

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ανάλυση του έργου *Αντίκες* για σόλο πιάνο (1972)
του Δημήτρη Δραγατάκη**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ

Της φοιτήτριας
Πηνελόπης Μπρούμχεντ Πετρομελίδου
ΑΕΜ 2004

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΜΑΡΤΙΟΣ 2024

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	4
Περίληψη	5
1. Εισαγωγή	6
2. Ιστορικά και εργογραφικά στοιχεία	11
2.1. Σύνομη βιογραφία του Δ. Δραγατάκη	11
2.2. Μεταθανάτια φήμη	20
2.3. Το συνθετικό ύφος του Δ. Δραγατάκη	21
2.3.1. Εξωμουσικοί παράγοντες	22
2.3.2. Όψεις της συνθετικής του εξέλιξης και συνθετικές περιόδοι	28
2.4. Τα πιανιστικά έργα του Δ.Δραγατάκη	33
2.4.1 Ηπειρώτικα χαρακτηριστικά στα έργα για σόλο πιάνο	38
2.4.2 Αντίκες	39
3. Ανάλυση Του Έργου Αντίκες	42
3.1. Στόχοι και μεθοδολογία της ανάλυσης	42
3.2. Μινιατούρα I	45
3.3. Μινιατούρα II	59
3.4. Μινιατούρα III	73
3.5. Μινιατούρα IV	83
3.6. Μινιατούρα V	89
3.7. Μινιατούρα VI	98
3.8. Μινιατούρα VII	104
3.9. Μινιατούρα VIII	109
4. Συμπεράσματα	114
Βιβλιογραφία	122
Παράρτημα (σχολιασμένη παρτιτούρα, πίνακας φθογγικών συνόλων)	

Πρόλογος

Η απόφασή μου να ασχοληθώ στην διπλωματική μου εργασία με την ανάλυση ήταν μια που είχα πάρει εδώ και αρκετούς μήνες. Όμως, δεν περίμενα να βρεθώ αντιμέτωπη με την πολυπλοκότητα του έργου του Δραγατάκη. Ομολογώ πως το ιδίωμα του έργου *Αντίκες* μου ήταν ξένο. Η αρχική μου δυσκολία στην κατανόηση του έργου κατά την ακρόαση με οδήγησε στο πρώτο βήμα της ανάλυσης, την απορία: «Πώς λειτουργεί αυτό και γιατί;». Ίσως το «γιατί» να μην υπάρχει, ή να είναι αντικείμενο κάποιας άλλης εργασίας, ωστόσο προσπάθησα να δώσω μια δική μου ερμηνεία στο «πώς», ελπίζοντας ότι δημιούργησα πιο πολλές απορίες απ' όσες έλυσα.

Νιώθω μεγάλη ανάγκη να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Κώστα Τσούγκρα, για την εμπιστοσύνη του και την πολύτιμη καθοδήγησή του κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την Μαγδαληνή Καλοπανά για την ευγενική της παραχώρηση αρχειακού υλικού του συνθέτη, καθώς και τον Γιώργο Σακαλλιέρο και την Λορέντα Ράμου για την προθυμία τους και τις χρήσιμες συμβουλές τους. Τέλος, ευχαριστώ τα άτομα που ήταν κοντά μου αυτό το διάστημα για την στήριξή τους και την κατανόηση.

Περίληψη

Αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας αποτελεί η πρωτότυπη μουσική ανάλυση του έργου *Αντίκες* για σόλο πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη (1914;-2001). Ο Δραγατάκης υπήρξε ένας από τους πολυγραφότερους νεοέλληνες συνθέτες και εξέχουσα προσωπικότητα της ελληνικής μεταπολεμικής *avant-garde* μουσικής σκηνής. Το μουσικό του έργο, αν και έχει μελετηθεί υπό το πρίσμα της ελληνικότητας, δεν έχει αναλυθεί σε βάθος με μεθοδικότητα. Η εργασία αυτή στοχεύει σε μια ολοκληρωμένη, πολύπλευρη ανάλυση του έργου με την χρήση της θεωρίας φθογγικών συνόλων του Allen Forte, μοτιβικής ανάλυσης, μετα-σενκεριανών γραφημάτων, ιεραρχικών μορφολογικών διαγραμμάτων, μαθηματικών αναλογικών σχέσεων και αναγωγικών διαγραμμάτων διάταξης του ρυθμού. Αρχικά, εξετάστηκε το ιστορικό υπόβαθρο του συνθέτη και οι μουσικές επιρροές της πατρίδας του, της Ηπείρου. Κατόπιν, χρησιμοποιήθηκαν τα παραπάνω μεθοδολογικά εργαλεία για την ανάλυση της κάθε μιας από τις οκτώ μινιατούρες της συλλογής *Αντίκες*. Στις μονές αριθμημένες μινιατούρες (I, III, V, VII) εντοπίστηκαν κυρίως η ελεύθερη ατονικότητα, χρωματικά συναθροίσματα και η μαθηματική σχέση της χρυσής τομής ως μορφολογικό στοιχείο. Στις ζυγές αριθμημένες μινιατούρες (II, IV, VI, VIII) παρατηρήθηκαν πρόδηλα ηπειρώτικα στοιχεία, όπως πεντατονικές ανημιτονιακές κλίμακες, νεοτονικά στοιχεία και θεματικότητα. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την μεθοδολογική αναλυτική προσέγγιση του έργου είναι ο αντιθετικός χαρακτήρας των μερών της συλλογής. Στο έργο περιέχεται μια ταυτόχρονη υφολογική μεταβολή που εξελίσσεται σταδιακά από την μινιατούρα I προς την πυκνότερη μινιατούρα VII και από την μινιατούρα II προς την αφαιρετική, προγραμματική σχεδόν μινιατούρα VIII. Τέλος, εμφανίζει κοινά ηπειρώτικα στοιχεία με τα υπόλοιπα έργα για σόλο πιάνο, ωστόσο αποτελεί μοναχικό έργο στην υφολογική κατηγοριοποίηση.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Μουσική Ανάλυση, Νεοελληνική Μουσική, Δημήτρης Δραγατάκης, *Αντίκες*, Ατονικότητα, Θεωρία Φθογγικών Συνόλων, Νεοτονικότητα, *Ήπειρος*.

1. Εισαγωγή

Ο Δημήτρης Δραγατάκης ήταν αναμφίβολα μια εξέχουσα μουσική προσωπικότητα που άφησε το στίγμα της στην πορεία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Άγγιξε την μουσική κοινότητα της Ελλάδας όχι μόνο με το συνθετικό του έργο αλλά και με την ακεραιότητα του χαρακτήρα του.¹ Η σεμνότητα του ήθους του αντικατοπτρίζεται στις ολιγάριθμες συνεντεύξεις και διατυπώσεις του σχετικά με την μουσική του, ενώ ο τρόπος με τον οποίο αναφερόταν στις συνθέσεις του είχε λακωνικό χαρακτήρα, χωρίς κανένα στοιχείο έπαρσης ή εξωραϊσμού. Οι απαντήσεις του σχετικά με την πηγή έμπνευσής του συχνά ήταν πεζές, σχεδόν χιουμοριστικές και είχαν την αμεσότητα του χαρακτήρα του.²

Η ανάλυση του έργου του Δραγατάκη είναι μια σύνθετη και πολυδιάστατη διαδικασία. Ο ίδιος δεν αποκάλυψε τα μέσα της συνθετικής του τεχνοτροπίας, αφήνοντας στον αναλυτή το καθήκον να ερμηνεύσει και να αναδείξει τις πτυχές του έργου του. Είναι φυσικό επακόλουθο να αναρωτηθεί κανείς αν τα ευρήματα μιας ανάλυσης της μουσικής του υπήρχαν στην συνείδησή του. Σχετικά με τον προβληματισμό αυτό, ο Theodor Adorno θέτει έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτό που πραγματικά συμβαίνει στο αντικείμενο της ανάλυσης και στο συνειδητό ή ασυνείδητο τρόπο με τον οποίο αυτό προέκυψε.³ Ο αναλυτής οφείλει να μελετήσει το αποτέλεσμα της συνθετικής διαδικασίας, δηλαδή το μουσικό έργο και να μην περιοριστεί στην πρόθεση του συνθέτη. Η διατύπωση αυτή ωστόσο δεν πρέπει να παρερμηνευτεί. Είναι απαραίτητη η γνώση του ιστορικού και υφολογικού υπόβαθρου του αντικειμένου του για την επιλογή μιας αποτελεσματικής μεθοδολογίας και την παραγωγή τεκμηριωμένων συμπερασμάτων. Ωστόσο, οι γνώση αυτή δεν πρέπει να αποκλείσει απτά αποτελέσματα της ανάλυσης. Στο πλαίσιο αυτό θα κινηθεί η ανάλυση της παρούσας εργασίας.

Η πατρίδα του, η Ήπειρος, κατέχει ιδιαίτερη θέση στην συνθετική του οντότητα. Η Βάλια-Κορωνίδα Δραγατάκη θυμάται για τον πατέρα της:

¹ “Χαιρετισμοί”, στο πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών *Αφιέρωμα Δημήτρης Δραγατάκης*, Αθήνα, Μάρτ. 2002, 4-6.

² Βάλια Δραγατάκη-Κορωνίδα, “Ο πατέρας μου, Δημήτρης Δραγατάκης,” *Μουσικής Πολύτονον*, τεύχ. 64 (Μάιος–Ιούν., 2014): 26.

³ Theodor W. Adorno and Max Paddison, “On the problem of musical analysis,” *Music Analysis* 1, no.2 (July 1982): 171, <https://doi.org/10.2307/854127>.

«Μόνο μια αδιόρατη νοσταλγία για το χωριό του μπορούσες να διακρίνεις. Σίγουρα όμως όλα αυτά υπήρχαν μέσα του και βρήκαν έκφραση μέσα στο έργο του σαν ένα χρέος σε ανθρώπους που αγάπησε και έφυγαν... [...]»⁴

Η νοσταλγία για ένα μέρος του παρελθόντος στη μουσική του Δραγατάκη είναι οργανικό κομμάτι της συνθετικής του προσωπικότητας. Ο τρόπος με τον οποίο υπάρχει μια «πηγή» στα έργα του Δραγατάκη μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από τον θεωρητικό μονόλογο του μαθητή του, Φίλιππου Τσαλαχούρη, με αφορμή το θλιβερό γεγονός του θανάτου του Δραγατάκη και την ανολοκλήρωτη 7^η συμφωνία του:

«Η μουσική, όταν βρίσκεται μόνο στη σκέψη μας, με τι μοιάζει;

Απαντώ: Μοιάζει με ανάμνηση. Η έμπνευση είναι για εμένα η στιγμή που δημιουργείται μέσα μου η ανάμνηση της μουσικής που επιθυμώ να γράψω. Η διαδικασία της σύνθεσης δεν είναι τίποτε άλλο από την οργανωμένη προσπάθεια να αναδημιουργήσω, να ανασυστήσω την ανάμνηση αυτή, η διαδικασία να την μετατρέψω σε κάτι που να είναι απτό και προσιτό και σε άλλους.»⁵

Αυτή η αντιμετώπιση της συνθετικής διαδικασίας ως ανάμνηση είναι παρατηρήσιμη στο έργο του δασκάλου του. Η μουσική του Δραγατάκη αναπολεί την ιδιαίτερη γενέτειρά του, την Ήπειρο και μαρτυρά μια «αρχή», μια εσωτερική πηγή έμπνευσης η οποία εξωτερικεύεται. Η έμπνευσή του φαίνεται να μην ήταν η στιγμή της δημιουργίας μιας εσωτερικής μουσικής ανάμνησης, αλλά η ανάμνηση ενός ολόκληρου εντόπιου παρελθόντος. Αυτή η παρατήρηση είναι η αφετηρία του μουσικού αναλυτή για την προσέγγιση του έργου του Δραγατάκη.

Η ερευνητική δυσκολία της μελέτης του Δημήτρη Δραγατάκη και των έργων του έγκειται στην μοναχική φιγούρα που αποτέλεσε ο συνθέτης στα πλαίσια της ιστορίας της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής. Η μουσική του προσωπικότητα μελετήθηκε από αρκετούς ερευνητές, ενώ οι συνθέσεις του για πιάνο αποτέλεσαν αντικείμενο ενασχόλησης για πολλούς αξιόλογους εκτελεστές. Η κύρια ερευνήτρια που ασχολήθηκε σε βάθος με τη ζωή του συνθέτη και ειδική στο έργο του είναι η μουσικολόγος Μαγδαληνή Καλοπανά, υπεύθυνη του αρχείου του συνθέτη.

⁴ Δραγατάκη-Κορωνίδη, "Ο πατέρας μου, Δημήτρης Δραγατάκης," 26-27.

⁵ Τσαλαχούρης Φίλιππος, *Σκέψεις για τη λύπη του χρόνου, με αφορμή την πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του ομώνυμου έργου: «Συμφωνία αρ. 3, opus 45»* (Αθήνα: Πολύτροπον, 2005), 9.

Παρακάτω αναφέρονται οι πηγές της βιβλιογραφικής έρευνας που στάθηκαν αρωγοί στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας:

- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων.” Δ.Δ., Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Νοέμβριος 2008. Η διδακτορική διατριβή περιλαμβάνει την ιστορική καταγραφή της ζωής του συνθέτη και τον εκτενή κατάλογο έργων του.
- Ράμου, Λορέντα. *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 2008. Το βιβλίο αποτελεί δίγλωσση κριτική έκδοση των έργων για σόλο πιάνο του Δραγατάκη, με ιστορικούς και αναλυτικούς σχολιασμούς των έργων. Περιέχει την σύντομη βιογραφία του Δραγατάκη, καθώς και τις υφολογικές περιόδους του συνθέτη μέσα από τα έργα του για πιάνο. Η παρτιτούρα που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση του υπό εξέταση έργου αντλήθηκε από αυτήν την έκδοση, ενώ επίσης τα κριτικά σχόλια της έκδοσης του έργου αποτέλεσαν απαραίτητο εργαλείο για την εκπόνηση της ανάλυσης.
- Ταμβάκος, Θωμάς. *Δημήτρης Δραγατάκης (22/1/1914-18/12/2001): Επίσημη δισκογραφία (1965-2021) και αρχειακές ηχογραφήσεις (1963-2021)*. Αλεξανδρούπολη: Έκδοση Μουσικής Εταιρείας Αλεξανδρούπολης, 2021. Περιλαμβάνει την καταγραφή της δισκογραφίας του συνθέτη μέχρι το 2021, καθώς και σύντομη βιογραφία του.

Το συνολικό εύρος των βιβλιογραφικών πηγών με αντικείμενο τα έργα του Δραγατάκη είναι ολιγάριθμο. Για να φανεί η έκταση της έρευνας που αφορά τον συνθέτη ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω:

- Τσακαλίδης, Στυλιανός. “Μια σύγχρονη διαδικασία πρακτικής της εκτέλεσης και η εφαρμογή της στο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Δραγατάκη.” Δ.Δ., Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012.
- Dalabakis, Elyse N. “Dimitris Dragatakis (2014-2001): Advancing his legacy & concerto for viola using twenty-first century digital tools.” D.D., Victoria University of Wellington, 2020.

Η ελληνικότητα του Δραγατάκη είναι ένα πολυμελετημένο θέμα από την μουσικολόγο Καλοπανά με πολυάριθμες δημοσιεύσεις. Σε αυτές προστίθεται το άρθρο «The “classic” character of the Greek santur» της Loukia Valasi, μια συνοπτική ανάλυση του ρόλου του σαντουριού στο κοντσερτίνο για σαντούρι και ορχήστρα του Δραγατάκη.⁶ Από την άλλη, μελέτες που έχουν ως βασικό άξονα την μουσική ανάλυση είναι περιορισμένες. Αναφέρεται ενδεικτικά το άρθρο του Γιώργου Λεωτσάκου «Αναφορά στη συμφωνία αρ. 6, Το Χρέος (1989), του Δημήτρη Δραγατάκη».⁷ Σημαντική συμβολή αποτελεί η σύντομη επισκόπηση του έργου *Αντίκες* από το Γιώργο Σακαλλιέρο στο *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20^ο αιώνα* (Κάλλιπος, 2023). Σε αυτό περιλαμβάνονται ένα περιγραφικό διάγραμμα της υφής του υπό εξέταση έργου, καθώς και στοιχεία της ανάλυσης της μινιατούρας IV και μινιατούρας VII και γενικά υφολογικά στοιχεία του συνθέτη. Αν και η παρούσα εργασία αντλεί υλικό από τις προαναφερθείσες πηγές, η πρωτοτυπία της έγκειται στο ότι εστιάζει στην αναλυτική διαδικασία και στα αποτελέσματά της. Η ιστορική έρευνα γύρω από τον συνθέτη είναι εκτενής, ωστόσο το μουσικό κείμενο των έργων του στον μεγαλύτερο βαθμό του δεν έχει μελετηθεί. Υπάρχει ένα μεγάλο ερευνητικό χάσμα μεταξύ της ιστορικής μελέτης γύρω από το όνομά του και της προσέγγισης της μουσικής του μέσω της διαδικασίας της μουσικής ανάλυσης. Καμία από τις βιβλιογραφικές πηγές που αναφέρθηκαν δεν έχει ως πρωταρχικό αντικείμενο μελέτης την ανάλυση έργων του ως προς την μορφή, το φθογγικό υλικό και τις βαθύτερες δομικές σχέσεις που προκύπτουν. Η εργασία αυτή αποσκοπεί ακριβώς στην μελέτη αυτή, με την ελπίδα να γεφυρωθεί σταδιακά το χάσμα και να κατανοηθεί σε βάθος η μουσική του.

Η εργασία αποτελείται συνολικά από έξι κεφάλαια. Το πρώτο περιλαμβάνει την εισαγωγή, στην οποία αναφέρθηκαν κάποιοι γενικοί στοχασμοί επί του θέματος και η υπάρχουσα βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει το ιστορικό και εργογραφικό πλαίσιο της εργασίας και διακρίνεται σε τέσσερις υποενότητες. Στην πρώτη παρουσιάζεται η σύντομη βιογραφία του συνθέτη, ενώ στην δεύτερη η υστεροφημία του και η συνέχιση του έργου του. Στην τρίτη υποενότητα εξετάζεται το συνθετικό ύφος του συνθέτη, όπως αυτό προέκυψε από αντίστοιχες

⁶ Loukia Valasi, “The «classic» character of the Greek santur,” *Knowledge* 57, no. 5 (2023).

<https://ikm.mk/ojs/index.php/kij/article/view/6053>.

⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, “Αναφορά στη συμφωνία αρ. 6, Το Χρέος (1989) του Δημήτρη Δραγατάκη,” *Μουσικολογία*, τεύχ. 9 (1997).

έρευνες. Χρησιμοποιούνται δύο άξονες για την προσέγγιση αυτή: Οι εξωμουσικοί παράγοντες που επηρέασαν το συνθετικό του ύφος και η εξελικτική του πορεία ανά χρονικές συνθετικές περιόδους. Η τέταρτη υποενότητα ασχολείται ειδικότερα με τα πιανιστικά έργα του Δραγατάκη, τα οποία μελετήθηκαν ως προς τα ηπειρώτικα χαρακτηριστικά τους. Σε αυτήν την υποενότητα περιλαμβάνονται και τα ιστορικά στοιχεία του έργου *Αντίκες*.

Το τρίτο κεφάλαιο αποτελείται από εννέα υποενότητες. Η πρώτη πραγματεύεται τους ερευνητικούς στόχους της εργασίας και την μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Οι υπόλοιπες οκτώ υποενότητες αντιστοιχούν στις οκτώ μινιατούρες (I-VIII) και αποτελούν την διεξοδική ανάλυση του έργου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθενται τα συμπεράσματα τα οποία προέκυψαν από την ανάλυση του έργου. Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές πηγές της εργασίας κι ένα παράρτημα. Στο παράρτημα περιέχεται η παρτιτούρα του έργου με σημειώσεις της ανάλυσης κι ο πίνακας κατάταξης των φθογγικών συνόλων του Allen Forte, ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να ανατρέχει σε αυτόν όποτε το κρίνει σκόπιμο.

2. Ιστορικά και εργογραφικά στοιχεία

2.1. Σύντομη βιογραφία του Δ. Δραγατάκη⁸

Ο Δημήτρης Δραγατάκης γεννήθηκε στην Πλατανούσα (ή Πλατανούσσα), ένα μικρό ορεινό χωριό της Ηπείρου, στις 22 Ιανουαρίου του 1915.⁹ Το πρώτο χαρακτηριστικό μουσικό περιβάλλον είναι αυτό του τόπου καταγωγής του.¹⁰ Η ιδιαίτερη φύση, τα ηχητικά ερεθίσματα και οι μουσικές παραδόσεις της γενέτειράς του, τον σφυρηλάτησαν ως μουσική προσωπικότητα από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ζωής του. Ο συνθέτης εμφάνισε από μικρός το ενδιαφέρον του για την μουσική, και πιο συγκεκριμένα, για τους παραδοσιακούς ήχους του τόπου του. Οι πρώτες υποδείξεις αυτής της πρώιμης αγάπης για την μουσική φάνηκαν από όταν ακόμη πάσχιζε να φτιάξει μελωδίες πάνω σε αυτοσχέδιο βιολί από φύλλα καλαμποκιάς, ή όταν παρακολουθούσε με αστείρευτο ενδιαφέρον τους τσιγγάνους που κατοικούσαν στην άκρη του χωριού του να εξασκούνται στα όργανά τους.¹¹ Η παράδοση του τόπου του, το οικογενειακό του περιβάλλον και τα ηπειρώτικα μοιρολόγια που τραγουδούσε η μητέρα του αποτέλεσαν την πρώτη άτυπη μουσική του εκπαίδευση.¹² Όπως πολύ χαρακτηριστικά ο ίδιος διηγήθηκε:

«Ο γέρος μου έβαν' ένα φυλλαράκι από κισσό στα χείλια και μ'αυτό τσαμπούναγε ό,τι τραγούδι ήθελες. Κ' εγώ έκοβα καλάμια, τάξυνα με το γυαλί, και, με μια πρόκα πυρωμένη στη φωτιά, τους άνοιγα τρούπες και τάκανα φλογέρες, και έπαιζα μ'αυτά ό,τι τραγούδι

⁸ Τα περισσότερα στοιχεία αυτής της ενότητας αντλήθηκαν από:

Μαγδαληνή Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων" (Δ.Δ., Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Νοέμβριος 2008), <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/33704>.

⁹ Οι περισσότερες πηγές και τα επίσημα έγγραφα αναφέρουν την ημερομηνία 22-1-1914 ως την ημερομηνία γέννησης, ωστόσο, ο συνθέτης σε προσωπική επικοινωνία με την Καλοπανά αποσαφηνίζει ότι δηλώθηκε σκόπιμα διαφορετική χρονολογία έτσι ώστε να μην συμπίσει η στρατιωτική θητεία των δύο μεγαλύτερων αδερφών της οικογένειας.

Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 11.

¹⁰ Στυλιανός Τσακαλίδης, "Μια σύγχρονη διαδικασία πρακτικής της εκτέλεσης και η εφαρμογή της στο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Δραγατάκη" (Δ.Δ., Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012), 206, <http://dx.doi.org/10.12681/eadd/27369>.

¹¹ Μαγδαληνή Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," *Ηπειρώτικη εταιρεία*, τεύχ. 316 (Μάιος-Ιούν. 2009): 212.

¹² Μαγδαληνή Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Ένας Ηπειρώτης μουσουργός με σπουδαία παρουσία," *Εφημερίδα για την Ηπειρο* (Σεπτ. 1996), 8.

άκουγα. Μετά σαν άρχισα να μαθαίνω βιολί, σταμάτησα τις φλογέρες και τα σουρίγματα.»¹³

Ήταν ο πρωτότοκος γιός από τα 7 αδέρφια μιας αγροτικής οικογένειας.¹⁴ Η μητέρα του, Ελένη Ζαρκάδη, ασχολούνταν με τα οικιακά, την ανατροφή των παιδιών και την κτηνοτροφία, ενώ ο πατέρας του, Λεωνίδα Δραγατάκης, ήταν μαραγκός και δούλευε εποχιακά, όπως συνηθιζόταν, από την άνοιξη ως το φθινόπωρο σε κοντινά χωριά.¹⁵ Αφού ολοκλήρωσε την πρωτοβάθμια εκπαίδευσή του από το Δημοτικό Σχολείο Πλατανούσας το καλοκαίρι του 1927, εγκαταστάθηκαν με τον δευτερότοκο αδερφό του, τον Νικόλα και τον πατέρα του στα Ιωάννινα από το φθινόπωρο του 1927 ως το καλοκαίρι του 1928.¹⁶ Οι οικονομικές δυσκολίες της οικογένειας δεν επέτρεψαν στα αδέρφια να συνεχίσουν στο γυμνάσιο του γειτονικού χωριού, και βρήκαν εργασία σε ένα τοπικό ξυλουργείο.¹⁷ Παράλληλα, όμως, ξεκίνησαν ιδιαίτερα μαθήματα βιολιού για έναν χρόνο.¹⁸ Αυτή ήταν και η πρώτη συστηματική επαφή του Δραγατάκη με την μουσική.

Το 1928 ο πατέρας τους αποφασίζει να μεταφερθούν στην Αθήνα για να συνεχίσουν τα αδέρφια την μουσική τους πορεία στο Εθνικό Ωδείο, στη σχολή βιολιού. Αυτή η κίνησή του, αν και ασυνήθιστη, πιθανώς αποσκοπούσε στην ευκολότερη επαγγελματική αποκατάσταση των παιδιών του στο μέλλον.¹⁹ Είχε ήδη προηγηθεί μια συζήτηση με την μεσολάβηση κάποιου τρίτου τοπικού προσώπου με τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος ήταν ιδρυτής του ωδείου και διευθυντής.²⁰ Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας του Δραγατάκη, σε συνδυασμό με το ταλέντο του, αναγνωρίστηκαν από τον Καλομοίρη και τα αδέρφια ξεκίνησαν τις σπουδές τους χωρίς την επιβάρυνση διδάκτρων. Στο Εθνικό Ωδείο αρχικά εισήχθη στην τάξη βιολιού της

¹³ Θωμάς Ταμβάκος, "Έλληνες δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης," *Νέοι αγώνες Ηπείρου* (Απρ. 1994), 5. Αναδημοσίευση στο *Έλληνες δημιουργοί σοβαρής μουσικής: 40 άρθρα στους "Νέους Αγώνες Ηπ."* Φεβρ. '94-Μαρτ. '95, Θωμάς Ταμβάκος (Ιωάννινα: Πνευματικό Κέντρο Ιωαννιτών, 1995).

¹⁴ Magdalini Kalorana, "Dragatakis, Dimitris," *Grove music online*, 1. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08120>.

¹⁵ Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," 211.

¹⁶ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 11.

¹⁷ Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," 212. Ο Θωμάς Ταμβάκος αναφέρει ότι έκαναν παράλληλα διάφορες δουλειές.

Θωμάς Ταμβάκος, *Δημήτρης Δραγατάκης: Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις* (Αλεξανδρούπολη: Έκδοση μουσικής εταιρείας Αλεξανδρούπολης, 2021), 20.

¹⁸ Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," 212.

¹⁹ Από προφορική συνομιλία της Καλοπανά με τον συνθέτη και τον αδερφό του Νικόλαο προέκυψε ότι ο πατέρας τους έπαιρνε αποφάσεις χωρίς να εξηγεί τα κίνητρα και τους σκοπούς του, ούτε στα παιδιά του, ούτε στη σύζυγό του (Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 12).

²⁰ Αυτή η επιλογή (της εγκατάστασης στην Αθήνα) οφείλεται εν μέρει στην μεσολάβηση του τοπικού βουλευτή Χαδίνη με τον Καλομοίρη (Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 20).

Σοφίας Ρίζου για τα 5 πρώτα χρόνια των σπουδών του (1929-1933) κι έπειτα συνέχισε στην τάξη του Γεωργίου Ψύλλα μέχρι το 1937. Εν τέλει, τον Ιούνιο του 1938 ολοκλήρωσε τις σπουδές βιολιού κι έλαβε το πτυχίο με Άριστα παμψηφεί και χρηματικό έπαθλο εκ μέρους του ωδείου από την τάξη της Μαργαρίτας Δόβα-Λευκιάδου.²¹

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Ε.Ω. ο Δραγατάκης δεν είχε εύκολη ζωή. Τα δύο αδέρφια έπρεπε να εργάζονται παράλληλα σε χειρωνακτικές δουλειές για να καλύπτουν τα έξοδα του βιοπορισμού τους. Μια από αυτές τις εργασίες ήταν σε ένα ξυλουργείο-πριονιστήριο κοντά στην πλατεία Αμερικής, όπου εκεί ο συνθέτης υπέστη ένα εργατικό ατύχημα, με αποτέλεσμα να παραμορφωθούν τα δάχτυλα του δεξιού του χεριού. Αυτό, ευτυχώς, δεν επηρέασε την ικανότητά του στο να παίζει βιολί.²² Ήταν σε αυτήν την περίοδο της ζωής του που συνδέθηκε την ιδεολογία της Αριστεράς, την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ του.²³ Παράλληλα, κατά την διάρκεια των σπουδών του, αναπτύχθηκε μια φιλική σχέση μεταξύ του Δραγατάκη και του Καλομοίρη.

Μόλις ολοκλήρωσε τις σπουδές του, ξεκίνησε η σταδιοδρομία του στην μουσική διδάσκοντας βιολί στο Ε.Ω. μέχρι το 1947 και σε παραρτήματά του μέχρι το 1941.²⁴ Την περίοδο 1936-1940 ο Δραγατάκης συμμετείχε στην επαγγελματική ορχήστρα του Πανεπιστημίου Αθηνών, με την οποία πραγματοποιούσαν τρεις συναυλίες τον μήνα στο ξενοδοχείο Χίλτον επί πληρωμή. Σε αυτή την ορχήστρα γνώρισε τη μετέπειτα γυναίκα του, Αργυρώ Αϊβαλιώτου, η οποία έπαιζε βιολί και ήταν επίσης μαθήτρια του Ε.Ω.²⁵ Παράλληλα με την ενασχόλησή του με το βιολί ο συνθέτης ξεκίνησε τα μαθήματα θεωρητικών και το 1940 λαμβάνει το πτυχίο Αρμονίας από το ωδείο με Άριστα παμψηφεί και με χρηματικό έπαθλο της Διεύθυνσης Ωδείου, υπό την διδασκαλία του Μιχάλη Βούρτση.²⁶ Στα επόμενα χρόνια ο πόλεμος και τα δραματικά γεγονότα που ακολούθησαν ελάττωσαν την μουσική δραστηριότητά του.²⁷

Λίγο αργότερα κι εν μέσω του πολέμου, τον Μάιο του 1944, ιδρύθηκε επίσημα με νομοθετικό πλαίσιο η Εθνική Λυρική Σκηνή κι ο Καλομοίρης ορίστηκε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του φορέα.²⁸ Ο Δραγατάκης εκείνη την περίοδο είχε μεγάλη οικονομική ανάγκη και με την

²¹ Kalopana, "Dragatakis, Dimitris," *Grove Music Online*.

²² Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 20.

²³ Ο.π.

²⁴ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 12.

²⁵ Αλέκα Συμεωνίδου, "Δραγατάκης Δημήτρης," στο *Λεξικό Ελλήνων συνθετών*, 1^η έκδ., επιμ. Βίκη Αναστασιάδου (Ελλάδα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 106.

²⁶ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 12.

²⁷ Συμεωνίδου, "Δραγατάκης Δημήτρης," 106.

²⁸ Η Λυρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου έγινε αυτόνομη όταν ο Καλομοίρης ανέλαβε την διεύθυνσή της το 1943 και το 1944 μετονομάστηκε σε Εθνική Λυρική Σκηνή.

προτροπή του Καλομοίρη διορίστηκε ως εκτελεστής βιόλας στην ορχήστρα της Ε.Λ.Σ., χωρίς να έχει εμπειρία στο όργανο.²⁹ Ο ίδιος ανέφερε σε συνέντευξή του:

«[...] μου είπε [ο Καλομοίρης] πάρε τη βιόλα, δοκίμασέ τη και κάτσε στα πίσω αναλόγια, και θα δούμε τι θα γίνει. Και σιγά σιγά έμαθα βιόλα, και έβγαζα το μεροκάματο και ήρθαν τα επόμενα, ώσπου πέρασαν όλα αυτά.»³⁰

Τα χρόνια του Β' παγκοσμίου πολέμου (1940-1945) ο συνθέτης υπήρξε ενεργό μέλος της αντίστασης και σχετίστηκε με το *Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο* (Ε.Α.Μ.) και τον αγώνα του.³¹ Η μελλοντική σύζυγός του επίσης συμμετείχε στην εθνική αντιστασιακή οργάνωση *Ενιαία Πανελλήνια Οργάνωση Νέων* (Ε.Π.Ο.Ν.).³² Λόγω της ενεργής θέσης που είχε στον αντιστασιακό αγώνα κατάφερε να υπερασπιστεί τον πνευματικό του δάσκαλο, τον Καλομοίρη και να αποτρέψει την απόπειρα δολοφονίας εναντίον του από μέλη του Ε.Α.Μ. κι αργότερα να τον υποστηρίξει στο λαϊκό δικαστήριο που ακολούθησε. Υπήρξαν κατηγορίες κατά του Καλομοίρη για φιλογερμανισμό λόγω της θέσης του στην Ε.Λ.Σ., οι οποίες κορυφώθηκαν στην απόπειρα επίθεσης εναντίον του από μέλη του Ε.Α.Μ. στο Ε.Ω. ένα βράδυ του 1944, ωστόσο ο Καλομοίρης είχε ήδη ειδοποιηθεί και φύγει.³³

Στα επόμενα χρόνια που ακολούθησαν πριν την θητεία του στον Ελληνικό Στρατό, ο Δραγατάκης έγινε πάρεδρο μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, πάλι με την μεσολάβηση του Καλομοίρη (1945), ενώ την επόμενη χρονιά (1946) παντρεύτηκαν με την Αργυρώ Αϊβαλιώτου.³⁴ Το 1947 διακόπηκε η συνεργασία του με το Ε.Ω. και την Ε.Λ.Σ. λόγω της διетуός στρατεύσής του στον Ελληνικό Εθνικό Στρατό (1947-1949).³⁵ Το 1950 είναι και πάλι στην Αθήνα και συμμετέχει στις δραστηριότητές του κανονικά.

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006).

²⁹ Λευτέρης Τζόκας, "Δημήτρης Δραγατάκης: Ο Ηπειρώτης μουσικοσυνθέτης," *Ηπειρώτικα Νέα* (Νοέμ.-Δεκ. 1998), 3.

³⁰ Μαγδαληνή Καλοπανά, "Εισαγωγική ομιλία στη συναυλία απονομής του 9^{ου} διαγωνισμού σύνθεσης «Δημήτρη Δραγατάκη» της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Δεκ. 2023).

³¹ Μαγδαληνή Καλοπανά, "Μουσική & πολιτική: Δημήτρης Δραγατάκης & πολιτικοποίηση," *Μουσικής Πολύτονον*, τεύχ. 63 (Μάρτ.-Απρ., 2014): 26.

³² Ο.π., 26-27.

³³ Για περισσότερα σχετικά με την αποσόβηση της δολοφονίας του Καλομοίρη βλ. σχετικά:

Γιάννης Μπελώνης, "Ο Μανώλης Καλομοίρης και η σκοτεινή πλευρά της περιόδου της γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου," *Πολυφωνία*, τεύχ. 4 (2004).

³⁴ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 13.

³⁵ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 21.

Μετά το πέρας της στρατιωτικής του θητείας, ο Δραγατάκης ανανέωσε την συνεργασία του με το Ε.Ω. πάλι ως δάσκαλος βιολιού μέχρι το 1957 και μια χρονιά αργότερα (1951) αναδιορίστηκε στην ορχήστρα της Ε.Λ.Σ., στο αναλόγιο της βιόλας, με σύμβαση ορισμένου χρόνου (δεύτερη περίοδος συνεργασίας του με την Ε.Λ.Σ.). Για τον αναδιορισμό στην Ε.Λ.Σ. έπαιξε πάλι ρόλο η θέση του Καλομοίρη εκείνη την περίοδο (1950-1952) στο Διοικητικό Συμβούλιο του φορέα.³⁶ Τον Φεβρουάριο του 1952 ο Δραγατάκης έγινε, από πάρεδρο, τακτικό μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς ξεκίνησε σπουδές αντίστιξης και φούγκας με τον Λεωνίδα Ζώρα στο Εθνικό Ωδείο, απ' όπου έλαβε το αντίστοιχο πτυχίο τον Ιούνιο του 1955 με Άριστα παμψηφεί.³⁷

Η δεκαετία του '50 ήταν ιδιαίτερα σημαντική για τον Δραγατάκη, όχι μόνο λόγω της γέννησης του γιού (1951) και της κόρης του (1956), αλλά και για την έναρξη της εντατικής του ενασχόλησης με την σύνθεση, ως αυτοδίδακτου. Το πρώτο χρονολογημένο του έργο, *Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1*, γράφτηκε το 1957.³⁸ Το έργο αυτό παρουσιάστηκε κι έλαβε εύφημο μνεία στον Α΄ Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης της ΕΕΜ το 1958, ενώ την επόμενη χρονιά γράφει το δεύτερο μόλις ορχηστρικό του έργο, *Συμφωνία αρ. 1* (1959), με το οποίο κερδίζει το Β΄ Βραβείο στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης Σοβαρής Μουσικής του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ) το 1962.³⁹ Στον διαγωνισμό δεν δόθηκε Α΄ Βραβείο και βραβεύτηκαν επίσης συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης.⁴⁰ Στον ίδιο διαγωνισμό βραβεύτηκε και το *Κουαρτέτο εγχόρδων του αρ. 3* (1960), στην κατηγορία μουσικής δωματίου, επίσης με το Β΄ βραβείο.⁴¹

Παρά τις αναφορές ότι ο Δραγατάκης υπήρξε μαθητής σύνθεσης του Καλομοίρη,⁴² στην *Επίσημη Δισκογραφία του Δραγατάκη*, ο Ταμβάκος αναφέρει ότι: «Δεν θεωρούσε [ο Δραγατάκης], επίσημα ή ανεπίσημα, τον εαυτό του ως μαθητή του Καλομοίρη.⁴³ Διατύπωσε όμως την άποψη ότι κάποιες συμβουλές του Καλομοίρη είχαν επηρεάσει καθοριστικά την

³⁶ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 13.

³⁷ Η Φούγκα των εξετάσεων βρίσκεται στον κατάλογο έργων της Καλοπανά, αρ. 22.7 (Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων," 61).

³⁸ Συμεωνίδου, "Δραγατάκης Δημήτρης," 106.

³⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2023), 252, <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>.

⁴⁰ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 560.

⁴¹ Ο.π., 561.

⁴² Τέτοιες αναφορές υπάρχουν στα:

Τζόκας, "Δημήτρης Δραγατάκης: Ο Ηπειρώτης μουσικοσυνθέτης," 3, και

Θωμάς Ταμβάκος, "Ένας Ηπειρώτης μουσικοσυνθέτης με σπουδαία παρουσία," *Εφημερίδα για την Ήπειρο* (Σεπτ. 1996), 8.

⁴³ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 21.

συνθετική του πορεία». Επιπρόσθετα, ο Καλομοίρης ήταν αυτός που παρότρυνε τον Δραγατάκη να ασχοληθεί με την σύνθεση. Σε συνέντευξή του το 1998 στην Καλοπανά, ο συνθέτης αναφέρει:

«Είχα ήδη αρχίσει να γράφω όταν ο Καλομοίρης είδε ένα κομμάτι μου και μου είπε: Ποτέ μην το αφήσεις να φύγει. Συνέχισε. Και κάνε ό,τι θέλεις, ξέχνα τους κανόνες! Και τον σέβομαι τόσο πολύ, γιατί οι περισσότεροι καθηγητές συνέχεια λένε στους μαθητές τους: Κάνε όπως λέω.»⁴⁴

Τα επόμενα χρόνια ο Δραγατάκης δραστηριοποιείται έντονα στον συνθετικό χώρο και παρακολουθεί τις τάσεις και τις εξελίξεις της εποχής του με όλα τα δυνατά μέσα (ραδιόφωνο, συναυλίες, διαλέξεις).⁴⁵ Ακολούθως, το συνθετικό του έργο εκείνη την περίοδο συνέχισε να αποκτά αναγνωρισιμότητα. Μεταξύ άλλων, η *Σουίτα μπαλέτου αρ. 2 (Οδυσσέας και Ναυσικά*, 1964) κέρδισε το Α΄ Βραβείο στον Διαγωνισμό Μουσικής του Πανελληνίου Διαγωνισμού Χοροδράματος το 1965 του περιοδικού *Ταχυδρόμος*.⁴⁶ Λίγο νωρίτερα (1964) έλαβε το Έπαθλον Μ. Καλομοίρη στον Α΄ Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών για το έργο του *Τρίο για ξύλινα* (1962).⁴⁷

Τα χρόνια της δικτατορίας (1967-1974) επηρέασαν την σταδιοδρομία του συνθέτη, αλλά και κάποιες αποφάσεις στην προσωπική του ζωή, λόγω των πολιτικών πεποιθήσεών του και της αντίθεσης του καθεστώτος απέναντι σε όσους σχετίζονταν με τον αριστερό χώρο. Το 1968 ο Δραγατάκης έστειλε τον γιό του Λεωνίδα για σπουδές στις Η.Π.Α., κίνηση που σχετίζεται με την καταπίεση του δικτατορικού καθεστώτος. Ακολούθως, το 1969 η ορχήστρα της Ε.Λ.Σ. δεν ανανέωσε τις συμβάσεις του, διακόπτοντας την συνεργασία μαζί του, λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων. Ωστόσο δεν έκανε γνωστή στον μουσικό χώρο την Αθήνας την πραγματική αιτία της απόλυσής του, αφήνοντας να εννοηθεί ότι έλαβε σύνταξη κι αφιερώθηκε στη σύνθεση.⁴⁸ Ο συνθέτης, στο σημείο αυτό, είχε ήδη συνεργαστεί για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1968 με το Εθνικό Θέατρο, γράφοντας σκηνική μουσική για την τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη. Ακολούθως, για λόγους βιοπορισμού, στράφηκε προς την σύνθεση σκηνικής μουσικής μέχρι και το 1973. Η καλλιτεχνική αυτή στροφή ολοκληρώνεται με το τελευταίο έργο για το οποίο έγραψε

⁴⁴ Magdalini Kalopana, "The Influence of musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis of the Late '50s and the '60s," presented at *Beyond the centres: Musical avant-gardes since 1950* (Thessaloniki, 1-3 July, 2010), 2, 13.

⁴⁵ Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," 213.

⁴⁶ Μαγδαληνή Καλοπανά, "Αφιέρωμα: Δημήτρης Δραγατάκης," *Πολυφωνία*, τεύχ.1, (Φθινόπωρο, 2002): 94.

⁴⁷ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 561.

⁴⁸ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης & πολιτικοποίηση," 26-27.

σκηνική μουσική, έπειτα από παραγγελία του Αρσακείου Γυμνασίου Ψυχικού, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1973, σε σκηνοθεσία Γ. Αρκά), για τις παραστάσεις του οποίου ταξίδεψε τον χειμώνα του 1973 στις Η.Π.Α.⁴⁹ Συνολικά, η μουσική του Δραγατάκη για τραγωδίες παίχτηκε στις Η.Π.Α., τον Καναδά, την Ρωσία και την Κίνα.⁵⁰ Το 1970 προέκυψε ο ξαφνικός θάνατος του πατέρα του συνθέτη, για τον οποίο έγραψε το έργο *Επίλογος*.⁵¹

Στα χρόνια που ακολούθησαν μετά την ανατροπή του δικτατορικού καθεστώτος ήρθαν πολλές αλλαγές στην προσωπική ζωή του συνθέτη. Το 1975 η κόρη του Βασιλική (ή Βάλια) πήγε στον αδερφό της στις Η.Π.Α. για να ολοκληρώσει τις σπουδές της. Το ίδιο έτος ο Δραγατάκης ταξίδεψε ξανά στις Η.Π.Α. για επίσκεψη στα παιδιά του.⁵² Μετά τον γάμο της κόρης του το 1977, ο Δραγατάκης, με την σύζυγό του και την κόρη του πραγματοποίησαν ένα ταξίδι στην Πάργα και τον Αχέροντα ποταμό (από αυτό το ταξίδι εμπνεύστηκε ο συνθέτης την *Συμφωνία αρ. 5, Ο περί τον Αχέροντα μύθος*).⁵³ Όσον αφορά την πολιτική του δράση, ενώ μέχρι στιγμής στον μουσικό χώρο την Αθήνας είναι διακριτικός σχετικά με τις πολιτικές του απόψεις, μετά την μεταπολίτευση (1974) και ιδιαίτερα μετά την άνοδο των σοσιαλιστών στην εξουσία (1981), ο Δραγατάκης λαμβάνει κάποιες φορές δημόσια στάση (κυρίως για μουσικά ζητήματα), δημοσιεύοντας στην αριστερή ημερήσια εφημερίδα «Ριζοσπάστης».⁵⁴

Το 1977 επίσης ξεκίνησε εκ νέου η συνεργασία του με το Εθνικό Ωδείο.⁵⁵ Αυτή την φορά όμως ως καταξιωμένου συνθέτη, στην θέση του Καθηγητή Ανώτερων Θεωρητικών, ενώ παράλληλα είχε και διοικητικά καθήκοντα και μετείχε στις περισσότερες Εξεταστικές Επιτροπές του Ωδείου.⁵⁶ Από το 1979 και μέχρι το τέλος της ζωής του έγραφε θέματα εξετάσεων, τα οποία μοίραζε στο Ε.Ω. και σε διάφορα άλλα αθηναϊκά ωδεία.⁵⁷ Τα θέματα αυτά συλλέχθηκαν κι εκδόθηκαν στις 16.5.2000 στο θεωρητικό σύγγραμμα *Αναδρομές V* και χρησιμοποιούνται από ωδεία μέχρι και σήμερα. Τον Μάιο της ίδιας χρονιάς, έπειτα από ένα μήνα νοσηλείας λόγω κατάγματος, η μητέρα του συνθέτη χάνει την μάχη με την ζωή. Ο συνθέτης φαίνεται να έγραψε στην μνήμη της το έργο *Μονόλογος αρ. 1*.⁵⁸ Λίγο καιρό αργότερα, στις 10 Αυγούστου, του

⁴⁹ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 554.

⁵⁰ Ταμβάκος, "Έλληνες δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης."

⁵¹ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 14.

⁵² Ο.π.

⁵³ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 22.

⁵⁴ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης & πολιτικοποίηση," 26-27.

⁵⁵ Συμεωνίδου, "Δραγατάκης Δημήτρης," 107.

⁵⁶ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 14.

⁵⁷ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 22.

⁵⁸ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 15.

