18-1-1931 1

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ — ΛΑΪΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Κυριακὴ 18 Ἰανουαρίου 1931 ὥραν 11 π. μ. ἀκριβῶς

ΕΚΤΗ ΛΑΪΚΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΤΗΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1931

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ

JOHNNY AUBERT

Πιάνο

Μετὰ τὴν ἔναρξιν τῆς Συναυλίας ἡ εἴσοδος ἐπιτρέπεται μόνον κατὰ τὰ διαλείμματα.

Τιμὴ ἀναλυτικοῦ προγράμματος Δρ. 5.

ΤΥΠΟΙΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ - Π. Δ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ - 5830

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. ***Ἰδομενεὺς*** . . . . . W. A. MOZART
Σκηνὴ τῆς θυσίας (Busoni)
Ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

2. ***Ma Mére l'Oye*** . . . . . M. RAVEL
I. Χορὸς τῆς Πεντάμορφης
II. Ὁ Κοντορεβιθούλης
III. Ἡ Ἀσχημούλα βασίλισσα τῆς Παγόδας
IV. Ἡ συνομιλία τῆς Πεντάμορφης καὶ τοῦ θηρίου
V. Ὁ μαγικὸς κῆπος
Ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας
(Πρώτη ἐκτέλεσις)

3. ***Πρελούντιο, Κοράλ καὶ Φούγκα*** . . . . . FRANCK-PIERNÉ
Ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

4. ***Κοντσέρτο*** εἰς Λα . . . . . FR. LISZT
Ὁ κ. *Johnny Aubert* καὶ ἡ ὀρχήστρα

5. ***Ἀριάδνη εἰς Νάξον*** . . . . . R. STRAUSS
Φαντασία
Ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας
(πρώτη ἐκτέλεσις)

Πιάνο STEINWAY & SONS
Ἀντιπρόσωπος: ***Ε. Τσαμουρτζῆς***

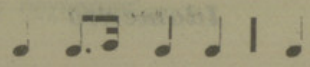
MOZART (Busoni)

Idomeneo

Τοὺς τελευταίους μῆνας τοῦ ἔτους 1870 ὁ Μόζαρτ ἐν Σαλτσβούργῳ εὑρισκόμενος εἶχε λάβει τὴν παραγγελίαν νὰ συνθέσῃ ἓν μελόδραμα προωρισμένον διὰ τὰς ἑορτὰς τῶν ἀπόκρεω τοῦ ἑπομένου ἔτους (1781). Ἡ ἐκλογή του ἔπεσεν ἐπὶ τοῦ Ἰδομενέως, ὅστις εἶχεν ἤδη μελοποιηθεῖ τὸ 1712 ὑπὸ τοῦ Campra ἐπὶ λιμπρέττου τοῦ Danchet καὶ παιχθεῖ ἀπὸ τὴν Ὄπεραν τῶν Παρισίων. Τὴν εἰς τὴν ἰταλικὴν διασκευὴν τοῦ λιμπρέττου ἀνέλαβεν ὁ ἀββᾶς Varesco, ἀνήκων καὶ οὗτος, ὡς ὁ Μόζαρτ, εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῆς Αὐλῆς τοῦ Σάλτσμπουργκ. Ὁ συνθέτης ἐπέβλεψε μετὰ μεγάλης ἐπιμελείας τὴν διασκευὴν ταύτην καὶ προσεπάθησε νὰ διατηρήσῃ ὅσον τὸ δυνατὸν τὸν δραματικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου. Παρ' ὅλα ταῦτα ὁ *Ἰδομενεὺς* δὲν ἀποτελεῖ σταθμόν, εἰς τὴν τέχνην τοῦ Μόζαρτ, οὔτε παρουσιάζει ἐξέλιξιν. Εἶνε ἓν ἐπεισόδιον μία προσπάθεια, μία καλὴ πρόθεσις ἐὰν θέλετε. Καὶ ὁ λόγος εἶνε γνωστός. Τὴν φορὰν ταύτην ὁ συνθέτης εἶχε λάβει ὡς πρότυπον τὸν Γκλούκ. Ὁ *Ἰδομενεὺς* εἶνε γεμάτος Γκλούκ, καθὼς εἶνε ἐπίσης γεμάτος Μόζαρτ, τῶν καλλιτέρων στιγμῶν, ὡς τὸ ἀποδεικνύουν ἄλλως τε ἡ δημιουργικὴ χαρὰ ποὺ πλημμυρίζει τὸ ἔργον, ὁ ἐνθουσιασμὸς καὶ ἡ διαχυτικότης μιᾶς νεανικῆς καρδιᾶς. Λέγουν ὅτι ὁ συνθέτης ἐξεδήλωσε πάντοτε ἐξαιρετικὴν προτίμησιν διὰ τὸν *Ἰδομενέα* του Καὶ αὐτὸ διότι ἀντιπροσώπευε διὰ τὸν Μόζαρτ μίαν στιγμὴν ἀποκτηθείσης ἐλευθερίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἠδυνήθη νὰ ἀφίσῃ νὰ ξεχυλίσῃ ἡ νεανική του ἔμπνευσις, καὶ ποὺ τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἴδῃ πραγματοποιούμενον ἓν ὄνειρόν του. Ἡ ἀνάγνωσις τοῦ ἔργου ἀποκαλύπτει τὸ ἑξῆς ἐξαιρετικόν: ὅτι ἐὰν εἰς τὰ ρετσιτατίβα σκέπτεται κανεὶς τὸ τί θὰ εἰμποροῦσε νὰ κάμῃ μὲ αὐτὰ ἕνας Γκλούκ, ἀντιθέτως εἰς τὰς μελωδίας, ἡ λυρικὴ ἔκφρασις εἶνε τόσον καθαρά, τόσον γλυκεὶα καὶ παθητικὴ ὥστε χωρὶς νὰ θέλῃ λησμονῇ κανεὶς τὸν συνθέτην τοῦ «Ὀρφέως» καὶ θαυμάζει τὸν Μόζαρτ. Καὶ ὅταν τὸ ὕφος τῶν δύο μουσουργῶν πλέκεται μαζί, καὶ ὁ νεώτερος ἐξ αὐτῶν καλύπτει τὸν γηραιότερον μὲ

