



ΩΔΕΙΟΝ
ΑΘΗΝΩΝ



ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Δευτέρα 26 Νοεμβρίου 1934, ώρα 6.30' μ.μ. ἀκριβῶς

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΔΕΥΤΕΡΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΤΗΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1934

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ

Ο ΔΙΑΣΗΜΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

GEORG KULENKAMPFF

Μετά τὴν ἔναρξιν τῆς Συναντίας ἡ εἰσοδος ἐπιτρέπεται
μόνον κατὰ τὰ διαλείμματα.

Τὴν Κυριακὴν 25 Νοεμβρίου, ὥραν 11 π.μ.

ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ

Τιμὴ αναλυτικῆ προγράμματος Δρ. 5.

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α.Ε.

— ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ —

ΕΚΠΤΩΣΕΙΣ

ΑΠΟ

50% - 75%

ΖΗΤΗΣΑΤΕ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ ΕΙΣ ΤΙΜΑΣ

ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗΣ ΕΥΚΑΙΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. *Lohengrin, Πρελούντιο* R. WAGNER
 ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

2. *Φάουστ—Συμφωνία* FR. LISZT
 I. Φάουστ
 II. Μαργαρίτα
 III. Μεριστοφελής
 ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. *Κοντσέρτο διὰ βιολί* JOH. BRAHMS
 I. Allegro ma non troppo
 II. Adagio
 III. Allegro ma non troppo
 Ὁ κ. G. Kulenkampff
 καὶ ἡ ὀρχήστρα
4. *Τρωϊκὸν Ἐμβατήριον* H. BERLIOZ
 ἀπὸ τὴν «Ἄλωσιν τῆς Τροίας»
 ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

R. WAGNER

Λόεγκριν

*Απειράριθμοι σελίδες ἐγράφησαν διὰ τὴν περὶφημον εἰσαγωγὴν τοῦ Λόεγκριν. Διότι εἰς αὐτὴν παρουσιάζεται ἐν *έμφθῆ* crescendo καὶ *diminuendo* γραφὴν ἐπὶ τῇ βάσει σχεδίου ὄρισμένου ἐκ τῶν προτέρων. Ἡ μελωδία, ἐξαιρετικῆς γλῆκότητος, παρουσιάζεται κατ' ἀρχὰς εἰς τὴν ὀξυτέραν κλίμακα τῆς ὀρχήστρας, ὑπὸ τῶν βιολίων, μετὰ τὸ περισσότερο δυνατόν *ritando*: ἀσυναίσθητως κατέρχεται καὶ συνεχίζεται ὑπὸ τῶν εὐθυαύλων καὶ ὀξυαύλων ἀκουομένη ἐπ' ἄρκετον χρόνον εἰς ἁρμονικὴν κλίμακα βαθύτεραν· εὐρίσκειται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐνοσηνομένη μεταξὺ τῶν βιολοντσέλλων καὶ τῶν βαθυχόρδων τὰ ὅποια ὑπ' αὐτὴν ἐκτελοῦν διάφορα ποικίματα· μετ' ὀλίγον γίνεται πλέον εὐδιάκριτος, λαμβάνουσα οὕτως εἰπεῖν σάρκα, διὰ τῆς ἐπεμβάσεως τῶν σαλπύγων καὶ τῶν βαθειῶν σαλπύγων καὶ παρουσιαζομένη μετὰ ὅλην τὴν ἔντασιν. Τότε ἀρχίζει ν' ἀποβιάλλῃ τὴν δυνάμειν τῆς, ἀνέρχεται πρὸς τὰ ὕψη ἀπὸ τὰ ὅποια κατήλθε καὶ σβύνει μέσα εἰς ἓνα δυσδιάκριτον ψῆθρον.

*Υπάρχει ἀναγκαστικῶς συμβολικὴ σημασία εἰς τὸ Πρελούδιον αὐτό· Ὁ Βάγγελος φαντίζεται τὰς ἁγγέλων φέροσαν εἰς τοὺς ἰπότητας τοῦ Ἁγίου-Γκράιαλ τὸ ἅγιον ποτήριον καὶ ἐπανερχομένους κατόπισιν εἰς τοὺς οὐρανοὺς. Εἶναι κατὰ τὸν Λίστ, «θαυμασίως ναός» κατὰ τὸν Μπροντελαίρ αὐτὸς ὁ παραδεισος. Ἐν πάσῃ περιπτώσει ἡ εἰσαγωγὴ αὕτη εἶναι θαῦμα χάριτος καὶ ἐκφράσεως, πλὴν ὑπέροχος ὑψωνόμενος εἰς τὴν εἰσοδὸν παλαιῶν ποῦ ἔκτισεν ἡ μεγαλοφυΐα.