απονεμήθηκε τιμητική σύνταξη από το Υπουργείο Πολιτισμού για «εξαιρετικές υπηρεσίες στη μουσική».⁵⁹

Οι δεκαετίες του 80' και 90' ήταν ιδιαίτερα σημαντικές στην ανέλιξη της σταδιοδρομίας του συνθέτη, γεγονός που φαίνεται από σημαντικές διακρίσεις που έλαβε εκείνο το διάστημα. Αναλυτικότερα, το 1981 έλαβε το Α' Βραβείο σε διαγωνισμό σύνθεσης του Υπουργείου Πολιτισμού με το έργο του *Συμφωνία αρ. 5 (Ο περί τον Αχέροντα μύθος, 1979-1980)*.⁶⁰ Λίγο καιρό νωρίτερα, στις 5 Ιουνίου του 1980 είχε οριστεί για πρώτη φορά μέλος του Ειδικού Ταμείου Οργανώσεως Συναυλιών (Ε.Τ.Ο.Σ.) της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, θέση που διατήρησε μέχρι το 1994, όταν αναβαθμίστηκε στην θέση του αντιπροέδρου του Δ.Σ. του φορέα. Επιπρόσθετα, στο Ε.Ω. δέχθηκε την θέση του Εφόρου της Σχολής Ανώτερων Θεωρητικών από το έτος 1983 έως το έτος 1995, και την θέση του μέλους του Δ.Σ. για τα έτη 1985-2001.⁶¹ Στην συνέχεια, τον Ιούνιο (ή Ιούλιο) του 1988 του απονεμήθηκε αναμνηστικό μετάλλιο Εθνικής Αντίστασης για την συμμετοχή του στο Ε.Α.Μ. τα χρόνια 1941-1944 και αργότερα μέσα στο καλοκαίρι του ίδιου έτους έλαβε χώρα στον τόπο καταγωγής του, η πρώτη από τις πολλές τιμητικές εκδηλώσεις που ακολούθησαν για τον συνθέτη.⁶² Αναλυτικότερα, στις 24 Ιουλίου του 1988 έλαβε τιμητική διάκριση από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Πλατανούσας και ανακηρύχθηκε ομόφωνα επίτιμο μέλος του Συλλόγου.⁶³ Τέλος, το 1991 βραβεύτηκε στον διαγωνισμό σύνθεσης συμφωνικού έργου με θέμα την Εθνική Παλιγγενεσία του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Αθηναίων, με το έργο *Συμφωνία αρ. 6 (1989)*.⁶⁴

Παράλληλα, από τον Φεβρουάριο του 1991 μέχρι τον Φεβρουάριο του 1993 αποτέλεσε μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού που εισηγούνταν τις τιμητικές συντάξεις των καλλιτεχνών (εικαστικών και μουσικών), διάκριση που είχε ο ίδιος λάβει κάποια χρόνια πριν. Ακολούθως, τον Οκτώβριο του 1992 η Ε.Ε.Μ. πραγματοποίησε αφιέρωμα στο όνομά του στο Γαλλικό Ινστιτούτο.⁶⁵ Το 1995 ορίστηκε ως Αντιπρόεδρος της Ε.Ε.Μ., μέχρι την ομόφωνη ανακήρυξή του σε ισόβιο επίτιμο πρόεδρο της, τον Μάιο του 2001. Σε αυτήν την περίοδο ο συνθέτης έλαβε επίσης δύο βραβεία, το 1997 το βραβείο «Μαρία Κάλλας» από το Γ' Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (ΕΡΑ) και τον Δεκέμβριο 1999 το βραβείο *εις μνήμην*

⁵⁹ Ο.π., 15.

⁶⁰ Sokol Shupo, "Dragatakis, Dimitris" στο *Biographical dictionary of Balkan composers* (Tirana: Asmus, 2005), 168.

⁶¹ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχαιακές ηχογραφήσεις*, 22.

⁶² Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 15.

⁶³ Ο.π., 563.

⁶⁴ Καλοπανά, "Αφιέρωμα: Δημήτρης Δραγατάκης," 94.

⁶⁵ Ταμβάκος, "Έλληνες δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης."

Γ.Α.Παπαιωάννου από την Ακαδημία Αθηνών.⁶⁶ Νωρίτερα της ίδιας χρονιάς, στις 12 Φεβρουαρίου του 1999 του απονεμήθηκε το τιμητικό δίπλωμα «Certificate of Merit by the Metron Who's Who Publications Board», το οποίο βεβαιώνει ότι ο Δραγατάκης είναι αντικείμενο βιογραφικής μελέτης στο περιοδικό *Who's Who in the Balkans*.⁶⁷ Λίγες μέρες μετά, στις 18 Φεβρουαρίου έγινε μέλος του Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ. ως εκπρόσωπος της Ε.Ε.Μ., θητεία που θα έληγε στις 18 Φεβρουαρίου του 2002, αν δεν μεσολαβούσε ο ξαφνικός θάνατος του συνθέτη.⁶⁸ Λίγους μήνες πριν τον θάνατό του, στις 21 Απριλίου του 2001, έλαβε τιμητική πλακέτα από τον Σύλλογο Καθηγητών και Ωδίων Αναγνωρισμένων (Σ.Κ.Ω.Α).⁶⁹

Όσον αφορά την προσωπική του ζωή στο διάστημα αυτών των δύο δεκαετιών, το 1980 επέστρεψε από τις Η.Π.Α. με την οικογένειά του ο γιός του και αντίστοιχα το 1985 επέστρεψε και η κόρη του. Έπειτα, το 1986 προέκυψε ένα ταξίδι με σκοπό την ηχογράφιση αναλογικού δίσκου επαφής (LP) με τα έργα του *Συμφωνία αρ. 1* και *Κοντσέρτο για βιολί* στη Σόφια της Βουλγαρίας. Το 1993, δυστυχώς, η σύζυγός του ασθένησε και τον Μάιο του επόμενου έτους έχασε την μάχη για την ζωή. Αυτό το γεγονός έκαμψε την συνθετική δημιουργικότητα του Δραγατάκη για τα επόμενα δύο έτη (1993-1994), περιορίζοντάς την σε ένα έργο ανά έτος.⁷⁰

Ο θάνατος του Δημήτρη Δραγατάκη ήταν ένα ξαφνικό γεγονός. Απεβίωσε στις 18 Δεκεμβρίου του 2001, έχοντας επιστρέψει από συνεδρίαση του Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ. Παρά την καλή του υγεία δεδομένης της ηλικίας του, ο ιατρός που τον εξέτασε κατέληξε ότι ο θάνατός του επήλθε από ανακοπή καρδιάς.⁷¹ Ήταν εν μέσω μιας ιδιαίτερα κουραστικής περιόδου, καθώς συμμετείχε στην εξεταστική επιτροπή των χειμερινών εξετάσεων του Ε.Ω. Το θλιβερό νέο διαδόθηκε αμέσως στον ελληνικό μουσικό κόσμο και η κηδεία πραγματοποιήθηκε την Παρασκευή 21 Δεκεμβρίου στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Ο τάφος παραχωρήθηκε τιμής ένεκεν δωρεάν με απόφαση του Δήμου Αθηναίων και τα οστά του σήμερα φυλάσσονται στο Μαυσωλείο Καλλιτεχνών του Α' Νεκροταφείου.⁷²

⁶⁶ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 563-164.

⁶⁷ Ο.π., 565.

⁶⁸ Ο.π., 15.

⁶⁹ Ο.π., 564.

⁷⁰ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 22.

⁷¹ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 16.

⁷² Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 23.

2.2. Μεταθανάτια φήμη

Η μουσική προσωπικότητα του Δραγατάκη και το σημαντικό διδακτικό και συνθετικό του έργο εξασφάλισαν την υστεροφημία του συνθέτη. Η σεμνότητα του χαρακτήρα του και το ήθος του άφησαν το στίγμα τους στους ανθρώπους που πέρασαν από την ζωή του.⁷³ Ο ημερήσιος αθηναϊκός τύπος δεν έμεινε αμέτοχος στα θλιβερά νέα του θανάτου του. Ακολουθούν κάποια ενδεικτικά αποσπάσματα μεταξύ πολλών ανακοινώσεων του τύπου για το γεγονός:⁷⁴

«Μια από τις επιφανέστερες φυσιογνωμίες της ελληνικής μουσικής, ο συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης, έφυγε χθες από τη ζωή σε ηλικία 88 ετών» (*Έθνος*).

«Μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της ελληνικής μουσικής, ο Δημήτρης Δραγατάκης έφυγε την Τρίτη το βράδυ από τη ζωή, σε ηλικία 87 ετών» (*Η Καθημερινή*).

«Σπουδαίος, φωτισμένος δημιουργός. Κηδεύεται αύριο ο Δημήτρης Δραγατάκης» (*Ριζοσπάστης*).

«Έφυγε ο Δημήτρης Δραγατάκης – Η μουσική του θα συνεχίσει να ακούγεται και να διδάσκει» (*Ελευθεροτυπία*).

Η σημαντική μουσική φυσιογνωμία του Δραγατάκη άφησε το στίγμα της στον ελληνικό μουσικό χώρο, τόσο με το συνθετικό της έργο, όσο και με την θέσπιση συλλόγου και διαγωνισμού στο όνομά του. Από την απόφαση του Δ.Σ. του Εθνικού Ωδείου μια ημέρα μετά τον θάνατο του συνθέτη, φαίνεται να υπήρχε η πρόθεση για την θέσπιση ενός βραβείου Σύθεσης ή Θεωρητικών, καθώς και η πρόθεση να ονομαστεί μια από τις αίθουσες διδασκαλίας των θεωρητικών στην μνήμη του, ωστόσο μέχρι και σήμερα δεν έχουν πραγματοποιηθεί οι ενέργειες αυτές.⁷⁵

Το καλοκαίρι του 2003 με πρωτοβουλία της οικογένειας του συνθέτη, της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (με πρόεδρο τον Θεόδωρο Αντωνίου) και του φίλου του συνθέτη, Θωμά Ταμβάκου, ιδρύθηκε ο Σύλλογος Φίλων του Δημήτρη Δραγατάκη (Σ.Φ.Δ.).⁷⁶ Ο σύλλογος (μέχρι και το 2021) αριθμεί 100 μέλη κι αποσκοπεί στην στήριξη του διαγωνισμού στην μνήμη του Δραγατάκη, στην διοργάνωση ετήσιων συναυλιών με έργα του συνθέτη και στην υποστήριξη

⁷³ “Χαιρετισμοί,” στο πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, 4-6.

⁷⁴ Καλοπανά, “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων,” 16.

⁷⁵ Ο.π., 17.

⁷⁶ Καλοπανά, στο πρόγραμμα της συναυλίας *Αφιέρωμα στον Δημήτρη Δραγατάκη* (Αίθουσα συναυλιών Φίλιππος Νάκας, Δεκέμβ. 2005).

εκδόσεων με έργα του συνθέτη.⁷⁷ Επιπλέον, ο Θ. Αντωνίου, πρόεδρος της Ε.Ε.Μ., το 2002 έγραψε την πρώτη του συμφωνία στην μνήμη του Δημήτρη Δραγατάκη.⁷⁸

Σχεδόν ταυτόχρονα με την ίδρυση του Σ.Φ.Δ., η Ε.Ε.Μ. προκήρυξε την θέσπιση του διετούς Διαγωνισμού Σύνθεσης στην μνήμη του Δημήτρη Δραγατάκη (ο οποίος μετά την εκδημία του Θ. Αντωνίου το 2018 έγινε τριετής).⁷⁹ Ο πρώτος διαγωνισμός πραγματοποιήθηκε το 2003 με απονομή των βραβείων και συναυλία των έργων στο Ινστιτούτο Γκαίτε (Αθήνα, 2.1.2004), όπου διακρίθηκαν τα έργα του Γιώργου Σακαλλιέρου (πρώτο βραβείο), του Λεωνίδα Κανάρη (δεύτερο βραβείο) και του Αλέξη Αγραφιώτη (τρίτο βραβείο).⁸⁰ Μέχρι την ημερομηνία συγγραφής της παρούσας εργασίας έχουν πραγματοποιηθεί 9 κύκλοι του διαγωνισμού σύνθεσης.

2.3. Το συνθετικό ύφος του Δ. Δραγατάκη

Ο Δραγατάκης ξεκίνησε να συνθέτει σε σχετικά μεγάλη ηλικία, λίγο μετά τα 40 του χρόνια, κυρίως λόγω της συμμετοχής του στην αντίσταση κατά την διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.⁸¹ Σε συνέντευξή του σχετικά με το πότε ξεκίνησε να γράφει μουσική, ο ίδιος απαντά: «Ωριμος πιά, άρχισα την μουσική παραγωγή μου. Το 1958 ξεκίνησα ουσιαστικά, αν και υπάρχουν έργα μου αχρονολόγητα προηγούμενων ετών».⁸² Η ωριμότητα της ηλικίας στην οποία ξεκίνησε την σύνθεση αντικατοπτρίζεται στην διατήρηση ενός προσωπικού συνθετικού ύφους στα έργα του, μέσα από τα οποία προβάλλεται αλώβητη η ελληνική του οντότητα.

Για την προσέγγιση του συνθετικού ύφους του συνθέτη, είναι απαραίτητο να γίνει η ανάλυση του όρου «ύφος» (αγγλ. *Style*) και της εννοιολογικής του σημασίας στο υποκεφάλαιο αυτό. Σύμφωνα με τον Robert Pascall, το ύφος ως μουσικός όρος μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από τον φακό του ιστορικού ερευνητή (ως ένας τρόπος κατηγοριοποίησης), μέσα από αισθητικά κριτήρια (η επιφάνεια, αυτό που «φαίνεται») και ως ένα αμάλγαμα διαφορετικών στοιχείων που

⁷⁷ Ταμβάκος, *Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 24.

⁷⁸ Ροδόπη Χαρδαλή, “Θόδωρος Αντωνίου (1935-): Βίος, εργογραφία και συνθετικό ύφος. Μια αναλυτική προσέγγιση μέσα από το έργο “Nenikikamen” (1971) για αφηγητή, βαρύτονο, μέτζο-σοπράνο, χορωδία και ορχήστρα” (Δ.Ε., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ιούνιος 2012), 22, <http://sophia.mus.auth.gr/xmlui/handle/123456789/436>.

⁷⁹ Ταμβάκος, *Δημήτρης Δραγατάκης: Επίσημη δισκογραφία και αρχειακές ηχογραφήσεις*, 23-24.

⁸⁰ Καλοπανά, “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων,” 18.

⁸¹ Giorgos Sakallieros, “Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde: The violin concertos by Dimitri Dragataki (1969), Yannis A. Papaioannou, (1971) and Yorgos Sicilianos (1987),” presented at *Beyond the centres: musical avant-gardes since 1950* (Thessaloniki, 1-2 July, 2010), 5-6.

⁸² Λευτέρης Τζόκας, “Δημήτρης Δραγατάκης: Ο Ηπειρώτης μουσικοσυνθέτης,” 3.

συνυπάρχουν (για παράδειγμα ομοφωνικό ή χρωματικό ύφος).⁸³ Στην συγκεκριμένη έρευνα χρησιμοποιείται ο όρος ολιστικά και με τις τρεις σημασίες του, με σκοπό την σφαιρική προσέγγιση του Δραγατάκη ως συνθέτη και την κατανόηση της αισθητικής του, των ενιαίων χαρακτηριστικών της μουσικής του και την τοποθέτησή της στον ιστορικό άξονα. Το ύφος ενός συνθέτη έγκειται στην χαρακτηριστική χρήση της μορφής, υφής, αρμονίας, μελωδίας και είναι συνυφασμένο με εξωμουσικούς παράγοντες, όπως ιστορικούς, κοινωνικούς και γεωγραφικούς.⁸⁴ Παρακάτω θα αναλυθούν τα γενικά στοιχεία της συνθετικής γλώσσας του Δραγατάκη, πρώτα ως προς τους εξωμουσικούς παράγοντες (γεωγραφικούς, κοινωνικούς – πολιτικούς) κι έπειτα ως προς την χαρακτηριστική χρήση μουσικών στοιχείων κατά την συνθετική του εξέλιξη, όπως έχουν προκύψει από αντίστοιχες έρευνες.

2.3.1. Εξωμουσικοί παράγοντες

Ο ηπειρώτης συνθέτης Δραγατάκης αποτελεί μια περίπτωση όπου στην μουσική του είναι πρόδηλοι οι εξωμουσικοί παράγοντες, οι οποίοι διαμορφώνουν σε μεγαλύτερο βαθμό το συνθετικό του ύφος. Ο Γιώργος Σακαλλιέρος, στο βιβλίο του *Όψεις του Ελληνικού Μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο Αιώνα*, αναφέρει για τον συνθέτη το εξής σχετικό:

«Ο Δραγατάκης αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση δημιουργού όπου το γεωγραφικό τοπόσημο έχει συμβάλει ως παράγοντας διαμόρφωσης της μουσικής του γλώσσας, ενώ η αριστερή πολιτική του ταυτότητα έπαιξε ρόλο στην εξέλιξη της συνθετικής του παραγωγής.»⁸⁵

Από την παραπάνω διατύπωση προκύπτει ο διττός χαρακτήρας του εξωμουσικού παράγοντα του ύφους του συνθέτη, δηλαδή ο γεωγραφικός κι ο κοινωνικοπολιτικός. Αναλυτικότερα, η γενέτειρά του, η Πλατανούσα της Ηπείρου, με το δημοτικό τραγούδι της και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ηπειρώτικου ιδιώματος, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της συνθετικής του ιδιοσυγκρασίας. Η συνθετική του τεχνοτροπία αντλεί από την τυπολογία των κινήσεων και τα μοτιβικά μοντέλα της ηπειρώτικης μουσικής. Μερικά από τα χαρακτηριστικά της μουσικής

⁸³ Robert Pascall, "Style," *Grove music online*, 1. Ανακτήθηκε 28 Φεβρουαρίου 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041>.

⁸⁴ Ο.π.

⁸⁵ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 21.

αυτής αναφέρονται επιγραμματικά στην κρητική έκδοση της Λορέντα Ράμου *Δημήτρης Δραγατάκης, Έργα για Σόλο Πιάνο* και είναι τα εξής:

- κρατημένοι φθόγγοι ως οργανικό ή το φωνητικό ίσο (δηλαδή ο ισοκράτης),
- οι ανάπαυλες (σταματήματα στη μουσική ροή) ανάμεσα σε δύο αυτοσχεδιαστικές φράσεις,
- η ύπαρξη μελωδικών μικροσχημάτων και μικρών χαρακτηριστικών κυττάρων στους αυτοσχεδιασμούς ενός σολιστικού κλαρίνου ή βιολιού,
- το πολυφωνικό ηπειρώτικο τραγούδι.
- σύνθετοι ρυθμοί (όπως 7/8, 5/8)⁸⁶

Δομικά χαρακτηριστικά της ηπειρώτικης πολυφωνίας είναι η χρήση της πεντατονικής κλίμακας και της αρμονίας που προκύπτει από την κάθετη χρήση της, καθώς και τα χαρακτηριστικά διαστήματα της αρμονίας που σχηματίζονται μεταξύ των φωνών (3^η μικρή, 4^η και 5^η καθαρή, 7^η μικρή και 2^η μεγάλη).⁸⁷ Ένα ακόμη αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό αποτελούν οι διάφοροι «ρόλοι» που έχει η κάθε μια από τις φωνές με συγκεκριμένη τυπολογία μελωδικών κινήσεων, δημιουργώντας ένα πολυφωνικό περιβάλλον με ρευστή αρμονία, όπου η κάθε συνήχηση διαδέχεται την άλλη μέσα σε ένα πεντατονικό περιβάλλον. Σε αυτό το πλέγμα μεταβαλλόμενων αρμονικών σχέσεων δεν υπάρχει η έννοια της γραμμής της σοπράνο όπως στην κοινή πρακτική της δυτικής κλασικής μουσικής.⁸⁸ Πιο συγκεκριμένα, η Ράμου, στα πλαίσια της ανάλυσης της μουσικής του Δραγατάκη για σόλο πιάνο, ξεχωρίζει την φωνή του «πάρτη», ο οποίος φέρει την κύρια μελωδία, το «πάρσιμο» δηλαδή και την φωνή στο «κλώστη», ή αλλιώς «λαλιά», χαρακτηριστική φωνή κυρίως στα οργανικά και φωνητικά μοιρολόγια. Χαρακτηριστικό του πάρτη είναι το αρχικό διάστημα κατιούσας 3^{ης} μικρής με ρυθμό βραχύ-μακρό, ενώ η φωνή του κλώστη φέρει επαναλαμβανόμενα ποικίλα πάνω σε ένα διάστημα (συνήθως 7^η μεγάλη), χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως το φωνητικό *glissando* και την *appoggiatura*.⁸⁹ Η Ράμου αποσαφηνίζει επιπλέον πως η Πλατανούσα βρίσκεται στο νότιο τμήμα της Ηπείρου και δεν υπάρχουν μαρτυρίες από τους σημερινούς κατοίκους για την ύπαρξη πολυφωνικού τραγουδιού όπως στο βόρειο τμήμα. Έτσι, η ιστορική και μουσικολογική συσχέτιση των έργων του Δραγατάκη με το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι μένει να ερευνηθεί. Σίγουρα όμως πολλές γνωστές μελωδίες του πολυφωνικού τραγουδιού ήταν γνωστές και στο νότιο τμήμα, αν και εκτελούνταν ίσως αντιφωνικά.⁹⁰

⁸⁶ Kalorana, "The influence of musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis" 1.

⁸⁷ Λορέντα Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο* (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2008), 17-18.

⁸⁸ Ο.π., 18.

⁸⁹ Ο.π.

⁹⁰ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 18.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων του Δραγατάκη που προδίδουν την ηπειρώτικη καταγωγή του συνθέτη είναι το Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1969), το οποίο είναι αφιερωμένο στον ηπειρώτικης καταγωγής βιολιστή Τάτση Αποστολίδη. Ο ίδιος ο συνθέτης είχε αναφέρει για το κοντσέρτο: «Το έργο έχει όλη τη σκληράδα του τόπου μας [του συνθέτη και του Τάτση Αποστολίδη] και ξεκινάει από τα ηπειρώτικα μοιρολόγια και τους ρυθμούς. Πρόκειται για ένα μονόλογο του βιολιού με ορισμένες εξάρσεις της ορχήστρας».⁹¹ Επιβεβαιώνοντας το παραπάνω, στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του έργου υπήρχε το κείμενο: «Ήταν από κοινού μας επιθυμία [του Δραγατάκη και Τάτση Αποστολίδη] να παράξουμε ένα έργο που σχετίζεται με την κοινή μας πατρίδα, την Ήπειρο. Το έργο περιλαμβάνει την σκληρότητα του τόπου από τα μοιρολόγια μέχρι τους τοπικούς ρυθμούς».⁹² Στο έργο είναι εμφανής η αποτύπωση της ηπειρώτικης φύσης με την χρήση *glissandi*, τα οποία μπορεί να παραπέμπουν στον ήχο πουλιών, ή ακόμη και σε ανθρώπινα συναισθήματα πόνου, καημού, λυγμού όπως τα ηπειρώτικα μοιρολόγια. Δήλωση του ίδιου του καλλιτέχνη για την επιρροή της ηπειρώτικης μουσικής στο έργο του συναντάται και στην *Συμφωνία αρ. 1*, για την οποία σε συνέντευξή του το 1971 αναφέρει: «Καμωμένο [το έργο] πάνω σε θέματα από ηπειρώτικα μοιρολόγια».⁹³ Τέλος, ένα ακόμη παράδειγμα ορχηστρικής μουσικής είναι η χρήση πεντατονικών κλιμάκων και του στοιχείου του λυγμού και του θρήνου στην *Συμφωνία αρ. 6 («Το Χρέος»*, 1989).⁹⁴ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου για το έργο: «Οφείλουμε να διατηρούμε ευλαβικά την μνήμη των αγώνων του ελληνικού λαού αλλά και όλων των λαών για την οντότητά τους».⁹⁵ Η χρήση του πεντατονικού στοιχείου, ιδιαίτερα στα πρώτα έργα του συνθέτη και στα έργα φωνητικής μουσικής, είναι πολύ συχνή. Ενδεικτικά αναφέρονται η *Πεταλούδα* για πιάνο, το *Ταξίδι* για χορωδία χωρίς συνοδεία και τα νανουρίσματα για φωνή και πιάνο *Ταχτάρισμα* και *Ενύπνιο*.⁹⁶

Η ελληνοκεντρικότητα στην συνθετική τεχνοτροπία του Δραγατάκη μπορεί να γίνει αντιληπτή σε διάφορα επίπεδα. Σε ένα επόμενο επίπεδο, υπάρχει μια δυνατή σύνδεση της μουσικής του Δραγατάκη με το αρχαίο ελληνικό στοιχείο. Σύμφωνα και με τον Γιώργο

Αντιφωνία στο παραδοσιακό τραγούδι είναι η μορφή ερώτησης-απάντησης μεταξύ δύο τραγουδιστικών ομάδων, συνήθως άντρες- γυναίκες.

⁹¹ Ταμβάκος, «Έλληνες δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης.»

⁹² Sakallieros, «Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde,» 6.

⁹³ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 252.

⁹⁴ Μαγδαληνή Καλοπανά, «Ο Διαγωνισμός σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους,» παρουσιάστηκε στο *13^ο Διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: Μουσική και επανάσταση* (Κέρκυρα, 19-21 Νοεμ., 2021), 177-178.

⁹⁵ Γιώργος Λεωτσάκος, «Αναφορά στη συμφωνία αρ. 6 Το Χρέος (1989) του Δημήτρη Δραγατάκη,» 208.

⁹⁶ Μαγδαληνή Καλοπανά, «Η πρόσληψη της Ελληνικής Αρχαιότητας στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη,» *Πολυφωνία*, τεύχ. 20, (Άνοιξη, 2012): 51-52.

Σακαλλιέρο «η ελληνικότητα της μουσικής του γλώσσας [του Δραγατάκη] ενσωματώνει διδάγματα τόσο από την ελληνική αρχαιότητα όσο και την ιδιότυπη πολυφωνία του ηπειρώτικου δημοτικού τραγουδιού, τα οποία εντάσσονται σε ένα προσωπικό μοντερνιστικό συντακτικό ύφους και υφής».⁹⁷ Η μαρτυρία αρχαιοελληνικών στοιχείων στην μουσική του Δραγατάκη είναι αποτέλεσμα διαφορετικών παραγόντων. Σύμφωνα με την Καλοπανά, η σύνδεση του συνθέτη με την ελληνική αρχαιότητα έχει διττό χαρακτήρα και είναι αντιληπτή ως πρόδηλη και άδηλη, με την άδηλη σχέση του Δραγατάκη με την αρχαιότητα να ξεκινά από τις ρίζες του στην Ήπειρο.⁹⁸

Ο ίδιος ο συνθέτης διατυπώνει σχετικά με την συσχέτιση της ηπειρώτικης μουσικής με την αρχαία ελληνική:

*«Στην Ήπειρο υπάρχουν ορισμένες σκάλες, δηλαδή διαδρομές ήχων, που έμειναν αναλλοίωτες, δηλαδή δεν επηρεάστηκαν ούτε από τους Τούρκους, ούτε από τους Ευρωπαίους, γιατί ήταν τα βουνά και δεν μπορούσαν να περάσουν. [...] Μην ξεχνάμε ότι εγώ είμαι από εκεί και είναι φυσικό να έχω επηρεαστεί από τα τραγούδια που πρόλαβα να ακούσω από τη μάνα μου και μου έκανε εντύπωση η απλότητα των λίγων αυτών τραγουδιών, με τις λίγες λέξεις. Δεν την αποκηρύσσω την ταυτότητά μου εγώ».*⁹⁹

Δεν είναι στόχος της γράφουσας στην παρούσα εργασία η απόδειξη αυτής της εθνομουσικολογικής συσχέτισης, ωστόσο είναι σημαντικό το ότι αυτή η σχέση της Ηπείρου με την Αρχαία Ελλάδα είναι συνειδητή για τον συνθέτη. Παρ' όλα αυτά, η Καλοπανά στο άρθρο «Η πρόσληψη της Ελληνικής Αρχαιότητας στον Δημήτρη Δραγατάκη» διατυπώνει τις παρακάτω παρατηρήσεις.¹⁰⁰ Στον μουσικολογικό χώρο υπάρχει η πεποίθηση ότι το βασικό στοιχείο της μουσικής της Ηπείρου, η ανημιτονιακή πεντατονική κλίμακα είναι κοινό χαρακτηριστικό των δύο αυτών μουσικών. Η σημαντικότητα επίσης του διαστήματος της 4^{ης} καθαρής στην ηπειρωτική μουσική είναι μια αναφορά στο αρχαίο ελληνικό σύστημα των τετραχόρδων. Η χρήση τετραχόρδων (και σπανιότερα τριχόρδων ή πενταχόρδων) από τον Δραγατάκη εξελίσσεται όσο ωριμάζει και η μουσική του γλώσσα, φτάνοντας στις δύο τελευταίες συμφωνίες του *Συμφωνία αρ. 5* και *Συμφωνία αρ. 6* όπου δημιουργεί *ostinati* πάνω σε τετράχορδα σε ένα ατονικό περιβάλλον. Η χρήση ατονικών τετραχόρδων αποτελεί έναν από τους συνδετικούς κρίκους του

⁹⁷ Σακαλλιέρος, *Ώψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο Αιώνα*, 252.

⁹⁸ Καλοπανά, «Η πρόσληψη της Ελληνικής Αρχαιότητας,» 49-51.

⁹⁹ Ο.π., 51.

¹⁰⁰ Ο.π., 61-66

Δραγατάκη με την σύγχρονη μουσική γλώσσα, παραπέμποντας στην θεωρία του Allan Forte περί τετράφθογγων φθογγικών συνόλων.

Μια ακόμη προσθήκη άδηλης διασύνδεσης της Αρχαίας Ελλάδας με το ύφος του συνθέτη είναι σε αισθητικό επίπεδο. Η Καλοπανά στα παραπάνω προσθέτει ότι το μέτρο και η ισορροπία που χαρακτηρίζουν κάθε έργο της αρχαίας ελληνικής κλασικής περιόδου, είναι αξίες που τις ενστερνίζεται στο συνθετικό του έργο ο Δραγατάκης. Πιο αναλυτικά, η ισορροπία των μερών ενός τμήματος ως προς ολόκληρο το τμήμα συναντάται στην μαθηματική σχέση της χρυσής τομής,¹⁰¹ η οποία ερευνήθηκε από τον Πυθαγόρα και η καταγεγραμμένη ιστορία της ξεκινά από το βιβλίο *Στοιχεία* του Ευκλείδη το 300 π.Χ.¹⁰² Στον Δραγατάκη, η χρήση της σχέσης της χρυσής τομής συναντάται σε διάφορα έργα του, όπως στο *Χορικού Σχόλιον* με σχέση των μεσαιών τμημάτων του έργου με τα εξωτερικά, και στην *Συμφωνία αρ. 6* στο σημείο της κορύφωσης του έργου.¹⁰³

Μέχρι στιγμής έχει αναλυθεί το γεωγραφικό τοπόσημο ως εξωμουσικός παράγοντας του συνθετικού ύφους του Δραγατάκη, δηλαδή οι ηπειρώτικες επιρροές και η σύνδεσή του με το αρχαίο ελληνικό στοιχείο. Ένας ακόμη εξωμουσικός παράγοντας, όπως προαναφέρθηκε, είναι οι αριστερές του πολιτικές αντιλήψεις, αλλά και η κοινωνική και οικονομική του κατάσταση.

Η πολιτική του δράση έπαιξε ρόλο στην συνθετική του παραγωγή και κατ' επέκταση επηρέασε το ύφος του ως συνθέτη. Όπως φαίνεται κι από την βιογραφία του, η αιτία για την ενασχόληση του με την σκηνική μουσική εντατικά μέχρι το 1973 ήταν η επαγγελματική του περιθωριοποίηση λόγω της συσχέτισής του με τον χώρο της αριστεράς και η απόλυσή του από την Εθνική Λυρική Σκηνή. Αυτή η ενασχόληση του με το αρχαίο ελληνικό δράμα και τα κείμενά του επηρέασε στυλιστικά τον συνθέτη κι αποτελεί την πρόδηλη σύνδεσή του με το αρχαίο ελληνικό στοιχείο.¹⁰⁴ Ο ίδιος έδωσε την εξής εξήγηση σχετικά με το τί τον τράβηξε στην σύνθεση μουσικής για τραγωδίες: «[Το] ότι έρχεσαι σε επαφή με τον λόγο, ο λόγος είναι μουσική. Και ύστερα, όταν έχεις να κάνεις με τον συνδυασμό τόσων τεχνών, του λόγου, του χορού, της κίνησης, της μουσικής, αναθεωρείς τα δεξιότεχνικά στοιχεία στο γράψιμο, γίνεσαι πιο

¹⁰¹ Η χρυσή τομή είναι μια μαθηματική σχέση μεταξύ τριών σημείων επί μιας ευθείας (Α, Β, Γ), όπου ο λόγος της απόστασης ΑΓ προς την απόσταση ΒΓ είναι ίσος με τον λόγο των αποστάσεων ΒΓ προς ΑΒ. Αυτή η σχέση προσεγγίζεται από έναν αριθμό που ονομάζεται "χρυσός αριθμός" ή "φ", ο οποίος είναι πολύ κοντά στην τιμή 1,618. Περισσότερα για την Χρυσή Τομή βλ. σχετικά:

George Markowsky, "Misconceptions about the Golden Ratio," *The college mathematics journal* 23, no. 1 (1992). <https://doi.org/10.2307/2686193>.

¹⁰² Corbalan Fernando, *Η χρυσή τομή: Η μαθηματική γλώσσα της ομορφιάς* (Αθήνα: Τέσσερα Πι, 2011), 20.

¹⁰³ Καλοπανά, "Η πρόσληψη της Ελληνικής Αρχαιότητας," 65.

¹⁰⁴ Καλοπανά, "Η πρόσληψη της Ελληνικής Αρχαιότητας," 49.

ανθρώπιнос».¹⁰⁵ Τα λόγια του εκφράζουν την αμεσότητα του μουσικού του λόγου και τον ανθρωπιστικό του χαρακτήρα. Αν κι ο ίδιος διατηρούσε διακριτικές τις αριστερές του πολιτικές πεποιθήσεις, ίσως λόγω της επαγγελματικής περιθωριοποίησης που υπέστη κατά τη διάρκεια της ζωής του, χρησιμοποίησε την σύνθεση ως μέσω έκφρασης των πολιτικών του απόψεων.¹⁰⁶ Ενδεικτικά αναφέρεται το έργο *Ζαλούχ* (1971, σε ποίηση Τούλα Τόλια, μια χρονιά πριν από τις *Αντίκες*), στο οποίο χρησιμοποιείται η ανθρώπινη κραυγή (κοινό στοιχείο της μοντέρνας ελληνικής μουσικής και του αρχαίου δράματος) ως ένδειξη διαμαρτυρίας προς το δικτατορικό καθεστώς.¹⁰⁷

Οι οικονομικές δυσκολίες δεν επέτρεψαν στον Δραγατάκη να συνεχίσει στην δευτεροβάθμια εκπαίδευση ενώ πολλές φορές αναγκάστηκε να πάρει αποφάσεις στην μουσική του σταδιοδρομία για λόγους βιοπορισμού, όπως η αλλαγή του από το βιολί στην βιόλα. Σε αντίθεση με άλλες μορφές συνθετών της ελληνικής μεταπολεμικής *avant-garde* της ίδιας περιόδου, όχι μόνο δεν σπούδασε στο εξωτερικό, αλλά δεν έλαβε ποτέ συστηματικά μαθήματα σύνθεσης. Ο Δραγατάκης αποτελεί μια αντίθετη περίπτωση συνθέτη. Οι συνθέσεις του δεν αποπνέουν κανέναν ακαδημαϊσμό και είναι δύσκολο να ταυτοποιηθούν και να κατηγοριοποιηθούν για τον ίδιο λόγο, καθώς σε καμία περίοδο της ζωής του δεν ακολούθησε συνειδητά κάποια τυποποιημένη μουσική γραφή. Αντιθέτως, η μουσική του γλώσσα είναι προφορική και ενσωματώνει την ίδια αμεσότητα που υπάρχει στον λόγο. Το κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον από το οποίο προήλθε χαρακτήρισε την μουσική του προσωπικότητα. «Ήταν ένας δημιουργός ανθρωπιστής, που ήθελε η τέχνη να προσεγγίζει τον μέσο άνθρωπο και να μην απευθύνεται μόνο στους ειδικούς».¹⁰⁸ Αυτή η ουμανιστική προσέγγιση του στην τέχνη εκφράζεται μέσω του μουσικού σοσιαλιστικού ρεαλισμού¹⁰⁹ (όπως συναντάται το νεοκλασικό ύφος του Σοστακόβιτς), ο οποίος είναι υπαρκτός ήδη από τα πρώιμα έργα του, όπως σε πολλούς συνθέτες που ταυτίστηκαν με την αριστερή πολιτική ιδεολογία.¹¹⁰

¹⁰⁵ Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης*.

¹⁰⁶ Tsagkarakis Ioannis, "The politics of culture: Historical moments in Greek musical modernism" (D.D., Royal Holloway University of London, 2013), 171.

¹⁰⁷ Kostas Chardas, "Performing (ancient) Greek Modernism: Modernist music and the staging of ancient drama," in *Music, Language and Greek Identity in Greece*, ed. Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton (King's College London: Publications of the Centre of Hellenic Studies, 2020), 280.

¹⁰⁸ Καλοπανά, "Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης," 216.

¹⁰⁹ Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη μουσική αναφέρεται σε ένα μουσικό κίνημα που αναπτύχθηκε κυρίως στις χώρες της Σοβιετικής Ένωσης και των Κομμουνιστικών χωρών της Ανατολικής Ευρώπης, όπου η μουσική εξυψώνεται ως μέσο προβολής της ιδεολογίας του κράτους και των κοινωνικών ιδεών του σοσιαλισμού μέσα από σύνθεση και εκτέλεση μουσικών έργων που απευθύνονται στην εργατική τάξη κι ενσωματώνουν εθνικά μουσικά στοιχεία. Περισσότερα βλ. σχετικά:

Richard Taruskin, *Defining Russia musically* (New Jersey: Princeton University Press, 1997).

¹¹⁰ Kalopana, "The influence of musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis," 4.

2.3.2. Όψεις της συνθετικής του εξέλιξης και συνθετικές περιόδους

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η ελληνοκεντρικότητα ήταν ο βασικός στόχος των Νεοελλήνων συνθετών. Σύμφωνα με τον Γιώργο Σακαλλιέρο: «Η προσπάθεια ανάδειξης στοιχείων «εθνικής» ταυτότητας μέσα στο μουσικό έργο με διάφορους τρόπους, μουσικούς και μη, αποτέλεσε κεντρική προσπάθεια των περισσότερων Νεοελλήνων συνθετών κατά την πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα».¹¹¹ Την δεκαετία του '40, όταν αρχίζει ο Δραγατάκης την σύνθεση, ο Καλομοίρης έχει ήδη αναγνωριστεί ως δημιουργός και ηγέτης του κυρίαρχου μουσικού ελληνικού κινήματος της Εθνικής Σχολής.¹¹² Παρά την φιλία τους και την σχέση αλληλοσεβασμού που αναπτύχθηκε μεταξύ τους, το συνθετικό ύφος του Καλομοίρη και κατ' επέκταση της Εθνικής Μουσικής Σχολής τον επηρέασε ελάχιστα και κυρίως στα πρώτα έργα του.¹¹³

Η πρώιμη συνθετική περίοδος (early phase) καλύπτει το χρονικό διάστημα 1940-1959).¹¹⁴ Τα λιγοστά έργα που έγραψε την περίοδο του '40 (κανένα από τα οποία δεν είναι χρονολογημένο) είναι απλοϊκά με έντονο το στοιχείο της παρορμητικότητας και πολλές πεντατονικές αναφορές. Η ηπειρώτικη καταγωγή του είναι πρόδηλη στην μουσική του σε αυτήν την περίοδο. Η περιορισμένη επιρροή της Εθνικής Σχολής αποτυπώνεται στα έργα του της δεκαετίας του '50, στα οποία εντοπίζονται ξεκάθαρες αναφορές στην παράδοση και με μια γενικότερη αισθητική της σχολής, που φαίνεται από τίτλους έργων όπως *Χορός για βιολί και πιάνο*¹¹⁵ (αχρονολόγητο, μεταξύ 1949-1957¹¹⁶). Πολλά πρώιμα έργα του, για παράδειγμα το *Κουαρτέτο Εγχόρδων αρ. 1* και η *Συμφωνία αρ. 1* αποτελούν εξερεύνηση ενός νεοκλασσικού ύφους¹¹⁷ (στο ύφος του Σοστακόβιτς).¹¹⁸ Μεγάλο μέρος των συνθέσεών του γενικότερα αφορούν νεοκλασσικά είδη όπως συμφωνίες, κοντσέρτα, κουαρτέτα εγχόρδων, σονάτες κ.α.¹¹⁹

¹¹¹ Σακαλλιέρος, *Όψεις του ελληνικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20^ο αιώνα*, 58.

¹¹² Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική*, 170.

¹¹³ Καλοπανά, "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 14.

¹¹⁴ Μαγδαληνή Καλοπανά, "Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη," πρακτικά από το 7^ο Διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: *Μουσική, λόγος και τέχνες* (Κέρκυρα, 30 Οκτ.-1 Νοέμ., 2015), 416.

¹¹⁵ Kalorana, "Dragatakis, Dimitris," *Grove Music Online*, 1.

¹¹⁶ Καλοπανά. "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 513.

¹¹⁷ Νεοκλασικισμός στην μουσική ορίζεται το μουσικό ρεύμα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα που προέκυψε ως αντίδραση στην υπερ-χρωματική αρμονία και στην ρυθμική και μορφολογική ελευθερία της ρομαντικής εποχής. Οι νεοκλασσικοί συνθέτες δεν αναβιώνουν την μουσική της κλασσικής εποχής, αλλά χρησιμοποιούν τις αρχές της, όπως κλασσικές φόρμες και ξεκάθαρος ρυθμός. Stefan Kostka and Matthew Santa, *Materials and techniques of post-tonal music* (New York, NY: Routledge, 2018), 150.

¹¹⁸ Sakallieros, "Aspects of Neoclassicism within Post-War Greek Musical Avant-Garde," 6.

¹¹⁹ Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική μουσική*, 260.

Η άνοδος των σύγχρονων ρευμάτων που γνώρισε η Ελλάδα τις δεκαετίες του '50 και '60 ήταν ξαφνική και συνδυάστηκε με την ταυτόχρονη απομάκρυνση από τα ιδεώδη της Εθνικής Σχολής.¹²⁰ Τα ρεύματα αυτά εισήλθαν στον ελληνικό μουσικό χώρο από ινστιτούτα των Η.Π.Α και της Γερμανίας σε συνεργασία με το ελληνικό κράτος¹²¹ και μεταδόθηκαν από ραδιοφωνικούς σταθμούς όπως το Γ' Πρόγραμμα Ελληνικής Ραδιοφωνίας,¹²² που αποτελούσε συντροφιά του συνθέτη κάθε βράδυ.¹²³ Το 1966 εγκαινιάστηκαν επίσης οι Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής, στις οποίες ο Δραγατάκης παρουσιάστηκε ως συνθέτης και αποτέλεσε σίγουρα μια σημαντική επαφή του με τις σύγχρονες τάσεις της εποχής.¹²⁴ Μια ακόμη επιρροή στο ύφος του Δραγατάκη αυτή την εποχή φαίνεται να αποτέλεσαν τα έργα του καθηγητή του, Λεωνίδα Ζώρα, αυτά που γράφτηκαν μέσα στην δεκαετία του '50 και χρησιμοποιούν την ελεύθερη ατονικότητα.¹²⁵

Ακολούθως, η περίοδος 1960-1979 αποτελεί την συνθετική περίοδο ωρίμανσης στην οποία ο συνθέτης προσεγγίζει σταδιακά την σύγχρονη μουσική.¹²⁶ Η μουσική του γλώσσα από την αρχή της δεκαετίας του '60 εμπλουτίζεται με *avant-garde* στοιχεία και υιοθετεί ένα ατονικό ύφος, με απλές μορφές, ρυθμικά *ostinati* και μέρη *senza misura*.¹²⁷ Επιπλέον, επικρατεί ο αθεματικός χαρακτήρας, η χρήση διαστηματικών κυττάρων και ηχητικών δομικών μπλόκων.¹²⁸ Από τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα που συνυπάρχουν εκείνη την περίοδο, ο Δραγατάκης ενσωματώνει στο έργο του στοιχεία νεοκλασικισμού και μινιμαλισμού.¹²⁹ Ιδιαίτερα σε έργα του γραμμένα κοντά στις αρχές του 1960, όπως η *Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 1* (1958) και η *Συμφωνία αρ. 1* (1959), είναι εμφανής ο νεοκλασικισμός στο ύφος του Σοστακόβιτς. Σύμφωνα με τον Λεωτσάκο, αυτός ο παραλληλισμός «δεν πρέπει διόλου να θεωρηθεί ως επίδραση, αλλά μάλλον ως διαδρομή από την τονικότητα και την τροπικότητα προς την ατονικότητα δια μέσου απομακρυσμένων τονικοτήτων».¹³⁰

¹²⁰ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 224.

¹²¹ Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and his works in the 1920s: The introduction of musical modernism in Greece*, (Athens: Hellenic Music Centre, 2016), 322.

¹²² Kalopana, "The influence of musical *avant-garde* in the works of Dimitris Dragatakis," 2.

¹²³ Βάλια Δραγατάκη-Κορωνίδη, "Ο Πατέρας μου, Δημήτρης Δραγατάκης," 26.

¹²⁴ Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική μουσική*, 236.

¹²⁵ Kalopana, "The influence of musical *avant-garde* in the works of Dimitris Dragatakis," 2.

¹²⁶ Kalopana, "Dragatakis, Dimitris," *Grove music online*, 1.

¹²⁷ Magdalini Kalopana, "Folklore and modernity in Greek piano music of the 20th century: The case of Dimitris Dragatakis (1914-2001)," presented at *Musical folklore as a vehicle?* (Belgrade, 19-21 Nov., 2008), 181.

¹²⁸ Sakallieros, "Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical *avant-garde*," 12.

¹²⁹ Magdalini Kalopana, booklet notes in Lorenda Ramou *Dimitris Dragatakis: Complete solo piano music* (2008, Athens, Greece: Naxos), CD, 2.

¹³⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, "Η Ελλάδα και η ελιά," στο πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, *Αφιέρωμα Δημήτρης Δραγατάκης*, Αθήνα, Μάρτ. 2002, 23.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να αναφερθεί μια επιμέρους κατηγοριοποίηση των συνθετικών περιόδων του Δραγατάκη μέχρι το 1969, σύμφωνα με την Καλοπανά, με κριτήριο τις μουσικές επιρροές που δέχθηκε την εκάστοτε περίοδο.¹³¹ Αναλυτικότερα, η Καλοπανά ξεχωρίζει 5 στάδια:

1^η περίοδος (πριν το 1940-1949): Την περίοδο αυτή πραγματοποιεί τις πρώτες συνθετικές απόπειρες, οι οποίες βρίσκονται ακόμη σε ερασιτεχνικό στάδιο. Η επιρροή του είναι κυρίως από την Ήπειρο, με απλοϊκά πεντατονικά ως επί το πλείστον στοιχεία χωρίς την ύπαρξη τροπικότητας.