τὴν ἀπαράμιλλον γοητείαν του, προβάλλει μία νέα τέχνη, ὡραιοτέρα τῆς ὁποίας δὲν εἶχε φανεῖ ἕως τότε.

Ὁ «Ἰδομενεὺς» περιέχει καὶ τρία ἐμβατήρια. Τὸ πρῶτον ἐξ αὐτῶν εἶνε μεγαλοπρεπὲς καὶ πομπῶδες, μὲ τὸ *τρίο* γραμμένον συμφώνως μὲ τὸν γαλλικὸν τρόπον. Τὸ δεύτερον συνδέεται ἀμέσως μὲ τὴν ἄριαν τῆς Ἠλέκτρας καὶ μὲ τὸν ρυθμικόν του τύπον:



ὑπενθυμίζει τὸ ἀνάλογον ἐμβατήριον τῶν «Γάμων τοῦ Φιγαρώ». Τέλος τὸ σήμερον ἐκτελούμενον τρίτον, τὸ καὶ ὡραιότερον ὅλων, ἀνοίγει τὴν σκηνὴν τῆς θυσίας. Φέρει καὶ αὐτὸ φανερὰ ἴχνη τῆς ἐπιδράσεως τοῦ Γκλοὺκ καὶ συγγενεύει ἀμέσως μὲ τὸ περίφημον θρησκευτικὸν ἐμβατήριον τῆς «Ἀλκήστιδος», μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἀναμιγνύει τοὺς ἐλεγειακοὺς τόνους οἱ ὁποῖοι προαναγγέλλουν τὸ γνωστὸν *ἐμβατήριον τῶν ἱερέων* τοῦ «Μαγευμένου Αὐλοῦ».

Ἡ σουΐτα τοῦ Ἰδομενέως διεσκευάσθη εἰς ἑνιαῖον σύνολον ἀπὸ τὸν Busoni καὶ περιλαμβάνει τὰ ἀνωτέρω ἀναφερόμενα ἀποσπάσματα τοῦ ἔργου. δηλαδὴ τὴν εἰσαγωγήν, τὴν σκηνὴν τῆς θυσίας κας τὸ ἐμβατήριον. Ὁ Busoni ἐπλούτισε πρὸς τούτοις τὴν ὀρχήστραν τοῦ Μόζαρτ προσθέσας εἰς αὐτὴν εὐθυαύλους σάλπιγγας καὶ τρομπόνια.

M. RAVEL

Ma Mére l'Oye

Μὲ τὴν σουΐταν «Ma Mére l'Oye», ὁ Ραβὲλ δεικνύει τὴν πρὸς τὴν παιδικὴν ἡλικίαν προτίμησιν ἡ ὁποία ὑπῆρξε τὸ χαρακτηριστικὸν πλείστων ὅσων συνθέσεών του. Εἰς τὴν προτίμησιν αὐτήν, ποὺ πολλοὶ ἐθεώρησαν ὡς σημεῖον παρακμῆς, ἄλλοι διεῖδον ἓν σύμβολον ἐπανόδου εἰς τὴν ἁπλότητα τὴν ἐπὶ τόσον καιρὸν παραγνωρισθεῖσαν καὶ ἓν εἶδος διαμαρτυρίας ἐναντίον τῆς γελοίας σοβαρᾶς ρωμαντικότητος πολλῶν συγχρόνων. Ἡ ma Mére l'Oye» εἶνε ἡ ἀφελὴς ἀπεικόνισις παραμυθιῶν τὰ ὁποῖα μᾶς ἐνανούρισαν κατὰ τὰ παδικά μας χρόνια.

Ὁ ***Χορὸς τῆς πεντάμορφης στὸ δάσος***, δροσεροτάτης ἐμπνεύσεως καὶ συγκινητικῆς ἁπλότητος, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὴν μικρὰν περιγραφὴν τῶν φόβων τοῦ ***Κοντορεβιθούλη***, μὲ τὴν χαριτωμένην

μουσικὴν γραμμὴν εἶνε ἀντάξιαι ἀπεικονίσεις τοῦ Καρόλου Perrault Κατόπιν μιὰ κωμικὴ σκηνὴ ἀπομιμεῖται τὴν συναυλίαν ποὺ κάμουν εἰς τὴν «Ἀσχημούλαν βασίλισσαν τῆς Παγόδας», οἱ ὑπήκοοί της καὶ κατὰ τὴν ὁποίαν ἐμφανίζονται «αἱ θεόρβαι[1] καμωμέναι ἀπὸ τσόφλια καρυδιοῦ» ἐνῶ ἡ μουσικὴ μᾶς τέρπει μὲ διάφορα παιχνίδια τύπου κανόνος.

Τέλος ἡ στιγμὲς τῆς ἀφροντισίας τῆς ***Πεντάμορφης***, ὁ τρόμος της μπροστὰ στὸ ***Θηρίον*** καὶ τὸ θαῦμα τῆς μεταμορφώσεως, δίδουν ἀφορμὴν εἰς τὸ λεπτὸν ἐκεῖνο βάλς τὸ ὁποῖον προηγεῖται τῆς γοητείας τοῦ ***Μαγικοῦ κήπου*** καὶ ποὺ ἀποπνέει ἕνα ἄρωμα τρυφερότητος καὶ θριάμβου.

Ἡ σουΐτα τῆς «Ma mére l'Oye» ἐγράφη ἀρχικῶς διὰ πιάνο· τὴν 21 Ἰανουαρίου 1912 ἐν τούτοις τὸ κοινὸν τοῦ ***Θεάτρου τῶν Τεχνῶν*** ἐχειροκροτήθη τὸ ἔργον τοῦτο ὡς μπαλλέττο, φωτισμένον μὲ τὴν πλέον ἐλαφρὰν καὶ λεπτὴν ἐνορχήστρωσιν. Ὀρχήστρα ἐκ τριάκοντα δύο μουσικῶν ἐζωγράφιζε τὴν παιδικὴν καὶ χαριτωμένην αὐτὴν ἱστορίαν καὶ παρουσίαζε τὴν Φλωρίνην κοιμωμένην ὑπὸ τοὺς ἤχους μιᾶς γλυκειᾶς ***Παβάν***, ἐνῷ τὸ ***Βασιλόπουλο*** τὴν ξυπνοῦσε εἰς τὸν ***Μαγικὸν κῆπον***, ἀφοῦ παρηκολούθησε μὲς τὸν ὕπνον της τὴν σκηνὴν τῆς ***Πεντάμορφης καὶ τοῦ Θηρίου***, τοῦ ***Κοντορεβιθούλη*** καὶ τῆς ***Ἀσχημούλας***. Τὰ διάφορα κομμάτια τῆς ἀρχικῆς σουΐτας, συνηνωμένα μὲ χαριτωμένα ἰντερλούδια, εἶχον ὡς πρόλογον ἕνα ἀφελὲς καὶ γελαστὸ ***Πρελούδιο***, προαναγγέλλοντα ἤδη τὴν τέχνην τοῦ ***Δάφνιδος καὶ τῆς Χλόης***.

CESAR FRANCK

Πρελούντιο, κοράλ καὶ φούγκα

Ἀρχίζων τὴν σύνθεσιν τοῦ ἔργου τούτου προωρισμένου νὰ δώσῃ κάποιον ἐνδιαφέρον εἰς τὰ προγράμματα τῆς «Ἐθνικῆς Ἑταιρίας», ὅπου καὶ πράγματι ἐξετελέσθη διὰ πρώτην φορὰν τὴν 24 Ἰανουαρίου 1885 παρὰ τῆς Δυς *Poitevin*, ὁ Φρὰνκ εἶχε κατ' ἀρχὰς τὴν πρόθεσιν νὰ γράψῃ ἁπλῶς ἕνα πρελούντιο καὶ φούγκαν εἰς τὸ ὕφος τοῦ Μπάχ.

---

[1] ***Θεόρβη***· παλαιὸν ἔγχορδον ὄργανον τῆς οἰκογενείας τῶν λαούτων.

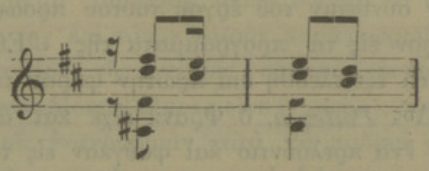
Κατόπιν τοῦ ἦλθε ἡ σκέψις νὰ συνδέσῃ τὰ δύο αὐτὰ κομμάτια μὲ ἕνα *κοράλ*, τὸ μελωδικὸν πνεῦμα τοῦ ὁποίου θὰ ἐχρησίμευεν ὡς ἑνωτικὸς κρίκος ὅλου τοῦ ἔργου. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐγεννήθη ἓν ἔργον πολὺ χαρακτηριστικόν, διὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ ὁποίου τίποτε δὲν ἀφέθη εἰς τὴν τύχην του, οὔτε αὐτοεσχεδιάσθη, ἐνῷ ἀντιθέτως ὅλα του τὰ ὑλικὰ ἐχρησιμοποιήθησαν διὰ τὴν ὡραιότητα καὶ τὴν στερεότητα τοῦ μουσικοῦ μνημείου.

Τὸ ***πρελούντιο*** εἶνε γραμμένον εἰς τὸν κλασικὸν τύπον τοῦ παλαιοῦ ***πρελούντιο σουΐτας***· τὸ μοναδικόν του θέμα, ἐκτίθεται εἰς τὴν τονικήν, κατόπιν εἰς τὴν δεσπόζουσαν καὶ τελειώνει, κατὰ τὸν τρόπον τοῦ Μπετόβεν, διὰ συμπληρωματικῆς φράσεως, ποὺ δίδει εἰς τὸ θέμα ἐντελεστέραν μορφήν. Τὸ ***κοράλ***, εἰς τρία μέρη, κυμαινόμενα μεταξὺ τοῦ ***μι, ὕφ. μεῖζον καὶ ἔλασ.*** παρουσιάζει δύο ξεχωριστὰ στοιχεῖα: θαυμασίαν ἐκφραστικὴν φράσιν προετοιμάζουσαν τὸ θέμα τῆς φούγκας ποὺ μέλλει νὰ ἐπακολουθήσῃ καὶ τὸ ***κοράλ***, ἀκριβῶς εἰπεῖν, οἱ τρεῖς προφητικοὶ λόγοι τοῦ ὁποίου, ἐκτυλίσσονται μέσα εἰς ἀτμόσφαιραν θρησκευτικῆς μεγαλοπρεπείας.

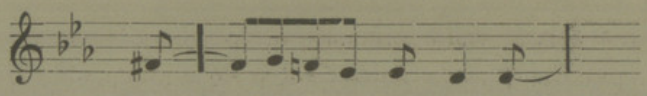
Ὕστερα ἀπὸ ***ἰντερμέδιο*** τὸ ὁποῖον μᾶς φέρει ἀπὸ τὸ ***μι ὕφ ἔλασ.*** εἰς τὸ ***σι ἔλασ.*** κύριον τόνον, ἡ φούγκα ἐκθέτει τὰς διαδοχικὰς φράσεις της μετὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν ὁποίων ἀκούεται ὁ μελῳδικὸς τύπος καὶ ὁ ρυθμὸς τῆς συμπληρωματικῆς φράσεως τοῦ ***πρελούντιο***· ὁ ρυθμὸς μόνον ἐξακολουθεῖ νὰ συνοδεύῃ ταραχώδη ἐπανάληψιν τοῦ θέματος τοῦ ***κοράλ,*** μεθ' ὃ ἐμφανίζεται τὸ θέμα τῆς ***φούγκας*** εἰς τὸν κύριον τόνον, εἰς τρόπον ὥστε, νὰ εὑρίσκωνται συνδεδεμένα τὰ τρία στοιχεῖα τοῦ ἔργου εἰς θαυμασίαν κατακλεῖδα.

Κατὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς σπινθηροβόλου αὐτῆς κατακλεῖδος, πρέπει ἀσφαλῶς νὰ ξεχωρίζῃ περισσότερον τὸ θέμα τῆς φούγκας, διότι αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα καὶ τὴν ψυχὴν ὅλου τοῦ ἔργου.

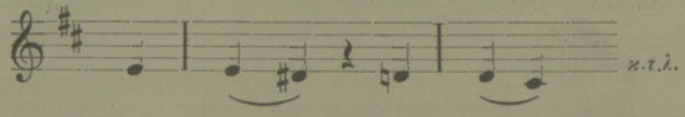
Τὸ εὑρίσκομεν ἄλλως τε, ἔστω καὶ εἰς πρωτόγονον κατάστασιν, ἤδη ἀπὸ τῆς δευτέρας σελίδος τοῦ ***πρελούντιο***:



Τὸ ἀναγνωρίζομεν ἀκόμη καλλίτερον εἰς τὴν ἀρχικὴν φράσιν τοῦ κοράλ:



καὶ τέλος, μετὰ τὴν πλήρη ἔκθεσίν του εἰς τὴν πρώτην εἴσοδον τῆς φούγκας.



Ἡ ἐνορχήστρωσις τοῦ θαυμασίου αὐτοῦ ἔργου τοῦ Φρὰνκ ἐγένετο ὑπὸ τοῦ διακεκριμένου γάλλου μουσουργοῦ, *Gabriel Pierné*.

R. STRAUSS

Ἀριάδνη εἰς Νάξον

Τὴν 24 Ἀπριλίου 1912 ὁ Ριχάρδος Στράους ἐπεράτωσε τὸ μονόπρακτόν του μελόδραμα: ***Ἀριάδνη εἰς Νάξον***, εἰς τὸ ὁποῖον εἰργάσθη ἐπὶ ἓν ἔτος. Τὸ ἔργον τοῦτο ἐγράφη εἰδικῶς διὰ νὰ χρησιμεύσῃ ἀντὶ τελικοῦ μπαλλέττου εἰς τὸν «***Ἀρχοντοχωριάτην***» τοῦ Μολιέρου, τὴν μουσικὴν τοῦ ὁποίου, ἀποτελουμένην ἀπὸ: Πρελούντια, Τραγούδια, Παντομίμες καὶ Μπαλλέττα (ἐντὸς τῶν πράξεων), εἶχεν συνθέσει ὁμοίως ὁ Στράους.