



Ω Δ Ε Ι Ο Ν
Α Θ Η Ν Ω Ν

STATIONARY



ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ — ΔΑΪΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΑΙΘΟΥΣΑ " ΑΤΤΙΚΟΥ "

Κυριακή 27 Ιανουαρίου 1929, ώρα 10³/₄ π.μ. ἀκριβῶς

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΤΡΙΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΤΗΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1929

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ :

ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ:

ΣΟΦΙΑ ΠΟΙΜΕΝΙΔΟΥ

(βιολίον)

Μετά την έναρξιν τῆς Συναντίας ἡ εἴσοδος ἐπιτρέπεται μόνον κατὰ τὰ διαλείμματα.

Τιμὴ ἀναλυτικῶς προγράμματος Δρ. 5.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. *Συμφωνία* αρ. 8 L. van BEETHOVEN

I Allegro vivace e con brio

II Allegretto scherzando

III Tempo di Menuetto

IV Allegro vivace

ἐπὶ τῆς ὁρχήστρας

2. *Κοντσέρτο* διὰ βιολίων F. MENDELSSOHN

I Allegro molto appassionato

II Andante

III Allegro molto vivace.

Ἡ Ἀνις Σ. Ποιμενίδου καὶ ἡ ὁρχήστρα.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. *Concerto grosso* Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

I Largo

II Allegretto. (Fugato).

III Largo. (Choral).

IV Allegro. (Fuga).

ἐπὶ τῆς ὁρχήστρας

(πρῶτη ἐκτέλεσις).

4. *Τριστάνος καὶ Ὑζόλδη* R. WAGNER

Παρελόντιο καὶ θάνατος τῆς Ὑζόλδης

ἐπὶ τῆς ὁρχήστρας

Ὀγδόη Συμφωνία L. van BEETHOVEN

Ἡ ὀγδόη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν γραφείσα τὸ 1812, τὴν αὐτὴν σχεδὸν ἐποχὴν μὲ τὴν ἑβδόμη, διαφέρει ἀπολύτως τόσοσ ἐκεῖνης, ὅσον καὶ τῶν προηγουμένων μεγάλων συμφωνιῶν τοῦ Τιτάνος. Δὲν εὐρίσκομεν εἰς αὐτὴν κανὲν ἀπὸ τὰ τοιμηρὰ ἐκεῖνα ἐπινοήματα, τὰ ὁποῖα ἀπὸ τῆς *Ἡρωϊκῆς* προῦκαλοῦν τὴν ἐκπληξιν τοῦ μουσικοῦ κόσμου καὶ τὰς διαμαρτυρίας τῶν συντηρικῶν μουσικοδιδασκαλῶν. Τίποτε τὸ τραγικὸν καὶ τὸ παθητικὸν εἰς αὐτὴν τὴν συμφωνίαν· καὶ πρᾶγμα ὅχι πολὺ σὺνηθες εἰς τὸν Μπετόβεν, ἓνα πνεῦμα σπυθηροδόλον, μία εὐθυμία καὶ ἓνα ἀτελείωτο χοῦμορ περᾶ ἀπὸ μέσα ἀπὸ ὀλόκληρον τὸ ἔργον, μέχρι τοῦ σημείου ὥστε πολλὰς φορὰς νὰ μᾶς ὑπενθυμῆξῃ τὸν Μόζαρτ. Τὸ πλατύ του γέλιο, τὸ τελευταῖο γέλιο τοῦ Τιτάνος, μᾶς δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι γὰ μὴ φορὰ ἀκόμη ὁ Μπετόβεν κατορθῶναι νὰ ξεχάσῃ τὰς θλίψεις, τὰς ὀλκὰς ἀνάγκας καὶ τὴν δυστυχίαν τῆς κοφρότητός του, ποῦ ἔχει προχωρήσει μέχρι τοῦ σημείου ὥστε δύσκολα νὰ διακρίνῃ κάθε ἦχον.