2^η περίοδος (1949-1957): Αποτελεί μια εξέλιξη των πρώτων προσπάθειών του της προηγούμενης περιόδου, καθώς χρησιμοποιεί το ίδιο θεματικό και μελωδικό υλικό από την γενέτειρά του, ωστόσο με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία και υπό το πρίσμα ρομαντικής αρμονίας. Την περίοδο αυτή το ύφος του κλίνει προς αυτό της Εθνικής Σχολής.

3^η περίοδος (1957-1961): Σταθερή παράμετρος παραμένει το ηπειρώτικο στοιχείο και οι πεντατονικές αναφορές, ωστόσο πλέον ο συνθέτης παρεκκλίνει από την ρομαντική αρμονία της Εθνικής Σχολής και προσεγγίζει τα σύγχρονα ρεύματα. Εντοπίζονται νεοκλασικά στοιχεία και επιρροές σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Το μουσικό του υλικό βρίσκεται στα όρια του τονικού φάσματος.

4^η περίοδος (1961-1963): Τώρα το ηπειρώτικο στοιχείο υπάρχει αλλά χρησιμοποιείται πιο διακριτικά, δίνοντας χώρο σε σύγχρονες τεχνοτροπίες. Ο Δραγατάκης πλέον βρίσκεται στο μεταίχμιο οδεύοντας προς την *avant-garde* μουσική. Αμφιταλαντεύεται ωστόσο ακόμη, κάνοντας βήματα μπροστά και πίσω με κατεύθυνση το σύγχρονο ύφος της *avant-garde* μουσικής. Δοκιμάζει το καινούργιο αυτό ύφος σε μικρά μουσικά σύνολα και έργα μικρής έκτασης.

5^η περίοδος (1963-1969): Οι πεντατονικές αναφορές δίνουν πλέον τόπο σε ένα καθαρά αθεματικό ατονικό ύφος, ωστόσο προς το τέλος επαναφέρονται στα έργα του και συνυπάρχουν. Το ύφος της *avant-garde* μουσικής έχει ενσωματωθεί πλήρως στα έργα του, τα οποία πλέον απευθύνονται σε μεγαλύτερα σύνολα και εντείνονται σε διάρκεια. «Τα στοιχεία που υπερτερούν είναι οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι, μικρά ανεπτυγμένα μουσικά κύτταρα, διαστήματα 2^{ας}, 4^{ης}, 5^{ης} και 7^{ης}, *cluster*, *glissandi*, ηχοχρωματικά εφέ, απουσία μέτρου και ελεύθερες φόρμες».¹³²

Από την δεκαετία του '70 κι έπειτα η μουσική του γλώσσα αναπτύσσεται.¹³³ Ο Δραγατάκης πειραματίζεται με ιδιότυπους συνδυασμούς οργάνων (όπως το κοντσέρτο του για

¹³¹ Kalopana, "The influence of musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis," 4-5.

¹³² Kalopana, "The influence of musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis," 5.

¹³³ Sakallieros, "Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde," 6.

τούμπα, 1978) και συνθέτει έργα ηλεκτρονικής μουσικής, κυρίως με μαγνητοταινία, αν και όχι πολλά. Σε συνέντευξή του το 1992 στο περιοδικό *Ήχος και Hi-Fi* αναφέρει σχετικά: «[...] τα ηλεκτρονικά μέσα τα χρησιμοποιώ όταν χρειάζεται. Και χρειάζεται. Αλλά να μην είσαι σκλάβος τους. Χωρίς το καινούριο βέβαια, δεν προχωρεί η ζωή. Αλλά ο δημιουργός δεν πρέπει να είναι σκλάβος των συστημάτων γιατί τότε παύει να είναι ελεύθερος, παγιδεύεται. Εξάλλου, η τεχνολογία αλλάζει πλέον κάθε μέρα κι επειδή κανείς δε μπορεί να ακολουθήσει το ξέφρενο ρυθμό της, δεσμεύεται με ό,τι έχει».¹³⁴ Η συνθετική του τεχνοτροπία από το '70 κι έπειτα χαρακτηρίζεται από αμεσότητα, μια συγκρατημένη εκφραστικότητα, υπόνοιες τονικών στοιχείων και μια καθαρή αίσθηση γραμμικότητας.¹³⁵ Ο Δραγατάκης πάντα έχει υπόψη του την γραμμικότητα και αν και αθεματική συνήθως, περιέχει μελωδικά θραύσματα που προσπαθούν να πάρουν μορφή. Υπάρχει μια σύνδεση αυτής της γραμμικής αίσθησης με την ηπειρώτικη καταγωγή του και την παράδοση, καθώς η μελωδία, το τραγούδι δηλαδή, είναι ουσιαστικά γραμμική έκφραση.

Από τις αρχές του 80' και μέχρι το τέλος της ζωής του το συνθετικό ύφος του Δραγατάκη αντιστοιχεί στην περίοδο ωριμότητας.¹³⁶ Όπως πολλοί συνθέτες προς το τέλος της ζωής τους, ο Δραγατάκης μαλακώνει το ύφος του κι αποκτά μεγαλύτερη πλαστικότητα στο γράψιμό του (τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα συνθέτη είναι ο Penderecki). Ο συνθέτης έχει πλέον κατασταλάξει σε αυτήν τη φάση και η γραφή του αποδίδει πλέον στην ολότητά του το χαρακτηριστικό «Δραγατάκειο» ύφος. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από ισορροπία κι ενότητα. Δεν εντοπίζονται έντονες αντιθέσεις, εξτρεμιστικές τεχνικές και πειραματισμοί, αντιθέτως τα έργα του είναι ενοποιημένες εκφράσεις ενός ώριμου ύφους, με τροπικά ενίοτε στοιχεία, χρήση της φωνής σε μεγάλο βαθμό και επαναχρησιμοποίηση θεμάτων από την σκηνική του μουσική.¹³⁷

Συμπερασματικά, ο Δραγατάκης αποτελεί μια μοναχική φιγούρα της εποχής του. Ένας συνθέτης με ιδιαίτερη ταυτότητα, αληθινά αυτοδίδακτος. Λόγω των οικονομικών και πολιτικών παραγόντων που επηρέασαν την συνθετική του δημιουργία, αλλά και την έμφυτη μουσική του ευαισθησία, είναι δύσκολο να αναλυθεί το ύφος του σε ένα γενικό συμπέρασμα ή να ταυτοποιηθεί με μια σχολή. Ανήκει στους συνθέτες που αποκλίνουν δημιουργικά από τον

¹³⁴ Αθανάσιος Βαλβίδας, "Δημήτρης Δραγατάκης: Ένας σύγχρονος συνθέτης με ρίζες στην παράδοση," *Ήχος και Hi-Fi*, τεύχ. 237, (1992): 52.

¹³⁵ Sakallieros, "Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde," 6.

¹³⁶ Kalopana, "Dragatakis, Dimitris," *Grove Music Online*, 2.

¹³⁷ Ο.π.

προπολεμικά καθιερωμένο μοντερνισμό και από τον κανονιστικό εθνικισμό.¹³⁸ Το βλέμμα του είναι στραμμένο προς το παρελθόν, όχι μόνο λόγω της επιρροής της ηπειρώτικης παραδοσιακής μουσικής και του αρχαιοελληνικού στοιχείου, παράμετροι άρρηκτα συνδεδεμένοι με τον μουσικό του λόγο, αλλά κι από τις ονομασίες που επιλέγει σε πολλά του έργα (*Νοσταλγία, Αντίκες, Αναδρομές*), καθώς και τα εξωμουσικά στοιχεία με τα οποία τα συνδέει.¹³⁹ Η πατρίδα του, με την ιδιαίτερη φύση της και τα ξεχωριστά τοπικά ακούσματα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της συνθετικής του οντότητας. Ωστόσο, αυτό που ξεχωρίζει τον Δραγατάκη από το ύφος της Εθνικής Μουσικής Σχολής είναι ο στόχος που έχει κατά την συνθετική του διεργασία, όταν αναφέρεται σε αυτά τα παραδοσιακά ακούσματα. Η χρήση των παραδοσιακών στοιχείων δεν είναι αυτοσκοπός για αυτόν, αλλά ένα εκφραστικό μέσο, το πιο προσιτό, δεδομένου ότι δεν σπούδασε ποτέ σύνθεση σε ακαδημαϊκά πλαίσια. Δεν το απασχόλησε ποτέ ο τίτλος του μοντέρνου συνθέτη (παρόλο που τα έργα του της δεύτερης ώριμης περιόδου 1960-80 φανερώνουν τάσεις μοντερνισμού), παράλληλα όμως η τροπικότητα και η χρήση ελληνικών παραδοσιακών στοιχείων δεν ήταν κάτι που επιδίωκε συνειδητά, σε αντίθεση με τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής.¹⁴⁰ Κανένα από τα μουσικά ιδιώματα που χρησιμοποίησε δεν ήταν ο τελικός του στόχος, αλλά ένα μέσο για την συνθετική του έκφραση.¹⁴¹

Συνολικά, ο Δραγατάκης ήταν ένας πολύ παραγωγικός συνθέτης με περισσότερα από 140 έργα. Τα 131 από αυτά είναι χρονολογημένα (από το 1957 και μετά), ενώ υπάρχουν 33 αχρονολόγητα μέσα στα οποία συμπεριλαμβάνονται έργα που ανήκουν στην κύρια δημιουργία του, ανολοκλήρωτα, πρώτες συνθετικές απόπειρες και διάφορα όπως μεταγραφές, εναρμονίσεις κι ένα θεωρητικό έργο.¹⁴² Το συνολικό εύρος της συνθετικής του δημιουργίας υπακούει σε όρους προφορικότητας και παρορμητικές τάσεις που απορρέουν από την έμφυτη μουσικότητα του, συνήθως χρησιμοποιώντας ως όχημα τα ακούσματα της γενέτειράς του. Για τον λόγο αυτό η υφή των έργων του είναι ρευστή, δημιουργώντας ένα μεταβαλλόμενο ηχητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ξεχωρίζουν ενίοτε οι διάφορες εκφάνσεις της (αντιστικτική υφή, ομοφωνική κ.α.) Η έννοια της προφορικότητας στο έργο του Δραγατάκη συναντάται με την περιγραφική της σημασία. Η μουσική του υπακούει πολλές φορές σε σημεία στίξης, όπως

¹³⁸ Sakallieros, "Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde," 12.

¹³⁹ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 16.

¹⁴⁰ Kalorana, "Folklore and modernity in Greek piano music," 181.

¹⁴¹ Γιώργος Λεωτσάκος, "Μουσική δωματίου Ι" στο *Αντίς για όνειρο: 88 Έργα Ελλήνων συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, επιμ. Γιάννης Σβώλος (Αθήνα: Πολιτιστική ολυμπιάδα-Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 2003), 114.

¹⁴² Καλοπανά. "Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων," 510.

συμβαίνει και στον προφορικό λόγο, τα οποία δημιουργούνται από πυκνώσεις και αραιώσεις στην μουσική επιφάνεια.

Μέσα σε αυτήν την αστάθεια της υφής το μοντέλο της έντασης-χαλάρωσης δεν επιτυγχάνεται με την χρήση διάφωνων διαστημάτων, αλλά εντοπίζεται σε επίπεδα πύκνωσης κι αραιώσης. Αυτό αποτελεί ένα κατάλοιπο της ηπειρώτικης μουσικής. Τα διάφωνα διαστήματα στην κοινή πρακτική για τον Δραγατάκη δεν συνιστούν διαφωνία, όπως και στην πολυφωνική ηπειρώτικη μουσική (χαρακτηριστικό της μουσικής οι καταλήξεις ενίοτε σε διαστήματα 2^{ας} μεγάλης). Ακολούθως, ο Δραγατάκης δεν ήταν φορμαλιστής καθώς ένα τέτοιο μεταλλασσόμενο ηχητικό περιβάλλον δεν μπορεί να υπακούσει σε αυστηρές μορφολογικές δομές. Η ιδιαιτερότητα της ουσιαστικά αυτοδίδακτης μουσικής του τεχνοτροπίας γίνεται πιο κατανοητή από το συγκεκριμένο απόσπασμα του μαθητή του Φίλιππου Τσαλαχούρη σε συνέντευξή του στην Καλοπανά:

«[...] Αυτό που μπορώ να πω για τη μουσική του είναι ότι δεν εξηγείται με μουσικούς όρους, δηλαδή αν στα έργα του αναλωθείς να ψάχνεις σειρές και μορφές, θα χάσεις την ουσία. Η μουσική του είναι χειρονομίες[...].»¹⁴³

2.4. Τα πιανιστικά έργα του Δ.Δραγατάκη

Το σύνολο των συνθέσεων για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη εκτείνεται σε όλη τη διάρκεια της συνθετικής του δημιουργίας. Ο ίδιος δεν ήταν πιανίστας και τα έργα του μαρτυρούν την αγάπη του για το βιολί κι έναν έγχορδο τρόπο σκέψης, λίγο απόμακρο από το πιανιστικό ιδίωμα.¹⁴⁴ Για αυτόν τον λόγο είχαν εν μέρει παραγκωνιστεί κατά τη διάρκεια της ζωής του συνθέτη¹⁴⁵ σε σχέση με τα ορχηστρικά του έργα και τα έργα μουσικής δωματίου, τα οποία καταλαμβάνουν τον μεγαλύτερο όγκο στον κύριο κορμό της συνθετικής του δημιουργίας. Συνέθεσε συνολικά 11 σολιστικά έργα για πιάνο, καθώς επίσης και μεγάλο όγκο μουσικής δωματίου για το όργανο και το κοντσέρτο του για πιάνο και ορχήστρα (1975-1977). Στα παραπάνω προστίθενται τα δύο του έργα για δύο πιάνο, *Αναδρομές IV* (1983, για δύο εκτελεστές) και *Αντίλογοι* (1988, για τέσσερις

¹⁴³ Μαγδαληνή Καλοπανά, “Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης: Εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό,” παρουσιάστηκε στο 14^ο Διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: *Ιστορίες, παραδόσεις, μεταφράσεις* (Άρτα, 26-27 Νοεμ., 2022), 77.

¹⁴⁴ Έφη Αγραφιώτη, “Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη,” *Μουσικής Αντίφωνον*, τεύχ. 7 (Νοέμ.-Δεκ., 2004): 42.

¹⁴⁵ Ο.π.

εκτελεστές). Ο Δραγατάκης θεωρούσε το πιάνο ένα μέσο δημιουργίας, όχι φορέα δεξιοτεχνίας κι αυτό αντικατοπτρίζεται στο γράψιμό του.¹⁴⁶ Η κάθε στυλιστική του αλλαγή και αισθητική εξέλιξη αντιπροσωπεύεται στο σύνολο αυτών των σολιστικών πιανιστικών του έργων.¹⁴⁷

Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η Ράμου διακρίνει τις πιανιστικές του συνθέσεις σε ενότητες έργων με κριτήριο τα κοινά τους χαρακτηριστικά και την περίοδο σύνθεσής τους.¹⁴⁸ Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει τα έργα *Πεταλούδα* (πριν το 1940), *Νοσταλγία* (εκτιμάται το 1940) και *Μικρή Μπαλάντα* (1949). Τα έργα αυτής της ενότητας παρουσιάζουν έναν ρομαντικό, απλοϊκό χαρακτήρα, μελωδικότητα, κατανοητές μορφολογικές δομές με συμμετρικές φράσεις, ρομαντική αρμονία και χρήση κυρίως πεντατονικών κλιμάκων. Αναλυτικότερα, η *Πεταλούδα*, πρωτόλεια του συνθέτη, θυμίζει παιδικό, παραδοσιακό τραγούδι με απλοϊκό ρυθμό και πεντατονικές κλίμακες, χωρίς ακόμη την ύπαρξη της ρομαντικής αρμονίας της Εθνικής Σχολής.¹⁴⁹ Ο συνθέτης αναφέρει ως πρώτο του κομμάτι την *Νοσταλγία* και το κατατάσσει πρώτο στην χειρόγραφη εργογραφία του. Είναι ένα κομμάτι ελαφρώς πιο δύσκολο, αλλά επίσης πεντατονικό και ρομαντικό, γραμμένο αυθόρμητα ένα μεσημέρι, πριν την ενασχόληση του Δραγατάκη με την σύνθεση.¹⁵⁰ Η *Πεταλούδα* και η *Νοσταλγία* θα μπορούσαν να είναι κομμάτια διδακτικά. Μάλιστα, ο ίδιος ο συνθέτης δίδαξε την *Πεταλούδα*, που αφηγείται την ιστορία της σύντομης ζωής μιας πεταλούδας που πετάει από λουλούδι σε λουλούδι και πεθαίνει στο τέλος, στην εγγονή του.¹⁵¹ Η *Μικρή Μπαλάντα* είναι το έργο που προσεγγίζει στον μεγαλύτερο βαθμό το ύφος της Εθνικής Σχολής, φανερώνοντας πιθανές επιρροές από τις αρκετά προγενέστερες *Μπαλάντες* του Καλομοίρη.¹⁵² Η *Μικρή Μπαλάντα* και η *Νοσταλγία* έχουν κοινό χαρακτηριστικό την έντονη «Καλομοιρική» παρουσία, ενσωματώνοντας ελληνικά στοιχεία μέσα σε ένα πλαίσιο ρομαντικής αρμονίας. Ο ίδιος ο συνθέτης μέχρι τα μέσα του 1990 θεωρούσε ότι η *Μικρή Μπαλάντα* ήταν ένα «παιδιάστικο» κομμάτι και δεν είχε θέση δίπλα στα μεταγενέστερα πιο ώριμα έργα του, αν και απέσπασε καλές κριτικές.¹⁵³

Η δεύτερη ενότητα αποτελείται μόνο από την *Σονατίνα αρ. 1* (1961) και *Σονατίνα αρ.2* (1963). Μπορεί να θεωρηθεί μεταβατική ενότητα, καθώς πρόκειται για τα πρώτα του πιανιστικά έργα που αγγίζουν την ατονικότητα και τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής,¹⁵⁴ αφήνοντας

¹⁴⁶ Kalorana, "Folklore and modernity in Greek piano music," 180.

¹⁴⁷ Magdalini Kalorana, booklet notes in *Complete solo piano music 2*.

¹⁴⁸ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 15-16.

¹⁴⁹ Kalorana, "Folklore and modernity in Greek piano music," 180, 185.

¹⁵⁰ Αγραφιώτη, "Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη," 43.

¹⁵¹ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 20.

¹⁵² Ο.π.

¹⁵³ Αγραφιώτη, "Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη," 43.

¹⁵⁴ Magdalini Kalorana, booklet notes in *Complete solo piano music, 2*.

σταδιακά πίσω την «Καλομοιρική» επιρροή και τις ρομαντικές αρμονίες της Εθνικής Σχολής. Είναι σημαντικό να λάβει κανείς υπόψη την συνολική επιρροή των μοντερνιστικών τάσεων της εποχής που δέχθηκε ο Δραγατάκης στις αρχές του 1960 και ιδιαίτερα την αναποφασιστικότητα που διακατείχε το συνθετικό του ύφος την περίοδο 1961-1963 ως προς την χρήση στοιχείων της *avant-garde*. Οι σονάτες αυτές είναι τριμερείς, νεοκλασικές σύμφωνα με το ύφος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού του Σοστακόβιτς (*Σονατίνα αρ. 1*) το οποίο εξελίσσεται σε ένα ατονικό νεοκλασικό ύφος (*Σονατίνα αρ. 2*).¹⁵⁵ Η *Σονατίνα αρ. 1* είναι το πρώτο ατονικό έργο για πιάνο του Δραγατάκη, με εμφανιζόμενα παιχνίδια πολυρυθμίας, επικράτηση ημιτονίων (στο α' μέρος) και αναφορές στην ηπειρώτικη μουσική (ιδιαίτερα στο β' μέρος).¹⁵⁶ Είναι ένα ιστορικά σημαντικό έργο για την εξέλιξη της συνθετικής πορείας του Δραγατάκη, το οποίο βρίσκεται στο μεταίχμιο, ενσωματώνοντας ηπειρώτικα και πεντατονικά στοιχεία μέσα σε ένα περιβάλλον ατονικό αλλά που περιέχει ταυτόχρονα τονικές αναφορές. Με την *Σονατίνα αρ. 2* έχει πλέον κατασταλάξει στον ατονικό τρόπο γραφής, χωρίς την ύπαρξη τονικών αναφορών, ενώ το ηπειρώτικο στοιχείο είναι πιο διακριτικό. Εντοπίζεται στο αργό β' μέρος, όπου οι λεγκατούρες παραπέμπουν σε ισοκράτη, καθώς και στην επιθυμία του συνθέτη να παιχτεί το γ' μέρος πιο γρήγορα για να παραπέμπει σε τρίσημο ηπειρώτικο χορό.¹⁵⁷ Ο Δραγατάκης ήταν μάλλον αρνητικός σε παρουσιάσεις του έργου αυτού, καθώς ήθελε να αναθεωρήσει σημεία που δεν έβρισκε πειστικά ή του προκαλούσαν αμηχανία.¹⁵⁸

Ακολουθεί το έργο *Αντίκες* (1972), το οποίο είναι κι αυτό που θα απασχολήσει την γράφουσα στην παρούσα εργασία και θα αναλυθεί εκτενέστερα στην πορεία. Το έργο αυτό πρόκειται για μια σειρά από ατονικές μινιατούρες που, σύμφωνα με την Ράμου, παρουσιάζει μοναδικά χαρακτηριστικά και δεν μπορεί να ενταχθεί σε καμία ενότητα με άλλα σολιστικά έργα για πιάνο του Δραγατάκη. Το μοναδικό πιανιστικό του έργο που φέρει ομοιότητα είναι το *Κοντσέρτο για σόλο πιάνο και ορχήστρα*.

Η τελευταία ενότητα περιλαμβάνει τα υπόλοιπα πέντε έργα για σόλο πιάνο *Αναδρομές II* (1977), *Σπουδή I* και *Σπουδή II* (1981), *Ηνέλια* (1997) και *Μονόλογος αρ.4* (2001). Όλα τα πιανιστικά έργα του Δραγατάκη από τις *Αντίκες* κι έπειτα χαρακτηρίζονται από συνθετική ωριμότητα, ατονικότητα και την πρόσμιξη στοιχείων των σύγχρονων ρευμάτων με την ελληνικότητα.¹⁵⁹ Στα έργα αυτά οι αναφορές στην ελληνική παράδοση βρίσκονται συνήθως μέσα

¹⁵⁵ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 256.

¹⁵⁶ Αγραφιώτη, "Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη," 43.

¹⁵⁷ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 16, 21.

¹⁵⁸ Αγραφιώτη, "Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη," 43.

¹⁵⁹ Magdalini Kalopana, booklet notes in *Complete solo piano music*, 3.

σε ένα *ritornello* ως διαστήματα 4^{ης} η 5^{ης} καθαρής στο θεματικό υλικό.¹⁶⁰ Η τελευταία ενότητα εμφανίζει σταδιακή απελευθέρωση των φράσεων από τυπικές μορφολογικές δομές, μη αναπτυσσόμενα ατονικά μοτίβα, εκτενέστερες μονομερής μορφές και συχνές αλλαγές της ρυθμικής αγωγής στον διαχωρισμό της κάθε επιμέρους ενότητας.¹⁶¹ Οι *Αναδρομές* αφορούν μια ενότητα τεσσάρων έργων, για την οποία ο Δραγατάκης αναφέρθηκε στην «ύπαρξη μιας εσωτερικής παρελθοντικής πηγής», «ένα παρελθόν από το οποίο βγάζουμε «κάτι»».¹⁶² Οι *Αναδρομές II* φαίνεται να είναι ένα όχημα αναζήτησης νέων λύσεων για ζητήματα μουσικής φόρμας, γραμμένο σε ελεύθερη ατονικότητα με τροπικά στοιχεία.¹⁶³ Το έργο είναι ιδιαίτερα απαιτητικό, ενώ ο ίδιος το χαρακτήριζε με χιουμοριστικό τρόπο ως «βασανιστήριο για τον εκτελεστή».¹⁶⁴ Οι Σπουδές του αποτελούν, σύμφωνα με τον ίδιο, συνθετική άσκηση.¹⁶⁵ Η *Σπουδή II* χρησιμοποιεί ιδέες από την προγενέστερη σκηνική μουσική της *Μήδειας* (1968).¹⁶⁶ Ο αρχαϊκός χαρακτήρας αυτής της σπουδής είναι αισθητός στις παράλληλες 4^{ες}, στις οκτάβες και στην κυριαρχία ενός παρεστιγμένου μοτίβου.¹⁶⁷ Ακολουθεί το έργο *Ηνέλια*, το οποίο είναι το μόνο από τα ώριμα έργα του που χρησιμοποιεί την ατονικότητα και την ένδειξη *senza misura* σε συνδυασμό με ρομαντική αρμονία και ελληνικά στοιχεία, επιστρέφοντας σε τονικές αναφορές.¹⁶⁸ Τέλος, ο *Μονόλογος αρ. 4*, ένα αφαιρετικό έργο, λιτό με ελεύθερη φόρμα και ρυθμική πλαστικότητα¹⁶⁹, είναι το τελευταίο μιας ενότητας με ομότιτλα έργα. Η ρυθμική ελευθερία αντικατοπτρίζεται σε ενδείξεις *senza misura* και συχνές αλλαγές του μέτρου. Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται όλα τα πιανιστικά έργα του Δραγατάκη με χρονολογική σειρά:

¹⁶⁰ Kalopana, "Folklore and modernity in Greek piano music," 180.

¹⁶¹ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 16.

¹⁶² Ο.π.

¹⁶³ Ο.π., 23.

¹⁶⁴ Αγραφιώτη, "Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη," 43.

¹⁶⁵ Ο.π.

¹⁶⁶ Magdalini Kalopana, booklet notes in *Complete solo piano music*, 3.

¹⁶⁷ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 24.

¹⁶⁸ Kalopana, "Folklore and modernity in Greek piano music," 185.

¹⁶⁹ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 24.

Συνθετική περίοδος	Έργο	Χρονολογία
Πρώτη ενότητα	Πεταλούδα	Αχρονολόγητο, εκτιμάται πριν το 1940 ¹⁷⁰
	Νοσταλγία	Αχρονολόγητο, εκδόθηκε το 1940, εκτιμάται ότι η χρονολογία σύνθεσης είναι ίδια. ¹⁷¹
	Μικρή Μπαλάντα	1949
Δεύτερη ενότητα	Σονατίνα αρ. 1	1961
	Σονατίνα αρ. 2	1963
Τρίτη ενότητα	Αντίκες	1972
	Κοντσέρτο για σόλο πιάνο και ορχήστρα	1975-1977
Τέταρτη ενότητα	Αναδρομές II	1977
	Σπουδή I	1981
	Σπουδή II	1981
	Αναδρομές IV (2 πιάνο)	1983
	Αντίλογοι (2 πιάνο)	1988
	Ηνέλια	1997
	Μονόλογος αρ.4	2001

¹⁷⁰ Καλοπανά. “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων,” 52.

¹⁷¹ Ο.π.

2.4.1. Ηπειρώτικα χαρακτηριστικά στα έργα για σόλο πιάνο

Επιπρόσθετα από την κατηγοριοποίηση των έργων του Δραγατάκη σε συνθετικές ενότητες, η Ράμου εντοπίζει τα παρακάτω χαρακτηριστικά της ηπειρώτικης μουσικής και πως αυτά τα ενσωματώνει στο πιανιστικό ιδίωμα.¹⁷²

- Η αυτοσχεδιαστικότητα των οργανικών μοιρολογιών, στα οποία ένα κλαρίνο δημιουργεί ελεύθερα μελωδικά κύτταρα χωρίς να τα επαναλαμβάνει πάνω σε έναν ισοκράτη λαούτου. Η Ράμου ερμηνεύει τα ρυθμομελωδικά κύτταρα και αυτοσχεδιαστικά μοτίβα ως ένα αυτοσχεδιαστικό ηπειρώτικο βιολί ή κλαρίνο. Επίσης, οι συχνή ένδειξη *senza misura*, όπως εμφανίζεται και στις *Αντίκες*, αποδίδουν την ρυθμική πλαστικότητα του ηπειρώτικου αυτοσχεδιασμού: «Παρόλο που οι αναλογίες μεταξύ των ρυθμικών αξιών θα πρέπει να παραμένουν όπως είναι γραμμένες, η ερμηνεία πρέπει ταυτόχρονα να αποφεύγει την όποια προβλεψιμότητα κι επαναληπτικότητα, σαν το κάθε μουσικό συμβάν να διαμορφωνόταν την ίδια τη στιγμή της εκτέλεσής του».¹⁷³ Τέλος, οι συχνές κορώνες στα πιανιστικά του έργα αποδίδουν τις μικρές ανάπαυλες, σταματήματα δηλαδή ανάμεσα σε αυτοσχεδιαστικά τμήματα. Ο πιανίστας θα πρέπει να την εκτελέσει ελεύθερα, ανάλογα με την εκάστοτε θέση της στην μουσική επιφάνεια.
- Η φλογέρα στο ποιμενικό σκάρο (τραγούδια των βοσκών) και τα καμπανάκια τα οποία εμφανίζονται χωρίς περιοδικότητα, μιμούμενα το ποιμενικό ηχητικό περιβάλλον.
- Η ταυτόχρονη συνύπαρξη φαινομενικά ανεξάρτητων φωνών.
- Ο οργανικός ισοκράτης. Στα χειρόγραφα του Δραγατάκη εντοπίζονται μακριές λεγκατούρες σε κρατημένους φθόγγους οι οποίες δεν είναι σαφές το που καταλήγουν και έχουν σκοπό να παρατείνουν τον φθόγγο ανεξάρτητα με την προσθήκη περισσότερων φωνών στην πορεία. Για τον εκτελεστή αυτό υποδεικνύει την χρήση του πεντάλ, ώστε να είναι ευδιάκριτος ο φθόγγος μέχρι την αλλαγή του. Συχνά υποδηλώνουν ότι ο φθόγγος ή η συνήχηση πρέπει να ηχεί μέχρι το τέλος. Τέτοιες λεγκατούρες υπάρχουν και στις *Αντίκες*.
- Το πολυφωνικό ηπειρώτικο τραγούδι. Πέρα από την επιρροή του στο φθογγικό υλικό με την χρήση πεντατονικών στοιχείων, η ηπειρώτικη πολυφωνία υποδεικνύει στον εκτελεστή ένα πιο αργό ρυθμό, έτσι ώστε να ακουστούν όλα τα διαστήματα της πεντατονικής αρμονίας καθαρά.

¹⁷² Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 16-17.

¹⁷³ Ο.π., 17.

- Το γενικό «ηπειρώτικο ηχόχρωμα». Το μουσικό κείμενο του Δραγατάκη πολλές φορές παραπέμπει σε συγκεκριμένα ηχοχρώματα, ειδικά όσον αφορά τα πιανιστικά του έργα τα οποία υπάρχουν σε ενορχηστρωμένη εκδοχή.
- Οι αναφορές του συνθέτη σε ένα παρελθόν, που πιθανώς υπονοεί την παράδοση της γενέτειράς του.

2.4.2. Οι Αντίκες

Το έργο αυτό γράφτηκε το 1972 εν μέσω της δικτατορίας, σε μια περίοδο που ο συνθέτης δραστηριοποιούνταν στον χώρο του αρχαίου δράματος και της σκηνικής μουσικής. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο χειρόγραφο ο Δραγατάκης γράφει την αγγλική μετάφραση του τίτλου ως «ANTIKES» κι όχι «ANTIQUES» όπως μεταφράζεται στην έκδοση της Λορέντας Ράμου.¹⁷⁴ Ο Δραγατάκης συνήθως έγραφε τις αφιερώσεις των πιανιστικών του έργων στους εκτελεστές είτε κατά τις πρόβες, είτε μετά την πρώτη συναυλία, ως ένδειξη ικανοποίησης με την εκάστοτε ερμηνεία.¹⁷⁵ Οι αντίκες αποτελούν το μοναδικό πιανιστικό του έργο που αφιέρωσε εκ των προτέρων στην πιανίστρια που το εκτέλεσε για πρώτη φορά, τη Νέλλη Σεμιτέκολο.¹⁷⁶ Ο Δραγατάκης δεν συνέθεσε το έργο κατόπιν παραγγελίας ή για κάποιο σκοπό, παρά μόνο από την εσωτερική του αναγκαιότητα να εκφράσει τις σκέψεις του έπειτα από την επίσκεψή του σε μια έκθεση γλυπτών του Γρηγόρη Σεμιτέκολο, ο οποίος ήταν εικαστικός, γλύπτης και performer.¹⁷⁷ Τόσο αυτός, όσο και η Νέλλη Σεμιτέκολο συνδέθηκαν με την μεταπολεμική μουσική πρωτοπορία. Αξιοσημείωτο είναι ότι εκείνη την εποχή ο γλύπτης Σεμιτέκολο ασχολούνταν με την αναπαράσταση αρχαιοελληνικών αγαλμάτων.¹⁷⁸ Σε σημείωμα της ηχογράφησης του έργου σε δίσκο ακτίνας από τον Ερμή Θεοδωράκη το 1999, ο συνθέτης αναφέρει για το έργο:

«Η επίσκεψή μου σε μια έκθεση του γλύπτη Γρηγόρη Σεμιτέκολο στάθηκε η αφορμή να γράψω αυτό το μικρό έργο για πιάνο, το οποίο δεν υπακούει σε γνωστούς κανόνες μουσικοθεωρητικής γραφής. Πρόκειται για οκτώ μικρογραφίες, σχήματα της ανθρώπινης ευαισθησίας που ταξιδεύουν στο χωροχρόνο, σε θρύλους και πραγματικότητες και μεταφέρουν την αγωνία, τον πόνο και τον χορό, την άγρια φύση, το παράπονο και το

¹⁷⁴ Καλοπανά. “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων,” 257.

¹⁷⁵ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 15.

¹⁷⁶ Ο.π., 15, 25.

¹⁷⁷ Σακαλλιέρος, Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα, 257.

¹⁷⁸ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 22.

κλάμα. Συνοψίζουν τη μακρινή ιστορία του ανθρώπου που συχνά με τον όγκο της σβήνει τα πάντα. Γράφτηκε το 1972 και είναι αφιερωμένο στην πιανίστα Νέλλυ Σεμιτέκολο».¹⁷⁹

Η Έφη Αγραφιώτη, πιανίστρια η οποία πραγματοποίησε μια από τις πρώτες εκτελέσεις του έργου το 1990 στο Μέτσοβο (ενδεχομένως και την πρώτη),¹⁸⁰ αποκαλεί το έργο ως το «δυσχερέστερο ερμηνευτικά κομμάτι του Δραγατάκη».¹⁸¹ Η Αγραφιώτη δεν είχε προετοιμάσει το έργο με τον συνθέτη, της είχε μόνο εκφράσει την επιθυμία του να διαφοροποιηθούν εμφανώς οι τρεις τελευταίες μινιατούρες,¹⁸² οι πιο τραγικές, δεξιοτεχνικές κι εμπνευσμένες του έργου.

Σε μια παρουσίαση του έργου στον συνθέτη από τον Ερμή Θεοδωράκη, ο Δραγατάκης ζήτησε «τα αργά μέρη [να είναι] αργά και τα γρήγορα γρήγορα», υποδεικνύοντας έτσι τον έντονο αντιθετικό χαρακτήρα που θα πρέπει να έχει το έργο. Για τον σκοπό αυτό ζήτησε από τον εκτελεστή ελευθερία και εκφραστικότητα στα αργά μέρη, συχνή χρήση του πεντάλ και αποφυγή οποιασδήποτε προβλεψιμότητας στα μέρη με την ένδειξη *senza misura*, ενώ για τα γρήγορα ζήτησε απόλυτη ρυθμική ακρίβεια κι ακόμη γρηγορότερη ρυθμική αγωγή.¹⁸³ Επιπλέον, η κάθε μινιατούρα θα πρέπει να παιχτεί *attacca*.¹⁸⁴

Οι Αντίκες, όπως και τα μεταγενέστερα ώριμα πλέον έργα του συνδυάζουν το ελληνικό ηπειρώτικο στοιχείο με την ελεύθερη ατονικότητα, αλλά με ενίοτε τροπικά στοιχεία¹⁸⁵. Ο Γιώργος Σακαλλιέρος αναφέρεται στην μορφή του έργου ως σουίτα ή μικρής συλλογής με έντονα αντιθετικό χαρακτήρα των επιμέρους μουσικών στοιχείων που την απαρτίζουν.¹⁸⁶

Το προγενέστερο ορχηστικό έργο του Δραγατάκη *Στροφές I-X* (1970-72) είναι σημαντικό ως προς την κατανόηση συγκεκριμένων ηχοχρωματικών χαρακτηριστικών του έργου, καθώς το αρ. 6 από τις στροφές είναι η ενορχηστρωμένη εκδοχή της μινιατούρας IV.¹⁸⁷ Το ηπειρώτικο στοιχείο στην ενορχηστρωμένη εκδοχή εντοπίζεται στις απότομες εκρήξεις στα κρουστά που παραπέμπουν σε νταούλι, στην ύπαρξη ίσου στα έγχορδα, σολιστικά πνευστά σε ψηλές περιοχές ως πιθανή αναφορά στο ποιμενικό σκάρο και ιδιαίτερα στην χρήση της ψηλής περιοχής του όμποε που παραπέμπει σε ζουρνά. Οι Αντίκες εμφανίζουν συγγένεια με το κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα του Δραγατάκη, όπου σύμφωνα με τον Ε. Θεοδωράκη υπάρχει σε ένα σύντομο

¹⁷⁹ Καλοπανά. «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 259.

¹⁸⁰ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 22.

¹⁸¹ Αγραφιώτη, «Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη», 43.

¹⁸² Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 22.

¹⁸³ Ο.π.

¹⁸⁴ Ο.π.

¹⁸⁵ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 257.

¹⁸⁶ Ο.π.

¹⁸⁷ Ο.π., 22.

σολιστικό σημείο του πρώτου μέρους του κοντσέρτου που εμφανίζει παρόμοιο ύφος με την μινιατούρα IV, την οποία ξεχώριζε από τις υπόλοιπες ως «μια αναφορά στην ηπειρώτικη μουσική, και πρέπει να έχει μια ανάλογη έκφραση πόνου».¹⁸⁸ Επιπρόσθετα, η Ράμου κάνει έναν ενδιαφέρον παραλληλισμό του έργου με τις μινιατούρες με τίτλο *Douze Notations* του Πιέρ Μπουλέζ.¹⁸⁹ Παρατηρεί ομοιότητα μεταξύ της πρώτης μινιατούρας των δύο έργων, καθώς μεταξύ της μινιατούρας IV και την «ιερατική» *Notation no. 4* του Μπουλέζ. Ίσως όμως το κλειδί σε αυτόν τον παραλληλισμό να βρίσκεται στην ομοιότητα μεταξύ της μινιατούρας VII και της *Notation no. 6*. Με βάση τις σημειώσεις της Ράμου, οι δύο αυτές μινιατούρες μοιράζονται την καρκινική τεχνική, έντονα δεξιοτεχνική γραφή και γρήγορη ρυθμική αγωγή. Ο Σακαλλιέρος επεκτείνει αυτόν τον παραλληλισμό της μινιατούρας VII και σε άλλα έργα. Βρίσκει ομοιότητες στην χρήση της καρκινικής τεχνικής με τον άξονα συμμετρίας στην μέση του κομματιού στα έργα αρ. 18 “Der Mondfleck” του Pierrot lunaire και op. 21 (1912) του Arnold Schoenberg, ενώ ο τρόπος οργάνωσης του ατονικού υλικού και δωδεκαφθογγισμού παραπέμπει στις 14 Invenzioni [“II(3) Canon a 3 Voci (per diminuzioni e per movimento contrario)”] (1925) και την Ostinata in tre parti (II. “Aria”) (1926-27) του Δημήτρη Μητρόπουλου (Sakallieros 2016, 172-73, 198-200).¹⁹⁰ Παρακάτω παρατίθενται τα μέρη του έργου:

Μινιατούρα I	Largo ♩=42
Μινιατούρα II	Allegretto ♩=160
Μινιατούρα III	Allegro ♩=160
Μινιατούρα IV	Moderato ♩=63
Μινιατούρα V	Molto sostenuto
Μινιατούρα VI	Allegretto ♩=76
Μινιατούρα VII	Presto
Μινιατούρα VIII	Adagio ♩=44

Πίνακας 1. Τα μέρη της συλλογής “Αντίκες.”

¹⁸⁸ Ο.π., 22

¹⁸⁹ Ο.π., 26.

¹⁹⁰ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 257-258.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ *ΑΝΤΙΚΕΣ*

3.1. Στόχοι και μεθοδολογία της ανάλυσης

Η γενική δυσκολία στην ανάλυση και ταυτοποίηση συνθετικών τεχνικών και διεργασιών σε έργα του 20^{ου} αιώνα, σε συνδυασμό με την απουσία ακαδημαϊκότητας στη μουσική του Δραγατάκη, οδήγησαν την γράφουσα στην εφαρμογή διάφορων μεθοδολογικών προσεγγίσεων, ανάλογες πάντα με τις ανάγκες της εκάστοτε μινιατούρας. Ο κύριος στόχος της αναλυτικής διαδικασίας των επιμέρους μικρογραφιών της συλλογής επικεντρώνεται στην ανάδειξη των στοιχείων που συγκροτούν την βασική συνθετική ιδέα της κάθε μινιατούρας και η αποκάλυψη πολυεπίπεδων μουσικών σχέσεων. Η ανάλυση της κάθε επιμέρους μινιατούρας αποσκοπεί στην διεξαγωγή συμπερασμάτων για την μακροδομή της συλλογής, καθώς και στην υφολογική τοποθέτηση του έργου σε σχέση με την εργογραφία του γενικότερα και σε σχέση με τα έργα του για σόλο πιάνο ειδικότερα. Ο δευτερεύων στόχος της αναλυτικής διεργασίας αφορά την αναγνώριση των εντόπιων στοιχείων του έργου, όπως αυτά εμφανίζονται στο γενικό του συνθετικό ύφος. Η βασική προσέγγιση της παρούσας εργασίας αποσκοπεί σε μια ολοκληρωμένη και σφαιρική ανάλυση του έργου, επομένως λαμβάνοντας υπόψιν το ιστορικό υπόβαθρο του συνθέτη δεν θα πρέπει να παραληφθούν οι αναφορές στην ελληνικότητα που μπορεί να εντοπιστούν. Η επιλογή των αναλυτικών μεθοδολογιών καθορίστηκε από τις ανάγκες του ίδιου του έργου και την προσπάθεια αποδόμησης των πολύπλοκων δομικών και μορφολογικών επιπέδων, χωρίς την απομάκρυνση της από το ακουστικό αποτέλεσμα. Λόγω του διττού υφολογικού χαρακτήρα της συλλογής, του εντόπιου και του μοντερνιστικού, χρησιμοποιήθηκαν αντίστοιχες μεθοδολογικές προσεγγίσεις ανάλογες με το ύφος της κάθε μινιατούρας.

Η μεθοδολογία ανάλυσης που χρησιμοποιήθηκε ως κύριος πυλώνας για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας είναι η θεωρία φθογγικών συνόλων του Allen Forte. Κριτήριο αυτής της επιλογής αποτέλεσε το μεγάλο εύρος εφαρμοσιμότητας της θεωρίας, έτσι ώστε να διατηρηθεί μεθοδολογική συνέπεια και να είναι δυνατή η σύγκριση των μερών της συλλογής, παρά τις υφολογικές διαφορές. Η διαλογή των φθογγικών συνόλων έγινε με βάση την σαφήνεια (*clarity*), δηλαδή των συνόλων που υποδεικνύονται από τα στοιχεία του μουσικού κειμένου και διακρίνονται ως μουσικές μονάδες, καθώς και με βάση το ενδιαφέρον δημιουργούν οι σχέσεις

μεταξύ των επιλεγμένων συνόλων.¹⁹¹ Επομένως, το φθογγικό υλικό ομαδοποιήθηκε σε φθογγικά σύνολα κυρίως με βάση την αναγνωρισιμότητά τους στην μουσική επιφάνεια και τον βαθμό επανεμφάνισής τους. Παράλληλα, μελετήθηκαν ως προς τους μετασχηματισμούς και την αλληλεπίδρασή τους με την μορφή και με βαθύτερες δομικές σχέσεις. Επίσης, μελετήθηκε ο ρυθμικός σκελετός συγκεκριμένων μερών του έργου με αναγωγικά διαγράμματα διάταξης της ρυθμικής υφής, ώστε να προκύψει μια συνολική εικόνα της ρυθμικής και μορφολογικής οργάνωσης στα μέρη *senza misura*.

Τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για τα μέρη επικρατούν τα ηπειρώτικα στοιχεία ή υπάρχουν στοιχεία νεοτονικής αρμονίας περιλαμβάνουν την εύρεση φθογγικών κέντρων και μεγαλύτερων φθογγικών συλλογών, όπως της ολοτονικής ή διατονικής, σύμφωνα με την ορολογία του Joseph Straus στο *Introduction to Post-Tonal Music*. Σε ορισμένα μέρη μελετήθηκε το δίκτυο ρυθμικών και φθογγικών σχέσεων από το οποίο προκύπτει η μοτιβική δομή, με βάση την συνάφειά της. Τα μοτίβα επομένως αναλύθηκαν ως προς τις λιγότερο ή περισσότερο διαφοροποιημένες εμφανίσεις τους και την ρευστοποίησή τους (liquidation).

Επιπλέον, από τα εργαλεία ανάλυσης τονικής μουσικής χρησιμοποιήθηκαν μορφολογικά διαγράμματα ώστε να αποκαλυφθούν τα ιεραρχικά μορφολογικά επίπεδα. Αντιθέτως, η σενκεριανή ανάλυση που χρησιμοποιείται στην τονική μουσική κρίθηκε αναποτελεσματική για αυτού του είδους τα μέρη, καθώς δεν πληρούνται τα κριτήρια προέκτασης της δομής που διατυπώνει ο Straus για την εφαρμογή της.¹⁹² Ειδικότερα, δεν υπάρχει σαφή διάκριση της γραμμικής διάστασης (voice leading) με την αρμονία. Επιπλέον, λόγω των ηπειρώτικων επιρροών και την χρήση πεντατονικών αρμονιών και των διαστημάτων που προκύπτουν δεν υπάρχει διαχωρισμός της συμφωνίας και διαφωνίας με την έννοια που συναντάται στην κοινή πρακτική. Ωστόσο, στα μέρη που κρίθηκε σκόπιμη η μελέτη δομικών σχέσεων του φθογγικού υλικού ώστε να προκύψουν βαθύτερες μακροδομικές σχέσεις, μη ορατές στην μουσική επιφάνεια, έγινε αναγωγή μέχρι το μεσαίο επίπεδο (middleground level). Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκαν διαγράμματα σενκεριανού τύπου με αναλυτική σημειογραφία, χωρίς την εύρεση θεμελιώδους δομής στο υπόβαθρο (background level).

¹⁹¹ William Benjamin, review of *The structure of atonal music*, by Allen Forte, *Perspectives of new music* 13, no.1 (Autumn-Winter, 1974): 177-181, <https://doi.org/10.2307/832373>.

¹⁹² Joseph N. Straus, "The problem of prolongation in post-tonal music," *Journal of Music Theory* 31.1 (Spring 1987): 1-21.

Τέλος, αναζητήθηκαν συμμετρικές σχέσεις στο δομικό και μορφολογικό περιεχόμενο, καθώς και μαθηματικές αναλογίες στην μορφολογική δομή. Η έρευνα της Μαδγαληνής Καλοπανάς σχετικά με το αρχαιοελληνικό στοιχείο στην μουσική του Δραγατάκη, καθώς και η αισθητική της ισορροπίας που διέπει το έργο του οδήγησαν την γράφουσα στην μελέτη των αναλογιών μεταξύ των μορφολογικών τμημάτων.

3.2. Μινιατούρα I

Το πρώτο μέρος της συλλογής χαρακτηρίζεται από στατικές συνηχητικές δομές, εμπλουτιζόμενες με μικρά ρυθμικά ξεσπάσματα.¹⁹³ Έχει έντονο ατονικό χαρακτήρα και ελεύθερο μέτρο που υποδεικνύεται από την ένδειξη *senza misura*. Η διάρκεια αυτού του τμήματος είναι σύντομη. Υπάρχει η μετρονομική ένδειξη **Largo** $\text{♩} = 42$ και εάν ανάγουμε τον μετρικό παρονομαστή, δηλαδή τον βασικό χτύπο αυτής της μινιατούρας σε ένα όγδοο, η συνολική του διάρκεια είναι 49 όγδοα.

Η μουσική γλώσσα είναι λιτή και περιεκτική, ενώ διακριτές αντιθέσεις στην δυναμική που σημειώνονται με **sf** ξεπροβάλλουν μέσα από ένα σικτό μουσικό περιβάλλον. Αποτελεί μια «μικρομορφή» καθώς το μουσικό υλικό αναπτύσσεται συνοπτικά,¹⁹⁴ δημιουργώντας την αίσθηση ότι μουσικά γεγονότα παρατάσσονται, ή ακόμη καλύτερα, προστίθενται διαδοχικά στην συνηχητική δομή. Η αίσθηση προφορικότητας υπερτερεί, με συχνά σταματήματα/ανάσες σε σημεία του μουσικού λόγου. Χαρακτηριστικά της υφής της συγκεκριμένης μινιατούρας αποτελούν οι κορώνες και τα διαστήματα ημιτονίων σε χαμηλές περιοχές του πιάνου, ως καταληκτικές φιγούρες.

Μορφή

Η μορφολογική δομή της μινιατούρας σε ένα πρωταρχικό επίπεδο φαίνεται να προκύπτει από όρους προφορικότητας. Η έκταση των φράσεων είναι σύντομη και σχηματίζεται από μοτίβα μη αναπτυσσόμενα. Αποτελείται από δύο φράσεις α και β, οι οποίες χωρίζονται μεταξύ τους με μια σημειωμένη ανάσα, την μοναδική του κομματιού. Το βασικό κριτήριο για τον διαχωρισμό των τμημάτων προκύπτει από τα πυκνώματα και αραιώματα στην μουσική επιφάνεια, τα οποία απορρέουν από τους όρους προφορικότητας του συνθετικού λόγου του Δραγατάκη. Εστιάζοντας περισσότερο σε ένα επόμενο μορφολογικό επίπεδο, εντοπίζονται τομές σε σημαντικά μορφολογικά σημεία μέσα στις φράσεις α και β.

Αναλυτικότερα, η α φράση παρουσιάζει δύο τομές στα σημεία όπου έχει κορώνες, χωρίζοντας την σε τρία τμήματα α1, α2 και α3 (εικόνα 1). Μεταξύ των α1 και α2 τμημάτων

¹⁹³ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Μουσικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 258.

¹⁹⁴ Ο.π.

υπάρχει μεγαλύτερη τομή, ενώ μεταξύ των τμημάτων α2 και α3 παρατηρείται μικρότερη τομή. Το τμήμα α1, όπως προκύπτει κι από το φθογγικό υλικό, μπορεί να ονομαστεί παρουσίαση της βασικής ιδέας. Το περιβάλλον σε αυτό το τμήμα είναι σπικτό και παρουσιάζει αραιή μουσική επιφάνεια. Το α2 είναι το κύριο τμήμα της φράσης όπου αναπτύσσεται η βασική ιδέα. Το περιβάλλον είναι επίσης σπικτό αλλά παρουσιάζει πύκνωμα στη μουσική επιφάνεια. Τέλος, το τμήμα α3 είναι η κατάληξη της φράσης α, στο οποίο δεν παρουσιάζεται κάποια καινούργια ιδέα και λειτουργεί ως απόηχος ή κατάληξη της φράσης.

Εικόνα 1. Μορφή α φράσης.

Παρακάτω, έχει γίνει η ρυθμική ανάλυση αυτού του μέρους ώστε να διατηρηθεί μόνο η ρυθμική επιφάνεια. Για να γίνει πιο κατανοητή η ανάλυση, χρησιμοποιείται μετρικός οπλισμός και χαμηλότερο επίπεδο ισόχρονου παλμού θεωρείται το όγδοο.¹⁹⁵ Αξιοσημείωτο όμως είναι ότι στο τμήμα α2 ο παλμός επιταχύνεται και το χαμηλότερο επίπεδο ισόχρονου παλμού που γίνεται αντιληπτό είναι το δέκατο έκτο. Στην εικόνα 2, στο κλειδί του σολ συμβολίζεται ο ρυθμικός σκελετός και στο κλειδί του φα ο παλμός, δηλαδή ο κάθε χτύπος ογδόου.

Παρατηρείται ότι, μιλώντας με τους παραπάνω όρους, το α μέρος συνολικά περιέχει 19 όγδοα και οι δύο αυτές τομές μεταξύ των φράσεων δημιουργούν ενδιαφέρουσες αναλογίες. Για μεγαλύτερη ακρίβεια, όπως είναι πρόδηλο στην εικόνα 2, αν χωρίσουμε το μέρος των 19 ογδών σε τρία ίσα τμήματα, θα υπάρξουν δύο τομές στα σημεία 6,33... και 12,66... Πράγματι, οι τομές των τμημάτων α1, α2 και α3 εντοπίζονται ακριβώς μετά το 7^ο και το 13^ο όγδοο, τείνουν δηλαδή πολύ κοντά στα σημεία αυτά. Εφόσον, λόγω της φύσης της μουσικής σημειογραφίας, δεν μπορεί να υπάρξει ξεκάθαρη τομή στην μουσική επιφάνεια στα σημεία αυτά, είναι ασφαλές να ειπωθεί ότι το α μέρος χωρίζεται στα τρία αυτά τμήματα με αναλογία μεταξύ τους 1/3.

Η τομή του α2 με του α3 τμήματος παρατηρείται ότι βρίσκεται στον λόγο της χρυσής τομής (2/3 κατά προσέγγιση) του α μέρους, το οποίο αποτελεί σημαντικό σημείο και ως προς το

¹⁹⁵ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 14, <http://hdl.handle.net/11419/1305>.

φθογγικό υλικό, όπως θα αναλυθεί περαιτέρω στην αντίστοιχη υποενότητα. Επομένως, προκύπτει ότι η α φράση παρουσιάζει μορφολογική συμμετρικότητα με κάθετο άξονα ως προς δύο σημεία, τα 6,33... και 12,66... (εικόνα 2), δηλαδή, πάντα κατά προσέγγιση, στις τομές των τμημάτων α1, α2 και α3.

Εικόνα 2. Ρυθμική επιφάνεια α φράσης.

Η β φράση, ωστόσο, αποτελείται από δύο τμήματα β1 και β2 αντίστοιχα (εικόνα 3). Στο β1 τμήμα εντοπίζονται ρυθμικά τονισμένοι φθόγγοι, όπως το Α και ένα είδος συνοδευτικού ρυθμομελωδικού μοντέλου με συγκοπές, δημιουργώντας την αίσθηση ότι υπάρχει ιεραρχική διάρθρωση στην φράση. Το τμήμα β2, όπως αντίστοιχα το τμήμα α3, λειτουργεί ως απόηχος ή κατάληξη της φράσης. Στο τμήμα αυτό, όπως και στο α3, παρατηρείται αραίωμα στην μουσική επιφάνεια και δεν παρουσιάζεται καμία καινούργια ιδέα στο φθογγικό υλικό.

Εικόνα 3. Μορφή β φράσης.

Στην συνέχεια ακολουθείται, όπως και στην α φράση, η ίδια μέθοδος ρυθμικής ανάλυσης και αποκαλύπτεται η ρυθμική επιφάνεια της β φράσης, σε αντιστοίχιση με το χαμηλότερο επίπεδο ισόχρονου παλμού, το όγδοο (εικόνα 4). Από αυτήν την ανάλυση προκύπτει ότι η β φράση ισοδυναμεί με 30 όγδοα.

Σε αντίθεση με την α φράση, η β δεν έχει τμήμα παρουσίασης της βασικής ιδέας, μόνο απόηχο (τμήμα β2). Ωστόσο, παρουσιάζει κι αυτή ενδιαφέρουσες αναλογίες ως προς τα τμήματά

της. Μελετώντας την ρυθμική επιφάνεια της β φράσης, η χρυσή τομή, πάντα κατά προσέγγιση φυσικά, τέμνει το 20^ο όγδοο. Παρατηρείται ότι η κορώνα, στην οποία τελειώνει και το β1 τμήμα, βρίσκεται στο 21^ο όγδοο. Η τομή μεταξύ των τμημάτων β1 και β2 βρίσκεται αξιοσημείωτα κοντά στην χρυσή τομή, η οποία είναι μια τιμή που μπορεί μόνο να προσεγγιστεί και όχι να οριστεί σε ένα ακριβές σημείο της μουσικής επιφάνειας. Επομένως, είναι ασφαλές να ειπωθεί ότι η κορώνα, η οποία διαχωρίζει τα δύο τμήματα, βρίσκεται κατά προσέγγιση κοντά στην χρυσή τομή της β φράσης.

Ολοκληρώνοντας το υποκεφάλαιο της μορφολογικής δομής, είναι ωφέλιμη η υπενθύμιση ότι οι τομές των φράσεων και των επιμέρους τμημάτων είναι αποτέλεσμα στοιχείων προφορικού λόγου που χαρακτηρίζουν την συνθετική τεχνοτροπία του Δραγατάκη κι όχι το προϊόν μιας στείρας μαθηματικής συνθετικής διεργασίας. Παρόλα αυτά, η ύπαρξη των παραπάνω μαθηματικών αναλογιών δεν μπορεί να παραλειφθεί σε μια ολοκληρωμένη ανάλυση.

Εικόνα 4. Ρυθμική επιφάνεια β φράσης.

Φθογγικό υλικό

Αυτό το υποκεφάλαιο είναι δικαιολογημένα μεγαλύτερο σε έκταση, καθώς η βασική ιδέα της μινιατούρας δεν συνδέεται με κάποια μοτιβική δομή, ούτε υποδεικνύεται από μια προκαθορισμένη μουσική μορφή της κοινής πρακτικής, αλλά εντοπίζεται στην φθογγική/αρμονική δομή και ειδικότερα στην λειτουργία φθογγικών συνόλων ως υποσυνόλων του χρωματικού συναθροίσματος. Φαίνεται ότι το βασικό συνθετικό εργαλείο του Δραγατάκη είναι το χρωματικό συνάθροισμα και ένα από τα κριτήρια σύνθεσης του αποτελεί ο τρόπος και το χρονικό σημείο όπου αυτό συμπληρώνεται. Ο συνθέτης λοιπόν αντιμετωπίζει το φθογγικό

του υλικού με την ίδια ελευθερία που χειρίζεται τον ρυθμό, προσθέτοντας ελεύθερα φθόγγους μέχρι να σχηματιστεί το χρωματικό συνάθροισμα χωρίς να περιορίζει το πόσες φορές μπορεί να επαναληφθεί ένας φθόγγος. Μια παρατήρηση που επιβεβαιώνει την τεχνοτροπία αυτή στη συγκεκριμένη μινιατούρα, είναι η μορφολογική σημαντικότητα των σημείων συμπλήρωσης του συναθροίσματος.

Φράση α

Ήδη από την αρχή του κομματιού, η φραστική δομή προοικονομεί την σημαντικότητα ενός φθογγικού συνόλου, του 4-1 (0,1,2,3), το οποίο αποτελεί ένα θραύσμα του χρωματικού συναθροίσματος σε διάστημα 3^{ης} μικρό (εικόνα 5). Το τμήμα α1 περιλαμβάνει μόνο αυτό το σύνολο και λειτουργεί ως παρουσίαση του βασικού φθογγικού υλικού (εικόνα 6).



Εικόνα 5. Φθογγικό σύνολο 4-1.



Εικόνα 6. Φθογγικά σύνολα της α1 φράσης.

Είναι χρήσιμο για την ανάλυση στο σημείο αυτό να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Igor Stravinsky “πολική έλξη” (polar attraction), όπως ο ίδιος την χρησιμοποιεί στο *Poetics of music*.¹⁹⁶ Ο όρος δηλώνει την ύπαρξη ενός φθόγγου, ενός διαστήματος ή ενός φθογγικού συμπλόκου αναφοράς που λειτουργεί ως εστία των μουσικών γεγονότων που το απαρτίζουν ή το περιβάλλουν ή το διανθίζουν.¹⁹⁷ Το σύνολο αυτό αποτελεί έναν τέτοιο πόλο έλξης, ένα εκτεταμένο φθογγικό κέντρο δηλαδή. Οι φθόγγοι του συνόλου παρατίθενται με την σειρά της κανονικής του διάταξης (normal order),¹⁹⁸ γεγονός που καθιστά το σύνολο εύκολα αντιληπτό κατά την ακρόαση.

Για το σύνολο αυτό και όλα τα παρακάτω, έχει θεωρηθεί ότι ο φθόγγος E=0. Αν και εύλογα θα μπορούσε να οριστεί C=0, καθώς πρόδηλα στην συγκεκριμένη μινιατούρα δεν

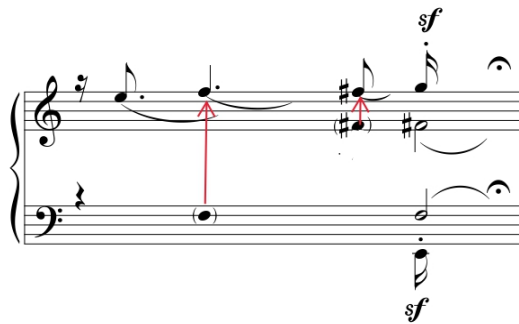
¹⁹⁶ Igor Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 36-43.

¹⁹⁷ Κώστας Τσούγκρας, “Η τροπικότητα στην Ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα,” *Μουσική (και) Θεωρία: Τα Κείμενα*, Τετρ.5 (Εκδόσεις ΤΕΙ Ηπείρου, 2010), 81-83.

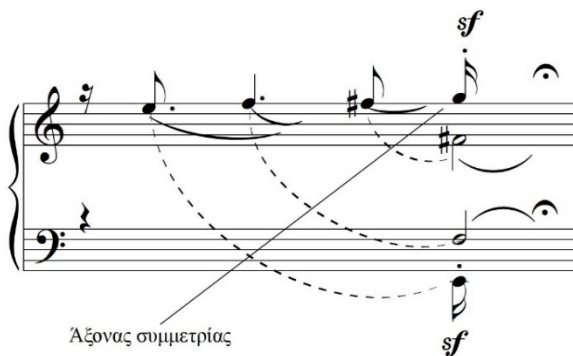
¹⁹⁸ Allen Forte, *The structure of atonal music* (London: Yale University Press, 1973), 3.

υπάρχει τονικότητα, λόγω της ύπαρξης πολικού φθογγικού συνόλου με το οποίο ξεκινά και τελειώνει η μινιατούρα με πρώτο φθόγγο σε κανονική διάταξη το E, έχει γίνει αυτή η επιλογή. Το E=0, λοιπόν, υπαινίσσεται ένα φθογγικό σύνολο (E-F-F#-G) ως πόλο έλξης και όχι την ύπαρξη φθογγοκεντρικότητας ή τονικών αναφορών.

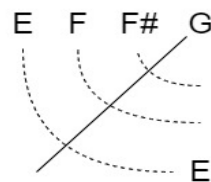
Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέλιξη του συνόλου από την οριζόντια μορφή του στην κάθετη ως συγχορδία, την οποία τονίζει με την ένδειξη *staccato* και *sf*. Η μετάσταση του συνόλου από τον οριζόντιο άξονα στον κάθετο δημιουργεί σχήμα βεντάλιας, που ξεκινά από το σημείο/φθόγγο E₅ και απλώνεται στην κάθετη συνήχηση του συνόλου με άκρα E₂-G₅. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να παραληφθεί η συμμετρία που δημιουργείται ως προς διαγώνιο άξονα (εικόνες 7-9). Αναλυτικότερα, στην οριζόντια μορφή του συνόλου 4-1, οι φθόγγοι E-F-F#-G αντιμετωπίζονται ως φθογγικές τάξεις και η οκτάβα δεν αποτελεί παράμετρο. Επομένως, μεταφέρονται στην ίδια οκτάβα και δημιουργείται γραμμικότητα σε διάστημα 3^{ης} μικρής (εικόνα 7). Παράλληλα, όμως, οι φθόγγοι του συνόλου κρατιούνται και σχηματίζουν συνήχηση στον κάθετο άξονα, με αποτέλεσμα την ύπαρξη συμμετρίας (εικόνες 8-9). Η ύπαρξη της συμμετρικότητας δικαιολογεί την επιλογή του Δραγατάκη να ξαναεμφανίσει τον φθόγγο E σε χαμηλότερο ρετζίστρο, από την στιγμή που όλοι οι φθόγγοι του συνόλου εμφανίζονται από μια φορά και η κάθετη συνήχηση του συνόλου 4-1 θα ίσχυε ανεξάρτητα από την επανάληψη αυτή.



Εικόνα 7. Οριζόντια μορφή του συνόλου 4-1 (0,1,2,3).



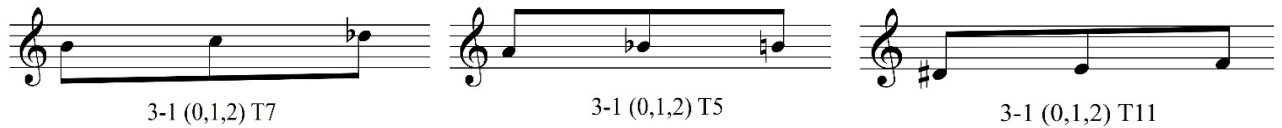
Εικόνα 8. Άξονας συμμετρίας στο α1 τμήμα.



Εικόνα 9. Διαγώνιος άξονας συμμετρίας.

Τμήματα α2 και α3

Τα φθογγικά σύνολα που προκύπτουν από την μουσική επιφάνεια στα τμήματα α1 και α2 είναι τα 3-1 (0,1,2), 3-4 (0,1,5) και 4-1 (0,1,2,3). Το σύνολο 3-1 είναι υποσύνολο του 4-1 και αποτελεί κι αυτό θραύσμα του χρωματικού συναθροίσματος. Εμφανίζεται τρεις φορές με τρεις διαφορετικές μορφές, τις B-C-D \flat (T7), A-B \flat -B (T5) και D \sharp -E-F (T11) (εικόνα 10).¹⁹⁹

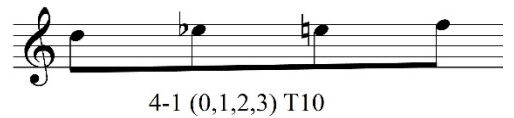


Εικόνα 10. Μορφές φθογγικού συνόλου 3-1.

Το σύνολο 3-4 εμφανίζεται μόνο μια φορά στο α μέρος στο α2 τμήμα με την μορφή E-F-A (εικόνα 11), ενώ το σύνολο 4-1 εμφανίζεται 3 φορές με τις μορφές D-E \flat -E-F (T10), F-F \sharp -G-A \flat (T1) και G \sharp -A-B \flat -B (T4) (εικόνα 12). Στην εικόνα 13 απεικονίζονται τα παραπάνω φθογγικά σύνολα όπως εντοπίζονται στην μουσική επιφάνεια.

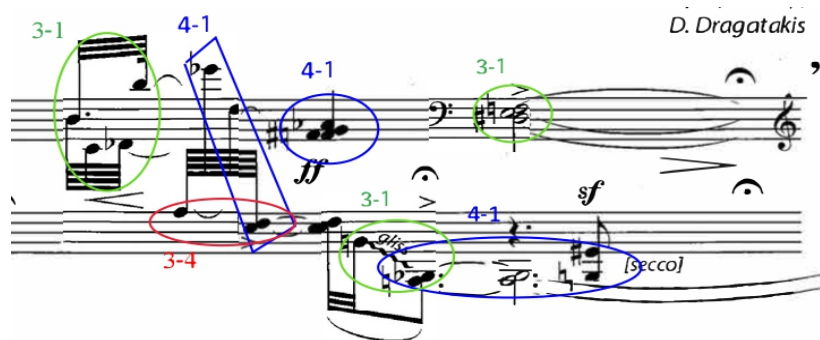


Εικόνα 11. Φθογγικό σύνολο 3-4.



Εικόνα 12. Μορφές του φθογγικού συνόλου 4-1.

¹⁹⁹ Με T_N συμβολίζεται η μεταφορά του συνόλου. Όπου N εννοείται ο αριθμός των ανιόντων ημιτονίων που μεταφέρθηκε το σύνολο.



Εικόνα 13. Φθογγικά σύνολα των τμημάτων α2 και α3.

Η παράθεση θραυσμάτων του χρωματικού συναθροίσματος παραπέμπει σε κάποια σειραϊκή οργάνωση του φθογγικού υλικού, ωστόσο η άποψη αυτή απορρίπτεται λόγω της ελεύθερης επανάληψης φθόγγων εντός των συνόλων. Για παράδειγμα, το E του τμήματος α1, τα B, E, F, F#, A στο α2 και όλοι οι φθόγγοι του α3 αποτελούν επανάληψη. Ωστόσο, συγκεντρώνοντας όλα τα φθογγικά σύνολα των τμημάτων α2 και α3 παρατηρούμε την ολοκλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος (εικόνα 14).



Εικόνα 14. Χρωματικό συνάθροισμα συνόλων α φράσης.

Λαμβάνοντας υπόψιν και το σύνολο 4-1 (E-F-F#-G) στην αρχή της μινιατούρας, παρατηρείται ότι το σημείο στο οποίο συμπληρώνεται το χρωματικό συνάθροισμα με τον φθόγγο B \flat είναι δομικά σημαντικό (εικόνα 15). Υπάρχει κορώνα, είναι το σημείο όπου ολοκληρώνεται το α2 τμήμα και επιπλέον βρίσκεται στην χρυσή τομή της φράσης α1. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι σε αυτό το «συνθετικά τονισμένο» σημείο ο φθόγγος B \flat εμφανίζεται ως ημιτονιακή συνήχηση (i2) A-B \flat , η οποία αποτελεί διάστημα μονάδας του χρωματικού συναθροίσματος και αποτελεί σημαντικό διάστημα της πρώτης μινιατούρας.

Εικόνα 15. Χρωματικό συνάθροισμα α φράσης.

Φράση β

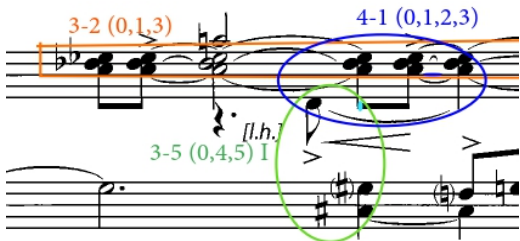
Η δεύτερη φράση της μινιατούρας αρχίζει με το ρυθμικά τονισμένο A ως μέρος του συνόλου G#-A-C# με κωδικό στον πίνακα του Forte 3-4 (0,1,5). Ο Δραγατάκης επαναλαμβάνει τον φθόγγο A, ωστόσο αυτή την φορά με σκοπό να σχηματίσει το σύνολο A-C#-D, το οποίο είναι το I3-4 (0,4,5), δηλαδή η αναστροφή του συνόλου 3-4 (εικόνα 16).

Εικόνα 16. Φθογγικά σύνολα 3-4 και 3-4 I.

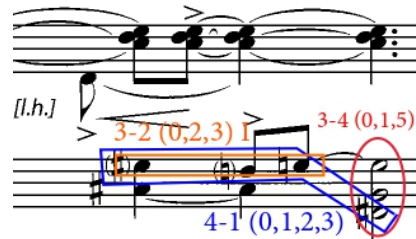
Παράλληλα, εισάγεται για πρώτη φορά το σύνολο 3-2 (0,1,3), με τους φθόγγους C-D-E \flat ως συνοδευτικό μοντέλο μέχρι και το τέλος της β' φράσης. Ο Δραγατάκης υποδεικνύει την διάρκεια του ως το τέλος με την ένδειξη *[ten. al fine]*.²⁰⁰ Το φθογγικό σύνολο 3-2 αποτελεί κι αυτό υποσύνολο του 4-1 (0,1,2,3) το οποίο επακόλουθα, με την προσθήκη του τονισμένου ογδού D συμπληρώνεται. Το σύνολο λοιπόν που προκύπτει από την προσθήκη του φθόγγου D στο 3-2 είναι το C-D \flat -D-E \flat , δηλαδή το 4-1. Ο φθόγγος D εκτός από τα δύο παραπάνω σύνολα ανήκει και στο φθογγικό σύνολο G#-C#-D, δηλαδή την αναστροφή (I) του συνόλου 3-5 (0,5,6) (εικόνα 17).

²⁰⁰ Οι μακριές λεγκατούρες χωρίς την σαφή κατάληξη υποδεικνύουν την χρήση πεντάλ ώστε να ηχούν οι φθόγγοι μέχρι το τέλος, ανεξάρτητα από το πόσα δομικά στρώματα προστίθενται στη συνέχεια.
Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 17.

Όμοια περίπτωση του συνόλου 3-2 που εξελίσσεται στο υπερσύνολό του το 4-1 αποτελεί το σύνολο F-G-G# με κωδικό Forte 3-2 (0,2,3) I. Σε αυτό προστίθεται το F# και δημιουργείται το υπερσύνολό του 4-1 (0,1,2,3). Στη συνέχεια το β1 τμήμα οδηγείται στο τέλος του, όπου στο αριστερό χέρι εντοπίζουμε την συνήχηση F#-G-B, η οποία είναι το σύνολο 3-4 (0,1,5) (εικόνα 18).

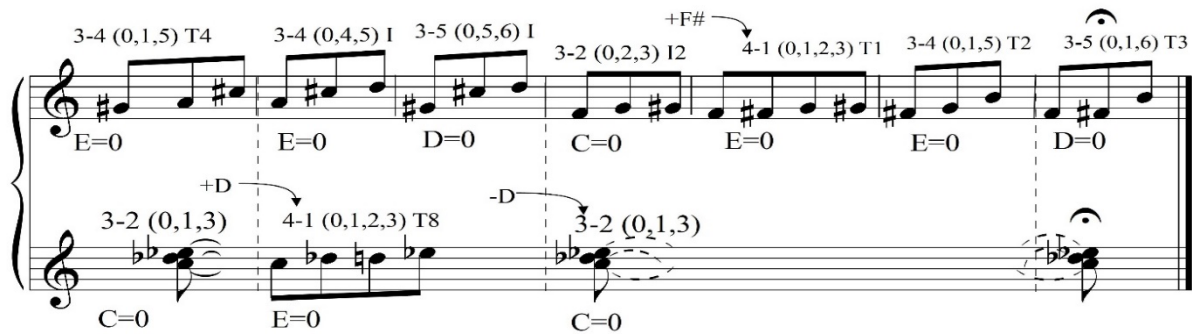


Εικόνα 17. Φθογγικά σύνολα 3-2, 4-1 και 3-5 I.



Εικόνα 18. Φθογγικά σύνολα 3-2 I, 4-1 και 3-4.

Στην εικόνα 19 απεικονίζονται όλα τα φθογγικά σύνολα της β1 φράσης με τις αναστροφές και μεταφορές τους με τη χρονική σειρά που εμφανίζονται. Στο κάτω πεντάγραμμο εντοπίζεται μόνο το σύνολο C-D \flat -E \flat (3-2) το οποίο ηχεί μέχρι το τέλος και με την προσθήκη του D σχηματίζεται στο C-D \flat -D-E \flat (4-1). Στο επάνω πεντάγραμμο παρατηρούμε όλα τα προαναφερθέντα σύνολα και διακρίνεται παρομοίως το σύνολο F-G-G# (3-2 I) το οποίο, με την προσθήκη του F#, μετατρέπεται στο F-F#-G-G# (4-1).



Εικόνα 19. Φθογγικά σύνολα του β1 τμήματος.

Στο β2 τμήμα, δηλαδή στον απόηχο της φράσης, δεν εμφανίζεται κάποιο καινούργιο σύνολο. Το σύνολο C-D \flat -E \flat (3-2) συνεχίζει να ηχεί μέχρι το τέλος και παράλληλα εντοπίζονται στο αριστερό χέρι τα σύνολα F-F#-B και B-E-F, δηλαδή το 3-5 (0,1,6) και η αναστροφή του (0,5,6) αντίστοιχα. Στη συνέχεια εμφανίζεται το 3-1 (0,1,2) με τους φθόγγους E-F-F# και τέλος το 3-4 (0,1,5) στην καταληκτική κορώνα με τους φθόγγους E-F-A (εικόνες 20, 21).

Εικόνα 20. Φθογγικά σύνολα β2 τμήματος.

Εικόνα 21. Φθογγικά σύνολα β2 τμήματος.

Ακολουθώντας την ίδια μέθοδο με την α φράση, εντοπίζονται οι φθόγγοι που συμπληρώνουν το χρωματικό συνάθροισμα. Στο σημείο αυτό προκύπτει ένα αναλυτικό αδιέξοδο. Ο φθόγγος B \flat δεν εμφανίζεται πουθενά σε ολόκληρη την φράση. Ωστόσο, η δομική ομοιότητα που παρουσιάζουν οι δύο φράσεις, προτρέπει τον αναλυτή να αναζητήσει το εάν ικανοποιούνται τα ίδια κριτήρια συμπλήρωσης του χρωματικού συναθροίσματος και στην β φράση. Αναλυτικότερα, ένα τέτοιο συνθετικό κριτήριο στην α φράση ήταν η συμπλήρωση του συναθροίσματος σε ένα δομικά σημαντικό σημείο, δηλαδή στο τέλος του α2 τμήματος στην χρυσή τομή της φράσης. Αντίστοιχο σημείο στη χρυσή τομή της β φράσης αποτελεί η τελευταία συνήχηση F \sharp -G-B του τμήματος β1. Πράγματι, ακριβώς σε εκείνο το σημείο, με το B και το F \sharp συμπληρώνονται οι 11 φθόγγοι από τους 12 του χρωματικού συναθροίσματος. Αξιοσημείωτο είναι το ότι το προηγούμενο συνάθροισμα της α φράσης συμπληρώνεται στον φθόγγο B \flat , τον φθόγγο δηλαδή που απουσιάζει από το χρωματικό συνάθροισμα. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να μελετηθούν όλα τα εκφραστικά στοιχεία της παρτιτούρας. Λόγου χάρη το B \flat (και το A) επεκτείνεται με σημειωμένη σύζευξη διαρκείας από τον συνθέτη τουλάχιστον έως το τέλος του συστήματος. Η χρήση κρατημένων φθόγγων με μακριές λεγκατούρες, οι οποίες δεν είναι σαφές το πού καταλήγουν είναι χαρακτηριστικό της μουσικής για πιάνο του Δραγατάκη. Σύμφωνα με την Ράμου, οι νέτες αυτές πρέπει να ηχούν μέχρι την αλλαγή του πεντάλ ανεξάρτητα από το πόσα δομικά επίπεδα προστίθενται στη συνέχεια, δηλαδή μέχρι την ανάσα

στο τέλος του συστήματος.²⁰¹ Αυτό καθιστά αντιληπτό το B \flat ως ταυτόχρονα τον τελευταίο φθόγγο του συναθροίσματος της α φράσης και τον πρώτο φθόγγο του δεύτερου συναθροίσματος (εικόνα 22). Συνεπώς, επαληθεύεται η αρχική υπόθεση ότι τόσο στην α, όσο και στην β φράση, ο συνθέτης ακολουθεί ως συνθετικό κριτήριο επιλογής του φθογγικού υλικού την συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος.

Το αντιθετικό στοιχείο των φράσεων α και β βρίσκεται στην εμφάνιση των διαστημάτων 5^{ης} και 4^{ης} καθαρής για πρώτη φορά στην χαμηλότερη φωνή της β φράσης. Στην α φράση, υφολογικό χαρακτηριστικό αποτελεί η ημιτονιακή συνήχηση σε χαμηλή περιοχή, η οποία, λόγω της περιοχής, μπορεί να προσληφθεί ως cluster. Το χαρακτηριστικό αυτό επανεμφανίζεται στον απόηχο της β φράσης.

Εικόνα 22. Χρωματικό συνάθροισμα β φράσης.

Αναγωγή

Ήδη από τα προηγούμενα υποκεφάλαια έχει υπονοηθεί η ύπαρξη επίπεδων ιεράρχησης των φθόγγων ανάλογα με την δομική τους σπουδαιότητα. Αναλυτικότερα, στο τμήμα α1 παρατηρήθηκε γραμμικότητα, ενώ στο τμήμα β1 έγινε αναφορά στον φθόγγο A ως ρυθμικά τονισμένο και εντοπίστηκε ένα συνοδευτικό μοντέλο με το σύνολο 3-1 (0,1,3). Όλα τα παραπάνω υποδεικνύουν μια φθογγική ιεραρχία, δηλαδή η ύπαρξη δομικά πιο σημαντικών φθόγγων. Η εικόνα 23 είναι το γράφημα προσκηνίου (foreground graph) όλης την πρώτης μινιατούρας.

Αυτή η γραφική αναπαράσταση αποκαλύπτει στην α' φράση μια γραμμική (χρωματική) ανιούσα σύνδεση 4^{ης} (E-A), που ουσιαστικά αποτελεί θραύσμα του χρωματικού συναθροίσματος. Το σύνολο 4-1 (0,1,2,3), δηλαδή η γραμμική σύνδεση 3^{ης} στην αρχή είχε ήδη

²⁰¹ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης Έργα για σόλο πιάνο, 17.

εντοπιστεί, ωστόσο το A^b αποτελεί κι αυτό μέρος της αρχικής ανόδου μέχρι την πρώτη νότα της θεμελιώδους δομής που εμφανίζεται στην β' φράση, την A. Ο φθόγγος αυτός επεκτείνεται μέχρι το τέλος όπου αλλάζει ρετζίστρο μια οκτάβα χαμηλότερα.

Οι ενδιάμεσες φωνές επίσης παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Το συνοδευτικό μοντέλο C-D b -E b (0,1,3), το οποίο διαρκεί μέχρι το τέλος, έρχεται προετοιμασμένο από την α' φράση ως το σύνολο D \sharp -E-F (0,1,2). Στην συνέχεια, ο τονισμένος φθόγγος D όγδοο αποτελεί τον πρώτο φθόγγο μιας ενδιάμεσης φωνής με τους φθόγγους D-G \sharp -F-G-F.

Τέλος, το γράφημα αποκαλύπτει την ύπαρξη του κύκλου 5 $^{\omega\upsilon}$ στην γραμμή του μπάσου. Ειδικότερα, στην β φράση στην γραμμή του μπάσου αποκαλύπτονται οι φθόγγοι G \sharp -C \sharp -F \sharp -B-E, οι οποίοι αποτελούν κύκλο 5 $^{\omega\upsilon}$ προς τα κάτω. Ολόκληρη η γραμμή του μπάσου αποτελείται από τους φθόγγους E-F \sharp -G \sharp -A-B-C \sharp , οι οποίοι είναι υποσύνολο του διατονικού συνόλου 7-35.

Εικόνα 23. Αναγωγικό γράφημα της μινιατούρας I.

Τα τονικά στοιχεία που εντοπίστηκαν στην χαμηλότερη γραμμή δεν είναι αντιληπτά άμεσα από την μουσική επιφάνεια, έτσι δεν μπορεί να γίνει λόγος για ύπαρξη τονικότητας, φθογοκεντρικότητας, λειτουργικής αρμονίας ή τονικών στοιχείων. Η μινιατούρα είναι ελεύθερα ατονική, ωστόσο ανάγοντάς την σε βαθύτερα δομικά επίπεδα προκύπτουν αυτές οι τονικές αναφορές στο διατονικό σύνολο και στον κύκλο των 5 $^{\omega\upsilon}$ ως αναμνήσεις ενός παλαιού συστήματος, το οποίο είναι σε συνέχεια με το καινούργιο.

3.3. Μινιατούρα II

Η δεύτερη από τις μινιατούρες της συλλογής έρχεται σε αντίθεση με τα δομικά και υφολογικά χαρακτηριστικά της πρώτης. Σε μια πρώτη ακρόαση, η μινιατούρα II γίνεται αντιληπτή ως αναστοχασμός ενός ασύμμετρου χορευτικού ρυθμού αθεματικού χαρακτήρα²⁰² της μινιατούρας που έχει αντικαταστήσει την έντονη αίσθηση προφορικότητας και στίξεων του λόγου. Παρ' όλα αυτά, η ένδειξη *senza misura* πάλι υπάρχει μόνο για ένα μέτρο ωστόσο στην μέση του κομματιού (μ.19). Στα χαρακτηριστικά της υφής παραμένουν οι κορώνες και η ακραία χρήση της έκτασης του οργάνου, αν και πλέον δεν συναντώνται ημιτονιακές συνηχήσεις σε πολύ χαμηλές περιοχές. Το ύφος της μινιατούρας καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης που βρίσκονται στην μουσική επιφάνεια, δηλαδή τον χορευτικό ρυθμό, τις αποτζιατούρες και τα *glissandi*. Επιπλέον, τα επαναλαμβανόμενα ποικίλματα μεγάλης έκτασης, συνήθως 7^{ης}, παραπέμπουν στην φωνή του «κλώστη» ή αλλιώς της «λαλιάς» στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι.

Η μινιατούρα έχει χρόνο διάρκειας περίπου 1:12 και μετρονομική ένδειξη ***Allegretto*** $\text{♩} = 160$ υποδεικνύοντας τον γρήγορο χαρακτήρα της, η οποία μάλιστα, σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη θα πρέπει να παιχτεί με απόλυτη ρυθμική ακρίβεια και με την αίσθηση ακόμη γρηγορότερης ρυθμικής αγωγής. Αν και υπάρχουν αντιθέσεις στην δυναμική, οι εναλλαγές μεταξύ ***p*** και ***f*** είναι πιο ομαλές συγκριτικά με την μινιατούρα I, πολλές φορές με την ύπαρξη *crescendo* ή *diminuendo*. Είναι ρυθμικά οργανωμένη, με ρυθμικό υπόστρωμα ογδούου αλλά με συχνά μεταβαλλόμενο παρονομαστή μέτρου. Τα μέτρα που εντοπίζονται είναι τα 10/8, 9/8, 8/8, 7/8, 6/8 και 5/8, τα οποία όλα παραπέμπουν σε παραδοσιακούς χορευτικούς ρυθμούς.

Μορφολογική και μοτιβική δομή

Η μορφή της μινιατούρας II καθορίζεται κυρίως από αραιώσεις κι ανάσες στην μουσική ροή, αλλά και από την μοτιβική δομή. Η συνολική μορφή της μινιατούρας μπορεί να θεωρηθεί διμερής τύπου AA', όπου το δεύτερο τμήμα της είναι μια επεξεργασία του ίδιου υλικού. Το

²⁰² Σακαλλιέρος, *Όψεις του Μουσικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 258.

πρώτο μέρος A αποτελείται από τα μέτρα 1-19 και το δεύτερο μέρος A' από τα μέτρα 20-35. Η τομή ανάμεσα σε αυτά τα δύο μέρη είναι ξεκάθαρη, αν και δεν υπάρχει κορώνα, καθώς υπάρχει σημειωμένη ανάσα, η μοναδική της μινιατούρας. Επιπλέον, η τομή αυτή τονίζεται κι από την αίσθηση κορώνας που δημιουργείται λόγω του επαναλαμβανόμενου χωρίς περιοδικότητα φθόγγου C στην πολύ ψηλή περιοχή του οργάνου, που συνοδεύεται από *ritenuto*, ώστε να οδηγήσει *a tempo* στο τμήμα A' (εικόνα 24).

Εικόνα 24. Μέτρα 19-20 της μινιατούρας II.

Τμήματα και φράσεις

Το κάθε μέρος A και A' αποτελείται από επιμέρους τμήματα και φράσεις, οι τομές των οποίων καθορίζονται επίσης από την αραίωση της μουσικής επιφάνειας με την χρήση κορωνών. Αναλυτικότερα, το πρώτο μέρος A αποτελείται από δύο τμήματα όχι αντιθετικά, αλλά διαφορετικά ως προς τον χειρισμό του φθογγικού και μοτιβικού υλικού (όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια), τα τμήματα α και β αντίστοιχα.

Το α τμήμα αποτελείται από τα μ. 1-8 και το β από τα μ. 9-19. Εντός του α τμήματος εντοπίζονται τρεις φράσεις α1, α2 και α3 (μ. 1-2, μ. 3-5 και μ. 6-8 αντίστοιχα). Η τομή μεταξύ των φράσεων α1 και α2 (μ.2) δίνεται από κορώνα στον φθόγγο A σε χαμηλή περιοχή του πιάνου. Στην τομή μεταξύ των φράσεων α2 και α3 (μ. 5) δεν υπάρχει κορώνα, ωστόσο υπάρχει αντίθεση στην δυναμική και στην μοτιβική και φθογγική δομή. Εστιάζοντας στην α1 φράση, παρατηρείται ότι υπάρχει μια μικρότερη τομή ανάμεσα στο μ.1 και μ.2, πάλι με την ύπαρξη κορώνας, ωστόσο τα μέτρα αυτά δεν πληρούν τις προϋποθέσεις για να ονομαστούν φράσεις, έτσι μπορούν να ονομαστούν υποφράσεις. Το β τμήμα αποτελείται από δύο φράσεις β1 και β2 μ. 9-12 και μ. 13-19 αντίστοιχα.

Το A' μέρος αρχίζει με την φράση α2' (μ. 20-23), ακολουθεί η φράση β2' (μ. 24-30), η οποία είναι ολόδια με την φράση β2 του A μέρους με εξαίρεση το μ.30 το οποίο οδηγεί στην τελευταία φράση του A' μέρους, την α1', η οποία λειτουργεί ως απόηχος της μινιατούρας. Για

βαθύτερη κατανόηση της μορφολογικής δομής, ακολουθεί η μοτιβική ανάλυση της μινιατούρας και στην εικόνα 36 παρουσιάζεται το ιεραρχικό μορφολογικό διάγραμμα της μινιατούρας II σε συνάρτηση με τα μοτίβα της κάθε φράσης.

Μοτιβική δομή

Με μια ανασκόπηση της παρτιτούρας παρατηρούνται μικρές ρυθμικές και διαστηματικές δομές ή κύτταρα τα οποία παρουσιάζουν συνάφεια μεταξύ τους. Εφόσον το ενδιαφέρον είναι εστιασμένο στην ρυθμομελωδική δομή (στον συνδυασμό δηλαδή ρυθμικού και φθογγικού υλικού), η ανάλυση με σύνολα, η οποία εστιάζει μόνο στο φθογγικό υλικό, δεν αρκεί για αυτήν την μινιατούρα. Επομένως, είναι ωφέλιμη μια μοτιβική ανάλυση της μινιατούρας ώστε να προκύψει ένα δίκτυο ρυθμικών και διαστηματικών σχέσεων. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η ύπαρξη κυτταρικών μοτιβικών σχέσεων δεν υπονοεί απαραίτητα την ύπαρξη θεματικότητας, όπως στην περίπτωση της αθεματικής μινιατούρας II.

Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται μια ρυθμική και διαστηματική επαναληπτικότητα, μεταξύ δύο φθόγγων, του φθόγγου C σε ακραία ψηλή περιοχή ο οποίος εναλλάσσεται με έναν χαμηλότερο φθόγγο (συνήθως B, B^b ή σπανιότερα A) είτε σε μεσαία είτε σε ακραία χαμηλή περιοχή, πολλές φορές με την ένδειξη *staccato* ή κορώνας. Λόγω της μικρής του έκτασης δεν μπορεί να θεωρηθεί μοτίβο αναφοράς, ωστόσο μπορεί να ονομαστεί ως ένα κυτταρικό μοτίβο χ₁ με βάση την πρώτη εμφάνισή του C-B^b (εικόνα 25). Η αναγνωρισιμότητα του μοτίβου επιτυγχάνεται κυρίως με την ακραία εναλλαγή των ρετζίστρων σε ρυθμικό σχήμα 2 ογδών από ισχυρό χτύπο προς ασθενές, προσδίδοντας στον χορευτικό χαρακτήρα της μινιατούρας την αίσθηση στικτής κινητικότητας. Σχεδόν στον ίδιο βαθμό που χρησιμοποιείται το κυτταρικό μοτίβο χ₁, χρησιμοποιείται και η ανάδρομη μορφή του. Έτσι μπορούν να θεωρηθούν ισοδύναμες οι δύο αυτές μορφές του κυτταρικού μοτίβου, είτε εμφανίζονται ως C-B^b είτε ως B^b-C (εικόνα 26). Το μοτίβο χ στο τμήμα α μπορεί να εντοπιστεί σε δύο κυρίως περιπτώσεις έχοντας ως σταθερό φθόγγο το C ακραίας ψηλής περιοχής. Στην πρώτη εμφανίζεται όπως αναφέρθηκε με B^b σε χαμηλή ηχητική περιοχή (χ₁) και στην δεύτερη με B σε μεσαία ηχητική περιοχή (χ₂) (εικόνες 27-28). Τα μοτίβα χ₁ και χ₂ εκφράζουν τις διαστηματικές τάξεις (interval classes, ic) i₁ ή i₂ αντίστοιχα. Αξίζει να σημειωθεί και η περίπτωση εμφάνισης του μοτίβου χ₃ με τους φθόγγους C και A που αντιστοιχεί στην διαστηματική τάξη i₃ (εικόνα 29). Τα στοιχεία που το καθιστούν αναγνωρίσιμο υπάρχουν και στις τρεις μορφές του μοτίβου χ (χ₁, χ₂ και χ₃) και είναι τα βασικά

χαρακτηριστικά που απαρτίζουν την «ταυτότητά» του και το χαρακτήρα της «λαλιάς», παρόλη την μικρή έκτασή του.

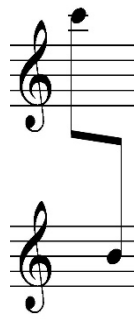
15^{ma} -----



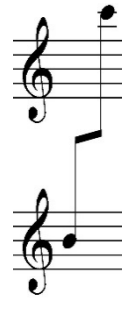
Εικόνα 25. Μοτίβο χ1 (i2).



Εικόνα 26. Αναδρομή του μοτίβου χ1 (i2).



Εικόνα 27. Μοτίβο χ2 (i1).



Εικόνα 28. Αναδρομή του μοτίβου χ2 (i1).

