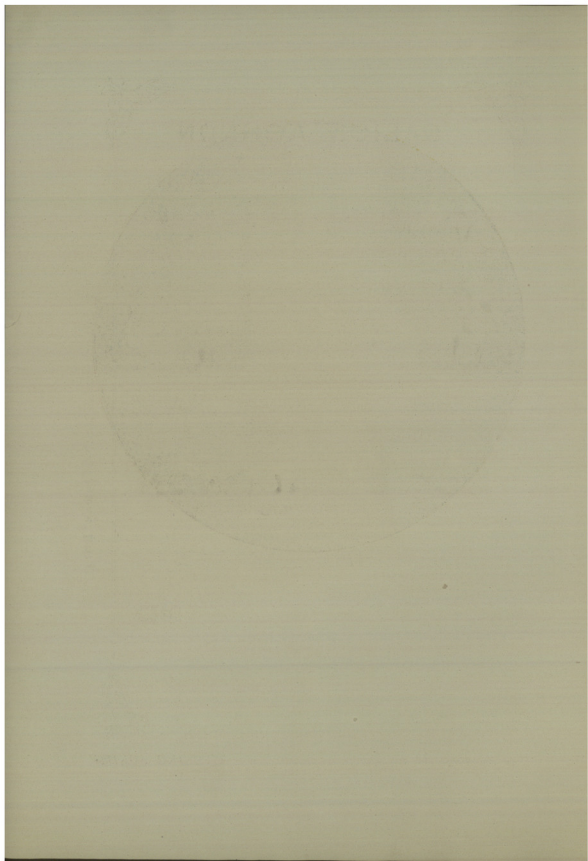




Ω Δ Ε Ι Ο Ν
Α Θ Η Ν Ο Ν



ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ — ΛΑΪΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Τρίτη 26 Νοεμβρίου 1929

ώρα 6 μ.μ. άκριβώς

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΤΗΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1929

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ

FREDERICK LAMOND

(Πιάνο)

Μετά την έναρξιν τής Συναυλίας ή είσοδος επιτρέπεται μόνον κατά τὰ διαλείμματα.

ΤΥΠΟΙΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ - Π. Δ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ - 5106

Την Κυριακήν 24 Νοεμβρίου, ώραν 10 1/4 π.μ. ή ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ

Τιμή αναλυτικῆς προγράμματος Δρ. 5.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. *Idomeneo*, Σονάτα MOZART-BUSONI

ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

I Εἰσαγωγή

II Σκηνὴ τῆς θεοῖας

III Ἐμβατήριον

(πρώτη ἐκτέλεσις)

2. *Συμφωνία τῆς Ὁξφόρδης* JOS. HAYDN

I Adagio. Allegro spiritoso

II Adagio

III Menuetto. Allegretto

IV Finale. Presto

ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

(πρώτη ἐκτέλεσις)

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. *Κοντσέρτο* ἄρ. 5 εἰς Μι ἄρ. L. van BEETHOVEN

I Allegro

II Adagio un poco mosso

III Rondo. Allegro

Ὁ κ. Fr. Lamond

καὶ ἡ ὀρχήστρα

4. *Διονόρα* ὀρ. 2, Εἰσαγωγή L. van BEETHOVEN

ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας

(πρώτη ἐκτέλεσις)

Πιάνο BECHSTEIN

Γεν. Ἀντιπρόσωπος : MIX. KAZAZHS

MOZART (Busoni)

