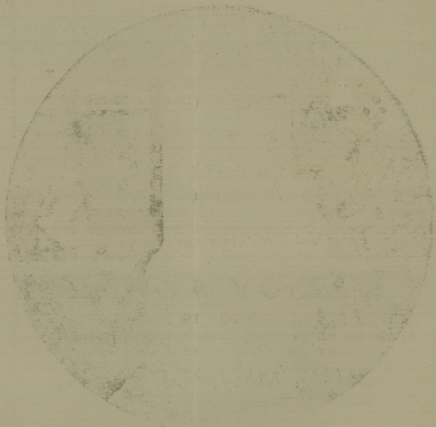




Ω Δ Ε Ι Ο Ν
Α Θ Η Ν Ω Ν

AMERICAN
CATION ABKIN



AMERICAN

AMERICAN



The American Cation Abkin

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΜΑΡΤΙΟΥ 1931

ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ — ΛΑΪΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

Τρίτη 31 Μαρτίου 1931 ὥραν 6.30 μ. μ. ἀκριβῶς

ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΟΓΔΟΗ ΚΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΤΗΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1931

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ

ERICA MORINI

Βιολίον

*Μετά την έναρξιν τῆς Συναυλίας ἡ εἰσοδος ἐπιτρέπεται
μόνον κατὰ τὰ διαλείμματα.*

ΤΥΠΟΙΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ — Π. Δ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ — 5940

Τὴν Κυριακὴν 29 Μαρτίου, ὥραν 11 π. μ. ἡ ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ

Τιμὴ ἀναλυτικῶν προγράμματος Δρ. 5.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. Χορευτική Σουίτα COUPERIN-STRAUSS

ἐπὶ τετραζιον διὰ κλαβιέμβαλον ζούρ
Φραγκ. Κουπερέν, γραφίσα διὰ μικράν
ὁρχήστραν ἐπὶ Ριχ. Στράους

- I Εἰσοδος καὶ πανηγυρικός χορός (Pavane)
- II Courante
- III Carillon. Allegretto vivace
- IV Sarabande. Largo
- V Gavotte. Vivace
- VI Στροβόλος. Presto
- VII Allemande. Moderato
Menuet. Andante
- VIII Marche. Allegro
'Υπὸ τῆς Ὀρχήστρας
(Πρώτη ἐκτέλεσις)

2. Κοντσέρτο διὰ βιολιόν L. van BEETHOVEN

- I Allegro ma non troppo
- II Larghetto
- III Rondo
'Ἡ Δις Erica Morini καὶ ἡ ὁρχήστρα

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. Ὀνειρον θερινῆς νυκτὸς F. MENDELSSOHN

Συμφωνικὰ ἀποσπάσματα

- I Εἰσαγωγή. Allegro di molto
- II Σκέτσος. Allegro vivace
- III Εἰσοδος σιληφίδων. Vivace
- IV Ἰντερομέδιο. Allegro appassionato
- V Νυκτερινόν. Con moto tranquillo
- VI Πένθιμον ἐμβατήριον. Θάνατος τοῦ Πυράμον καὶ τῆς
Θιάβης.
- VII Γαμήλιον ἐμβατήριον. Allegro vivace
'Υπὸ τῆς ὁρχήστρας

ΑΜΜΑΝΙΟΝ

R. STRAUSS

Χορευτική σουίτα ἐπὶ τεμαχίων διὰ κλαβικύμβαλον
τοῦ Κουπερέν.

Ὁ Φραγκῖκος Couperin, (1664—1773), ὁ ἐπωνομασθεὶς ὁ *Mé-*
gas, πρὸς διάκρισιν ἀπὸ ἄλλα μέλη τῆς πολυαριθμοῦ αὐτῆς μουσικῆς
οἰκογενείας, ἐξεπροσώπησεν εἰς ἐποχὴν κατὰ τὴν ὁποίαν τὰ ἦθη ἦσαν
ἀξέφραστα καὶ ἐλεύθερα, τὴν μουσικὴν τῆς Αὐλῆς καὶ τοῦ σαλονιοῦ,
ὄρθων τὴν χάριν καὶ τὸ πνεῦμα μέχρι τῆς μεγαλοφυΐας—τῆς ἰδιαζούσης
ἐκείνης μεγαλοφυΐας εἰς τὸ εἶδος τὸ ὁποῖον ἐκαλλιέργησεν. Κανεὶς δὲν
εἶχε ποτισθεὶ τόσον πολὺ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του καὶ δὲν εἶχε δώ-
σει ἀκριβεστέραν μουσικὴν εἰκόνα αὐτῆς. Ἐδίδασκεν εἰς τὴν Αὐλὴν τοῦ
δουκὸς τῆς Βουργουνδίας «ἕξ πρίγκηπας καὶ πριγκίπισσας τοῦ Βασι-
λικοῦ Οἴκου», εἰς τὰς μικρὰς συναλίαις μουσικῆς δωματίου, «σχεδὸν
κατὰ Κυριακὴν», ἔπαιζε κλαβικύμβαλον, (clavessin) συνοδεύων τοὺς
Duval, Philidor, Alarin καὶ Dubois, ἔπαιζε πρὸ τοῦ γοητευμένου
μονάρχου, «κοντσέρτα», γκαβόττες, κουράντ, σαζόν. Ἐὰν ἀπεφάσισε νὰ
τυπώσῃ τὰ ἔργα του, τὸ ἔκαμε διότι τὸ κοινὸν τὸ ἀπῆιτε.

