

# ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

1871

## ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ — ΛΑΪΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

### ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

*Κυριακή 22 Νοεμβρίου 1931 ὥραν 11 π. μ. ἀκριβῶς*

### ΠΡΩΤΗ ΛΑΪΚΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΤΗΣ

### ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

ΤΟΥ

## ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1893 - 1931

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

### ΔΗΜ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΔΙΣΤ

### M. MAAS

Πιάνο

### CH. FOIDART

Βιόλα

Τιμή ἀναλυτικῶς προγράμματος Δρ. 3.

*Μετὰ τὴν ἐναρξιν τῆς Συνάυλλας ἡ εἴσοδος ἐπιτρέπεται  
μόνον κατὰ τὰ διαλείμματα.*

## ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1. "Ενδεκα βιεννέζικοι χοροί . . . . . L. van BEETHOVEN

I Βάλς II Μενουέττο III Βάλς  
IV Μενουέττο V Μενουέττο  
VI Ländler VII Μενουέττο  
VIII Ländler IX Μενουέττο  
X Βάλς XI Βάλς.

ὕπὸ τῆς ὀρχήστρας

2. *Κοντσέρτο* διὰ βιόλαν . . . . . G. FR. HÄNDEL

Ἐναρμόνις κατὰ τὸ basso continuo  
καὶ ἐνορχήστρωσις *H. Casadesus*

I Allegro moderato  
II Andante ma non troppo  
III Allegro molto

Ὁ κ. *Ch. Foidart* καὶ ἡ ὀρχήστρα

(Πρώτη ἐκτέλεσις)

### ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

3. *Συμφωνικαὶ παραλλαγαὶ* . . . . . CÉSAR FRANCK

Ὁ κ. *M. Maas* καὶ ἡ ὀρχήστρα

4. *Συμφωνία ἀρ. 4* (Ἰταλική) . . . . . F. MENDELSSOHN

I Allegro vivace  
II Andante con moto  
III Con moto moderato  
IV Saltarello. Presto

ὕπὸ τῆς ὀρχήστρας

Πιάνο τῆς συναυλίας : STEINWAY & SONS

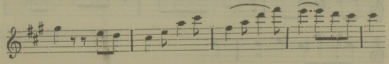
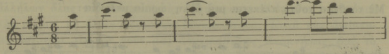
Ἀντιπρόσωπος : *Ε. Τσαμουρετζῆς*

F. MENDELSSOHN

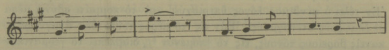
Συμφωνία εις Λα μείζον (Ιταλική)

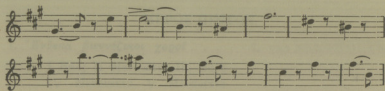
Ἡ τετάρτη συμφωνία τοῦ Μένδελσων, εἰς λα μείζον, ἔργον 90, ἀμιλλᾶται εἰς δημοτικότητα μὲ τὴν Σκωτικὴν. Ὀνομάζεται Ἰταλική καὶ εἶνε καλλιτεχνικὸς καρπὸς τοῦ μακροῦ ἐν Ἰταλίᾳ ταξιδίου, ὃπερ εἶχεν ἀναλάβῃ ὁ νεῦρος συνθέτης κατὰ τὸ 1830. Καθαρῶς μεσημβρινὰ στοιχεῖα ἀναγνωρίζει κανεὶς εἰς τὸ τελευταῖον μέρος τῆς συμφωνίας, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει εὐθύμονος καὶ βακχικῆς σκηναίης καὶ ἕνα πραγματικῶς νεαπολιτάνικον χορὸν, τὴν *σαλταρέλλαν*. Εἰς τὰ ἐπὶλοιπα μέρη, εἰκόνας τῆς μεσημβρίας δὲν εἶνε ἀπολύτως καταφανεῖς. Παρ' ὅλα ταῦτα τὸ πρῶτον, μὲ τὸν φαιδρὸν του βασικὸν τόνον, ὑπενθυμίζει πολὺ τὸν «πάντα γαλανὸν οὐρανὸν ὄπου ἡ λεμονιά ἀνθεῖ». Περνᾷ ἀπὸ τὸ μέρος αὐτὸ μία προῆ εὐτυχίας καὶ μιά νεανικὴ φαντασία ποὺ κανένα νέφος δὲν σιάζει. Τὸ πρῶτον θέμα, ποὺ ἐμφανίζεται χωρὶς εἰσαγωγὴν :

Allegro vivace

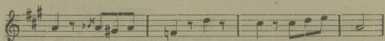


ἀρχίζει δυνατὰ καὶ ἀνυπόμονα· τὸ δεύτερον :





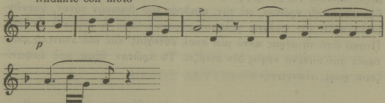
είνε ήρεμώτερον και φέρει ίχνη αισθηματικότητας και ρομαντισμού. Κατά την ανάπτυξιν παρουσιάζεται και τρίτη μουσική ιδέα:



ή όποια θα επαναληφθῆ αργότερον κατά τὸ τέλος τοῦ πρώτου μέρους.