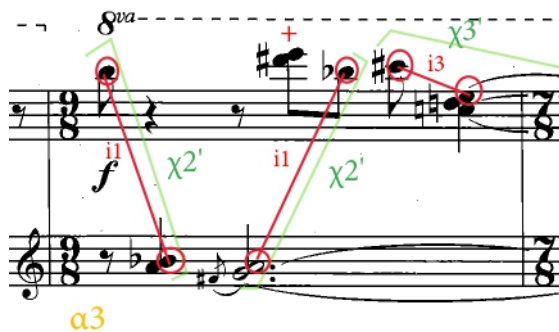


Εικόνα 29. Μοτίβο χ3 (i3).

Στην α1 φράση εντοπίζεται το μοτίβο χ1 (C-B \flat) και οι μετασχηματισμοί του, ενώ στην α2 φράση εντοπίζεται το μοτίβο χ2 (C-B). Δεν έχει ουσιαστικό νόημα για την μοτιβική ανάλυση αυτής της μινιατούρας να ληφθούν υπόψη η κάθε μεταφορά του μοτίβου ή όλες οι ρυθμικές παραλλαγές του. Στην φράση α3 το μοτίβο χ δεν είναι πια τόσο ευδιάκριτο, ωστόσο έχουν επιβιώσει ο ρυθμικός του σκελετός, το χαρακτηριστικό στοιχείο εναλλαγής των ρετζίστρων και το μελωδικό περίγραμμα (οι διαστηματικές τάξεις i1, i2 και i3), όλα δηλαδή τα στοιχεία που το καθιστούν αναγνωρίσιμο. Η βασική παραλλαγή που έχει υποστεί το μοτίβο είναι ότι ο ένας από τους δύο φθόγγους του εμφανίζεται ως συνήχηση δύο ή τριών φθόγγων. Αυτή η καινούργια μορφή του μοτίβου θα ονομαστεί χ' (εικόνα 30). Παρατηρείται ότι στην φράση α3 το μοτίβο χ' διατηρεί συνήθως στους εξωτερικούς φθόγγους της συνήχησης τις διαστηματικές τάξεις i1 και i3 των μοτίβων χ2 και χ3 αντίστοιχα (εικόνα 31). Δηλαδή οι εξωτερικοί φθόγγοι στις εμφανίσεις του μοτίβου χ' στην α3 φράση είναι οι B-B \flat (i1), A-B \flat (i1) C \sharp -E (i3), οι οποίοι αντιστοιχούν στις μορφές χ2', χ2' και χ3' αντίστοιχα, με βάση την διαστηματική τάξη που σχηματίζουν.

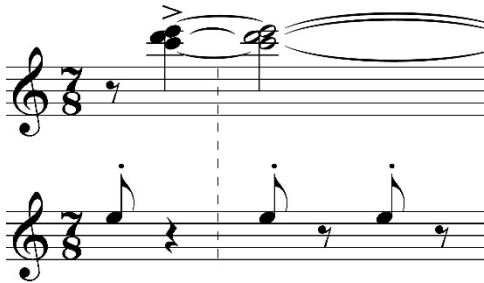


Εικόνα 30. Μοτίβο χ'.



Εικόνα 31. Μορφές του μοτίβου χ' (α3 φράση).

Στο ίδιο τμήμα α3 εντοπίζεται για πρώτη φορά ολοκληρωμένο το μοτίβο γ (εικόνα 32). Είναι μεγαλύτερο σε έκταση, πιο αναγνωρίσιμο κι ουσιαστικά αποτελεί ανάπτυξη του μοτίβου χ. Αναγνωριστικό του μοτίβου γ είναι κυρίως η ρυθμική του δομή. Έχουν άμεση συνάφεια με το μοτίβο χ, επομένως δεν πρόκειται για ένα καινούργιο μοτιβικό υλικό.



Εικόνα 32. Μοτίβο γ.

Υπάρχει μια μοτιβική ρευστότητα στην μινιατούρα μέσα από την οποία ξεπροβάλλουν αναγνωρίσιμα ρυθμομελωδικά κύτταρα, σύμφωνα με την αρχή της οργανικότητας. Πιο συγκεκριμένα, οι μορφές του χ (χ1, χ2, χ3) των φράσεων α1 και α2 μετασχηματίζονται στο μοτίβο χ', το οποίο με την σειρά του εξελίσσεται στο μοτίβο γ. Τα χαρακτηριστικά που έχουν παραμείνει είναι το μεγάλο πήδημα με ταυτόχρονη αλλαγή ρετζίστρου σε ρυθμό ογδών από ισχυρό σε ασθενές. Η μινιατούρα II παρουσιάζει μεγάλη οικονομία στο μοτιβικό υλικό, σε αντίθεση με την πιο παρορμητική μινιατούρα I. Το κάθε μοτίβο ή θραύσμα μοτίβου απορρέει από το προηγούμενο ή προηγεί τα επόμενα, δημιουργώντας την αίσθηση ύπαρξης ενός μόνο μοτίβου (του γ) από το οποίο προέρχονται θραυσματικά μοτίβα (οι μορφές του χ). Ωστόσο, παρόλη την μικρή έκτασή του, το χ μελετήθηκε ως αυτόνομο ρυθμομελωδικό κύτταρο κι όχι ως κάποια θραυσματική μορφή του γ διότι διατηρεί διαστηματική συνοχή σε όλες του τις εμφανίσεις, δηλαδή εμφανίζεται ως i1, i2 ή i3, ενώ το μοτίβο γ είναι αναγνωρίσιμο περισσότερο σε ρυθμικό επίπεδο και δεν διατηρεί αυτές τις διαστηματικές τάξεις. Ο συμβολισμός του με διαφορετικό γράμμα (χ, γ) δεν υπονοεί αντίθεση, εξυπηρετεί απλώς την κατανόηση της μοτιβικής ανάλυσης. Παρακάτω απεικονίζεται η μοτιβική ανάλυση όλου του α τμήματος (εικόνα 33).

Εικόνα 33. Μοτιβική ανάλυση α τμήματος.

Το β' τμήμα δεν παρουσιάζει κανένα καινούργιο μοτιβικό υλικό, αλλά αντλεί από τα μοτίβα του α τμήματος (εικόνα 34). Ωστόσο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί στην φράση β1 το μοτίβο χ με τρόπο ρευστό, σε μοτιβική αλυσίδα ανά μέτρο, ώστε να καταλήξει σταδιακά στο εύκολα αναγνωρίσιμο μοτίβο γ στο μ.12 (με φθογγικές διαφοροποιήσεις άλλα ολόιδιο ρυθμικό σκελετό). Κατά τη διάρκεια αυτής της σταδιακής εξέλιξης προς το μοτίβο γ είναι αντιληπτές οι μορφές του μικρού μοτίβου χ και χ' ως απλά θραύσματα του μοτίβου γ. Ωστόσο το θραυσματικό μοτίβο χ' εξακολουθεί να είναι αναγνωρίσιμο και να διατηρεί τις φθογγικές τάξεις i1, i2 και i3 μεταξύ των εξωτερικών φθόγγων. Στην εικόνα 35 παρουσιάζεται η μοτιβική ανάλυση των μ.13-35 (φράση β2 και ολόκληρο το μέρος Α').

Εικόνα 34. Μοτιβική ανάλυση της β1 φράσης.

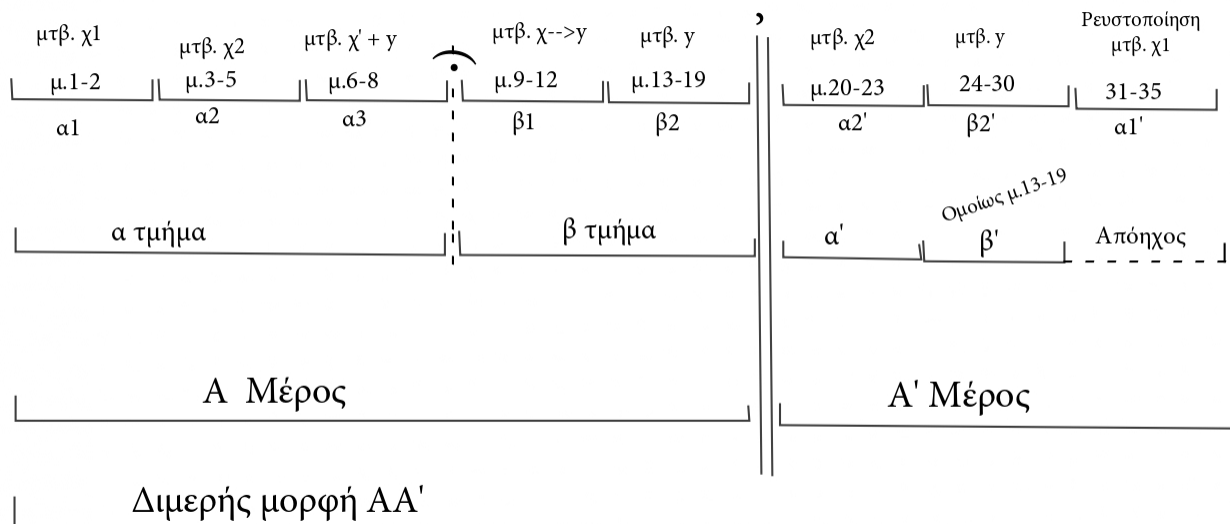
Εικόνα 35. Μοτιβική ανάλυση β2 φράσης και Α' μέρους.

Συμπερασματικά, η μορφολογική δομή της μινιατούρας συμπίπτει ως έναν βαθμό με την μοτιβική δομή. Σε κάθε φράση εντοπίζεται διαφορετικό μοτίβο ή έστω διαφορετικές μορφές του.

Για το Α μέρος: Η φράση α1 αντιστοιχεί στο μοτίβο χ1 (με εμφανίσεις του χ3), η φράση α2 στο μοτίβο χ2 (επίσης με εμφάνιση του χ3) ενώ η φράση α3 αντιστοιχεί στο μοτίβο χ' (ως χ2', χ3') το οποία μετασχηματίζεται στο γ στο τέλος της φράσης, όπου και υπάρχει τομή με κορώνα και τελειώνει το α τμήμα. Το τμήμα β1 (μ.9-12) είναι το πιο ρευστό μοτιβικά και περιέχει την σταδιακό μετασχηματισμό του μοτίβου χ και χ' ανά μέτρο (λαμβάνοντας υπόψιν και το μικρό

θραύσμα δύο φθόγγων F-C# στην αρχή ως μια αναφορά στο χ) προς την ολοκλήρωση του μοτίβου γ στο τελευταίο μέτρο της φράσης (μ.12). Η β2 φράση (μ.13-19) αποτελεί την πιο μοτιβικά «σταθερή» φράση, καθώς αποτελείται μόνο από το μοτίβο γ, το οποίο είναι εύκολα αναγνωρίσιμο και προσδίδει στην γραμμικότητα, δηλαδή στην μελωδικότητα της μινιατούρας και στον χορευτικό της χαρακτήρα. Τα μ.17-18 πρόκεινται για απλές συγχορδιακές εναλλαγές, οι οποίες εκφράζουν δραματικότητα ώστε να επέλθει η κορύφωση το μ.19. Οι συγχορδιακές αυτές εναλλαγές ταυτίζονται με το μοτιβικό περιβάλλον της μινιατούρας λόγω της αποτζιατούρας και την εναλλαγή των ρετζίστρων με ρυθμό ισχυρό προς ασθενές, αλλά αποτελούν απλή ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού και δεν έχει νόημα να ταυτοποιηθούν.

Για το Α' μέρος: Η φράση α2' (μ.20-23) χρησιμοποιεί το μοτιβικό υλικό (χ2) της φράσης α2 του Α μέρους. Ακολούθως, η φράση β2' (μ.24-30) είναι ακριβώς ίδια με την φράση β2 του Α μέρους με εξαίρεση το τελευταίο μ.30 και χρησιμοποιούν το μοτίβο γ. Τέλος, η τελευταία φράση της μινιατούρας α1' (μ.31-35) αποτελεί αντίστοιχα την ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού της α1 φράσης του Α μέρους. Επομένως, στο Α' μέρος έχουν παραληφθεί στην επανάληψη οι μεσαίες φράσεις α3 και β1 του Α μέρους, ενώ η εισαγωγική φράση α1 λειτουργεί πλέον ως απόηχος, δημιουργώντας μια αίσθηση κυκλικότητας στην μορφολογική δομή.



Εικόνα 36. Ιεραρχικό μορφολογικό διάγραμμα της μινιατούρας II.

Φθογγικό υλικό

Το φθογγικό περιβάλλον, ενώ είναι ατονικό, παρουσιάζει εναλλαγές μεταξύ του χρωματικού και του διατονικού χώρου. Παρουσιάζει επίσης πολικότητα ενός φθογγικού συνόλου, του 3-2 (0,1,3) και την αναστροφή του 13-2 (0,2,3). Υπάρχει η αίσθηση ενός φθογγικού στόχου, μιας πάλης μεταξύ χρωματικότητας και διατονικότητας, η οποία λύνεται στο τμήμα β2 στην κορύφωση του μ.19. Η βασική ιδέα της μινιατούρας II λοιπόν δεν εντοπίζεται στην συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος, αλλά στην προσπάθεια μετάβασης από τον χρωματικό χώρο στην εμφάνιση του διατονικού συναθροίσματος 7-35 (0,1,3,5,6,8,A) και την κατοχύρωσή του.

Στις φράσεις α1 και α2 (μ.1-5) το φθογγικό περιβάλλον είναι λιτό. Στην α1 φράση εντοπίζονται μόνο οι φθόγγοι A-B \flat -C, οι οποίοι αποτελούν το σύνολο 3-2 (0,1,3) στον πίνακα του Forte (εικόνα 37), ενώ στα μ.3-4 της α2 φράσης εντοπίζονται οι φθόγγοι A-B-C, δηλαδή η αναστροφή (I) του συνόλου 3-2 (0,2,3) (εικόνα 38). Παρατηρείται ότι οι δύο αυτές μορφές του συνόλου 3-2 είναι θραύσματα του χρωματικού συνόλου 4-1 (0,1,2,3) A-B \flat -B-C και ο συνδυασμός τους σχηματίζει το σύνολο A-B \flat -B-C (εικόνα 39), το οποίο εντοπίζεται στο μ.5 με την προσθήκη του χαμηλού B \flat . Δεν συμπίπτει με την μορφολογική δομή καθώς περιέχει φθόγγο της επόμενης φράσης.



Εικόνα 37. Φθογγικό σύνολο 3-2 των μ.1-2.



Εικόνα 38. Φθογγικό σύνολο 13-2 των μ.3-4.

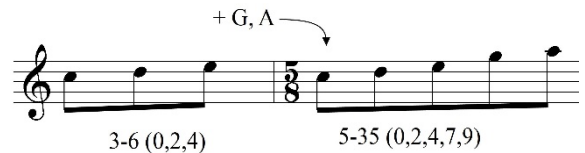


Εικόνα 39. Φθογγικό σύνολο 4-1 μ.5-6

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τελευταία φράση του α τμήματος, η α3 (μ.6-8). Το μέτρο 6 περιέχει μορφές του συνόλου 3-2 στην αναστροφή του (I) (0,2,3) (εικόνα 40). Στο τέλος του μ.6 εμφανίζεται για πρώτη φορά το σύνολο 3-6 (0,2,4) ως την συνήχηση C-D-E, η οποία προστίθεται στους κρατημένους φθόγγους G-A του αριστερού χεριού και δημιουργεί το σύνολο 5-35 (0,2,4,7,9), δηλαδή την κάθετη συνήχηση της πεντατονικής κλίμακας (εικόνα 41).



Εικόνα 40. Μορφές του φθογγικού συνόλου 13-2 στην α2 φράση.



Εικόνα 41. Φθογγικά σύνολα 3-6 και 3-35.

Παρακάτω στην εικόνα 42 παρουσιάζονται όλα τα φθογγικά σύνολα του α' τμήματος της μινιατούρας II όπως εντοπίζονται στην μουσική επιφάνεια:

Εικόνα 42. Φθογγικά σύνολα του α' τμήματος (μ.1-8).

Η β1 φράση, όπως και στην μοτιβική δομή, αποτελεί μια σταδιακή εξέλιξη. Από το πεντατονικό σύνολο της προηγούμενης φράσης (5-35, C-D-E-G-A) μεταβαίνει στο 4-φθογγο διατονικό υποσύνολο C#-D#-F-F# (14-11 (0,2,4,5)) στο μ.9. Έπειτα, στο μ.10 αφαιρείται ο φθόγγος F# κι απομένει το σύνολο C#-D#-F (3-6 (0,2,4)), το οποίο λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος προς το ολοτονικό 5-φθογγο υποσύνολο C#-D#-F-G-A (5-33 (0,2,4,6,8)) του μ.11.

Εικόνα 43. Φθογγικά σύνολα β1 φράσης.

Το πιο ιδιαίτερο αρμονικά σημείο της μινιατούρας βρίσκεται στην σύνδεση του α τμήματος με το β' (μ. 8-9), δηλαδή στην σύνδεση του πεντατονικού συνόλου C-D-E-G-A με το διατονικό σύνολο C#-D#-F-F#. Αν θεωρηθεί ως αρμονικός στόχος της β1 φράσης μια μορφή 5-φθογγου του ολοτονικού (WT) υποσυνόλου, η πιο ομαλή εκδοχή με τους περισσότερους κοινούς φθόγγους θα ήταν η κατάληξη στο ολοτονικό 4-φθογγο C-D-E-F#-G# (WT0) (εικόνα 44). Επομένως το αναμενόμενο θα ήταν η μετάβαση από το πεντατονικό σύνολο C-D-E-G-A στο διατονικό 4-φθογγο σύνολο C-D-E-F, τα οποία είναι υποσύνολα του ίδιου διατονικού χώρου B,C,D,E,F,G,A (7-35, DIA_{0#}).²⁰³ Ακολούθως το σύνολο 3-6 (0,2,4) στο μ.10 θα είχε την μορφή C-D-E το οποίο θα οδηγούσε στο 5-33 (0,2,4,6,8, WT0) (εικόνα 45). Πράγματι, στο μ.9 φαίνεται η πρόθεση του συνθέτη να ακολουθήσει τον σύντομο αρμονικό δρόμο με τον ισοκράτη στον φθόγγο F, ωστόσο αμέσως καταρρίπτεται με την εμφάνιση του C#. Αντιθέτως, χρησιμοποιεί το F ως κοινό φθόγγο ανάμεσα στο διατονικό σύνολο 7-35 DIA_{0#} (T0, B=0) και στην μεταφορά του κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, C-C#-D#-F-F#-G#-A# (T1) (εικόνα 46). Έτσι, μεταβαίνει από τον διατονικό χώρο DIA_{0#} του α τμήματος (C-D-E-G-A) στον διατονικό χώρο DIA_{5b} (C#-D#-F-F#) με κοινό φθόγγο F κι έπειτα με κοινό σύνολο το C#-D#-F καταλήγει στο απομακρυσμένο ολοτονικό χώρο WT1 (C#-D#-F-G-A) (εικόνα 47).



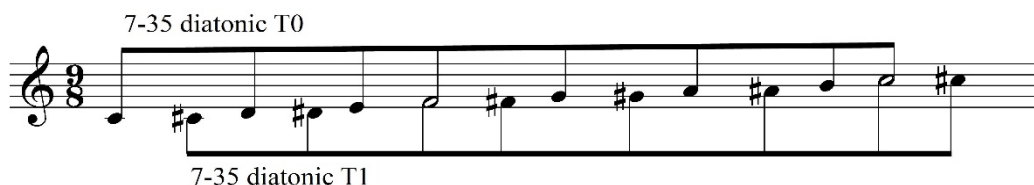
Εικόνα 44. Οι δύο μορφές του ολοτονικού συνόλου WT0 και WT1.

²⁰³ Περισσότερα τα διατονικά σύνολα βλ. σχετικά:

Joseph N. Straus, *Introduction to post-tonal theory* (New York NY: W.W. Norton & Company, 2016), 244-248.



Εικόνα 45. Η μετάβαση στο ολοτονικό 5-φθόγγο με κοινούς φθόγγους μ.7-12.



Εικόνα 46. Κοινοί φθόγγοι των διατονικών χώρων T0 και T1.



Εικόνα 47. Το φθογγικό υλικό των μέτρων 7-12 στην εκδοχή του συνθέτη.

Στην φράση β2 (μ.13-19) επέρχεται απότομα η επιστροφή, χωρίς κάποιον συνδετικό κρίκο αυτήν την φορά, από τον ολοτονικό χώρο στον διατονικό $DIA_{0\#}$. Ο διατονικός χώρος έχει πλέον κατοχυρωθεί και απομένει να συμπληρωθεί το διατονικό σύνολο 7-35. Σταδιακά προστίθενται οι φθόγγοι του διατονικού συνόλου πάνω στο υποσύνολο E-F-G, δηλαδή το 3-2 (0,1,3) (εικόνα 48).

Η εμφάνιση του διατονικού υποσυνόλου 6-33 (D,E,F,G,A,B) στα μ. 17-18 μέσα στο διατονικό περιβάλλον αποκτά λειτουργική σημασία και μπορεί να θεωρηθεί ως μια τονική αναφορά στην λειτουργία της δεσπόζουσας. Οι παράγοντες που καθιστούν αυτήν την συνήχηση λειτουργική, είναι η μελωδική γραμμή A-B-C που σχηματίζεται στον φθογγικό σκελετό των μ. 13-19, η εμφάνιση του B (του φθόγγου με ρόλο προσαγωγέα) σε συγχορδιακό υλικό, η διάρκεια του, η επανάληψή του και η κορώνα στο μ. 18, με τη λύση να έρχεται ακριβώς στο τέλος του A μέρους στον φθόγγο C (εικόνα 49). Επιπλέον, ο μόνος φθόγγος που απουσιάζει από την συνήχηση είναι ο φθόγγος της λύσης, ενώ όλοι οι υπόλοιποι ανήκουν στο διατονικό χώρο, δημιουργώντας την υπόνοια μιας εκτεταμένης 6-φωνης δεσπόζουσας στην C μείζονα (εικόνα 50). Ένα άλλο χαρακτηριστικό που προσδίδει έμφαση στον φθόγγο B είναι η αναμονή του από προηγούμενα μέτρα. Τελευταία εμφάνιση του B ήταν στην αρχή του μ. 6. Από το πεντατονικό σύνολο C-D-E-G-A στα μ.7-8 για να συμπληρωθεί το διατονικό σύνολο απομένουν οι φθόγγοι B

και F, ο τελευταίος ο οποίος εμφανίστηκε κατευθείαν στο μ.9. Επιπρόσθετα, από το ολοτονικό 5-φθογγο υποσύνολο C#-D#-F-F# (μ.11-12) λείπει ο φθόγγος B για να συμπληρωθεί το ολοτονικό σύνολο, ο οποίος έρχεται εν τέλει στο μ.17.

6-33 (0,2,3,5,7,9)
4-11 (0,1,3,5)
5-23 (0,2,3,5,7)
7-35 (0,1,3,5,6,8,A)

V¹³₉
7

Εικόνα 48. Συμπλήρωση του διατονικού συναθροίσματος 7-35.

Εικόνα 50.
Εκτεταμένη
δεσπόζουσα.

3-2 (0,1,3) 4-11 5-23 6-33

15^{ma} rit. a tempo 15^{ma}

7-35 diatonically

senza misura

Εικόνα 49. Γραμμικότητα και φθογγικά σύνολα των μ.13-19.

Το Α' μέρος είναι παρόμοιο με το Α μέρος. Στο α' (μ. 20-23) εμφανίζονται μόνο οι φθόγγοι Β-С (i1) ως θραύσμα του συνόλου I3-2 (0,2,3), ενώ ο φθόγγος Α εμφανίζεται στην αρχή της επόμενης φράσης μ. 24. Τα μέτρα 24-29 είναι παρόμοια με τα μ. 13-18. Το μ. 30 παρουσιάζει αντιστοιχία με το μ. 19. Ο προσαγωγικός φθόγγος Β λύνεται και πάλι στο ίδιο C, ωστόσο παρεμβάλλεται ο φθόγγος B^b, ο οποίος ακυρώνει τον διατονικό χαρακτήρα και την λειτουργικότητα της συνήχησης και ακολουθεί η ρευστοποίηση μόνο με το φθογγικό σύνολο 3-2 (0,1,3). Η διαφοροποίηση του Α με του Α' μέρους στο φθογγικό υλικό βρίσκεται στην απουσία χρωματικότητας, καθώς απουσιάζουν τα μεσαία χρωματικά τμήματα α3 και β1. Επιπλέον, δεν εμφανίζεται το 4-1 (0,1,2,3) ως A-B^b-B-C, δηλαδή αποφεύγεται ο συνδυασμός των συνόλων 3-2 (A,B^b-C) και I3-2 (A-B-C).

Στην μινιατούρα II, όπως και στην πρώτη μινιατούρα της συλλογής εντοπίζεται η ύπαρξη ενός συνόλου, του συνόλου A-B \flat -C και η αναστροφή του A-B-C (3-2 και I3-2 αντίστοιχα) που λειτουργεί ως πόλος έλξης. Το σύνολο 3-2 (0,1,3) εντοπίζεται σχεδόν σε κάθε φράση του έργου, με εξαίρεση την β1 φράση (μ.9-12) η οποία περιστρέφεται γύρω από το ολοτονικό υποσύνολο 3-6 (0,2,4). Το 3-φθογγο σύνολο 3-2 (0,1,3), το οποίο λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ χρωματικότητας και διατονικότητας, αντικαθίσταται από το 3-φθογγο 3-6 (0,2,4) στα μ.9-12 και επαναφέρεται πάλι. Επομένως, η βασική ιδέα επεξεργασίας του φθογγικού υλικού αναπτύσσεται μέσα από 3-φθογγα τα οποία λειτουργούν ως όχημα για την μετάβαση από τον χρωματικό χώρο στον τροπικό, τον ολοτονικό, τον διατονικό και τέλος την πλήρη ρευστοποίηση του μουσικού υλικού. Παρατηρείται όμως και μια υπόνοια φθογγοκεντρικότητας με κέντρο τον φθόγγο C. Είναι πάντα ο σταθερός φθόγγος σε ακραία ψηλή περιοχή του κυτταρικού μοτίβου χ στα α τμήματα της μινιατούρας, ενώ στα β τμήματα είναι ο φθογγικός κι αρμονικός στόχος κι εμφανίζεται ως λύση της πολυφωνικής διατονικής συνήχησης στην κορύφωση της μινιατούρας στο μ.17-19. Οι μόνες περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει φθογγοκεντρικότητα είναι στην χρωματική φράση α3 και στην ολοτονική φράση β1 (μ.6-12), οι οποίες στην επανάληψη Α' παραλείπονται, όπου και επιβεβαιώνεται ο C ως φθογγικό κέντρο.

3.4. Μινιατούρα III

Η τρίτη μινιατούρα της συλλογής είναι η πιο σύντομη σε διάρκεια. Σε αντίθεση με το σικτό, λιτό ηχητικό περιβάλλον της μινιατούρας II, η μινιατούρα III παρουσιάζει πυκνές συνηχητικές δομές και συνοπτικές δεξιοτεχνικές φιγούρες. Είναι ρυθμικά οργανωμένη, με μέτρο 4/8 και μετρονομική ένδειξη **Allegro** $\text{♩}=160$. Η μινιατούρα αυτή ανήκει στα γρήγορα μέρη της συλλογής και είναι έντονα δεξιοτεχνική για τον εκτελεστή, με συχνές αλλαγές στην υφή. Ωστόσο, το μέτρο παραμένει σταθερό με μοναδική εξαίρεση το μ. 10 με ένδειξη **Adagio** και *senza misura*. Σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη για το γρήγορα μέρη η μινιατούρα αυτή θα πρέπει να παιχτεί με απόλυτη ρυθμική ακρίβεια. Χαρακτηριστικά της υφής είναι οι συνοπτικές δεξιοτεχνικές φιγούρες σε μεγάλη έκταση του οργάνου, ο επαναλαμβανόμενος φθόγγος ως ισοκράτης σε πολύ χαμηλή περιοχή και η χρήση cluster και συγχορδιακού υλικού.

Είναι σκόπιμο να σημειωθεί ότι στην συγκεκριμένη έκδοση υπάρχει ένα λάθος στην παρτιτούρα και συγκεκριμένα στο μέτρο 10, όπου η παύση δεκάτου έκτου εκτιμάται ότι θα έπρεπε να είναι παύση ογδόου.

Μορφή

Η μορφολογική δομή της μινιατούρας είναι σχετικά απλή. Ολόκληρη η μινιατούρα είναι μια μικρομορφή. Αποτελείται μόνο από δύο φράσεις αντιθετικές μεταξύ τους ως προς τα υφολογικά χαρακτηριστικά, τις α και β μ. 1-10 και 11-14 αντίστοιχα. Το κριτήριο για τον διαχωρισμό των φράσεων αποτέλεσε η παύση της μουσικής ροής με την ένδειξη κορώνας, η μοναδική που υπάρχει. Σε ένα επόμενο μορφολογικό επίπεδο διακρίνονται εντός της φράσης α δύο υποφράσεις α1 και α2 στα μ. 1-5 και μ. 6-10 αντίστοιχα. Δεν υπάρχει αραιώση της μουσικής επιφάνειας στην τομή των δύο υποφράσεων ώστε να πληρούν τις προϋποθέσεις για να αποτελέσουν αυτόνομα μορφολογικά μέρη, ωστόσο διαφοροποιούνται με την ξαφνική αλλαγή της υφής.

Παρατηρείται ότι, όπως και στην μινιατούρα I, οι δύο φράσεις μεταξύ τους παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα αναλογία. Κατά προσέγγιση, η τομή τους φαίνεται να βρίσκεται περίπου στα 2/3 της μινιατούρας. Για μεγαλύτερη ακρίβεια, λαμβάνοντας υπόψη και το ρυθμικά ελεύθερο μ. 10, ολόκληρη η μινιατούρα περιέχει 68 όγδοα. Ο λόγος 2/3, ο οποίος όπως προαναφέρθηκε

προσεγγίζει αρκετά τον λόγο της χρυσής τομής, βρίσκεται στο σημείο 45,333..., δηλαδή μεταξύ των ογδών 45 και 46. Πράγματι, το σημείο αυτό βρίσκεται στο μ. 10. Ομοίως με την μέθοδο ρυθμικής ανάλυσης της μινιατούρας II, στην εικόνα 51 αντιστοιχίζεται η μουσική επιφάνεια του μ. 10 με το χαμηλότερο επίπεδο ισόχρονου παλμού της μινιατούρας, δηλαδή το όγδοο (εικόνα 50). Παρουσιάζει ενδιαφέρον λοιπόν το γεγονός ότι ο λόγος της χρυσής τομής εντοπίζεται στο μέσω του μ. 10, το οποίο αποτελεί την κορύφωση της μινιατούρας.

The image shows a musical score for piano, measures 37 to 52. A vertical dashed line is drawn at measure 45, labeled 'X.T. 2/3' and '45,333...'. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are mostly quarter notes and eighth notes. The measure numbers are listed below the staff: [...], 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 [...].

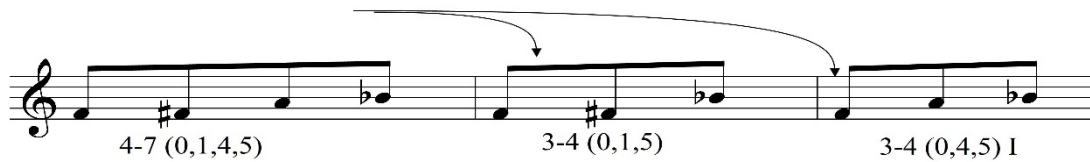
Εικόνα 51. Η αναλογία της χρυσής τομής στο μ.10

Φθογγικό υλικό

Το κλειδί για την ανάλυση της φθογγικής δομής έγκειται στα κριτικά σχόλια της Λορέντας Ράμου σχετικά με την εκτέλεση αυτής της μινιατούρας. Σύμφωνα με τον Ερμή Θεοδωράκη, ο οποίος μελέτησε το έργο με τον συνθέτη, τα μ. 1-2 θα πρέπει να εκτελεστούν με πεντάλ ανά μέτρο, ενώ στο μ. 3 θα πρέπει να γίνει αλλαγή πεντάλ και στον 2^ο χρόνο.²⁰⁴ Επομένως, η ανάγκη για αλλαγή πεντάλ υποδεικνύει ίσως και την δομική σκέψη του συνθέτη. Με βάση αυτό τα τρία πρώτα μέτρα θα αναλυθούν ως ξεχωριστές δομικές μονάδες.

1^ο μέτρο: Η πρώτη 4-φθογγη συνήχηση της μινιατούρας F#-A-B \flat -F (σε κανονική διάταξη F-F#-A-B \flat) αποτελεί σύνολο 4-7 (0,1,4,5). Οι εναπομένουσες δύο συνηχήσεις E-F-A και G-A \flat -C αποτελούν και οι δύο το σύνολο 3-4 (0,1,5). Το αρχικό σύνολο 4-7 (F-F#-A-B \flat) μπορεί να διαιρεθεί επίσης στα δύο υποσύνολά του F-F#-B \flat και F-A-B \flat , δηλαδή τα 3-4 και την αναστροφή του I3-4 αντίστοιχα (εικόνες 52-54).

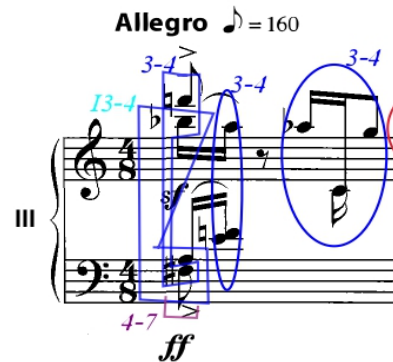
²⁰⁴ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 84.



Εικόνα 52. Υποσύνολα του φθογγικού συνόλου 4-7.

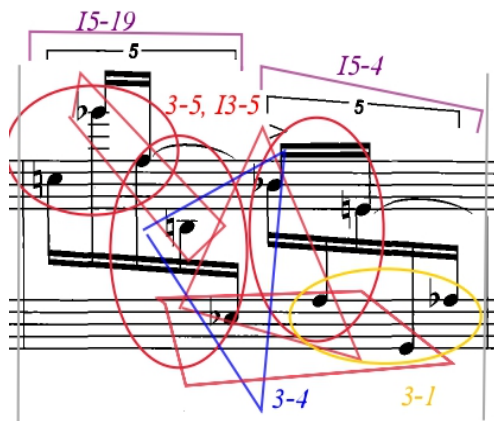


Εικόνα 53. Φθογγικά σύνολα 3-4 και I3-4.



Εικόνα 54. Φθογγικά σύνολα στην μουσική επιφάνεια μ.1.

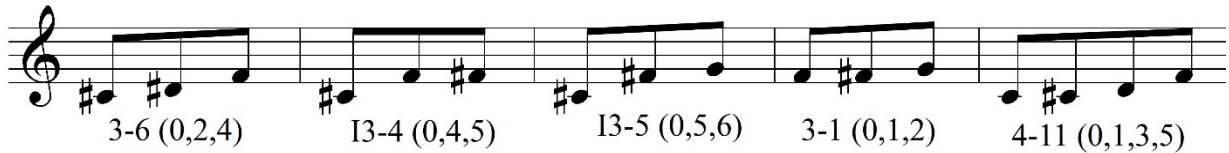
2^ο μέτρο: Το μέτρο αυτό είναι το πιο πυκνό της φράσης. Περιέχει δύο πεντάχηρα, τα I5-19 (0,1,4,6,7) και I5-4 (0,3,4,5,6) τα οποία αναλύονται στα 3-φθογγα υποσύνολά τους 3-5 (0,1,6), I3-5 (0,5,6), 3-4 (0,1,5) και 3-1 (0,1,2). Κάθε φθόγγος του πεντάχηρου σχηματίζει με τους 2 επόμενους ένα από αυτά τα σύνολα. Όλοι οι φθόγγοι του μέτρου ανήκουν σε κάποιο από τα σύνολα 3-5 ή I3-5. Εξάιρεση στο παραπάνω είναι ο τελευταίος φθόγγος A \flat του συνόλου 3-1 (0,1,2) (εικόνα 55).



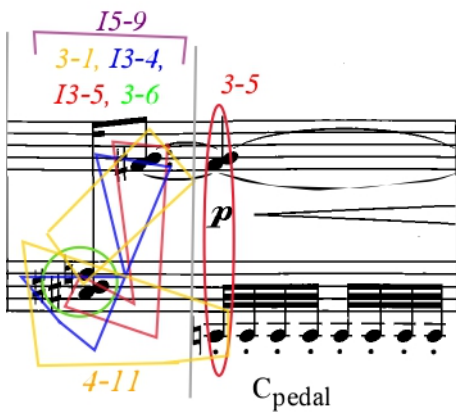
Εικόνα 55. Φθογγικά σύνολα στην μουσική επιφάνεια μ.2

Μέτρα 3-5: Ο πρώτος χρόνος του μέτρου αποτελεί την σπασμένη 5-φθογγη συνήχηση του συνόλου I5-9 (0,2,4,5,6), η οποία αναλύεται σε όλα τα υποσύνολα 3-1 (0,1,2), I3-4 (0,4,5), I3-5 (0,1,6) των προηγούμενων δύο μέτρων. Η πρώτη συνήχηση C \sharp -D \sharp -F αποτελεί το σύνολο 3-6

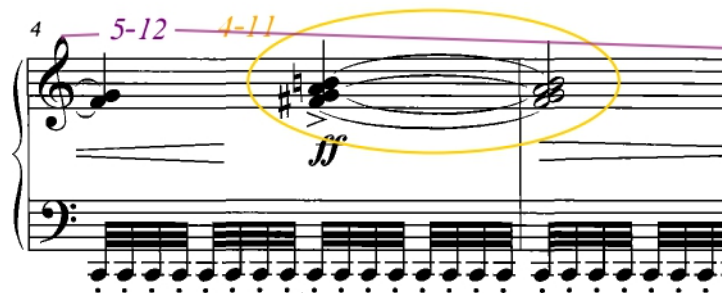
(0,2,4) (εικόνες 56-57). Στην αλλαγή του πεντάλ, όπως υποδεικνύεται από τα κριτικά σχόλια της Ράμου, εισάγεται ένας επαναλαμβανόμενος φθόγγος C που λειτουργεί ως ισοκράτης μέχρι και το μ.5. Ο φθόγγος C σε συνδυασμό με το σύνολο 3-6 (C#-D#,F) δημιουργούν το υπερσύνολο 4-11 (0,1,3,5), το οποίο εμφανίζεται και πάνω από την ισοκράτη C στο μ.4 στους φθόγγους F#-G-A-B και ανήκει στο υπερσύνολο 5-12 (0,1,3,5,6) (εικόνα 58).



Εικόνα 56. Φθογγικά σύνολα του μ.3.



Εικόνα 57. Φθογγικά σύνολα στην μουσική επιφάνεια μ.3.



Εικόνα 58. Σύνολα στην μουσική επιφάνεια μ.4-5.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο συνθέτης έχει δομήσει το φθογγικό υλικό του ανά μέτρο. Πιο συγκεκριμένα, τα μουσικά στοιχεία του κάθε μέτρου έχουν συνάφεια μεταξύ τους. Στο μ. 1 η βασική ιδέα του φθογγικού υλικού είναι το σύνολο 3-4 (0,1,5) στο οποίο ανήκουν όλοι οι φθόγγοι. Ακολούθως, στο μ.2, το σύνολο με την μεγαλύτερη βαρύτητα είναι το 3-5 (0,1,6), στο οποίο επίσης ανήκουν όλοι οι φθόγγοι, εκτός από το τελευταίο A \flat . Τα μέτρα 3-5 μπορούν να θεωρηθούν ως μια δομική ιδέα, καθώς, με εξαίρεση την ημιτονιακή συνήχηση F#-G του δεξιού χεριού, όλοι οι φθόγγοι ανήκουν στο σύνολο 4-11 (0,1,3,5).

Στην υποφράση α2 (μ. 6-10), στο μ.6 η μουσική επιφάνεια είναι πρόδηλα δομημένη ανά 3-φθογγα σύνολα, τα 3-1 (0,1,2), I3-5 (0,5,6) και 3-4 (0,1,5) (εικόνα 59), τα σύνολα δηλαδή της στην α1 υποφράσης. Στο μ. 7 εμφανίζεται για πρώτη φορά από την αρχή του έργου μια τρίφωνη F# ελαττωμένη συγχορδία (F#-A-C), που ως φθογγικό σύνολο αντιστοιχεί στο 3-10 (0,3,6). Οι εναπομείναντες φθόγγοι του μέτρου ανήκουν στο σύνολο 3-5 (0,1,6) (εικόνα 60). Πλέον το

φθόγγους E-F-F# προς ένα χρωματικό cluster σε διάστημα 4^{ης} καθαρό, δηλαδή στο σύνολο 6-1 (0,1,2,3,4,5). Το σταδιακό χτίσιμο από το 3-φθογγο υποσύνολο του χρωματικού συναθροίσματος προς το 6-φθογγο χρωματικό υποσύνολο με την κάθετη προσθήκη δομικών μονάδων, δημιουργώντας συνηχητικά δομικά σύμπλοκα και πύκνωση του δομικού ρυθμού. Αναλυτικότερα, στο υποσύνολο/αφετηρία 3-1 (E-F-F#) προστίθενται στην συνηχητική δομή διαδοχικά οι φθόγγοι G, Ab, D#, σχηματίζοντας τα υποσύνολα 4-1 (0,1,2,3), 5-1 (0,1,2,3,4) και τέλος το 6-1 (0,1,2,3,4,5) στην κορώνα (εικόνες 63-64).

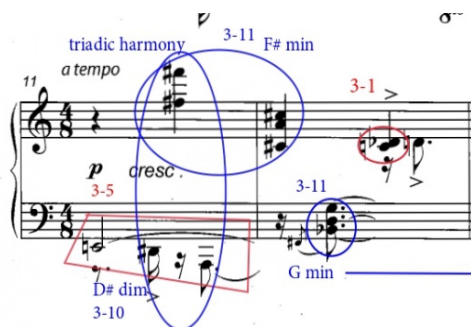


Εικόνα 63. Χρωματικά cluster μ.10.



Εικόνα 64. Χρωματικά cluster μ.10.

Η φράση β (μ.11-14) ακολουθεί διαφορετική φθογγική δομή. Υπάρχει η υπόνοια τριτόδηκτης αρμονίας (triadic harmony). Σε ένα πρώτο δομικό επίπεδο εντοπίζονται στα μ. 11-12 τα σύνολα 3-5 (0,1,6), μια ελαττωμένη συγχορδία με βάση τον φθόγγο D#, δηλαδή το φθογγικό σύνολο (0,3,6) και μια F# ελάσσονα συγχορδία 3-11 (0,3,7). Έπειτα στο μ.12 στο αριστερό χέρι εμφανίζεται η G ελάσσονα ως συγχορδία η οποία διαρκεί στα μ. 12-13 (εικόνες 65-66).

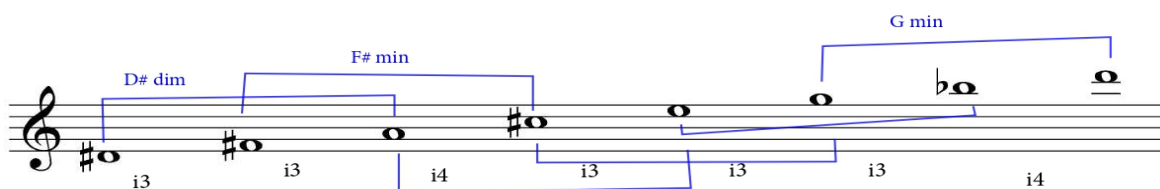


Εικόνα 65. Φθογγική δομή μ.11-12.



Εικόνα 66. Φθογγικά σύνολα της μουσικής επιφάνειας μ.11-12.

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο όμως παρατηρείται μεταξύ των μέτρων 11-12 μια δομική συνάφεια. Εάν επιλεχθούν όλοι οι φθόγγοι των μ. 11-12 μέχρι και την G ελάσσονα του μ. 12 και διαταχθούν έτσι ώστε να απέχει ο καθένας διάστημα 3^{ης} προκύπτει η εξής φθογγική διάταξη (εικόνα 67):



Εικόνα 67. Τριτόδημη αρμονία

Στο σημείο αυτό επομένως παρατηρείται τριτόδημη αρμονία, με την διαδοχική προσθήκη διαστημάτων της τάξης i3 και i4 (3^{ης} μικρό και 3^{ης} μεγάλο). Αυτή η φθογγική διάταξη σχηματίζει τρίφωνες συγχορδίες (triads) (4 ελαττωμένες, 2 ελάσσονες, 1 μείζονα) από τις οποίες η D# ελαττωμένη (D#dim), η F# ελάσσονα (F#m) και η G ελάσσονα (Gm) εμφανίζονται στο πρώτο δομικό επίπεδο, δηλαδή στην μουσική επιφάνεια.

Χρωματικό συνάθροισμα

Ο εντοπισμός των συνόλων στα τελευταία μ. 13-14, αν και είναι εφικτός, δεν εξυπηρετεί την εύρεση της δομικής φθογγικής ιδέας της φράσης β. Κλειδί αυτής της αναζήτησης αποτελεί η ανασκόπηση της πρώτης φράσης α και ιδιαίτερα του μ.2. Παρατηρείται ότι δεν επαναλαμβάνεται κανένας φθόγγος εντός του μέτρου αυτού, πράγμα που υπονοεί κάποια χρωματική οργάνωση του φθογγικού υλικού. Μελετώντας την εικόνα 68 προκύπτουν τα παρακάτω συμπεράσματα: Στο μ. 2 ξεκινά η συμπλήρωση ενός χρωματικού συναθροίσματος, με αρχή τον φθόγγο C, το οποίο συμπληρώνεται στην πρώτη συνήχηση της επόμενης υποφράσης στον φθόγγο D. Σημειώνεται ότι μεταξύ του προτελευταίου φθόγγου (C#) και του τελευταίου παρεμβάλλεται ο ισοκράτης C, καθυστερώντας την συμπλήρωση του συναθροίσματος. Ένα δεύτερο χρωματικό συνάθροισμα αρχίζει από την πρώτη συνήχηση της υποφράσης α2 με αλληλοεπικάλυψη και συμπληρώνεται στην τελευταία συνήχηση του μ.9 (φθόγγος G) όπου εμφανίζεται και ο δεύτερος ψηλότερος φθόγγος της μινιατούρας C (ο ψηλότερος εμφανίζεται ακριβώς στο τέλος της μινιατούρας). Τα μέτρα τα οποία δεν συμμετέχουν στην συμπλήρωση αυτών των δύο χρωματικών συναθροισμάτων είναι το πρώτο της φράσης α (μ.1) και το τελευταίο (*Adagio*, μ.10). Αυτά τα μέτρα έχουν διαφορετικό δομικό ρόλο στην μορφολογική δομή. Το μ. 1 αποτελεί το χρωματικό θραύσμα (0,1,2,3,4,5,6,8) και ο βασικός δομικός του ρόλος φαίνεται να είναι η παρουσίαση του συνόλου 3-4 (0,1,5), το οποίο θα μπορούσε να ονομαστεί «πόλος έλξης» λόγω της συχνής του επανεμφάνισης στις διάφορες μορφές του και της εμφάνισής του σε σημαντικά μορφολογικά σημεία. Για παράδειγμα, η τελευταία συνήχηση του μ.9, η οποία

περιέχει τον δεύτερο ψηλότερο φθόγγο και στην οποία συμπληρώνεται το δεύτερο χρωματικό συναθροίσμα είναι το σύνολο 3-4 (0,1,5). Εάν μάλιστα δεν λάβει κανείς υπόψη τις πρόσθετες αξίες στο μ. 10 λόγω της απουσίας μέτρου, το σημείο της χρυσής τομής θα υπολογιζόταν, κατά προσέγγιση πάντα, περίπου σε αυτήν την συνήχηση. Παρ' όλα αυτά, η προσθήκη του μέτρου δεν διαταράσσει την ισορροπία της μινιατούρας, καθώς το σημείο της χρυσής τομής προσεγγίζει εντυπωσιακά το σημείο συμπλήρωσης του χρωματικού cluster 6-1 (0,1,2,3,4,5) (εικόνα 68).

Εικόνα 68. Δομική λειτουργικότητα της φράσης α (μ.1-10).

Χρησιμοποιώντας αυτήν την μεθοδολογική προσέγγιση για την φράση β (μ. 11-14), εάν συνεχίσουμε την φθογγική ανάλυση από την συγχορδία της G ελάσσονας στο μ. 12, η κάθε προσθήκη των 3-φθογγων χρωματικών θραυσμάτων του δεξιού χεριού οδηγεί στην συμπλήρωση ενός τρίτου και τελευταίου χρωματικού συναθροίσματος ακριβώς στην κορυφή της τελευταίας συνήχησης και στον ψηλότερο φθόγγο της μινιατούρας E (εικόνα 69). Ταυτόχρονα, στο τελευταίο αυτό μέτρο η G ελάσσονα μετατρέπεται στην συνήχηση C#-D-G, η οποία αποτελεί το σύνολο 3-5 (0,1,6). Σε συνδυασμό με την ημιτονιακή συνήχηση D#-E, περιέχονται όλα τα θραυσματικά σύνολα του χρωματικού συναθροίσματος που υπήρξαν στο

κομμάτι, τα 3-5 (0,1,5), 3-2 (0,1,3), 13-2 (0,2,3), 3-4 (0,1,5) και 4-1 (0,1,2,3) (υπερσύνολο του 3-1 (0,1,2)). Φυσικά εντοπίστηκαν και τα σύνολα 3-6 (0,2,4) (μ.3) και κάποια 4-φθογγα και 5-φθογγα σύνολα, ωστόσο, είτε αυτά εμφανίζονται μια φορά ώστε να σχηματίσουν ένα από τα παραπάνω υποσύνολα του χρωματικού συναθροίσματος (όπως στην περίπτωση του 3-6), είτε αποτελούν υπερσύνολα αυτών. Παρατηρείται λοιπόν από την παρακάτω εικόνα η μετάβαση από ένα περιβάλλον τριτόδηκτης αρμονίας προς την χρωματικότητα, με συνδετικό κρίκο την τρίφωνη συγχορδία Gm, πάνω στην οποία προστίθονται 3-φθογγα υποσύνολα του χρωματικού συναθροίσματος. Μέχρι την πλήρη εγκατάλειψη της τριτόδηκτης αρμονίας στο τελευταίο μέτρο, όπου και επιβεβαιώνεται η χρωματικότητα με την συμπλήρωση του συναθροίσματος, τα δύο αυτά μουσικά συστήματα συνυπάρχουν.

The image shows a musical score for a phrase starting at measure 11. The score is in 4/4 time and consists of two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo'. The score includes several annotations: 'triadic harmony' in blue circles around measures 11-12, 'chromaticism' in red circles around measures 13-14, and 'senza misura' in black above measure 15. Fingerings are indicated by numbers: 0,1,2 (circled in blue), 3,4 (circled in red), 5,6,7 (circled in red), 8,9,10 (circled in red), and 11 (circled in red). Dynamics include 'p cresc.' at the beginning, 'ff' at measure 14, and 'sf' at measure 15. The piece ends with 'attacca' at measure 16. The score is annotated with various musical terms and symbols, including a 'G min' chord and a 'G#b' note.

Εικόνα 69. Δομική ανάλυση της β φράσης.

Συμπερασματικά, είναι εντυπωσιακό το πως μέσα από ένα ελεύθερο ατονικό φθογγικό περιβάλλον όπως αυτό της μινιατούρας III, εντοπίζονται συγκαλυμμένα στοιχεία τριτόδηκτης αρμονίας, υπόνοιες τονικών στοιχείων και φθογγοκεντρικότητας. Η ύπαρξη μιας συγχορδίας (F# ελαττωμένης) ακριβώς στην μέση την μινιατούρας (μ. 7) και η εμφάνιση της λύσης της σύμφωνα με το τονικό σύστημα (G ελάσσονα) στα μ. 12-13, αν και είναι αντιληπτές σε ένα βαθύτερο δομικό επίπεδο, αποτελούν μια τέτοια υπόνοια. Επιπλέον, ο Δραγατάκης όχι μόνο δεν εγκαταλείπει την ιδέα κάποιου μουσικού δομικού στοιχείου ως κέντρο, όπως η πολικότητα ορισμένων φθογγικών συνόλων, αλλά ενίοτε εμφανίζει και φθογγοκεντρικά στοιχεία. Τέτοιοι φθόγγοι στην μινιατούρα III μπορεί να είναι ο C, λόγω της εμφάνισής του ως ισοκράτη (μ.3-5) κι έπειτα της εμφάνισής του στην κορυφή της ψηλής συνήχησης στο τέλος της α φράσης (πριν ακριβώς από τον απόηχο της φράσης, το *Adagio*, κοντά στο σημείο προσέγγισης της χρυσής τομής και στο σημείο συμπλήρωσης του 2^{ου} χρωματικού συναθροίσματος). Ομοίως, έμφαση δίνεται και στον φθόγγο E, καθώς είναι ο πιο τονισμένος φθόγγος του cluster στο *Adagio*, λόγω

της επανάληψής του στην ψηλότερη οκτάβα, ενώ η επόμενη φράση β αρχίζει με τον φθόγγο Ε. Τέλος, εμφανίζεται ως ο τελευταίος, ψηλότερος φθόγγος της μινιατούρας με τον οποίο συμπληρώνεται και το τρίτο χρωματικό συνάθροισμα.

3.5. Μινιατούρα IV

Η μινιατούρα IV αποτελεί από τις πιο μελετημένες μινιατούρες του έργου *Αντίκες*. Ομοίως με την μινιατούρα II, έχει χαρακτήρα «υπόμνησης λαϊκότροπων χορευτικών προπλασμάτων»²⁰⁵ με ασύμμετρο μέτρο. Το εντόπιο στοιχείο είναι πρόδηλο, επικρατούν μικρά ηπειρωτικά μελωδικά θραύσματα, ενώ παρεμβάλλεται ένα τμήμα *senza misura* ως «δραματικό ξέσπασμα που οδηγεί στην, ήπιου χαρακτήρα, έμμεση αρχική ετεροαναφορά γεωγραφικής εντοπιότητας».²⁰⁶ Στην υφή εντοπίζονται πάλι κορώνες και μια γενική αίσθηση στατικότητας, η οποία διακόπτεται από επαναλαμβανόμενες συνηχητικές δομικές μονάδες. Ανήκει στα αργά μέρη της συλλογής με μετρονομική ένδειξη **Moderato** $\text{♩} = 63$ και συνεχώς εναλλασσόμενο μέτρο. Η μουσική επιφάνεια παρουσιάζει αραιώση με μια ξαφνική πύκνωση στο μέσο, ενώ με εξαίρεση την τελευταία μινιατούρα της συλλογής, είναι η μεγαλύτερη σε διάρκεια. Σημαντικό για την υφολογική σκιαγράφηση της μινιατούρας είναι ότι στην εννοχρηστρωμένη της εκδοχή *Στροφές I-X*, αρ. 6, η μελωδική γραμμή των πρώτων μέτρων είναι δοσμένη στο σόλο όμποε,²⁰⁷ το ηχόχρωμα του οποίου συνδέεται συχνά με παραδοσιακά ακούσματα.

Μορφή

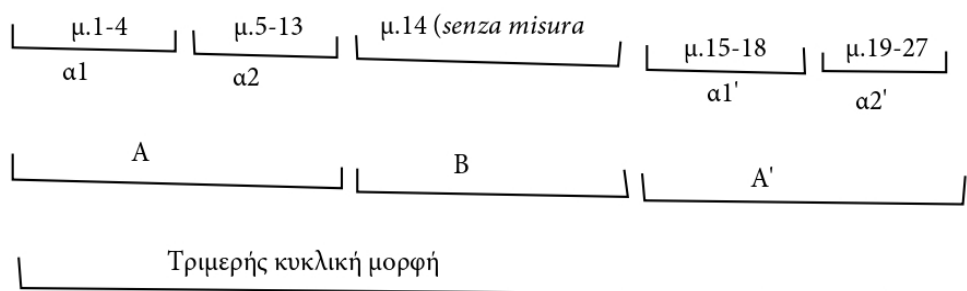
Η μορφή παρουσιάζει συγγένεια με την μορφή της μινιατούρας II. Είναι η μόνη της συλλογής που μπορεί να θεωρηθεί ότι παρουσιάζει θεματικό χαρακτήρα, λόγω της επανάληψης του μουσικού υλικού των πρώτων μέτρων, αυτούσιου ή παραλλαγμένου και της αίσθησης κυκλικότητας που προσδίδεται με την σχεδόν πιστή επαναφορά του θραυσματικού μελωδικού υλικού. Επομένως τα μ. 1-4 αποτελούν την βασική ιδέα και το θεματικό μελωδικό υλικό της μινιατούρας. Πιο συγκεκριμένα, η μορφή της είναι μια τριμερής κυκλική μορφή ABA' και ο διαχωρισμός των επιμέρους τμημάτων έγινε με βάση τα σημεία αραιώσης της μουσικής επιφάνειας και της επανάληψης. Τα τμήματα A διακρίνονται σε δύο φράσεις α1 και α2, ενώ το τμήμα B αποτελεί ενιαία μορφολογική μονάδα. Το πρώτο A τμήμα αντιστοιχεί στα μέτρα 1-13, με τις δύο φράσεις α1 και α2 των μέτρων 1-4 και 5-9 αντίστοιχα. Η α1 φράση αποτελείται από

²⁰⁵ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 18.

²⁰⁶ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 257.

²⁰⁷ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 84.

δύο υποφράσεις μ. 1-2 και 3-4, όπου στην δεύτερη απλά επαναλαμβάνεται το θεματικό υλικό. Η α2 φράση επίσης χωρίζεται στις υποφράσεις μ. 5-7 και 8-13. Το αντιθετικό μέρος Β αντιστοιχεί μόνο στο μ. 14 με την ένδειξη *senza misura*, ωστόσο διαρκεί σχεδόν όσο το Α μέρος. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι γραμμές πάνω από τις συγχορδιακές συνηγήσεις αντιστοιχούν στις φορές που πρέπει να παιχτεί η κάθε μια.²⁰⁸ Η επαναφορά του Α' στο μ.15 αποτελείται ομοίως από τις φράσεις α1' και α2' (εικόνα 70).

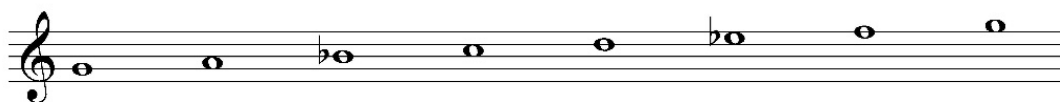


Εικόνα 70. Ιεραρχικό μορφολογικό διάγραμμα.

Φθογγικό υλικό

Τα μ.1-2 περιέχουν την θραυσματική μελωδική γραμμή του α τμήματος, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ.3-4 (εικόνα 71). Χαρακτηριστικό της φράσης α1 είναι η έμφαση του διαστήματος 5^{ης} καθαρής. Το μελωδικό θραύσμα χρησιμοποιεί το 4φθογγο D-E \flat -F-G, δηλαδή το φθογγικό σύνολο 4-11 (0,1,3,5), το οποίο σε συνδυασμό με τον χαμηλότερο φθόγγο G παραπέμπει στον διατονικό χώρο και συγκεκριμένα στο δεύτερο τετράχορδο ενός αιολικού τρόπου από G (εικόνα 72). Στο διατονικό σύνολο του μελωδικού υλικού παρεμβάλλονται οι χρωματικοί φθόγγοι F \sharp και C \sharp . Το φθογγικό υλικό της φράσης συμπεριλαμβανομένων κι αυτών των φθόγγων αποτελεί τους C \sharp -D-E \flat -F-F \sharp -G, οι οποίοι αντιστοιχούν στο συμμετρικό σύνολο 6-Z4 (0,1,2,4,5,6) (εικόνα 73).



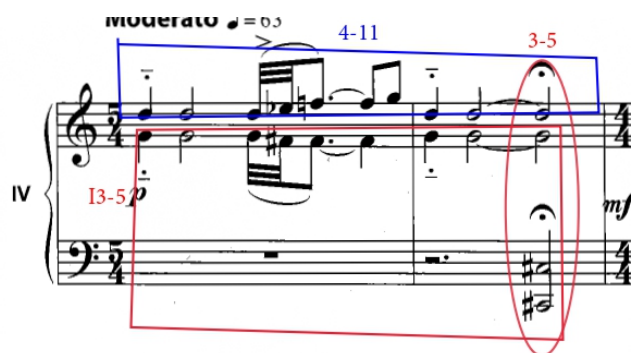


Εικόνα 72. Αιολικός τρόπος από G.



Εικόνα 73. Φθογγικό σύνολο 6-Z4.

Όλοι οι φθόγγοι πέρα από το τροπικό μελωδικό υλικό ανήκουν στο σύνολο 3-5 (0,1,6) και στην αναστροφή του. Η προσθήκη του φθόγγου C# στον μπάσο δημιουργεί την κάθετη χρωματική συνήχηση C#-D-G, δηλαδή το σύνολο 3-5 (0,1,6,) ενώ η προσθήκη του φθόγγου F# σχηματίζει με τους φθόγγους C#-F#-G την αναστροφή του συνόλου 13-5 (0,5,6) (εικόνα74). Ομοίως τα παραπάνω ισχύουν και για τα μ. 3-4.



Εικόνα 74. Φθογγικά σύνολα μ.1-4.

Η α2 φράση (μ. 5-13), η οποία είναι αυτή που καθορίζει κυρίως τον ασύμμετρο χορευτικό χαρακτήρα της μινιατούρας, αποτελεί μια εναλλαγή μεταξύ πεντατονικών και χρωματικών υποσυνόλων. Η μετάβαση πάντα από τον έναν χώρο στον άλλο επιτυγχάνεται με την χρωματική εναλλαγή του C και C#. Πιο συγκεκριμένα, το φθογγικό υλικό όλης της α2 φράσης εμφανίζεται στα μ. 5-7. Το μ.5 εμφανίζει τους φθόγγους G-B \flat -C-D, δηλαδή το 14-22 (0,3,5,7), το οποίο είναι ένα πεντατονικό υποσύνολο του πεντατονικού συνόλου B \flat -C-D-F-G. Με την εμφάνιση του

χρωματικού φθόγγου C#, το πεντατονικό υποσύνολο μετασχηματίζεται στο χρωματικό υποσύνολο 3-5 (0,1,6) με τους φθόγγους C#-D-G (εικόνα 75). Συνδεδειγμένος κρίκος αυτής της υπερμετατροπίας μεταξύ τροπικότητας και χρωματικότητας αποτελεί η συγχορδία της G ελάσσονας, η οποία προκύπτει από την πεντατονική αρμονία και η οποία υπάρχει καθ' όλη την διάρκεια της φράσης, ενώ ο μόνος μεταβαλλόμενος φθόγγος είναι ο C-C#. Επομένως, εκτός από την κάθετη χρωματικότητα της συνήχησης 3-5 (0,1,6) στο μ. 6 παρατηρείται και η οριζόντια χρωματική κίνηση C-C#. Χαρακτηριστικό διάστημα, όπως και στην α1, είναι το 5^{ης} καθαρό, το οποίο εμφανίζεται πάντα ως η ψηλότερη συνήχηση. Ομοίως εξελίσσονται και τα υπόλοιπα μ. 8-13 της α2 φράσης.

Εικόνα 75. Φθογγικό υλικό μ.5-6.

Παρατηρείται ότι ολόκληρο το Α τμήμα κινείται στο σύνολο των φθόγγων G-(A)-B^b-C-C#-D-E^b-F-F# το οποίο αποτελεί μια σύνθετη κλίμακα-τρόπος. Η χρωματικότητα που δημιουργείται είναι ένα είδος τροπικής χρωματικότητας από τον συνδυασμό του G αιολικού τρόπου και μιας G αρμονικής ελάσσονας με οξυμένη 4^η (εικόνα 76).

Εικόνα 76. Αιολικός τρόπος G και αρμονική ελάσσονα με 4#.

Το Β τμήμα, δηλαδή το μ.14 με ένδειξη *senza misura* είναι το αντιθετικό τμήμα της μινιατούρας και δομείται μόνο από την επανάληψη φθογγικών συμπλόκων με σταδιακή πύκνωση ώστε να οδηγήσει στην επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού. Εκ πρώτης όψεως παρατηρείται οριζόντια ότι οι ψηλότεροι φθόγγοι αυτών των δομικών συμπλόκων (D-B-E-F#)

ανήκουν στο 4-φθογγο πεντατονικό υποσύνολο I4-22 (0,3,5,7), έχοντας ένα ημιτόνιο προς τα πάνω διαφορά συγκριτικά με την μορφή που είχε εμφανιστεί στο Α τμήμα (εικόνα 77).



Εικόνα 77. Πεντατονικό υποσύνολο I4-22.

Στον κάθετο άξονα παρατηρείται η ομαδοποίηση ορισμένων δομικών συμπλόκων. Συγκεκριμένα, η πρώτη συνήχηση A-B \flat -C-E, η οποία αποτελεί ένα στοιχείο τροπικότητας παραπέμποντας στο δεύτερο 4χορδο ενός αιολικού τρόπου D (A-B \flat -C-D-E) ως πιθανή αναφορά στο μελωδικό υλικό του Α τμήματος και αποτελεί μια δομική μονάδα με τις επόμενες τρεις συνηχήσεις. Σε αυτό το τροπικό υποσύνολο προστίθενται διαδοχικά οι φθόγγοι D \flat και E \flat και δημιουργούν το συμμετρικό υποσύνολο του οκτατονικού συνόλου 6-Z13 (0,1,3,4,6,7) (Oct0, C=0) (εικόνες 78-79). Η επόμενη δομική ενότητα εκτείνεται μέχρι και την 4^η συνήχηση του δεύτερου συστήματος και το χαρακτηριστικό της είναι η ύπαρξη πάντα ενός 5-φθογγου ή 6-φθογγου υποσυνόλου του χρωματικού συναθροίσματος, 5-1 (0,1,2,3,4) και 6-1 (0,1,2,3,4,5) αντίστοιχα. Η χρωματική αυτή ενότητα οδηγεί στις τέσσερις τελευταίες συνηχήσεις του Β μέρους, στις οποίες το χαρακτηριστικό είναι η δόμηση του φθογγικού υλικού με την ένωση δύο 5-φθογγων οκτατονικών υποσυνόλων 5-10 (0,1,3,4,6) της Oct1 και Oct2 (εικόνα 80). Ο απρόβλεπτος τρόπος με τον οποίο επαναλαμβάνονται οι συγχορδίες και προστίθενται οι φθόγγοι οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης πιθανώς να μην είχε ως αυτοσκοπό την χρήση συμμετρικών οκτατονικών υποσυνόλων. Ωστόσο, η ύπαρξή τους αποκαλύπτει την σημαντικότητα και πάλι ενός φθογγικού συνόλου, του 3-2 (0,1,3), με την διαδοχική επανάληψη του οποίου χιτίζεται το οκτατονικό σύνολο. Επιπρόσθετα, το 3-2 (0,1,3) αποτελεί χαρακτηριστικό υποσύνολο του θεματικού υλικού και της πρώτης δομικής ενότητας του μ.14. Επομένως, είναι ασφαλές να ειπωθεί ότι για το μ. 14 η βασική δομική ιδέα είναι το υποσύνολο 3-2 (0,1,3), του οποίου η επαναληπτικότητα οδηγεί σε μια συμμετρική χρωματικότητα, δηλαδή σε οκτατονικά υποσύνολα.

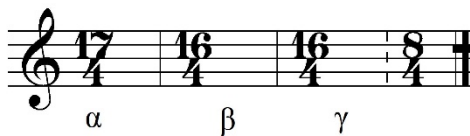
3.6. Μινιατούρα V

Η μινιατούρα V ανήκει στα αργά μέρη της συλλογής που δεν έχουν μέτρο (*senza misura*), ενώ δεν φέρει ούτε μετρονομική ένδειξη, παρά μόνο τις οδηγίες ***molto sostenuto*** και ***piu mosso*** για το μεσαίο ενεργητικό τμήμα. Στα αργά της τμήματα επικρατεί μια καταλυκτική ατμόσφαιρα σε ***p*** δυναμική, ενώ παρεμβάλλονται ενίοτε ακραίες εξάρσεις σε δυναμική και μεγάλες υφολογικές αντιθέσεις. Στα στοιχεία της υφής συμπεριλαμβάνονται οι κορώνες στα αργά τμήματα, τα *glissandi*, τα *tremoli* και η χρήση μεγάλης έκτασης του οργάνου. Παρόλο τον εξπρεσιονιστικό της χαρακτήρα, ο ηπειρώτικος χαρακτήρας διέπει την μινιατούρα, συνδυάζοντας το εντόπιο στοιχείο με το μοντερνιστικό της εποχής. Όλα τα παραπάνω μαρτυρούν τον έγχορδο τρόπο σκέψης που διακατέχει το συνολικό συνθετικό έργο του Δραγατάκη. Τα *glissandi*, το βιολιστικό ιδίωμα και το τρέμολο μιας νότας, το οποίο μιμείται τον ήχο ενός έγχορδου κρουστόφωνου οργάνου, πιθανώς του σαντουριού, παραπέμπουν στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Να σημειωθεί ότι το κοντσερτίνο του για σαντούρι και ορχήστρα γράφτηκε το 1988, χρόνια μετά από τις *Αντίκες*, ωστόσο ήταν ένα όργανο που ο συνθέτης είχε υπόψιν του.

Μορφή

Η μορφολογική δόμηση της μινιατούρας παραπέμπει και πάλι σε όρους προφορικότητας, καθώς δημιουργούνται πυκνώσεις και αραιώσεις της μουσικής επιφάνειας. Με κριτήριο αυτό το στοιχείο του μουσικού λόγου, η μινιατούρα χωρίζεται σε τρεις φράσεις α, β και γ, με την τελευταία να περιέχει και μια μικρή επέκταση της φράσης ως απόηχο. Αναλυτικότερα, η πρώτη φράση α αποτελεί αργό τμήμα της μινιατούρας, σαν μια αργή εισαγωγή. Εκτείνεται μέχρι την τελευταία κορώνα πριν το τμήμα ***piu mosso***, στο οποίο ξεκινάει η β φράση, αντιθετική και ιδιαίτερα ενεργητική, με *glissandi* και *tremoli*. Μεταξύ β και γ φράσης είναι σημειωμένο ένα μικρό *ritenuto* στην τελευταία κορώνα της φράσης β, ώστε να μεγεθυνθεί η τομή μεταξύ των δύο φράσεων. Στην ένδειξη *a tempo* ξεκινά η γ φράση, η οποία επιστρέφει στον υφολογικό χαρακτήρα της αργής εισαγωγής με σταδιακή αύξηση της δυναμικής και καταλήγει στην πρώτη κορώνα στον φθόγγο F, πριν την ένδειξη *Ped. al fine*. Το υπόλοιπο τμήμα αποτελεί μια μικρή επέκταση της φράσης γ ως απόηχος.

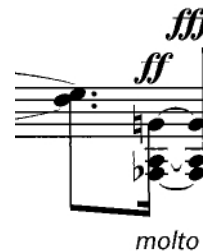
Οι τρεις αυτές φράσεις φαίνεται να είναι σε συμφωνία με την αισθητική της ισορροπίας που χαρακτηρίζει τις μινιατούρες I και III. Με παρόμοια μεθοδολογία, θεωρώντας ότι ο χαμηλότερος χτύπος ισόχρονου παλμού είναι το τέταρτο, οι φράσεις α, β και γ περιέχουν 17, 16 και 24 (16 + 8) μέτρα η κάθε μια αντίστοιχα (εικόνα 81). Παρατηρείται ότι το μοναδικό στοιχείο που διαταράσσει την μετρική ισορροπία των φράσεων είναι ο επιπλέον χρόνος της φράσης α. Ο χρόνος αυτός αντιστοιχεί στο μοτίβο της εικόνας 82 και αποτελεί ένα απρόβλεπτο στοιχείο της φράσης όχι μόνο μετρικά, αλλά και λόγω της δυναμικής ένδειξης **ff** και **sf** σε ένα περιβάλλον **p** δυναμικής. Ως ρυθμικό μοτίβο ξαναεμφανίζεται ανάδρομα σε παρόμοιο σημείο **ff** του τελευταίου συστήματος της γ φράσης (εικόνα 83).



Εικόνα 81. Ρυθμικό μέτρο της κάθε φράσης.



Εικόνα 82. Μοτίβο της α φράσης.



Εικόνα 83. Εμφάνιση ρυθμικού μοτίβου στην γ φράση.

Λόγω του παρόμοιου υφολογικού και μορφολογικού χαρακτήρα της μινιατούρας με τις μινιατούρες I και III, θα ήταν λογικό να εντοπιστούν τυχόν αναλογίες μεταξύ των τμημάτων που προσεγγίζουν την αναλογία της χρυσής τομής. Στο σύνολό της, η μινιατούρα δεν φαίνεται να παρουσιάζει κάποια μουσική έμφαση στο σημείο της χρυσής της τομής. Ωστόσο, παρατηρείται ότι αν δεν ληφθεί υπόψιν ο απόηχος της μινιατούρας, η αναλογία μεταξύ των τμημάτων α+β και γ είναι πολύ κοντά στα 2/3, δηλαδή η τομή της β και γ φράσης προσεγγίζει το σημείο της χρυσής τομής.

Φθογγικό υλικό

Χρωματικό συνάθροισμα

Το φθογγικό περιβάλλον εξακολουθεί να είναι ελεύθερο ατονικό κι ένας από τους δομικούς στόχους των φράσεων α και γ είναι η συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος. Πιο συγκεκριμένα, ένα χρωματικό συνάθροισμα αρχίζει από τον πρώτο φθόγγο της μινιατούρας Αβ και ολοκληρώνεται σε σημαντικό μορφολογικό σημείο, με τον ψηλότερο φθόγγο της συνήχησης στην κορώνα στο τέλος της φράσης α (εικόνα 84).

Figure 84 shows a musical score for a chromatic sequence. The right hand (RH) starts on a piano (p) dynamic and crescendos to forte (f). The left hand (LH) starts with a piano (p) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The sequence is marked with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. The right hand has notes circled in red. The left hand has notes circled in red. The score includes markings for 'Ped. senza misura' and '[l.h.]'.

Εικόνα 84. Συμπλήρωση χρωματικού συναθροίσματος α φράσης.

Αντίστοιχα, ένα δεύτερο συνάθροισμα ξεκινά στην αρχή της γ φράσης και ολοκληρώνεται επίσης σε σημαντικό δομικό σημείο, ακριβώς στον τελευταίο φθόγγο πριν τον απόηχο της φράσης (εικόνες 85-86).

Figure 85 shows a musical score for a chromatic sequence. The right hand (RH) starts on a piano (pp) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic. The left hand (LH) starts with a piano (pp) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic. The sequence is marked with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6. The right hand has notes circled in red. The left hand has notes circled in red.

Εικόνα 85. Χρωματικό συνάθροισμα γ φράσης.

Εικόνα 86. Συνέχεια χρωματικού συναθροίσματος γ φράσης.

Φθογγικά σύνολα, αρμονία

Το συγχορδιακό υλικό της α φράσης αποτελείται αποκλειστικά από τα σύνολα 3-5 (0,1,6), την αναστροφή του I3-5 (0,5,6), το 4-1 (0,1,2,3) και το 3-9 (0,2,7) (εικόνες 87-88). Ο πρώτος φθόγγος Α^b φαίνεται να μην ανήκει σε αυτόν τον φθογγικό τρόπο οργάνωσης, ωστόσο αποτελεί σημαντική δομική μονάδα της μακροδομής.

Εικόνα 87. Φθογγικά σύνολα α φράσης στην παρτιτούρα.

Εικόνα 88 (α). Φθογγικά σύνολα α φράσης.

Εικόνα 88 (β). Φθογγικά σύνολα α φράσης.

Με εξαίρεση το σύνολο 4-1 (0,1,2,3), το οποίο είναι θραύσμα του χρωματικού συναθροίσματος, όλα τα υπόλοιπα σύνολα μπορούν να διαταχθούν έτσι ώστε να σχηματίζουν δύο διαδοχικά διαστήματα 4^{ης}, δημιουργώντας τεταρτόδητες (quartal) και κατ' επέκταση πεμπτόδητες (quintal) αρμονικές σχέσεις (εικόνες 89-90).²⁰⁹

κανονική διάταξη
(normal order)

3-9 (0,2,7) i5 i5

κανονική διάταξη
(normal order)

3-5 (0,1,6) i5 i6

κανονική διάταξη
(normal order)

13-5 (0,1,6) i6 i5

Εικόνα 89. Τεταρτόδητη διάταξη των φθογγικών συνόλων

senza misura

5ης 4ης

5ης cresc.

{Ped.

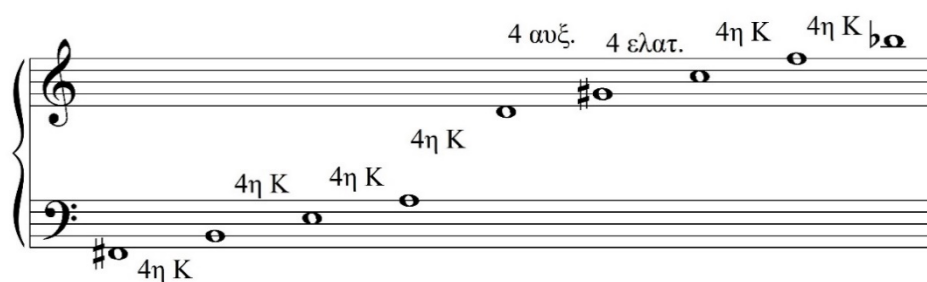
Εικόνα 90. Συνδιασμός τεταρτόδητης και πεμπτόδητης συγχορδίας.

Συμπεριλαμβάνοντας και το χρωματικό υποσύνολο 4-1 (0,1,2,3) με τις δύο προηγούμενες συγχορδίες (εικόνα 91), παρατηρείται ότι προκύπτει από αυτό το τμήμα η εξής διάταξη φθόγγων (εικόνα 92):

²⁰⁹ Για περισσότερα σχετικά με την τεταρτόδητη και πεμπτόδητη αρμονία βλ. σχετικά: Kostka and Santa, *Materials and techniques of post-tonal music*, 51-55.



Εικόνα 91. Φθογγικό σύνολο 4-1 και οι δύο προηγούμενες συγχορδίες.



Εικόνα 92. Τεταρτόδομη διάταξη φθόγγων.

Επομένως, ολόκληρη η α φράση (με εξαίρεση τον πρώτο φθόγγο A^b) δομείται με βάση την τεταρτόδομη αρμονία, από την οποία προκύπτουν τεταρτόδομες και πεμπτόδομες συγχορδίες.²¹⁰ Χρησιμοποιούνται όλα τα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} (4^{ης} ελαττωμένης/καθαρής/αυξημένης, 5^{ης} ελαττωμένης/καθαρής).

Η β φράση χαρακτηρίζεται από χρωματικότητα. Παρόλο που δεν συμπληρώνεται το χρωματικό συνάθροισμα, ολόκληρη η φράση αποτελείται μόνο από τα φθογγικά σύνολα 4-1 (0,1,2,3) και 3-1 (0,1,2) τα οποία είναι θραύσματα του χρωματικού συνόλου. Εξαίρεση από την χρωματικότητα αποτελεί η τελευταία συνήχηση της φράσης E-F-A-B-C, η οποία είναι το διατονικό υποσύνολο I5-20 (0,1,5,7,8) του διατονικού συνόλου DIA_{0#} (εικόνες 93-95).



Εικόνα 93. Φθογγικά σύνολα β φράσης.

²¹⁰ Συγχορδίες που σχηματίζονται με την διαδοχική προσθήκη διαστημάτων 4^{ης} ή 5^{ης}.

Figure 94 shows a musical score for piano and guitar. The piano part is marked *più mosso* and *fff*. The guitar part is marked *JJ*. The score is divided into three sections by orange and blue boxes. The first section (orange) is marked *4-1 (0,1,2,3)*. The second section (orange) is marked *3-1 (0,1,2)*. The third section (blue) is marked *I5-20*. The score includes annotations for *[l.h.]*, *[r.h.]*, *gliss.*, and *Ped.*.

Εικόνα 94. Φθογγικά σύνολα β φράσης στην παρτιτούρα.

Figure 95 shows a diatonic scale in treble clef, starting on G4 and ending on D5. The scale is marked *7-35 DIA0#*.

7-35 DIA0#

Εικόνα 95. Διατονικό σύνολο με σπλισμό 0.

Η γ φράση είναι όμοια δομικά με την α, ενώ δίνει έμφαση στα διαστήματα της πεντατονικής αρμονίας όπως τα 2^ας μεγάλης και 5^ης καθαρής. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι φθόγγοι της 5^ης καθαρής G-D είναι αυτοί οι οποίοι απουσίαζαν από το υποσύνολο I5-20 της προηγούμενης φράσης, ώστε να συμπληρωθεί το διατονικό σύνολο 7-35. Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά συνυπάρχουν με την χρωματικότητα. Η πρώτη συνήχηση E-F#-Ab αντιστοιχεί στο σύνολο 3-6 (0,2,4), το οποίο είναι υποσύνολο του διατονικού χώρου και αποτελείται από την διαδοχή δύο διαστημάτων i2 (2^ας μεγάλης). Το διάστημα της 2^ας μεγάλης εμφανίζεται ξανά αμέσως στο αριστερό χέρι (F-G). Ωστόσο αυτά τα δύο φθογγικά σύνολα δημιουργούν το χρωματικό υποσύνολο 5-1 (0,1,2,3,4) (εικόνες 96-97).

Figure 96 shows a diatonic scale in treble clef, starting on G4 and ending on D5. The scale is marked *3-6 (0,2,4)*, *i2*, and *5-1 (0,1,2,3,4)*.

Εικόνα 96. Φθογγικά σύνολα γ φράσης (1).

Figure 97 shows a musical score for piano and guitar. The piano part is marked *a tempo* and *pp*. The guitar part is marked *2M*. The score is divided into two sections by a blue box and a red circle. The first section (blue) is marked *3-6*. The second section (red) is marked *5-1*. The score includes annotations for *Ped.* and *al fine*.

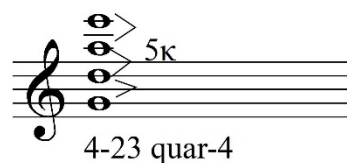
Εικόνα 97. Φθογγικά σύνολα γ φράσης στην παρτιτούρα (1).

Στους υπόλοιπους χρόνους που ακολουθούν μέχρι την εμφάνιση του ψηλού Ab απουσιάζει η χρωματικότητα και το φθογγικό υλικό βρίσκεται στον διατονικό χώρο DIA0#.

Συγκεκριμένα, χρησιμοποιώντας ως βάση την 2^α μεγάλη F-G προστίθενται διαδοχικά δύο 5^{ες} καθαρές, οι οποίες σχηματίζουν τα φθογγικά σύνολα D-F-G-A και E-F-G-A αντίστοιχα. Το πρώτο αποτελεί το πεντατονικό υποσύνολο I4-22 (0,3,5,7), ενώ το δεύτερο είναι το διατονικό υποσύνολο 4-11 (0,1,3,5), το οποίο παραπέμπει στο πρώτο τετράχορδο ενός φρύγιου τρόπου (εικόνα 97). Αποτέλεσμα αυτής της διτροπικότητας είναι η δημιουργία της πεμπτόδμητης συγχορδίας G-D-A-E (εικόνα 98), δηλαδή το κάθετο σύνολο 4-23 (0,2,5,7).

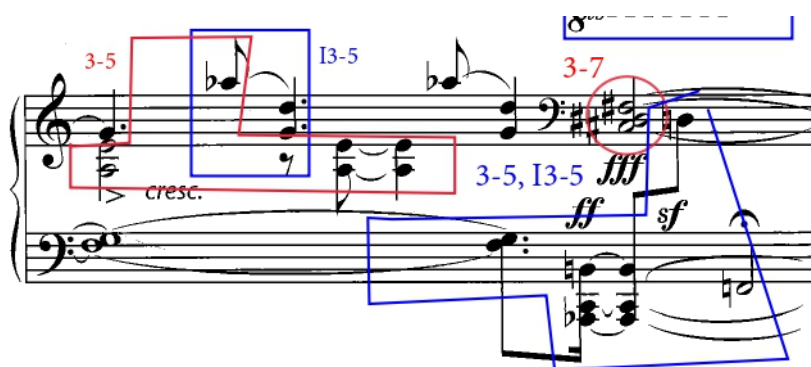


Εικόνα 97. Φθογγικά σύνολα I4-22 και 4-11.



Εικόνα 98. Πεμπτόδμητη συγχορδία φθογγικού συνόλου 4-23.

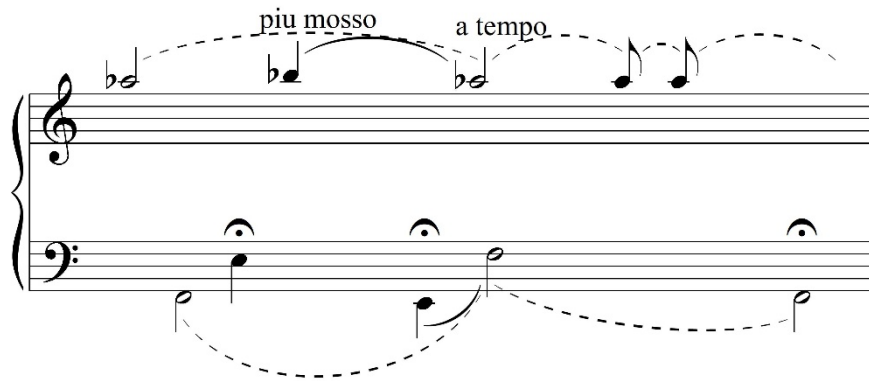
Πάνω σε αυτά τα διατονικά υποσύνολα προστίθεται ο φθόγγος A^b, ο οποίος δημιουργεί ένα δεύτερο δομικό στρώμα που περιέχει τα σύνολα D-G-A^b και A^b-A-E, δηλαδή τα σύνολα I3-5 (0,5,6) και 3-5 (0,1,6) αντίστοιχα. Παρομοίως, στη συνέχεια ξαναεμφανίζεται το σύνολο 3-5 (0,1,6) ταυτόχρονα με την αναστροφή του I3-5 (0,5,6) (φθόγγοι B-C-F και C-G-A αντίστοιχα). Ταυτόχρονα, εντοπίζεται η συνήχηση C[#]-D[#]-F[#], η οποία αντιστοιχεί στο σύνολο 3-7 (0,2,5) και είναι ένα θραύσμα του πεντατονικού συνόλου (εικόνα 99).



Εικόνα 99. Φθογγικά σύνολα γ φράσης (2).

Τέλος, ο απόηχος αποτελείται από έναν ισοκράτη F και μια καταληκτική φιγούρα με χρωματικότητα ταυτόχρονα στον κάθετο και οριζόντιο άξονα. Οριζόντια συγκροτεί το σύνολο 4-1 (0,1,2,3), ενώ κάθετα δημιουργεί τα διαστήματα και σύνολα i1, i1 (ένα ημιτόνιο ψηλότερα) και 3-1 (0,1,2). Η οριζόντια χρωματική κίνηση που προκύπτει είναι η A-A[#]-B-C.

Ο φθόγγος A \flat στην αρχή του κομματιού δεν είχε ομαδοποιηθεί με κανένα φθογγικό σύνολο. Ωστόσο, κατέχει σημαντική θέση σε μακροδομικό επίπεδο. Αναλυτικότερα, εντοπίζονται δύο φθόγγοι, F και A \flat , οι οποίοι προεκτείνονται για όλη τη διάρκεια της μινιατούρας. Ο απόηχος δεν συμπεριλήφθηκε στο διάγραμμα (εικόνα 100).



Εικόνα 100. Αναγωγικό διάγραμμα της μινιατούρας V.

3.7. Μινιατούρα VI

Η μινιατούρα VI αποτελεί μια πρόδηλη αναφορά στο συνθετικό ύφος του Bartók. Η επιρροή της συνθετικής τεχνοτροπίας του Bartók είναι διττή, ως προς την αρμονία και ως προς την χρήση του εντόπιου στοιχείου, δηλαδή του λαϊκού. Αναφορικά με το δεύτερο, ο Bartók είχε κατηγοριοποιήσει τον τρόπο χρήσης του λαϊκού/εντόπιου στοιχείου σε τρεις περιπτώσεις, την χρήση αυτούσιων λαϊκών μελωδιών, την σύνθεση εκ νέου λαϊκότροπων μελωδιών και τέλος την ενσωμάτωση λαϊκών στοιχείων στην μουσική γλώσσα χωρίς την ύπαρξη λαϊκής μελωδίας.²¹¹ Η μινιατούρα VI ανήκει στην δεύτερη περίπτωση, δηλαδή ο Δραγατάκης έχει συνθέσει από την αρχή μια μελωδία η οποία μιμείται το λαϊκό ιδίωμα. Χαρακτηριστικό αυτής της νεοσύνθετης λαϊκότροπης μελωδίας είναι στοιχεία του ρόλου του «πάρτη» του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού, λόγω της κατιούσας 3^{ης} μικρής σε ρυθμό βραχύ-μακρό με την οποία ξεκινά μελωδία.

Ο συνθέτης είχε εκφράσει την επιθυμία του στον εκτελεστή να διαφοροποιηθούν οι τρεις τελευταίες μινιατούρες (VI, VII, VIII) από τις υπόλοιπες, λόγω του δεξιότεχνικού τους χαρακτήρα και του στοιχείου της τραγικότητας που τις διακατέχει. Η μινιατούρα VI αποτελεί κι αυτή μια αναφορά σε έναν ασύμμετρο, λαϊκότροπο χορό. Το μέτρο που χρησιμοποιεί είναι κυρίως τα 6/8 ενίοτε με παρεμβολές από τα μέτρα 2/8 και 9/8. Έχει ενεργητικό χαρακτήρα και ανήκει στις γρήγορες μινιατούρες της συλλογής, με μετρονομική ένδειξη ***Allegretto* ♩ = 76**.

Στα υφολογικά χαρακτηριστικά της ανήκουν οι αποτζιατούρες, που θυμίζουν φωνητικά στολίδια, τα glissandi, τεχνοτροπία που επίσης παραπέμπει σε φωνητικές τεχνικές των ηπειρώτικων μοιρολογιών και η αρπιστική, staccato συνήχηση στον μπάσο που υπάρχει σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της μινιατούρας ως ένας ρυθμικός ισοκράτης. Όπως και η μινιατούρα IV, είναι θεματική, με ξεκάθαρο διαχωρισμό μεταξύ συνοδείας και μελωδικού υλικού. Το μελωδικό υλικό παρουσιάζει έντονη λυρικήτητα, λόγω αυτών των φωνητικών τεχνοτροπιών που ενσωματώνει, και θυμίζει το μοντέλο των ηπειρώτικων αυτοσχεδιασμών ενός βιολιού ή κλαρίνου πάνω από μια συνοδεία παραδοσιακού λαούτου. Το ιδίωμα αυτού του συνοδευτικού νυκτού εγχόρδου αποδίδεται πετυχημένα με την αρπιστική συνήχηση στο αριστερό χέρι.

²¹¹Για περισσότερα βλ. σχετικά: Γρηγόρης Σηφάκης, *Μπέλα Μπάρτοκ και δημοτικό τραγούδι* (Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997).

Μορφή και μοτίβα

Η μορφολογική δομή περιγράφεται ως μια διμερής κυκλική μορφή τύπου AB, όπου το θεματικό υλικό του του A μέρους επανέρχεται στο τέλος του B (α//β α'). Τα μέρη A και B αντιστοιχούν στα μέτρα 1-20 και 21-48 αντίστοιχα.

Στο A μέρος περιλαμβάνεται και μια δίμετρη εισαγωγή, μόνο με το συνοδευτικό μοντέλο, όπως παρομοίως θα συνέβαινε και σε έναν παραδοσιακό αυτοσχεδιασμό ή τραγούδι. Το μελωδικό θεματικό υλικό (α) εισάγεται στο μ.3 και διαρκεί για όλο το A μέρος. Σχετικά με την δόμηση του θέματος, εντοπίζονται δύο φράσεις α1 και α2. Η α1 φράση περιλαμβάνει τα μ. 3-7. Η α2 χωρίζεται σε δύο υποφράσεις μ. 8-13 και 14-20, όπου η δεύτερη είναι η ελαφρώς διαφοροποιημένη επανάληψη του μελωδικού υλικού της πρώτης.

Τα μοτίβα του θέματος είναι τρία, τα χ1, χ2 και χ3, τα οποία εντοπίζονται στην α1 φράση του θέματος και από τα οποία προκύπτουν όλοι οι υπόλοιποι μετασχηματισμοί του (εικόνες 101-104).

The image shows a musical score for Figure 101. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A blue bracket labeled 'χ1' spans the first three notes (G4, A4, B4). A pink bracket labeled 'χ2' spans the last three notes (C5, B4, A4). A blue bracket with an accent (>) is above the first note. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The text 'Fr h 1' is written below the first measure.

Εικόνα 101. Μοτίβα του θέματος χ1 και χ2 (μ.3-5).

The image shows a musical score for Figure 102. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A blue bracket labeled 'χ3' spans the first two notes (G4, A4). A pink bracket labeled 'χ1'' spans the last two notes (B4, C5). A pink bracket labeled 'χ2'' spans the last three notes (C5, B4, A4). There are various performance markings including accents (>), slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The text 'Fr h 1' is written below the first measure.

Εικόνα 102. Μοτίβο χ3, χ1' και χ2' (μ.8-10).

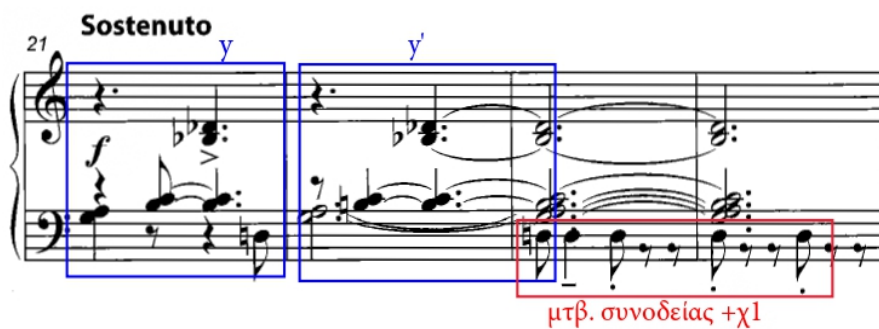


Εικόνα 103. Μετασχηματισμός μοτίβου χ1 (μ.11-12).



Εικόνα 104. Μετασχηματισμοί μοτίβου χ1 (μ.17-19).

Το β τμήμα (μ. 21-29) του Β μέρους αποτελείται από δύο υποφράσεις. Στα μ. 21-24 εντοπίζεται το μοτίβο γ, ενώ στη χαμηλότερη φωνή εντοπίζεται το ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας σε συνδυασμό τον ρυθμικό σκελετό του μοτίβου χ1 (εικόνες 105-106). Τα μ. 25-29 αποτελούν την δεύτερη υποφράση και είναι παρόμοια επανάληψη του μοτιβικού υλικού.



Εικόνα 105. Μοτίβα β τμήματος (μ.21-24).

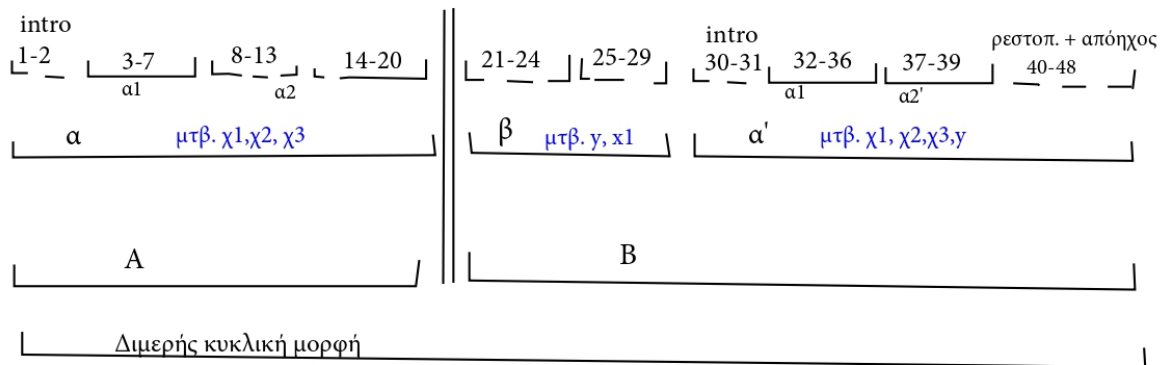


Εικόνα 106. Συνδυασμός μτβ. συνοδείας και χ1 (μ.23-24).

Η επαναφορά του θεματικού υλικού (α'), συμπεριλαμβανομένου και της εισαγωγής, συμβαίνει στο μ. 30 και μέχρι και το μ. 39 είναι ίδια με το α τμήμα. Στο μ. 40 επαναφέρεται μετασχηματισμένο το μοτίβο γ (εικόνα 107), το οποίο ρευστοποιείται μέχρι τον απόηχο της μινιατούρας (μ. 45-48) που περιέχει το μοτίβο της εισαγωγής (μτβ. συνοδείας). Παρακάτω

ακολουθεί το μορφολογικό διάγραμμα της μινιατούρας VI σε συνάρτηση με το μοτιβικό της υλικό (εικόνα 108).

Εικόνα 107. Μετασχηματισμός του μοτίβου γ και ρευστοποίηση.



Εικόνα 108. Ιεραρχικό μορφολογικό διάγραμμα της μινιατούρας VI.

Φθογγικό υλικό

Η μινιατούρα αυτή αποτελεί το πιο τροπικό έργο της συλλογής, με χρήση νεοτονικής αρμονίας στο ύφος του Bartók σε ένα πανδιατονικό πλαίσιο, όπου οι φθόγγοι του διατονικού συστήματος χρησιμοποιούνται ελεύθερα. Πιο συγκεκριμένα, διακρίνονται δύο επίπεδα δομικά επίπεδα οριζόντια και κάθετα, της μελωδίας και της συνοδείας. Το μελωδικό υλικό μέχρι και το μ. 11 αποτελείται από τους φθόγγους B-D-E-F#-A, οι οποίοι αντιστοιχούν στο πεντατονικό σύνολο 5-35 (0,2,4,7,9) του διατονικού χώρου με σπλισμό $DIA_{1\#}$ (G-A-B-C-D-E-F#) και παρουσιάζει φθογγικό κέντρο το B (T7, B=0).²¹² Ο φθόγγος F των μ.13-14 είναι στοιχείο τροπικής

²¹² Το διατονικό σύνολο με μηδέν σπλισμό $DIA_{0\#}$ αντιστοιχεί στην μεταφορά T0, B=0.

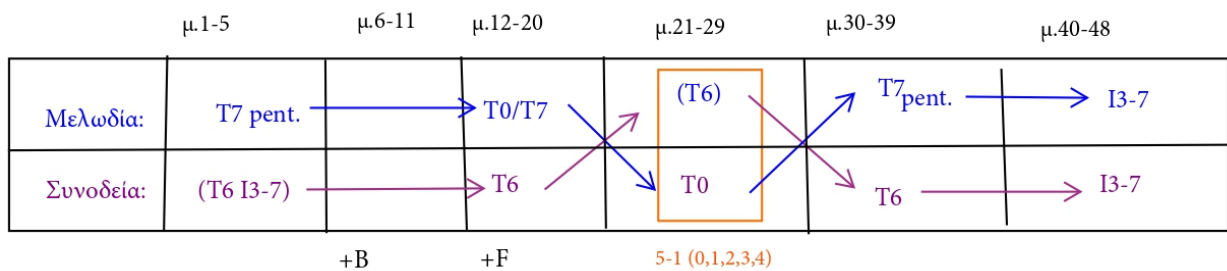
χρωματικότητας και προκαλεί την ύπαρξη διτροπικότητας στο οριζόντιο επίπεδο (της μελωδίας), δηλαδή την ταυτόχρονη ύπαρξη δύο τρόπων με ίδιο φθογγικό κέντρο. Αναλυτικότερα, συγχρόνως με το πεντατονικό σύνολο του T7 (B-D-E-F#-A) συνυπάρχει το σύνολο B-D-E-F-A, με ίδιο φθογγικό κέντρο B, δηλαδή ένας λόκριος τρόπος από τον διατονικό χώρο T0 (B-C-D-E-F-G-A). Το τμήμα A λοιπόν αποτελείται από δύο επίπεδα της υφής, την μελωδία (οριζόντιο επίπεδο) και την συνοδεία (κάθετο επίπεδο), καθένα από τα οποία κινείται σε διαφορετικούς διατονικούς χώρους

Ταυτόχρονα, η συνοδεία στο A μέρος κινείται στο πλαίσιο του διατονικού χώρου DIA_{6b} (T6, $G_b-A_b-B_b-C_b-D_b-E_b-F$). Αρχικά εμφανίζεται το φθογγικό σύνολο 13-7 (0,3,5), το οποίο είναι ένα πεντατονικό θραύσμα. Κοινοί φθόγγοι της μελωδίας (οριζόντιο επίπεδο) και της συνοδείας (κάθετο επίπεδο) μπορούν να θεωρηθούν οι εναρμόνιοι φθόγγοι $F\#/G_b$ και B/C_b . Επομένως, στην συνοδεία μ.3-5 σχηματίζεται το κάθετο πεντατονικό υποσύνολο $B_b-D_b-E_b-G_b$ ενός υπονοούμενου διατονικού χώρου T6 και με την προσθήκη του F στα μ.12-13 επιβεβαιώνεται ο T6 σχηματίζοντας την κάθετη συνήχηση ενός φρύγιου τρόπου $B_b-B/C_b-D_b-E_b-F-G_b$.

Το τμήμα A λοιπόν αποτελείται από δύο επίπεδα της υφής, την μελωδία (οριζόντιο επίπεδο) και την συνοδεία (κάθετο επίπεδο), καθένα από τα οποία κινείται σε διαφορετικούς διατονικούς χώρους. Η μελωδία στους διατονικούς χώρους με διέσεις, ενώ η συνοδεία στον διατονικό χώρο των υφέσεων T6. Τα δύο αυτά επίπεδα μοιράζονται κοινούς εναρμόνιους φθόγγους $F\#/G_b$ και B/C_b , ενώ η προσθήκη του F δημιουργεί την ταυτόχρονη συνύπαρξη των διατονικών χώρων T0/T7 στο επίπεδο της μελωδίας.

Στο β τμήμα του B μέρους καταρρίπτεται ο ρόλος μελωδίας/συνοδείας και η υφή γίνεται κάθετη. Ωστόσο τα δύο αυτά επίπεδα εξακολουθούν να υπάρχουν σε δομικό επίπεδο, με αντεστραμμένη αρμονία. Στην πρώτη υποφράση το μελωδικό αρμονικό περιεχόμενο βρίσκεται στο χαμηλότερο επίπεδο ως το διατονικό υποσύνολο G-A-B-C-D, ωστόσο απουσιάζουν οι φθόγγοι $F\#$ ή F οι οποίοι καθορίζουν τον διατονικό χώρο ανάμεσα στον T0 (C-D-E-F-G-A-B) και τον T7 (G-A-B-C-D-E-F#). Στην επόμενη υποφράση εμφανίζεται το F, το οποίο κι επιβεβαιώνει τον χώρο T0. Στο ψηλότερο δομικό επίπεδο εντοπίζεται το θραύσμα της συνοδείας B_b-D_b , το οποίο υπονοεί την συνέχεια του διατονικού χώρου της συνοδείας του A μέρους, τον T6. Ο συνδυασμός των δύο αυτών διατονικών υποσυνόλων διαφορετικής μεταφοράς (T6/T0) έχει ως αποτέλεσμα την χρωματικότητα και οδηγεί στον σχηματισμό του υποσυνόλου του χρωματικού συναθροίσματος με το cluster ημιτονίων 5-1 (0,1,2,3,4) από τους φθόγγους $B_b-B-C-D_b-D$.

Η επαναφορά του α' δεν εμφανίζει ξανά το F όπως θα ήταν το αναμενόμενο στα μ.40-41. Αντί αυτού, από το μ.40 η υφή ρευστοποιείται και εισάγεται ένα ακόμη επίπεδο, ένας ισοκράτης A, ο οποίος ανήκει στον αρμονικό χώρο της ρευστοποιημένης μελωδίας T7, μέχρι τον απόηχο. Και τα δύο δομικά επίπεδα (συνοδεία/ρευστοποιημένη μελωδία και ισοκράτης) συγκροτούνται από το πεντατονικό υποσύνολο της συνοδείας I3-7 (0,3,5). Το επίπεδο της συνοδείας συνεχίζει στον DIA_{6b} (T6), ενώ το ρευστοποιημένο μελωδικό υλικό στον $DIA_{1\#}$ (T7).



Εικόνα 109. Διάγραμμα των διατονικών μεταφορών (T) της μινιατούρας VI.

Η αλληλεπίδραση των διαφορετικών διατονικών χώρων, εκτός από τροπική χρωματικότητα στο μελωδικό επίπεδο δημιουργεί κι ενδιαφέρουσες σχέσεις μεταξύ των μεταφορών τους. Ο διατονικός χώρος του θεματικού υλικού (T7) σε σχέση με της συνοδείας (T6) απέχει ένα ημιτόνιο (i1). Το συνοδευτικό επίπεδο κινείται στο πλαίσιο της T6, με πεντατονικές αναφορές ή ως κάθετη συνήχηση του φρύγιου τρόπου, η μελωδία εναλλάσσεται μεταξύ δύο διατονικών χώρων, όπου και περνάει από τον T7 στον T0 (απόσταση i5) με την αλληλοεπικάλυψή τους στα μ.12-20. Ως φθογγικό κέντρο της μελωδίας θεωρήθηκε ο B, ωστόσο στο επίπεδο της συνοδείας και στο β τμήμα η διατονική φθογγική συλλογή χρησιμοποιείται, ελευθέρα χωρίς σαφές φθογγικό κέντρο. Συμπερασματικά, η μινιατούρα κινείται στο πλαίσιο των νεοτονικών αρμονικών στοιχείων της πανδιατονικότητας, διτροπικότητας και πολυτροπικότητας.

3.8. Μινιατούρα VII

Η μινιατούρα VII αποτελεί αφορμή για επίδειξη της τεχνικής επιδεξιότητας του εκτελεστή. Η ακραία χρήση της έκτασης του οργάνου, η αδιάκοπη μουσική ροή με δέκατα έκτα και η σικτική αθεματικότητα την απομακρύνουν υφολογικά από τις υπόλοιπες. Η μηχανιστική ομοιογένεια της ρυθμικής επιφάνειας²¹³ βρίσκεται σε αντιπαράθεση με τον προφορικό, άμεσο μουσικό λόγο του Δραγατάκη.

Όπως και στην μινιατούρα V, ο συνθέτης δεν έχει ορίσει μετρονομική ένδειξη, παροτρύνοντας τον βιρτουόζο εκτελεστή να καταφέρει την μέγιστη δυνατή ταχύτητα. Η Ράμου προτείνει το $\text{♩} = 116$ ως μια ικανοποιητική τελική ταχύτητα.²¹⁴

Μορφή

Ομοίως με τις μινιατούρες I, III και V, η μορφή χαρακτηρίζεται από όρους συμμετρίας. Η μινιατούρα αξιοποιεί την καρκινική τεχνική, με το σημείο οπισθοβατικής κίνησης να τέμνει το τελευταίο δέκατο έκτο του 3^{ου} χρόνου, 5^{ου} συστήματος. Για την μελέτη της καρκινικής μορφής διακρίνονται τα τμήματα A και B. Το πρώτο τμήμα A ξεκινά από την αρχή κι εκτείνεται μέχρι το σημείο πριν την επανάληψη, ενώ το δεύτερο τμήμα B εκτείνεται από το σημείο της επανάληψης μέχρι το σημείο εκκίνησης του καρκινικού καθρέπτη (εικόνα 110).



Εικόνα 110. Σημείο οπισθοβατικής κίνησης.

Αντικείμενο ενδιαφέροντος αποτελεί το σημείο επανάληψης της μινιατούρας, το οποίο προστέθηκε αργότερα από τον συνθέτη.²¹⁵ Χωρίς την επανάληψη, το δομικό διάγραμμα αντιπροσωπεύεται στην εικόνα 108 και παρουσιάζει έναν άξονα συμμετρίας στο σημείο της

²¹³ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού*, 258.

²¹⁴ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 85.

²¹⁵ Ο.π., 85.

οπισθοβατικής κίνησης (εικόνα 111). Η επανάληψη διαταράσσει την συμμετρία που προκαλεί ο καρκινικός καθρέπτης και πλέον προκύπτει η μορφή παρακάτω μορφή (εικόνα 112):

The image shows the musical notation 'ΑΒΒΑ' in a bold, black, sans-serif font. The letters are evenly spaced and centered.

Εικόνα 111. Αναπαράσταση καρκινικής μορφής χωρίς την επανάληψη.

The image shows the musical notation 'ΑΒΒΑΒΒΑ' in a bold, black, sans-serif font. The letters are evenly spaced and centered.

Εικόνα 112. Αναπαράσταση καρκινικής μορφής με την επανάληψη.

Φθογγικό υλικό

Εκ πρώτης όψευς, τα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας παραπέμπουν σε δωδεκαφθογγική οργάνωση του υλικού. Πράγματι, η μινιατούρα ξεκινά με την παρουσίαση ενός δωδεκάφθογγου διατεταγμένου συνόλου, με εξαίρεση ωστόσο την επανάληψη του φθόγγου C#. Η διάταξη αυτή, παρόλο που η καρκινική της μορφή εμφανίζεται λόγω της οπισθοδρομικής κίνησης, δεν ξαναχρησιμοποιείται σε καμιά μορφή της. Αντιθέτως, οι κοινοί φθόγγοι μεταξύ των φθόγγων των επόμενων χρωματικών συναθροισμάτων πληθαίνουν, καθιστώντας την εύρεση σειρών αδύνατη κι αναποτελεσματική. Η οργάνωση επομένως του φθογγικού υλικού γίνεται με κάποιου είδους διαστηματική οργάνωση και με την ελεύθερη συμπλήρωση χρωματικών συναθροισμάτων σε σημαντικά σημεία του καρκινικού καθρέπτη. Το τμήμα Α μέχρι την επανάληψη περιέχει συνολικά 4 εμφανίσεις του χρωματικού συναθροίσματος (εικόνα 113).

Εικόνα 113. Ανάλυση φθογγικών συνόλων Α τμήματος.

Από την παραπάνω ανάλυση φθογγικών συνόλων προκύπτουν κάποια συμπεράσματα για την διαστηματική οργάνωση του υλικού. Επικρατέστερο φθογγικό σύνολο είναι το χρωματικό θραύσμα 1-4 (0,1,2,3) με κάποιες παρεμβολές του συνόλου 3-3 (0,1,4) και της αναστροφής του I3-3 (0,3,4). Σημαντικό δομικό στοιχείο, εκτός από το 4-1 (0,1,2,3) αποτελεί το 3-2 (0,1,3) και η αναστροφή του I3-2 (0,2,3). Αναλυτικότερα, το σύνολο αυτό εντοπίζεται στο τέλος του Α και περιέχει τους ίδιους φθόγγους B \flat -C-C \sharp με τους οποίους ξεκινά η μινιατούρα. Αυτό το κοινό δομικό στοιχείο μεταξύ της αρχής και του τέλους του τμήματος Α αποτελεί μια συμμετρική αναφορά. Ταυτόχρονα, το Α αποτελείται συνολικά από 60 δέκατα έκτα. Πρέπει να αναφερθεί ότι στο σημείο που εμφανίζεται ξανά το σύνολο 3-2 (δέκατα έκτα 38, 39, 40, δεύτερο σύστημα) βρίσκεται, κατά προσέγγιση πάντα, κοντά στον λόγο της χρυσής τομής του Α τμήματος.

Στο δεύτερο τμήμα Β (εικόνα 114) παρατηρείται παρόμοια, πυκνότερη οργάνωση. Οι εμφανίσεις του χρωματικού συναθροίσματος είναι τρεις και κάθε μια από αυτές παρουσιάζει μοτιβική και διαστηματική συνάφεια. Η πρώτη εμφάνιση του συναθροίσματος έχει ανιόντα αρπιστικό σχεδόν χαρακτήρα και υπερτερεί το σύνολο 4-5 (0,1,2,6) με η αναστροφή του I4-5 (0,4,5,6). Το απόσπασμα της δεύτερης συμπλήρωσης του χρωματικού συναθροίσματος αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς πρόκειται για μια αναφορά στη βασική μουσική ιδέα της μινιατούρας II, δηλαδή τα υποσύνολα A-B \flat -C (3-2) , A-B-C (I3-2), τον συνδιασμό τους A-B \flat -B-C (4-1) και τις διατονικές συλλογές στις οποίες ανήκουν DIA $_{0\sharp}$ (C-D-E-F-G-A-B) και DIA $_{1\flat}$ (C-D-E-F-G-A-B \flat). Πράγματι, τα σύνολα αυτά υπάρχουν στο ψηλότερα επίπεδο με τους ίδιους φθόγγους και

δημιουργούν τα διατονικά 4-φθόγγα 4-10 (G-A-B \flat -C) και I4-11 (G-A-B-C). Στο χαμηλότερο επίπεδο υπάρχει ένα σύντομο επαναλαμβανόμενο σχήμα C-C \sharp -E \flat το οποίο επίσης αντιστοιχεί στο σύνολο 3-2 (0,1,3). Το απόσπασμα της τρίτης εμφάνισης του συναθροίσματος περιέχει στοιχεία της υφής των δύο προηγούμενων αποσπασμάτων με επικρατέστερο φθογγικό σύνολο το 4-1 (0,1,2,3).

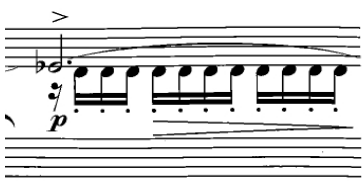
Το κλειδί για την αναζήτηση της αναγκαιότητας για την μετέπειτα προσθήκη της επανάληψης βρίσκεται ακριβώς στον φθόγγο (A \flat) συμπλήρωσης του 3^{ου} χρωματικού συναθροίσματος, ο οποίος αποτελεί μια μικρή κορύφωση, καθώς είναι ο ψηλότερος φθόγγος στον οποίο συμπληρώνεται ένα συνάθροισμα. Κατά την επανάληψη ο φθόγγος βρίσκεται ακριβώς στα 2/3 της μινιατούρας, δηλαδή τον λόγο που προσεγγίζει το σημείο της χρυσής τομής. Για την απόδειξη αυτού υπολογίστηκε ότι η μινιατούρα περιέχει συνολικά, μαζί με την επανάληψη 450 δέκατα έκτα και ο φθόγγος A \flat βρίσκεται στο 300.

Σημείο ιδιαίτερου αναλυτικού ενδιαφέροντος αποτελεί η 4^η και τελευταία εμφάνιση του χρωματικού συναθροίσματος πριν το σημείο του καρκινικού καθρέπτη. Είναι επίσης οργανωμένη διαστηματικά με τα σύνολα 3-3 (0,1,4), 4-5 (0,1,2,6) και τα συγγενικά του 4-13 (0,1,3,6) και 4-12 (0,2,3,6) Το φθογγικό υλικό του καθρεπτικού σημείου, το οποίο αντιστοιχεί στο διατονικό υποσύνολο I4-14 (0,4,5,7), πρόκειται για μια υπόνοια τονικών στοιχείων με αναφορά σε μια B \flat μείζονα ως δεσπόζουσα και την λύση της στον φθόγγο E \flat . Το στοιχείο αυτό τονίζεται μουσικά από την ανάδρομη επανάληψη του καθρέπτη, δημιουργώντας μια υπόνοια ενός πτωτικού σχήματος I-V-I-V-I.

3.9. Μινιατούρα VIII

Η μινιατούρα με την οποία ολοκληρώνεται η συλλογή *Αντίκες* αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση υφολογικής έκφρασης του Δραγατάκη. Πρόκειται για έναν επίλογο, μια «φιγούρα εξόδου»-από την έκθεση γλυπτών- με διττή θέση στο έργο, βρισκόμενο σε συνέχεια με τα προηγούμενα και ταυτόχρονα σε θέση απόστασης από αυτά. Ο αφαιρετικός χαρακτήρας της μινιατούρας αποπνέει κάτι το απόμακρο, δημιουργεί ένα μυστικιστικό σχεδόν περιβάλλον. Είναι μια εσωτερική στιγμή για τον ακροατή όπου στο τέλος του ταξιδιού καλείται να ερμηνεύσει τα λόγια του συνθέτη: «[...] Συνοψίζουν [οι 8 μικρογραφίες] τη μακρινή ιστορία του ανθρώπου που συχνά με τον όγκο της σβήνει τα πάντα. Η γενική αίσθηση προφορικότητας του μουσικού λόγου που διέπει το συνθετικό ύφος του Δραγατάκη αποκτά περιγραφική μορφή, καθώς η μινιατούρα VIII συνδέει το εξωμουσικό στοιχείο άμεσα με το μουσικό κείμενο. Μια ολοκληρωμένη ανάλυση αυτής της μινιατούρας οφείλει να μελετήσει τις αλληγορικές πτυχές του μουσικού κειμένου, διατηρώντας μεθοδολογική συνέχεια.

Είναι από τις πιο αργές μινιατούρες της συλλογής, με μετρονομική ένδειξη *Adagio* $\text{♩} = 44$ και *senza misura*. Η υφή χαρακτηρίζεται από στατικότητα, καθώς ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο δεκάτων έκτων λειτουργεί ως μουσικό χαλί. Αυτή η έμμονη μουσική ιδέα έχει συμβολικό θεματικό χαρακτήρα. Επιστρέφοντας στα λόγια του συνθέτη: «[...] Πρόκειται [το έργο *Αντίκες*] για οκτώ μικρογραφίες, σχήματα της ανθρώπινης ευαισθησίας που ταξιδεύουν στο χωροχρόνο [...]» Το περιοδικά επαναλαμβανόμενο, μονότονο θέμα δεκάτων έκτων σε *p* δυναμική παραπέμπει στους χτύπους ενός ρολογιού που ηχεί στο βάθος, συμβολίζοντας την διάσταση του χρόνου, ενώ διακόπτεται απότομα από συνοπτικές εξάρσεις, οι οποίες αντιπροσωπεύουν διάφορες μουσικές στιγμές/ανθρώπινα γεγονότα στον χρόνο (εικόνα 115). Οι εξάρσεις αυτές θα ονομαστούν παρεμβολές στην μουσική ροή. Η μορφή είναι μονομερής και χαρακτηρίζεται από μονοθεματικότητα.



Εικόνα 115. Θέμα ρολογιού.

Φθογγική δομή

Η φθογγική δομή της μινιατούρας παρουσιάζει ομοιότητες με την μινιατούρα VI ως προς την χρήση νεοτονικών στοιχείων και επιρροής του Bartók. Όσον αφορά το τελευταίο, η μινιατούρα παρουσιάζει φθογγικά κέντρα, διαφορετικά για κάθε δομικό επίπεδο με χρήση της περιστροφικότητας (encirclement). Ισχυροποιούνται, δηλαδή, τα φθογγικά κέντρα από την έλξη των γειτονικών νοτών με ανιούσα ή κατιούσα κίνηση ημιτονίων. Ανάμεσα στις εμφανίσεις του θεματικού υλικού υπάρχουν ορισμένες παρεμβολές, σημεία έξαρσης που διακόπτουν την στατική ροή του θέματος. Ένα σημαντικό νεοτονικό στοιχείο της αρμονίας της μινιατούρας είναι οι σχέσεις τριτών (mediante) μεταξύ των φθογγικών κέντρων είτε ίδιου δομικού επιπέδου είτε διαφορετικού.

Η μινιατούρα ξεκινά με μια σύντομη παρουσίαση του φθογγικού υλικού στην ψηλή περιοχή του οργάνου (εικόνα 116). Υπάρχουν δύο δομικά επίπεδα (layer1, layer2) τα οποία εξελίσσονται ταυτόχρονα κι ενίοτε υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Στο χαμηλότερο επίπεδο (2) παρουσιάζεται το υποσύνολο της διατονικής συλλογής I4-14 (0,4,5,7) ενώ κάθετα παρουσιάζονται διαδοχικά το σύνολο 3-1 (0,1,2) και τα οκτατονικά υποσύνολα I4-Z15 (0,2,5,6) της Oct0 και 6-30 (0,1,3,6,7,9) της Oct1. Το διατονικό υποσύνολο στο επίπεδο1, το 4-13 (0,1,3,6), περιέχει την συνήχηση E-B \flat η οποία, σε συνδυασμό με την οριζόντια κίνηση G-F αποτελεί μια αναφορά στην τονική λειτουργία μιας έβδομης βαθμίδας που λύνεται στον φθόγγο F, ο οποίος αποτελεί φθογγικό κέντρο (εικόνα 117).

Έπειτα, εισάγεται για πρώτη φορά το θέμα του ρολογιού με φθογγικό κέντρο το D. Σημειώνεται η ισχυροποίηση με περιστροφικότητα του φθογγικού κέντρου του θέματος D με τον γειτονικό φθόγγο E \flat (εικόνα 118). Η ισχυροποίηση του επόμενου φθογγικού κέντρου B \flat στο επίπεδο 2 γίνεται με κίνηση ανιούσας 2^{ας} μεγάλης και με το μοντέλο έντασης-χαλάρωσης που δημιουργείται από τον τονισμό του A \flat . Η συνοπτική παρεμβολή που εμφανίζεται στη συνέχεια λειτουργεί ως περαιτέρω ισχυροποίηση του B \flat ώστε να τονιστεί η σχέση τρίτης B \flat -D \flat , ενώ στο επίπεδο 2 λειτουργεί ως στιγμιαία ισχυροποίηση του A, ώστε να δημιουργηθεί σχέση τρίτης με τον φθόγγο C (εικόνα 119).

Εικόνα 116. Δομή των συστημάτων 1-2.

Εικόνα 117. Φθογγικό κέντρο F.

Εικόνα 118. Περιστροφικότητα στον φθόγγο D.

Εικόνα 119. 1η παρεμβολή.

Μετά την επανεμφάνιση του θέματος με φθογγικό κέντρο πλέον Db, ακολουθεί μια δεύτερη παρεμβολή δύο δομικών επιπέδων (εικόνα 117). Το χαμηλότερο επίπεδο 2 στο κλειδί του φα αποτελείται μόνο το σύνολο 3-1 (D#-E-F), ενώ το επίπεδο 1 πρώτο εμφανίζει ένα

χρωματικό συνάθροισμα το οποίο συμπληρώνεται στον πρώτο φθόγγο επανεμφάνισης του θέματος, τον D. Ταυτόχρονα, οι ψηλότεροι φθόγγοι των συνηχίσεων συγκροτούν μια A μείζονα συγχορδία με 7^η μεγάλη (Amaj7), η βάση της οποίας απέχει μια τρίτη μεγάλη από την προηγούμενη εμφάνιση του θέματος (εικόνα 120). Οι συνηχίσεις αυτές κινούνται παράλληλα, ωστόσο δεν σχηματίζουν αρμονικές συγχορδίες αλλά αποτελούν θραύσματα του χρωματικού συναθροίσματος. Στην επόμενη εμφάνιση του θέματος, σχέσεις τριτών δημιουργούνται μεταξύ των δύο επιπέδων με χιαστή τρόπο (D-F και C#-E), ενώ το συνοδευτικό φθογγικό υλικό αντιστοιχεί σε υποσύνολο της οκτατονικής συλλογής.

Στο σημείο αυτό εμφανίζεται η μεσαία, μεγαλύτερη παρεμβολή, η οποία συγκροτείται από την ταυτόχρονη κάθετη συνήχηση του αιολικού τρόπου από A και από B (διατονικοί χώροι DIA_{0#} και DIA_{2#} αντίστοιχα). Η ισχυροποίηση των φθογγικών κέντρων του A και του B γίνεται με περιστροφικότητα (ο φθόγγος B εμφανίζεται σε συνήχηση με τους γειτονικούς του A# και C).

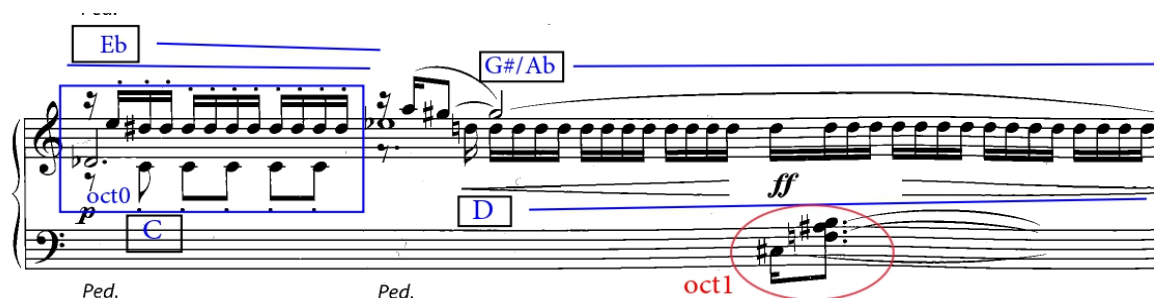
The image shows two systems of a musical score. The top system (System 3) features a piano introduction with a 3-1 fingering and a forte (f) dynamic. It includes a 'παρεμβολή' (interjection) section with notes 0,1,2, 3,4,5, 6,7, 8,9, and 10, and a 'theme il' in D. The bottom system (System 4) continues with 'theme il' in E, followed by notes 15-16, and 'theme il' in B and Db. Annotations include 'C# Oct1', 'DIA0#/DIA2#', 'A', 'F', and 'Ped.' markings.

Εικόνα 120. Δομή των συστημάτων 3-4.



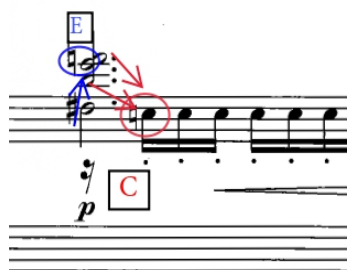
Εικόνα 121. 2η παρεμβολή, σχηματισμός λα μείζονας με 7η μεγάλη.

Σημείο ενδιαφέροντος αποτελεί η αρμονική δομή καθώς το θέμα απομακρύνεται σταδιακά μέσα από σχέσεις τριτών μεταξύ των δύο επιπέδων (εικόνα 122).



Εικόνα 122. Σχέσεις τριτών, δομή του συστήματος 5.

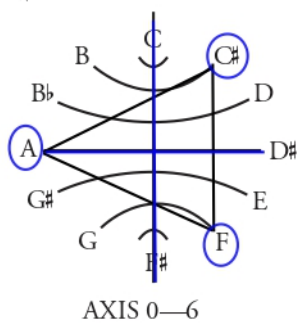
Ένα καταληκτικό τμήμα με στοιχεία νεοτονικής αρμονίας ξεκινά μετά την δεξιοτεχνική φιγούρα της δεύτερης σελίδας, το οποίο θα καταλήξει στο τέλος της μινιατούρας στα φθογγικά κέντρα C (επίπεδο2) και B (επίπεδο1). Η εμφάνιση του θέματος του ρολογιού στον φθόγγο B στο 2^ο σύστημα της σελίδας, αποτελεί μια σχέση τρίτης από το αρχικό φθογγικό κέντρο και επιβεβαιώνεται συνεχώς μέχρι το τέλος με την ημιτονιακή κίνηση A#-B. Η διαδικασία επιβεβαίωσης του C ως κέντρο ξεκινά ακριβώς μετά την δεξιοτεχνική φιγούρα (εικόνα 123).



Εικόνα 123. Φθογγικά κέντρα C και E.

Το φθογγικό κέντρο C οδηγεί στον συμμετρικό του φθογγικό κέντρο G \flat (άξονας 0-6), μέσω της συμμετρίας της αυξημένης συγχορδίας F-A \flat -D \flat (εικόνες 124-125). Ολόκληρο αυτό το τμήμα θυμίζει την μορφή μιας εκκλησιαστικής πτώσης, με αναφορές των φθογγικών κέντρων στην πλάγια σύνδεση C-F-C. Το φθογγικό σύνολο εν τέλει που σχηματίζεται μεταξύ των δύο επιπέδων στο τέλος της μινιατούρας VIII είναι το 4-1 (0,1,2,3), με το οποίο ξεκίνησε η μινιατούρα I.

Εικόνα 124. Φθογγικά κέντρα 2ου και 3ου συστήματος.



Εικόνα 125. Συμμετρία φθογγικών κέντρων με άξονα 0-6 και η συμμετρία της αυξημένης συγχορδίας.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της ανάλυσης του έργου *Αντίκες* αναδύονται στην επιφάνεια ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με τους ερευνητικούς στόχους. Κατά την αναλυτική διαδικασία ο ερευνητής έρχεται αντιμέτωπος με διλήμματα. Ειδικότερα, η θεωρία φθογγικών συνόλων ως μεθοδολογία από την φύση της θέτει στον αναλυτή συνεχώς αντιμέτωπο με επιλογές. Ο William Benjamin αναφέρεται στο πρόβλημα της κατάτμησης, που απορρέει από αυτή την θεωρία (the problem of segmentation), το οποίο πραγματεύεται την διαδικασία επιλογής των μουσικών μονάδων μιας σύνθεσης, τα οποία θα θεωρηθούν ως αντικείμενα ανάλυσης.²¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, ο Benjamin διακρίνει δύο συνθήκες που πρέπει να ισχύουν. Η πρώτη είναι η σαφήνεια (clarity), η επιλογή δηλαδή συνόλων που υποδεικνύονται από το μουσικό κείμενο και διακρίνονται ως μουσικές μονάδες. Η δεύτερη συνθήκη αναφέρεται στο ενδιαφέρον που πρέπει να δημιουργούν οι σχέσεις μεταξύ των επιλεγμένων συνόλων (interest).

Στην μινιατούρα I του έργου επιλέχθηκαν μόνο τα σύνολα 4-1 (0,1,2,3), 3-1 (0,1,2), 3-2 (0,1,3), 3-4 (0,1,5), 3-5 (0,1,6), δηλαδή σύνολα με αριθμό φθόγγων (cardinal number) 3 και 4. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα μπορούσαν να εντοπιστούν 5-φθογγα και 6-φθογγα σύνολα στην μουσική επιφάνεια, ωστόσο δεν θα πληρούνταν οι παραπάνω συνθήκες. Πράγματι, μεταξύ των συνόλων 4-1, 3-1 και 3-2 εντοπίζεται η σχέση υπερσυνόλου-υποσυνόλου και η ομαδοποίηση των φθόγγων δεν αντικρούεται με τα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας. Μια κοινή συνιστώσα όλων των παραπάνω συνόλων αποτελεί η ύπαρξη του ημιτονίου ως διάστημα σε καθένα από αυτά. Στον πίνακα 2 απεικονίζεται η ποσοτική εμφάνιση των διαστημάτων του κάθε φθογγικού συνόλου, όπου ο αριθμός εμφανίσεων αντιστοιχεί στο διαστηματικό διάνυσμα (interval vector). Λόγου χάρη για το σύνολο 4-1 ισχύει $iv = \langle 321000 \rangle$. Το συμπέρασμα που προκύπτει από την εξέταση των παρακάτω πινάκων είναι ότι το μοναδικό κοινό διάστημα που εμφανίζεται σε όλα τα σύνολα είναι το ημιτόνιο (i1).

Σύμφωνα με αυτές τις προϋποθέσεις ομαδοποιήθηκαν και ταυτοποιήθηκαν τα φθογγικά σύνολα και στις υπόλοιπες μινιατούρες. Αναλυτικότερα, με μια σύντομη ανασκόπηση του έργου εντοπίζονται κάποια φθογγικά σύνολα τα οποία ξεχωρίζουν λόγω της συχνής τους επανεμφάνισης και την δομικής τους σημασίας στην εκάστοτε μινιατούρα. Όλα τα φθογγικά σύνολα που προαναφέρθηκαν εμφανίζονται σχεδόν στην πλειοψηφία του έργου. Το σύνολο 3-

²¹⁶ William Benjamin, review of *The structure of atonal music* by Allen Forte, 177-181.

2 (0,1,3) είναι πόλος έλξης της μινιατούρας II, ενώ επίσης είναι βασικό δομικό στοιχείο της IV ως υποσύνολο του φρύγιου τετραχόρδου και της οκτατονικής συλλογής. Παρομοίως, οι μινιατούρες III, V, VII χρησιμοποιούν στον μεγαλύτερο βαθμό τους τα σύνολα της μινιατούρας I που προαναφέρθηκαν. Παράλληλα, στη μινιατούρα VI, αν και δεν εμφάνισε τα παραπάνω σύνολα, παρατηρήθηκε ότι οι δύο διατονικοί χώροι που συνυπήρχαν ήταν σε απόσταση ημιτονίου. Η μινιατούρα VIII επίσης είχε ως βασικό χαρακτηριστικό του θέματος το ημιτόνιο (i1) και τελείωσε με το σύνολο 4-1 (0,1,2,3). Τέλος, τα χρωματικά συναθροίσματα και clusters που εντοπίστηκαν, σε συνδυασμό με τις παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η σημαντικότητα της διαστηματικής τάξης i1 ως δομικό στοιχείο είναι καθολικό χαρακτηριστικό του έργου. Αυτή η διαπίστωση επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι όλο το έργο ξεκινά και καταλήγει στο φθογγικό σύνολο 4-1 (0,1,2,3), που είναι θραύσμα του χρωματικού συναθροίσματος.

3-1 (0,1,2)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων (iv)	2	1	0	0	0	0
3-2 (0,1,3)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων (iv)	1	1	1	0	0	0
3-4 (0,1,5)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων (iv)	1	0	0	1	1	0
3-5 (0,1,6)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων (iv)	1	0	0	0	1	1

4-1 (0,1,2,3)						
Διαστηματική απόσταση	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Αριθμός εμφανίσεων (iv)	3	2	1	0	0	0

Πίνακας 2. Ποσοτική εμφάνιση των διαστημάτων στα σύνολα της μινιατούρας I.

Σύμφωνα με την Ράμου, τα μέρη μεταξύ τους δεν παρουσιάζουν δομική συνάφεια.²¹⁷ Ωστόσο, πέρα από την σημαντικότητα της διαστηματικής τάξης i1, παρατηρήθηκε η ύπαρξη συνεκτικών στοιχείων στην μακροδομή του έργου. Η διαδοχή των μερών της συλλογής παρουσιάζει λογική συνέχεια ως προς τα κοινά τους χαρακτηριστικά. Αναλυτικότερα, υπάρχει σαφής ομαδοποίηση των μονών αριθμημένων μερών (μινιατούρες I, III, V, VII) και των ζυγών (μινιατούρες II, IV, VI, VIII). Σε αυτόν τον διαχωρισμό έγκειται ο αντιθετικός χαρακτήρας του έργου.

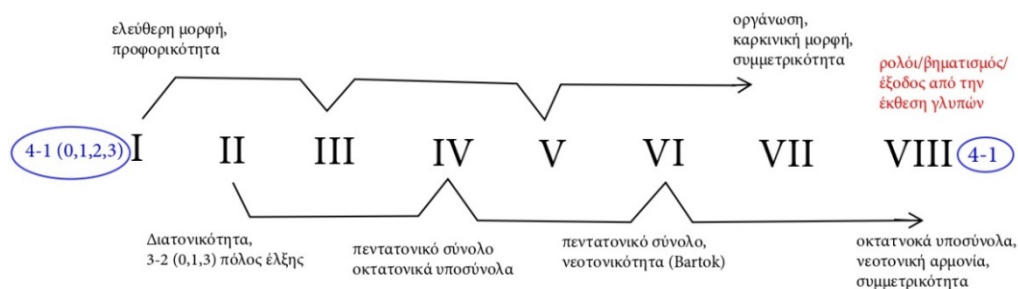
Οι μονές αριθμημένες μινιατούρες έχουν κοινό τους χαρακτηριστικό την συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος ως βασική δομική ιδέα. Η μεθοδολογική προσέγγιση σε αυτά τα μέρη έγινε σχεδόν αποκλειστικά με την θεωρία φθογγικών συνόλων, καθώς δεν εντοπίστηκαν θεματικά ή μοτιβικά στοιχεία και το φθογγικό περιβάλλον είναι καθαρά ελεύθερο ατονικό, σχεδόν εξπρεσιονιστικό. Αν και μπορεί να εντοπίστηκαν υπονοούμενα στοιχεία τονικότητας ή φθογγοκεντρικότητας σε βαθύτερα δομικά επίπεδα, δεν υπάρχουν στην μουσική επιφάνεια φθογγικά κέντρα. Επιπρόσθετα, σε όλες τις παραπάνω μινιατούρες παρατηρείται η μορφολογική οργάνωση με κριτήριο την αναλογία της χρυσής τομής. Εντός αυτής της ομάδας συμπεραίνεται μια αίσθηση δυναμικής εξέλιξης από την μινιατούρα I μέχρι την VII. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η ανάλυση της μινιατούρας I, που αποτελεί μια «μικρομορφή», επιβάλει πολλά περισσότερα αναλυτικά εργαλεία από την μινιατούρα VII ώστε να αποδειχθεί η οργάνωση του μουσικού υλικού. Αυτό φανερώνει την κατεύθυνση της εξέλιξης από το περιβάλλον ασάφειας και περιπλοκότητας της μινιατούρας I προς κάτι οργανωμένο και συγκεκριμένο. Η καρκινική μορφή της μινιατούρας VII επομένως αποτελεί αυτό το τελικό στάδιο εξέλιξης αυτής της ομάδας.

Οι ζυγές αριθμημένες μινιατούρες (II, IV, VI, VIII), αν και μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με την παραπάνω ομάδα, διαφέρουν ως προς την βασική συνθετική ιδέα και το

²¹⁷ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο, 22.

γενικό ύφος. Η συμπλήρωση του χρωματικού συναθροίσματος δεν είναι πλέον ο δομικός στόχος, αν και εντοπίζονται ημιτονιακά clusters. Η κορύφωση της μινιατούρας II επέρχεται με την συμπλήρωση της διατονικής συλλογής, ενώ της μινιατούρας IV με τα οκτατονικά υποσύνολα. Αυτή η ομάδα κυρίως προσδίδει τον εντόπιο χαρακτήρα στην συλλογή. Τα χαρακτηριστικά αυτής είναι η τροπική και νεοτονική αρμονία, η φθογγοκεντρικότητα, ο μοτιβικός και θεματικός χαρακτήρας και η αίσθηση του παραδοσιακού ρυθμού (με εξαίρεση την *Adagio* μινιατούρα VIII). Οι ηπειρώτικες καταβολές του συνθέτη είναι πρόδηλες και βρίσκονται στην μουσική επιφάνεια με την χρήση του πεντατονικού συνόλου και των διαστημάτων του. Πράγματι, οι παρατηρήσεις της Ράμου για τον χαρακτήρα «λαλιάς» ή του «πάρτη» στο έργο είναι στοχευμένες και στοιχεία αυτών των δομικών ρόλων του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού ενσωματώνονται στις μινιατούρες II, IV και VI.²¹⁸ Η μινιατούρα VIII είναι η πιο απομακρυσμένη υφολογικά της ομάδας. Αντίστοιχα με την μινιατούρα VII της προηγούμενης ομάδας, η VIII αποτελεί το τελικό στάδιο της σταδιακής εξέλιξης ενός ύφους με φολκλορικά στοιχεία. Από τα μοτιβικά θραύσματα με χαρακτήρα «λαλιάς» της μινιατούρας II, η συλλογή οδηγείται στην θεματικού τύπου μινιατούρα IV. Στην VI είναι πλέον ξεκάθαρος ο διαχωρισμός μεταξύ μιας μελωδίας και συνοδείας, καταλήγοντας στο προγραμματικό ύφος της μινιατούρας VIII με το θέμα του ρολογιού. Παράλληλα, η αρμονία εξελίσσεται αντιστοίχως. Από την ύπαρξη πολικότητας του συνόλου 3-2 (0,1,3) και την εναλλαγή χρωματικότητας, ολοτονικότητας και διατονικότητας, στην καθαρά νεοτονική μινιατούρα VIII, με σχέσεις $3^{\text{των}}$ και δομικές συμμετρίες. Η υφολογική απόσταση είναι μεγάλη, ωστόσο η εξέλιξη είναι σταδιακή. Το σύνολο 3-2 (0,1,3) της II εμφανίζεται στα οκτατονικά υποσύνολα της IV. Το πεντατονικό στοιχείο που πρωτοεμφανίστηκε στην II και στην IV αποτελεί το δομικό υλικό της VI. Τέλος, διατηρώντας τα οκτατονικά στοιχεία και την φθογγοκεντρικότητα η μινιατούρα VIII έχει πλέον απομακρυνθεί από το ηπειρώτικο στοιχείο. Σε μορφολογικό επίπεδο, σε αντίθεση με τις ελεύθερες φόρμες, την αναλογία της χρυσής τομής και την αίσθηση προφορικότητας της πρώτης ομάδας, παρατηρείται η κυκλικότητα (II, IV, VI), η οποία προσδίδει στον θεματικό, χορευτικό χαρακτήρα της ομάδας (εικόνα 126).

²¹⁸ Ράμου, Δημήτρης Δραγατάκης: *Έργα για σόλο πιάνο*, 18.



Εικόνα 126. Δυναμική εξέλιξη της μακροδομής του έργου.

Ο αλληγορικός χαρακτήρας της μινιατούρας VIII μπορεί να ερμηνευτεί και σε μακροδομικό επίπεδο. Αναλυτικότερα, το εξωμουσικό στοιχείο το οποίο ενέπνευσε τον Δραγατάκη, δηλαδή η έκθεση γλυπτών, σε συνδυασμό με το περιοδικό ρυθμικό θέμα του ρολογιού παραπέμπει στο προγραμματικό έργο του Mussorgsky *Pictures at an Exhibition*. Το θέμα του ρολογιού θα μπορούσε να συμβολίζει έναν βηματισμό καθώς ο Δραγατάκης αποχωρεί από την έκθεση. Επαναφέροντας τα λόγια του συνθέτη: «Συνοψίζουν [οι 8 μικρογραφίες] τη μακρινή ιστορία του ανθρώπου που συχνά με τον όγκο της σβήνει τα πάντα.» Η πρόσληψη της συμβολικότητας στο έργο έχει διττό χαρακτήρα. Στην μια έκφασή της η σταδιακή αυτή εξέλιξη αντικατοπτρίζει την «μακρινή ιστορία του ανθρώπου». Η πορεία της, έπειτα από αντιθέσεις, κορυφώνεται στην μηχανιστική, πυκνογραμμένη μινιατούρα VII, για να επέλθει η διάλυσή της στην μινιατούρα VIII. Στο τέλος απομένει μόνο η αίσθηση του χρόνου (το θέμα του ρολογιού), επιβεβαιώνοντας τον ακροατή ότι πρόκειται «για σχήματα της ανθρώπινης ευαισθησίας που ταξιδεύουν στον χωροχρόνο».

Η άλλη έκφραση φανερώνει την σχέση του με την εντοπιότητα και το μοντερνιστικό. Η αντίθεση μεταξύ των μονών και ζυγών αριθμημένων μερών δεν φανερώνει αλλαγή του συνθετικού του ύφους, αλλά απλές μεταβολές στην ισορροπία μεταξύ του ελληνικού στοιχείου και του ευρωπαϊκού. Κάθε μινιατούρα αποτελεί ένα συνδυασμό του εσωτερικού του κόσμου με τις εξωτερικές επιρροές, του ηπειρώτικου στοιχείου με του ευρωπαϊκού. Δεν πρόκειται για μια «πάλη» του μοντέρνου και του εντόπιου, αλλά το αποτέλεσμα της αρμονικής συνύπαρξής τους, που αναπόφευκτα δημιουργεί αντιθέσεις και διαφορετικές ισορροπίες, άλλοτε προς την ελληνικότητα κι άλλοτε προς τα ευρωπαϊκά ρεύματα. Το γεγονός ότι τα μουσικά του κείμενα δεν αποπνέουν ακαδημαϊσμό δεν υπονοεί ότι δεν χρησιμοποίησε τις ευρωπαϊκές τάσεις της εποχής. Οι *Αντίκες* φανερώνουν την πλήρη συνειδητότητα του συνθέτη για τις σύγχρονες τεχνικές, ενσωματωμένες όμως πάντα στο «Δραγατάκειο» ύφος.

Το ελληνικό στοιχείο στις *Αντίκες* φανερώνεται και μέσα από τα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Ακολουθώντας των διαχωρισμό της Καλοπανά για διασύνδεση του Δραγατάκη με την

Αρχαία Ελλάδα σε πρόδηλη και άδηλη, η πρόδηλη διασύνδεση του έργου *Αντίκες* αποτελεί το εξωμουσικό στοιχείο, δηλαδή η επίσκεψη του Δραγατάκη στην έκθεση γλυπτικής του Γρηγόρη Σεμιτέκολο, ο οποίος εκείνη την εποχή ασχολούνταν με την αναπαράσταση αρχαιοελληνικών αγαλμάτων.²¹⁹ Επιπλέον, το 1972 ο συνθέτης βρίσκονταν ακόμη εν μέσω της ενασχόλησής του με το αρχαιοελληνικό δράμα. Άδηλη διασύνδεση αποτελούν όλα τα μουσικά στοιχεία που φανερώνουν την αρχαιοελληνική αισθητική. Την πιο σημαντική έκφανση αρχαιοελληνικότητας αποτελεί το αισθητικό κομμάτι της σύνθεσης, δηλαδή η αίσθηση ισορροπίας που διαπερνά το έργο και η οποία κορυφώνεται με την ύπαρξη της χρυσής τομής σε όλες τις μονές αριθμημένες μινιατούρες. Η επιλογή του συνθέτη για τον ζυγό καταμερισμό των μερών του έργου σε 8 μινιατούρες εντείνει την αίσθηση ισορροπίας, καθώς η κάθε μια μινιατούρα εξισορροπείται από την αντιθετικού ύφους ακόλουθή της. Τέλος, η πλειοψηφία του έργου, ιδιαίτερα οι αρχικές μινιατούρες, δομείται από 3-φθογγα και 4-φθογγα σύνολα. Οι περιπτώσεις 5-φθογγων ή 6-φθογγων συνόλων είναι ελάχιστες και κυρίως στις τελευταίες μινιατούρες ως υπερσύνολα θραυσμάτων του χρωματικού συναθροίσματος ή υποσύνολα μεγαλύτερων φθογγικών συλλογών (διατονικής, ολοτονικής κ.α.). Επιπλέον, η χρήση διαστημάτων του πεντατονικού συνόλου και clusters σε διαστήματα 4^{ης} καθαρής (βλ. μινιατούρα III) οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι *Αντίκες* συνάδουν με τις παρατηρήσεις της Καλοπανά σχετικά με την χρήση τετραχόρδων και της πεντατονικής ανημιτονιακής κλιμακας στο έργο του Δραγατάκη, ως μια άδηλη διασύνδεσή του με το αρχαιοελληνικό στοιχείο.

Η έννοια της πρόσληψης του παρελθόντος στο έργο του Δραγατάκη είναι μια σύνθετη διαδικασία για τον αναλυτή. Για τον ίδιο, ωστόσο, το παρελθόν αποτελεί οργανικό στοιχείο της μουσικής αισθητικής του και το χρησιμοποιεί με φυσικότητα και αυθορμητισμό, σε συνδυασμό με τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής. Σύμφωνα με τον Γιώργο Σακαλλιέρο: «Η έννοια της ιστορικής συνέχειας, ως αντίληψη του παρελθόντος με ετεροαναφορές στην παράδοση που οργανικά διασυνδέεται με το (μοντερνιστικό) σήμερα, διατρέχει το έργο του Δημήτρη Δραγατάκη».²²⁰ Πράγματι, η ελληνικότητα στις *Αντίκες* συνάδει με το γενικό ύφος του Δραγατάκη. Το ελληνικό στοιχείο στο έργο δεν εμφανίζεται ως αντιθετικός παράγοντας ή με σκοπό την αναφορά του σε ένα ένδοξο παρελθόν, αλλά έχει σχέση διάδρασης με το μοντερνιστικό στοιχείο, δηλαδή το ευρωπαϊκό. Η προσέγγιση αυτή ταυτίζεται με την ιδεολογία του οικουμενικού εθνικισμού (universalist nationalism), σύμφωνα με την οποία η εντοπιότητα

²¹⁹ Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*, 22.

²²⁰ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 230.

(the local) προσλαμβάνεται μέσα από την διάδρασή της με την οικουμενικότητα (the global).²²¹ Το εντόπιο στοιχείο επομένως στις *Αντίκες* συνομιλεί με τα ευρωπαϊκά σύγχρονα ρεύματα και δεν λειτουργεί το ένα ως απόρριψη του άλλου.

Στο γενικότερο πλαίσιο, οι *Αντίκες* ταυτίζονται με τα υφολογικά χαρακτηριστικά της συνθετικής περιόδου του Δραγατάκη (περίοδος ωρίμανσης 1960-1979). Το έργο παρουσιάζει στοιχεία γραμμικότητας και τονικές υπόνοιες, υπό το πρίσμα της μουσικής πρωτοπορίας. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης ωστόσο απορρίπτουν το στοιχείο του πειραματισμού που χαρακτηρίζει αυτήν την συνθετική περίοδο. Η κάθε μια από τις μινιατούρες είναι προσεκτικά υπολογισμένη ως προς την μορφή, την θεματικότητα, εάν υπάρχει και το φθογγικό υλικό, ώστε να εξυπηρετεί το αλληγορικό στοιχείο της μακροδομής. Αποτελεί πραγματικά ένα ιδιαίτερο έργο και δύσκολο να κατηγοριοποιηθεί με τα προηγούμενα ή ακόλουθα έργα για σόλο πιάνο του Δραγατάκη. Η δυσκολία αυτή δεν έγκειται σε κάποια ασυμβατότητα με τα γενικά χαρακτηριστικά των έργων του για σόλο πιάνο. Αντιθέτως, όλα τα χαρακτηριστικά του «Δραγατάκειου» πιανιστικού ιδιώματος, όπως τα ερμηνεύει η Ράμου, εμφανίζονται τις *Αντίκες* ως εξής:

- Οι κορώνες, ως ανάπαυλες ανάμεσα σε φράσεις ενός ηπειρώτικου αυτοσχεδιασμού.
- Οι μακριές λεγκατούρες, οι οποίες παραπέμπουν στο οργανικό ίσο.
- Η ρυθμική πλαστικότητα στα μέρη με *senza misura*, ενώ στα οργανωμένα ρυθμικά μέρη ο ασύμμετρος χορευτικός χαρακτήρας.
- Μη περιοδικά επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι σε ψηλή περιοχή, παραπέμποντας στα καμπανάκια από το ποιμενικό ηχητικό περιβάλλον (βλ. μινιατούρα II).
- Ταυτόχρονη συνύπαρξη ανεξάρτητων φωνών. Τα δομικά στρώματα που σχηματίζονται από την διαδοχική προσθήκη δομικών μονάδων. Σε αυτό συμβάλει η συχνή και παρατεταμένη χρήση του πεντάλ.
- Στοιχεία του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Σε αυτά ανήκουν οι πεντατονικές αναφορές και οι ρόλοι του «πάρτη» και της «λαλιάς» στις μινιατούρες που εντοπίστηκαν.
- Το ηπειρώτικο ηχόχρωμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο ήχος κρουστόφωνου εγχόρδου στην μινιατούρα V και ο έγχορδος νυκτός χαρακτήρας συνοδευτικού λαούτου στην μινιατούρα VI, καθώς επίσης και η λυρικότητα της πεντατονικής μελωδίας.
- Οι αναφορές στο παρελθόν, οι οποίες μελετήθηκαν παραπάνω.

²²¹ Σακαλλιέρος, *Όψεις του Ελληνικού μοντερνισμού στον Ελληνικό 20^ο αιώνα*, 80-81.

Ο διττός χαρακτήρας, επομένως, του έργου οφείλεται στο πλαίσιο της χρήσης των παραπάνω χαρακτηριστικών και κυρίως στην αρμονική του δομή. Η κατηγοριοποίηση της Ράμου των έργων για πιάνο του Δραγατάκη λαμβάνει υπόψιν την διφορούμενη φύση του έργου, καθώς δεν το ομαδοποιεί με κανένα άλλο σολιστικό έργο. Ανήκει στα ατονικά έργα της συλλογής, όμως διαφοροποιείται από τα μεταγενέστερά του ως προς την χρήση της ελεύθερης ατονικότητας, καθώς είναι ένα έργο με διπλή ταυτότητα. Το γεγονός ότι στην αντίληψη του ακροατή μπορεί να φτάνει κυρίως το ελεύθερο ατονικό ιδίωμα (ιδίως για τις μονές αριθμημένες μινιατούρες) δεν ακυρώνει την ύπαρξη νεοτονικότητας, φθογγοκεντρικότητας και διατονικότητας. Σε όλες οι μονές αριθμημένες μινιατούρες (I, III, V, VII), ενώ τοποθετούνται σε ένα ελεύθερο ατονικό εξπρεσιονιστικό περιβάλλον, εντοπίστηκαν στοιχεία υπονοούμενης τονικότητας, φθογγοκεντρικότητας και τριτόδμητης αρμονίας. Πάραυτα, το άκουσμα του έργου είναι απομακρυσμένο από τις νεοκλασικού τύπου σονατίνες, αν και πλησιάζει το ατονικό ιδίωμα της σονατίνας αρ. 2.

Επιλογικά, είναι σαφές ότι το έργο πρόκειται για ένα αμάλγαμα ατονικότητας και νεοτονικότητας υπό το πρίσμα της ελληνικότητας, όπως αυτή προσλαμβάνεται στο «Δρακατάκειο» ύφος. Το ελεύθερο ατονικό αυτό περιβάλλον εξελίσσεται κατά την διάρκεια του έργου και εναλλάσσεται με το τροπικό και νεοτονικό ιδίωμα, ωστόσο δεν φτάνει ποτέ στην αυστηρότητα του δωδεκαφθογγισμού. Σε αυτό το πλαίσιο μεθοδολογίας, η εργασία αυτή θα μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για την ανάλυση των υπόλοιπων έργων για πιάνο της περιόδου ωρίμανσης του Δραγατάκη (1960-1979), με στόχο την διεξαγωγή μιας σφαιρικής άποψης σχετικά με την χρήση του ατονικού ιδιώματος εκείνης της εποχής στα έργα του για πιάνο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγραφιώτη, Έφη. “Τα έργα για πιάνο του Δημήτρη Δραγατάκη.” *Μουσικής Αντίφωνον*, τεύχ. 7 (Νοέμβ.– Δεκ. 2004).
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στην μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015. <http://hdl.handle.net/11419/1305>.
- Δραγατάκη-Κορωνίδη, Βάλια. “Ο πατέρας μου, Δημήτρης Δραγατάκης.” *Μουσικής Πολύτονον*, τεύχ. 64 (Μάιος–Ιούν. 2014).
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Η πρόσληψη της Ελληνικής αρχαιότητας στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη.” *Πολυφωνία*, τεύχ. 20, (2012).
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Φ. Τσαλαχούρης, Δ. Δραγατάκης, Γ. Κωνσταντινίδης: Εκλεκτικές συγγένειες με αναφορά στον μικρασιατικό ελληνισμό,” Πρακτικά από το 14^ο Διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: *Ιστορίες, παραδόσεις, μεταφράσεις*, Άρτα 26-27 Νοεμβρίου, 2022. Επιμέλεια Ιωάννης Φούλιας, Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Δημήτρης Έξαρχος. Θεσσαλονίκη, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρία, 2023.
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη,” πρακτικά από το 7^ο Διατμηματικό μουσικολογικό συνέδριο: *Μουσική, λόγος και τέχνες*, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου, 2015. Επιμέλεια Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας. Θεσσαλονίκη, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016.
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Μουσική & πολιτική: Δημήτρης Δραγατάκης & πολιτικοποίηση.” *Μουσικής Πολύτονον*, τεύχ. 63 (Μάρτ.-Απρ. 2014).
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Ο διαγωνισμός σύνθεσης του 1991 με θέμα την Παλιγγενεσία του Έθνους.” Πρακτικά από το 13^ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: *Μουσική και επανάσταση*, Κέρκυρα 19-21 Νοεμβρίου, 2021. Επιμέλεια Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2023.
- Καλοπανά, Μαγδαληνή, “Δημήτρης Δραγατάκης: Ένας Ηπειρώτης μουσουργός με σπουδαία παρουσία.” *Εφημερίδα για την Ήπειρο* (Σεπτ. 1996).
- Καλοπανά, Μαγδαληνή, “Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων.” Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Νοέμβριος 2008.
<http://dx.doi.org/10.12681/eadd/33704>.
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. Εισαγωγική ομιλία στη συναυλία απονομής του 9^{ου}

- διαγωνισμού σύνθεσης «Δημήτρης Δραγατάκης» της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Δεκέμβριος 2023).
- Καλοπανά, Μαγδαληνή. “Ο Ηπειρώτης συνθέτης Δημήτρης Δραγατάκης.” *Ηπειρώτικη Εταιρεία*, τεύχ. 316 (Μάϊος-Ιούνιος 2009).
- Λεωτσάκος, Γιώργος. “Αναφορά στη Συμφωνία αρ. 6 *Το χρέος* (1989) του Δημήτρη Δραγατάκη.” *Μουσικολογία*, τεύχ. 9 (1997).
- Λεωτσάκος, Γιώργος. “Η Ελλάδα και η ελιά.” Στο πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, *Αφιέρωμα Δημήτρης Δραγατάκης*, Αθήνα (Μάρτ. 2002).
- Λεωτσάκος, Γιώργος. “Μουσική δωματίου Ι.” Στο *Αντίς για όνειρο: 88 Έργα Ελλήνων συνθετών 19^{ος}–20^{ος} αιώνας*, επιμέλεια Γιάννης Σβώλος. Αθήνα: Πολιτιστική ολυμπιάδα-Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 2003.
- Μπελώνης, Γιάννης. “Ο Μανώλης Καλομοίρης και η σκοτεινή πλευρά της περιόδου της γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου.” *Πολυφωνία* τεύχ. 4 (2004).
- Ράμου, Λορέντα. *Δημήτρης Δραγατάκης: Έργα για σόλο πιάνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 2008.
- Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006.
- Σηφάκης Μ., Γρηγόρης. *Μπέλα Μπάρτοκ και δημοτικό τραγούδι*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
- Συμεωνίδου, Αλέκα. Λήμμα “Δραγατάκης Δημήτρης.” Στο *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, 1η έκδ., επιμ. Βίκη Αναστασιάδου. Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20^ο αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2023. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>.
- Ταμβάκος, Θωμάς. “Έλληνες δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης.” *Νέοι Αγώνες Ηπείρου* (Απρίλιος 1994). Αναδημοσίευση στο *Έλληνες δημιουργοί σοβαρής μουσικής: 40 Άρθρα στους “Νέους Αγώνες Ηπείρου”, Φεβρουάριος ’94-Μάρτιος ’95*, Θωμάς Ταμβάκος. Ιωάννινα: Πνευματικό κέντρο Ιωαννιτών, 1995.
- Ταμβάκος, Θωμάς. *Δημήτρης Δραγατάκης (22/1/1914-18/12/2001): Επίσημη δισκογραφία (1965-2021) και αρχειακές ηχογραφήσεις (1963-2021)*. Αλεξανδρούπολη: Μουσική Εταιρεία Αλεξανδρούπολης, 2021.
- Τζόκας, Λευτέρης. “Δημήτρης Δραγατάκης: Ο Ηπειρώτης μουσικοσυνθέτης.”

Ηπειρώτικα Νέα (Νοέμ.-Δεκ. 1998).

Τσακαλίδης, Στυλιανός. “Μια σύγχρονη διαδικασία πρακτικής της εκτέλεσης και η εφαρμογή της στο κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δημήτρη Δραγατάκη.”

Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012.

Τσούγκρας, Κώστας. “Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20^{ου} αιώνα.” Στο *Μουσική (και) θεωρία: Τα κείμενα*, τετρ. 5. Άρτα: Εκδόσεις ΤΕΙ Ηπείρου, 2010.

Χαρδαλή, Ροδόπη. “Θόδωρος Αντωνίου (1935-): Βίος, εργογραφία και συνθετικό ύφος. Μια αναλυτική προσέγγιση μέσα από το έργο “Nenikikamen” (1971) για αφηγητή, βαρύτονο, μέτζο-σοπράνο, χορωδία και ορχήστρα.” Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ιούνιος 2012.

<http://sophia.mus.auth.gr/xmlui/handle/123456789/436>.

Adorno Theodor W. and Max Paddison. “On the problem of musical analysis.” *Music Analysis* 1, no.2 (July 1982): 171, <https://doi.org/10.2307/854127>.

Benjamin, William. “Review of *The Structure of Atonal Music*, by Allen Forte.” *Perspectives of New Music* 13, no.1 (1974): 177-181, <https://doi.org/10.2307/832373>.

Chardas, Kostas. “Performing (ancient) Greek modernism: Modernist music and the staging of ancient drama.” In *Music, Language and Greek Identity in Greece*, edited by Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton. King’s College, London: Publications of the Center of Hellenic Studies, 2020.

Corbalan, Fernando. *Η χρυσή τομή: Η μαθηματική γλώσσα της ομορφιάς*. Αθήνα: Τέσσερα Πι, 2011.

Dalabakis, Elyse N. “Dimitris Dragatakis (2014-2001): Advancing his legacy & Concerto for viola using twenty-first century digital tools.” PhD dissertation, Victoria University of Wellington, 2020.

Forte, Allen. *The structure of atonal music*. London: Yale University Press, 1973.

Kalopana, Magdalini. “Dragatakis, Dimitris.” *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 3/2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08120>.

Kalopana, Magdalini. “Folklore and modernity in Greek piano music of the 20th century: The case of Dimitris Dragatakis (1914-2001).” Πρακτικά από το *Musical folklore as a vehicle?* Belgrade 19-21 November, 2008. Επιμέλεια M. Veselinović-Hofman, S. Marinković, και M. Šuvaković. Belgrade: Serbian Musicological Society, International

- Musicological Society and the Departments of Musicology & Ethnomusicology/Faculty of Music, 2008.
- Kalopana, Magdalini. "The influence of Musical avant-garde in the works of Dimitris Dragatakis of the late '50s and the '60s." Πρακτικά από το συνέδριο *Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*, Thessaloniki 1-3 July, 2010. Aristotle University of Thessaloniki, 2010. <http://btc.web.auth.gr/>.
- Kalopana, Magdalini. Booklet notes in *Dimitris Dragatakis: Complete Solo Piano Music* by Lorenda Ramou, Athens: Naxos, 2008, CD 2.
- Kostka Stefan and Santa Matthew. *Materials and techniques of post-tonal music*. New York: Routledge, 2018.
- Markowsky, George. "Misconceptions about the Golden Ratio." *The College Mathematics Journal* 23, no. 1 (1992). <https://doi.org/10.2307/2686193>.
- Pascall, Robert. "Style." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 03/2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27041>.
- Sakallieros, Giorgos. "Aspects of neoclassicism within post-war Greek musical avant-garde: The violin concertos by Dimitris Dragatakis (1969), Yannis A. Papaioannou, (1971) and Yorgos Sicilianos (1987)." Πρακτικά από το συνέδριο *Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*, Thessaloniki 1-2 July 2010. Aristotle University of Thessaloniki, 2010. <http://btc.web.auth.gr/>.
- Sakallieros, Giorgos. *Dimitri Mitropoulos and his works in the 1920s: The introduction of musical modernism in Greece*. Athens: Hellenic Music Centre, 2016: 322.
- Shupo, Sokol. Entry "Dragatakis, Dimitris." In *Biographical dictionary of Balkan composers*. Tirana: Asmus, 2005: 168.
- Straus, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. New York NY: W.W.: Norton & Company, 2016.
- Straus, Joseph N. "The problem of prolongation in post-tonal music." *Journal of Music Theory* 31, no. 1 (1987): 1-21. <https://doi.org/10.2307/843544>.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge: Harvard University Press, 1947: 36-43.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia musically*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Tsagkarakis, Ioannis. "The politics of culture: Historical moments in Greek musical modernism." PhD diss., Royal Holloway University of London, 2013: 171.

Valasi, Loukia. "The «classic» character of the Greek santur." *Knowledge* 57, no.5 (2023).

<https://ikm.mk/ojs/index.php/kij/article/view/6053>.

[χωρίς συγγραφέα]. "Χαιρετισμοί." Στο πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών
Αφιέρωμα Δημήτρης Δραγατάκης, Αθήνα (Μάρτ. 2002).

ΑΝΤΙΚΕΣ ANTIQUES

Για τη Νέλλη
For Nelly

(1972)

1ο χρωμ. συνάθροισμα

Δ. Δραγατάκης
D. Dragatakis

α **Largo** $\text{♩} = 42$

4-1 (0,1,2,3)

p *sf* *ff* *sf* [secco]

senza misura

α1 α2 α3

χ.τ.

β

pp *sf* *p* [ten. al fine] [secco]

β1 β2

χ.τ.

attacca

2ο χρωμ. συνάθροισμα

A **Allegretto** $\text{♩} = 160$

3-2 (0,1,3)

α1 α2 I3-2 (0,2,3)

p *cresc.* *f*

χ1 χ2

α3

Pent.

β

mf *sf*

β1

WT1

WT2

Διατονικότητα

β2

διατ. συλλογή 7-35

rit.

a tempo

A'

α2'

senza misura

β2' (ίδιο με μ.13-18)

ρευστοποίηση

attacca

α

Allegro ♩ = 160

3-5, I3-5 (0,4,5)

παρουσίαση

Τέλος 1ου χρωμ. συναθροίσματος

Αρχή 2ου χρωμ. συναθροίσματος

α2

F#dim

Τέλος 2ου χρωμ.

απόηχος Adagio tenuto molto

χ.τ.

β

Αρχή 3ου χρωμ.

Τέλος 3ου χρωμ.

chromatism

Moderato ♩ = 63

6-Z4 (0,1,2,4,5,6) symmetric

A

G aolian & Gm harmonic 4#

3-5 (0,1,6)

5 $\text{♩} = 126$ $\alpha 2$ PENT. & 3-5 (0,1,6)

10 *pp*

14 4-11 B Oct cresc. accelerando senza misura

rit. Tempo I A' $\alpha 1$ *fff* *ppp* *p* *Sub. -*

17 $[\text{♩} = 126]$ $\alpha 2'$ *mf* *f* *p* *rit.*

21 *rit.*

attacca

Molto sostenuto quartal & quintal Τέλος 1ου χρωμ. συναθροίσματος

α V *p* *cresc.* *fff* β *più mosso* 4-1

{Ped. **senza misura** F Ped. [r.h.]

χ.τ. *ff* *sf* *a tempo* quartal & quintal

[r.h.] 3-1 DIA0# *rit.* *pp* Ped. *al fine* 4-1

[r.h.] Ped. [l.h.] Ped. *δub.* απόηχος *p* *pp* 4-1

cresc. *fff* *ff* *sf* Τέλος 2ου χρωμ. *attacca*

3-5 (0,1,6) & I3-5 (0,5,6) *molto tenuto*

A **Allegretto** $\text{♩} = 76$ α1 pent. (B-D-E-F#) T7 →

VI *p* I3-7 (pent.) (T6)

T7 6 (T6) *f* α2

T7 λόκριος T0 Φρυγίος T1

B *Sostenuto* κλάσטר 5-1

(T1)

DIA T0 ή T7

> μξολ. T0

a tempo

[p]

33

ff *gliss*

38

T7

I3-7 (Pent.)

mf

A pedal

T1

I3-7 (Pent.)

43

molto rit.

p

attacca

Presto [staccato simile]

VII *f* senza misura

8va-
8vb-
sf sf sf

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music features a series of chords and melodic lines. The first staff has a dynamic marking of *sf* (sforzando) under the first three measures. The second staff has a dynamic marking of *sf* under the first two measures. The third staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The system ends with a double bar line.

sf sf

This system contains the next two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with chords and melodic lines. The first staff has a dynamic marking of *sf* under the first two measures. The second staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The system ends with a double bar line.

8va-
15ma-

This system contains the next two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with chords and melodic lines. The first staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The second staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The system ends with a double bar line.

8va-
8vb-
attacca

This system contains the final two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with chords and melodic lines. The first staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The second staff has a dynamic marking of *sf* under the first measure. The system ends with a double bar line and the word *attacca* written below the staff.

Adagio ♩ = 44 oct

LAYER 1 DIA1b D Theme

VIII *p* *f* *p*

LAYER 2 *senza misura* *{Ped.}* *ff* *F* *Ped.*

f *pp* *sf* παρεμβολή Db Theme

pp *f* *pp*

Ped. *ff* *3* *Ped.* *** *Ped.*

f Amaj7 A D

p *C#* *Ped.* *Ped.*

παρεμβολή

E B Db

Oct *sf* *F* *A* *A* *sf* *(>)* *p* *[[.h.]*

Ped. *ff* *A* *Α ιολικός & Β ιολικός* *** *Ped.*

Eb Ab D ff

p *D* *oct*

Ped. *C* *Ped.*

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand ([r.h.]) plays a melodic line with slurs, while the left hand ([l.h.]) provides harmonic support. Pedal points are indicated by asterisks (*) and the word "Ped." below the bass staff. A red circle highlights a specific chord in the right hand, with a red arrow pointing to it from the word "Symmetry" in the system below.

Musical score system 2, starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand ([r.h.]) features a staccato-like texture, noted as "[staccato simile al fine]". The left hand ([l.h.]) has a bass line with a pedal point. A red box labeled "C" is placed under the first bass note, and another red box labeled "F" is placed under a chord in the right hand. The text "Aug T1 (0,4,8)" is written in red below the staff.

Musical score system 3, beginning with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand ([r.h.]) has a melodic line, and the left hand ([l.h.]) has a bass line. A red box labeled "Gb" is placed under the first bass note, and another red box labeled "Db" is placed under a chord in the right hand. The text "Aug T1/ A" is written in red below the staff. A red arrow points from the word "Symmetry" in this system to the "Gb" box.

Musical score system 4, marked with a "rit. molto" (ritardando molto) instruction. The piece concludes with a pianississimo (*ppp*) dynamic. The right hand ([r.h.]) has a melodic line, and the left hand ([l.h.]) has a bass line. A red box labeled "F" is placed under the first bass note, another red box labeled "Db" is placed under a chord in the right hand, and a third red box labeled "C" is placed under a chord in the right hand. A purple oval encircles the final chord in the right hand, with the text "4-1 (0,1,2,3)" written in purple below it. A red arrow points from the "Gb" box in the system above to the "C" box in this system.

interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 0 pitch classes, 0 intervals (1 vector, 1 quality, 1 total)			
<000000>	(1)	()	{silence}

Sets of 1 pitch classes, 0 intervals (1 vector, 1 quality, 12 total)			
<000000>	(12)	(0)	{single-note}

Sets of 2 pitch classes, 1 intervals (6 vectors, 6 qualities, 66 total)			
<100000>	(12)	(0,1)	{half-step}
<010000>	(12)	(0,2)	{whole-step}
<001000>	(12)	(0,3)	{minor-third}
<000100>	(12)	(0,4)	{major-third}
<000010>	(12)	(0,5)	{perfect}
<000001>	(6)	(0,6)	{tritone}

Sets of 3 pitch classes, 3 intvls (12 vectors, 19 qualities, 220 total)			
<210000>	(12)	3-1:	(0,1,2)
<111000>	(24)	3-2:	(0,1,3) [0,2,3]
<101100>	(24)	3-3:	(0,1,4) [0,3,4]
<100110>	(24)	3-4:	(0,1,5) [0,4,5]
<100011>	(24)	3-5:	(0,1,6) [0,5,6]
<020100>	(12)	3-6:	(0,2,4)
<011010>	(24)	3-7:	(0,2,5) [0,3,5]
<010101>	(24)	3-8:	(0,2,6){It.} [0,4,6]
<010020>	(12)	3-9:	(0,2,7){quar-3}
<002001>	(12)	3-10:	(0,3,6){dim}
<001110>	(24)	3-11:	(0,3,7){min} [0,4,7]{maj}
<000300>	(4)	3-12:	(0,4,8){aug}

Sets of 4 pitch classes, 6 intvls (28 vectors, 43 qualities, 495 total)			
<321000>	(12)	4-1:	(0,1,2,3)
<221100>	(24)	4-2:	(0,1,2,4) [0,2,3,4]
<212100>	(12)	4-3:	(0,1,3,4)
<211110>	(24)	4-4:	(0,1,2,5) [0,3,4,5]
<210111>	(24)	4-5:	(0,1,2,6) [0,4,5,6]
<210021>	(12)	4-6:	(0,1,2,7)
<201210>	(12)	4-7:	(0,1,4,5)
<200121>	(12)	4-8:	(0,1,5,6)
<200022>	(6)	4-9:	(0,1,6,7)
<122010>	(12)	4-10:	(0,2,3,5)
<121110>	(24)	4-11:	(0,1,3,5) [0,2,4,5]
<112101>	(24)	4-12:	(0,2,3,6) [0,3,4,6]
<112011>	(24)	4-13:	(0,1,3,6) [0,3,5,6]
<111120>	(24)	4-14:	(0,2,3,7) [0,4,5,7]
<111111>	(48)	4-Z15:	(0,1,4,6) [0,2,5,6]
		4-Z29:	(0,1,3,7) [0,4,6,7]
<110121>	(24)	4-16:	(0,1,5,7) [0,2,6,7]
<102210>	(12)	4-17:	(0,3,4,7)
<102111>	(24)	4-18:	(0,1,4,7) [0,3,6,7]
<101310>	(24)	4-19:	(0,1,4,8){mM7} [0,3,4,8]
<101220>	(12)	4-20:	(0,1,5,8){maj7}
<030201>	(12)	4-21:	(0,2,4,6)
<021120>	(24)	4-22:	(0,2,4,7) [0,3,5,7]
<021030>	(12)	4-23:	(0,2,5,7){quar-4}
<020301>	(12)	4-24:	(0,2,4,8){7+5}
<020202>	(6)	4-25:	(0,2,6,8){fr.,7-5}
<012120>	(12)	4-26:	(0,3,5,8){min7,maj6}
<012111>	(24)	4-27:	(0,2,5,8){hd7} [0,3,6,8]{dom7}
<004002>	(3)	4-28:	(0,3,6,9){dd7}

interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 12 pitch classes, 66 intervals (1 vector, 1 quality, 1 total)			
<CCCCC6>	(1)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A,B)	{chromatic}

Sets of 11 pitch classes, 55 intervals (1 vector, 1 quality, 12 total)			
<AAAAA5>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A)	

Sets of 10 pitch classes, 45 intervals (6 vectors, 6 qualities, 66 total)			
<988884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,9)	
<898884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,8,A)	
<889884>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,7,9,A)	
<888984>	(12)	(0,1,2,3,4,5,6,8,9,A)	
<888894>	(12)	(0,1,2,3,4,5,7,8,9,A)	
<888885>	(6)	(0,1,2,3,4,6,7,8,9,A)	

Sets of 9 pitch classes, 36 intvls (12 vectors, 19 qualities, 220 total)			
<876663>	(12)	9-1:	(0,1,2,3,4,5,6,7,8)
<777663>	(24)	9-2:	(0,1,2,3,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,6,7,8,9]
<767763>	(24)	9-3:	(0,1,2,3,4,5,6,8,9) [0,1,3,4,5,6,7,8,9]
<766773>	(24)	9-4:	(0,1,2,3,4,5,7,8,9) [0,1,2,4,5,6,7,8,9]
<766674>	(24)	9-5:	(0,1,2,3,4,6,7,8,9) [0,1,2,3,5,6,7,8,9]
<686763>	(12)	9-6:	(0,1,2,3,4,5,6,8,A)
<677673>	(24)	9-7:	(0,1,2,3,4,5,7,8,A) [0,1,3,4,5,6,7,8,A]
<676764>	(24)	9-8:	(0,1,2,3,4,6,7,8,A) [0,1,2,4,5,6,7,8,A]
<676683>	(12)	9-9:	(0,1,2,3,5,6,7,8,A)
<668664>	(12)	9-10:	(0,1,2,3,4,6,7,9,A)
<667773>	(24)	9-11:	(0,1,2,3,5,6,7,9,A) [0,1,2,4,5,6,7,9,A]
<666963>	(4)	9-12:	(0,1,2,4,5,6,8,9,A)

Sets of 8 pitch classes, 28 intvls (28 vectors, 43 qualities, 495 total)			
<765442>	(12)	8-1:	(0,1,2,3,4,5,6,7)
<665542>	(24)	8-2:	(0,1,2,3,4,5,6,8) [0,2,3,4,5,6,7,8]
<656542>	(12)	8-3:	(0,1,2,3,4,5,6,9)
<655552>	(24)	8-4:	(0,1,2,3,4,5,7,8) [0,1,3,4,5,6,7,8]
<654553>	(24)	8-5:	(0,1,2,3,4,6,7,8) [0,1,2,4,5,6,7,8]
<654463>	(12)	8-6:	(0,1,2,3,5,6,7,8)
<645652>	(12)	8-7:	(0,1,2,3,4,5,8,9)
<644563>	(12)	8-8:	(0,1,2,3,4,7,8,9)
<644464>	(6)	8-9:	(0,1,2,3,6,7,8,9)
<566452>	(12)	8-10:	(0,2,3,4,5,6,7,9)
<565552>	(24)	8-11:	(0,1,2,3,4,5,7,9) [0,2,4,5,6,7,8,9]
<556543>	(24)	8-12:	(0,1,3,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,6,8,9]
<556453>	(24)	8-13:	(0,1,2,3,4,6,7,9) [0,2,3,5,6,7,8,9]
<555562>	(24)	8-14:	(0,1,2,4,5,6,7,9) [0,2,3,4,5,7,8,9]
<555553>	(48)	8-Z15:	(0,1,2,3,4,6,8,9) [0,1,3,5,6,7,8,9]
		8-Z29:	(0,1,2,3,5,6,7,9) [0,2,3,4,6,7,8,9]
<554563>	(24)	8-16:	(0,1,2,3,5,7,8,9) [0,1,2,4,6,7,8,9]
<546652>	(12)	8-17:	(0,1,3,4,5,6,8,9)
<546553>	(24)	8-18:	(0,1,2,3,5,6,8,9) [0,1,3,4,6,7,8,9]
<545752>	(24)	8-19:	(0,1,2,4,5,6,8,9) [0,1,3,4,5,7,8,9]
<545662>	(12)	8-20:	(0,1,2,4,5,7,8,9)
<474643>	(12)	8-21:	(0,1,2,3,4,6,8,A)
<465562>	(24)	8-22:	(0,1,2,3,5,6,8,A) [0,1,3,4,5,6,8,A]
<465472>	(12)	8-23:	(0,1,2,3,5,7,8,A)
<464743>	(12)	8-24:	(0,1,2,4,5,6,8,A)
<464644>	(6)	8-25:	(0,1,2,4,6,7,8,A)
<456562>	(12)	8-26:	(0,1,2,4,5,7,9,A)
<456553>	(24)	8-27:	(0,1,2,4,5,7,8,A) [0,1,3,4,6,7,8,A]
<448444>	(3)	8-28:	(0,1,3,4,6,7,9,A){octatonic}

interval vector	Forte count	prime code	inverted form	interval vector	Forte count	prime code	inverted form
Sets of 5 pitch classes, 10 intvls (35 vectors, 66 qualities, 792 total)				Sets of 7 pitch classes, 21 intvls (35 vectors, 66 qualities, 792 total)			
<432100>	(12)	5-1:	(0,1,2,3,4)	<654321>	(12)	7-1:	(0,1,2,3,4,5,6)
<332110>	(24)	5-2:	(0,1,2,3,5)	<554331>	(24)	7-2:	(0,1,2,3,4,5,7)
<322210>	(24)	5-3:	(0,1,2,4,5)	<544431>	(24)	7-3:	(0,1,2,3,4,5,8)
<322111>	(24)	5-4:	(0,1,2,3,6)	<544332>	(24)	7-4:	(0,1,2,3,4,6,7)
<321121>	(24)	5-5:	(0,1,2,3,7)	<543342>	(24)	7-5:	(0,1,2,3,5,6,7)
<311221>	(24)	5-6:	(0,1,2,5,6)	<533442>	(24)	7-6:	(0,1,2,3,4,7,8)
<310132>	(24)	5-7:	(0,1,2,6,7)	<532353>	(24)	7-7:	(0,1,2,3,6,7,8)
<232201>	(12)	5-8:	(0,2,3,4,6)	<454422>	(12)	7-8:	(0,2,3,4,5,6,8)
<231211>	(24)	5-9:	(0,1,2,4,6)	<453432>	(24)	7-9:	(0,1,2,3,4,6,8)
<223111>	(24)	5-10:	(0,1,3,4,6)	<445332>	(24)	7-10:	(0,1,2,3,4,6,9)
<222220>	(24)	5-11:	(0,2,3,4,7)	<444441>	(24)	7-11:	(0,1,3,4,5,6,8)
<222121>	(36)	5-Z12:	(0,1,3,5,6)	<444342>	(36)	7-Z12:	(0,1,2,3,4,7,9)
		5-Z36:	(0,1,2,4,7)			7-Z36:	(0,1,2,3,5,6,8)
<221311>	(24)	5-13:	(0,1,2,4,8)	<443532>	(24)	7-13:	(0,1,2,4,5,6,8)
<221131>	(24)	5-14:	(0,1,2,5,7)	<443352>	(24)	7-14:	(0,1,2,3,5,7,8)
<220222>	(12)	5-15:	(0,1,2,6,8)	<442443>	(12)	7-15:	(0,1,2,4,6,7,8)
<213211>	(24)	5-16:	(0,1,3,4,7)	<435432>	(24)	7-16:	(0,1,2,3,5,6,9)
<212320>	(24)	5-Z17:	(0,1,3,4,8)	<434541>	(24)	7-Z17:	(0,1,2,4,5,6,9)
		5-Z37:	(0,3,4,5,8)			7-Z37:	(0,1,3,4,5,7,8)
<212221>	(48)	5-Z18:	(0,1,4,5,7)	<434442>	(48)	7-Z18:	(0,1,4,5,6,7,9)
		5-Z38:	(0,1,2,5,8)			7-Z38:	(0,1,2,4,5,7,8)
<212122>	(24)	5-19:	(0,1,3,6,7)	<434343>	(24)	7-19:	(0,1,2,3,6,7,9)
<211231>	(24)	5-20:	(0,1,3,7,8)	<433452>	(24)	7-20:	(0,1,2,4,7,8,9)
<202420>	(24)	5-21:	(0,1,4,5,8)	<424641>	(24)	7-21:	(0,1,2,4,5,8,9)
<202321>	(12)	5-22:	(0,1,4,7,8)	<424542>	(12)	7-22:	(0,1,2,5,6,8,9){hungar-min}
<132130>	(24)	5-23:	(0,2,3,5,7)	<354351>	(24)	7-23:	(0,2,3,4,5,7,9)
<131221>	(24)	5-24:	(0,1,3,5,7)	<353442>	(24)	7-24:	(0,1,2,3,5,7,9)
<123121>	(24)	5-25:	(0,2,3,5,8)	<345342>	(24)	7-25:	(0,2,3,4,6,7,9)
<122311>	(24)	5-26:	(0,2,4,5,8)	<344532>	(24)	7-26:	(0,1,3,4,5,7,9)
<122230>	(24)	5-27:	(0,1,3,5,8)	<344451>	(24)	7-27:	(0,1,2,4,5,7,9)
<122212>	(24)	5-28:	(0,2,3,6,8)	<344433>	(24)	7-28:	(0,1,3,5,6,7,9)
<122131>	(24)	5-29:	(0,1,3,6,8)	<344352>	(24)	7-29:	(0,1,2,4,6,7,9)
<121321>	(24)	5-30:	(0,1,4,6,8)	<343542>	(24)	7-30:	(0,1,2,4,6,8,9)
<114112>	(24)	5-31:	(0,1,3,6,9)	<336333>	(24)	7-31:	(0,1,3,4,6,7,9)
<113221>	(24)	5-32:	(0,1,4,6,9)	<335442>	(24)	7-32:	(0,1,3,4,6,8,9){harm-min}
<040402>	(12)	5-33:	(0,2,4,6,8){9+5,9-5}	<262623>	(12)	7-33:	(0,1,2,4,6,8,A)
<032221>	(12)	5-34:	(0,2,4,6,9){dom9}	<254442>	(12)	7-34:	(0,1,3,4,6,8,A)
<032140>	(12)	5-35:	(0,2,4,7,9){pentatonic,Quar-5}	<254361>	(12)	7-35:	(0,1,3,5,6,8,A){diatonic}
Sets of 6 pitch classes, 15 intervals (35 vectors, 80 qualities, 924 total)							
<543210>	(12)	6-1:	(0,1,2,3,4,5)	<322242>	(24)	6-18:	(0,1,2,5,7,8)
<443211>	(24)	6-2:	(0,1,2,3,4,6)	<313431>	(48)	6-Z19:	(0,1,3,4,7,8)
<433221>	(48)	6-Z3:	(0,1,2,3,5,6)			6-Z44:	(0,1,2,5,6,9)
		6-Z36:	(0,1,2,3,4,7)	<303630>	(4)	6-20:	(0,1,4,5,8,9)
<432321>	(24)	6-Z4:	(0,1,2,4,5,6)	<242412>	(24)	6-21:	(0,2,3,4,6,8)
		6-Z37:	(0,1,2,3,4,8)	<241422>	(24)	6-22:	(0,1,2,4,6,8)
<422232>	(24)	6-5:	(0,1,2,3,6,7)	<234222>	(24)	6-Z23:	(0,2,3,5,6,8)
<421242>	(24)	6-Z6:	(0,1,2,5,6,7)			6-Z45:	(0,2,3,4,6,9)
		6-Z38:	(0,1,2,3,7,8)	<233331>	(48)	6-Z24:	(0,1,3,4,6,8)
<420243>	(6)	6-7:	(0,1,2,6,7,8)			6-Z46:	(0,1,2,4,6,9)
<343230>	(12)	6-8:	(0,2,3,4,5,7)	<233241>	(48)	6-Z25:	(0,1,3,5,6,8)
<342231>	(24)	6-9:	(0,1,2,3,5,7)			6-Z47:	(0,1,2,4,7,9)
<333321>	(48)	6-Z10:	(0,1,3,4,5,7)	<232341>	(24)	6-Z26:	(0,1,3,5,7,8)
		6-Z39:	(0,2,3,4,5,8)			6-Z48:	(0,1,2,5,7,9)
<333231>	(48)	6-Z11:	(0,1,2,4,5,7)	<225222>	(24)	6-27:	(0,1,3,4,6,9)
		6-Z40:	(0,1,2,3,5,8)	<224322>	(24)	6-Z28:	(0,1,3,5,6,9)
<332232>	(48)	6-Z12:	(0,1,2,4,6,7)			6-Z49:	(0,1,3,4,7,9)
		6-Z41:	(0,1,2,3,6,8)	<224232>	(24)	6-Z29:	(0,1,3,6,8,9)
<324222>	(24)	6-Z13:	(0,1,3,4,6,7)			6-Z50:	(0,1,4,6,7,9)
		6-Z42:	(0,1,2,3,6,9)	<224223>	(12)	6-30:	(0,1,3,6,7,9)
<323430>	(24)	6-14:	(0,1,3,4,5,8)	<223431>	(24)	6-31:	(0,1,3,5,8,9)
<323421>	(24)	6-15:	(0,1,2,4,5,8)	<143250>	(12)	6-32:	(0,2,4,5,7,9){min11}
<322431>	(24)	6-16:	(0,1,4,5,6,8)	<143241>	(24)	6-33:	(0,2,3,5,7,9)
<322332>	(48)	6-Z17:	(0,1,2,4,7,8)	<142422>	(24)	6-34:	(0,1,3,5,7,9)
		6-Z43:	(0,1,2,5,6,8)	<060603>	(2)	6-35:	(0,2,4,6,8,A){wholetone}
Totals:	Total unique interval vectors:	200					
	Total prime forms:	208		(according to the Forte designations, does not include 0, 1, 2, 10, 11, 12 element PC sets)			
	Total unique qualities:	351		(the prime forms plus inversions of all PC sets shown above)			
	Total pitch collections:	4095		(all of the transpositions and inversions of all PC sets shown above)			