mien, tout en dirigeant. Lui est aussi arrangeur. Il a donc fallu qu'il plonge littéralement dans cet univers, qu'il retranscrive les orchestrations car on ne possède pas de trace écrite de celles de Caruso. Elles aussi ont été marquées par les contingences techniques de l'époque.

J'ai fait l'expérience de l'enregistrement acoustique comme au temps de Caruso, sur cire

sans électricité. C'était ainsi que l'on procédait au tout début du XX^e siècle. Pour cela, la voix seule ou le son des instruments faisaient directement vibrer un petit stylet qui venait graver le cylindre de cire. Avec cette technique, les cordes par exemple passaient moins bien dans les cornets que les autres instruments. C'est pourquoi souvent, on les remplaçait par des cuivres que l'on ajoutait généreusement, même du tuba ! Ces orchestrations-là, nous nous sommes attachés à les recréer avec Yvan Cassar afin de retrouver l'atmosphère et le charme qui se dégagent de ces enregistrements anciens.

DES ERREURS QUI N'EN SONT PAS ?

Il y a parfois des erreurs dans les enregistrements de Caruso. Disons que nous considérons aujourd'hui cela comme tel. Ce qui est donné n'est pas précisément ce qui est écrit sur la partition. Ces écarts donnent une force dramatique et interprétative considérable. Nous avons choisi de conserver ces prétendues erreurs qui n'en sont peut-être pas. Alors même que Caruso était contemporain des compositeurs qu'il interprétait, on observe qu'il prenait régulièrement des libertés dans la prosodie et la musique. Par exemple les ornements, respirations et phrasés qu'il invente dans *Les Pêcheurs de perles* ou dans *Manon*. Dans le trio de *I Lombardi* il rejoint la phrase de la soprano qui n'est pas écrite pour lui. Démonstration que la musique est avant tout vivante. Désormais, nous ne nous permettons plus ces incartades, ou seulement lorsqu'il s'agit de variantes de tradition qui sont devenues usuelles. Suivant les voies de Caruso, nous avons goûté une sorte de liberté qui peut nous manquer aujourd'hui.

UN VOYAGE INTÉRIEUR

Retracer la carrière discographique de Caruso, de 1902 à 1920, c'est aussi un voyage intérieur. J'ai dû me mettre successivement dans la peau et la voix du Caruso à peine trentenaire jusqu'au Caruso d'âge mûr, qui n'avait cependant que 47 ans. On ne chante pas de la même façon à 25, 35 ou 55 ans.

Comme tout voyage, il fut très enrichissant. Ce fut l'occasion de cheminer, à la recherche d'une fraîcheur, un éclat, une spontanéité, une maturité, une ardeur et aussi une souffrance que l'on sent vers la fin lorsque Caruso a du mal à respirer. Au fil du temps, quelque chose se passe, sa voix change, mûrit, on y sent tout son vécu d'homme.

Si j'avais suivi l'ordre chronologique, j'aurais forcément commencé avec les enregistrements les moins élaborés, puisqu'au départ Caruso enregistre avec un simple accompagnement piano dans une chambre d'hôtel. J'ai voulu faire l'inverse : commencer par les plus récents, à savoir la *Petite Messe solennelle* de Rossini qui est son dernier enregistrement en date, et remonter le temps pour finir par les plus anciens, ceux de ses débuts.

CARUSO D'HIER, CARUSO D'AUJOURD'HUI

Dans cette marche à rebours, c'est une chanson d'aujourd'hui qui, en guise de surprise,

introduit le disque : celle de Lucio Dalla, *Caruso*. Je dois dire que j'ai longtemps hésité avant de l'inclure. Il s'agit vraiment d'une chanson pop, avec son arrangement, sa structure, son développement et sa couleur. Comment faire pour intégrer harmonieusement cet air sans dénaturer le disque ? Comment l'insérer sans qu'il soit étranger à la couleur d'ensemble d'un CD qui, même si nous n'avons pas vieilli les sonorités artificiellement, était destiné à sonner comme au temps de Caruso ? J'ai mûrement réfléchi. Pour composer sa chanson hommage, Lucio Dalla avait été inspiré par la chambre d'hôtel où Caruso était décédé à l'hôtel Vesuvio. Mais ce que l'on sait moins est qu'il s'est aussi inspiré d'une autre chanson, *Dicitencello vuie*, que Caruso n'a pas chantée puisque composée dix ans après sa mort. Certains passages de la chanson – « *Te voglio bene assaje* », « *Una catena* », etc. – sont directement inspirés du refrain de cette autre chanson. Ce sont les mêmes mots et quasiment la même mélodie. J'ai décidé de mélanger les deux, en recherchant une couleur beaucoup plus lyrique. Les tonalités sont complètement modifiées, et même changent plusieurs fois au fil de la chanson, ce qui lui donne une teinte classique tout en préservant son identité. Ce que j'ai essayé de créer avec Yvan Cassar, c'est une version qui aurait pu être chantée par Enrico Caruso lui-même. Nous avons une complicité très forte et nous nous comprenons très vite. Nous avons travaillé ensemble à partir de cette idée. Je suis heureux que nous soyons parvenus à la concrétiser et je pense que nous tenons une version complètement inédite.

PORTRAITS ENTREMÊLÉS

Pour la suite du programme, le choix était difficile car il y a près de 300 airs et autant de possibilités. Il fallait bien sélectionner un nombre réduit de titres. J'ai voulu montrer un éventail de tous les aspects du style et des goûts personnels de Caruso, et présenter un disque qui lui ressemble et révèle certains traits de sa personnalité. Son répertoire était très éclectique, que ce soit en termes de compositeurs (Tchaïkovski, Gomes, Rubinstein, etc.) et de genres. La palette est large, du solo lyrique accompagné au piano ou par l'orchestre, au duo ou au trio d'opéra mais aussi la chanson napolitaine, la chanson populaire dont il était un grand défenseur, les mélodies, la musique sacrée... J'ai tenu à ce que tout cela soit présent dans cet album. Bien entendu, j'ai privilégié mes coups de cœur et le programme me ressemble aussi beaucoup, un peu comme deux portraits qui s'entremêlent en filigrane. J'ai souvent rendu hommage à Caruso dans ma carrière discographique en incluant des airs qu'il chantait comme l'air de Lensky en français, *La Reine de Saba* ou le duo « *A la luz de la luna* ». Mais dans ce disque-ci, j'ai voulu aller beaucoup plus loin.

On n'y trouvera pas uniquement des grands tubes. Cela aurait été un peu banal, d'autant que j'en ai moi-même déjà enregistré bon nombre et que j'essaie toujours d'éviter les doublons pour proposer des choses nouvelles.

