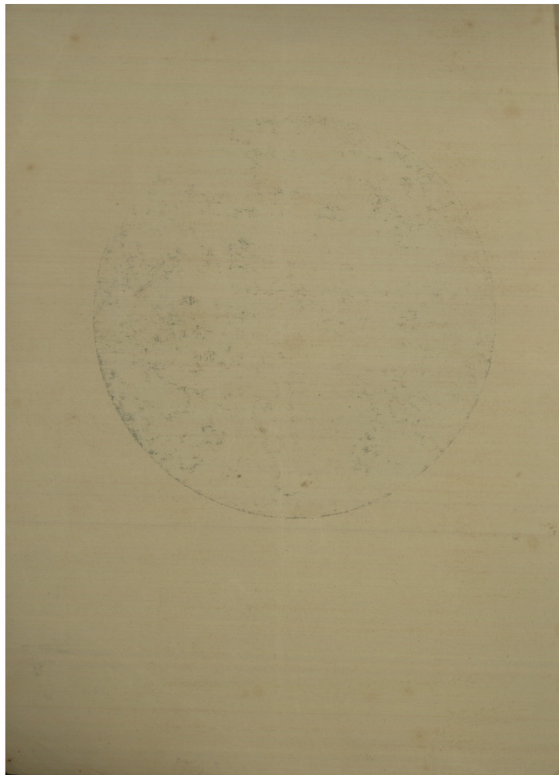


24-5-1925



ACIOM
AOMINE

7



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Κυριακή 24 Μαΐου 1925, ώρα 11 π.μ. ἀκριβῶς

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΑΓΜΙΑ
ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Τῆ ΣΥΜΜΕΤΟΧῆ ΜΕΛΩΝ ΤΙΝΩΝ ΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Ο ΜΕΓΑΣ ΚΑΛΑΙΤΕΧΝΗΣ

FELIX VON WEINGARTNER
FESTIVAL BEETHOVEN

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

Θεωρεῖον Α'	Δρχ. 200.—	Ἀμφιθέατρον Β'	Δρχ. 150.—
Θεωρεῖον Β'	100.—	Ἐξώστης	100.—
Πλατεῖα	150.—	Ἵπερώων	60.—

Τὰ εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν, εἰς τὸν Μουσικὸν
Ὀίκον Καζάζη καὶ εἰς τὰ Ὀλύμπια

Τιμὴ ἀναλυτικῶν προγράμματος Δρχ. 5

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

- 1) *Egmont* L. VAN BEETHOVEN
Εισαγωγή, ὑπό τῆς ὀρχήστρας

- 2) *Συμφωνία* ἀρ. 8. L. VAN BEETHOVEN
I. Allegro vivace e con brio
II. Allegretto scherzando
III. Tempo di Menuetto
IV. Allegro vivace
ὑπό τῆς ὀρχήστρας
-

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

- 3) *3η Συμφωνία* (*Ηρωϊκή*) L. VAN BEETHOVEN
Εἰς Mi ♯ (ἔργον 55)
I. Allegro con brio
II. Marcia funebre.—Adagio assai
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Finale. Allegro molto
ὑπό τῆς ὀρχήστρας.
-

Egmont *BEETHOVEN*

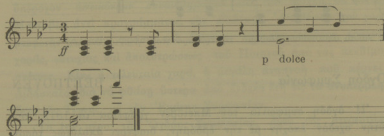
Αί Εισαγωγαι τοῦ *Egmont*, τοῦ Κοριολανοῦ καὶ τῆς Λεωνώρας, ἀποτελοῦν τὸν τελειώτερον τύπον τοῦ μουσικοῦ προλόγου τοῦ ἀποδίδοντος, εἰς ὀλίγας σελίδας, τὸ πνεῦμα ὁλοκλήρου τοῦ δράματος.

Ὁ *Egmont* τὸ γνωστὸν ἔργον τοῦ Γκαίτε, εἶνε ἢ προσωποποίησις τοῦ πάσχοντος καὶ πιεζομένου λαοῦ. Ὁ θάνατός του δὲν εἶνε θάνατος ἀτόμου, ἀλλὰ θάνατος αὐτῆς τῆς ἑλευθερίας καὶ ὁ θρίαμβός του, θρίαμβος τοῦ πάσχοντος λαοῦ. Ὁ *Egmont* τοῦ Μπετόβεν εἶνε τὸ ἡρωϊκὸν σύμβολον τοῦ ὑψώνεται κατὰ τῆς βίας καὶ διὰ τοῦ θανάτου στεφανώνεται μὲ τὸν ἀμάραντον στέφανον.