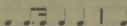
Idomeneo

Τους τελευταίους μήνας του έτους 1780 ο Μότσαρτ εν Σαλτσμπουργκ εφυσκόμομος είχε λάβει την παραγγελίαν να συνθέσθι εν μελόδραμα προσωρισμένον διά τας έορτάς των άπόκρου του έπομένου έτους (1781). 'Η έκλογή του έπεσεν επί του 'Ιδομενείως, οστις είχεν ήδη μελοποιηθεί τό 1712 υπό του Campra επί λιμπρέττον του Danchet και παυθεί από την Όπεραν των Παρισίων. Την εις την Ιταλικήν διασκευήν του λιμπρέττου ανέλαβεν ο άδβδās Vareseo, άνήρων και ούτος, ώς ο Μότσαρτ, εις την άπηρεσίαν της Αβλής του Σάλτσμπουργκ. Ό συνθέτης επέβλεψε μετά μεγάλης επιμελείας την διασκευήν ταύτην και προσεπάθησε να διατήρησθι όσον τό δυνατόν τόν δραματικών χαρακτήρα του έργου. Παρ' όλα ταύτα ο 'Ιδομενείος δέν άποτελεί σταθμόν, εις την τέχνην του Μότσαρτ, ούτε παρουσιάζει εξέλιξιν. Είνε εν επεισόδιον, μία προσπάθεια, μία καλή πρόθεσις εάν θέλετε. Καί ο λόγος είναι γνωστός. Την φοράν ταύτην ο συνθέτης είχε λάβει ώς πρότυπον τό Γκλούκ. Ό 'Ιδομενείος είναι γεμάτος Γκλούκ, καθώσ είναι επίσης γεμάτος Μότσαρτ, των καλλιτέρων στιγμών, ώς τό άποδεικνύουν άλλωσ τε ή δημιουργική χαρά που πλημμυρίζει τό έργον, ή ένθουσιασμός και ή διαχυτικότητα μιās νεανωσής καρδιάς. Λέγουν ότι ο συνθέτης ξεδηλώσε πάντοτε εξααιρετικήν προτίμησιν διά τόν 'Ιδομενεία του. Καί αυτό διότι άντεπροσώπευε διά τόν Μότσαρτ μιάν στιγμήν άποκτηθείσης έλευθερίας, κατά την όποιάν ήδυνήθη να άρίσθι να ξεχυλίσθι ή νεανική του έμπνευσις, και που του επέτρεψε να ίδη πραγματοποιούμενον εν όνειρόν του. 'Η άνάγνωσις του έργου άποκαλύπτει τό εξής εξαρετικόν: ότι εάν εις τά ρετσιτατίβα σκέπτεται κανείς τό τί θα έμποροόσε να κάμη με αυτά ένιας Γκλούκ, άντιθέτως εις τās μελωδίασ, ή λυρική έκφρασις είναι τόσον καθαρά, τόσον γλυκειά και παθητική ώστε χωρίς να θέλθι λησμονή κανείς τόν συνθέτην του «Ορφείωσ» και θαυμάζει τόν Μότσαρτ. Καί όταν τό ύφος των δύο μουσουργών πλέκεται μαζί, και ο νεώτερος ξε

αὐτῶν καλύπτει τὸν γηραιότερον μὲ τὴν ἀπαράμυλλον γοητείαν του, προβάλλει μία νέα τέχνη, ὀρμηικότερα τῆς ὁποίας δὲν εἶχε φανεῖ ἔως τότε.

Ἡ εἰσαγωγή τοῦ *Ἰδομενίως*, γραφεῖσα ὀλίγον πρὸ τῆς ἐκτελέσεως, εἶνε ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, τεμάχιον διαπνεόμενον ἀπὸ τραγικῶν πάθος. Ἀντὶ τοῦ τρομεροῦς ἰταλικοῦ τύπου ὁ Μότσαρτ ἐπροτίμησε τὸν μονομερῆ, ἀσφαλῶς ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Γκλούκ, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὴν θέσιν τοῦ βραχέως ἀργοῦ προλόγου τοῦ Γκλούκ, ἐποιοθέτησεν εἰς τὴν ἀρχὴν ἑπτὰ πομπώδη μέτρα κατὰ τὸ πρότυπον ἐπίσης τοῦ Γκλούκ ἐξέλσσεται ἡ εἰσαγωγή καὶ συνδέεται μὲ τὴν πρώτην σκηνήν. Εἰς τὰ ἑπτὰ τελευταῖα μέτρα ἐμφανίζεται σαφῶς κάποια συγγένεια μὲ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς *Ἰφιγενείας ἐν Αἰδίδι*. Ἡ ἀρχὴ ἐπίσης τῆς εἰσαγωγῆς ὑπενθυμίζει τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Γκλούκ μετ' ὀλίγον ὅμως ὁ Μότσαρτ μὲ τὸ θέμα τῶν τετάρτων εἰσέρχεται εἰς τὸ σκοτεινὸν δρᾶμα μὲ πολλὰ διάφορα διαστήματα τὰ ὁποία ἐπαυξάνουν τὸ πάθος. Ἡ εἰσαγωγή διαφεύγει εἰς τρεῖς περιόδους ἢ ἰδεωδεστέρα ἔξ αὐτῶν εἶνε ἡ δευτέρα εἰς λα ἔλασσον, μὲ τοὺς θαναμασίους στεναγμούς τους.

Ὁ «Ἰδομενίως» περιέχει καὶ τρία ἐμβατήρια. Τὸ πρῶτον ἔξ αὐτῶν εἶνε μεγαλοπρεπὲς καὶ πομπώδες μὲ τὸ τρίο γραμμικόν συμφόνοσ 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 Φιγαρῶ». Τέλος τὸ τρίτον, τὸ καὶ ὀρμηικότερον ὅλον, ἀνοίγει τὴν σκηνὴν τῆς θυσίας. Φέρει καὶ αὐτὸ φανερά ἴχνη τῆς ἐπιδράσεως τοῦ Γκλούκ καὶ συγγενεῖ ἀμέσως μὲ τὸ περίφημον θρησκευτικόν ἐμβατήριον τῆς «Ἀλκήστιδος», μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἀναμυγνύει τοὺς ἐλεγειακοὺς τόνους οἱ ὅποιοι προαναγγέλλουν τὸ γνωστὸν ἐμβατήριον τῶν ἱερῶν τοῦ «Μαγευμένου Αἰλοῦ».

Ἡ σήμερον ἐκτελειομένη σουίτα διεσκευάσθη εἰς ἑνιαῖον σύνολον ἀπὸ τὸν Busoni καὶ περιλαμβάνει τὰ ἀνωτέρω ἀναφερόμενα ἀποσπάσματα τοῦ ἔργου δηλαδὴ τὴν εἰσαγωγὴν, τὴν σκηνὴν τῆς θυσίας καὶ τὸ ἐμβατήριον. Ὁ Busoni ἐπλοῦτισε πρὸς τοῦτοις τὴν ὀρχήστραν τοῦ Μότσαρτ προσθέσας εἰς αὐτὴν εὐθυσάλους, σάλπιγγας καὶ τρομπῶνα.

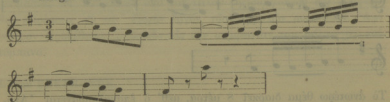
J. HAYDN

Συμφωνία τῆς Ὁξφόρδης.

Ἡ *συμφωνία* τῆς Ὁξφόρδης, τὴν ὁποίαν ἔγραψεν ὁ Χάιντ τὸ 1788 διὰ τοὺς Παρισίους, σχετίζεται πάντοτε μὲ τὴν «Κυνηγετικήν» (La Chasse). Φέρουν καὶ αἱ δύο ἴσῃ τῆς προσωπικῆς ζωῆς τοῦ Χάιντ καὶ κάμουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὁ ὄρμος πλέον συνθέτης ῥίχνει ἐν ἐλεγειακὸν βλέμμα πρὸς τὴν περασμένην νεότητά του. Ἡ συμφωνία τῆς Ὁξφόρδης, ἀπὸ ἀλόφωτος θεματικῆς ἀναπτύξεως καὶ ἐπεξεργασίας τῶν μουσικῶν ιδεῶν παρουσιάζει μεγάλην πρόοδον καὶ δύναται νὰ τοποθετηθῇ βαθμίδας τινὰς ὑψηλότερον τῆς κατὰ ἕξ ἔτη πρεσβυτέρως τῆς «Κυνηγετικῆς» καὶ εἰς τὴν σειρὰν τῶν καλλιτέρων συμφωνιῶν τοῦ Λονδίνου. Εἰς τὴν συμφωνίαν ταύτην ὁ συνθέτης μᾶς παρουσιάζει μερικὰς ἀντιστικτικὰς λεπτότητας διὰ τὰς ὁποίας μέχρι τῆς στιγμῆς ἐκείνης μόνον ὁ Μότσαρτ ἐφαίνετο ὅτι εἶχε πλασθεῖ. Μεταχειρίζεται πλεῖστα πλάγια μικρὰ θέματα τὰ ὁποῖα παίζουν καὶ πλέσσονται μὲ τὸν πλέον γοητευτικὸν τρόπον. Γενικῶς δυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν τὴν *συμφωνίαν* τῆς Ὁξφόρδης ὡς τὴν Ἡρωϊκὴν συμφωνίαν τοῦ Χάιντ τόσο ἐν αὐτῇ τὸ νέον ἔτος ἔχει συντελεσθεῖ.

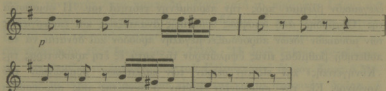
Ἐὰν τὸ πρῶτον μέρος τῆς συμφωνίας ταύτης ὡς καὶ τῆς «Κυνηγετικῆς» παρουσιάζει τὴν αὐτὴν ποιητικὴν ιδέαν, τὸν αὐτὸν ἐλεγειακὸν τύπον, ἢ ἀνάπτυξις ἐν τούτοις διαφέρει. Ἡ συμφωνία τῆς Ὁξφόρδης ἐμφανίζει τὸν συνθέτην εἰσελθόντα εἰς ἕνα δρόμον πολὺ πλέον δυνατὸν. Τὸ διακρίνει κανεὶς ἤδη ἀπὸ τὸ πρῶτον Allegro:

Allegro



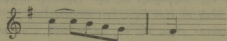
Τὸ θέμα τοῦτο ἀναπτύσσεται, τότε δυνατὰ, τότε τρυφερά, κατὰ τὰ 16 πρῶτα μέτρα μέτρα, ὅσα διαρκῆ ἢ περίοδος. Ἐν τῷ μεταξύ ὁ συνθέτης ἐπιπέμπεται συνεχῶς εἰς τοὺς πέντε πρῶτους φθόγγους: τότε

τοὺς τοποθετεῖ εἰς τὴν ὄξειαν περιοχὴν, τότε εἰς τὸ μέσον, τότε χιμηλά, τότε ἀκαλύπτους, τότε σκελασμένους. Δὲν εἰμπορεῖ νὰ ἤσυχάζῃ. Ἀκολουθεῖ τὸ δεύτερον θέμα, σατυρικοῦ χαρακτήρος, σὺναντιόμενον εἰς πλείστα κωμικὰ μελοδράματα καὶ ἰδίως εἰς τὸν «Κουρέα τῆς Σαβίλλης» τοῦ Ροσσίνι. Εἰς τὴν συμφωνίαν ὁμως τῆς Ὁξφόρδης παρουσιάζεται ὡς φιλικὴ καὶ γλυκεῖα ὄπτασις ὁμιλεῖ σάν ἕνας καλὸς φίλος, ἕνα ἀγαπητὸ παιδί:



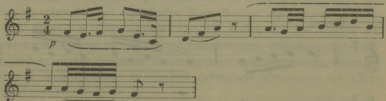
Μέσω εἰς τὸν δαίδαλον τῆς ἀναπτύξεως τὸ θέμα τοῦτο χρησιμεύει ὡς καλὸς ὁδηγὸς ποὺ δείχνει τὸν χαμένον δρόμον.

Ὅταν μετ' ὀλίγον ἀκουσθεῖ ἐκ νέου τὸ θέμα τοῦ πρώτου μέρους



θὰ ἀπαντήσῃ τὸ Adagio:

Adagio cantabile

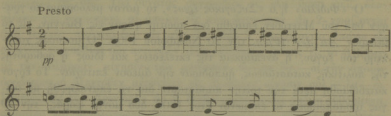


Τὸ ἀνωτέρω θέμα διαρκεῖ 8 μέτρα, μεθ' ὃ ἐπαναλαμβάνεται. Ἀκολουθεῖ μία μέση περίοδος ἐξ 6 μέτρων, ὅποτε ἀκούεται πάλιν τὸ πρῶτον θέμα. Εἰς τὸ μέσον τοῦ μέρους τοποθετεῖ ὁ Χάινδν ἕνα ἄγριον καὶ δαιμονικὸν ἐλάσσον θέμα. Ἄλλ' ὁ καλὸς ἄγγελος, ποὺ παρουσιάζεται μετὰ τὸ θέμα εἰς ρε μείζον, δὲν ἀργεῖ νὰ φανῇ καὶ νὰ ἀποκατα-

στήση τὴν γαλήνην. Τὸ μέρος τοῦτο εἶνε λίαν ἐνδιαφέρον μετὰ τῆς κορδῶνος καὶ τὰς συγχορδίας τῆς ἑβδόμης ποῦ ἐμφανίζει εἰς κάθε βῆμα.

Ἡ δρᾶσις καὶ ἡ ζωηρότης ποῦ παρατηρεῖται εἰς τὸ πρῶτον μέρος τῆς συμφωνίας τῆς Ὁξφόρδης, διαρκεῖ καὶ εἰς τὸ Μενουέττο. Συγκοπαὶ καὶ γενικαὶ παύσεις εἶνε τὰ κύρια ὄργανά του. Μόνον εἰς τὸ *Trío* ἐπέρχεται κάποια σχετικὴ γαλήνη, διὰ τὴν ἐπακολουθήσῃ μετ' ὀλίγον ἡ ἀρχικὴ ζωηρότης.

Τὸ πρῶτον θέμα τοῦ *Finale* παρουσιάζεται μετὰ παιγνιδίαιρον χαρακτηριστῆρα



καὶ ἀναπτύσσεται σὺν μιᾷ τεχνικῇ Ταραντέλλᾳ. Κατὰ τὴν πορείαν τοῦ μέρους τούτου ὁ Χάινδν ἐμφανίζεται ὡς δεινὸς διδάσκαλος τῆς διπλῆς ἀντιστήσεως καὶ λεπτὸς χειριστὴς τῆς ὀρχήστρας.

Ἡ συμφωνία τῆς Ὁξφόρδης παραμένει πρωτότυπος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους. Ὁ Χάινδν εἶδεινε πάντοτε ἐξαιρετικὴν προτίμησιν δι' αὐτήν. Ὅταν δὲ τὸν Ἰούλιον τοῦ 1791 ἐπορεύθη εἰς Ὁξφόρδην ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ὀνομασθῇ ἐπίτιμος διδάκτωρ παρέλαβε μαζί του ἕν Παρισίω, διὰ πᾶν ἐνδεχόμενον, τὴν συμφωνίαν αὐτήν. Ἐξελέγη δὲ πρᾶγματι ἡ συμφωνία αὕτη ὡς ἡ κατ'ἀλλῆλο: σύνθεσις διὰ τὸν ἑορτασμόν τῆς ὀνομασίας του καὶ ἔκτοτε ὑπὸ τὸν τίτλον τῆς *συμφωνίας τῆς Ὁξφόρδης* παρέμεινε τὸ κατ' ἐξοχίην ἔργον τῶν ἀγγλικῶν συναυλιῶν. Ἀργότερον προσέθεον ὁ Χάινδν εἰς τὴν συμφωνίαν του *σάλπιγγας* καὶ *τύμπανα*.

L van BEETHOVEN

Κοντσέρτο εἰς Μι β' ἀρ 5.

Τὸ *Κοντσέρτο* εἰς Μι β' ἀρ 5 εἶνε ἐν ἑξήκοντα σελίδασι τόσον βαθειὰς ὅσον τὸ *andante* τοῦ *Κοντσέρτου* εἰς Σολ, ἔχει ἀντιθέτως μεγαλοπρέ-

πειαν και ηηρικτην δύναμιν πολὺ πειὸ μεγάλην. Ἡ μεταβάσις ἀπὸ τὸ *adagio* στὸ *finale* εἶνε ἀπὸ τῆς πλέον ἐπιτυχημένης τοῦ Μπετόβεν ἐπίσης τὸ *rondo* αὐτοῦ μᾶς καταλήσσει μὲ τὴν ἀτελείωτον ἐναλλαγὴν τοῦ πομπώδους χαρακτῆρος καὶ τῆς χάριτος τῆς δυνάμεως καὶ τῆς φήλαρεσείας.

L. van BEEHoven

Λεονώρα ἀρ. 2.

Ἐκ τῆς «Φιδέλιου» ἢ ὁ «Συζυγικός ἔρωσ», τὸ μόνον μελόδραμα τὸ γραφέν ὑπὸ τοῦ Μπετόβεν, ἐπαίχθη διὰ πρώτην φορὰν εἰς Βιέννην, εἰς τὸ θέατρον *An der Wien*, τὴν 20 Νοεμβρίου 1805. Ὁ μουσικὸς χαρακτῆρ τοῦ ἔργου, ἡ ἀνεπάρκεια τῆς ἐκτελέσεως καὶ ἰδίως ἡ οὐδαρότης τῆς πολιτικῆς καταστάσεως, ἠμύδισαν τὴν ἄμεσον ἐπιτυχίαν. Τὸ ἔργον κατεβιάσθη μετὰ τὴν τρίτην παράστασιν διὰ νὰ ἐπαναληφθῆ μὲ διίγυις τροποποιήσεις τὸ ἐπόμενον ἔτος 1806, δύο μόνον φορὰς, τὴν 29 Μαρτίου καὶ τὴν 10 Ἀπριλίου. Τέλος, ὀκτὼ ἔτη ἀργότερον, τὴν 23 Μαρτίου 1814, ὁ *Φιδέλιου* ἐνεφανίσθη ἐκ νέου ἀπὸ σκαηνῆς τοῦ θεάτρον τῆς Καρινθίας Πύλης, τελείως τροποποιημένος καὶ μὲ ἐπιτυχίαν ἢ ὅποια οὐδέποτε ἔκτοτε ἐμειώθη.

Εἰς ἐκάστην τῶν ἐπαναλήψεων τούτων ἀντιστοιχοῦν ἀναφέσεις, προσθέσεις καὶ μεταβολαί, τῶν ὁποίων τὰς λεπτομερείας ἐμελέτησεν ὁ μουσικογράφος *Jahn*. Ἀρκεῖ ν' ἀναφέρωμεν τὴν ὑπαρξίν 4 εἰσαγωγῶν εἰς τὸ αὐτὸ ἔργον. Αἱ τρεῖς πρώται εἰς ντο μεῖζον δὲν ἠριθμήθησαν συμφώνως πρὸς τὴν χρονολογικὴν τῶν σειρῶν λόγῳ συγχύσεως καὶ ἀμελείας τῶν ἐκδοτῶν.

Ἡ φέρουσα τὸν ἀριθμὸν 2 εἶνε ἡ πρώτη, ἀφοῦ ἐχρησίμευσε διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ 1805.

Ἡ φέρουσα τὸν ἀριθμὸν 3 εἶνε πράγματι ἡ δευτέρα. Ὁ Μπετόβεν τὴν ἔγραψε διὰ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ 1805 λαβὼν ὡς βῆσιν τὴν προηγουμένην, ἀλλὰ δίδων μεγαλυτέραν εὐρύτητα εἰς τὴν ἀνάπτυξιν καὶ ἐξαιείρων μέρη τινα, τῶν ὁποίων ἡ ἐπέλεσις ἦτο δύσκολος, εἰδικῶς ἐπικίνδυνος διὰ τὰ πνευστὰ ὄργανα.

Ἡ φέρουσα τὸν ἀριθμὸν 1 εἶνε πράγματι ἡ τρίτη συντεθῆ τοῦ 1807 ἢ τὸ ἀργότερον τὸ 1808 καὶ ἐξετελέσθη ἀπαξ μόνον δοκιμαστικῶς εἰς τοῦ πρίγκιπος Liechnowsky, ζώντος ἔτι τοῦ Μπετόβεν ἐξεδόθη δὲ μετὰ τὸν θάνατόν του τὸ 1835, μὲ ἀριθμὸν ἔργου 138.

Ἡ τετάρτη εἰς *μ. μείζον* ἐργασία διὰ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ 1814 διαφέρει ριζικῶς ἀπὸ τὰς τρεῖς πρώτας καὶ εἶνε συνθεθεμένη ἐπὶ τελείως διαφορετικοῦ σχεδίου· εἶνε γνωστὴ ὑπὸ τὸ ὄνομα «Εἰσαγωγή τοῦ *Fidelio*».