Par exemple, on retrouvera *Les Pêcheurs de perles* que j'ai déjà enregistré en français mais cette fois en italien, dans la tonalité de Caruso et avec accompagnement au pia-

no. Je pense que pour chaque aria, ses choix, ses préférences, dans telle ou telle langue, parlent de lui, le racontent. Dans la *Sérénade de Don Juan* de Tchaïkovski, c'est la version française qu'il retient. C'est ce que j'ai fait également avec *Because*. Cette chanson est surtout célèbre par Mario Lanza qui en a fait un hit dans sa version anglaise. Caruso l'a chantée dans les deux langues. La compositrice étant française, j'ai choisi l'originale que l'on a rarement entendue. L'air de *Manon* est dans sa traduction italienne que Caruso a enregistrée à deux reprises en 1902 et 1904, mais jamais en français. J'ai choisi la version de 1902 afin de finir le disque avec cet air, juste après le surprenant duo d'*Adriana Lecouvreur*, « *No, piu nobile* » – un duo que le compositeur Cilea n'hésite pas à transformer en solo. Pour cet enregistrement, il accompagne lui-même Caruso au piano.

Au rang des curiosités encore, j'ai choisi « *Vecchia zimarra* », l'air de basse de Colline dans *La bohème*. La légende dit qu'il aurait chanté cet air en public de dos, à la place de son collègue aphone, et que personne ne se serait aperçu du subterfuge. J'ai trouvé intéressant de l'enregistrer aussi. La tessiture n'est pas si grave que cela, mais là n'est pas la difficulté. Elle réside dans la couleur qu'il faut trouver comme le faisait si bien Caruso. Elle doit sonner basse, douce, intime, triste et nostalgique. Le défi pour un ténor est d'assombrir sans grossir artificiellement le son, en gardant une émission agréable, aisée.

Le disque débute par un air moderne enregistré dans les conditions technologiques d'aujourd'hui. Aussi, j'ai voulu offrir en bonus un air napolitain emblématique des origines du grand ténor, enregistré comme à l'époque dans un son vintage. L'auditeur pourra ainsi se faire une idée de l'évolution des techniques de captation à travers le siècle.

CARUSO 1873

Si ce disque a été difficile à réaliser, ce fut un énorme plaisir de se retrouver dans la peau du ténor que j'ai admiré durant toute ma vie. Cette expérience nous unit. En 1873 naissait Enrico Caruso. Un siècle plus tard, en 1963, c'était mon tour. Depuis, sa voix m'accompagne.

Les chanteurs du passé nous ont légué un héritage. Cet enregistrement permettra peut-être aux jeunes générations de découvrir ou redécouvrir cet artiste hors du commun. Alors, sa flamme brillera à jamais.

Le 15 août 2019, par un soir de pleine lune

UN ÉROS CHANTANT

JÜRGEN KESTING

Le compositeur Sidney Homer, dont l'épouse Louise chanta souvent sur scène aux côtés de Caruso, écrivait en 1939 dans ses mémoires *My Wife and I* : « Avant l'apparition de Caruso, je n'avais encore jamais rencontré de voix qui ressemblât, ne serait-ce que de loin, à la sienne. Par la suite, je n'ai pratiquement plus entendu que des voix, grandes et petites, aiguës et graves, qui tentaient d'imiter la sienne et parfois même me forçaient à penser à lui. » Il ne s'agissait pas seulement de chanteurs ayant vu Caruso sur la scène du Metropolitan, mais aussi et surtout de ténors pour qui il était devenu, par l'intermédiaire de ses enregistrements, une sorte de surmoi. « La sonorité du ténor italien de la "nouvelle" école, incarné par Caruso, offrait un exemple irrésistible, remarque Michael Scott dans son étude *The Record of Singing*, et prit le pas sur le style précédent [...] et finalement, sur les autres écoles nationales. »

Dans les décennies qui suivirent la mort de Caruso, la célébrité du chanteur se détacha de sa personne, et son nom devint une étiquette qu'on accolait aux films ou aux disques de prétendus successeurs. Ainsi, Mario Lanza joua à Hollywood dans le film *The Great Caruso*, tandis qu'à partir des années 1950 maint jeune ténor s'illustrant dans les grands rôles du répertoire italien et français était annoncé comme un « nouveau Caruso » – même s'il commettait l'erreur commune à tous les copieurs : vouloir imiter l'inimitable. Le nom de Caruso était devenu un mythe utilitaire.

La carrière de Caruso débuta en juin 1895, quelques années seulement après un changement fondamental de paradigme : les premières mondiales de *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni et de *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1892) venaient d'initier une transformation dans l'art lyrique, à savoir le passage du chant belcantiste à la *maniera verista*. Caruso incarne très tôt – en 1895 et 1896 – les personnages de Turiddu (*Cavalleria rusticana*) et Canio (*Pagliacci*), et participa aux créations de *L'amico Francesco* de Domenico Morelli (1895), *Il voto* d'Umberto Giordano (1897), *L'Arlesiana* de Francesco Cilea (1897), *Fedora* de Giordano (1898), *Le maschere* de Mascagni (1901), *Germania* d'Alberto Franchetti (1902) et *Adriana Lecouvreur* de Cilea (1902). Mais dans les premières années, son répertoire était centré autour de rôles tels que le Faust de Gounod, le duc de Mantoue, Edgardo dans *Lucia di Lammermoor* et Tebaldo dans *I Capuleti e i Montecchi*. Il chanta encore Elvino (*La sonnambula*) et Arturo (*I puritani*), la question se posant toutefois de savoir dans quelle version ou avec quelles transpositions il chantait ces rôles très aigus de Bellini, puisqu'il avait dans sa jeunesse des problèmes avec le *si* bémol, le *la* et même le *sol*. Caruso racontera plus tard que c'est seulement en janvier 1900, à l'occasion de représentations d'*Aida* de Verdi à Saint-Petersbourg, qu'il fut en mesure de chanter avec assurance les deux douzaines de *si* bémol aigus de Radamès.

Le 17 février 1901, il conquiert le sommet avec la première de douze représentations de *L'elisir d'amore* de Donizetti au théâtre de la Scala. Enthousiaste, Arturo Toscanini prédit alors le



triomphe imminent du chanteur : « Si ce Napolitain continue à chanter comme il le fait, le monde entier parlera de lui. » Il ne se trompait pas. À l'été 1902, Caruso était acclamé au Covent Garden de Londres ; le 23 novembre 1903, il débutait dans le rôle du duc de Mantoue (*Rigoletto*) au Metropolitan, où il donna pas moins de 628 représentations au cours de sa vie. Mais la célébrité a son revers, et le dernier quart de la carrière de Caruso s'accompagna d'états sévères d'épuisement, d'effondrements circulatoires, d'évanouissements et de terribles maux de tête. « Si j'avais su ce qu'est la rançon de la gloire, j'aurais volontiers été choriste », affirma-t-il un jour. En fin de parcours, il souffrait de la maladie la plus terrible qui soit pour un musicien : l'épuisement mental. Il est d'autant plus étonnant et admirable que, physiquement et mentalement à bout, il soit parvenu à obtenir son plus grand triomphe avec son tout dernier rôle, Éléazar dans *La Juive* d'Halévy.