Εἶνε τόσοσ ἐκκλητικὰ ἀπλοῦν τὸ ἔργον αὐτό, ὥστε θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἐγράφῃ μέσα σὲ μίαν λάμπιν τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μπετόβεν. Καὶ ὅμως, ὀλίγα ἴσως ἔργα του ὑπέστησαν τόσοσ ἀλλαγὰς ὅσον ἡ *Ὀγδόη Συμφωνία*. Ἀπηλείφθη αἴφνης ὀλόκληρος ἡ εἰσαγωγή τοῦ πρώτου μέρους καὶ πρᾶγμα ἐκκλητικόν, ἀπεκόπησαν πολλὰ μέρη, μετὰ τὴν πρώτην ἐπέτελεισιν.

Ἡ *Ὀγδόη Συμφωνία* δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς ὁ *Ἐπίλογος* τῆς καθαρώσ συμφωνικῆς ἐργασίας τοῦ Μπετόβεν, ποῦ ἀρχίζει μὲ τὴν *Ἡρωϊκῆν*, (ἡ Πρώτη καὶ ἡ Δευτέρα Συμφωνία χαρακτηρίζουσι περισσότερο τὸν Μουσικὸν παρὰ τὸν Ποιητὴν Μπετόβεν), ἀλληγορικῶν συμφωνιῶν τῆς δυνάμεως καὶ τῆς δράσεως, τὴν *Τετάρτην*, χαρακτηριστικῆς ἐσωτερικῆς πάλης τοῦ συνθέτου, μὲ τὴν ὑπερίσχυσιν τῆς χαρᾶς καὶ τὴν *Πέμπτην*, μὲ τὸν ἀγῶνα κατὰ ἀμειλίχτου πεπρωμένου. Μετὰ τὰς τρεῖς αὐτὰς συμφωνίας τῆς πάλης, ἔχομεν τὰς τρεῖς ἄλλας, τὰς συμφωνίας τῆς εἰρήνης καὶ τῆς γαλήνης: τὴν *Ποιμενικῆν*, ὑπέροχον ἀπεικονίαν οὐρανισθημάτων εἰς τὴν *ἔσοχῆν*, ὡς λέγει ὁ Μπετόβεν ἀντὶ προγράμματος, τὴν *Ἑβδόμην*, *Ἀποθέσιον* τοῦ χοροῦ, κατὰ τὴν γνωστὴν

φράσιν τοῦ Βάγνερ, καὶ τὴν Ὀγδόην, τραγοῦδι χαρᾶς, εὐταχίας καὶ ἀπολιτρώσεως τοῦ Πουητοῦ ἀπὸ τὰς πενθίμους σκέψεις. Εἶνε ἡ τελευταία χαρὰ, ἡ μεγάλη ἀναπνοὴ ποῦ πέρνει ὁ Διδάσκαλος διὰ τὴν ἀφάση ὑστερα ἀπὸ ἔνδεκα ἔτη εἰς τὰ ἀνυπέβλητα ὕψη τῆς τέχνης μὲ τὴν Ἐνάτην Συμφωνίαν.

Τὸ 1ον μέρος τῆς Ὀγδῆς Συμφωνίας, ἄνευ τῆς στερεοτύπου βραδείας εἰσαγωγῆς ποῦ εὐρίσκομεν εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς συμφωνίας τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἀρχίζει ἀπ' εὐθείας μὲ θέμα γεμάτο ἀπὸ εὐθυμίας καὶ ζωῆν.

Τὸ 2ον μέρος, *allegretto scherzando*, τὸ ὠραιότερον τῆς ὅλης συμφωνίας καὶ ἐν αὐτῷ τὰ τελειότερα ἐξ ὧσων ἔγραψεν ὁ Μπετόβεν, εἶνε συντεθειμένον ἐπάνω εἰς τὸν συλλαβικὸν κανόνα ta, ta, ta, ta κλπ. lieber Maëzzel, καὶ παρουσιάζει μίαν συγχροτημένην ἑσωτερικὴν εὐθυμίαν. Ἐπάνω σ' ἓνα **φόντο** τῶν πνευστῶν ὀργάνων ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὰ βιολλιά τὸ κίριον θέμα, γεμάτο Ἑβραϊκὴν εἰρωνεϊάν καὶ ζωῆμορ εἰς τὸ ὅποιον ἀπαντοῦν μετ' ὀλίγων τὰ βαρέα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας μὲ ἰσθμιακὴν πησὶν πρὸς τὰ ἐπάνω, μεγάλης λεπτότητος καὶ χάριτος. Μοναδικὴ ἀρέλεια χαρακτηρίζει ἐν γένει τὸ σπινθηροβόλον αὐτὸ παιχνιδίαι ποῦ εἰμπορεῖ νὰ σταθῇ δίπλα στὰς πνευματωδετέρας σελίδας τοῦ Μόσαρτ.

Εἰς τὸ 3ον μέρος, ὁ Μπετόβεν ἐγκαταλείπει τὸν τύπον τοῦ Scherzo, ποῦ εἶχεν ἀναγάγει εἰς μοναδικὴν τελειότητα, διὰ τὴν ἐπανέλθῃ εἰς τὸ συνειδητόν **Μενουέττο** τῆς παλαιότερας ἐποχῆς. Εἰς τὴν ἐνορχηστρωσίν του ὁμοῦ διατηρεῖ τὴν συνήθειαν τοῦ νὰ ἐμπιστεύηται τὸ *Trio* εἰς τὰ ἀνεστά ὄργανα· διατηρεῖ ἐπίσης τὴν συνήθειαν τοῦ *da capo*.

Τὸ *finale* (*allegro vivace*) εἶνε γεμάτο ἀνυπομονησίαν καὶ ζωῆν. Ἀναπτύσσεται εἰς τὸν τύπον τοῦ Rondo καὶ εἶνε ἐν γένει μοναδικῆς εὐθυμίας, ὑστεροῦν μόνον εἰς τὸν πλοῦτον τῆς ἐνορχηστρώσεως, πλοῦτον ἐκθεματικῶν εἰς ὅλα τὰ *finale* τῶν προηγουμένων τῶν συμφωνιῶν.

Concerto grosso Α. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Τὸ ἔργον αὐτὸ εἶναι γραμμένον εἰς τὴν συνήθη κλασσικὴν φόρμαν τοῦ Concerto Grosso, τὸ ὅποιον ὡς γνωστὸν ἔχει ὡς βάσιν τὴν ὀρχήστραν ἐγγύρων, συμπληρωμένην ἀπὸ διάφορα ὄργανα ὄλο, ἔγχροδα, καὶ πνευστά. Τὸ Concerto grosso τοῦ κ. Μητροπούλου ἀποτελεῖται ἐκ τεσσάρων μερῶν, ἐκ τῶν ὧσων τὸ πρῶτον μεταχειρίζεται ὡς ὄργανα

σόλο δύο *κόρνα*, τὸ δεύτερον τρεῖς *τρόμπες*, τὸ τρίτον, δύο *κλαρινέτα* καὶ δύο *φαγκέτα*, τὸ δὲ τέταρτον, τρεῖς *τρόμπες*, δύο *κόρνα*, *τύμπανα*, *κρουσὰ* καὶ *πιάνο*.

Κατὰ τὰς πληροφορίας τοῦ συνθέτου, τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἔργου του ἔχει ἁρμονικὴν βᾶσιν συγχορδίας πέμπτης, τὸ δεύτερον συγχορδίας τετάρτης, τὸ τρίτον συγχορδίας τρίτης καὶ τὸ τέταρτον συγχορδίας δευτέρας, ἢ τῆς ἀναστροφῆς τῆς, δηλαδή τῆς ἐβδόμης. Τὸ τέταρτον μέρος εἶνε φούγκα, τῆς ὁποίας τὸ θέμα εἶνε συνδυασμένον μὲ ἓνα κυθραϊκὸν, χορευτικὸ μοτίβο, χρησιμεῖον ὡς *ἐπεισόδιον* τῆς ἐν λόγῳ φούγκας.

Τριστάνος καὶ Ὑζόλδη *BAIGNEP*

Ὁ Τριστάνος εἶνε ὁ τέλειος τύπος τοῦ βαγνερείου δράματος, ἔχει τὸν λογικώτερον καὶ ἀσθηρότερον τύπον, διότι ἀφαρεῖ ἀπολύτως ἀπὸ τὸ δράμα κάθε περιττὴν γραφικότητα, κάθε περιττὸν ἐπεισόδιον καὶ μᾶς παρουσιάζει μόνον τὴν ἐσωτερικὴν ζωὴν τῶν προσώπων: «Τίποτε ποὺ νὰ μᾶς ἀπομακρύνῃ ἀπὸ τὸ μυστήριον τῶν ψυχῶν, παρατηρεῖ ὁ Romain Rolland. Δύο μόνον πρόσωπα, οἱ δύο ἔραστοι καὶ ἐν τρίτον εἰς χειρας τοῦ ὁποίου παραδίδονται τὰ θέματα: τὸ Πεπρωμένον. Τι θαυμασία σοβαρότης εἰς τὸ ἔργον τοῦτο, τὸ πλήρες ἔρωτος! Τὸ φλογερὸν αὐτὸ πάθος μένει σκεπτικόν, σοβαρὸν καὶ ἀσθηρὸν· κανὲν μειδίαμα δὲν τὸ φωτίζει, ἀλλὰ μία πεποιθήσις θρησκευτικῆ σχεδόν, πλέον θρησκευτικῆ ἴσως καὶ ἀπὸ τὴν τοῦ *Παρουράλ*».

Εἶνε γεγονὸς ὅτι διὰ τὴν σύνθεσιν τοῦ «Τριστάνου» ὁ Βάγνερ παρωμιήθη ἄφ' ἑνὸς μὲν ἀπὸ τὰς θλιβεράς περιπετείας τοῦ ἔρωτός του πρὸς τὴν Μαρθίλην Βέξενδοκ καὶ ἄφ' ἑτέρου ἀπὸ τὰ ἀπαισιόδοξα δόγματα τοῦ Σοπενχάουερ, τοῦ ὁποίου εἶχε γίνεи ἐνθουσιώδης λάτρης. Τὸ 1854 ἔγραφε πρὸς τὸν Αἰστ: «Σχεδιάζω ἓνα *Τριστάνον*» εἶνε ἔργον ἀπλοῦν ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐκχειλλεῖ ἡ ζωὴ καὶ μὲ τὰς πτυχάς τῆς *μαύρης σημαίας* ποὺ κυματίζει κατὰ τὴν λύσιν θέλω νὰ σκεπασθῶ καὶ ν' ἀποθάνω».

Ὁ Μπερλιόζ ἔβλεπεν εἰς τὸ *προσίμιον* τοῦ Τριστάνου καὶ τῆς Ὑζόλδης ἐν εἶδος «χρωματικῶν στεναγμῶν γεμάτου ἀπὸ διαφώνους συγχορδίας, τῶν ὁποίων αἱ μικραὶ *ἐπερσίες* ἀντικαθιστῶσαι τὸν πραγματικὸν φθόγγον τῆς ἁρμονίας, ἐπαυξάνουν ἀκόμη τὴν *σκληρότητα*». Τὸ *προσίμιον* αὐτὸ εἶνε ὁ ἀκριβὴς καὶ ὑποχωροτικὸς οὕτως εἰπεῖν πρόλογος τοῦ ἔργου. Ἡ πρώτη φράσις μὲ τὴν *ἐλλοικιδῆ* μορφήν τῆς

ἡ ἄρμονία αὐτὴ ἢ ὁποῖα μᾶς πειράζει, τὸ μεγάλο crescendo, ποὺ ἀποτόμως μεταπίπτει εἰς ἓν εἶδος «καταρυνλισματος» τῆς ὀρχήστρας, ὅλα αὐτὰ ἔχουν τὴν ἀκριβῆ των σημασίαν, πολὺ παράδοξον, ἐὰν ἐνθυμηθῶμεν τὴν ὑπόθεσιν τοῦ δράματος, καθ' ἣν τὸ περρωμένον διατάσσει καὶ οἱ ἦρωες εἰς μάτην ἀγωνίζονται κατὰ τοῦ μοιραίου.

Αἱ τελευταῖαι σελίδες τοῦ Τριστάνου δὲν μᾶς ἀφίνουν μὲ τὴν ἐντύπωσιν ἀπολύτου ἀπαισιοδοξίας. Ὑπάρχει βεβαίως βαθεῖα μελαγχολία εἰς τὰς ἄρμονίας αἱ ὁποῖαι συνοδεύουν τὸν θάνατον τῆς Ὑζόλδης. Ἀλλὰ δὲν κυριαρχεῖ ἡ πένθιμος ἰδέα τοῦ θριάμβου τοῦ θανάτου εἰς τὸ τέλος τῆς θλιβερᾶς τραγωδίας. Ἀφοῦ ἐπὶ μακρὸν ἀνεπιτήθη ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας τὸ θέμα τοῦ θανάτου:

A

pp

pp

κατ' ἀρχὰς συνδυασμένον μὲ τὸ θέμα τοῦ περρωμένου, κατόπιν μὲ τὸ θέμα τοῦ πόθου, ἀπλώνεται εἰς τὸ τέλος, φωτεινὴ, γαλήνια, πλήρης πίστεως ἢ ὑπέροχος φράσις τῆς ἐκστάσεως τοῦ ἔρωτος:

B

f

p

κτλ

Ἀπλώνεται πλατειά καὶ ἥρεμος, κατόπιν διὰ παθητικοῦ crescendo φθάνει εἰς θριαμβευτικὸν fortissimo, διὰ τὴν σὺνθεσιν αὖτις βαθμιαίως, πάντοτε γλυκεῖα, περισσότερον ἀργή, περισσότερον φαινεῖν εἰς τὰ ἀλθέρια ἔμφη τῆς ὀρχήστρας, ἐνῶ ὡς τελευταίως στεναγμῶς διαχύνεται διὰ μιᾶν ἀκόμῃ φοράν, ἢ φράσις τοῦ πόθου ποῦ ἔχει πλέον καταπραϊνθῆ διὰ παντός.

The image shows a musical score for piano and orchestra. It consists of two staves: a piano staff on the left and an orchestra staff on the right. The piano staff begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Allegretto'. The orchestra staff begins with a piano (p) dynamic. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked with a crescendo hairpin and ends with a forte (f) dynamic. The second section is marked with a morendo hairpin and ends with a piano (pp) dynamic. The piano part features a melodic line with some grace notes, while the orchestra part provides a harmonic accompaniment. The score concludes with the instruction 'pp κτλ.' (pp etc.).

The first section of the manuscript is a preface or introduction, written in a formal, historical style. It discusses the author's intentions and the scope of the work, which appears to be a treatise on a technical or scientific subject. The text is dense and uses archaic terminology.

This block contains a single system of handwritten musical notation. It is written on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C). The music consists of several measures, with various note values and rests. There are some markings above the staff, possibly indicating figured bass or performance instructions.

The second section of the manuscript is a continuation of the text, providing further details or instructions related to the subject matter. It maintains the same formal and historical tone as the first section.

This block contains a more complex system of handwritten musical notation. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation is spread across multiple staves, suggesting a multi-part setting or a piece with a basso continuo line. The music includes various note values, rests, and bar lines, with some markings above the staff.