Τὰ τέσσαρα βιβλία του περιέχουν 27 *οὐδράς*, (ordres, ὄνομα διὰ
τοῦ ὁποίου ἀντικαθίστα τὸν κοινὸν ὄρον *σουίτα*), ἕξ ὧν ἐκάστη περι-
λαμβάνει ἕνα ἀκριετὰ μεγάλον ἀριθμὸν βραχυτάτων συνθέσεων. Ὅπως
ὁ Ἄγγλεμπέρ, ὁ Κουπερέν δὲν ἀκολουθεῖ τὴν ἐνότητα τοῦ τόνου, ἀλλ'
ἰπαικούει εἰς ἴδιον σχέδιον: εἰς τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος τοῦ κομματιοῦ
ὁ τόνος εἶνε ὁ αὐτός· καὶ μόνον εἰς τὸ μέσον γίνεται ἡ ἀλλαγὴ, ὅπως
σχετικῶς εἰς τὸ *τριό* τοῦ συγχρόνου μενουέττου. Ὁ Κουπερέν ὁμολο-
γεῖ ὅτι «εἶχε πάντοτε πρὸ ὀφθαλμῶν ἐν ἀντικείμενον προκειμένου νὰ
συνθέσῃ ἐν τεμαχίον» καὶ ὅτι πολλὰ ἕξ αὐτῶν εἶνε: «εἰκόνας τὰς
ὁποίας πολλὰς φορὰς εδρῆκαν νὰ ὁμοιάζουν, ὑπὸ τὰ δάκτυλά του». Εἶμεθα ἠδὴ μακρὰ ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς χοροὺς τῆς ἄλλοτε! Ὡς ἀν-
τικειμενικὸν του σκοπὸν ἔχει κυρίως ὁ Κουπερέν τὴν ἀπεικόνισιν—διὰ
τῆς μελωδίας, τοῦ τόνου, τοῦ ρυθμοῦ—τῆς γυναικὸς τῶν πρώτων χρό-
νων τοῦ III' αἰῶνος: τὴν *γλυκεὰ καὶ ἑλκυστικὴν*, τὴν *γοητευτικὴν*,

τὴν ἐποχρειακὴν, τὴν αἰθερίαν, τὴν ἀφηρημένην, τὴν ἀθέαν, τὴν τραφερὰν, τὴν σπουδαιοφανή, τὴν πνευματώδη, τὴν ἡδονικὴν, τὴν ἀγγελικὴν. . . . Ἐκεῖ ὅπου δὲν κάμνει «εἰκόνα καθωρισμένην», μένει ὁ ὁ κατ' ἐξοχὴν κομφὸς συνθέτης, ὅπως τὸ εὐρίσκομεν εἰς τὰ κομματάκια: *Αἱ γόνδολοι τῆς Ἀήλου, τὸ Καρυῶν τῶν Κυθήρων, Ντιοτὶ ἢ ὁ ἔρωσ στὴν κούνια, τὸ Ἀηδῶνι σὺ ἔρωτα, Πονεμένη ψυχὴ, οἱ Πεταλοῦδες, οἱ Μέλισσες* κ. τ. λ. Ἡ προσπάθεια τοῦ Κουπερέν ἔτεινε εἰς τὸ νὰ κάμη τὴν μουσικὴν ἀληθινὰ γοητευτικὴν γλώσσαν.

Ὁ Κουπερέν ἔσχε μεγίστην ἐπίδρασιν ἐπὶ τῶν συγχρόνων του. «Ὁ Σκαρλάτι, ὁ Χαϊνδελ καὶ ὁ Μπάχ ὑπῆρξαν μεταξὺ τῶν μαθητῶν του» (δηλαδὴ τὸν ἐμιμήθησαν), λέγει ὁ Μπράμς εἰς τὸν πρόλογον τῆς ἐκδόσεως τῶν ἔργων διὰ κλαβιάνμβalon. Καὶ ὅμως πλήρης σειρὰ τῶν ἔργων του δὲν εἶδεν ἀάκη τὸ φῶς. Ὁ Ριχάρδος Στράους ἀπαρτίζων μίαν σουίταν ἐκ διαφόρων τεμαχίων του, κυρίως χορῶν καὶ ἔνορχηστρώσεων αὐτὴν διὰ μικρὰν ὀρχήστραν, ἀνέλαβε νὰ ἀναύση ἀπὸ τὴν ἀράνεια ἓνα γόητα μουσικόν, ὅστις εἶνε ἡ προσοποποιήσις τῆς χάριτος καὶ τῆς κομφήτους.