Ἀπὸ ἀπόψεως αἰσθημάτων ὁ *Egmont* εἶνε ὁ ἀντίπους τοῦ Κοριολανοῦ. Εἰς τὸν δεύτερον κυριαρχοῦν ἡ ὑποδούλωσις, τὰ πάθη, ὁ θάνατος — εἰς τὸν *Egmont* ἡ ἑλευθερία, ὁ θρίαμβος, ἡ μεταμόρφωσις.

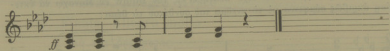
Προκειμένου περὶ τῆς ἀριστοτεχνικῆς αὐτῆς εἰσαγωγῆς, ἡ διεύθυνσις τῆς ὁποίας ἐπροκάλεσε πλείστας διαμάχας καὶ πολεμικὰς μεταξὺ τῶν μεγαλειτέρων διεθυντῶν ὀρχήστρας τοῦ κόσμου, δὲν κρίνομεν ἄσκοπον ν' ἀναφέρωμεν, ὅσα ὁ κ. Felix von Weingartner, γράφει περὶ αὐτῆς εἰς τὸ βιβλίον του «Περὶ τῆς τέχνης τοῦ διευθύνειν.»

Ὁ Βάγκερ δηγεῖται ὅτι εἶχε συστήσει εἰς τὸν Bülow ἐν Μονάχῳ νὰ ἐτελέσῃ ἀκριβῶς σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ συνθέτου τὸ θέμα :



«περιέχον ἐν ἑαυτῷ, ἀφ' ἐνός μὲν αἰσθημα σοβαρὸν καὶ τρομακτικόν, καὶ ἀφ' ἑτέρου, λεπτότητα καὶ πάθος στερεὰ συνδεδεμένα», θέμα τὸ ὁποῖον ἄλλως τε κατὰ τὰς συνήθειας ἐκτελέσεις γίνεται «λόγῳ τῆς ἀτάκτου γοργότητος τοῦ Allegro, σὺν μαραμένο φύλλο, ποῦ παρασύρει ὁ ἄνεμος καὶ ὅτι ὄφειλε νὰ τροποποιήσῃ τὴν ῥυθμικὴν ἀγωγὴν ἕως τότε γεμάτην πάθος μέχρι τοῦ σημείου ὅπου νὰ ξεχωρίσῃ ἔστω καὶ ἐλαφρῶς, τὴν θεματικὴν διαφορὰν τῶν δύο αὐτῶν αἰσθημάτων τῆς ἐνεργείας καὶ τροφερότητος». Ὅσοις ἤκουσε τὴν εἰσαγωγὴν αὐτὴν διευθυνομένην ἀπὸ τὸν Bölow, θὰ παραδεχθῆ ὅτι τίποτε δὲν «ἐξεχώρισε», ἐπέρασαν ἀποτόμως ἀπὸ τὸ Allegro στὸ «Andante Grave», καταστρέφον οὕτω τὴν ἐνότητά τῆς ἀγωγῆς ἢ ὅποια πρέπει νὰ ὑπάρχῃ εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῆς Εἰσαγωγῆς αὐτῆς, ὡς καὶ παντὸς ἄλλου ἔργου διὰ τὸ ὁποῖον ἐνδεικνύεται ἡ ἐνότης τῆς ἀγωγῆς. Ἄλλὰ τὸ πραγματικὸν ἀποτέλεσμα δύναται νὰ ἐπιτευχθῆ ἔδῳ, ἔστω καὶ χωρὶς ξεχωριστὴν ἀλλαγὴν τοῦ μέτρου ἀρχεὶ νὰ ὑποδειχθῆ εἰς τὰ ἔγχροδα, τὰ παίζοντα τὰ δύο πρῶτα μέτρα τοῦ θέματος, νὰ δώσουν περισσότερον ἤσον καὶ μεγάλην ἀκρίβειαν, ἀντὶ νὰ κάμουν τὸ τελευταῖον ὄγδον τοῦ πρώτου μέτρου, ὡς δέκατον ἔκτον· τὸ τοιοῦτο κάμνει τὴν ἐντύπωσιν πραγματικῶς, καθὼς λέγει ὁ Βάγγερ, χορευτικὸ βήματος.

Ὁ Προλόγος τῆς Εἰσαγωγῆς τοῦ Ἔγκμον ἔχει σημειωμένην ῥυθμικὴν ἀγωγὴν *Sostenuto ma non troppo*· ἡτις δὲν σημαίνει ῥυθμὸν ἑξαμετρικὰ βραδύον, καθὼς ἐπίσης τὸ «Allegro» ποῦ ἀκολουθεῖ, δὲν δύναται νὰ γίνῃ «Allegro con brio» ὅπερ θὰ ἦτο ὑπερβολικὰ γοργόν. Ἡ διατήρησις ἀκριβῶς τῆς μετρίας ἀγωγῆς δίδει τὴν *τραγικὴν ἐντύπωσιν* τοῦ τεμαχίου τούτου, ἐντύπωσιν ποῦ χάνεται ἐὰν ἐπιταχύνωμεν τὸν ῥυθμὸν. Δι' ἐμὲ ἡ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ Προλόγου, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ διευθύνεται διὰ τριῶν ἰσῶν χρόνων καὶ τοῦ κυρίου μέρους ἐξηγεῖται οὕτως: ἓνας χρόνος τοῦ μέτρου $\frac{3}{4}$, ἀντιστοιχεῖ σχεδὸν μὲν ἐν ἡμῶσι δηλαδὴ τὸ $\frac{1}{2}$ τοῦ μέτρου τῶν $\frac{3}{4}$, ὅπερ δὲν ἐλαττώνει οὔτε κατὰ τὸ ἡμισι τὴν ἀξίαν τοῦ τετάρτου εἰς τὴν εἰσοδὸν εἰς τὸ Allegro. Κατὰ τὸν τρόπον αὐτὸν καθεὶ κρᾶσμα τοῦ ῥυθμοῦ εἰς τὸ σημειωθὲν μέρος εἶνε περιττὸν καὶ τὸ «τρομακτικὸν καὶ σοβαρὸν» τοῦ θέματος



ὡς καὶ τὸ ἀκολουθοῦν αἰσθημα τῆς τροφερότητος, γίνονται ἐντελῶς καταφανή.

Ὅγδοῦ Συμφωνία BEETHOVEN

Ἡ ὀγδοῦ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν γραφεῖσα τὸ 1812, τὴν αὐτὴν σχεδὸν ἐποχὴν μὲ τὴν ἐβδόμην, διαφέρει ἀπολύτως τῶσον

ἐκείνης ὄσον καὶ τῶν προηγουμένων μεγάλων συμφωνιῶν τοῦ Τιτᾶνος. Δὲν εὐρίσκομεν εἰς αὐτὴν κανὲν ἀπὸ τὰ τολμηρὰ ἐκεῖνα ἐπινοήματα τὰ ὁποῖα ἀπὸ τῆς *Ἡρωϊκῆς* προὐκάλουν τὴν ἔκκληξιν τοῦ μουσικοῦ κόσμου καὶ τὰς διαμαρτυρίας τῶν συντηρητικῶν μουσικοδιδασκάλων. Τίποτε τὸ τραγικὸν καὶ τὸ παθητικὸν εἰς αὐτὴν τὴν συμφωνίαν· καί, πρᾶγμα ὄχι πολὺ σύνηθες εἰς τὸν Μπετόβεν, ἔνα πνεῦμα σπινθηροβόλον, μιὰ εὐθυμία καὶ ἔνα ἀτελείωτο χιοῦμορ περνᾷ μέσα ἀπὸ ὀλόκληρον τὸ ἔργον μέχρι τοῦ σημείου ὥστε πολλὰς φορὰς νὰ μᾶς ὑπενθυμίξῃ τὸν Μότσαρτ. Τὸ πλατὺ του γέλιο, τὸ τελευταῖο γέλιο τοῦ Τιτᾶνος, μᾶς δίδει τὴν ἐντύπωσιν διὰ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη ὁ Μπετόβεν κατορθώνει νὰ ξεχάσῃ τὰς θλίψεις, τὰς ὀλικὰς ἀνάγκας καὶ τὴν δυστυχίαν τῆς κωφότητός του, ποῦ ἔχει πλέον προχωρήσει μέχρι τοῦ σημείου ὥστε δύσκολα νὰ διακρίνῃ κἀθε ἦχον.

Εἶνε τόσον ἐκκληρικὰ ἀπλοῦν τὸ ἔργον αὐτό, ὥστε θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἐγράφη μέσα εἰς μίαν λάμπιν τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μπετόβεν. Καὶ ὅμως, ὀλίγα ἴσως ἔργα του ὑπέστησαν τόσας ἀλλαγὰς ὅσον ἡ *Ὀγδόη Συμφωνία*. Ἀπληλείφθη αἴφνης ὀλόκληρος ἡ εἰσαγωγή τοῦ πρώτου μέρους καί, πρᾶγμα ἐκκληρικῶν, ἀπεκόπησαν πολλὰ μέρη, μετὰ τὴν πρώτην ἐκτέλεσιν.

Ἡ *Ὀγδόη συμφωνία* δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς ὁ *Ἐπίλογος* τῆς καθαρῶς συμφωνικῆς ἐργασίας τοῦ Μπετόβεν, ποῦ ἀρχίζει μὲ τὴν *Ἡρωϊκὴν*, (ἡ *Πρώτη* καὶ ἡ *Δευτέρα Συμφωνία* χαρακτηρίζουν περισσότερο τὸν Μουσικὸν παρὰ τὸν Ποιητὴν Μπετόβεν), ἀλληγορικὴν συμφωνίαν τῆς δυνάμεως καὶ τῆς δράσεως, τὴν *Τετάρτην*, χαρακτηριστικὴν τῆς ἐσωτερικῆς πάλης τοῦ συνθέτου, μὲ τὴν ὑπερίχουσιν τῆς χαρᾶς καὶ τὴν *Πέμπτην*, μὲ τὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ ἀμειλίκτου Πεπρωμένου. Μετὰ τὰς τρεῖς αὐτὰς συμφωνίας τῆς πάλης ἔχομεν τὰς τρεῖς ἄλλας, τὰς συμφωνίας τῆς εἰρήνης καὶ τῆς γαλήνης: τὴν *Ποιμενικὴν*, ὑπέροχον *ἀπεικόνισιν συναισθημάτων εἰς τὴν ἔσοχὴν*, ὡς λέγει ὁ Μπετόβεν ἀντὶ προγράμματος, τὴν *Ἐβδόμην*, *Ἀποθέσιν τοῦ χοροῦ* κατὰ τὴν γνωστὴν φράσιν τοῦ Βάγνερ, καὶ τὴν *Ὀγδόην*, τραγοῦδι χαρᾶς, εὐτυχίας καὶ ἀπολυτρόσεως τοῦ Ποιητοῦ ἀπὸ τὰς πενθίμους σκέψεις. Εἶνε ἡ τελευταία χαρὰ, ἡ μεγάλη ἀναπνοὴ ποῦ πέρνει ὁ Διδάσκαλος διὰ νὰ φθάσῃ ὑστερα ἀπὸ ἔνδεκα ἐτη εἰς τὰ ἀνυπέρβλητα ὕψη τῆς Τέχνης, μὲ τὴν *Ἐνάτην Συμφωνίαν*.

Τὸ 1ον μέρος τῆς *Ὀγδόης Συμφωνίας*, ἄνευ τῆς στερεοτύπου

βραδείας εισαγωγής πού εύρίσκομεν εις ὅλας σχεδόν τὰς συμφωνίας τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ἀρχίζει ἀπ' εὐθείας μὲ θέμα γεμάτο ἀπὸ εὐθυμίας καὶ ζωῆν.

Τὸ 2ον μέρος, *allegretto scherzando*, τὸ ὀραιότερον τῆς ὅλης συμφωνίας καὶ ἐν ἀπὸ τὰ τελειότερα ἐξ ὧσων ἔγραψεν ὁ Μπετόβεν, εἶνε συνθεθεμιένον ἐπάνω εἰς τὸν συλλαβικὸν κανόνα ta, ta, ta, ta, κ.τ.λ. *lieber Maëzzer*, καὶ παρουσιάζει μίαν συγκρατημένην ἐσωτερικὴν εὐθυμίαν. 'Επάνω ο' ἔνα *φόντο* τῶν πνευστῶν ὀργάνων ἀναπτύσσεται ἀπὸ τὰ βιολία τὸ κύριον θέμα, γεμάτο ἐξυπνην εἰρωνείαν καὶ χιοῦμορ, εἰς τὸ ὁποῖον ἀπαντοῦν μετ' ὀλίγον τὰ βαρέα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας μὲ θυσμικὴν πῆσιν πρὸς τὰ ἐπάνω, μεγάλης λεπτότητος καὶ χάριτος. Μοναδικὴ ἀφέλεια χαρακτηρίζει ἐν γένει τὸ σπινθηροβόλον αὐτὸ παιγνιδάκι πού εἰμπορεῖ νὰ σταθῇ δίπλα στὰς πνευματωδεστέρας σελίδας τοῦ Μότσαρτ.

Εἰς τὸ 3ον μέρος, ὁ Μπετόβεν ἐγκαταλείπει τὸν τύπον τοῦ *Scherzo*, πού εἶχεν ἀναγάγει εἰς μοναδικὴν τελειότητα, διὰ νὰ ἐπανέλθῃ εἰς τὸ συνειθισμένο *Μενουέττο* τῆς παλαιότερας ἐποχῆς. Εἰς τὴν ἐνορχήστρωσίν του ὅμως διατηρεῖ τὴν συνήθειαν τοῦ νὰ ἐμπιστευῆται τὸ *trio* εἰς τὰ πνευστὰ 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 ἐκθαμβωτικὸν εἰς ὅλα τὰ *finale* τῶν προηγουμένων του συμφωνιῶν.