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω 4 εἰσαγωγῶν μοιολογίη ἡ 3η θεωρεῖται ὡς ἡ ὀρασιότερα, ἢ προσεκτικὴ ἀνάλυσις τῆς Λεονώρας ἀρ. 2, θὰ ἀπεκάλυπεν ὀρισμένα σημεῖα τὰ ὁποῖα ὑπερτεροῦν τὰ τῆς 3ης· τὴν ἀρχὴν αἴφνης μὲ τὴν παθητικὴν καὶ γεμάτην στεναγμοὺς ἐπανάληψιν τῶν δύο πρώτων μέτρων ἐκ τῶν ὁποίων ἀργότερον ὁ Μπετόβεν ἔκαμε τὸ ἀργὸν *unisso* τῆς 3ης. Τὰς δυνατὰς συγχορδίας εἰς *La* ἴφασ. *μ. μ. ζ.* ὀλοκλήρου τῆς ὀρχήστρας, αἱ ὁποῖαι εἰς τὴν Λεονώραν ἀρ. 2 χωρίζονται ἀπὸ γενικὰς παύσεις ἐνῶ εἰς τὴν ὑπ' ἀρ. 3 συνεχίζονται ἐπάνω εἰς σιγανάς συγχορδίας τῶν πνευστῶν. Τὴν μετάβασιν ἐπίσης εἰς τὸ *Allegro* μὲ τὴν τοιμηρὰν κίνησιν τῶν μαζάσων, *σι—ρε ὑφ.—σι*, τὴν ὁποίαν ἀργότερον ὁ Μπετόβεν μετέβαλεν εἰς ἀνιούσαν κίνησιν *σολ—λα—σι*. Γενικῶς εἰς τὴν Λεονώραν ἀρ. 2 διακρίνομεν πολλὰ ἀκόμη ἀθόρυμητα, ρομαλέα καὶ μεγαλοπρεπῆ ἐπεισόδια τὰ ὁποῖα εἰς τὴν ἐπακολουθήσαν εἰσαγωγὴν ἀντεκατεστάθησαν ἀπὸ ἄλλας σελίδας γραμμινὰς μὲ περισσοτέραν σκέψιν καὶ φαντασίαν.

Αἱ διαφοραὶ συνεχίζονται καὶ εἰς τὸ *Allegro*. Τὸ ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ὀρχήστρας ἐρχόμενον εἰς φῶς θέμα τῶν βιολοντσέλλων μόνων, ἦτο ὀλίγον ἀνεπαρκὲς ἡχητικῶς μὲ τὴν προσθήκην τῶν βιολίων εἰς τὴν 3ην Λεονώραν, ἐκέρδισεν μὲν ἀπὸ ἀπόψεως ἤχου, ἀπέβαλεν ὅμως τὸν μυστικοπαθεῖ χαρακτήρα. Τὰ πάντα· δυναμικῆ, ἐνορχήστρωσις, εἶνε ἐν τῇ 2ῃ εἰσαγωγῇ πρακτικώτερα, ὀλιγώτερον τραχέα ἀλλὰ ὄχι καὶ τόσον ἀνεπτυγμένα. Λείπει ἐπίσης ἡ εἰς τὸν ἐλάσσονα μεταβολὴ τοῦ θέματος τοῦ Φλορεστάνου, ἡ ὁποία, εἰς τὴν Λεονώραν 3, ἐπανξάνει τὸ δραματικὸν πάθος καὶ κάμει πλέον ἔντονον τὴν ἀντίθεσιν μὲ τὸ ἐπακολουθοῦν *Allegro*.

ΟΝΟΜΑΣΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΤΟΥ ΘΑΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
 ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ ΤΟΥ 1929 - 1930
 ΚΑΤ' ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΗΝ ΣΕΙΡΑΝ

<i>Όνοματεπώνυμον</i>	<i>Όνοματεπώνυμον</i>
<i>Βιολλον Α'</i>	<i>Βιόλα</i>
1. Βολωνίνης Φρ. (Σόλο) 2. Μπαμέρος Εδθ. 3. Μπουστίντου 'Ελ. 4. Βολωνίνης Νικ. 5. Γιακουίντο 'Ιωα. 6. Ζαφειφοπούλου 'Ασπ. 7. Κολιάης 'Αλ. 8. Κούλας Κωνστ. 9. Κοφίνο Γουλ. 10. Κυπριώτου Στέλ. 11. Λευκαΐδου Μαργ. 12. Παπαχριστοδούλου 'Αλκ. 13. Παπόλας 'Αντ. 14. Σκαντζουράκης Βασ. 15. Χριστοδονιάτου 'Ελ.	1. Προεστρώ 'Αλφ. (Σόλο) 2. Ψύλλας Γεώφ. 3. Δελιγιάννης Νικ. 4. 'Εραΐστης Χρ. 5. Μαυρατζάνης Ι. 6. Πέκος Π. 7. Πιερούτσης 'Ερν. 8. Προεστρώ Μάρ. 9. Σουαζ'ι Ι. 10. Φωτιάδου 'Ιουλ.
<i>Βιολιον Β'</i>	<i>Βιολοντσέλλον</i>
1. Μανιόνι Ραδ. (Σόλο) 2. 'Αντόνο Χρ. 3. 'Αντζούς Εδτ. 4. Βολωνίνης Σπ. 5. Δεμαρίας Σπ. 6. Καΐσαρη Σαπ. 7. Κοσινιάς Στ. 8. Λεμποχόβας Σπ. 9. Μαστρογιάννης Ι. 10. Παναζόπουλος 'Αλ. 11. Παρίδης Γεώφ. 12. Πετράτος Κωνστ.	1. Γάιτεμβέργερ Ροδ. (Σόλο) 2. Παπαδημητρίου 'Αχ. 3. Βουτσινιάς Παν. 4. Γαρουφαλιάς Χρ. 5. Γεωργαντιάς Σπ. 6. Λαμπρου Λουκ. 7. Μπαρότσι Λουδ. 8. Πίστη Μαργ.
	<i>Βαθύχορδον</i>
	1. Τσουμάνης Ι. (Σόλο) 2. 'Ακριβός Ε. 3. Καραγεωργίου Ι. 4. Κούρκουλος Σπ. 5. Κουτσαντόπουλος Κ. 6. Μεστρούτης Χαρ.

*Ονοματεπώνυμον	*Ονοματεπώνυμον
7. Πολιάκης Σπ. 8. Σεμιτέκολος Μάρ. 9. Σωζόπουλος Βασ.	<p style="text-align: center;">Σάλπιγξ</p> 1. Εὐαγγελίου Ε. 2. Μασσίνας Δημ. 3. Χατζηβασίλης Βασ.
<p style="text-align: center;">Πλαγίανλος</p> 1. Παπαγεωργίου Νικ. 2. Ἀλβανίτης Εὐάγ. 3. Σταθόπουλος Νικ.	<p style="text-align: center;">Τρομπόνι</p> 1. Grässler Jos. 2. Μπάκας Νικ. 3. Τζίμας Θ.
<p style="text-align: center;">Ὁξόανλος</p> 1. Σιμουλῆς Π. 2. Μανδηλάρης Φ. 3. Εὐαγγελίδης Γ. (Ἀγγλ. κέρας)	<p style="text-align: center;"><i>Tuba</i></p> 1. Βαραγγούλης Δημ.
<p style="text-align: center;">Εὐθύανλος</p> 1. Λάζαρος Σπ. 2. Ἀρβανιτάκης Νικ.	<p style="text-align: center;">Ἄρπα</p> 1. Βασσενγόβεν Ματ.
<p style="text-align: center;">Βαρύανλος</p> 1. Πιτάκος Ἄλ. 2. Χασιώτης Ἰωάν.	<p style="text-align: center;">Τύμπανα</p> 1. Σερεμίδης Μιχ.
<p style="text-align: center;">Κέρας</p> 1. Γριβιτσιάνης Σπ. 2. Βαφειαδάκης Στ. 3. Γιατρᾶς Στ. 4. Σπηλιωτάκης Ε.	<p style="text-align: center;">Κρουστά</p> 1. Ἰατροῦ Σωτ. 2. Βαβαγιάννης Θ. 3. Μεταξᾶς Σπ. 4. Φαναριώτης Κ.

Geometrische Optik	Geometrische Optik
1. Einleitung	1. Einleitung
2. Reflexion	2. Reflexion
3. Brechung	3. Brechung
4. Dispersion	4. Dispersion
5. Abbildung	5. Abbildung
6. Fernrohr	6. Fernrohr
7. Mikroskop	7. Mikroskop
8. Auge	8. Auge
9. Projektionsapparat	9. Projektionsapparat
10. Lichtstrahl	10. Lichtstrahl
11. Lichtstrahl	11. Lichtstrahl
12. Lichtstrahl	12. Lichtstrahl
13. Lichtstrahl	13. Lichtstrahl
14. Lichtstrahl	14. Lichtstrahl
15. Lichtstrahl	15. Lichtstrahl
16. Lichtstrahl	16. Lichtstrahl