L. van BEETHOVEN

Κοντσέρτο διὰ βιολί

Μεταξὺ τοῦ *κοντσέρτου* διὰ πιάνο εἰς *σολ* καὶ τοῦ ἐτέρου εἰς *Μι βῆφ.* τὸ ὁποῖον συνετέθη τρία ἔτη ἀργότερα, ἔγραψε ὁ Μπετόβεν τὸ μοναδικὸν τοῦ *κοντσέρτου* διὰ βιολί. Ὀλίγον δὲ μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν του, ὁ συνθέτης ἔκαμε διασκευὴν τοῦ ἔργου αὐτοῦ διὰ πιάνο, χωρὶς νὰ θέλῃ βεβαίως διὰ τοῦ τρόπου τούτου νὰ πλουτίσῃ τὴν φιλολογίαν τοῦ πιάνου. Ὁ Μπετόβεν, διὰ τοῦ *κοντσέρτου* τοῦ βιολίου ἀπομακρύνεται ἀλλίγον τοῦ τύπου *βῆφ* οὐ ἔγιναν τὰ δύο τελευταῖα *κοντσέρτα* διὰ πιάνο· διότι ἐνῶ εἰς αὐτὰ ὁ διαῖλος μεταξὺ ὀργάνου σόλο καὶ ὀρχήστρας ἀρχίζει σχεδὸν ἀπὸ τῆς πρώτης στιγμῆς, εἰς τὸ *κοντσέρτο* διὰ βιολί, προηγείται ὀλόκληρος εἰσαγωγή δι' ὀρχήστραν, ἡ ὁποία καταλήγει, κατ' ἐντελῶς ἀπροσδόκητον τρόπον, εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ βιολίου σόλο. Φαίνεται ὅτι ὁ Μπετόβεν συνέθεσε τὸ ἔργον τοῦτο, μὲ ἰδιαίτεραν στοργὴν καὶ εἰς στιγμὰς εὐτυχίας. Γεμάτο πάθος ἀναπτύσσεται τὸ πρῶτον *Allegro*, τὸ ὁποῖον ἀρχίζει μὲ τὸ ἰδιότροπον θέμα τῶν τυμπαῶνων, θέμα τὸ ὁποῖον θὰ γέμῃσι, πότε ἀπειλητικόν, πότε θεοκρετι-

κόν, όλον τὸ πρῶτον μέρος. "Όλα τὰ θέματα εἶνε σύμφωνα μὲ τὸν χαρακτήρα τοῦ βιολιού: λυρικά καὶ μελωδικά, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου τίθεται εἰς ἥσσονα μοῖραν τὸ δεξιότεχνικόν στοιχεῖον. Τὴν προτίμησιν αὐτὴν πρὸς τὸν λυρικὸν καὶ παθητικὸν χαρακτήρα τοῦ ὄργάνου, εἶχεν ἤδη δεῖξει ὁ Μπετόβεν, ὀλίγα ἔτη προηγουμένως, μὲ τῆς δύο *σορνάντας* διὰ βιολίον καὶ ὀρχήστραν, εἰς *Σολ μεῖζ.* ἔργον 4ο καὶ *Φα μεῖζ.* ἔργον 5ο. Εἰς τὸ κοντσέρτο ὁμοῦ, ὁ συνθέτης εὐφρύνει ἀκόμη περισσότερον τὰ ὄρια τῆς λυρικότητος: τώρα ὁμιλεῖ περὶ πλατεῖα τὸ βιολί, ὁ βασιλεὺς τῆς ὀρχήστρας καὶ ὁ μουσικὸς του λόγος εἶτε γεμάτος βασιλικὴν μεγαλοπρέπειαν.

"Όπως εἰς τὸ κοντσέρτο διὰ πιάνο εἰς σολ μεῖζον, ἔτσι καὶ εἰς τὸ ἄργόν μέρος (*Larghetto*) τοῦ κοντσέρτου διὰ βιολί, δίδει ὁ Μπετόβεν χαρακτήρα ποιητικῷ διαλόγῳ, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου ἢ ἀνάπτυξις λαμβάνει τὸν τύπον μεγαλοφονῆς αὐτοσχεδιάματος. Ὁ διάλογος αὐτὸς φθάνει εἰς τὸ ἕψιστον σημεῖον τῆς ὠραιότητος καὶ τοῦ πάθους, ὅταν ξαφνικὰ μερικοὶ ζωηροὶ ἤχοι τῆς ὀρχήστρας, μᾶς καλοῦν νὰ ἀκούσωμεν τὸ γεμάτο χαρὰν τελικὸν *rondo*.

F. MENDELSSOHN

"Όνειρον θερινῆς νυκτός

"Ἡ μουσικὴ διὰ τὸ «Όνειρον θερινῆς νυκτός» τοῦ Μένδελσον ἐγράφη τὸ 1843, ἐνῶ δέκα πέντε ἔτη ἐνωρίτερον εἶχεν ἤδη συντεθῆ ἢ εἰσαγωγή. Εἶνε ἀπὸ ἀπόψεως φαντασίας καὶ χάριτος, τὸ κεντρικὸν ἢ κύριον ἔργον, ὅχι μόνον τῆς μεγαλοφονίας τοῦ Μένδελσον, ἀλλὰ καὶ αὐτῆς τῆς ζωῆς του. «Εἶνε εὐχάριστον, ἔγραφε τὴν ἐπομένῃν τῆς πρώτης παραστάσεως, ὅτι οἱ Βερολινέζοι, ἐγιοητεύθησαν καὶ ἐρωτεύθησαν τόσον πολὺ μὲ τὸ ὄραϊον καὶ παιαῖον αὐτὸ ἔργον τοῦ Γουίλλιὰμ μας.»¹⁾ Ἦτο πράγματι ὁ Γουίλλιὰμ των, αὐτοῦ καὶ τῆς ἀδελφῆς του Φανῆς, ὄλον μαζί. Διότι, ἀπὸ μικροὶ εἶχαν σκεφθεῖ, κάτω ἀπὸ τὰ δένδρα ποῦ τοὺς εἶχον ἰδεῖ νὰ μεγαλώνουν, τὸ χαριτωμένο σαξίπηρειον ὄνειρον. Ἡ ποιήσις τοῦ Σαίξπηρ ἦτο ἡ ἡχώ, καὶ ὁ καθρέπτης, ἡ παρηγορία, τὸν σκέψαν καὶ τῶν ὄνειρων των, τῆς χαρᾶς καὶ τῶν θλίψεων των. Καὶ

¹⁾ Δηλαδή τοῦ Σαίξπηρ.