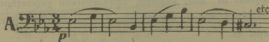
Beethoven 'Ηρωϊκή Συμφωνία. Νο 3.

Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὀριοθῇ ἀκριβῶς πότε ἐγράφη ἡ τρίτη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν. Κατὰ τὰς μεγαλειτέρας πιθανότητας ἐγράφη ἐν Oberdoebling πλησίον τῆς Βιέννης, κατὰ τὸ θέρος τοῦ ἔτους 1803, ἀλλ' ἐκ τῶν διαφόρων σημειώσεων τοῦ μουσουργοῦ καταφαίνεται ὅτι οὗτος εἰργάζετο πρὸ μακροῦ χρόνου. Ἡ ἰδέα τὴν ὁποίαν συνέλαβε νὰ συνθέσῃ τὴν περίφημον ταύτην συμφωνίαν ὀφείλεται εἰς τὸν θαυμασμόν, ὃν εἶχε διὰ τὴν στρατιωτικὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ Βοναπάρτου, ἀλλ' ὅταν ὁ Μπετόβεν ἔμαθεν ὅτι οὗτος ἐχρίσθη Αὐτοκράτωρ, ἔρριψε μακράν του τὸ χειρόγραφον μετ' ἀνανακτήσεως ἀναφωνήσας. «Εἶναι καὶ αὐτὸς δοξομανὴς ὅπως οἱ ἄλλοι». Κατόπιν ἐτροποποίησε τὸ σχέδιον τοῦ ἔργου του καὶ συνέταξεν ὡς ἐξῆς Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire d' un grand' uomo.

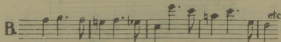
Ἡ Ἡρωϊκή Συμφωνία ἀνήκει εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μπετόβεν. Κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ὁ διάσημος καλλιτέχνης ἀνέτρεψεν τὰ ἔως τότε περιορισμένα ὄρια τῶν τοιοῦτου εἶδους συνθέσεων κατὰ τὴν αὐτὴν ἐποχὴν ἔγραψε τὰ ὠραίας τετραφθίας—quatuors—τοῦ 59 ἔργου, ὡς ἐπίσης καὶ τὰς Σονάτας εἰς φα Ἐλασσόν—ἔργον 57—καὶ φα μεῖζον—ἔργον 78—, τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ Egmont, τὸ μελόδραμα Fidelio κ.τ.λ.

Allegro con brio (♩. = 60)

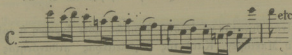
* Ἀρχεται δι' ἐνὸς θέματος, τοῦ ὁποίου ὁ τύπος εἶνε τόσον ἀπλοῦς ὅσον θαυμάσιος εἶνε ἡ ἀνάπτυξις του:



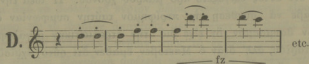
Βραχὺν ἐπεισῶδιον ὀδηγεῖ μετ' ὀλίγον εἰς τὴν δεσπόζουσαν τοῦ α' ἢ ὀπίτε δεύτερον θέμα, μελωδικόν, ἐκτίθεται.



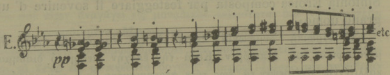
Τὴν μελωδικὴν αὐτὴν φράσιν ἀκολουθεῖ ρυθμικὸς τύπος τοῦ ὁποῖου ἢ χρησιμοποιοῖσιν ὡς θέματος θὰ ἔχη μεγάλην σπουδαιότητα :



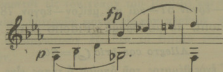
Ἡ ἀνάπτυξις αὐτῆ καταλήγει ἐπὶ τῆς δεσποζούσης τοῦ κυρίου τρόπου, συνεπαγομένη νέον θέμα :



Καὶ ἐκ τοῦ θέματος τούτου πηγάζει ἡ ἐπομένη μεγαλοφυῆς ἔμπνευσις :

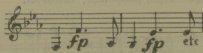


Ἐπεισόδιον εἰλημμένον ἐκ τοῦ θέματος A



ἀποτελεῖ τὴν *Coda* τοῦ πρώτου μέρους τοῦ τεμαχίου τούτου. Τὸ δὲ δεύτερον ἀρχεται δι' ἐνὸς θέματος θρησκευτικοῦ χαρακτήρος, συνήθους εἰς τὸν Μπετόβεν, τὸ ὁποῖον μᾶς ὀδηγεῖ εἰς τὴν κλίμακα τοῦτο μείζονος θέμα B.