Lorsqu'il mourut le 2 août 1921, Caruso laissa derrière lui une fortune d'environ neuf millions de dollars. La Victor Company, pour laquelle il enregistrait depuis 1904, lui avait déjà de son vivant versé des redevances de deux millions de dollars. Edison a peut-être inventé le phonographe et Emil Berliner le disque, mais c'est à Caruso que ces inventions techniques doivent leur dignité d'« instrument de musique » et leur reconnaissance sociale. Ses enregistrements comptent parmi les plus précieux documents de l'histoire du disque et, grâce à la beauté indescriptible de sa voix, demeurent inoubliables.

Cette beauté, admirée par des compositeurs tels que Giacomo Puccini et Richard Strauss, des chefs d'orchestre tels que Bruno Walter et Pierre Monteux, des cantatrices telles que Frieda Hempel et Luisa Tetrazzini, des critiques tels que William James Henderson et Henry Finck, reposait sur une technique hors pair dont les principales caractéristiques étaient l'égalité de la ligne vocale, la gestion du souffle, l'homogénéité des registres, le contrôle de la dynamique et la souplesse dans l'exécution des ornements. Pour ce qui est de son timbre exceptionnel, citons la richesse barytonale du grave et du médium, le passage aisé et imperceptible vers le registre aigu, la vaste palette de couleurs.

Caruso était ce qu'on appelle dans le jargon un « ténor à *si* bémol », ce qui l'obligeait à transposer beaucoup d'airs s'il voulait leur apporter la plénitude de sa voix. Par exemple, la strette de Manrico dans *Il trovatore* ou le « Che gelida manina » de Rodolfo. Même sur ses disques, on n'entend que rarement le contre-*ut*. Il chante celui de « Salut, demeure chaste et pure » (*Faust*) en voix mixte et attaque celui de « Spirto gentil » de Fernando (*La favorita*) en *mezza voce* avant de le soumettre à un puissant crescendo. La beauté, oui : on peut admirer la splendeur de sa *mezza voce* dans « Je crois entendre encore » de Nadir, ou le suave fausset de l'air d'Assad dans *La Reine de Saba* de Goldmark. Sa technique souveraine est attestée par le trille d'« Ombra mai fu » dans *Serse* de Haendel ou par la cadence aboutissant à un *si* bémol fulminant de « Mia picciarella » dans *Salvator Rosa* d'Antônio Carlos Gomes (une curiosité, car c'est en fait un air de soprano). En ce qui concerne la richesse de son registre grave, on a beaucoup parlé de son enregistrement de « Vecchia zimarra » de Colline dans *La bohème*. Mais le fait que Caruso ait su obscurcir son timbre ne signifie pas qu'il aurait pu avoir du succès dans des rôles de basse ; l'ambitus de cet air

est faible, la note la plus grave est un *ut* dièse. Par ailleurs, la maîtrise de tous les paramètres de la technique vocale – ce que les Anglais appellent *poise* – s'unissait curieusement chez lui à une spontanéité de l'expression que Luisa Tetrazzini qualifia d'« *impertinenza* ». S'il y eut jamais un « Éros chantant » (« *singendes Erotikon* », Ernst Bloch), c'est bien lui.

Les enregistrements de Caruso sont le miroir des évolutions stylistiques de l'art lyrique entre 1890 et 1920, et, comme il fut la première star du disque – cette seconde forme de succès artistique qu'on pourrait qualifier de « gloire en conserve » –, son exemple fit époque : sa manière, mais aussi ses manières (inspirations et expirations volontairement audibles, sanglots apparemment spontanés) furent reproduits et normalisés. Son disque le plus célèbre et le plus influent, enregistré le 17 mars 1907, est certainement le lamento de Canio dans *Pagliacci*, avec son ricanelement désespéré après la phrase « *Bah ! Sei tu forse un uom* » et son sanglot final. Caruso y chante la longue phrase « *sul tuo amore infranto* » d'un seul souffle et avec une phonation extatique – le résultat est absolument bouleversant et inimitable. Pourtant, aucune de ses interprétations n'a été imitée plus souvent. Mais ce qui chez lui était affect devint effet chez ses successeurs. Et comme l'effet s'accompagne toujours de surenchère, Beniamino Gigli (et pas seulement lui) ajouta des sanglots et gémissements jusque dans le postlude orchestral. Le critique italien Rodolfo Celletti admirait la « géniale impudence » avec laquelle Caruso osa transférer certains effets expressifs du verisme dans des œuvres vocales plus anciennes. Pour résumer, on pourrait dire que le chant de Caruso signa à la fois le parachèvement et la fin du bel canto, tout en permettant sa survie dans la technique vocale. Remarquons toutefois que, si l'influence du Napolitain a été aussi durable, c'est parce qu'il sut non seulement préserver le « beau chant » au sein du « chant expressif », mais parce que ses disques ont préservé au moins un reflet de son aura individuelle.

Pour son hommage à Caruso, Roberto Alagna a choisi aussi bien des « airs emblématiques » que des pages où son illustre prédécesseur franchit les frontières entre les genres. En effet, Caruso enregistra de plus en plus de musique populaire au cours de la seconde décennie de sa carrière discographique : des chansons napolitaines, des chansons de variété, des airs pseudo-sacrés – en tout, plus de soixante titres à partir de 1911. Cela ne fait pas de lui une « pop star » avant la lettre, car l'opposition entre musique « sérieuse » et musique « de divertissement » n'existait pas encore. Qu'il s'agisse de mélodies de Teodoro Cottrau (*Santa Lucia*) ou de Ruggero Leoncavallo (*Matinata*), de chansons napolitaines qui se changent miraculeusement en rengaines populaires, ou d'airs religieux, ces morceaux étaient chantés à l'époque par des voix capables de s'imposer face à un orchestre et de remplir l'espace, comme celle d'Al Jolson que Caruso admirait. Il n'y avait pas encore de crooner, puisque ce type de chant n'est devenu possible qu'avec le microphone. Pour le vocaliste Caruso, chanter l'*Élégie* de Massenet (en duo avec le violon exquis de Mischa Elman) ou chanter l'air du rêve de *Manon* avec une *mezza voce* veloutée ne faisait pas grande différence. Dans un essai provocateur et fascinant, John Potter, auteur de l'étude *Ténor : History of a Voice*, cite les paroles d'une chanson du compositeur britannique Ben Watt : « Puis hier soir quelqu'un m'a fait asseoir et j'ai entendu Caruso chanter. / Il est presque aussi bon que Presley. » En son temps, ajoute Potter, « il était en effet aussi bon qu'Elvis ».

CARUSO

1873

ROBERTO ALAGNA

Solange ich denken kann, habe ich Enrico Caruso immer wie einen guten Freund geliebt und bewundert. Seit Beginn meiner künstlerischen Laufbahn wollte ich diesem Ausnahmesänger eine Hommage erweisen, und endlich erscheint nun dieses Album.

Caruso ist Teil meines Lebens und sogar meiner Familiengeschichte: Meine Urgroßeltern haben ihn in New York oft getroffen, und ich hatte stets das Gefühl, ihn wie einen älteren Bruder oder ein berühmtes Familienmitglied zu kennen. Als ich ungefähr zehn Jahre alt war, betrat er meine Gedankenwelt in Gestalt des Tenors Mario Lanza, der ihn in Richard Thorpes Film *The Great Caruso* verkörperte. Die ganze Liebe, die ich für meine Vorfahren hegte, übertrug ich auf ihn: So wie ihn stellte ich mir meinen Urgroßvater vor, dessen Geschichte man mir erzählt hatte.

Als Jugendlicher berauschte ich mich an Carusos Platten. Dank meines Lehrers Rafael Ruiz, eines leidenschaftlichen Sammlers historischer Aufnahmen und begeisterten Caruso-Verehrers, habe ich mich mit Caruso intensiver beschäftigt als mit jedem anderen Sänger. Wir verbrachten ganze Sonntage damit, seine Aufnahmen anzuhören und jede seiner Phrasierungen, Klangfarben, Intentionen, Stimmfärbungen und Tongebungen zu analysieren.

CARUSO BAHNTE DEN WEG

Caruso ist der Inbegriff des Tenors – und gleichzeitig der erste moderne Tenor: Vor ihm sang man auf eine bestimmte Weise, nach ihm auf eine andere. Er hat Ausnahmegestalten wie Beniamino Gigli und viele Sänger danach beeinflusst. Alle, die ihn live erleben durften, rühmten die Unvergleichlichkeit seiner Stimme mit ihrem an ein Cello erinnernden Timbre, ihrem innigen Ausdruck und ihrem seufzenden, schmerz erfüllten Klang, einer Stimme, die zugleich übernatürlich und zutiefst menschlich anmutet. Er verband die Regeln des Belcanto, in dem er seine Wurzeln hatte, mit dem damals gerade entstehenden Verismo: Die veristischen Komponisten waren seine Zeitgenossen, und er sang in den Uraufführungen so wunderbarer Opern wie *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*, *L'Arlesiana*, *La fanciulla del West*...

Noch faszinierender sind die Aufnahmen, in denen Caruso von den Komponisten selbst begleitet wird. Bekannt ist etwa, wie nachdrücklich Puccini darauf bestand, dass der Sänger die Rolle des Rodolfo übernahm und sich dabei trotz Toscaninis Protesten nicht daran störte, dass Caruso »Che gelida manina« in eine andere Tonart transponierte.

Die Zeit hat Caruso zur Legende verklärt. Die Geschichte seines Lebens und Sterbens wurde mehrfach verfilmt, seine Liebesbriefe inspirierten eine Reihe von Büchern. Seine Extravaganz, sein Talent als Karikaturist, seine gutmütige und charmante, durch und durch neapolitanische Art prägten das kollektive Bild von einem Helden, der bis ans Ende seiner Kräfte

kämpfte – was ja auch der Fall war. Auch wenn er nicht wirklich auf der Bühne starb, sang er bis zum letzten Atemzug. Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Neapel starb er an einer Krankheit, aber auch aus Trauer und Verzweiflung, nicht mehr auf der Bühne stehen und singen zu können. Der Gesang war sein Leben, er war stärker als er. Er war zum Singen geboren.

Caruso bahnte auch den Weg für die Schallplatte: Er war ein Pionier, der Erste, der so viele Stücke aufgenommen hat – und wie viele dieser Aufnahmen wurden vernichtet! Caruso machte immer mehrere Versuche und hörte sie gleich danach an, was die Gravur auf dem frischen Wachs zerstörte. Die eigentliche Aufnahme begann erst, wenn er zufrieden war. So produzierte er zwischen 1902 und 1920 eine überaus umfangreiche phonographische Sammlung; eine so reiche Diskographie wurde erst wieder von Sängern wie Gigli, seinem direkten Nachfolger, sowie modernen Sängern wie Del Monaco und Di Stefano bis hin zu Pavarotti realisiert. Caruso war auch der Erste, der große Schallplattenerfolge feierte – mit der Arie »Vesti la giubba« aus *Pagliacci* und mit Leoncavallos *Mattinata*, einer volkstümlichen, Caruso gewidmeten Romanze, die man heute als Crossover bezeichnen würde. Die 1904 entstandene Aufnahme mit Leoncavallo am Klavier wurde ein Welthit. Mit seinen vielen Platten weckte Caruso das Interesse des Publikums, das immer begieriger wurde, seine Stimme zu hören.

LIEBER EIN SCHÖNER KLANG ALS EIN VIRTUOSER VORTRAG

Carusos Gesangsstil ist sehr interessant: Als Erbe der Belcanto-Schule forcierte er nie, sondern strebte immer nach einem leichten, angenehmen Vortrag und schönem Klang. Falls eine Phrase oder Passage ihm zu anstrengend erschien, zögerte er nicht, sie zu transponieren, selbst mitten in einem Duett. In der damaligen Zeit, als die Aufnahme auf Wachswalzen zeitlichen Beschränkungen unterlag, konnten die Genies der Reduktion glänzen: Sie mussten zu lange Werke oder Stücke so einkürzen, dass ihre Kraft und gleichzeitig ihre Feinsinnigkeit erhalten blieben. Das galt etwa für Rossinis *Domine Deus*, das *Pietà, Signore* oder auch das Duett aus *Il Guarany*: Diese gut sieben Minuten langen Stücke wurden auf maximal viereinhalb Minuten gebracht. Die Aufzeichnung auf Wachs, Bakelit und später die ersten phonographischen Schallplatten ließen nur Aufnahmen von maximal fünf Minuten pro Seite für eine 78er-Scheibe mit 30 cm Durchmesser zu. Vermutlich aus diesem Grund wurden lange Arien wie etwa »Vois ma misère, hélas!« aus *Samson et Dalila* oft in extrem schnellem Tempo gesungen. Es ist bemerkenswert, wie es damals gelang, die Länge einer Arie oder eines Stücks zu verringern, ohne sie zu entstellen, und dabei den besten Teil des Werks bewahren. Man zögerte auch nicht, Arien in eine tiefere Tonart zu transponieren, um es den Sängern leichter zu machen: Leicht-

tigkeit und Schönheit des Klangs hatten Vorrang vor einem kraftvollen, virtuosen Vortrag.

DER »CARUSO-STIL«

Für dieses Album habe ich den typischen »Caruso-Stil« respektiert (wie man es ja auch beim Stil eines bestimmten Komponisten tun würde). Caruso war ein echter Schöpfer. Ich habe seinen Gesangsstil, seine Tongebung und seine spezifische Phrasierung so genau wie möglich übernommen. Das ist eine sehr heikle Aufgabe – ganz so, als ob ein heutiger Dirigent exakt den Tempi und Vorstellungen Toscaninis folgen wollte. Caruso war ein ganz besonderer Sänger. Sicher hatte er von Natur aus eine große Begabung, aber er formte seine Stimme selbst und verwandelte sie so in ein einzigartiges Vorbild.

Es wäre sinnlos gewesen, ihn einfach zu imitieren; diesen Fehler habe ich bereits vor einigen Jahren gemacht. Ein solches Vorgehen hätte mein Publikum enttäuscht – man hätte meine Stimme nicht wiedererkannt. Meine Absicht war, Caruso zu feiern, aber gleichzeitig meine eigene Identität als Sänger zu bewahren. Ich übernehme seine Klangfarben und, soweit möglich, sogar seine Atempausen, ich greife an denselben Stellen wie er zu einer offeneren oder gedeckteren Tongebung. Es war ein seltsames Gefühl: Ich versenkte mich so tief in Carusos Klang, dass ich während der Aufnahme nicht mehr meine eigene, sondern seine Stimme vor meinem inneren Ohr hörte.

Beim Singen der einzelnen Arien musste ich mich sehr genau an Carusos Interpretation erinnern. Dazu schrieb ich entsprechende Hinweise in meinen Noten. Angesichts der riesigen Informationsmenge fiel es mir nicht ganz leicht, ständig alles parat zu haben; Yvan und ich mussten deshalb manchmal die Aufnahme unterbrechen, um zwischen zwei Takes Caruso anzuhören und ihn danach getreuer wiederzugeben: nichts hinzuzufügen, was er nicht selbst hinzugefügt hatte, und zu versuchen, sein Tempo und seine Gestaltung der Spitzentöne zu rekonstruieren.

Natürlich entspricht das Ergebnis nicht zu 100% Carusos Interpretation; die Aufnahmezeit ist schließlich begrenzt, und irgendwann muss man einen Schlusspunkt setzen – auch wenn einem später bisweilen auffällt, dass man ein Detail vergessen hat, etwa ein Atemholen zwischen zwei Wörtern vor einer aufwärtssteigenden Passage. Um dem Vorbild ganz und gar treu zu sein, hätten wir auch den damaligen Kammerton übernehmen müssen, der tiefer war als heute – was mit einem modernen Orchester nur schwer umzusetzen ist. Trotz allem haben wir versucht, uns Caruso so weit wie möglich anzunähern.

IN CARUSOS GEDANKENWELT EINDRINGEN

Darin liegen der Charme und das Vergnügen dieser Herausforderung – für mich wie für Yvan. Wir mussten gemeinsam Carusos Welt betreten, ich musste in seine Haut schlüpfen, mich in ihn hineinversetzen. Und Yvan musste mir während des Dirigierens in den Kopf schauen. Er ist auch ein Arrangeur. Er musste buchstäblich in diese Welt eintauchen und Carusos Orchestrierungen neu transkribieren, da dazu keine schriftlichen Quellen vorhanden sind und sie

durch die technischen Begrenzungen dieser Zeit bestimmt waren.

Ich habe auf diese Weise erlebt, was es heißt, rein akustische Aufnahmen wie zu Carusos Zeit zu machen, ohne Strom und auf Wachs. Das war der Stand der Technik am Beginn des 20. Jahrhunderts: Die Stimme oder der Instrumentalklang brachten einen kleinen Stichel zum Schwingen, der die Schallwellen in den Wachszylinder einritzte. Der Schalltrichter übertrug den Klang der Saiteninstrumente dabei schlechter als den der anderen Instrumente. Deshalb ersetzte man sie häufig durch großzügig hinzugefügte Blechbläser, sogar durch eine Tuba! Yvan Cassar und ich haben uns bemüht, diese Orchestrierungen zu rekonstruieren, um die Stimmung und den Zauber neu zu erwecken, die diese alten Aufnahmen prägen.

FEHLER, DIE KEINE SIND?

In Carusos Aufnahmen finden sich manchmal Fehler – oder zumindest Dinge, die wir heute als Fehler ansehen würden. Er gibt den Notentext nicht originalgetreu wieder. Doch diese Abweichungen verleihen den Stücken eine beachtliche dramatische und gestalterische Energie, und wir haben uns entschieden, diese »Fehler« zu übernehmen, die vielleicht gar keine sind. Auch wenn Caruso zur selben Zeit wie die von ihm interpretierten Komponisten lebte, gestattete er sich häufig prosodische und musikalische Freiheiten. So erfand er etwa Verzierungen, Atempausen und Phrasierungen in den *Perlenfischern* oder *Manon*, und im Trio aus den *Lombardi* singt er die – nicht für ihn bestimmte – Sopranphrase mit: Schließlich ist Musik in erster Linie etwas Lebendiges. Heutzutage erlaubt sich niemand mehr solche Freiheiten, bis auf einige traditionelle, allgemein übliche Varianten. Beim Wandeln auf Carusos Spuren haben wir Art Freiheit genossen, die uns heute vielleicht fehlt.

EINE INNERE REISE

Das Nachzeichnen von Carusos Schallplattenkarriere von 1902 bis 1920 nimmt einen mit auf eine innere Reise: Ich musste alle Wandlungen Carusos und seiner Stimme innerlich nachvollziehen – vom nicht mal 30-Jährigen bis zum reifen Sänger (auch wenn er 1920 erst 47 Jahre alt war). Als 25-Jähriger singt man anders als mit 35 oder 55 Jahren.

Wie jede Reise war auch diese sehr bereichernd. Sie ließ mich von Ort zu Ort wandern und dabei nach einer Frische, einem Glanz, einer Spontaneität, Reife, Leidenschaft und auch nach jenem Schmerz suchen, der gegen Ende zu spüren ist, als Caruso mit Atemproblemen zu kämpfen hatte. Im Laufe der Jahre geschah etwas, seine Stimme veränderte sich, sie reifte und ließ einen spüren, was er in seinem Leben bereits erlebt hatte.