ἐμπνέουσα ἓνα ἐξ αὐτῶν ἢ ποιήσις ἐκείνη ἐλάμβανε τώρα μίαν δευτέραν ζωὴν, μίαν νέαν ὠραιότητα. Μέσα εἰς τοὺς στίχους τοῦ ποιητοῦ, εἰσήχθη διὰ τοῦ μουσουργοῦ καὶ τι ἀπὸ τὴν ψυχὴν ὄλων, διὰ νὰ παραμείνῃ αἰωνίως. Καὶ ἰδοὺ διατὶ ἡ μουσικὴ τοῦ «Ὀνειροῦ» δὲν εἶνε μόνον τὸ ἀριστοῦργημα ταῦ μεγάλου καλλιτέχνου: εἶνε τὸ ἀναμνηστικόν, τὸ σύμβολον, τόσον τοῦ ἑαυτοῦ του, ὅσον τῆς οἰκογενείας καὶ τοῦ οἴκου του, τῶν ὄντων καὶ τῶν τόπων ποῦ ἔπερ πᾶν ἄλλο ἠγάπησε.

Ἐν τῷ ἀριστοῦργήματι τούτῳ τοῦ Μένδελσον, ἡ μουσικὴ ἔν και ἠνωμένη πρὸς τὸ ἔργον, παραμένει, ἔν τιμι μέτρῳ ἀνεξάρτητος. Μουσικὴ σκηρῆς, ἔν τῇ κωμωδίᾳ τοῦ Σαίξπηρ, μουσικὴ παντομίμας καὶ ἐλάγιστα ὄσματος, οὐδέποτε σφεδὸν εἰσέρχεται εἰς τὴν δρᾶσιν καὶ εἰς τοὺς χαρακτῆρας. Βοηθητικὴ, καὶ διακοσμητικὴ, συνοδεύει καὶ ζωγραφίζει τὸ κείμενον, γεννᾷ μίαν ἀτμόσφαιραν ἀλλὰ ἡ ποιήσις θὰ εἰμποροῦσε νὰ ὑπάρξῃ καὶ χωρὶς αὐτήν, ὅπως καὶ ἡ μουσικὴ θὰ ἠδύνατο ἐξ ἄλλου νὰ ἀποχωρισθῇ τῆς ποιήσεως. Ἡ σύνθεσις αὐτῆ τοῦ Μένδελσον εἶνε περισσότερον παρὰ φράσαις, παρὰ ἀπόδοσις τοῦ δράματος, εἶνε ἡ μετουσίωσις τοῦ λόγου διὰ τῆς τέχνης τῶν ἤχων, τῆς τέχνης ἐκείνης ἢ ὅποια ἴσως περισσότερον ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν ποιήσιν θὰ ἠδύνατο νὰ ἀποδώσῃ τὸ ἀερῶδες τὸ ἐνυπάρχον εἰς τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Σαίξπηρ. Διὰ τὸν λόγον τοῦτον, τὸ θεατρικώτερον ἔργον τοῦ Μένδελσον θίγει ἀπλῶς τὸ θέατρον, διατηροῦν ὡς μεγαλύτερόν του προτέρημα ὅτι ἐκφεύγει μᾶλλον ἀπὸ αὐτό, παρ' ὅτι προσαρμόζεται.

Πότε εὐκίνητος, πότε χορευτικὴ, πότε παθητικὴ καὶ μελαγχολικὴ ἡ μουσικὴ τοῦ Μένδελσον δύναται νὰ εἶνε διακοσμητικὴ καὶ ποιητικὴς ταυτοχρόνως. Τὸ «Ὀνειρον θερινῆς νυκτὸς Ἰδίως, παρουσιάζει τὸν διττὸν χαρακτῆρα μουσικῆς φαντασμαγορίας καὶ ἑορτασίμου μουσικῆς. Ἡ ὑπόθεσις τὸ ἀπῆται. Δὲν καλοῦμεθα ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ εἰς τοὺς βασιλικούς σφεδὸν γάμους τοῦ Θησεῦς, δουκὸς τῶν Ἀθηνῶν, με τὴν ὠραίαν Ἰπολύτην; Ἦδη ἡ εἰσαγωγὴ, ποιήμα ὄνειρου, εἶνε ταυτοχρόνως τεμάχιον ἐπισήμου τελετῆς. Καί, ὄχι ταυτοχρόνως, ἀλλὰ με τὴν σειράν. Μόλις σβύση ὁ μακρὸς στεναγμὸς τῶν πρώτων συγχορδιῶν καὶ τὸ γοητευτικὸν ῥῆγος ποῦ ἐπακολουθεῖ, τὸ ἔφος ἀνανεοῦται. Μία ἔκρηξις, μᾶλλον μία ἀστραπή, διαδέχεται τοὺς ψιθύρους. «Τὸ σπαθί μου, λέγει ὁ Θησεὺς εἰς τὴν Ἰπολύτην, με ἔκαμε μνηστήρα σου, καὶ διὰ τῆς βίας κατέκτησα τὸν ἔρωτά σου. Ἀλλὰ ἐπάνω σὲ ἄλλη μουσικὴ θέλω νὰ σὲ νυμφευθῶ, με ποιητὴν, με θρίαμβον, με χαρῆς.» Ἰδοὺ τί δικαιολογεῖ εἰς τὴν εἰσαγωγὴν ταύτην, παρὰ τὸ φανταστικὸν χροῖμα,