Ἡ ταυτόχρονος ἀνάπτυξις τῶν θεμάτων A καὶ C, ὀδηγεῖ εἰς φυγὴν τῆς ὁποίας ὁ ρυθμὸς ἔχει ληφθῆ ἐκ τοῦ θέματος B

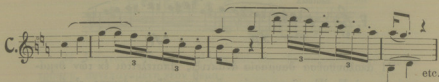


καὶ ἡ ὁποία καταλήγει εἰς κραυγὴν τραγικῶς διάφρονον.

Μετά έκφραστικὴν ἐλάττωσιν τῆς ἐντάσεως ἀκολουθεῖ νέον θαυμασίον μελωδικὸν στοιχείον:



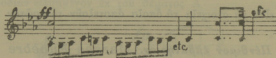
Ἄνευ οὐδεμιᾶς ἀναπτύξεως τῶν ἰδεῶν τούτων, παρεμβάλλεται νέον θέμα εἰς μείζονα τρόπον, τὸ ὁποῖον φαίνεται ὡς «μετὰ θάνατον εὐτυχία», ὡς λάμπει ἐκ τῆς δοξασιμένης ζωῆς τοῦ ἥρωος.



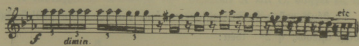
Ὁ Μπετόβεν εἰς τὸ μουσικὸν αὐτὸ ἐπεισόδιον ἐνώνει ἀμέσως τὸ θέμα Α, μεθ' ὃ ἀκολουθεῖ ψυχὴ σπανίας δυνάμειος καὶ τῆς ὁποίας τὸ δεύτερον θέμα παρουσιάζει ρυθμικὴν ὁμοιότητα μετὰ τὸ θέμα Β.



Εἰς τὸ τέλος τῆς φυγῆς ταύτης ἐπανερχεται τὸ θέμα Α συντομευθὲν καὶ ἡ θλιβερά μυστηριώδης αὐτῆ καταλήξις ἀποτελεῖ τὴν ἐκφραστικωτέραν ἀντίθεσιν μετὰ τὴν εἴσοδον τῶν σαλπύγγων ff, συγκινητικὸν μέρος τὸ ὁποῖον ὁδηγεῖ τὴν σκέψιν μας εἰς τὴν «Τελευταίαν Κρίσιν».



Ἡ ὑπέρροχος αὐτῆ ἔμπνευσις ἐπιφέρει ἀνιοῦσαν κίνησιν τῆς συγχορδίας τῆς ἠλαττωμένης θῆς περὶ τῆς ὁποίας ὁ Gevaert λέγει: «Νομίζει κανεὶς ὅτι ἀκούει κατὰ τὴν παρέλασιν τῆς νεκρῆς πομπῆς, τοὺς διακεκομμένους λυγμοὺς γυναικῶν, εἰς τοὺς ὁποίους μγνύονται οἱ πνιγμένοι στεναγμοὶ τῶν γηραιῶν πολεμιστῶν, τῶν γενναίων συντρόφων τοῦ ἥρωος».



Ἐν τῷ μέσῳ τοῦ θλιβεροῦ αὐτοῦ παραπόνου ἀκούονται ὁ δεξιόστροφος καὶ ὁ εὐθύστροφος ἐπαναφέροντες τὸ θέμα Α, μεθ' ὃ ἀκολουθεῖ ἐκ νέου τὸ θέμα Β.

Ἡ ἐπανάληψις τῶν ἰδεῶν τούτων διακόπεται ἀποτόμως διὰ τὴν δώσην θέσιν εἰς νέον μελωδικὸν στοιχεῖον τοῦ ὁποῦ ἡ βαθύτης τῆς ἐκφράσεως οὐδέποτε ἴσως ὑπερεβλήθη:

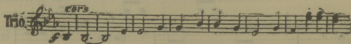
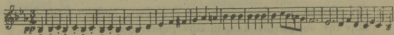


Καὶ τὸ Πένθιμον τοῦτο Ἐμβατήριον περατοῦται δι' ἀποσπασμάτων τοῦ κυρίου θέματος Α

Scherzo (Allegro vivace ♩ = 116).

