

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

*Εκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΣΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆ — Διηγήτ. Π. ΚΟΥΣΙΔΙΑΝ

ΕΤΟΣ Ε΄

ΑΡΙΘ. 70

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1954

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 350

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗ

Ο ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

Όσο μακριά κι' αν ανατρέξουμε στην Ιστορική παράδοση, βρίσκουμε τὸν τραγουδιστὴ τυλιγμένο μὲ θρόλο, μὲ λάμψι, μὲ δόξα.

Κονένας δὲν ἀγγίζει τὸν αἰσθητικὸ κόσμον τῶν ἀνθρώπων, ὅπως αὐτός. «Θεῖκόν» τὸν λέει ὁ Ὅμηρος. Σὰν ἀγγελοφόρο τῶν Θεῶν, τὸν ἀντίκρυν οἱ λαοί. Ἡ δημιουργία καὶ ἡ ἀναδημιουργία — αὐτὸ ποὺ λέμε σήμερα «ἐρμηνεία» — ἡ ποίησις καὶ τὸ τραγοῦδι, δὲν ἔχουν ἀκόμα χωρισθῆ καθαρά. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἔχουν τοὺς «δοιβούς» — σὰν τὸν Δημόδοκο, ποῦ, στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλκινόου ξυπνάει μὲ τίς ὠδὲς του τίς ἀναμνήσεις τοῦ Ὀδυσσεῆ, τραγοῦδώντας του τὸν Τρωϊκὸ πόλεμον — οἱ βόρειοι λαοὶ ἔχουν τοὺς «σκάλδους», οἱ Κέλται τοὺς «βάρδους», ποῦ, ὅλοι τους, φορεῖ τῆς μυθικῆς ζωῆς, τραγοῦδῶν κατορθώματα Θεῶν καὶ Ἡρώων, αὐτοσχεδιάζοντας ποιήσι καὶ μουσικὴ μὲ τὴ φαντασία τους, συνοδεύοντες οἱ ἴδιοι μὲ κάποιο πρωτόμο μουσικὸ ὄργανο. Φανταζομαστοὺ αὐτὸ τὸ τραγοῦδι πότε σὰν μιὰ μουσικῆ-ρρυθμικὴ ἀπαγγελίη, πότε σὰν μιὰ μελωδία ἀπλῆ, μονότον ἴσως, ποῦ ὅμως παίρνει ζωντάνια καὶ φλόγα ἀπ' τὰ ποιητικὰ λόγια. Οἱ ἑτροβαδοῦροι ἀργότερα, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ καινούρια ἐμφάνισι αὐτῆς τῆς ἐνότητος ποιησεως καὶ τραγοῦδιῦ, ποῦ κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος χρωσάται τῆ νέα τῆς ὄψεος τὴν ἐξάπλωσι τῆς Χριστιανικῆς ζωῆς τῆ Δύσεος.

Ἄλλὰ γιὰ μιὰ καθαρή, πραγματικὴ ἑὸδικὴ τέχνη, δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος παρὰ μόνο ἀπὸ τὴ στιγμή τοῦ Ποίησι καὶ Μουσικῆ ὡς δημιουργία καὶ ἐκτέλεσι χωρίζοντα, ὅποταν πιά ἐμφανίζεται χωριστὰ ὁ συνθέτης καὶ ὁ ἐρμηνευτής. Εἶναι οἱ Σχολεῖς Τραγοῦδιῦ ποῦ ἰδρύονται στίς ἀρχές τοῦ Μεσαίωνα γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν Ἐκκλησίαν, ὅπως ἡ Ρωσικὴ «Σκόλα καντορόμου» καὶ οἱ Σχολεῖς τοῦ Παρισίου καὶ τοῦ Καμπραί, εἶναι ἡ ἐξέλιξις τῆς πολυφωνικῆς ὠδικῆς μουσικῆς καθὼς καὶ ἡ ἐπιβρασις τῆς ὁλοῦν ἀναπτύξεως τῆς ἑνόργανης μουσικῆς, ποῦ κάνει τὴν τέχνη τοῦ τραγοῦδιῦ, νὰ φθάσῃ σὲ μιὰ δεξιοτεχνία ἀγνωστῆ ὡς τότε. Κι' ἐνῶ σ' ὅλο τὸν μεσαίωνα κυριαρχοῦσε, ἀπὸ χωροδικαὸν τραγοῦδι, τὸ ἀνδρικό στοιχεῖο ἴδιως, — οἱ οσπράνιοι, ἂν δὲν ἦταν ἀγόρια, ἦταν ἄνδρες ποῦ τραγοῦδοῦσαν μὲ «φαλτσέτος» — στὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα, παίρνει, ἡ ἀρχίζει νὰ ποιῶν τὰ δικαιώματά της καὶ ἡ γυναικα-τραγοῦδίστρια.

Ἡ βιρτουόζα τραγοῦδίστρια γίνεται μιὰ φημιμένη ἐντίβρα στίς αὐλές τῆς Ἀναγεννήσεως. Ἡ Τέχνη της δοκιμάζεται στὰ μελωδικὰ περίπλοκα Μαδριγάλια, ποῦ ἐκτελοῦνται σὰν ἐντεριμέδια ἀνάμεσα στίς θεατρικὰ παραστάσεις. Ἄλλὰ νὰ, στὴ Φλωρεντία, ἀπὸ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τοῦ κόμητι Μπάρντι, ποῦ οὐνεβράλλει νὰ ἀνοστήσουν τὴν Ἑλληνικὴν Τραγωδίαν, προβάλλει ἓνα νέο μουσικὸ εἶδος: Ἡ Ὀπερα. Βρισκόμα-

στε ἀκόμα γύρω στὸ 1600 — δὲν ὑπάρχουν ἀκόμα θέατρα μελοδράματος, ἡ σκηνὴ δὲν ἔχει γίνει ἀκόμα τὸ βάθρο τοῦ τραγοῦδιῦ, ἀλλὰ ἤδη, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, μὲ τὴν ἐπιβολὴ καὶ ἀναγνώρισι τοῦ τραγοῦδιῦ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν τραγοῦδιστὴ καὶ τὴν τραγοῦδίστρια σὰν γιὰ εἰδικευμένους πιά «τεχνίτες τῆς φωνῆς». Ἀπ' τῆς πρώτης ἀξιωματικῆς τραγοῦδίστριας τοῦ 17ου αἰώνα εἶναι ὁ δυὸ κόρες τοῦ Τζιούλιο Κατοίνι, τραγοῦδιστῆ καὶ συνθέτῆ τῆς Φλωρεντικῆς Αὐλῆς τῶν Μεδίκων, Λουτσία καὶ Σετίμια. Ἡ ὠραία Ἀδριανὴ Μπαζίλε, ἀπὸ τῆς Νεάπολι, ἐνθουσίασε τὴν Ρώμη τὸ πάπα Παῦλο τοῦ 5ου τοῦ Βοργία, καθὼς καὶ τὸν φιλότερον δούκα τῆς Μάντουας Βιτσέντζο Γκοντσάγκα μὲ τὸ τραγοῦδι της καὶ τὴν ὀμορφίαν της.

Ἄλλὰ ἡ γυναικα-τραγοῦδίστρια βρίσκει, κατὰ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα, ἓναν ἐπικίνδυνον ἀναγνώστῃ σ' ἓνα δν ποῦ δημιουργοῦσε μιὰ τερατώδη κι' ἀντίθετη στὴ φύσι συνθήσι, ποῦ τὴν ἀρχὴ τῆς χρωσάται στὴν Ἐκκλησία: στὸν ἐνόουχο τραγοῦδιστῆ. Καὶ ἡ συνθήσι αὐτὴ κυριαρχεῖ ἀκόμα σ' ὅλο τὸν 18ο αἰώνα καὶ ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸ δυτικὸν κόσμο, μὲ ἐξαιρεσι τῆς Γαλλίας. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ θριάμβου τῶν «καστράς», σ' ὅλους τοὺς ρόλους τῆς ὄπερας, ἀνδρικοὺς καὶ γυναικεῖους. Ἡ φωνὴ τους ἔχει τὴν ἔκτασι καὶ τὴν ὄψι τῆς ἀγοριστικῆς φωνῆς, μιὰ αἰσθητικὴ λάμψι, μιὰ ἐξωριστὴ δύναμι, ποῦ ἐπιοκιάζουν τὸ τραγοῦδι τῶν γυναικῶν. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἀναπνοῆς τους, τοὺς ἐπιτρέπει ἀτέλειωτους, ἐκθαμβωτικοὺς λαρυγγισμοὺς. Ὁ πῶ διδάσχημος ἀντιπρόσωπος αὐτοῦ τοῦ εἰζούσε εἶναι ὁ Ναπολιτάνος Φαρινέλλι (1705-1782) ποῦ ἤβη σὲ ἡλικία ὄκτα ἐπτά ἐτῶν εἶχε ἐστρελλάνει τὴν Ρώμη, ἐνῶ ἀργότερα, ἐμπιστοσ φίλος τῶν βασιλευῶν τῆς Ἰσπανίας Φίλιππου 5ου καὶ Φερδινάνδου 6ου ἐπαίξει ὄχι μόνο στὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ στὸν πολιτικὴ, σημαντικὸν ρόλο. Στὸ Λονδίνο, ἐξ ἄλλου, οἱ θρίαμβοι τοῦ Φαρινέλλι ἐνίσχυσαν τοὺς ἀντιπάλους τοῦ Χαίντελ κι' αὐτὸ ἦταν ἡ κυριώτερη ἀφορμὴ ποῦ ἔκανε τὸν Χαίντελ νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν Ὀπερα γιὰ νὰ στραφῇ στὸ ὀρατόριο. Φαιναται ὁμος πὸς ὁ Φαρινέλλι δὲν ἦταν μόνο ἓνας μεγάλος τραγοῦδιστῆς μὲ καταπληκτικὴν δεξιοτεχνία, ἀλλὰ καὶ μιὰ πνευματικὴ προσωπικότης, μὲ ἐντελὸς ἐξωριστὴ μῶρφος: ὄπρηξε στενὸς φίλος τοῦ ποιητῆ Μεταστάσιου.

Ἐπὶ μὲν ὀδοῦμ ἔλεγαν στὴν θεατρικὴ γλῶσσῃ τὸν ἐνόουχο τραγοῦδιστῆ-πρωταγωνιστῆ, καὶ, σὲ ἀντίθεσι, προβάλλει τῶρα κι' ἡ γυναικα-τραγοῦδίστρια ὡς ἐπὶ μιὰ ντόνασσ. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς τυραννίας κυριολεκτικῆ τοῦ θεάτρου — καὶ τῶν συνθετῶν — ἀπ' τοὺς τραγοῦδιστῆς καὶ τίς τραγοῦδίστριες. Ὁ ἐμπριμαντόνεξ ἐστρελλαινῶν τὸ κοινὸ μὲ τῆς ἐβκαλλίξ τους, τοὺς λαρυγγισμοὺς, τίς τριλλίξς — τὸ τραγοῦδι φθάνει σὲ μιὰ

σχεδόν ύπερφυσική τεχνική — άλλα συνάμα και τό διασκεδάζουμ με τόν άνταγωνισμό τους, τούς φθόνους και τούς καυγάδες τους, ποί, όχι σπάνια, τίς κάνουν να ... πιστούν στά χέρια επί οκνηρή! Μεγάλοι τού άνου τοί Χαϊντελ στάθηκαν ή βενετσιάνια Φαουστίνα Μπορντόνι - Χάσοε (1700-1781) και ή Φραντζέσκα Κουτοπόνι (1700-1770) ποί, παρά τήν ασχήμια της, συγκλονίζε τούς άκροατές της με τήν όμορφιά τοί τραγουδιού της και τό πάθος της. Είναι γνωστό πός φέρθηκε ό Χαϊντελ στήν δεύτερη, όταν τό απάρκανε με τίς αξιώσεις και τίς ίδιοιτροπές της: Τήν άρπαξε και τήν έφριξε άπ' τό παράθυρο. Τό Παρίσι, έξ άλλου, κατά τήν εποχή τοί Γκλόκ, είχε διαίρεση σε δύο άντίθετα στρατόπεδα: Στούς όπαδούς της Γερμανιάς (Έλζαβιτ Μαρία (1749-1833) ποί διακρινόταν για τή μουσικότητα και τό πάθος της, και στούς όπαδούς της Πορτογαλλέζας Λουίζας-Ρόζας Τόντι (1753-1833) ποί ήταν και έξαιρετική όμορφη. Άλλά και τίς δύο αυτές τραγουδίστριες, τίς ξεπερνούσε ή κουστή Λουκρέτια Άγκουζάρι (1743-1783) με τό κόντρα «νό» της και τίς τρίλλιες της στό «κόντρα φά». Οι πρώτες σπουδαίες έρμηνητριες στίς όπερες τοί Γκλόκ ήταν ή Μαρίαννα Πίρκερ, (1717-1782), οι Γαλλίδες Άντουανέτ - Σασιλ Σαιν Ύμπερτό (1756-1812) και ή ίδιατερα μορφωμένη Σοφία Άρνου (1744-1802) ή πρώτη Ήφηνεία εν Αούλιό.

Οι «πριμαντόνες» τοί «μπέλ-κάντο» κυριαρχούν πιά στόν 19ο αιώνα, στήν άρχή μέλιστα, μόνο αυτές: κανένας άντρας τραγουδιστής δέν μπορεί άκόμα ν' άναμετρηθή μαζί τους. Η Ήταλια γερμεί άπό θαυμαστίες τραγουδιστές, σαν π.χ. τήν Άγγελίκα Καταλάνι (1780-1849) ποί κατορθώνει, άμιμολογήμη με τόν περίφημο Γάλλο βιολιστή και συνθέτη Ρόντ, να έκτελλη με τό λαρόγγι της όλες τίς παραλλαγές ποί έκείνος είχε γράψει — και έκτελούσε — για τό βιολι τοί! Πενήντα χρόνια άργότερα, είναι ή Άντελίνα Πάτσι (1843-1919) ποί μαγεύει τόν κόσμο με τή γλυκύτατη φωνή της και τί χάρη της. Η Πάτσι δέν είχε μεγάλη φωνή, άλλα, φαίνεται, μοναδική σέ γλυκύτητα και τέχνη. Και μ' όλο ποί αυτό τά φωνητικά θαύματα γίνονται όλο και πό σπάνια, ή Άμελίτα Γκάλλι - Κούρτι καθός και ή Τότι ντάλ Μόντε, συνεχίζουν τή μεγάλη παράδοσι ως στίς ήμέρες μας σχεδόν, άφοί εδύγησης ν' άκούσι τή δεύτερη.

Η έμφάνισις της «μεγάλης όπερας», προσθέτει στήν πάντα τέλεια τεχνική τοί τραγουδιού και τήν μουσικότητα και τήν εδαιοθηρία. Συνάμα, δέν είναι πό μονάχη ή Ήταλια ποί «παράγει» τραγουδίστριες. Γιατί μετά τήν Τζιουλιέττα Πάστα (1798-1865) ποί ή βασική δραματική της έκφρασις ένέπνευσε τόν Μπελλίνι, δέν είναι πιά Ήταλίδες ποί κατακτούν παγκόσμια όψημη: Οι δύο άδελφές Μαρία Μαλιμπρόν (1808-1836) και Παυλίνα Βιανρό (1821-1910), κόρες τοί Ίσπανού τονόρου Μαουελό Γκάρβια (1775-1832) είναι δύο μεγάλα όνόματα στήν ιστορία τοί τραγουδιού. Η πρώτη είχε μιá φωνή κοντράτο άπίστευτης έκτάσεως και συγκλονίζε τόν κόσμο με τό πάθος της. Πέθανε πολύ νέα. Η άδελφή της ή Παυλίνα Βιανρό - Γκάρβια κυριάρχησε επί χρόνια τήν παγκόσμια σκηνή της Όπερας με τή φωνή της — μεσόφωνος — τή μουσικότητά της, τή μόρφωσή της, τή άνεξάντηλη θεατρική ίδιουγκρασία της. Γενικά με τή ρομαντική εποχή, δίπλα στήν μεγάλη της φωνής προστίθεται όλο και περισσότερο ή μουσικότης, τό θεατρικό, ή διάπλασι τοί ρόλου. Οι τραγουδιστές δέν μπορούν πιά να πετύχουν μόνο με τή δεξιότητα τους

στίς «βοκαλίζ» και στίς τρίλλιες. Συνάμα, ένώ ή «πριμαντόνα» έγκαταλείπει όλο και περισσότερο τό συμβατικό της ύφος — κερδίζοντας πάντως σέ προσωπικότητα — άρχίζει να επιβάλλεται και ό άντρας - τραγουδιστής. Όχι πός δέν ύψηχαν και στόν 18ο αιώνα ώραιοί άνδρικές φωνές — ό Μόστρτ για τόν περίφημο τονόρο Άντον Ράφα έγραψε τόν Άδομενάε του — άλλα ή προνομιούχα θέσι τοί άστρου» άνήκει στή γυναίκα. Με τόν 19ο αιώνα, οι τονόροι και οι άντροι άρχίζουν να πέρνουν τή θέσι ποί τούς άνήκε, δίπλα στή Γαλλία, ποί ήβη, κατά τήν εποχή τών ένόωνων τραγουδιστών, ήταν ή μόνη χώρα ποί δέν τούς παραέβηκε, θαυμάζοντας τούς άντρας τονόρους, είναι ή Ήταλια ποί γίνεται πάλι ή χώρα τών πώ περιφημων τραγουδιστών τοί μπέλ - κάντο. Βάσις τοί τραγουδιού είναι ή μελωδική όμορφιά. Η γεμάτη ήβουάθεια μελωδία άναδειχτεί το λυρικό τραγουδι τοί άντρα, από τίς όπερες τοί Ροσσίνι και τοί Μέγερμπερ, ως τόν Βέρντι, ως τόν Πουτσίνι και όλους τούς «βερλιστες». Πάμπλουτος γίνεται με τό τραγουδι τοί ό Ήταλιός τονόρος Τζιουβάνι - Μπατίστα Ρουσσίνι (1795-1894), διάσημοί μενού οι Γάλλοι Ζυλιόρ - Λουί Ντυπερ (1806-1896) και Άντόλφ Νισλι (1802-1839), άλλα και ό μπάσοος Λουτζι Λομπλά (17941858), Ήταλιός τήν καταγωγή, ποί έζησε και δοξάσθηκε στοί Παρία, στή μεγάλη Όπερα.

Άλλά ή παράδοσις τοί μπέλ - κάντο ποί, με κύριους άντιπροσώπους τόν Κοροζο και τόν Μπαττιστίνι (βαρότονο) θριαμβεύει ως σήμερα με τούς Μπεντζαμίνο Τζιλί και Τζιάνκομο - Λάουρι Βόλιπ, δέν ξμεινε τό μοναδικό μεγάλο βάθρο τοί τραγουδιού. Τά μεγάλα έπαναστατικά πολιτικά κινήματα τοί 18ου και 19ου αιώνας έλευθερώνουν και τόν τραγουδιστή άπό πολλούς παλιούς περιορισμούς και τοί δίνουν νέα μορφή. Η άποφασιστική μάχη ποί δίνει ό Βάγκνερ τόν Μάγερμπερ φέρνει νέα πνοή και τή νίκη τοί μουσικοδραματικού ύφους τοί τραγουδιού. Στόν δράμο ποί ώδήγησε σ' αυτή τήν έξέλιξι, ύπάρχουν πολλοί σταθμοί, ποί οι κυριώτεροι τούς είναι τό «Φιντέλιο» και τό «Φράύσοις». Τόσα πιά γίνεται τελειοτικό ό χαρισμός τών φωνών άνόλογα με τίς δυνατότητές τους και με τίς απαιτήσεις τών ρόλων στά διάφορα έργα: τώρα πιά δέν είναι μόνο ή δεξιότητα τελειότητα ποί άπαιτεί ό κόσμος άπό τούς τραγουδιστές, άλλα, ίδιως, ή άλήθεια της έκφρασεως στό τραγουδι και ή θεατρική ικανότητα. Πόσα μεγάλα όνόματα δέν συναντάει κανείς φιλομετρώντας τήν ιστορία τοί τραγουδιού και πόσες δόξες! Δέ θάταν δυνατό να άναφαιρέ κανείς ούτε τοί ποί μεγάλλους, μέσα στά στενά όρια ενός έθρου. Ό Βοζλες οι χώρες έχουν προσφέρει μεγάλους τραγουδιστές — καλλιτέχνες στόν κόσμο. Ός τόσο, άνάμεσα στούς τόσους λυρικούς ή δραματικούς τονόρους, ή «ντεμαρκακτές», άνάμεσα στίς τόσες έλαφρές (κολορατούρ) σοπράνες, ή δραματικές, ή λυρικές, ή λυρικοδραματικές, άνάμεσα στούς τόσων είδών και χρωμάτων βαρυτόνους και μπάσοους, άνάμεσα σέ τόσων είδών τεμπεραμέντα και έπιδόσεις, ύπάρχουν μερικές μορφές ποί ύψώθηκαν πάνω άπό εβιόσος και αποίνων φωνής και μόρφωσαν να τά τραγουδήσουν όλα, όλους τούς ρόλους, όλα τά είδη, άκόμα και λίντερ, άκόμα και καντονέτες! Άπ' όλους τούς μεγάλους, ποί ό Θεός μ' άξίωσε ν' άκούσω, προβάλλει ό Μπαττιστίνι, «μπελκαντόρος», άλλα και έρμηνητής τραγουδιών, ή Μαρία Γέριτσα ποί τή μά βραδεία τραγουδούσε Πουτσίνι και τήν έλλην Βάγκνερ—τό ίδιο άψφαστή Τόσκα, όοι και Σαγκλίντε—

ό Σαλιάπιν, ή Μαρία Γκούταϊλ-Σόντερ, πού τραγουδοῦσε και τούς τρεῖς, τόσο διαφορετικούς, γυναικίους ρόλους στή «Παραμύθια τοῦ Χόφφμαν» ἀλλά κι' ἔπλασε μιὰ ὑπέροχη Σαλώμη στήν ὁμώνυμη ὄπερα τοῦ Ρίχ. Στράους, τήν Λόττε Λέμαν—ἐξαίσια Μπατερφλάου ἀλλά και ἐξαίσια Ἐλεονώρα στή «Φιντέλιο» και τὸ Ἰδιο ἐξαίσια ἑρμηνεύτρια τοῦ λίντ — τὸ Λέο Σλέζακ πού οἱ Ἀθηναῖοι εἶθαν σὲ κινηματογραφικὲς ὀπερέττες ἀλλὰ ἐγὼ πρόφθασα νὰ τὸν θαυμάσω ὡς Λόεγκριν, και ὡς Βάλτερ στοὺς «Ἀρχιτραγουδιστές», καθὼς και ἀφθαστο ἑρμηνευτὴ τοῦ Σούμπερτ, τήν Ἐλιζαμπέτ Σούμμαν πού ἑρμηνευε μὲ τὴν μουσικότητα τὰ τραγούδια τοῦ Ρίχ. Στράους ἀλλὰ και ἄλλους τούτους ρόλους στίς ὀπερες τοῦ Μότσαρτ, τὸν ἀξέχαστον ἐκεῖνον τενόρο Ρίχαρντ Τάουμπερ, πού τὴ μιὰ βραδεῖα ἔπαιζε Μότσαρτ και τὴν ἄλλη... ὀπερέττα και πού γι' αὐτὸν εἶχε γράψει ὁ Λέχαρ ἄλλους τούτους μεγάλους του ρόλους, τὴν Μαρία Ἰβογκόν, τὴν Φλάγκστατ, τὸν Μέλχιור... . μὰ οὔτε κι' αὐτοὺς τούτους πολὺ μεγάλους δὲν μπορεῖ νὰ περιλάβῃ τοῦτο τὸ ἄρθρο. Τὸ ὄνομα τοῦ Ἐνρίκο Καροῦζο μένει θρυλικὸ, ἀλλὰ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ φαν-

τασθῇ (κι' οὔτε οἱ δίσκοι του τὸ δείχνουν) τὴ φωνή του, πού ἦταν σάν ἀπὸ βελούδο και ἀτσάλι κι' οὔτε τὸ ὄψος τῆς δραματικῆς του ἐκφράσεως, τὴν ἀλήθεια και τὴν ἀπλότητα τῆς ἑρμηνείας του.

Παράλληλα μὲ τὸν τραγουδιστὴ τῆς Ὀπερας και τοῦ Μουσικοῦ Δράματος ἀναπόσπαστοι κι' ἐξελίσσονται και ὁ ἑρμηνευτὴς τοῦ τραγουδιοῦ — λίντ, μελωδία, σασόν, σασονέτ ἢ καντσονέττα — πόσα σὺλ, ἀλήθεια, πόσα εἶδη — και ὁ ἑρμηνευτὴς τοῦ Ὁρατόριου, πού κι' αὐτὸ παίρνει ἄλλο και ἄλλο, ποικίλλει μορφές... Μπορεῖς τάχα νὰ παραβάλλῃς τὸν «Βασιλέα Δαυῖδ» τοῦ Χόνεγκερ μὲ τὴ «Δημιουργία» τοῦ Χάυντ; Πόση ἀπόστασις και πόση διαφορά! Καὶ νὰ συλλογιέσαι πὼς ὀπῆραν και ὑπάρχουν τραγουδιστές, πού μποροῦν νὰ τὰ τραγουδοῦν ὄλα, μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία!...

Αὐτές οἱ γραμμὲς ἔβειξαν σύντομα — ἐλπίζω νὰ τὸ ἐπέτυχαν — τὴν ἐξέλιξι τῶν τραγουδιστῶν ἀπ' τὰ πὸ σαλῆ χρόνια ὡς σήμερα, σὲ Δυτικὸ κόσμῳ. Τὶ γίνονται σὲ μεταξὺ, στήν Ἀνατολή και ἰδιαίτερα στήν Ἑλλάδα; Νὰ ἔνα θέμα πού μὲ βάζει σὲ... μεγάλο πειρασμό. Ἴσως τὸ ἐπιχειρήσω τὴν προσεχῆ φορὰ.