τὸ χρῶμα τὸ ἠρωϊκόν, τὸ ἱπποτικὸν καὶ ταυτοχρόνως τὸ γραφικόν καὶ διακοσμητικόν. Εἶνε περισσότερο ἀπὸ χρῶμα: εἶνε συνδυασμός, καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς συνδυασμοὺς ἐκείνους πρὸς μόνον ἢ μουσικῇ εἰμπορεῖ νὰ πραγματοποιήσῃ. Ἡ λάμψις διὰ τὴν ὁποίαν ὀμιλήσαμεν ἀνωτέρω δὲν ἐκπορεύεται μόνον ἀπὸ ἓν νέον θέμα ἐμφανίζεται κατ' ἀρχὰς ἀμυδρά· μετ' ὀλίγον ὅμως τὸ ἀερῶδες θέμα μεταμορφώνεται: χάσις νὰ χάσῃ τὸ ρυθμὸν του, οὔτε τὴν γραμμὴν ἢ τὸ σχεδίον του, οὔτε τὴν γοργότητά του, ἀλλάζει τρόπον καὶ αἰσθάνει εἰς ἔντασιν περὶ ταυτοχρόνως ἀπὸ τὸ *πανίσσισμο* εἰς τὸ *φορτίσισμο* καὶ ἀπὸ τὸν ἐλάσσονα εἰς τὸν μεζονα. Ἔτσι ἡ ἀκτίς τοῦ φωτός γίνεται καταρράκτης καὶ τὸ ἡμίφως τῶν ὀνείρων διαλύεται κατὰ τὴν μεγάλην ἡμέραν «τῆς πομπῆς, τῶν θριάμβων καὶ τῆς χαρᾶς».

Ἡ εἰσαγωγή τοῦ «Ὀνείρου θερινῆς νυκτός», εἶνε ὡς γνωστὸν ὁ μαγικὸς καρπὸς ἑνὸς νεανίσκου δέκα ἐπὶ ἑπτὰ ἐτῶν. Ἐγγραφή ἐπὶ τῇ εὐκαρίᾳ μᾶς εἰκογενειακῆς ἐπετείου, καὶ εἶχεν ἀρχαῶς ὡς ὑπόθεσιν καὶ ἐπίγραμμα τοὺς ἐξῆς τέσσαρας στίχους τοῦ Γκαίτε:

Wolkenflur und Nebelflor
Erhellen sich ven oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und alles ist zerstoben.

(Τὰ σύννεφα καὶ ἡ ὀμίχλη φωτίζονται
ἀπὸ πάνω, στὸ πεταγμά τους.

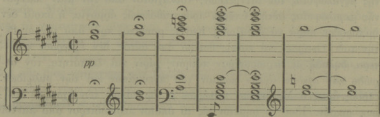
Μία πνοὴ μέσα ἀπ' τὰ φυλλώματα.

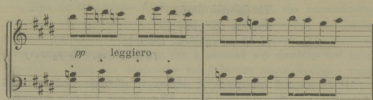
Ἐνα ἀεράκι μες στὰ καλάμια καὶ διὰ ἐξαφανίζονται.

Τὸ Ὀνειρὸν θερινῆς νυκτός εἶνε τὸ ἀριστοῦργημα τῆς ἀθερίας μουσικῆς. Μεταξὺ τῆς φαντασμαγορικῆς κωμωδίας τοῦ Σαίξπηρ καὶ τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μένδελσον, τοῦλάχιστον ἀπὸ τὴν μίαν πλευρὰν τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς, ὑπέρχε προκαταβολικῶς ἁρμονία, ἢ ὁποία δὲν ἤμποροῦσε παρὰ νὰ ἐκδηλωθῇ. Κανεὶς μουσικὸς πρὶν ἀπὸ τὸν συνθέτην τοῦ Ὀνειρῶν, καὶ κανεὶς ὑστερα ἀπὸ αὐτόν, δὲν ἐξέφρασε καλλιτέρα, δηλαδὴ μὲ περισσοτέραν ποίησιν, χάριν καὶ λεπτότητα, τὸν ἀερῶδη καὶ σχεδὸν ἄυλον κόσμον τῶν πνευμάτων καὶ τῶν οὐλιφιδίων. Ἰδίως ὅμως ὁ Μένδελσον καθώρισε ἐν τῷ κόσμῳ τῶν ἤχων, τὸ ἀτεῖρος μακρὸν. Ἰδοὺ τὸ σημεῖον εἰς τὸ ὅποιον περισσότερο ἀπὸ παντοῦ