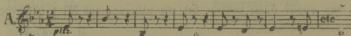
Ἡ σύλληψις τοῦ μέρους τούτου εἶνε τόσο ἐκκληκτικῆ, ὡς συνθέτης ἐφήρμοσε τόσο τελείως τὸ ἀξίωμα «Ποικιλία ἐν τῇ Ἐνόητι», τὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦσιν αὐτὸ εἶνε τόσο ἀλληλένδετα, ὥστε θὰ ἦτο ἄτοπον νὰ ἀρκεσθῇ τις εἰς ξηρὰν ἀνάλυσιν τοῦ ἔργου. Ἄς περιορισθῶμεν εἰς τὸ νὰ εἰπωμεν ὅτι ὁ ρυθμὸς τοῦ μέρους τούτου εἶνε καθαρὸν ἐπίνοια τοῦ Μπετόβεν.

Ἴδου τὰ δύο κύρια θέματα τοῦ ἀριστουργήματος τούτου:



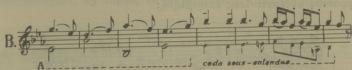
Finale (Allegro molto ♩ = 76).

Μετὰ θορυβώδη εἰσαγωγὴν ἐκτίθεται τὸ κύριον θέμα pizzicato:



Εἶνε ὁ κύριος μοχλὸς τοῦ μέρους τούτου τὸ ὁποῖον ἔχει γίνει ἐπὶ τοῦ τύπου τῆς μεγάλης Variation. Ὁ Μπετόβεν μετεχειρίσθη εἰς αὐτὸ τοὺς ἀναριθμήτους θησαυροὺς τῆς γονίμου φαντασίας του, ἐνώ-

σας περαιτέρω εις τὸ θέμα A τοῦ finale, τὸ ἐπόμενον δεύτερον —
θέμα:

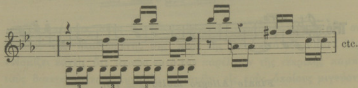


Πρὸ τοῦ τελικοῦ ἐπιλόγου, ὁ συνθέτης παρεμβάλλει φράσιν (An-
dante) ἢ ὁποία εἶνε αὐτὸ τὸ θέμα B ἐπιανερχόμενον μὲ βραδυτέραν
ἀγωγὴν.

Ἐς σημειώσωμεν ἐν παρόδῳ τὰ ὠραῖα ἀρτίσματα (artrés) μὲ
τὰ ὁποῖα ὁ Εὐθύανλος συνοδεύει τὴν μελωδίαν τῶν βιολίων καὶ
ὄξυαύλων εἰς ἀπόστασιν 8ης:



Πρὸ τῆς ἐπανόδου τοῦ *presto* ἀκούεται μουσικὸν ἐπεισόδιον ἐν-
θυμίζον τοὺς λυγμοὺς τοῦ πενθίμου ἐμβατηρίου, ἐκτελούμενον ὑπὸ
τῶν πλαγιάλων, βαρυαύλων καὶ ἐγγόρδων, πρᾶγμα ὅπερ δίδει εἰς
ὄλην τὴν συμφωνίαν ἀπαράμιλλον χαρακτῆρα ἐνότητος:



Καὶ αὐτὸ τὸ τελικὸν *presto* τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὴν κατακλιεῖδα
τοῦ ὠραίου τούτου ἔργου, εἶνε ἡ ἐπανάληψις τῆς θορυβώδους εἰσαγω-
γῆς, τὴν φορὰν ὁμοῦ ταύτην ἐπὶ τῆς κλίμακος τοῦ Μι β μείζονος.

G. S.

ΟΝΟΜΑΣΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
 ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
 ΤΟΥ ΦΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
 ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ 1924-1925

	Όνοματεπώνυμον	Αριθ.	Όνοματεπώνυμον
	<i>A' Βιολία.</i>		
1	Βολωνίνης Φ. } (concertino)	10	Καλλέγιας Έρ.
2	Χωραφάς Γ. }	11	Γιαννόπουλος Κορ.
3	Bustinduy E.	12	Καίσαρη Σακφώ
4	Ζαφειροπούλου Α.	13	Μαυραντώνης Ι.
5	Κρασσάς Ι.	14	΄Ασκητοπούλου Δ.
6	Βολωνίνης Ν.	15	Χατζοπούλου Μ.
7	Παπαχριστοδούλου Α.	16	Γιακουίντος Γουλ.
8	Γέροντας Α.		<i>Βιόλα</i>
9	Κόκκορη 'Αλ.	1	Βολωνίνη Maché M. (concertino)
10	Κολάσης 'Αλ.	2	Ψύλλας Γεώργ.
11	Διανέλος Γ.	3	Φωτιάδου 'Ιουλ.
12	'Ατζούης Ε.	4	Onscherenko W.
13	Χριστοδουλάτου 'Ελλη	5	Πεφρούτσης Ερν.
14	Βολωνίνης Σπ.	6	Κοφίνο Γουλ.
15	Μαγειρόπουλος Δ.		<i>Βιολοντσέλλα</i>
16	Καρούδη Αικατερίνη		
	<i>B' Βιολία.</i>		
1	Magnoni R. (concertino)	1	Γαϊδεμβέργερ Ρ. (concertino)
2	Τίβερις 'Αλφ.	2	Πίσση Μαρία
3	Παυλίδης Π.	3	Βουτσινάς Παν.
4	Κωστοπούλου 'Ελλη	4	Μπαρρότσης Λουδ.
5	Δεληγιάνης Β.	5	Rechetnikoff M.
6	Λάζαρος Νικ.	6	Φαραντάτου 'Ελ.
7	Κόκκινος Παν.	7	Φαρούγιας Σ.
8	Πετράτος Κωνστ.		<i>Βαθύχορδα</i>
9	Νουφράκης Β.	1	Hans Fryba
		2	Πολάκης Σπύρ.

<i>Αριθ.</i>	Όνοματεπώνυμον	<i>Αριθ.</i>	Όνοματεπώνυμον
3	Μπενεταῖος Μαρ.		<i>Σάλπιγγες</i>
4	Πέκος Π.		
5	Linz Jos.	1	Grönberg C.
6	Λιθαθινόπουλος	2	Λεώνης Ι.
	<i>Πλαγίανλοι</i>	3	Εὐαγγελίου Εὐάγ.
		4	Κανδηλιώτης Γ.
1	Braunwieser M.		<i>Τρομπόνια</i>
2	Λεκατσᾶς Όμ.		
	<i>Όξύανλοι</i>	1	Μεταλληνός Σπ.
		2	Λαδάς Γεώργ.
		3	Βοῦλτσος Κ.
1	Rohacek Josef [1 ^ο Oboe και cor		<i>Tuba</i>
2	Κρασιώτης Εὐάγγελος [anglais]		
3	Μάγγελ Γεώργ.	1	Βαραγκούλης Δ.
		2	Μαραμπός Δ.
	<i>Εὐθύανλοι</i>		<i>Τόμπανα</i>
		1	Σερεμίδης Μ.
1	Λάζαρος Σ.		<i>Κρουσιὰ</i>
2	Άρβανιτάκης Δ.		
3	Τσοχαλῆς Κ. (Clar. Basso)	1	Ίατροῦ Σωτήρ.
4	Μαγειρόπουλος Δ. (Clarino piece.)	2	Γλυκοφρύδης Π.
		3	Σακελλαρίδης Θ.
		4	Σαμοθράκης Σπ.
		5	Στεφανόπουλος Δ.
	<i>Βαρύανλοι</i>		<i>Άρπα</i>
1	Mathe David		
2	Μονεμούρης Γ.	1	Wassenhoven M.
	<i>Κέρας</i>	2	Καίσαρη Φ.
		3	Βαλλιιάδου Μ.
1	Παξιινόπουλος Γ.		<i>Célésta</i>
2	Κρητικός Σ.		
3	Γκιβιτζιάνης Σπ.	1	Πολυχρονιάδου Ε. Πιάνο
4	Γιατρᾶς Στ.	1	Γεράκη Έλλη
			Ό Όφορος τῆς ὀρχήστρας <i>P. Γαΐδεμβέγγερ</i>

ΟΝΟΜΑΣΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΦΛΕΙΟΥ
ΤΩΝ ΣΥΜΠΡΑΤΤΟΝΤΩΝ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΤΟΥ ΦΛΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

- 1) Λάγος Μάριος (Τον Βιολίον)
 - 2) Κυπριώτου Σύλβα » »
 - 3) Καθβάδας Θεοδ. » »
 - 4) Χαμονδόπουλος Δ. » »
 - 5) Πρεστρού Άλφρ. (Βιόλα)
 - 6) Λομπιάνκο Χρ. »
 - 7) Πρεστρού Μάρ. »
 - 8) Καραμπετιάν Γρ. »
 - 9) Λάμπρου Α. (Βιολοντσέλλον)
 - 10) Σωζόπουλος Β. (Βαθύχορδον)
 - 11) Τίτας Σπ. »
 - 12) Άκριβός Ε. »
 - 13) Φρέτσας Σ. (Piccolo)
 - 14) Πιτιάκος Άλ. (Βαρόνιος)
 - 15) Παπαϊωάννου Κ. »
 - 16) Εδαγγελίδης Γ. (Άγγλικόν κέρα)
 - 17) Βαφειανάκης Στ. (Κέρα)
 - 18) Φαναριώτης Σ. (Κρουστά)
-