Wäre ich der chronologischen Reihenfolge gefolgt, hätte ich mit den am wenigsten ausgefeilten Aufnahmen anfangen müssen, da Carusos erste Einspielungen nur mit Klavierbegleitung in einem Hotelzimmer stattfanden. Ich entschied mich für den umgekehrten Weg und beginne mit den spätesten Aufnahmen, nämlich Rossinis *Petite Messe solennelle* (Carusos letzter Platte), um dann bis zu seinen frühesten Aufnahmen zurückzugehen.

CARUSO EINST UND JETZT

Im Rahmen dieses Wegs zurück beginnt das Album mit einer Überraschung, einem Lied aus heutiger Zeit: Lucio Dallas *Caruso*. Ich muss gestehen, dass ich lange geżögert habe, es ins Programm aufzunehmen. In Gestaltung, Struktur, Entwicklung und Klangfarbe ist es wirklich ein Popsong. Wie sollte ich vorgehen, um dieses Lied harmonisch ins Programm einzufügen, ohne das Album zu entstellen? Wie sollte ich es einbauen, ohne dass es sich mit dem Gesamtklang einer CD beißt, die wie zu Carusos Zeiten klingen sollte – auch wenn wir den Klang nicht künstlich gealtert haben? Ich habe mir viele Gedanken dazu gemacht. Bei der Komposition seines Caruso gewidmeten Liedes hatte Lucio Dalla dessen Sterbezimmer im Hotel Vesuvio vor Augen. Weit weniger bekannt ist jedoch, dass er sich auch von *Dicitencello vuie* inspirieren ließ – einem Lied, das Caruso nicht gesungen hat, da es erst zehn Jahre nach seinem Tod entstand. Einige Textstellen in Dallas Lied – »Te voglio bene assaje«, »Una catena« usw. – sind eng angelehnt an den Refrain dieses anderen Lieds: Sie nutzen dieselben Worte und fast die gleiche Melodie. Ich habe beschlossen, beide Lieder zu vermischen, indem ich eine viel lyrischere Klangfarbe wählte. Dazu wurden die Tonarten komplett verändert und wechseln sogar mehrfach im Verlauf des Lieds, was diesem eine klassische Färbung verleiht und gleichzeitig seine Eigentümlichkeit respektiert. Mit Yvan Cassar habe ich versucht, eine Fassung zu erschaffen, die Caruso selbst hätte singen können. Uns verbindet ein starkes gegenseitiges Vertrauen, und wir verstehen uns auf Anhieb. So haben wir gemeinsam an der Weiterentwicklung der Ausgangsidee gearbeitet, und ich freue mich, dass es uns gelungen ist, sie zu konkretisieren, und ich bin überzeugt, dass wir eine absolut ungewöhnliche Fassung des Lieds erschaffen haben.

VERSCHLUNGENE PORTRÄTS

Es war recht schwer, den weiteren Verlauf des Programms festzulegen – schließlich sind fast 300 Arien-Aufnahmen Carusos erhalten, und damit stehen ebenso viele Möglichkeiten offen. Ich musste also eine Auswahl treffen. Mir war es wichtig, das gesamte Spektrum der Stilformen und persönlichen Vorlieben Carusos zu zeigen und eine Platte zu präsentieren, die ihm entspricht und einige markante Züge seiner Persönlichkeit aufzeigt. Sein breites Repertoire war sehr eklektisch, sowohl in Bezug auf die Komponisten (Tschaikowsky, Gomes, Rubinstein usw.) als auch auf die Gattungen: Die Palette reicht vom lyrischen Solo mit Klavier- oder Orchesterbegleitung bis zum Opernduett oder -trio, enthält aber auch neapolitanische Lieder, Volkslieder (zu deren eifrigen Fürsprechern er gehörte), Kunstlieder, geistliche Musik... Das vorliegende Album sollte alle diese Aspekte seines Schaffens umfassen. Natürlich habe ich meine Lieblingsstücke bevorzugt, und das Programm ähnelt auch mir – ein wenig wie zwei Porträts, die sich subtil überlagern. In meinen früheren Einspielungen habe ich Caruso häufig die Ehre erwiesen, indem ich von ihm gesungene Arien sang, etwa die französische Fassung von Lenskis Arie, *Die Königin von Saba* oder auch das Duett »A la luz de la luna«. Doch auf dieser Platte wollte ich viel weiter gehen.

Sie enthält nicht nur große Hits. Das wäre zu einfach gewesen, zumal ich eine ganze Reihe davon bereits aufgenommen habe und stets versuche, neue Stücke zu präsentieren und Doppelungen zu vermeiden.

So habe ich etwa *Les Pêcheurs de perles*, das ich zuvor auf Französisch interpretiert hatte, für dieses Album auf Italienisch, in Carusos Tonlage und mit Klavierbegleitung eingesungen. Ich glaube, dass in jeder Arie seine Entscheidungen, seine Bevorzugung dieser oder jener Sprache von ihm zeugen, ihn »erzählen«. Für Tschaikowskys *Sérénade de Don Juan* wählte er die französische Fassung. Das tat ich auch bei *Because* – einem Lied, das Mario Lanza in der englischen Version zum Hit gemacht hat. Caruso hat es in beiden Sprachen gesungen. Da es aus der Feder einer französischen Komponistin stammt, wählte ich die selten gehörte Originalfassung. Die Arie aus *Manon* singe ich in der italienischen Übersetzung: Caruso hat sie nie auf Französisch gesungen, aber zweimal, 1902 und 1904, auf Italienisch aufgenommen. Ich entschied mich für die Fassung von 1904, um das Album mit dieser Arie beenden zu können, direkt nach dem erstaunlichen Duett aus *Adriana Lecouvreur* »No, più nobile« – das der Komponist Cilea ohne zu zögern in eine Solofassung umgewandelt hatte. In der genannten Aufnahme begleitet er Caruso selbst am Klavier.

Als weitere Rarität wählte ich »Vecchia zimarra«, Collines Bassarie aus *La bohème*. Es heißt, Caruso habe diese Arie in einer Vorstellung mit dem Rücken zum Publikum gesungen, um einem heiseren Kollegen beizustehen, und niemand bemerkte seinen Trick. Ich fand es reizvoll, sie aufzunehmen. Die Textur ist weniger dramatisch; die Schwierigkeit liegt darin, den Klang ähnlich schön wie Caruso zu gestalten. Die Arie muss tief, sanft, persönlich, traurig und nostalgisch klingen. Als Tenor steht man dabei vor der Herausforderung, den Klang abzdunkeln, ohne ihn künstlich zu erweitern, und gleichzeitig locker und leicht zu singen.

Die CD beginnt mit einem zeitgenössischen Song, der mit heutiger Technik aufgenommen wurde. Als Gegenstück und Bonus gibt es eine neapolitanische Canzone im historischen Klanggewand: Sie wurde mit den Mitteln der damaligen Zeit aufgezeichnet und steht sinnbildlich für die Herkunft des großen Tenors. So bekommt der Hörer auch eine Vorstellung davon, wie sich die Aufnahmetechnik im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte hat.

CARUSO 1873

Auch wenn es schwierig war, dieses Album zu produzieren, bereitete es mir doch eine riesige Freude, in die Haut eines Tenors zu schlüpfen, den ich mein ganzes Leben bewundert habe. Diese Erfahrung verbindet uns beide. 1873 wurde Caruso geboren; ein knappes Jahrhundert später, im Jahr 1963, war ich an der Reihe. Seitdem begleitet mich seine Stimme.

Die Sänger der Vergangenheit haben uns ein Erbe vermacht. Diese Aufnahme wird es den jungen Generationen vielleicht ermöglichen, diesen außerordentlichen Künstler zu entdecken oder wiederzuentdecken. Dann wird seine Flamme ewig brennen.

Am 15. August 2019, einem Vollmondabend

EIN »SINGENDES EROTIKON«

JÜRGEN KESTING

Der Komponist Sidney Homer, dessen Frau Louise oft Carusos Bühnenpartnerin gewesen war, notierte 1939 in seinen Erinnerungen *My Wife and I*: »Bevor Caruso kam, war ich nie einer Stimme begegnet, die der seinen auch nur entfernt ähnlich gewesen wäre. Nach ihm habe ich Stimme um Stimme gehört – große und kleine, hoch liegende Stimme und tiefer liegende –, die sich seiner Stimme anzugleichen versuchten und mich geradezu gewaltsam an ihn erinnerten.« Dazu gehörten nicht nur Sänger, die Caruso unmittelbar an der Met erlebt hatten, sondern auch und vor allem Tenöre, für die er durch seine Schallplatten zum Über-Ich wurde. »Der von Caruso geprägte italienische Tenorklang ›neuen Stils‹ wurde zu einem unwiderstehlichen Vorbild«, so Michael Scott in seiner zweibändigen Studie *The Record of Singing*, »und setzte sich nicht nur gegen ältere Gesangsstile durch, sondern mit der Zeit auch gegen andere nationale Gesangstraditionen.«

In den Jahrzehnten nach Carusos Tod löste sich der Ruhm von seinem Träger, und sein Name wurde zum Etikett, das den Filmen oder Schallplatten vermeintlicher Nachfolger angeheftet wurde. Mario Lanza spielte in einem Hollywood-Film *The Great Caruso*, und seit den 1950er Jahren wurde so mancher junger Tenor, der seine Visitenkarte mit den zentralen Partien des italienischen und französischen Fachs abgab, als ein »neuer Caruso« angekündigt oder belobigt, selbst wenn er den Fehler beging, den alle Nachahmer machen: einen Unnachahmlichen zu kopieren. Der Name Caruso wurde zu einem Gebrauchs-Mythos.

Carusos Laufbahn begann im Juni 1895, nur wenige Jahre nach einem tiefgreifenden Paradigmenwechsel: Die Uraufführungen von Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) und Ruggero Leoncavallos *Pagliacci* (1892) sollten einen Stilwandel des Singens zeitigen, nämlich den Übergang vom belcantischen Singen zur *maniera verista*. Partien wie Turiddu und Canio hat Caruso schon früh, 1895 und 1896, gesungen, und es folgten die Uraufführungen von Domenico Morellis *L'amico Francesco* (1895), Umberto Giordanos *Il voto* (1897), Francesco Cileas *L'arlesiana* (1897), Giordanos *Fedora* (1898), Mascagnis *Le maschere* (1901), Alberto Franchettis *Germania* (1902) und Cileas *Adriana Lecouvreur* (1902). In den ersten Jahren aber standen Partien wie Gounods Faust, der Herzog von Mantua, Edgardo in *Lucia di Lammermoor* und Tebaldo in *I Capuleti e i Montecchi* im Zentrum seines Repertoires. Daneben sang er auch Elvino (*La sonnambula*) und Arturo (*I puritani*), wobei sich allerdings die Frage stellt, in welcher Version oder mit welchen Transpositionen dieser sehr hoch liegenden Bellini-Partien, weil er in jungen Jahren Mühe mit dem B, dem A und selbst mit dem G hatte. Was die Entwick-



lung seiner Stimme angeht, sagte Caruso später, dass es Aufführungen von Verdis *Aida* in St. Petersburg im Januar 1900 waren, in denen er die Sicherheit für die zwei Dutzend hohen Bs des Radamès fand.

Am 17. Februar 1901 erstürmte er am Teatro alla Scala den Gipfel: mit der ersten von zwölf Aufführungen von Donizettis *L'elisir d'amore*, nach der Arturo Toscanini begeisterrungsentflammt den Triumphzug des Sängers vorhersagte: »Wenn dieser Neapolitaner weiter so singt, wird die ganze Welt von ihm reden.« Und so geschah es dann auch. Im Sommer 1902 triumphierte er an Covent Garden in London, am 23. November 1903 sang er als Herzog in *Rigoletto* die erste seiner insgesamt 628 Vorstellungen an der Met. Aber auch von den Schattenseiten des Ruhms ist zu berichten: von schweren Erschöpfungszuständen, Kreislaufzusammenbrüchen, Ohnmachtsanfällen und rasenden Kopfschmerzen im letzten Viertel seiner Karriere. »Hätte ich den Preis des Ruhms gekannt«, sagte er einmal, »wäre ich gern Mitglied des Chores geworden.« Am Ende seiner Karriere litt er unter der schrecklichsten Krankheit eines Musikers: mentaler Erschöpfung. Umso erstaunlicher und bewundernswerter, dass sich der physisch wie psychisch ausgelebte Sänger mit seiner letzten Rolle den größten Triumph seiner Laufbahn erkämpfte, dem Éléazar in Halévy's *La Juive*.

Bei seinem Tod am 2. August 1921 hinterließ Caruso ein Vermögen von rund neun Millionen Dollar. Die Victor Company, für die er seit 1904 im Studio tätig war, hatte ihm schon zu Lebzeiten Tantiemen in Höhe von zwei Millionen Dollar gezahlt. Edison mag den Phonographen und Emil Berliner die Schallplatte erfunden haben, aber es war Caruso, der diesen technischen Erfindungen die Dignität eines musikalischen »Instruments« sicherte und die soziale Anerkennung verschaffte. Seine Aufnahmen gehören zu den bedeutendsten Dokumenten der Plattengeschichte und, dank der unbeschreiblichen Schönheit seiner Stimme, auch zu den unvergesslichen.

Diese Schönheit wurde bewundert von Komponisten wie Giacomo Puccini und Richard Strauss, von Dirigenten wie Bruno Walter und Pierre Monteux, von Sängerinnen wie Frieda Hempel und Luisa Tetrazzini, von Kritikern wie William James Henderson und Henry Finck und hatte ihre Grundlagen in einer überragenden Technik. Deren hervorstechende Qualitäten und Fähigkeiten waren das Ebenmaß der vokalen Linie, die Ökonomie des Atems, die saubere Verbindung der Register, die Kontrolle der Dynamik und die Beweglichkeit bei der Ausführung von Ornamenten. Zu den besonderen Charakteristika seines Timbres gehörten der baritonale reiche Klang der tiefen und mittleren Lage, der mühe- und bruchlose Übergang in die Höhe und die breite Klangpalette.

Caruso war, wie es im Jargon heißt, ein »B-Tenor«, weswegen er viele Arien, die er mit der ihm eigenen Fülle singen wollte, transponieren musste, etwa die Stretta aus *Il trovatore* oder Rodolfos »Che gelida manina«. Selbst in seinen Aufnahmen ist das hohe C nur selten zu hören: Das in Fausts »Salut, demeure chaste et pure« bildet er mit der *voix mixte*; das in Fernandos »Spirto gentil« aus *La favorita* setzt er mit *mezza voce* an

und steigert es mit einem gewaltigen Crescendo. Die Schönheit, ja: die Herrlichkeit seiner Halbstimme ist etwa in Nadirs »Je crois entendre encore« zu bewundern, ein betörendes Falsett in Assads Arie aus Goldmarks *Die Königin von Saba*. Von hoher technischer Souveränität zeugen der Triller in »Ombra mai fu« aus Händels *Serse* oder die auf ein fulminantes hohes B führende Kadenz in »Mia picciarella« aus Carlos Gomes' *Salvator Rosa* (ein Kuriosum, denn eigentlich handelt es sich hier um eine Sopran-Arie). Was den Klangreichtum der Stimme in der tiefen Lage angeht, so ist viel Aufhebens gemacht worden von seiner Aufnahme von Collines »Vecchia zimarra« aus *La bohème*. Dass Caruso seine Stimme dunkel tönen konnte, lässt keineswegs den Schluss zu, dass er auch als Bass hätte reüssieren können. Der Ambitus dieser Arie ist klein, der tiefste Ton ist das Cis. Die allumfassende technische Kontrolle – im Englischen als »poise« bezeichnet – verband sich auf erstaunliche Weise mit dem Feuer einer Unmittelbarkeit, die von Luisa Tetrazzini als »impertinenza« beschrieben wurde – wenn je einer, so war er ein »singendes Erotikon« (Ernst Bloch).

Carusos Aufnahmen sind ein Spiegel für die stilistischen Entwicklungen zwischen 1890 und 1920, und weil er der erste reproduzierende Musiker war, der jenen zweiten Zustand des künstlerischen Erfolges erreichte, den man als Ruhm aus der Konserve bezeichnen mag, machte sein Beispiel, wie schon angedeutet, Epoche: Seine Mittel, aber auch seine Manierismen – etwa die heftigen An- und Abatmer, die stets spontan wirkenden Schluchzer – wurden reproduziert und standardisiert. Beispielhaft hierfür: Carusos berühmteste und folgenreichste Platte, aufgenommen am 17. März 1907, das Lamento des Canio aus *Pagliacci*, mit dem Schluchzer und dem verzweifelten Lachen nach der Phrase »Bah! Sei tu forse un uom«. Aber die lange, mit großem Klang zu entfaltende Phrase »sul tuo amore infranto« bildet Caruso auf einem Atem und mit ekstatischer Phonation. Es ist ein Ausdruck, der erschütternd und unnachahmlich ist. Nichts aber wurde öfter nachgeahmt als seine Wiedergabe dieser Arie. Was bei ihm Affekt war, gerann bei seinen Nachfolgern zum Effekt. Und da zum Effekt immer auch die Übersteigerung gehört, trankte etwa Beniamino Gigli (und nicht nur er) auch das Nachspiel der Arie mit einem antikischen Jammergeschrei. Die Kühnheit, mit der Caruso die Ausdruckseffekte des Verismo auf ältere Vokalmusik übertrug, hat der italienische Kritiker Rodolfo Celletti als genialische Frechheit bewundert. Carusos Singen brachte, thesenhaft zusammengefasst, die Vollendung und zugleich das Ende des Belcanto und dessen Weiterleben in der technischen Apparatur. Der Neapolitaner konnte aber nur so dauerhaft wirken, weil ihm nicht allein die Überführung des »schönen« in den »ausdrucksvollen« Gesang glückte, sondern weil auf seinen Platten wenigstens ein Abglanz der individuellen Aura erhalten blieb.

Für seine Hommage an Caruso hat Roberto Alagna nicht nur jene Titel gewählt, die vielen als Carusos »signature tunes« gelten, sondern auch die des Grenzgängers zwischen den musikalischen Sphären. Caruso hat gerade in der zweiten Dekade seiner Schall-

platten-Karriere zunehmend populäre Musik aufgenommen: neapolitanische Lieder, schlagerhafte Song, auch pseudo-sakrale Gesänge, ab 1911 mehr als 60 Titel. Trotzdem darf man ihn nicht als frühen »Popstar« bezeichnen. Denn die heutige, animos getränkte Unterscheidung zwischen Pop (gleich »unterhaltsam«) und Klassik (gleich nicht unterhaltsam oder elitär) gab es noch nicht. Ob Lieder von Teodoro Cottrau (*Santa Lucia*) oder Ruggero Leoncavallo (*Mattinata*), ob die wundersam zum Gassenhauer hin changierenden *canzoni napoletane* oder die Religioso-Gesänge – sie wurden damals von Sängern gesungen, die sich über ein Orchester hinwegsetzen und einen Raum füllen konnten, wie beispielsweise der von Caruso bewunderte Al Jolson. Den Crooner gab es noch nicht, dieser Typus wurde erst durch das Mikrophon möglich. Für den Sänger Caruso – den Vokalist – machte es wenig Unterschied, ob er Massenets *Élégie* (von dem Geiger Mischa Elman erlesen begleitet) oder die Traumerzählung aus *Manon* mit samtweicher *mezza voce* sang. In einem ebenso provozierenden wie faszinierenden Aufsatz hat John Potter, Autor der Studie *Tenor: History of a Voice*, den britischen Sänger und Songwriter Ben Watt wie folgt zitiert: »Then someone sat me down last night and I heard Caruso sing. / He's almost as good as Presley.« In seiner Zeit, so fügt Potter hinzu, »war er in der Tat so gut wie Elvis«.

G0100040715191