ἄλλου, ἢ φαντασία τοῦ δείχεται πρωτότυπος καὶ δημιουργοῦ περι-
σοτερον καὶ ἀπὸ τὰς μελωδίας, τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὰ χρώματα, ἀπὸ
ὅλας τὰς μορφικὰς ἐμφανίσεις τῆς μουσικῆς τοῦ «Ονειρου», περισσότε-
ρον ἀκόμη καὶ ἀπὸ κινήσιν καὶ τὴν γοργότητά της, μᾶς γοητεύει ἢ
λειψιότης τῆς τέχνης του. Καμμία μουσικὴ δὲν κατέχει τόσον ὀλίγον
χώρον εἰς τὸ ἄπειρον, ὅσον ἡ μουσικὴ τοῦ «Ονειρου» καμμία ἄλλη δὲν
εἶνε τόσον γοργοῦ, δὲν περὶ τόσον γοργή. Εἰς τὸν κόσμον αὐτὸν
τῶν ἤχων, (εἰσαγωγή ἢ σκέρτσο τοῦ «Ονειρου»), τὰ στακκάτο φαίνεται
ὅτι σκορποῦν σταγόναι καὶ φωτεινὴ σκόνη. Ἡ περίφημη φράσις τοῦ
πλαγιαίου, εἰς τέλος τοῦ σκέρτσου, δὲν εἶνε παρὰ μία ιδεώδης γραμμὴ,
χωρὶς σκελετὸν καὶ χωρὶς διαστάσεις. Ποτὲ οἱ ἤχοι δὲν ἐνεφάνισαν
τόσην εὐκνησίαν. Αἱ διάφοροι μορφαὶ τῆς φιλολογίας θὰ φαίνονται
πάντοτε βραδυνκίνητοι παραβαλλόμεναι πρὸς τὴν μουσικὴν αὐτήν. Ἡ
ποίησις καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἢ τοῦ Σαίξπηρ, ὅσον καὶ ἂν προσπαθήσῃ νὰ
δώσῃ τὴν ἰδέαν τοῦ μικροῦ, νὰ πολλαπλασιάσῃ τὰς συνεχῶς μικρονο-
μομένας εἰκόνας, δὲν θὰ κατορθώσῃ ποτὲ ὅ,τι ἡ μουσικὴ, ἢ ὁ πῶς εἰς
τὸν κόσμον τῶν ἤχων, περισσότερο ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸν λόγον, εἶνε
πνοὴ καθαρὰ καὶ καθαρὸν πνεῦμα.

Ἡ μουσικὴ τοῦ «Ονειρου» εἶνε μουσικὴ τοῦ αἵθερος, ὅπως ἡ τοῦ
«Σπηλαίου τοῦ Φιγαλί», ἢ τῆς «Ἥονης θάλασσης» εἶνε θαλασσογρα-
φία. Σπανίως ἀναπνεύει κανεὶς τὴν ἀνοιξιάνην αἶρα, ποῦ θεωπεύει καὶ
διεισδύει, ὅσον μὲ τὴν μουσικὴν τοῦ «Ονειρου». Πουθενὰ ἄλλου, δὲν
συναντᾷ καὶ δὲν βλέπει—διότι εἶνε σχεδὸν ὄρατῆ—τὴν ἀτμόσφαιραν
τοῦ ἀριστοργήματος αὐτοῦ, ἐν τῷ ὁποίῳ ἀναγνωρίζει τὴν ὑπαρξίν τοῦ
αἵθερος ὅπως τὴν τῆς θάλασσης ἐν τῷ «Σπηλαίῳ τοῦ Φιγαλί». Ἡ μου-
σικὴ δὲν εἶχεν ἀκόμη ἐκφράση ὅπως διὰ τῶν πρώτων συγχορδιῶν τῆς
τῆς εἰσαγωγῆς τὴν γαλήνην καὶ τὴν ἀκνησίαν, ὅπως διὰ τῶν ἐπακο-
λουθοῦντων σπινθηροβόλων θεμάτων, τὸ τρεμουλιασμα καὶ τὸ σαφ-
τάρισμα.





Οὐδὲν τὸ παρόμοιον ἐπίσης πρὸς τὸ σκέρτσο εἶχεν ἀκουσθεῖ πρὸ τοῦ Μένδελσον. Χορὸς πνευμάτων καὶ σφλιδίων, ἔχαρακτηρίσθη κατὰ κόρον, πέταγμα καὶ βόμβος τῆς μύγας ἢ τῆς μελίσης. Ἐναμφιβόλως μουσικὴ πνευμάτων καὶ τῶν ἐντόμων τοῦ ἀέρος ἀλλ' ἐπίσης, καὶ δι' αὐτοῦ ἡ ἔννοια τοῦ ἀριστουργήματος διευρύνεται καὶ ἐξυψοῦται, μουσικῇ αὐτοῦ τοῦ ἀέρος, μὲ τὰς κινήσεις του, τὸ φῶς του, τὴν θερμότητά του, τὴν σκόνην καὶ τὰ αἰομά του, μὲ μίαν λέξιν μὲ τὴν ζώην του μὲ τὴν ὑπαρξίν ὁλόκληρη.

Εἰς τὸ σκέρτσο τοῦ «Ὀνειροῦ θερινῆς νυκτός», περισσότερον ἴσως ἀπὸ παντοῦ ἄλλου, κατώρθωσεν ὁ Μένδελσον, τὰ δῶση εἰς τὰ φλάουτα τὸν γραφικὸν καὶ αἰσθηματικὸν ἐκεῖνον χαρακτήρα, εἰς τὸν ὁποῖον τόσον ἀρέσκειται. Πρὶν καὶ ἀπὸ τὸν Μένδελσον βεβαίως, τὰ ὄργανα αὐτὰ εἶχον τὴν ἰδίαν εὐστροφίαν, ὄχι ὅμως—ἐκτός ὀρισμένων σελίδων τοῦ Γκλόκ—τὴν αὐτὴν μυστηριώδη ἱερατικότητα. Ἡ πνοὴ ἐνὸς πλαιγιάου εἶνε αὐτὸ τὸ πνεῦμα καὶ ἡ ψυχὴ τοῦ σκέρτσο τοῦ «Ὀνειροῦ θερινῆς νυκτός». Οἱ ἀργυροὶ του ἤχοι σκορπιζονται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ σὰν ἀκτῖνες ἡλίου· σὲ λίγο συμπυκνώνονται, προσεγγίζουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον, ἀποτελοῦν ἠχητικὴν μάζαν, ἐνῶ ἡ περιφέρῃς τελικῆ φράσις, φαίνεται ὅτι κατεβαίνει ἀπὸ τὸν οὐρανόν, διὰ ν' ἀνέβῃ καὶ πάλιν ἐκεῖ, ἐπάνω εἰς μίαν ἀκτῖνα ἡλίου.