Τὸ δεύτερον μέρος, (*Andante con moto*) αρχίζει με ὕφος παθητικῆς μπαλλάντας, με τὸ ἐπόμενον θέμα τὸ ὅποιον ἐκτελοῦν ἀρχικῶς αἱ βιόλαι, οἱ εὐθύναλοι και ὁ βαρύαυλος:

*Andante con moto*



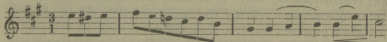
Με τὸ θέμα τοῦτο πλέκεται μιὰ ἄλλη ὡραία μελωδία:



Ἡ σκηνὴ επαναλαμβάνεται μερικὲς φορές, με μικρὰ ἰντερμέδια Ἐν τέλει ὁ πένθιμος λόγος ὑπερισχύει και τὸ κομμάτι σβύνει μέσα σὲ ἑλαφροὺς στεναγμούς. Ἐὰν εἰς τὸ μέρος τοῦτο δὲν ἀναγνωρίζη κανεὶς βορείους τόνους, εἰς τὸ ἐπόμενον  $\frac{3}{4}$ , διαβλέπει τὸ γερμανικὸν

στοιχείον νὰ ὑπερισχύῃ. Τὸ κύριον θέμα τοῦ τεμαγίου αὐτοῦ κάμνει τὴν ἐντύπωσιν ἐνὸς Ländler:

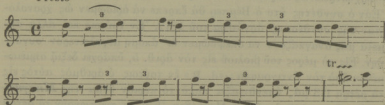
Con moto moderato



καὶ δίδει μίαν ἰδέαν τῆς γερμανικῆς φαιδρότητος ὅπως τὴν ἐφαντάσθησαν οἱ βιεννέζοι διδάσκαλοι. Εἰς τὸ μεσαῖον τμήμα ξυπνῶ εἰς τὴν καρδιά τοῦ νεαροῦ Μένδελσων ὁ ρομαντισμὸς τῶν δασῶν καὶ διαφαίνεται, ἀπὸ τοῦς ἤχους τῶν κόρνων, ἡ ἀγάπη ποὺ εἶχεν ὁ μουσουργὸς πρὸς τὸν Βέμπερ.

Τὸ τελευταῖον μέρος μὲ τὴν ἐπίμονον ταυτοφωνίαν του, παρουσιάζεται μὲ θέμα λαϊκοῦ τραγουδιοῦ:

Presto



Τὸ θέμα τοῦτο ἀναπτύσσεται ἐπὶ μακρὸν, προκαλεῖ συναισθήματα πάθους, τρυφερότητος καὶ ἀγρίας χαρᾶς καὶ θέτει ἀπέναντι ἀλλήλων ὅλας τὰς δυνάμεις τῆς ὀρχήστρας, τὰ ὄργανα *solo* καὶ τὴν μάζαν, μὲ ὅλοην αὐξοσαν δυναμικότητα. Κατὰ τὴν ἀνάπτυξιν ἔρχονται εἰς τὸν νοῦν μας ἀσυναίσθητως ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ «Ὀνειρον θερινῆς νυκτός» τοῦ συνθέτου, καὶ ἰδίως τῆς εἰσαγωγῆς.

L. van BEETHOVEN

### Ἔνδεκα Βιεννέζικοι χοροί.

Ὁ διδάσχημος μουσικολόγος H. Riemann προτάσσει τὰ ἔξῃς εἰς τὴν ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψίν του ἔκδοσιν τῶν Ἔνδεκα χορῶν τοῦ Μπετόβεν ὑπὸ τοῦ οἴκου Breitkopf und Härtel τῆς Λειψίας.