4

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Τετάρτη 28 Νοεμβρίου 1934, ὥραν 6.30 μ. μ.

ΡΕΣΙΤΑΛ

ΤΟΥ ΔΙΑΣΗΜΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΟΥ ΤΟΥ ΒΙΟΛΙΟΥ

GEORG KULENKAMPFF

ΕΙΣ ΤΟ ΠΙΑΝΟ Ο ΚΩΞ

Σ. ΦΑΡΑΝΤΑΤΟΣ

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

Θεωρεῖον Α' Δρχ. 120, Πλατεία Ἀμφιθέατρον Α' καὶ Ἐξώστης ἠριθμημένον Δρχ. 100, Ἀμφιθέατρον Β' Δρχ. 80, Διάδρομος Ἐξώ-
στου Δρχ. 60, Θεωρεῖον Β' Δρχ. 50, Ὑπερώων Δρχ. 40.

Διὰ τοῖς κ. κ. Συνδρομητὰς τῶν Συμφωνικῶν Συναιλιῶν τοῦ
᾽Ωδείου: Θεωρεῖον Α' Δρχ. 90, Πλατεία Ἀμφιθέατρον Α' καὶ
Ἐξώστης ἠριθμημένον Δρχ. 75, Θεωρεῖον Β' Δρχ. 40.

Τὰ εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ Ταμεῖον τοῦ ᾽Ωδείου Ἀθηνῶν
(Ὀδὸς Πειραιῶς τηλέφ. 25-351) καὶ εἰς τὸ Θέατρον «Ὀλύμπια».

F. LISZT

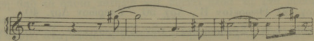
Φάουστ—Συμφωνία

Ἡ Φάουστ-Συμφωνία, ἀνοίγει κατὰ πολὺ τῆς Συμφωνίας τοῦ Δάντη, εἶνε ἀντιάζια τοῦ ἔργου τὸ ὅποιον ἐξηγεῖται καὶ εἶνε ἀσφαλῶς, μετὰ τῆς Σονάτας, τῶν Variations ἐπὶ θέματος τοῦ Μπαχ, μερικῶν συμφωνικῶν ποιημάτων καὶ τινων σελίδων τοῦ Christus, τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ συνθέτου του. Διὰ τὴν σύνθεσίν του ὁ Λίστ δὲν ἐπέστη τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Cornelius ἢ τοῦ Genelli, ἀλλὰ μόνος ἀνήλθε μέχρι τῶν πηγῶν τῆς φαντασίας τοῦ Γκαίτε ἀνεπτύξεν εἶτα τὰ θέματα μετὰ θάρρους, τάξεως καὶ σαφηνείας, μετὰ μεγάλῃς αἰσθητικῆς καὶ διαλεκτικῆς δυνάμεως, παράδειγμα τῆς ὁποίας εἰς μάτην θὰ εἴχῃται κανεῖς ἀλλαγῶν. Οὐδεμία γραφικὴ ἢ διακοσμητικὴ ἀπασχόλησις ταράσσει τὸ σκεδόν του, οὔτε καὶ ἀλλοιώνει τὸ χρῶμα τῆς ὀρχήστρας του. Ὁ Λίστ ἀναλύει τὸ ἔργον τοῦ Γκαίτε καθαρῶς ἀπὸ δραματικῆς καὶ λυρικῆς ἀπόψεως. Χαρακτηρίζει ἕκαστον τῶν κυρίων προσώπων, εἰς τὰ τρία μέρη τοῦ ἔργου του: Fausti, Gretchen, Mephisto. Ἡ διαίρεσις αὕτη ἐκ συμπτώσεως, ἐπενθυμίζει τὴν σειρὰν τῆς κλασικῆς Συμφωνίας: ἐν andante, μετὰξὺ δύο μερῶν γοργότερων. Ὁ Λίστ, ἀναλύει καὶ ἐμβαθύνει εἰς ἕνα ἕκαστον τῶν χαρακτηρισμῶν τούτων: ἐξηγεῖται τὰς κυρίας γραμμὰς μὲ θέματα τόσον ἐκφραστικά, ὥστε νὰ καθιστᾷ περιττὴν κάθε λεπτομερῆ ἀνάλυσιν:

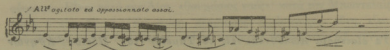
Ἴδου ὁ Φάουστ βυθισμένος εἰς τὰς ὄνειροπολήσεις του:



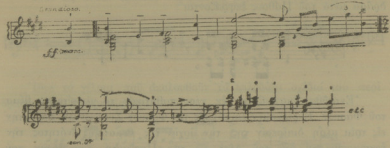
ἐν μέσῳ τῶν ὁποίων διακρίνομεν ἀκόμη τὸν Πόθον τῆς ἀγάτης:



Ἴδου αὐτὸς ἀνυπόμονος νὰ γνωρίσῃ τὴν σοφίαν καὶ τὴν ζωὴν:

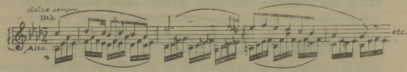


Ἴδου αὐτὸς ἀποφασισμένος νὰ δράσῃ :



Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen . . .
Hier ist es Zeit durch Taten beweisen

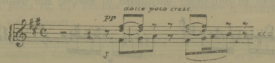
Dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht
Μελῳδία ἀπέριωτος ἀπλῆ καὶ γίνκεια, ἐκτελουμένη ὑπὸ τοῦ ὄξυαύ-
λου συνοδείας βιόλας, ἐκφράζει μὲ λεπτὴν συγκίνησιν, τὴν ἀθάνα ἀγά-
πην τῆς Μαργαρίτας :



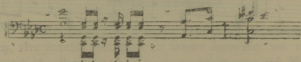
Μετὰ πόσης ἐμπιστοσύνης ἐγκαταλείπει ἑαυτὴν εἰς τὸ ὄνειρον τοῦ
ἔρωτος :*



* Ἡ μόνη περίπτωσις καθ' ἣν ὁ Λιστ ἐγκαταλείπει τὴν ἰδέαν, περιγράφει
κατὰ ὀλισθητικώτερον, εἶνε ἡ στιγμή καθ' ἣν ἡ Gretchen ξεφυλλίζει τὴν μαργαρί-
ταν. Ἡ ἐναλλαγὴ, *M' αγαπῆ, δὲν μ' αγαπῆ*, ἐκφράζεται διὰ τοῦ ἐξῆς θέματος :

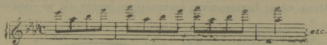


Ὁ ἔρωσ τοῦ Φάουστ, ὁ ταράσσων τὴν ἡσυχον ζωὴν του, καὶ τὸ δράμα μετὰ τοῦ Πάθους ἐκφράζονται :



Ἐνταῦθα ἐμφανίζεται ἐκ νέου παθητικόν, τὸ γλυκύτερον θέμα τοῦ Φάουστ. Εὐρίσκειμεν λοιπὸν εἰς τὴν Φάουστ-Συμφωνίαν, παρὰ τὴν εἰς τρία μέρη διαίρεσίν της, τὴν ἀρχὴν τῆς θεματικῆς ἐνότητος τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ Λίστ εἰς τὰ «Ποιήματά» του, ἀρχὴν ποὺ λαμβάνει εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ σημασίαν ὅπως νέαν. Ἄλλ' ἐὰν ὁ ἔρωσ τοῦ Φάουστ ἐγάριεν εἰς τὴν Μαργαρίταν τὸν πόνον καὶ τὰς τύψεις, ὁ ἔρωσ τῆς Μαργαρίτας ἱκανοποίησεν ἢ κατηύνασε πρὸς στιγμὴν τὰς πολυλαπιᾶς φιλοδοξίας τοῦ Φάουστ.

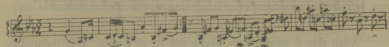
Ὁ φιλόδοξος καὶ δεσποτικὸς πάθος του (θέμα 4ον) διαλύεται, πλησίον τῆς Μαργαρίτας καὶ μεταβάλλεται εἰς τὴν ἐξῆς θωπευτικὴν φράσιν μετὰ τὴν ὁποίαν τελειώνει τὸ δεύτερον μέρος τῆς Συμφωνίας :



Ὅσον ἀφορᾷ τὸν Μεγιστοφελῆ—οὐτινος τὸ ὄνομα χρησιμεύει ὡς ἐπικεφαλὴ τοῦ τρίτου μέρους—ὁ Λίστ μᾶς τὸν παρουσιάζει ὅπως καὶ ὁ Γκαίτε εἰς τὸ ποίημά του : «Ich bin der Geist, der stets verneint» (Εἶμαι τὸ πνεῦμα ποὺ ἀρνεῖται πάντοτε) ὑφίσταται μόνον διὰ τῶν ἀρνήσεων. Ὁ Λίστ δὲν τὸν χαρακτηρίζει δι' ἰδίου θέματος, ἀλλὰ χρησιμοποιοεῖ τὰ θέματα τοῦ Φάουστ, ἠλλοιωμένα, ἐξηρωμένα, γελοιοποιημένα. Θωμάσιον εἶδημα βαθείας ἀπλότητος καὶ ἀληθείας! Ἴδου τί γίνονται ὑπὸ τὰ δαιμονικὰ σκόμματα αἱ σκέψεις τοῦ Φάουστ :



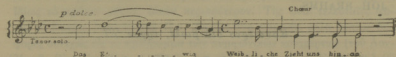
Ἰδοὺ εἰς πόσον τροπῆς παραλλαγῆς μεταβάλλονται οἱ πόθοι του:



Ἰδοὺ τὰ γέλοια ποῦ ἀκολουθοῦν τὰ φιλόδοξα σχέδιά του περὶ δράσεως καὶ ἐπικρατήσεως:

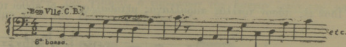


Τὸ κάλλος τῆς σὺλλήψεως ἀξιάζεται διὰ τοῦ θαυμασίου πλούτου τῆς ἐκτελέσεως, τῆς σατανικῆς ἀγριότητος τοῦ συνεχοῦς αἰτοῦ σαρκασμοῦ καὶ τοῦ πνευματώδους τῆς διαβολικῆς ταύτης σατύρας. Ὁ Siegfried τοῦ Wagner οὐδὲν νεώτερον οὔτε πλέον ταραχώδες παρουσιάζει. Ἀλλὰ μόνον ὁ Φάουστ εἶνε τὸ θέμα τοῦ «πνεύματος ποῦ ἀρνεῖται» ὅταν ἐν μέσῳ τῆς δίνης αὐτῆς τῆς σκέψεως καὶ τῶν αἰσθήσεων, παρουσιάζεται πρὸς στιγμήν ἡ ἀνάμνησις τῆς Μαργαρίτας, μένει αὐτὴ καθαρὰ καὶ ἀμίαντος ὑπὸ τοὺς ὄνυχας τοῦ δαίμονος. Ἡ ἀνάμνησις αὐτῆς δὲν ἀρκεῖται εἰς τὸ ὅτι διαφεύγει τὰ σκόμματα τοῦ δαίμονος, ἀλλὰ μέλλει καὶ νὰ τὰ σταματήσει τελείως πομπῶδες, μεταμορφωμένον, φερόμενον ἐπὶ στερεῶν ὡς ἡ πίστις συγχροδιῶν, τὸ θέμα τῆς Μαργαρίτας θ' ἀποτελέσῃ, διὰ τῆς φωνῆς τοῦ τενοῦρον solo καὶ τοῦ τελικοῦ χοροῦ*—καθὼς εἰς τὴν *Συμφωνίαν* μετὰ χοροῦ τοῦ Μπετόβεν καὶ εἰς τὸ Magnificat τῆς *Συμφωνίας* τοῦ Λάντη—τὸ θέμα ποῦ θ' ἀνιμνήσῃ τὴν ἀπολυτρωτικὴν ἀρετὴν τῆς *Αἰωνίου Γυναικὸς*:



Καὶ μέσα εἰς τὴν ἔκτασιν αὐτὴν θὰ ἀθύσουν ἡ ἐνεργητικότης καὶ ἡ σκέψις τοῦ Φάουστ:

* Ἡ σημερινὴ ἐκτέλεσις εἶνε σύμφωνος μὲ τὴν ἐν' αὐτοῦ τοῦ Λίστ φη-
ροτενηγηθείσαν ἔκδοσιν διὰ τὰς ἀνευ τοῦ τελικοῦ χοροῦ ἐκτελέσεις.



Αὐτὴ εἶνε ἡ ψυχολογικὴ πλοκὴ τοῦ ἔργου τούτου τοῦ θαυμασίου εἰς πλοῦτον καὶ βάθος, εἰς εὐρύτητα συλλήψεως, εἰς μεγαλεῖον καὶ ἀκρίβειαν. Τὸ τολμηρὸν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς του, τὸ αὐστηρὸν τῶν ἀναπτύξεων, ἡ συναρμογὴ του, ὁ τύπος τῆς ἐνότητος τὸν ὁποῖον διατηρεῖ, ἡ ποιικιλία, θὰ ἦσαν μετρίως ἀξίας, ἐὰν τὸ ἔργον δὲν ἦτο ζυμωμένον ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, με θαυμασία μουσικὰ ἔλκα, με θέματα ζωηρότατα, με ἀρμονίας δυνατὰς καὶ με ἐξαιρετικὰ χρώματα εἰς τὴν ὀρχήστραν. Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ ἀριθμεῖ πολὺ ὀλίγας σελίδας γλυκύτητος τόσον βαθεῖας ὅσον ἡ Gretchen, ζωῆς παραχόδους ὡς ὁ **Φάουστ** καὶ τρικυμιόδους ὑπάρξεως ὡς ὁ Méphisto. Ἀξιοσημείωτον εἶνε ὅτι καθ' ἦν στιγμὴν ὁ Βάγνερ μετεχειρίζετο τὴν διπλὴν ἀρχὴν τοῦ λαϊτικοῦ δράματος τὸ ὁποῖον εἶχε ποτὲ παρουσιασθῆ, τοῦ **Δακτυλίου τῶν Νιμπελοϋγκεν**, διὰ τῶν ἰδίων μέσων, ἔβιβε καὶ ὁ Λίστ—κρατῶν μάλιστα τὴν προτεραιότητα—τὸ ἀκριβέστερον καὶ βραχύτερον ἀπάνθισμα εἰς τὸ βαθύτερον ψυχολογικὸν δράμα τὸ ὁποῖον μᾶς παρέσχεν ἡ παγκόσμιος φιλολογία, τὸν **Φάουστ** τοῦ Γκαίτε. Ἐξαίρεσι τῶν μουσικῶν εἰκόνων, σγνὰ χαριτωμένων καὶ ἐνίοτε ὀραίων, τὰς ὁποίας ἔγραψεν ὁ Σούμαν δι' ὀρισμένας σηνὰς τοῦ ἔργου, ἡ Συμφωνία τοῦ Λίστ εἶνε ἡ μόνη πραγματικῶς ἀνταξία τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Γκαίτε. Τοῦτο ἀρκεῖ νὰ δώσῃ τὴν δέουσαν θέσιν τόσον εἰς τὸ ἔργον ὅσον καὶ εἰς τὸν καλλιτέχνην.

(κατὰ τὸν Jean Chantavoine)

JOH. BRAHMS

Κοντσέρτο διὰ βιολί, ἔργον 77

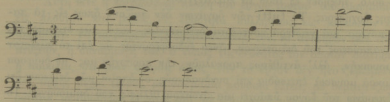
Τὸ *Κοντσέρτο διὰ βιολί, ἔργον 77*, τοῦ Μπραῦμς, ἐγράφη εἰς Pörtschach κατὰ τὸ ἔτος 1878. Ὅπως τὸ πρῶτον *Κοντσέρτο* διὰ πιάνο εἰς *Pe* ἔλ. οὕτω καὶ τὸ ἔργον τοῦτο ὀνομάσθη Συμφωνία με *obligato-solo*, καὶ δικαίως, ἐφ' ὅσον ὁ Μπραῦμς ὄχι μόνον ἔδωκεν ἔντονον συμφωνικὸν χαρακτῆρα εἰς τὴν σύνθεσιν αὐτὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν μεταξὺ τοῦ ὀργάνου - σολο καὶ τῆς ὀρχήστρας ἐνότητα ἔκαμε πολὺ

πλέον στενωτέραν ἐκείνης, ἥς δαίγμα εἶχε δώσει διὰ τοῦ κοντσέρτου, ἔργου 15. Ὁ Μπράμς ἔκαμεν ἐπίσης ἐν βῆμα ἐπὶ τὰ πρόσω εἰς τὸν ὑπὸ τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Μπετόβεν δημιουργηθέντα τύπον τοῦ κοντσέρτου, διότι χωρὶς νὰ κλονίσῃ τὴν δεσποζούσαν θέσιν τοῦ ὄργάνου - σόλο, ἠῤῥησεν ἐξ ἴσου τὸ καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον τῆς συνοδευούσης ὀρχήστρας. Τὰ tutti τῶν ὄργάνων δὲν παίζουσι ὅπως εἰς τὰ παλαιότερα καὶ νεότερα κοντσέρτα δεξιοτεχνίας, κατὰ τὰς στιγμὰς τῆς ἀναπαύσεως τοῦ δεξιοτέχνου, ἄνευ ἐνδιαφέροντος ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μουσικῆν, ἀλλ' ἀντιθέτως προκαλοῦν τὴν προσοχὴν μας μὲ διάφορα μικρὰ μουσικὰ ἐπεισόδια καὶ συνδυασμούς, οἱ ὅποιοι μᾶς δείχνουν ὅτι ὑπεράνω τοῦ ἔργου ὑπάρχει μία ἀνωτέρα θέλησις τοῦ δημιουργοῦ. Τὸ βιολί, δεσπόζει βεβαίως πάντοτε καὶ διατηρεῖ τὰ δικαιώματά του, χωρὶς ὅμως νὰ μειώσῃ καὶ τὴν θέσιν τῶν ἄλλων ὄργάνων.

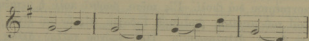
Ἐπὶ ὁδὸν ἔργου τοῦ Μπράμς ἔχομεν τόσας πληροφορίας ὅσας ἐπὶ τοῦ κοντσέρτου διὰ βιολί. Εἰς τοῦτο βοηθεῖ πολὺ ἡ μεταξὺ τοῦ συνθέτου καὶ τοῦ μεγάλου βιολιστοῦ Γιόαχιμ, εἰς ὃν καὶ εἶνε ἀφιερωμένον τὸ ἔργον, ἀλληλογραφία. Πρὸ χρόνον πολλοῦ ἄλλως τε ὁ Μπράμς ἐπεθύμει νὰ γράψῃ μίαν σύνθεσιν ἀνταξίαν τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου, ἀλλ' ἡ πρώτη του Συμφωνία εἰς ἣν ἦτο ἀπεροφημένος τὸν ἠμπούδισεν εἰς τοῦτο. Διὰ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ σχεδίου του ὁ Μπράμς δὲν ἀπέστειρε νὰ ζητήσῃ συμβουλὰς τεχνικῆς φύσεως ἀπὸ τὸν Γιόαχιμ, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἔπενεϊς λεπτομερεῖς πληροφορίες μᾶς δίδει ὁ βιογράφος τοῦ μεγάλου βιολιστοῦ Ἀνδρέας Μότσερ. Μανθάνομεν ἐπίσης ὅτι ἀρχικῶς τὸ κοντσέρτο εἶχε τέσσαρα μέρη. Ἀργότερον ἠλλάξεν ὁ Μπράμς ἐντελῶς τὸ *Adagio* καὶ παρέλειψε τὸ *σκέριτο*. Ὁ Γιόαχιμ συμπαρέλαβε τὸ κοντσέρτο τοῦτο διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν του περιοδείαν καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ Ἀπριλίου 1879, ἀφ' οὗ τὸ εἶχε παίζει ἤδη εἰς Λειψίαν, Βιέννην, Βουδαπέστην, Κολωνίαν καὶ Λονδίνον, γράφει εἰς τὸν Μπράμς: «Τώρα μοῦ ἀρέσει τὸ κομμάτι, ἰδίως τὸ πρῶτον μέρος, ὅλοεν περισσότερον. Τῆς δύο τελευταῖες φορές τὸ ἔπαιξα ἐντελῶς ἀπὸ ἔξω. Τὸ ὅτι ἕνα κομμάτι σόλο ἐμπῆκε δύο φορές συνεχῶς εἰς τὸ πρόγραμμα τῶν συμφωνικῶν κοντσέρτων (τοῦ Λονδίνου), θὰ παραμείνῃ μοναδικὸν διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς Ἑταιρίας, διότι ἔως τώρα μόνον μὲ τὸ κοντσέρτο εἰς *sol* *Ελ.* τοῦ Μένδελσον, παγμένον ἀπὸ τὸν ἴδιον ἐν χειρογράφῳ, εἶχε συμβῆ κατὰ παρόμοιον».

Ἀφ' ἑτέρου, κατὰ τὴν ἰδίαν ἐσχῆν ὁ διάσημος Ἀυστριακὸς μουσικοκριτικὸς καὶ ἀσθητικὸς Χάνσλις, ἔγραψε τὰ ἑξῆς διὰ τὸ κοντσέρτο: «Εἶνε ἔργον ὑπερόχου καὶ ἀνυπερβλήτου τέχνης, ἀλλ' ἐμ-

πνεύσεως ὀλίγον τι ξηρᾶς καὶ μὲ τὰ πέρα τῆς φαντασίας κάποιος συγκρατημένα. Αὐτὸς ἐπίσης εὗρηκεν ὅτι τὸ Allegro τοῦ κοντσέρτου ἐνθουσιάζει ὀλίγον τὸ πρῶτον θέμα τῆς «Ἡρωϊκῆς» τοῦ Μπετόβεν. Ἡ ρυθμικὴ εἰκὼν εἶνε ἡ ἰδίᾳ, ὀλίγον τι παρηλλαγμένη:

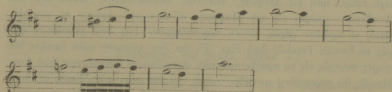


Κάποιο ἐλαφρὸ μουσικὸν σκιηματικὸν ἔργον τοῦ δωδεκαετοῦς Μότσαρτ. (*Βασιανὸς καὶ Βασιανή*) ἀρχίζει:

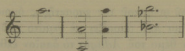


Ἐδῶ ἡ ὁμοιότης μὲ τὴν φράσιν τοῦ Μπετόβεν εἶνε ἀκόμη καταπληκτικότερα τὰ δύο θέματα θὰ ἦσαν ἀπολύτως ὅμοια ἐὰν οἱ τελευταῖοι φθόγγοι δὲν διέφεραν. Καὶ ὅμως ὁ Μπετόβεν οὐδέποτε εἶχε λάβει γνώσιν τοῦ «*Βασιανοῦ καὶ Βασιανῆς*».

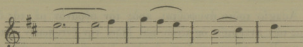
Εἰς τὸ κοντσέρτο διὰ βιολί τοῦ Μπαῦς τὸ θέμα ἐμφανίζον ἀπαξ τὰ κόρνα καὶ μάλιστα μέσα εἰς ὀλόκληρον τὴν ὀρχήστραν κατὰ τὸ μεγάλο tutti. Εἶναι τὸ μόνον ἠρωϊκὸν σημεῖον τοῦ μέρους. Ἐπίσης κατὰ τὴν ἀρχὴν τὰ κόρνα ἀφίνον εἰς τὰ βαθέα ἔγχορδα ὄργανα καὶ τὰ φεαγῶτα νὰ συνεχίσουν τὴν φράσιν. Οἱ ὀξυάλιοι ἀποτελεῖον τὸ θέμα:



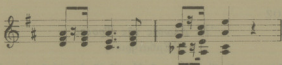
Σχεδὸν οἷαι αἱ ἐπακολουθοῦσαι πλάγαι καὶ ἐνδιάμεσοι μουσικαὶ ἰδέαι ἐπακροεῖνται ἐκ τοῦ κεντρικοῦ θέματος καὶ τοῦ συμπληρωματικοῦ τούτου. Ἐν τούτοις ἓνα μικρὸν unisono εἰς ὀγδόας ἐπακρατεῖ μετ' ὀλίγον:



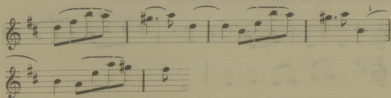
ἐνῶ οἱ ὀξυάλιοι καὶ τὰ κόρνα παίζουν ἐν τῷ μεταξύ μίαν παθητικὴν φράσιν:



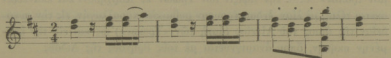
Ἐπιπλέον ἀπὸ ἐν γεμίτο ἐνεργητικότητα κύριον θέμα εἰς *ρε* *ελ*.



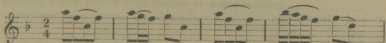
ἀρχίζει μία τριανμιάδης περίοδος μὲ συνεχῆ δέκατα ἕκτα, ἐνῶ τὸ βιολι-σόλο ἀνεβαίνει συνεχῶς πρὸς τὴν δευτέραν περιοχὴν καὶ γίνεται ὁ βασιλεὺς τῆς ὀρχήστρας. Τὰ ἀρπίαματα καὶ τὰ γεμίτα χάριν μουσικίας του παιχνιδία δεσπόζουν τοῦ συνόλου. Γενικῶς τὸ πρῶτον τοῦτο μέρος τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μπράμς βαδίζει ἐπὶ τοῦ προτύπου τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μπετόβεν. Μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ πρῶτος χρησιμοποιεῖ κυρίως κατὰ τὴν ἀνάπτυξιν τὸ δεύτερον, τόσον ὑποβλητικὸν καὶ τόσον καλὰ διὰ τὸ βιολι προσσαρμοζόμενον θέμα:



Τὰ δέκατα ἕκτα ἐπὶ διπλῆς χορδῆς τὰ ὅποια συναντῶμεν εἰς τὸ μέρος τοῦτο, θὰ εἴρωμεν καὶ περαιτέρω εἰς κύριον θέμα τοῦ Finale.



τὸ ὁποῖον διὰ τοῦ ρυθμικοῦ του χαρακτηῆρος ὁμοιάζει πρὸς *σκέρσο*: Ἐν μεσαίῳ τμήμα πού ὁμοιάζει μὲ γεμάτο χιούμορ *rondo*, ὑπενθυμίζει μακρόθεν τὸ θέμα τοῦ *Adagio* τὸ ὁποῖον ἐκθέτει ὁ δεξιάνοσ:

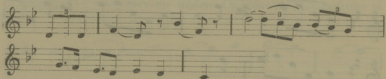


Τὸ *Adagio* τοῦτο ἀνυψοῦται πρὸς τὸν οὐρανὸν μὲ τὰς ἀγγελικὰς ἀρμονίας τῶν πνευστῶν ὀργάνων καὶ δίδει τὴν ἐντύπωσιν εἰκόνας τοῦ *Fra Angelico*, τόσον παιδική, ἀφελής, διανγῆς καὶ γεμάτη εὐλάβειαν εἶνε ἢ μελωδία του.

H. BERLIOZ

Ἡ Ἑρωδίας τῆς Τροίας (Ἑμβατήριον)

Ἡ «Ἑρωδίας τῆς Τροίας» τοῦ Μπερλιόζ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτον μέρος τῆς ὑπὸ τὸν γενικὸν τίτλον «Οἱ Τρῶες» διλογίας, τῆς ὁποίας «Οἱ Τρῶες ἐν Καρχηδόνι» εἶναι τὸ δεύτερον. Κατὰ τὴν πρώτην παράστασιν τοῦ ἔργου (*Λυρικὸν Θέατρον Παρισίων*, 4 Νοεμβρίου 1863), λόγῳ τοῦ μήκους τοῦ βίου ἔργου παρελείφθη τὸ πρῶτον μέρος, οὗτο δὲ μόνον μετὰ παρέλευσιν πολλῶν ἐτῶν καὶ μετὰ τὸν θάνατον τοῦ συνθέτου, ἢ «Ἑρωδίας τῆς Τροίας» ἀνεπιβίασθη ἀπὸ σκηῆς. Τὸ εἰς αὐτὴν ἀπαντώμενον «Τρωικὸν Ἑμβατήριον» ἀποτελεῖ τὸ κύριον θέμα τοῦ μελοδράματος, ἐμφανιζόμενον δὲ ὑπὸ διαφόρους μορφὰς εἰς τὸ ἔργον, προσδίδει εἰς τὸ ὅλον ἐν εἶδος μουσικῆς ἐνότητος:



Ἐπιθέμενον ἐν ἀρχῇ εἰς «θηριαμειντικὸν τρόπον» ὑπὸ τῶν ὀργάνων καὶ τῶν φωνῶν (διὰ τὰς ἀπὸ σκηῆς μόνον ἐκτελέσεις) κατὰ τὴν ποιμπὴν τῆς «Ἑρωδίας τῆς Τροίας», ἐμφανίζεται ἐκ νέου «εἰς πένθιμον τρόπον» κατὰ τὴν ἀφιξίν τῶν Τρῶων ἐν Καρχηδόνι καὶ ἐπανευρίσκειται τέλος, μὲ λίαν ἐνδιαφέρουσαν ρυθμικὴν παραλλαγὴν, εἰς τὴν συνοδείαν τῆς ἀριᾶς τοῦ Αἰνεῖου (ἀρχὴ τῶν «Τρῶων») ὡς καὶ εἰς τὴν ἐπομένην σκηῆν, ὅπου ἀναμειγνύεται μὲ τοὺς θρήνους τῆς Διδοῦς.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

	<u>Γεν. Δοκιμῆς</u>	<u>Συναλλίας</u>
Θεωρεῖον Α'	Δρχ. 75.—	Ἐξηγητῆρμένα
Πλατεία	> 60.—	120.—
Ἀμφιθέατρον Α'	> 60.—	120.—
Ἐξώστης ἠριθμημένος	> 60.—	120.—
Ἀμφιθέατρον Β'	> 60.—	100.—
Διάδρομος ἐξώστου	> 50.—	70.—
Θεωρεῖον Β'	> 40.—	50.—
Ὑπερῶν	> 30.—	40.—

Τὰ εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ Ταμεῖον τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν
(Ὀδὸς Πειραιῶς τηλέφ. 25-351) καὶ εἰς τὸ Θέατρον «Ὀλύμπια».