Τὸ σκέρτσο εἶνε ἐξ ἄλλου ἀριστοῦργημα διὰ τὴν κλασικὴν του τελειότητα, διὰ τὴν σύνθεσιν καὶ τὸ σκεδῖόν του. Ἐν πολλοῖς ρομαντικόν, τὸ τεμάχιον αὐτὸ εἶνε ἀριστοῦργημα ἀκριβείας καὶ ὄνειρον ταυτοχρόνως ἀριστοῦργημα λεπτότητος, ἀλλὰ καὶ τᾶξεως ταυτοχρόνως: ἀμίμητον ἀριστοῦργημα μουσικῆς, ἐν τῇ ὁποίᾳ, ἐν σμικρῷ ἐκδηλοῦται καὶ παίζεται ὁλόκληρος ὁ ὄργανισμὸς τῆς ζωῆς.

Τὸ *νυκτερινόν*, μὲ τὰς μελωδίας του, τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὰς ἀπιχίσεις του, παρουσιάζει μίαν ἄλλην ὄψιν τῆς γραφικότητος τοῦ αἰθέρος. Μετὰ τὸν παλμὸν τοῦ ἀέρος, ἔρχεται ἡ γαλήνη. Εἶνε ἡ νύχτα ὅσπερ ἀπὸ τὴν ἡμέρα ἡ νύχτα ἢ ἡσυχία, ἀλλὰ καὶ διαυγής, ὅπου:

Τὸ ἐρωτικό ἀστέρι
Φωτίζει τὴν γλῶσσι
μὲ τὸ μυστηριώδες του φῶς

(*Δαμαρτίου, «Τὸ βράδυ».*)

Ἡ ἔγνοια τοῦ νυκτεροῦ, ἢ μᾶλλον τὸ αἶσθημα ποῦ προκαλεῖ ἐβρίσκειται στὰ τελευταῖα αὐτὰ λόγια. Εἶνε μουσικὴ ἢ ὁποῖα ἀφοῦ ἐνεφανίσθη στὴν εἰσαγωγὴ καὶ τὸ σκέτσο τοῦ «Ὀνειρου», γεμάτη λάμψεις καὶ ἀστράπας, ἀπλώνεται, εἰς τὸ τελευταῖο αὐτὸ κομμάτι, σὰν ἕνας φωτεινὸς τάπης. Ὁ συνθέτης του μεταχειριζόμενος τὸ κῶρον εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο, ἐγνώριζε καλὰ τὸ πόσον δύναται νὰ ἐκφράσῃ τὸ ὄργανον αὐτὸ τὴν γαλήνην καὶ τὴν ἡρεμίαν τῆς νυκτός.

Ὁ Σαξόφωνο τοῦ «Ὀνειρου» εἶχεν εἰπεῖ: «Στεῖλε τὴ μελαγχολία σὺς κηδεῖες. Ἡ ὄχρη αὐτὴ σύντροφος δὲν ταυριάζει στὴ γιορτὴ μας». Καὶ ὁμοῦς ἔχει τὴν θέσιν τῆς εἰς τὴν ἐορτὴν αὐτὴν τὸν ἤχων, εἰς τὸ «Ὀνειρου» τοῦ Μένδελσον. Ὁ τελευταῖος οὗτος ἄλλως τε, δὲν τὴν ἀπέστεργεν ἀπὸ τὴν ζώην του, ὡς φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν του πρὸς τὸν Μόσελες. Μελαγχολικὸν καὶ γεμάτο πάθος εἶνε τὸ περιφημον «Ἰντερμέτζο» τοῦ Ὀνειρου θερινῆς νυκτός:

Allegro appassionato

τίς ἔχει ὡς δραματικὴν ὑπόθεσιν τὴν ἀναζήτησιν, τὴν παρακολούθησιν παρὰ τῆς ἔρωτευμένης Ἑρμίας, τοῦ Ἀρισάνδρου τῆς, τὸν ὁποῖον κάποια μαγανεία κατέστησε ἄπιστον καὶ ἀποστάτην. Τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν, εἰμποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ μουσικὴ τὴν ἀποδίδει καὶ μὲ τὸ περιπέλειον. Ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπον καὶ ἐπίμονον παρακολούθησιν παίρνει τὴν κίνησιν καὶ τὴν γοργότητα. Δὲν ἀποδίδει ὅμως μὲ ὀλιγοτέραν δύναμιν τὸ αἶσθημα πρὸς τὴν ἐμπνέει. Ἀλλὰ τὸ αἶσθημα αὐτὸ εἶνε ὁ ἔρωσ, ἓνας ἔρωσ ὁ ὁποῖος κατὰ τὰς ὁμολογίας τῆς Ἑρμίας εἶνε ἀρκετὰ σφοδρός. Ἐξ αὐτοῦ εἰς τὴν μουσικὴν, ἡ ὄρμη καὶ ἡ ταραχὴ. Ἀλλὰ ὁ ἔρωσ αὐτὸς εἶνε ἐπίσης ἄγνος, ἄλλαι ὁμολογίαι τῆς νεαρᾶς κόρης τὸ ἀποδεικνύουν, καί, διὰ τὸν λόγον τοῦτον, ἡ μουσικὴ δὲν ἔχει τίποτε τὸ αἰσθησιακόν. Οὕτως ἡ μουσικὴ τοῦ Ὀνειρίου εἰς τὸ ἰντερ-μέδιου τοῦτο εἶνε ταυτοχρόνως ἡ τῆς ἡρωίδος καὶ ἡ τοῦ μουσικοῦ. Παθητικὰ καὶ φρόνιμη, ὁ Μένδελσον, τὴν ἔκαμε εἰκόνα τῆς ζωῆς του καὶ ὁμοίαν πρὸς τὴν ψυχὴν του. Ἐπίσης μὲ τὸ αὐτὸ αἶσθημα περατοῦται τὸ ὀραϊότερον ἐκ τῶν ἔργων του. Τὸ "Oraior θεοῆς νεκτὸς τελειώνει μὲ τὴν γαμήλιον εὐλογίαν διδομένην εἰς τρία εὐτυχισμένα ζεύγη. Ἡ μουσικὴ τοῦ Μένδελσον ἦτο ἀνταξία νὰ συνενωθῇ εἰς τὴν εὐλογίαν αὐτὴν, εἰς τρόπον ὥστε νὰ μὴν ἔχη ἄδικον ὁ κριτικὸς ὅστις ἔγραφε κάποτε: « Ἀκοῦστε τὸ ἐμβατήριον τοῦ Ὀνειρίου θεοῆς νεκτὸς, νέοι μνηστῆρες πρὸς ἅς ὀδηγεῖ εἰς τὸν βομόν, καὶ σεῖς νέοι πρὸς ἅς ἐπαναφέρει ἀπὸ αὐτόν. Ἀρμόζει εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Μένδελσον νὰ συνοδεύσῃ τοὺς γάμους σας. Γιατὶ αὐτὴ ψάλλει τὸ κάθος, πρὸς μόνον κάμνει τελείους τοὺς ἔρωτας, καὶ τὴν φρόνησιν, πρὸς μόνην κάμνει διαρκεῖ τὸν ἔρωτα ».

Δὲν ὑπάρχει ἴσως εἰς ὀλόκληρον μουσικὴν ἐπιβλητικότερα καὶ πλουσιωτέρα πομπὴ ἤχων, ἀπὸ τὸ ἐμβατήριον αὐτό. Εἰς τὴν ἐπανειλημμένην πρόσκλησιν τῶν σαλπγγων, αἱ μελωδία ἐμφανίζονται καὶ παραλαίονουν μὲ θαυμαστὴν ταῖξιν. Ὅλοι, τοῦ αὐτοῦ χαρακτήρος καὶ τῆς αὐτῆς πηγῆς, βαδίζουσαι, ὡς εἶνε φυσικόν, μὲ τὸ αὐτὸ βῆμα, δὲν ἔχουσι παρ' ὅλ' αὐτὰ τὴν αὐτὴν φυσιογνωμίαν. Ἡ πρώτη, ἔξ ἧς ἐκπορεύονται καὶ πρὸς τὴν ὁποίαν ἐπανερχονται αἱ ἄλλαι, εἶνε ὑπέροχος καὶ μόνον λόγῳ τοῦ τρόπου καθ' ὃν ἐμφανίζεται. Ἡ ἐπομένη, μὲ τὰ παρεσιγμένα, ἔχει κατὰ τὸ τραγὸν καὶ δύσκαμπτον. Ἀλλὰ μὲ πόσῃ εὐγένειαν μὲ πόσῃ ἐνκαμψίαν, ἀναπτύσσεται καὶ ἀπλώνεται ἡ τρίτη! Πόσα κόμματα ἁρμονίας σύρει ὀπίσω τῆς, σὰν φωτεινὸς μανδύας! Ποιῖ τελίος coda δὲν ἔξετιμήθη περισσότερον. Ποιῖ καταλείβει δὲν ἀνέπτυξε, σὰν οἰκίδιον, ζωηρότερα καὶ πλουσιώτερα γχώματα. Ὁ τελικὸς τρύλλος τοῦ

κλαρινέττου, φαίνεται γὰρ σείη ὀπισθεν τῆς γαμήλιου πομπῆς ὄλας τὰς λαμπάδας τοῦ ἑρμεαίου. Περαιτόνει τὴν εἰκόνα αὐτὴν καὶ μᾶς ἀφίει νὰ διαπισθανθῶμεν ὅτι ἂν ὁ Μένδελσον εἰσηλθεν ποιμιστρόπως εἰς τὴν ἔννοιαν τῆς ζωῆς, ἐγνώρισε ταυτοχρόνως νὰ ἔμρανισθ τὴν σαηνοθεσίαν καὶ τὴν θεαματικότητά της.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

	Γεν. Δοκιμῆς	Συμφωνικῆς
Θεωρεῖον Α'	Δοχ. 75.—	Ἐξηγτλ.
Πλάτεια	> 60.—	150.—
Ἀμφιθέατρον Α'	> 60.—	150.—
Ἀμφιθέατρον Β'	> 60.—	125.—
Ἐξώστης	> 40.—	90.—
Θεωρεῖον Β'	> 40.—	75.—
Ἐπερῶον	> 30.—	50.—

Τὰ εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ Ταμεῖον τοῦ Ὁδεῖου Ἀθηνῶν
καὶ εἰς τὸ Θέατρον «Ὀλύμπια».

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