Οί σήμερον διὰ πρώτην φοράν παρουσιαζόμενοι σὲ **παρτιτούρα** ἀνώνυμοι ἕως τώρα χοροί, ἀξιῶν ἰδιαιτέρως τὴν γενικὴν προσοχὴν λόγῳ τῆς ἀσυνήθους ὠραιότητός των καὶ τῆς ἐξαιρετικῆς λεπτότητος τῆς ἑνορχηστρώσεώς των. Ἡ σύνθεσις των ἀπεδίδοτο εἰς ἓνα τῶν καλλιτέρων μουσικοσυνθετῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος. Μερικαὶ μελωδικαὶ στροφαὶ (Ἄρ. 1, 3, μέρος τοῦ ἀρ. 2, ἀρχὴ καὶ τέλος ἀρ. 4, Trio) ὠδήγουν τοὺς προσπαθοῦντας νὰ εὑρουν τὴν πατρότητα των, πρὸς τὸν Κ. Μ. Βέμπερ, ἰδίως διότι τὰ μέρη τῆς ὀρχήστρας τῶν χορῶν αὐτῶν εὐρέθησαν πλησιέστατα σὲ μιὰ παρτιτούρα τῶν *Mai-blümelein*—Walzer τοῦ Βέμπερ (Cotha 1812). Παρομοίως πρὸς τοὺς 18 αὐτοὺς χοροὺς τοῦ Βέμπερ τοὺς ἀφερωμένους εἰς τὴν βασιλισσαν Μαριάν-Λουίζαν (Στρασβοῦργον 1812) δὲν θὰ ἠμποροῦσε νὰ γίνῃ λόγῳ τῆς ἐμπνεύσεως καὶ ἰδίως τῆς ἑνορχηστρώσεως. Αἱ ἐκπληκτικαὶ ἀντιθέσεις τοῦ πάθους μέσα σὲ μικρὰς φράσεις (κάποτε κάθε δύο μέτρα) λείπουν ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω 18 βάλς· ὁ τρόπος τῆς ἑνορχηστρώσεως παραμένει ὁ αὐτὸς ἀπὸ τῆς ἀρχῆς μέχρι τοῦ τέλους. Ἐὰν ὁ συνθέτης ἦτο ὁ Βέμπερ θὰ ἔπρεπε νὰ ὀρίσωμεν ὡς χρονολογίαν τῆς συνθέσεως ἀργότερα τοῦ 1812. Ἐν τούτοις καὶ ἄλλα σημεῖα μᾶς ἀναγκάζουν νὰ σκεφθῶμεν δι' ἀκόμη μεγαλειέτερον συνθέτην. Εἰς τὸ μέρος τοῦ βιολιοῦ εἰς τὸν ἀριθ. 5, ὑπάρχει δεξιᾶ σημειωμένον ἀπὸ τὸν ἀντιγραφεῖα: «d. B.» ἐν τούτοις ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς εἰς τὰ μέτρα 1-3 μᾶ, ἐπενθυμίζει πολὺ τὸ κύριον θέμα τῆς **Μπαγκατέλλας** ἔργου 119 ἀρ. 7 τοῦ Μπετόβεν. Ἐπίσης συμφωνοῦν τὰ μέτρα 1-2 τοῦ τρίτου μέρους μὲ τὰ μέτρα 25-26 τῆς **Μπαγκατέλλας** ἔργ. 119 ἀρ. 3 (all'Allemande) τόσον εἰς τὸν τόνον ὅσον εἰς τὸ γενικὸν πνεῦμα. Ἐπίσης ἀνευρίσκομεν τοὺς ὄνυχας τοῦ λέοντος καὶ σὲ ἄλλα μέρη ποὺ δὲν εἶνε ἀπλῆ ἡχὴ γνωστῶν φράσεων (ἀρ. 9, μέτρα 9-12 τοῦ Trio, ἀρ. 10, 2 μέρος, ἀρ. 11, 4 μέρος, ἀρ. 6, 2 καὶ 3 μέρος). Ἀξιοπαρατήρητος ἐπίσης εἶνε ὁ συνεχὴς διάλογος μεταξὺ τῶν ἐγχόρδων καὶ τῶν πνευστῶν ὀργάνων, τόσον σύνθετος μέσον ἑνορχηστρώσεως τοῦ μεγάλου διδασκάλου.

Σήμερον γνωρίζομεν ὅτι ἓνας ἀριθμὸς χορῶν διὰ 7 ὄργανα, τοῦ Μπετόβεν εἶχε γαθῆ καὶ ἀκριβῶς ἐκεῖνος ποὺ εἶχε γραφῆ τὸ 1819 εἰς τὸ Mödling, καθ' ὃν χρόνον ὁ διδασκαλὸς εἰργάζετο εἰς τὴν *Missa solemnis*. Ἡ ὑπὸ τοῦ Schindler βιογραφία τοῦ Μπετόβεν (1840) εἰς τὴν σελίδα 116-117 ἀναφέρει: «Ἐπίσης παρεκλήθη (ὁ Μπετόβεν) τὸ καλοκαίρι τοῦ 1819, ἐνῶ ἦτο ἀπασχολημένος μὲ τὴν σύνθεσιν τοῦ *Credo* (τῆς *Missa solemnis*) ἀπὸ ἓνα Μουσικὸν Σύλλο-

γον ἔξ 7 μελῶν!... ὁ ὁποῖος εἶχε κληθῆ νὰ παίξει σὲ κάποιαν ἔπαυ-  
λιν εἰς τὸ Briel παρὰ τὸ Mödling, νὰ γράψῃ μερικά βάλς, τῶν  
ὁποίων τὰ μέρη ἀντέγραψε μάλιστα ὁ ἴδιος. Ἡ ἐκκληκτικὴ ἀντί-  
θεσις ποῦ ἔφερον μὴ μεγαλοφυΐα συγχρόνως ἀπὸ τὰ ὑψηλότερα  
ἐπίπεδα τῆς μουσικῆς ποιήσεως σὲ μὴ αἰθουσα χοροῦ, μὲ ὤθησε  
ὔστερα ἀπὸ μερικά χρόνια ὁπότε ὁ μέγας διδάσκαλος ἀνέφερε τὸ  
γεγονός, νὰ ἀναζητήσῃ αὐτοὺς τοὺς πεταχτοὺς χορούς· ἐν τούτοις ὁ  
σύλλογος εἶχε διαλυθῆ καὶ κάθε ἔρευνα ἀπέβη εἰς μάτην. Ὁ Μπε-  
τόβεν ἐπίσης εἶχε χάσει τὴν παρτιτούρα τῶν χορῶν».

64

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS