ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες* (*Three Speeches*, 1973) για σόλο φλάουτο. Ιστορικές, αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις

Διπλωματική Εργασία

Ιστορική/ Συστηματική Μουσικολογία

της φοιτήτριας

Τριανταφυλλιάς Αθανασίου

ΑΕΜ: 2265

Επιβλέπων καθηγητής: Γεώργιος Σακαλλιέρος

Georgios Sakallieros
07.03.2026 12:12 UTC

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2026

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

Dimitris Dragatakis, *Three Speeches* (1973) for solo flute. Historical, analytical and interpretive approaches

Integrated Master Thesis

Historical/ Systematic Musicology

Submitted by:

Triantafyllia Athanasiou

Register no: 2265

Supervised by: Prof. Georgios Sakallieros

Thessaloniki February 2026

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος……v

Abstract……vi

Εισαγωγή……..vii

Κεφάλαιο 1: Ιστορική Προσέγγιση της ζωής, του έργου και του συνθετικού ύφους του Δημήτρη Δραγατάκη

1.1 Σύντομη επισκόπηση του βίου του Δημήτρη Δραγατάκη……1

1.2 Σύντομη επισκόπηση επιλεγμένων έργων από την εργογραφία του Δημήτρη Δραγατάκη……6

1.3 Σύντομη περιγραφή του συνθετικού ύφους του Δημήτρη Δραγατάκη με έμφαση στην περίοδο 1968-1973……16

Κεφάλαιο 2: Αναλυτική και Ερμηνευτική Προσέγγιση του έργου Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* για σόλο φλάουτο

2.1 1^{ο} μέρος: «Andante»……22

2.1.1 Ερμηνευτική Προσέγγιση του Ι. «Andante»……27

2.2 2^{ο} μέρος: «Adagio»……30

2.2.1 Ερμηνευτική Προσέγγιση του ΙΙ. «Adagio»……33

2.3 3^{ο} μέρος: «Presto»……35

2.3.1 Ερμηνευτική Προσέγγιση του ΙΙΙ. «Presto»……39

Συμπεράσματα – Επίλογος……43

Βιβλιογραφία……45

Παράρτημα. Αυτόγραφη παρτιτούρα του έργου *Τρεις Ομιλίες* (1973) για σόλο φλάουτο του Δημήτρη Δραγατάκη ……..……51

Πρόλογος

Η εκπόνηση της διπλωματικής αυτής εργασίας υπήρξε για εμένα ένα δύσκολο εγχείρημα, τόσο λόγω του ξεχωριστού θέματος και της σπανιότητάς του, όσο και της απαιτητικότητας που ούτως ή άλλως συναντάται σε αντίστοιχες εργασίες.

Ευχαριστώ αρχικά, τον επιβλέποντα της εργασίας μου, κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, καθηγητή του τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, για την αδιάλειπτη καθοδήγησή του, τις λεπτομερείς παρατηρήσεις του, όπως και την έμπνευση για τη βελτίωση και την εξέλιξη που υπήρξε κατά τη διάρκεια της συγγραφής της διπλωματικής.

Ένα ακόμη μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον δάσκαλό μου, Νικολό Δημόπουλο, πρώτο φλαουτίστα της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, τόσο για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε για το έργο αυτό και που μου το δίδαξε, όσο και για τις γνώσεις που μου μεταδίδει και τη συνεχή προσπάθειά του να με διαμορφώνει καλλιτεχνικά.

Επιπλέον, ευχαριστώ την οικογένειά μου, που χωρίς τη συμπαράσταση και την κατανόησή της θα ήταν αδύνατη η ολοκλήρωση αυτής της εργασίας. Τέλος, ευχαριστώ τους φίλους, συμφοιτητές και όλους τους καθηγητές του τμήματος, που χωρίς εκείνους οι μουσικές εμπειρίες όλων αυτών των χρόνων δεν θα ήταν οι ίδιες.

Abstract

The theme of the present thesis is to study the work *Three Speeches* (1973) for solo flute by the Greek composer Dimitris Dragatakis (1914-2001) from an historical, analytical and interpretive approach.

In the first chapter Dragatakis's life is explained, which was affected notably from the social and historical context of his time. So many of the characteristics of his music writing come from his perspectives upon the political conditions and that was something that needed to be mentioned.

In the second chapter, the focus is on the work *Three Speeches,* which is written for solo flute in 1973. The analytical approach emphasizes on the work with descriptive and structural details, but also based on «series» analysis during the development of the procedure. The interpretive approach had to explain more aesthetic features of performance, that the flutist is important to pay attention in order to understand the intention of the creator and also to communicate the appropriate message to the public. All in all, the goal of this thesis is to demonstrate the musical elements of the composer's writing style that make this piece so special in both analytical and performative process.

Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας πραγματεύεται το έργο για σόλο φλάουτο που φέρει τον τίτλο *Τρεις Ομιλίες* και ανήκει στον συνθέτη Δημήτρη Δραγατάκη. Το συγκεκριμένο έργο είναι γραμμένο το 1973, γεγονός καθοριστικό για τον τρόπο εμβάθυνσης αρχικά του ιστορικού πλαισίου γύρω από το οποίο ξεκίνησε όλη η διαδικασία της διερεύνησης.

Ειδικότερα, η σύνδεση πηγών που μαρτυρούν την πολυτάραχη ζωή του συνθέτη, με πηγές που αντικατοπτρίζουν το ιστορικό-κοινωνικό υπόβαθρο και τα πολιτικά γεγονότα της εποχής, προσδιόρισαν καθοριστικά αυτή τη μελέτη. Κι αυτό, γιατί εξετάζοντας πιο διεξοδικά ορισμένες πλευρές της ιστορίας της κάθε εποχής, μπορεί κανείς να αξιολογήσει πιο εμπεριστατωμένα τη σημασία του κάθε έργου, αλλά και το ιδιαίτερο νόημα που εμπεριέχεται.

Αναφορικά με την αναλυτική διαδικασία, αρχικά το έργο προσεγγίζεται με περιγραφικό τρόπο, λόγω της ιδιόμορφης μονοφωνικής μουσικής γραμμής. Ωστόσο, η προσέγγιση δεν περιορίζεται μόνο σε αυτού του είδους την ανάλυση, καθώς μέσω της συνεχούς τριβής με το έργο, προκύπτουν δομικά χαρακτηριστικά, αλλά ακόμα και χρήση ανάλυσης με γνωρίσματα σειραϊκού χαρακτήρα όσο εκτυλίσσεται η διαδικασία. Σαφώς, πρόκειται για ένα ως επί το πλείστον ελεύθερο ατονικό έργο, γι΄αυτό και οι προσεγγίσεις της ανάλυσης είναι ακριβώς «προσεγγίσεις», δηλαδή χωρίς να προτιμάται δογματικά κάποια αναλυτική άποψη. Άλλωστε, αυτό το θέμα έχει να κάνει και με την ίδια την πρόθεση του συνθέτη για ελεύθερο χαρακτήρα.

Η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου στοχεύει στο να αποσαφηνίσει εκτελεστικές πτυχές του οι οποίες συνδέονται με δεξιοτεχνικές απαιτήσεις, ασυνήθιστους τρόπους παιξίματος (όπως διευρυμένες τεχνικές), αλλά συνδέονται και με όλο το ερευνητικό ιστορικό και αναλυτικό φόντο που έχει προηγηθεί. Η ταχύτητα, η άρθρωση και το κούρδισμα αποτελούν μόνο μερικές από τις παραμέτρους για τις οποίες ο φλαουτίστας έχει να φροντίσει και να μελετήσει προσεκτικά κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του.

Η εργασία αυτή είναι διαχωρισμένη σε δύο κεφάλαια, όπου το πρώτο περιλαμβάνει την ιστορική προσέγγιση και το δεύτερο την αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση.

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο κεφάλαιο ξεκινάει με μία σύντομη επισκόπηση του βίου του Δημήτρη Δραγατάκη, όπου γίνεται λόγος για όλη η διαδρομή της ζωής του ως μουσικός και συνθέτης, για τις μουσικές του σπουδές, αλλά και για την καταγωγή του που ήταν από την Ήπειρο και τον τρόπο που το γεγονός αυτό διαμόρφωσε το προσωπικό του συνθετικό ύφος. Έπειτα, πραγματοποιείται μια σύντομη επισκόπηση επιλεγμένων έργων από την εργογραφία του, μετά από μια κριτική διαλογή βάσει κριτηρίων που αφορούν το θέμα της παρούσας εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, στην

αρχή της εργογραφικής αυτής επισκόπησης περιλαμβάνονται έργα για σόλο όργανα (βάσει και των κατηγοριών της καταλογογράφησης της διδακτορικής διατριβής της Μαγδαληνής Καλοπανά), ένα εκ των οποίων είναι και το *Τρεις Ομιλίες*, που πρέπει να ειπωθεί ότι είναι το μοναδικό έργο του συνθέτη για σόλο φλάουτο. Περιλαμβάνονται επίσης, έργα για σόλο φωνή και σόλο πιάνο (επιλεκτικά, λόγω της ιδιαίτερης πληθώρας έργων του συνθέτη που υπάρχουν για σόλο πιάνο) και στη συνέχεια η επισκόπηση επικεντρώνεται σε έργα που αφορούν μεικτά σύνολα στα οποία εμπεριέχεται και το φλάουτο. Συνεχίζοντας στο τρίτο υποκεφάλαιο, διενεργείται μία περιγραφή του συνθετικού ύφους του Δραγατάκη, όπου αναλύοντας αρχικά τα γενικότερα χαρακτηριστικά του στη μουσική του γραφή, δίνεται έμφαση στη δημιουργική περίοδο όπου εντάσσεται και το έργο της παρούσας εργασίας, δηλαδή στην περίοδο 1968-1973. Η πολιτική επικαιρότητα της εποχής δεν αφήνει ανεπηρέαστο τον συνθέτη, ο οποίος χρησιμοποιεί την έννοια του λόγου για να εκφραστεί μουσικά, που άλλωστε συνδέεται με τον αρχαίο ελληνικό λόγο και έμμεσα με την ελληνική αρχαιότητα. Σε αυτό το πλαίσιο συνδυάζει και στοιχεία της ηπειρώτικης μουσικής που διακρίνουν ούτως ή άλλως το ύφος του. Βέβαια, η ελληνική αρχαιότητα κυριαρχεί ως θέμα έμπνευσης εκείνη την περίοδο γενικότερα για τους Έλληνες συνθέτες, για παράδειγμα στη μουσική επένδυση αρχαίου δράματος.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας εξετάζει το έργο *Τρεις Ομιλίες* από αναλυτική και ερμηνευτική σκοπιά. Λόγω του ότι το έργο αποτελείται από τρία αυτόνομα μεταξύ τους μέρη, το κεφάλαιο διαιρέθηκε με αυτόν τον τρόπο σε υποκεφάλαια, δηλαδή με βάση τα μέρη. Η ανάλυση του πρώτου μέρους «Andante» ξεκινάει με περιγραφικό τρόπο, ενώ η ερμηνεία του εισάγει όρους διευρυμένων τεχνικών παράλληλα με την έκθεση του τρόπου με τον οποίο ταιριάζει να προβάλει ο χαρακτήρας αυτού του μέρους. Το δεύτερο μέρος «Largo» του έργο, περιλαμβάνει μια πιο δομική ανάλυση διατηρώντας και στοιχεία από την προηγούμενη, που βασίζεται και σε διάφορες διατυπώσεις που κατά καιρούς έχουν γίνει από ειδικούς για την ανάλογη τεκμηρίωση, όπως βασίζεται και όλο το κεφάλαιο. Η ερμηνευτική προσέγγιση αναφορικά με το δεύτερο μέρος υπογραμμίζει την ιδιαίτερη φύση του, καθώς παρατηρείται καί οριοθέτηση φράσεων με διπλή διαστολή, γνώρισμα που το διαφοροποιεί από τον πιο ελεύθερο, μετρικά, τύπο των άλλων δύο μερών, αποσκοπώντας έτσι σε μία συγκαταβατικότητα πιθανόν, καθώς πάντα πρόκειται για «ομιλίες». Στο τρίτο μέρος «Presto» προτιμάται ένας ακόμα πιο συνδυαστικός τρόπος ανάλυσης, ο οποίος ενώνοντας και τους προηγούμενους, βασίζεται και σε ανάλυση «σειράς». Έτσι, η διαδικασία της ανάλυσης εξελίσσεται και εμπλουτίζεται όσο προχωράει. Η ερμηνεία του τρίτου μέρους τονίζει ότι χρειάζεται καλή προετοιμασία από τον εκτελεστή όπως και εγρήγορση τη στιγμή της επιτέλεσης, λόγω των απαιτητικών τεχνικών δυσκολιών που συναντώνται σε αυτό. Με αυτή την διάταξη των υποκεφαλαίων, διακρίνεται πιο καθαρά και η αλληλοεξαρτώμενη σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, γεγονός καθοριστικό και για την ευρύτερη προσέγγιση του νοήματος του έργου.

Εν κατακλείδι, η παρούσα διπλωματική εργασία αποβλέπει στο να αναδείξει τη σημαντικότητα και την ιδιαιτερότητα του μοναδικού έργου για σόλο φλάουτο του

Δημήτρη Δραγατάκη, μέσω από μία οπτική που δίνει έμφαση τόσο στις συνθήκες δημιουργίας του και τα υφολογικά-συνθετικά χαρακτηριστικά του, όσο και στην πιο εξειδικευμένη προσέγγιση του έργου που οδηγεί σε πιο στοχευμένη προσέγγισή του του από τη σκοπιά της ανάλυσης και της επιτέλεσης. Συμπερασματικά, δίνεται ένα ειδικό βάρος στο έργο αυτό και γίνονται πιο εμφανείς οι παράμετροι που διαμορφώνουν την αντίληψη για το περιεχόμενό του, φανερώνοντας έτσι την μοναδικότητά του μέσα στην ποικιλόμορφη —οργανολογικά, στυλιστικά και ειδολογικά— εργογραφία του συνθέτη.

Κεφάλαιο 1: Ιστορική προσέγγιση της ζωής, του έργου και του συνθετικού ύφους του Δημήτρη Δραγατάκη

1.1. Σύντομη επισκόπηση του βίου του Δημήτρη Δραγατάκη

Ο Δημήτρης Δραγατάκης γεννήθηκε το 1914 στην Πλατανούσα των Ιωαννίνων και ήταν πρωτότοκος από έξι αδέρφια. Μετά τη φοίτησή του στο Δημοτικό Σχολείο της γενέτειράς του, μετέβη μαζί με τον αδερφό του, Νίκο, στα Ιωάννινα, μετά από πρωτοβουλία του πατέρα του. Εκεί, ο συνθέτης διδάχτηκε βιολί κατά τα έτη 1927 με 1928, όσο δηλαδή ήταν στα Ιωάννινα, ενώ στη συνέχεια τα δύο αδέρφια εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα όπου ο νεαρός Δημήτρης συνέχισε τις μουσικές του σπουδές στο Εθνικό Ωδείο. Έλαβε μάλιστα απαλλαγή διδάκτρων, λόγω της δύσκολης οικονομικής κατάστασης που αντιμετώπιζε ενώ αναγκαζόταν ταυτόχρονα και να εργάζεται, με απόφαση του καλλιτεχνικού διευθυντή του ωδείου, Μανώλη Καλομοίρη. Εκεί μαθήτευσε δίπλα στη Σοφία Ρίζου (1928- 1933), στον Γεώργιο Ψύλλα (1933- 1937) και έπειτα στη Μαργαρίτα Δόβα-Λευκιάδου, από όπου και αποφοίτησε με διάκριση το 1938.[1] Αμέσως μετά, προσλήφθηκε για να διδάξει βιολί στο ωδείο όπου και παρέμεινε για δέκα χρόνια περίπου, έως το 1947. Ταυτόχρονα, ξεκίνησε τις σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά και έλαβε πτυχίο Αρμονίας το 1940 με καθηγητή τον Μιχάλη Βούρτση.

Έντονα πολιτικοποιημένος, όντας μέλος του ΕΑΜ από τα χρόνια της Κατοχής, έλαβε μέρος στην Αντίσταση κατά των Γερμανών κατακτητών μεταξύ 1941 και 1944.[2] Το 1944 εντάχθηκε, και πάλι με πρωτοβουλία του Καλομοίρη, ως μέλος της ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (ΕΛΣ) όπου όμως έπαιζε βιόλα καθώς δεν υπήρχε κενή θέση για βιολιστή, μιας και υπήρχε έντονη ανάγκη να εργαστεί. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου υπηρέτησε στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδος (ΔΣΕ, από την πλευρά των ανταρτών και απέναντι στον κυβερνητικό Ελληνικό Στρατό και τις βρετανικές δυνάμεις), και πιο συγκεκριμένα μεταξύ 1947 με 1949. Μέσα στη δίνη του Εμφυλίου, το 1946, ο συνθέτης παντρεύτηκε την Ηρώ Αϊβαλιώτη.[3]

Λίγα χρόνια αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο Δραγατάκης επαναπροσλήφθηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή και το Εθνικό Ωδείο, το 1951 και 1957 αντίστοιχα,[4] ενώ είχε ήδη αρχίσει να παράγει συνθετικό έργο και μάλιστα έγινε

---

[1] Magdalini Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online* (2014), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08120. Πρόσβαση στις 25 Ιουνίου 2025.

[2] Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023), 251. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178

[3] "Dimitris Dragatakis 1914- 2001", Dimitris Dragatakis Archive. Πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2025.https://www.dimitrisdragatakis.com/about-dragatakis .

[4] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων» (Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2008), 13.

και μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (ΕΕΜ), συγκεκριμένα το 1952. Το 1951 επίσης, είχε αποκτήσει τον γιο του, Λεωνίδα. Συνέχισε τις σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά και συγκεκριμένα απέκτησε πτυχίο Αντίστιξης και πτυχίο Φούγκας με διάκριση με καθηγητή τον Λεωνίδα Ζώρα το 1953 και 1955, αντίστοιχα.[5] Την επόμενη χρονιά, 1956, απέκτησε και την κόρη του, Βασιλική.

Αναφορικά με τις απαρχές της δημιουργικής του πορείας και τα πρώιμα συνθετικά του δείγματα, αυτά δηλαδή που αφορούν έργα τα οποία είναι γραμμένα την περίοδο 1940-1950, φαίνονται ήδη να εμπεριέχουν, σε πιο πρώιμη μορφή, χαρακτηριστικά που θα αποτελέσουν γνωστά στυλιστικά γνωρίσματα του συνθέτη αργότερα, όπως τροπικά και ρυθμικά στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική της Ηπείρου και τις πεντατονικές της αναφορές. Στα έργα του της δεκαετίας του 1950, ο συνθέτης αρχίζει και διαμορφώνει την προσωπική του γλώσσα[6] χωρίς να παραμείνει στο συνθετικό ύφος των δασκάλων του που εκπροσωπούσαν την Εθνική Σχολή, όπως τον Μανώλη Καλομοίρη[7], αλλά ακολουθώντας τη δική του προσωπική έκφραση και γλώσσα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο ίδιος αποτελεί εξαίρεση συνθέτη της γενιάς του όσον αφορά τις ειδικότερες σπουδές και την αναζήτηση δημιουργικών ερεθισμάτων, καθώς οι επιρροές που είχε ήταν αποκλειστικά μέσα στα γεωγραφικά όρια του ελλαδικού χώρου[8] και ο ίδιος, προφανώς και λόγω οικονομικών περιορισμών, δεν σπούδασε ποτέ στο εξωτερικό.

Κατά την επόμενη εικοσαετία, δηλαδή μεταξύ 1960 και 1980, ο Δημήτρης Δραγατάκης βρίσκεται στη μεσαία και ίσως πιο παραγωγική περίοδο της συνθετικής του δημιουργίας. Έρχεται σε επαφή με σημαντικές μουσικές προσωπικότητες της περιόδου, όπως για παράδειγμα τον Γιάννη. Α. Παπαϊωάννου, τον Γιώργο Σισιλιάνο, τον Γιάννη Χρήστου, τον Μιχάλη Αδάμη, τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, όλοι τους πρόσωπα που διαμόρφωσαν την μεταπολεμική γενιά του ελληνικού μουσικού μοντερνισμού και στην οποία εντάσσεται και ο ίδιος. Έργα του παρουσιάστηκαν σε φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής, όπως στις *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής,*[9] στις οποίες συνεισφέρει σε θέματα τεχνικής και αισθητικής που αφορούν ολόκληρη τη συγκεκριμένη γενιά,[10] ενώ συμμετέχει και σε διαγωνισμούς σύνθεσης όπου έργα του απέσπασαν βραβεία. Σε αυτό το σημείο, ενδεικτικά αναφέρεται η

---

[5] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα,* 251.

[6] Ελένη Παπαγιαννακοπούλου, «Δημήτρης Δραγατάκης», *YouTube video*, 16.37., δημοσίευση 3 Μαρτίου 2021, https://www.youtube.com/watch?v=-CEhcs_Hsfk

[7] «Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης», *Εθνικό Ευρετήριο Αρχείων*, πρόσβαση στις 9 Νοεμβρίου 2025 Σύλλογος "Μανώλης Καλομοίρης" -.

[8] «Δημήτρης Δραγατάκης», *Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής Ακουστικής*, πρόσβαση 10 Νοεμβρίου 2025 https://www.iema.gr/thesaurus_s?lang=en&id=3637&q=%C4%F1%E1%E3%E1%F4%DC%EA%E7%F2%20%C4%E7%EC%DE%F4%F1%E7%F2

[9] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online*.

[10] Κωνσταντίνος Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές και αισθητικές προσεγγίσεις*, (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024), 141. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038

Σουίτα Μπαλέτου αρ. 2 («Οδυσσέας και Ναυσικά», 1964) που έλαβε Α' Βραβείο στον Διαγωνισμό Μουσικής του Πανελλήνιου Διαγωνισμού Χοροδράματος (1965), όπως και η Συμφωνία αρ. 5 (1979-1980) που έλαβε Α΄ Βραβείο στον Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης Έργων Έντεχνης Μουσικής (1981).[11] Αρκετά χρόνια αργότερα απέσπασε το Βραβείο «Μαρία Κάλλας» από το Τρίτο Πρόγραμμα της ΕΡΤ το 1998, όπως και το Βραβείο «Γιάννη Α. Παπαϊωάννου» της Ακαδημίας Αθηνών το 1999.[12] Επιπλέον, ο ίδιος πραγματοποίησε σημαντικές συνεργασίες, όπως με τον επίσης Ηπειρώτη βιολιστή Τάτση Αποστολίδη για τον οποίο έγραψε το Κοντσέρτο για βιολί και Ορχήστρα (1969) και τον σημαντικό τουμπίστα Γιάννη Ζουγανέλη, έναν χαρισματικό μουσικό εκτελεστή στον οποίο οφείλεται η παρουσία νέων έργων του ευρύτερου σολιστικού ρεπερτορίου τούμπας στη μεταπολεμική ελληνική δημιουργία, γεγονός πρωτότυπο και σπάνιο για το συγκεκριμένο όργανο.[13] Εν γένει, ο Δραγατάκης υιοθέτησε και συνδύασε πολλά διαφορετικά είδη και στυλ, μέσα από τη συνύπαρξη του μουσικού μοντερνισμού τόσο με την ηπειρώτικη πολυφωνική παράδοση όσο και με τις αναφορές του στην ελληνική αρχαιότητα.[14]

Η απόλυσή του το 1969 από την Εθνική Λυρική Σκηνή, λόγω των αριστερών πολιτικών του πεποιθήσεων και της αντιστασιακής και αντικαθεστωτικής δράσης του,[15] τον ώθησε στο να προσπαθήσει εντονότερα να βιοπορίζεται από τις συνθέσεις του, αυξάνοντας τη δημιουργική του παραγωγή και συμβάλλοντας στο να καθιερωθεί ως ένας από τους πιο αναγνωρίσιμους συνθέτες του χώρου της γενιάς του στη δεκαετία του 1970. Βέβαια, από το 1968 είχε ήδη πραγματοποιήσει την πρώτη του συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο γράφοντας τη σκηνική μουσική για τη «Μήδεια» του Ευριπίδη.[16] Έως και το 1975 συνέθεσε κυρίως μουσική για αρχαίο δράμα, θέατρο και χορό συμβάλλοντας πολύ, ρεπερτοριακά, στα συγκεκριμένα είδη. Το 1977 επιστρέφει στο Εθνικό Ωδείο ξεκινώντας να διδάσκει ανώτερα θεωρητικά, ενώ συμμετέχει ως μέλος εξεταστικών επιτροπών του ωδείου και ως θεματοδότης για εξετάσεις παραρτημάτων του Εθνικού ή και άλλων ωδείων των Αθηνών, ευρύτερα.[17] Από το 1980 και έπειτα, ξεκινάει η όψιμη περίοδος της συνθετικής του δημιουργίας. Στα έργα εκείνης της περιόδου μπορεί κανείς να διακρίνει στοιχεία όπως ισορροπία και συνεκτικότητα, χωρίς αντιθέσεις και υπερβολές μέσα και στο επερχόμενο πνεύμα στυλιστικής αλλαγής κατεύθυνσης της μεταπολεμικής γενιάς των Ελλήνων συνθετών προς τον μεταμοντερνισμό.[18]

---

[11] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα,* 253.

[12] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 563.

[13] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα,* 133.

[14] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online*.

[15] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 14.

[16] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010), 54-87: 82.

[17] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 14

[18] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα,* 258, 352.

Εκτός από τις παραπάνω δραστηριότητες, ο Δημήτρης Δραγατάκης κατείχε και διοικητικές θέσεις στην πορεία της ζωής του. Διετέλεσε μέλος του Ειδικού Ταμείου Οργάνωσης Συναυλιών (ΕΤΟΣ) της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (ΚΟΑ) από το 1980 έως το 2001, όπως και αντιπρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών κατά τη χρονική περίοδο 1995-2001. Έγινε Επίτιμος Πρόεδρος της ΕΕΜ το 2001 και μέλος του ΔΣ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής την περίοδο 1999-2001 ως ο εκεί εκπρόσωπος της ΕΕΜ.[19]

Όσον αφορά τη συνολική συνθετική παραγωγή του Δραγατάκη, αυτή ανέρχεται σε πάνω από 140 έργα και περιλαμβάνει σημαντική συνεισφορά σε έργα απόλυτων μουσικών μορφών, όπως οι έξι του συμφωνίες, τα πέντε κουαρτέτα εγχόρδων του, τα σημαντικά του κοντσέρτα (για βιολί, για βιόλα, για βιολοντσέλο, για κόρνο, για όμποε, για κλαρινέτο, για τούμπα, για δύο κιθάρες, για πιάνο κ.ά.), πολλά έργα ορχηστρικής και χορωδιακής μουσικής, μουσικής δωματίου και έργα για σόλο όργανα, φωνή όπως και συνεισφορά στο —αναδυόμενο τότε στον ελληνικό χώρο της avant-garde— πεδίο της ηλεκτρονικής μουσικής. Επιπλέον, τα πολλά του έργα σκηνικής μουσικής για παραστάσεις αρχαίου δράματος, νεότερου θεάτρου και χοροδράματος αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η μουσική του ταυτότητα δημιουργήθηκε μέσα από βαθιά και μακρά προσωπική μελέτη, ενδιαφέρον για παρακολούθηση διαλέξεων, συναυλιών, μελέτης έργων και ρευμάτων της εποχής του από την Ελλάδα και το εξωτερικό και δημιουργική αίσθηση και αφομοίωση των σύγχρονων και επίκαιρων μουσικών τάσεων χωρίς άκριτή τους αποδοχή. Κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής του σύνθεσης είναι η χρήση στοιχείων από την ηπειρώτικη πεντατονική πολυφωνία, η χρήση ανημιτονιακών ή ολοτονικών κλιμάκων και οι παραλλαγές αυτών, η στικτογραφία, η μελωδική υφή που θυμίζει συχνά λαϊκότροπα γυρίσματα,[20] αλλά και οι εκφάνσεις δραματικής αφηγηματικότητας και εικονοκλαστικής ποιότητας οι οποίες προκύπτουν μέσω αδρών και έντονων μοντερνιστικών χειρονομιών, αρκετά οικείων στα ρεύματα και τις τάσεις της μεταπολεμικής ελληνικής γενιάς του μοντερνισμού αλλά και διεθνώς.[21]

Αναμφισβήτητα, ο Δραγατάκης στη μακρά πορεία της ζωής του υπήρξε δημιουργικός ως συνθέτης, αλλά ταυτόχρονα και μια έντονα πολιτικοποιημένη προσωπικότητα, γεύτηκε αναγνωρισιμότητα από την πρόσληψη της συνθετικής του παραγωγής τόσο από το κοινό όσο και από τους ομότεχνούς του και υπήρξε σημαντικός δάσκαλος για σημαντικά πρόσωπα της νεότερης γενιάς (λ.χ. τους συνθέτες Φίλιππο Τσαλαχούρη, Ιάκωβο Κονιτόπουλο και Αλέξανδρο Μούζα, μεταξύ άλλων). Απεβίωσε στην Αθήνα στις 18 Δεκεμβρίου του 2001. Στη μνήμη του, η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών[22] θέσπισε, το 2003, τον πανελλήνιο διαγωνισμό σύνθεσης

[19] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 15.

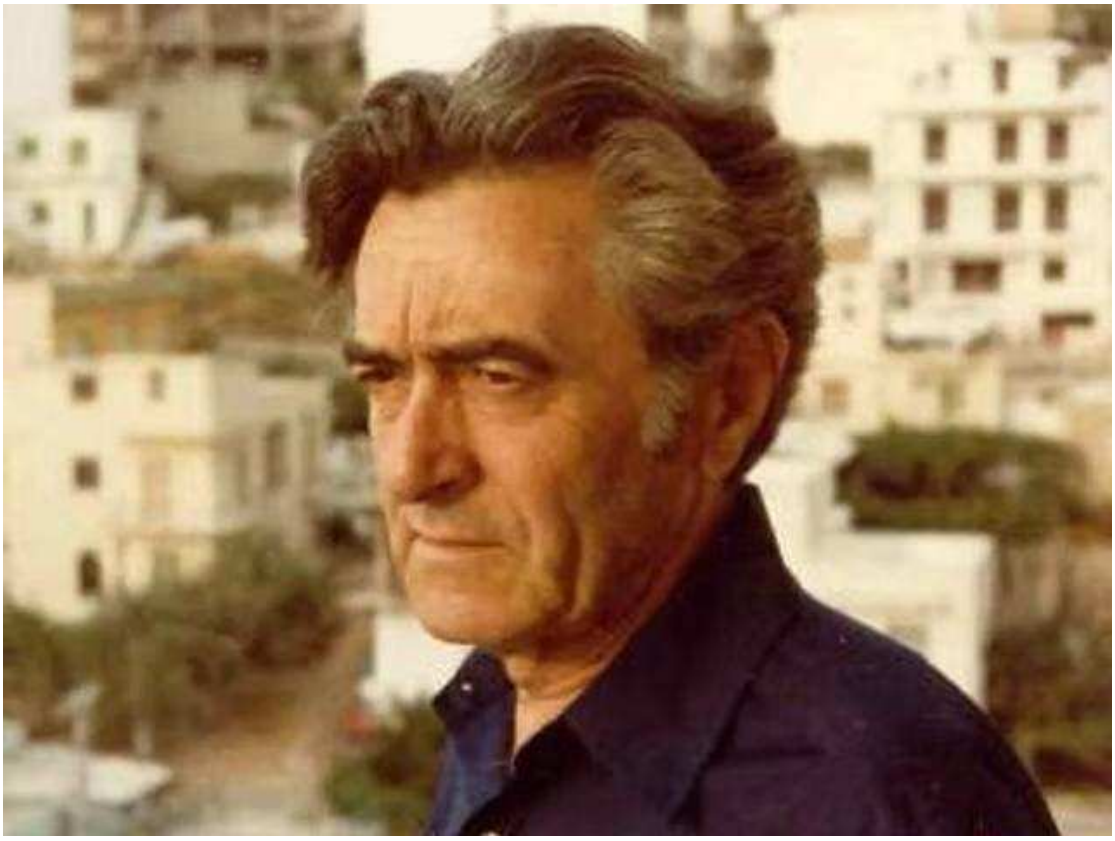
[20] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα,* 252.

[21] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα,* 141.

[22] «Ένωση Ελλήνων Μουσουργών», *ΕΕΜ*, πρόσβαση 10 Νοεμβρίου 2025, https://eem.org.gr/events/%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CE%B1-9%CE%BF%CF%85-

«Δημήτρης Δραγατάκης» που διοργανώνεται ανά διετία.[23] Το έργο του μελετάται από τη νεότερη γενιά των Ελλήνων μουσικολόγων, ενώ με πρωτοβουλία της κόρης του Βάλιας Δραγατάκη-Κορωνίδη έχει συσταθεί (επίσης το 2003) ο «Σύλλογος Φίλων Δραγατάκη», ως φορέας διάσωσης, διάδοσης και προώθησης του έργου του συνθέτη.

Εικόνα 1. Δραγατάκης, Δημήτρης. Φωτογραφία.[24]



%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D-%CF%83%CF%8D%CE%BD%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B7%CF%82-%CE%B4%CE%B7%CE%BC/

[23] Dragatakis, "Dimitris Dragatakis Archive". Σημειώνεται πως στον πρώτο διαγωνισμό, το 2003, το πρώτο βραβείο είχε αποσπάσει ο καθηγητής ιστορικής/συστηματικής μουσικολογίας του ΤΜΣ του ΑΠΘ Γεώργιος Σακαλλιέρος με το έργο *Lament for D. A string quartet για κουαρτέτο εγχόρδων και ψηφιακή μαγνοτοταινία*).

[24] Πηγή Εικόνας 1: https://www.dimitrisdragatakis.com/about-dragatakis-gr . Πρόσβαση 10 Νοεμβρίου 2025.

Εικόνα 2. Δραγατάκης, Δημήτρης. Φωτογραφία.[25]

1.2. Σύντομη επισκόπηση επιλεγμένων έργων από την εργογραφία του Δημήτρη Δραγατάκη

Επισκοπώντας την εργογραφία του Δημήτρη Δραγατάκη, παρατηρούμε ότι υπάρχει ένα εύρος ολοκληρωμένων συνθέσεων που υπερβαίνει τους 140 τίτλους,[26] για ποικιλόμορφα οργανολόγια, μορφές και είδη. Κάποιες από αυτές τις συνθέσεις είναι για σόλο όργανα, άλλες για σολιστικά όργανα με συνοδεία πιάνου, μικρά και μεγαλύτερα μουσικά σύνολα, συμφωνικά έργα ή και μεικτά μέσα. Σύμφωνα με τον κατάλογο της Μαγδαληνής Καλοπανά,[27] ο οποίος είναι συστηματικός και μέσα στις υποκατηγορίες υπάρχει χρονολογική σειρά, υφίστανται πέντε βασικές κατηγορίες με τις υποκατηγορίες τους. Συγκεκριμένα, τα έργα είναι χωρισμένα σε: I) Οργανική μουσική, II) Φωνητική μουσική, III) Σκηνική μουσική, IV) Ηλεκτρονική μουσική και V)

[25] Πηγή Εικόνας 2: https://www.dimitrisdragatakis.com/about-dragatakis-gr . Πρόσβαση 10 Νοεμβρίου 2025.

[26] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα,* 252.

[27] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 39.

Σύμμικτα έργα. Οι τέσσερις πρώτες κατηγορίες βασίζονται σε 131 χρονολογημένα έργα, 11 πρώιμα χρονολογημένα και 2 ώριμα χρονολογημένα, ενώ η τελευταία σε 6 πρωτόλεια, 4 ημιτελή προσχέδια και 10 διάφορα.[28] Σε αυτή την εργασία, πρόκειται να γίνει ανάλυση και ερμηνεία ενός συγκεκριμένου έργου: του Α.Κ.Κ.α.11.1. *Τρεις Ομιλίες* για σόλο φλάουτο. Συνεπώς, με αφορμή το συγκεκριμένο σολιστικό έργο για πνευστό όργανο, στην παρούσα σύντομη επισκόπηση θα δοθεί έμφαση σε έργα που είναι είτε γραμμένα για σόλο όργανα (και ειδικότερα πνευστά), είτε σε έργα που περιέχουν φλάουτο και αφορούν ντουέτα, τρίο και μεικτά σύνολα. Μια μικρή αναφορά θα υπάρξει και σε έργα που έχουν έναν θεματικά παρόμοιο τίτλο. Με τον τρόπο αυτό προσπαθούμε να δείξουμε την υφολογική, ειδολογική και οργανολογική συνάφεια δειγμάτων της ευρύτερης εργογραφίας του Δραγατάκη με το βασικό επιλεχθέν έργο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Ξεκινώντας με τα σόλο έργα του Δραγατάκη, η υποκατηγορία Α.Κ.Κα.11 της κατηγορίας Ι. Οργανική μουσική Β. Μουσική Δωματίου, ονομάζεται: Έργα για σόλο πνευστό ή έγχορδο. Το πρώτο έργο αυτής της κατηγορίας, είναι το Α.Κ.Κα.11.1.*Τρεις Ομιλίες* **για σόλο φλάουτο**.[29] Το έργο αυτό είναι γραμμένο το 1973, δηλαδή στη μεσαία δημιουργική περίοδο του συνθέτη και η α' εκτέλεσή του έγινε από τον Roberto Fabricciani στις 31 Αυγούστου το 1990 στο Βενιζέλειο Ωδείο Χανίων, ενώ η ηχογράφησή του πραγματοποιήθηκε από τον φλαουτίστα Νικολό Δημόπουλο το 2008.[30]

Το επόμενο έργο που ανήκει στην ίδια υποκατηγορία είναι το Α.Κ.Κα.11.2. *Ελεγείο* για σόλο τούμπα και είναι γραμμένο έναν χρόνο μετά, δηλαδή το 1974 και άρα ανήκει και αυτό στη μεσαία περίοδο σύνθεσης.[31] Είναι αφιερωμένο στον τρομπετίστα Βαγγέλη Ευαγγελίου και ήταν παραγγελία του σπουδαίου τουμπίστα και εκτελεστή έργων σύγχρονης μουσικής Γιάννη Ζουγανέλη,[32] ο οποίος πραγματοποίησε

---

[28] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001), 61.

[29] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 275.

[30] Πρόκειται για την ηχογράφηση σε δίσκο ακτίνας (CD): Νικολός Δημόπουλος και Δημήτρης Δημόπουλος, *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο* (Αθήνα: Ίριδα, 2008).

[31] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online.*

[32] Ο Γιάννης Ζουγανέλης (1938–2006), καταξιωμένος Έλληνας τουμπίστας, γεννήθηκε στον Κοκκινόβραχο Πειραιά σε φτωχή οικογένεια με ρίζες από τη Μύκονο. Γνώρισε την τούμπα σε ηλικία έντεκα ετών στο Αναμορφωτικό Κατάστημα Κορυδαλλού, ενώ αργότερα σπούδασε στο Εθνικό Ωδείο και στο Ωδείο Αθηνών με κρατική υποτροφία, αποκτώντας δίπλωμα «Βαθείας Σάλπιγγος» με άριστα και πρώτο βραβείο. Η πορεία του συνδέθηκε στενά με την τούμπα, καθώς Έλληνες και ξένοι συνθέτες —μεταξύ των οποίων οι Αντωνίου, Σισιλιάνος και Παπαϊωάννου— έγραψαν έργα ειδικά για εκείνον. Υπήρξε μέλος της Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ και συνεργάστηκε ως σολίστ με σημαντικές ορχήστρες στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η δεξιοτεχνία του συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας αξιόλογης ελληνικής φιλολογίας για το όργανο, ενώ ο ίδιος ήταν πολύ ενεργός στους συλλόγους της ελληνικής μεταπολεμικής πρωτοπορίας και συμμετείχε, μεταξύ άλλων και στις *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής*. Παράλληλα συνεργάστηκε με μεγάλους συνθέτες του νεότερου ελληνικού τραγουδιού, όπως οι Χατζιδάκις, Λοΐζος, Σαββόπουλος, Μαρκόπουλος και Λεοντής. Δημιούργησε και ο ίδιος μουσική και ποίηση, ενώ υπήρξε συν-εκδότης του περιοδικού *Κριτική και Κείμενα*. Συνομιλίες του με τον ποιητή Νίκο Καρούζο δημοσιεύτηκαν σε λογοτεχνικά περιοδικά. Πηγές: «Αρχείο Γιάννη Ζουγανέλη», Ψηφίδα – Συλλογές Ψηφιακών Αρχείων, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας,

και την πρώτη εκτέλεσή του στις 24 Απριλίου το 1974 στη συναυλία: «Tuba Recital: Δέκα έργα Ελλήνων Συνθετών σε Πρώτη Εκτέλεση». Θυμίζουμε ότι ο Δραγατάκης συνεισέφερε και ένα κοντσέρτο για τούμπα και ορχήστρα (1983) για τον συγκεκριμένο εκτελεστή, ο οποίος έδωσε έναν ξεχωριστό χαρακτήρα στο συγκεκριμένο, με πολύ περιορισμένο σόλο ρεπερτόριο, όργανο, ειδικά στον χώρο της μεταπολεμικής ελληνικής πρωτοπορίας.[33]

Ακολουθούν τα έργα Α.Κ.Κα.11.3^{α} *Μονόλογος αρ. 2* (για βιολοντσέλο) και Α.Κ.Κα.11.3β *Μονόλογος αρ. 3* (για βιολί) που αποτελούν έργα της όψιμης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, καθώς είναι γραμμένα το 2000 και 2001, αντίστοιχα. Η πρώτη εκτέλεση του *Μονολόγου αρ. 2* έγινε στις 21 Αυγούστου του 2001, ενώ του *Μονολόγου αρ. 3* έγινε στις 15 Δεκεμβρίου του 2005 από τον Χάρη Χατζηγεωργίου. Ο τίτλος που είναι κοινός, προήλθε από ιδέα του μουσικογράφου και ερευνητή της νεοελληνικής μουσικής, Θωμά Ταμβάκου,[34] για κοινή ονομασία έργων για διαφορετικά σόλο όργανα, την οποία μοιράστηκε με τον συνθέτη. Καθώς τα έργα αυτά βρίσκονται στην πιο ώριμη περίοδο γραφής του συνθέτη, χαρακτηρίζονται από ισορροπία και συνοχή. Πρόκειται ουσιαστικά για το ίδιο έργο, προσαρμοσμένο από βιολοντσέλο σε βιολί, με διαφορά μίας μεταφοράς ρετζίστρου 13ης προς τα πάνω. Πάνω σε αυτή τη μεταφορά, έχει προταθεί από τον συνθέτη και μια ενότητα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα προς τον εκτελεστή.

Το έργο Α.Κ.Κα.11.4. *Κιθάρα* είναι γραμμένο για σόλο κιθάρα και ολοκληρώθηκε στις 17 Δεκεμβρίου του 2001. Κατατάσσεται στα όψιμα έργα και στην πραγματικότητα αποτελεί το τελευταίο έργο του Δραγατάκη. Το έργο δημιουργήθηκε προκειμένου να ενταχθεί σε μια σειρά εκπαιδευτικών βιβλίων κιθάρας που είχαν σκοπό τη διεύρυνση του ρεπερτορίου, σε μαθητικό επίπεδο μεν, αλλά με συνεισφορές από αναγνωρισμένους συνθέτες. Είναι γραμμένο χωρίς ένδειξη μέτρων και διαστολές, ενώ ο τίτλος χρησιμοποιήθηκε εκ των υστέρων ως επίσημος, καθώς ήταν μια πρόχειρη ονομασία από τον συνθέτη ο οποίος δεν το είχε ακόμα φτάσει στην τελική του μορφή.[35]

Ακολουθεί το έργο Α.Κ.Κα.12.1. *Μονόλογος αρ. 1* γραμμένο το 1979 για σόλο φωνή και το οποίο συμπεριλαμβάνεται σε μια ομάδα δεκαοκτώ τραγουδιών, τα οποία ήταν ξεχωριστά μεταξύ τους έργα που ξαναγράφτηκαν με τη μορφή συλλογής. Εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 26 Αυγούστου του 1991 από τη Μαρία Θωμά στο πλαίσιο εκδηλώσεων του Δήμου Αθηναίων. Το κείμενο του τραγουδιού σχετίζεται με

---

https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/28030 · οπτικοακουστικό τεκμήριο: «Η ιστορία των χρόνων μου, Γιάννης Ζουγανέλης 1984», *ΕΡΤ Αρχείο,* Πρόσβαση 13 Νοεμβρίου 2025, https://archive.ert.gr/8319/

[33] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 294.

[34] Thomas Tamvakos, *Archive of Greek Classical Composers*, Πρόσβαση στις 13 Νοεμβρίου 2025, https://thomastamvakos.webnode.gr/

[35] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 282.

τον θάνατο της μητέρας του συνθέτη χρησιμοποιώντας εικόνες και αλληγορίες.[36] Από τη χρονολογία που είναι γραμμένο διαπιστώνει κανείς ότι αποτελεί έργο της «φάσης ωρίμανσης»[37] των συνθέσεων, δηλαδή της δεύτερης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη.

Το Α.Κ.Κα.9.6. *Αντίκες*[38] είναι ένα ακόμη σημαντικό σολιστικό έργο που αξίζει να αναφερθεί, καθώς είναι γραμμένο το 1972, δηλαδή τη μεσαία δημιουργική περίοδο και είναι από τα σημαντικότερα έργα του συνθέτη για σόλο πιάνο. Η πρώτη εκτέλεσή[39] του πραγματοποιήθηκε στις 11 Μαΐου του 1996 από την πιανίστα Έφη Αγραφιώτη στο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών,[40] ενώ έχει ηχογραφηθεί δύο φορές, μία το 1999 από τον πιανίστα Ερμή Θεοδωράκη[41] και μία το 2008 από την πιανίστα Λορέντα Ράμου.[42] Είναι εμπνευσμένο από μια καλλιτεχνική έκθεση έργων του εικαστικού και περφόρμερ Γρηγόρη Σεμιτέκολο, αποτελείται από οκτώ δεξιοτεχνικά μέρη και χαρακτηρίζεται από αντιθετικές, σύντομης έκτασης, ενότητες ή, σύμφωνα με τον συνθέτη, από «τρυφερά και σκληρά σημεία».[43]

Ένα ακόμη έργο που αξίζει να συμπεριληφθεί είναι το Α.Κ.Κα.9.11.*Μονόλογος αρ. 4*, γιατί ανήκει στην υποκατηγορία των έργων για σόλο πιάνο[44] αλλά και γιατί ο τίτλος του περιέχει τον «λόγο» που όπως και η λέξη «ομιλία» είναι συχνό θέμα αναφοράς του Δραγατάκη, όπως άλλωστε και τα προαναφερθέντα σολιστικά έργα που φέρουν τον ίδιο τίτλο. Σε όλα τα παραπάνω έργα —με την εξαίρεση ίσως του *Μονολόγου αρ. 1* για σόλο φωνή— είναι προφανές ότι ο συνθέτης επιθυμεί να εκφράσει μέσα από τον οργανικό (άρα και μη «λεκτικό») μουσικό λόγο το στοιχείο της αφηγηματικότητας. Το έργο για πιάνο ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2001 και άρα ανήκει στην τρίτη και τελευταία περίοδο σύνθεσης όπου επικρατεί ισορροπία και συνεκτικότητα, σύμφωνα με την Καλοπανά.[45] Η πρώτη εκτέλεσή του πραγματοποιήθηκε από την πιανίστα Λορέντα Ράμου στις 9 Φεβρουαρίου του 2005,

---

[36] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 287.

[37] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online.*

[38] Ράμου, *Δημήτρης Δραγατάκης Έργα για σόλο,* 98.

[39] Πηνελόπη Μπρούμχεντ Πετρομελίδου, «Ανάλυση του έργου *Αντίκες* για σόλο πιάνο (1972) του Δημήτρη Δραγατάκη» (Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025).

[40] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 257.

[41] «Greek composers: Piano music (II) [Έλληνες συνθέτες: μουσική για πιάνο (II)]», *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη*. Πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2025, https://mmb.org.gr/el/acquisition/greek-composers-piano-music-ii-ellines-synthetes-moysiki-gia-piano-ii

[42] «Complete solo piano music. Sonatinas, antiques, etudes», Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη. Πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2025, https://mmb.org.gr/el/node/1042861

[43] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 259.

[44] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», 76.

[45] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online.*

η οποία έχει επιμεληθεί κριτικά το σύνολο των πιανιστικών έργων του συνθέτη (2008).

Συνεχίζοντας με τα έργα που περιέχουν φλάουτο, το έργο Α.Κ.Κα.6.3.*Κουϊντέτο Πνευστών* γράφτηκε τον Απρίλιο του 1964 για κουϊντέτο πνευστών και εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 20 Απριλίου του 1966 από το Κουϊντέτο Πνευστών Αθηνών, στο οποίο φλαουτίστας ήταν ο σημαντικός σολίστ αλλά και παιδαγωγός Ουρς Ρούτιμαν.[46] Στο όμποε ήταν ο Κλωντ Σιελιέ, ο Χαράλαμπος Φαραντάτος στο κλαρινέτο, ο Γεράσιμος Κάντζης στο κόρνο και ο Χρήστος Κοκαρούγκας στο φαγκότο. Η μετέπειτα ηχογράφησή του[47] έγινε από το Opera Quintet το 2005 με τον Θεόδωρο Μαυρομάτη στο φλάουτο, τον Κώστα Τηλιακό στο όμποε, τον Γιάννη Σαμπροβαλάκη στο κλαρινέτο, τον Κώστα Σίσκο στο κόρνο και τον Γιώργο Φαρούγγια στο φαγκότο.[48] Καθώς είναι γραμμένο μέσα στην εικοσαετία ’60-’80 ανήκει στην μεσαία περίοδο γραφής του συνθέτη.

Το έργο Α.Κ.Κα.7.2. *Εν Σάμω* είναι γραμμένο το 1998 για **φλάουτο** και πιάνο μετά από παραγγελία του Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος του συνθέτη στο Εθνικό Ωδείο. Η πρώτη του εκτέλεση έγινε στις 24 Αυγούστου του 1998 στη Σάμο με τον Loïc Poulain στο φλάουτο και την Έλενα Μουζάλα στο πιάνο. Χαρακτηρίζεται από αντιθέσεις που συμβολίζουν τις διάφορες εναλλαγές της θάλασσας, τα χρώματα του φυσικού τοπίου και την ηθογραφική αναπαράσταση των ανθρώπων και του νησιού. Έτσι, η μουσική χωρίς να είναι περιγραφική ή να απαιτεί δεξιοτεχνία, αποσκοπεί στο να ευαισθητοποιήσει το ακροαματικό κοινό όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης[49] και έτσι να αναδείξει τον τρόπο ζωής στο νησί της Σάμου. Τον Νοέμβριο του 2005 ολοκληρώθηκε και η

---

[46] Ο Ουρς Ρούτιμαν (1937–2012) ήταν διακεκριμένος Ελβετός φλαουτίστας με σημαντική συμβολή στη μουσική ζωή της Ελλάδας. Γεννημένος στο Muri της Ελβετίας, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1965 για να καλύψει την έλλειψη δεξιοτεχνών φλαουτιστών και να δημιουργήσει τη Σχολή Πλαγιαύλου του Ωδείου Αθηνών. Σπούδασε στο Ωδείο της Ζυρίχης με κορυφαίους δασκάλους, συνέχισε ανώτερες σπουδές στη Βασιλεία και εργάστηκε σε ελβετικές ορχήστρες και εκπαιδευτικά ιδρύματα. Στην Ελλάδα υπηρέτησε ως κορυφαίος φλαουτίστας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1965–2000) και της Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ (1965–1992), εμφανίζοντας πλούσια δράση ως σολίστ, μουσικός δωματίου και συνεργάτης κορυφαίων Ελλήνων ερμηνευτών. Ηχογράφησε επανειλημμένα για την Ελληνική Ραδιοφωνία. Ως δάσκαλος υπήρξε χαρισματικός και καθοριστικός για την εξέλιξη της φλαουτιστικής τέχνης στην Ελλάδα. Δίδαξε στη Σχολή Πλαγιαύλου του Ωδείου Αθηνών για δεκαετίες, εκπαιδεύοντας πάνω από 60 πτυχιούχους και διπλωματούχους, οι οποίοι στελεχώνουν σήμερα ορχήστρες και μουσικά ιδρύματα της χώρας. Θεωρείται ο ανανεωτής και θεμελιωτής της σύγχρονης ελληνικής σχολής φλάουτου. Στο όνομά του έχει θεσπιστεί ο εθνικός διαγωνισμός φλάουτου (από όπου και προέρχονται οι πληροφορίες): *Rutimann Flute Competition*, Πρόσβαση στις 13 Νοεμβρίου 2025, https://ruttimannflutecompetition.com/ουρς-ρουτιμαν

[47] «Μουσική δωματίου Ι/ Δημήτρης Δραγατάκης, 1914- 2001», *Κατάλογος Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη*. Πρόσβαση 13 Νοεμβρίου 2025, https://catalogue.mmb.org.gr/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=59272

[48] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 601.

[49] Ό.π., 223.

διασκευή του ίδιου έργου (Α.Κ.Κα.22.10. *Εν Σάμω)*[50] από το Trio da camera με τον Σπύρο Παπακινό στο φλάουτο, τη Bianca Scabelone στο βιολοντσέλο και τη Μυρτώ Ακρίβου στο πιάνο, κι έτσι προστέθηκε και μέρος για βιολοντσέλο.

Το Α.Κ.Κα.8.1. *Αφιέρωμα* γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1963 για μεικτό σύνολο (πνευστών – εγχόρδων) και συγκεκριμένα για **φλάουτο**, όμποε, κλαρινέτο, τρομπέτα, πιάνο, δύο βιολιά και βιολοντσέλο. Βασίζεται σε ένα θέμα από το τραγούδι «Πέρασες» του Καλομοίρη,[51] το οποίο χρησιμοποίησε ο Δραγατάκης για να δημιουργήσει μία φαντασία[52] σε σύγχρονη τεχνοτροπία, αφιερωμένο στη μνήμη του πρόσφατα θανόντα (1962) δασκάλου του. Εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 20 Νοεμβρίου 1983 από το συγκρότημα Ελληνικής Ραδιοφωνίας στην Εθνική Πινακοθήκη, με μαέστρο τον Λευτέρη Χαλκιαδάκη.[53]

Το Α.Κ.Κα.8.2. *Διαφορές* ανήκει στην κατηγορία του καταλόγου επίσης για μεικτό σύνολο[54] και στο οργανολόγιό του έχει **φλάουτο**, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, τύμπανα, ταμπούρο και βιολοντσέλο. Το έργο αυτό αποτελεί την ενορχηστρωμένη εκδοχή του αρχικού έργου[55] που είναι γραμμένο για βιολί και πιάνο, για το οποίο αναφέρεται ότι δεν υπάρχει ρυθμική αγωγική ένδειξη, αλλά η βαρύτητα δίνεται στην ενοποίηση του έργου. Η δεύτερη εκδοχή γράφτηκε 1965 με σκοπό τη συμμετοχή του έργου στον διεθνή διαγωνισμό βιολιού «Χένρικ Βιενιάφσκυ».[56]

Το Α.Κ.Κα.8.4. *Αναδρομές Ι* ολοκληρώθηκε το 1976 και είναι γραμμένο για **φλάουτο**, τούμπα, πιάνο, κιθάρα, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο. Η πρώτη του εκτέλεση πραγματοποιήθηκε το διάστημα 9-16 Ιουνίου του ίδιου έτους στο Μουσικό Σχολείο του Dortmund της Γερμανίας στα πλαίσια της εκεί διοργάνωσης της *Ελληνικής Εβδομάδας*. Το θέμα του έργου αφορά σε αναμνήσεις ή απωθημένες στιγμές του παρελθόντος που μουσικά παίρνουν τη μορφή μικρομοτίβων[57] στο συγκεκριμένο αλλά και σε επόμενα έργα με τον ίδιο τίτλο.[58] Στη συγκεκριμένη αυτή σειρά έργων που φέρουν τον τίτλο *Αναδρομές,* περιγράφεται μία σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν,[59] δημιουργώντας μια αίσθηση μνήμης μέσα στον χρόνο.

---

[50]Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001)», 87.

[51]«Σύλλογος Μανώλη Καλομοίρη», Εθνικό Ευρετήριο Αρχείων, Πρόσβαση στις 13 Νοεμβρίου 2025, https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/u-1862

[52] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 226.

[53] Ό.π., 227.

[54] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001)», 75.

[55] Ό.π., 73.

[56] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 228.

[57] Ό.π., 232.

[58] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001)», 75, 76, 87.

[59] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 232.

Το Α.Κ.Κα.8.8. *Χορικού Σχόλιον* γράφτηκε το 1998 για **φλάουτο**, κλαρινέτο, κόρνο, τρομπέτα, βιολί, βιολοντσέλο, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, γκραν-κάσα, ταμπούρο, ταμ-ταμ) και πιάνο. Εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 30 Μαρτίου του 2002 σε συναυλία αφιερωμένη στον συνθέτη που διοργανώθηκε από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (ΚΟΑ), υπό τη διεύθυνση του Λουκά Καρυτινού. Καθώς πρόκειται για έργο που αφορά την τελευταία δημιουργική περίοδο του συνθέτη, παρατηρείται μια αίσθηση επιστροφής σε πιο καθαρές τροπικές εκφάνσεις, ενιαία μορφοδόμηση (σε ένα μέρος) και συνεκτικότητα.

Το Α.Κ.Κα.14.3. *Ωδή XIII* είναι γραμμένο το 1992 για το οργανικό σύνολο: **φλάουτο**, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, γκραν- κάσα, ταμ-ταμ), πιάνο, σοπράνο, βιολί και βιολοντσέλο. Το έργο ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 16 Δεκεμβρίου 1992 με σοπράνο τη Μαρία Θωμά, μαέστρο του ενόργανου συνόλου τον Άλκη Μπαλτά και είναι βασισμένο στο ποιήμα του Ανδρέα Κάλβου: «Τα Ηφαίστεια», αποτελείται από ένα ενιαίο μέρος και εκδηλώνει στοιχεία όπως η λυρικότητα, οι αναφορές στην ιστορία και ο θρίαμβος, και εντάσσεται στην τελευταία δημιουργική περίοδο του συνθέτη.

Το έργο Α.Κ.Κα.16.2. *Η επιστροφή του Οδυσσέα* αφορά σε έναν αρκετά ιδιότυπο, ηχοχρωματικά τουλάχιστον, συνδυασμό οργάνων, καθώς είναι γραμμένο για **φλάουτο** και σαντούρι και η πρώτη του εκτέλεση έλαβε χώρα στις 18 Αυγούστου του 1968 (την χρονιά όπου και γράφτηκε) στα πλαίσια σκηνικής μουσικής για παράσταση του Εθνικού Θεάτρου από το οποίο ήταν παραγγελία. Εμπνευσμένο από επεισόδιο της ομηρικής *Οδύσσειας*, το έργο αφορά την απόφαση του Οδυσσέα να γυρίσει στην πατρίδα του τη στιγμή που βρίσκεται στο νησί της Καλυψούς. Η λιτή και προσβάσιμη μουσική υφή και ύφος που το πλαισιώνει αφορά ενδεχομένως και το θεατρικό κοινό όπου απευθύνεται[60] ενώ ηχοχρωματικά υποδηλώνεται η έμμεση διασύνδεση που υπέχει η μουσική του Δραγατάκη μεταξύ μοντερνισμού και δημοτικής παράδοσης (και ιδιαίτερα της ηπειρώτικης).[61] Είναι επίσης το μόνο έργο σκηνικής μουσικής του Δραγατάκη που ερμηνεύτηκε ζωντανά και όχι προηχογραφημένο.[62]

Το Α.Κ.Κα.16.5. *Ηρακλείδες* (Ευριπίδη) γράφτηκε το 1970 για τα όργανα: **φλάουτο**, κλαρινέτο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, γκραν-κάσα, ταμπούρο, ντέφι, γούντμπλοκ, ταμ-ταμ), μεταλλόφωνο, βιμπράφωνο, ξυλόφωνο, σαντούρι και πιάνο. Τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς παίχτηκε για πρώτη φορά σε παράσταση στο Εθνικό Θέατρο. Η μουσική πλαισιώνει το κείμενο της αρχαίας τραγωδίας και χρονολογικά βρίσκεται στο μεταίχμιο της πρώτης και δεύτερης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη.

---

[60] Kalopana, "Dragatakis, Dimitris", *Grove Music Online.*

[61] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα*, 141.

[62] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 390.

Το έργο Α.Κ.Κα.16.6. *Ιφιγένεια εν Ταύροις* είναι γραμμένο την επόμενη χρονιά και βασίζεται και αυτό στο κείμενο της αρχαίας τραγωδίας του Ευριπίδη αποτελώντας ουσιαστικά μια ακόμη σκηνική επένδυση. Αφορά στα εξής όργανα: **φλάουτο,** τύμπανα, κρουστά (πιάτα, ταμ-ταμ), μεταλλόφωνο, σαντούρι και πιάνο. Τον Ιούλιο του 1971 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Αρσάκειο Γυμνάσιο Ψυχικού, καθώς ήταν γραμμένο για μαθητική θεατρική παράσταση, στην οποία φαίνεται να συμμετείχαν συνεργάτες του συνθέτη από το Εθνικό Θέατρο, πράγμα που αιτιολογεί και τη συμμετοχή του ίδιου.[63]

Το υπ΄ αριθ Α.Κ.Κα.16.7. *Μαυρόλυκοι* έχει στο οργανολόγιό του **φλάουτο**, κλαρινέτο, τρομπέτα, τρομπόνι, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, γκραν- κάσα, ταμπούρο, ταμ-ταμ), καμπάνες, μεταλλόφωνο, σαντούρι και πιάνο. Γράφτηκε το 1971 όπως τα δύο προηγούμενα έργα, πράγμα που σημαίνει ότι ανήκουν και στην ίδια συνθετική περίοδο. Η α΄ εκτέλεσή του έλαβε χώρα την 1η Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς ως συμπαραγωγή του Εθνικού και του Ελεύθερου Θεάτρου και προέρχεται από το ομώνυμο θεατρικό έργο του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη το οποίο αναφέρεται στη ζωή μιας ελληνικής οικογένειας που έχει ιστορικές ρίζες.

Το έργο Α.Κ.Κα.16.8. *Ηλέκτρα* (Σοφοκλή) είναι γραμμένο το 1973 για τα όργανα: **φλάουτο**, κλαρινέτο, κόρνο, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, ταμπούρο, ταμ- ταμ), μεταλλόφωνο και πιάνο. Η πρώτη του εκτέλεση έγινε στις 12 Μαΐου της ίδιας χρονιάς στο Β' Αρσάκειο Γυμνάσιο και πλαισιώνει ως σκηνική μουσική το κείμενο του αρχαίου δράματος.

Αντίστοιχα, το έργο Α.Κ.Κα.16.9. *Ηλέκτρα* (Γ. Αρκά) είναι γραμμένο επίσης την ίδια χρονιά και αφορά **φλάουτο**, κλαρινέτο, κόρνο, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, woodblocks), βιμπράφωνο, σαντούρι και πιάνο. Ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 26 Νοεμβρίου του 1974 σε παραγωγή της Greek Art Theatre, σε σύγχρονο θεατρικό κείμενο του Γιώργου Αρκά με το ίδιο θέμα. Επισημαίνεται ότι όλη η κατηγορία Α.Κ.Κα.16. *Μουσική για το θέατρο* που ανήκει στη σκηνική μουσική του συνθέτη καλύπτει χρονικά την περίοδο της Δικτατορίας.[64]

Το επόμενο έργο: Α.Κ.Κα.17.4. Σουίτα μπαλέτου αρ. 4 («*Πηνελόπη* ή *Αναμονή*») χρονολογείται τον Ιούλιο του 1969. Στις 2 Αυγούστου του 1969 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά με το Ελληνικό Χορόδραμα από το οποίο είχε γίνει και η ανάθεσή του, στο πλαίσιο των Ομήρειων Εκδηλώσεων Χίου, καθώς πρόκειται για μουσική για χορό. Περιέχει **φλάουτο**, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, τύμπανα, κρουστά (πιάτα, ταμπούρο, ντέφι, ταμ- ταμ), καμπάνες, μεταλλόφωνο, ξυλόφωνο, μαρίμπα, σαντούρι, πιάνο, φωνές και εφέ με ηχογραφημένο ήχο κυμάτων.[65] Στις φωνές είναι η Νόρα Κατσέλη και μέλη της Χορωδίας της ΕΛΣ, με μαέστρο την Έλλη Νικολαΐδη. Το κείμενο προέρχεται από την ομηρική *Οδύσσεια* και έτσι καθορίζεται το ύφος του

---

[63] Ό.π., 403.

[64] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 255.

[65] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 428.

έργου. Πρόκειται για ένα ακόμη έργο που γράφτηκε κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, παράλληλα και της μεσαίας, χρονολογικά, συνθετικής περιόδου του Δραγατάκη.

Το Α.Κ.Κα.17.5. Σουίτα μπαλέτου αρ. 5 («Ο χορός της Ναυσικάς») βασίζεται και αυτό σε αποσπάσματα από την *Οδύσσεια* του Ομήρου[66] και είναι γραμμένο για **φλάουτο**, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, τούμπα, κρουστά (πιάτα, γκραν- κάσα, ταμπούρο, ντέφι, ροκάνα, ξύστρα, woodblock, ταμ- ταμ), ξυλόφωνο, μαρίμπα, μεταλλόφωνο, σαντούρι, πιάνο, δύο αφηγητές και εφέ (προηχογραφημένος ήχος θάλασσας). Ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 1970, ενώ εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 12 Σεπτεμβρίου 1970 και πάλι στα Ομήρεια Χίου.

Το έργο Α.Κ.Κα.18.2$^{\beta}$. *Ύμνος για το Ολυμπιακό Φως* αφορά χορωδία και μπάντα (το αντίστοιχο το 2α είναι για χορωδία a cappella, ενώ η μεταγραφή για το 2β έγινε από τον Μαργαρίτη Καστέλλη).[67] Χρονολογείται το 1969 και σκοπός του έργου ήταν να συνοδεύσει μουσικά την Τελετή Έναρξης του Ένατου Πανευρωπαϊκού Πρωταθλήματος Αθλητισμού, που πραγματοποιήθηκε στις 16 Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους. Το έργο περιλαμβάνει και σχετικό κείμενο του Στέλιου Σπεράντζα[68] και καθώς σχετίζεται με μουσική επένδυση εντάσσεται και στην αντίστοιχη κατηγορία του καταλόγου.[69] Στο οργανολόγιό του υπάρχει ένα **πίκολο φλάουτο, δύο φλάουτα**, κλαρινέτο σε μι ύφεση, τρία κλαρινέτα σε σι ύφεση, τέσσερα κόρνα σε μι ύφεση, άλτο και τενόρο σαξόφωνο, τέσσερις κορνέτες σε σι ύφεση, αλτικόρνο, ευφώνιο, τρία τρομπόνια, τούμπα σε σι ύφεση, τύμπανα και κρουστά, όπου περιέχουν συγκεκριμένα: ταμπούρο, γκραν- κάσα και πιάτα.

Τέλος, το έργο με αριθμό καταλόγου Α.Κ.Κα.18.3. *Ήχος και Φως* περιέχει **φλάουτο**, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο, τρομπέτα, τρομπόνι, τύμπανα και άρπα. Χρονολογείται το 1972 όπου και εκτελέστηκε για πρώτη φορά (τον Απρίλιο). Βασίζεται στο αντίστοιχο ποιητικό κείμενο του Ζαν Μπαιλέν,[70] το οποίο αρχικά είχε άλλη μουσική επένδυση και αντικαταστάθηκε με αυτή του Δραγατάκη. Το περιεχόμενο του ποιήματος σχετίζεται με τον «χρυσό αιώνα» του Περικλή. Το έργο ανατέθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού (ΥΠΠΟ) και την ΚΟΑ, ενώ διοργανωτές του θεάματος υπήρξαν ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (ΕΟΤ) και η εταιρεία Philips. Δεν θα πρέπει να παραλειφθεί το γεγονός ότι όλα τα έργα του συνθέτη που αφορούν σε μουσική επένδυση θεάματος εκτός συναυλιακής παρουσίασης ή σκηνικής δράσης (θέατρο-χορός) ανήκουν και αυτά στην περίοδο της Δικτατορίας. Στα θεάματα μαζικής κουλτούρας και ανοιχτού χώρου του ΕΟΤ, όπως το *Ήχος και Φως* (σε συνεργασία με την εταιρεία Philips Γαλλίας), κεφαλαιοποιούνταν η αρχαία ελληνική

---

[66] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 428.

[67] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914- 2001)», 86.

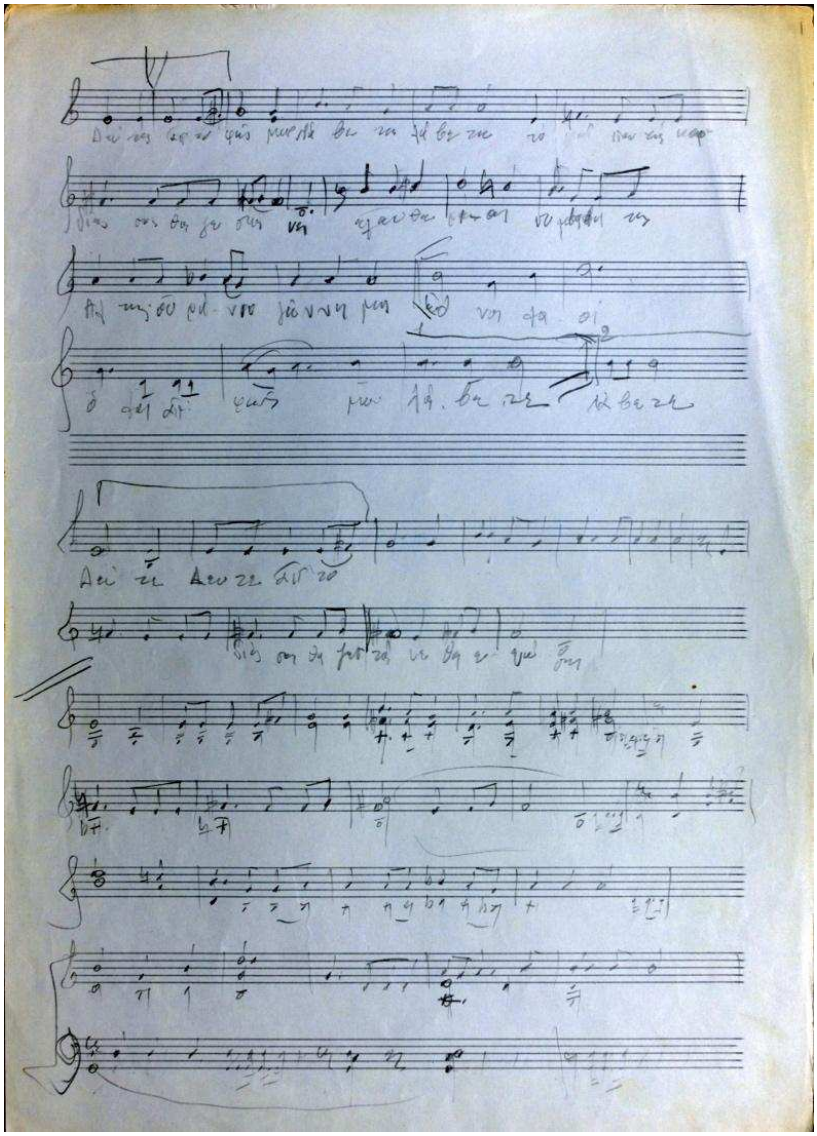
[68] Πληροφορίες από το οπτικοακουστικό τεκμήριο «Στέλιος Σπεράντζας», *Σαν Σήμερα*, Πρόσβαση στις 14 Νοεμβρίου 2025, https://www.sansimera.gr/biographies/262

[69] Καλοπανά, «Κατάλογος Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», 84.

[70] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων», 446.

ιστορία και τα μνημεία της (όπως η Ακρόπολη) ως μέρη της κληρονομιάς του δυτικού πολιτισμού στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, με τους Πέτρο Πετρίδη το 1959 και Δημήτρη Δραγατάκη το 1972 να συνεισφέρουν στη μουσική τους επένδυση.[71]

Συμπερασματικά, ο Δραγατάκης αξιοποιεί το **φλάουτο**, είτε σε σόλο έργα του (όπως κάνει και με άλλα πνευστά), αλλά και σε έργα με **φλάουτο** και μεικτό σύνολο. Η εκτίμησή του για το όργανο παρατηρείται και στις τρεις περιόδους σύνθεσής του. Ο ήχος του οργάνου συχνά εξυπηρετεί την έκφραση αρχαιοπρεπών σκοπών, αλλά και γενικότερα την έκφραση μίας αντίδρασης μέσω του μουσικού λόγου, γεγονός που πολλές φορές έχει πολιτική χροιά, όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια.



Εικόνα 3. Μέρος της παρτιτούρας από το *Ύμνος για το Ολυμπιακό Φως*.[72]

[71] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 284.

[72] «Ύμνος για το Ολυμπιακό Φως», *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης και Ηλεκτρονικού Περιεχομένου*, Πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου. SearchCulture.gr .

1.3. Συνοπτική περιγραφή του συνθετικού ύφους του Δημήτρη Δραγατάκη με έμφαση στην περίοδο 1968-1973

Το συνθετικό ύφος του Δημήτρη Δραγατάκη, όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τη Μαγδαληνή Καλοπανά, βασική βιογράφο και μελετήτρια της ζωής και του έργου του, χωρίζεται σε τρεις δημιουργικές περιόδους: την πρώιμη περίοδο, την περίοδο ωριμότητας και την όψιμη περίοδο.[73] Στην πρώιμη περίοδο ανήκουν όσα έργα έχουν γραφτεί μέχρι τη δεκαετία του 1960. Στην περίοδο ωριμότητας ανήκουν τα έργα που γράφτηκαν μεταξύ του 1960 και του 1980, ενώ στην τρίτη περίοδο, περιλαμβάνονται τα υπόλοιπα έργα. Πιο συγκεκριμένα, από το 1957-1958 όπου και αρχίζει να σταθεροποιείται η συνθετική του δραστηριότητα, παρατηρούνται στοιχεία που σταδιακά φανερώνουν επίδραση από τα σύγχρονα μουσικά ρεύματα της εποχής του.[74] Με την πάροδο του χρόνου εμφανίζονται όλο και συχνότερα οι νεοκλασικές μορφές στα έργα του (συμφωνία, κοντσέρτο, κουαρτέτο εγχόρδων) και θα λέγαμε ότι, μεταπολεμικά, είναι από τους συνθέτες που ενσκύπτουν σημαντικά σε αυτές τις μορφές ίσως με ανάλογο τρόπο με τον Σκαλκώτα, προπολεμικά. Παράλληλα, γνωρίσματα του δημοτικού —και ιδιαίτερα του ηπειρώτικου— τραγουδιού ενσωματώνονται και αναπλάθονται μέσα από έναν μοντερνιστικό χαρακτήρα[75] που διακατέχει τη γενικότερη καλλιτεχνική του ταυτότητα. Αισθητή γίνεται και η αποτύπωση στοιχείων σχετικών με τις πολιτικές του πεποιθήσεις και την ηπειρώτικη καταγωγή του, που συνδέονται με επιρροές για παράδειγμα από τη γραφή του Shostakovich,[76] πράγμα που παρατηρούμε και σε άλλους πολιτικοποιημένους συνθέτες της περιόδου, όπως τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Αλέκο Ξένο. Πολλά από αυτά τα έργα κάνουν άμεση ή έμμεση αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα, φέροντας ποικιλομορφία στα χαρακτηριστικά τους, μπορεί να είναι δηλαδή λυρικά,[77] ελεύθερου δωδεκαφθογγισμού, εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα,[78] με συμπαγείς και συγκροτημένες ενότητες, δεξιοτεχνικά μέρη, όπως και στοιχεία τροπικότητας σε συνδυασμό με σκληρές, διάφωνες συνηχήσεις όπως απαντώνται συχνά σε έργα νεωτερικών ρευμάτων της εποχής.[79]

Πιο συγκεκριμένα, κάποια χαρακτηριστικά στοιχεία που ξεχωρίζουν τον Δραγατάκη είναι η πεντατονία, η ατονικότητα και ο «παραδοσιακός μοντερνιστικός ήχος» κατά το πρότυπο της διεθνούς πρωτοπορίας ιδιαίτερα στη δεκαετία του ’60 και

---

[73] Kalopana, “Dragatakis, Dimitris”, *Grove Music Online.*

[74] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 251.

[75] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα*, 133.

[76] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 252.

[77] Ό.π., 259.

[78] Ό.π., 257.

[79] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα*, 146.

‘70.[80] Η χρήση της ανημιτονικής πεντατονικής κλίμακας και των τετραχόρδων οδηγούν στο ηπειρώτικο άκουσμα,[81] αφού μαρτυρούν μια απομακρυσμένη σχέση με την δημοτική παράδοση, αλλά και μέσω αυτής με τροπικά χαρακτηριστικά και συμβολισμούς της ελληνικής αρχαιότητας, τα οποία στη συνέχεια συνδυάζονται με μοντερνιστικά χαρακτηριστικά της εποχής του μέσα από μια διαμεσολαβημένη αλλά και ολιστική διάσταση. Βέβαια, αν λάβει κανείς υπόψη την παράμετρο ότι η καταγωγή του Δραγατάκη ήταν από την Ήπειρο, θα διαπιστώσει ότι οι στυλιστικές του αυτές επιλογές[82] συνδέονται αναμφισβήτητα και με τα ακούσματά του, καθώς αποτελούν θεμέλια της ηπειρώτικης πολυφωνίας. Η στικτογραφία,[83] οι κρατημένοι φθόγγοι (αντίστοιχοι του ισοκράτη της παραδοσιακής μουσικής), τα ρυθμικά οστινάτι,[84] όπως και τα διαφορετικά μεταξύ τους οργανικά/ορχηστρικά ηχοχρώματα ως τεχνικές σύγχρονης εκτέλεσης (άρα και στοιχεία της σύγχρονης μουσικής) ολοκληρώνουν την εικόνα του συνθετικού του χαρακτήρα.

Προσπαθώντας να εμβαθύνουμε λίγο περισσότερο, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι το συνθετικό ύφος του Δημήτρη Δραγατάκη διακρίνεται από αμφισημία, λιτότητα και συμβολικότητα. Η γραφή του είναι ελλειπτική και υπαινικτική. Όσον αφορά τα κείμενα που χρησιμοποιούνται σε έργα του όπου υπάρχει το στοιχείο του λόγου, άλλες φορές είναι γραμμένα από τον ίδιο, είτε συχνά με ενστικτώδη, παρορμητική διάθεση είτε εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα,[85] και άλλες φορές συνάδουν με στοιχεία από τη μοντέρνα ποίηση του εικοστού αιώνα (δηλαδή τον συμβολισμό και τον υπερρεαλισμό).[86]

Δεν θα πρέπει να παραλειφθεί ότι όλη η σκηνική του μουσική, δηλαδή η μουσική για το θέατρο, η μουσική για τον χορό και η εν γένει μουσική επένδυση θεαμάτων αναπαραστατικού χαρακτήρα, είναι γραμμένη μέσα στο διάστημα 1963-1973, δηλαδή μέσα σε μόνο μία δεκαετία,[87] στην οποία ανήκει και το έργο

---

[80] Kostas Chardas and Giorgos Sakallieros, “Musical Modernism in Greece. An overview“, στο Eva Mantzourani, Costas Tsougras, and Petros Vouvaris (Eds.), *Perspectives on Greek Modernism* (London-New York: Routledge, 2025), 38-70: 64.

[81] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 260.

[82] [Ανυπόγραφο], «Το κοντσέρτο της Ηπείρου άρθρο», εφ. *Ελευθεροτυπία* (3 Δεκεμβρίου 1987). https://digital.lib.auth.gr/record/109396. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025.

[83] Chardas and Sakallieros, “Musical Modernism in Greece”, 61.

[84] Λορέντα Ράμου, «Εισαγωγή», στο *Δημήτρης Δραγατάκης - Έργα για σόλο πιάνο*, Επιμέλεια και κριτική έκδοση Λ. Ράμου (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2008), xvii.

[85] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη: Αντιθέσεις», *Πρακτικά 7ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου «Μουσική, λόγος και τέχνες»*, επιμ. Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας (Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2015), 409-440: 409. https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf

[86] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 259.

[87] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Η σκηνική μουσική του Δημήτρη Δραγατάκη και η σημασία της μέσα στο έργο του», *Πρακτικά Συνεδρίου «Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ου αιώνα για το λυρικό θέατρο*

Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Ειδικότερα, η μουσική για θέατρο είναι γραμμένη αποκλειστικά στην πενταετία 1968- 1973. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι στις 30 Απριλίου του 1969 διακόπηκε η σύμβασή του Δραγατάκη με την ΕΛΣ από την οποία βιοποριζόταν ως εκτελεστής βιόλας στην ορχήστρα της, πράγμα που αποδεικνύει ότι με τη μουσική του αυτή κάλυπτε και βιοποριστικές ανάγκες, πέραν από καλλιτεχνικές.[88]

Ως εκ τούτου, σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι η εμπλοκή του Δημήτρη Δραγατάκη με την πολιτική επηρέασε με ιδιαίτερο τρόπο τη συνθετική του δημιουργία. Πιο αναλυτικά, ο συνθέτης πολλές φορές υποδηλώνει μια αντίδραση σε κοινωνικά γεγονότα και πολιτικές συνθήκες και συμφραζόμενα της εποχής του μέσα από το περιεχόμενο των έργων του και έτσι πετυχαίνει οι προσωπικές πεποιθήσεις του να βρίσκουν ένα είδος αναγνώρισης και πρόσληψης —έστω και με έμμεσο τρόπο— μέσω της μουσικής του. Κάποιες από τις χαρακτηριστικές συνθέσεις του στις οποίες επιβεβαιώνεται η έντονη πολιτικοποίησή του είναι οι εξής: η Συμφωνία αρ.1 (1959), η Συμφωνία αρ.2 (1960), οι *Στροφές* για τύμπανα, κρουστά (τρίγωνο, πιάτα, γκραν-κάσα, δύο ταμπούρα, τομ-τομ, μπόνγκος, ταμ-ταμ), καμπάνες, ξυλόφωνο, άρπα, πιάνο και έγχορδα (1972) και οι *Αντιθέσεις* για κρουστά (τρίγωνο, πιάτα, γκραν-κάσα, ταμπούρο, τομ-τομ, μπόνγκος, ταμ-ταμ, μετρονόμο, αστυνομική σφυρίχτρα), ξυλόφωνο, πιάνο, σοπράνο, άλτο, βαρύτονο, μπάσο και έγχορδα (1995).[89]

Με αυτή την ανάγκη αντίδρασης μέσα από τη μουσική του προς το πολιτικό γίγνεσθαι, σχετίζονται και οι συχνές αναφορές του μέσα από τη χρήση του λόγου. Ειδικότερα, τίτλοι έργων επισημαίνουν όρους όπως: «λόγος», «διάλογος», «αντίλογος», «μονόλογος», «ομιλία», «ελεγείο» και «σχόλιο». Το γεγονός αυτό μαρτυρά ξανά την βαθιά ανάγκη του συνθέτη να αντενεργήσει καλλιτεχνικά παίρνοντας θέση για τα πολιτικά δρώμενα.[90] Ο αρχαίος ελληνικός λόγος αποτέλεσε το αρχέτυπο στο οποίο βασίστηκε ο συνθέτης για την απόδοση των ιδεών με τη χρήση αντίστοιχων εκφραστικών μέσων, ακολουθώντας και τη γενικότερη τάση που επικρατούσε στην εποχή του.[91]

Η έμμεση διασύνδεση με την ελληνική αρχαιότητα κυριαρχεί σαν θέμα στην εργογραφία αυτής της δημιουργικής περιόδου του συνθέτη,[92] καθώς η μουσική επένδυση του αρχαίου δράματος υπήρξε πεδίο έμπνευσης και δημιουργίας

και άλλες παραστατικές τέχνες», επιμ. Γιώργος Βλάστος (Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της μουσικής, 2009), 192-199: 197.

[88] Ό.π., 197.

[89] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης και Πολιτικοποίηση», *Μουσικής Πολύτονον* 63 (2014), 25-27: 26.

[90] Ό.π., 26.

[91] Kostas Chardas, «On Common Ground? Greek Antiquity and Twentieth- Century Greek Music» στο *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to* Modernism, Katerina Levidou et al. (Eds.) (NewCastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 68- 113: 110.

[92] Μαγδαληνή Καλοπανά, «Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη», *Πολυφωνία* 20 (2012), 43-70: 45.

γενικότερα για τους Έλληνες συνθέτες της μεταπολεμικής γενιάς. Η ένταξη του αρχαίου ελληνικού λόγου αναδείκνυε την αέναη διατήρηση της αρχαίας ελληνικής ταυτότητας και τη συσχέτισή της με τη σύγχρονη δημιουργική και καλλιτεχνική παραγωγή.[93] Τα σχετικά έργα διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: σε αυτή που βασίζεται σε κείμενα από το αρχαίο δράμα ή αποσπάσματα αυτού και σε αυτή που βασίζεται σε σύγχρονα κείμενα που γράφτηκαν ειδικά για το θέμα του έργου που σχετίζεται με την ελληνική αρχαιότητα, όπως για παράδειγμα τους αρχαίους μύθους.[94] Πολλές φορές τα κείμενα αυτά περιέχουν στοιχεία όπως (άναρθρες) κραυγές, πομπώδη απαγγελία και συμμετοχή χορωδών που παραπέμπουν στον χορό του αρχαίου δράματος.[95] Η άδηλη[96] σχέση του συνθέτη με την αρχαιότητα έχει να κάνει και με τη χαρακτηριστική χρήση πεντατονίας, βασικό χαρακτηριστικό της ηπειρώτικης μουσικής, το οποίο αντιπροσωπεύεται ως στυλιστικό γνώρισμα σε ευρύ φάσμα έργων του Δραγατάκη. Κάποια από τα στοιχεία της γραφής του είναι η χρήση αντίστοιχων ρυθμών (αρχαίων και παραδοσιακών), η αξιοποίηση σχετικών τετραχόρδων και κλιμάκων, όπως επίσης και η χρήση παραδοσιακών μουσικών οργάνων ή σύγχρονων οργάνων με οργανοχρησία που να παραπέμπει σε παραδοσιακή μουσική εκτέλεση.[97] Αναμφισβήτητα, με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης επηρεάζει καθοριστικά και τον χαρακτήρα της ελληνικής σύγχρονης δημιουργίας σε ένα πιο καθολικό πλαίσιο, μέσω της δομημένης εναλλαγής χαρακτηριστικών της ελληνικής λαϊκής παράδοσης με τα μοντερνιστικά ιδιώματα της εποχής του.[98]

Ο ίδιος δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει και διευρυμένες τεχνικές επιτυγχάνοντας μια δραματοποιημένη αφηγηματικότητα και εικονοκλαστική ποιότητα.[99] Χαρακτηριστική είναι και η ενσωμάτωση ηλεκτρονικής μουσικής για να πλαισιώσει τα μουσικά αυτά δρώμενα, όπως κάνουν άλλωστε και ο Χρήστου, ο Αντωνίου, ο Βασιλειάδης και ο Αδάμης,[100] ή και η προσθήκη ηθοποιών.[101] Σημαντικά παραδείγματα τέτοιων έργων είναι το Α.Κ.Κα.14.1. *Αναφορά στην Ηλέκτρα* που είναι γραμμένο για φωνή, βιόλα, κόρνο και πιάνο (1968)[102] και το έργο Α.Κ.Κα.20.1. *Ζαλούχ*

---

[93] Κώστας Χάρδας, «Αναζητώντας το αέναο, διεκδικώντας το καινούργιο: Ελληνικός μοντερνισμός και αρχαίος ελληνικός λόγος», *Μουσικολογία* 22 (2015), 205-218: 205.

[94] Καλοπανά, «Ελληνική Αρχαιότητα», 49.

[95] Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα,* 139.

[96] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 255.

[97] Καλοπανά, «Ελληνική αρχαιότητα», 48.

[98] Kostas Chardas, «Greece», *Grove Music Online* (2012), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11694. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025.

[99] Chardas and Sakallieros, "Musical Modernism in Greece", 61.

[100] Ό.π., 62.

[101] Kostas Chardas, «Performing (ancient) Greek Modernism: Modernist music and the staging of ancient drama», στο *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in nineteenth and twentieth centuries,* Polina Tambakaki et al. (Eds.) (London: Routledge, 2020), 274-291: 279-281.

[102] Καλοπανά, «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων», 332.

γραμμένο για κλαρινέτο, τρομπόνι, τούμπα, πιάνο, κρούστα και τέσσερις αφηγητές (1971),[103] όπου δύο συλλαβές σχηματίζουν μια άναρθρη κραυγή στην οποία βασίζεται το έργο και η κραυγή αυτή υποδηλώνει την αγωνία και την αντίδραση στην υποταγή. Συγκεκριμένα, το Α.Κ.Κα.14.1 *Αναφορά στην Ηλέκτρα* παρουσιάστηκε στην *Τρίτη Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (1968) και το Α.Κ.Κα.20.1. *Ζαλούχ* παρουσιάστηκε στην *Τέταρτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (1971). Με τον τρόπο αυτό, προκύπτει ένας συνδυασμός των αναπαραστατικών τεχνών με τη μουσική, ενώ η σημαντικότητα του δεξιοτεχνικού στοιχείου αντικαθίσταται από μια πιο ανθρωποκεντρική προσέγγιση.[104]

Στο σημείο αυτό δεν θα πρέπει να παραλειφθεί ότι οι *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* αποτέλεσαν το κύριο εγχώριο πολιτιστικό-φεστιβαλικό πλαίσιο στο οποίο μπόρεσαν πολλά έργα Ελλήνων συνθετών του μεταπολεμικού μοντερνισμού να γνωρίσουν μια πιο ευρεία προβολή, πρόσληψη αλλά και αποδοχή.[105] Πρόκειται για πέντε φεστιβάλ που διοργανώθηκαν τα έτη 1966[106], 1967, 1968, 1971 και 1976. Τα φεστιβάλ αυτά αποσκοπούσαν στο να διευρύνουν τα μουσικά ακούσματα του ελληνικού κοινού στο πλαίσιο της μουσικής πρωτοπορίας της εποχής, αλλά και του κλίματος του Ψυχρού Πολέμου, μέσω της παρουσίασης έργων τόσο της σύγχρονης ελληνικής συνθετικής δημιουργίας, αλλά και της διεθνούς. Τις συναυλίες συνόδευαν και διάφορες άλλες δραστηριότητες όπως διαλέξεις, εκθέσεις, δημόσιες συζητήσεις και κινηματογραφικές προβολές.[107] Το έργο του Δραγατάκη, ως αντιπροσωπευτικό του ύφους και των αναζητήσεων της εποχής, βρήκε τη θέση του στις *Ελληνικές Εβδομάδες* και εκπροσωπήθηκε σε αρκετές εξ αυτών. Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, το συνθετικό ύφος του Δημήτρη Δραγατάκη, ειδικά για την περιορισμένη περίοδο που εξετάζουμε (1968-1973) όπου εντάσσεται και το έργο της παρούσας διπλωματικής εργασίας, πέτυχε προβολή και αποδοχή, με αποτέλεσμα ο ίδιος να αποκτήσει επάξια μία θέση ανάμεσα στις μουσικές μορφές της γενιάς του, που καθόρισαν την ταυτότητα της ελληνικής μεταπολεμικής πρωτοπορίας.[108]

---

[103] Ioannis Tsagkarakis, «The Politics of culture historical moments in Greek Musical Modernism» (PhD diss., Royal Holloway University of London, 2013), 168.

[104] Πετρομελίδου Μπρούμχεντ, «Ανάλυση του έργου *Αντίκες*», 27.

[105] Chardas, «On Common Ground», 105.

[106] Αδαμαντία Αναστασίου, «Οι *Πέντε Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* (1966-1976), Κριτική Αποδελτίωση και Σχολιασμός» (Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022), 86.

[107] Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ), «Πρώτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (14-21 Απριλίου 1966)», έντυπο δίγλωσσο πρόγραμμα, *Κατάλογος Βιβλιοθήκης ΑΠΘ – Ψηφιακό αποθετήριο,* https://digital.lib.auth.gr/record/103078. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025.

[108] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 240.

Εικόνα 4. Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ερμηνεύει Δραγατάκη.[109]

Εικόνα 5. Ο σολίστ Στυλιανός Τσακαλίδης ερμηνεύει το Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα του Δραγατάκη με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων υπό τη διεύθυνση του Ανδρέα Τσελίκα, σε συναυλία αφιερωμένη τα 100 χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη.[110]

---

[109] Μαρία Γραμματικού, *Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Jacopo Sipari di Pescasseroli*, φωτογραφία, https://2cm.es/1gykz . Πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου 2025.

[110] Κώστας Μπατσής, *Ο σολίστ Στυλιανός Τσακαλίδης*, φωτογραφία, https://www.tar.gr/dimitris_dragatakis_100_xronia_apo_ti_gennisi_toy_ekthesi_synaylia-article-4843.html?category_id=123 . Πρόσβαση στις 15 Δεκεμβρίου 2025.

Κεφάλαιο 2: Αναλυτική και Ερμηνευτική προσέγγιση του έργου Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* για σόλο φλάουτο

Στο κεφάλαιο αυτό πρόκειται να επιχειρηθεί μια αναλυτική επισκόπηση στα μέρη του έργου Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* για σόλο φλάουτο του Δημήτρη Δραγατάκη, για κάθε ένα από τα οποία θα γίνει και μια ερμηνευτική προσέγγιση στη συνέχεια. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: «Andante», «Largo» και «Presto» και κάθε ένα από αυτά είναι αυτοτελές, ιδιότητα που παραπέμπει σε «τρία μέρη διαφορετικής διάθεσης»,[111] σαν να συνομιλούν τρεις άνθρωποι «για το ίδιο θέμα».[112] Υπό το πρίσμα αυτό, η αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση θα παρουσιαστούν διασυνδετικά ανά μέρος του έργου, δηλώνοντας την αυτοτέλεια και αυτονομία του κάθε μέρους, αρχικά, ενώ τα συνολικά συμπεράσματα θα διατυπωθούν στο τέλος.

2.1. 1ο μέρος: «Andante»

Για να επιχειρήσει κανείς την αναλυτική προσέγγιση και κατανόηση ενός μουσικού έργου, μέσα σε ένα εύρος εποχών, στυλ και τυπολογίας μουσικής υφής, σημαντικό είναι να λάβει υπόψη του την αλληλένδετη σχέση που υπάρχει πάντα μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, αποσκοπώντας στην κατανόηση και τη σωστή απόδοση των δημιουργικών προθέσεων του συνθέτη.[113] Η αναλυτική οπτική εδώ έχει περιγραφικό χαρακτήρα προσπαθώντας να κάνει κατανοητή την ιδιότυπη γραμμική υφή ενός σολιστικού έργου μονοφωνικού (κατά βάση) οργάνου. Το πρώτο μέρος του έργου Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* φέρει την ένδειξη «Andante», [114] η οποία αφορά σε αγωγική μέτρια αργή, παρόμοια με τον ρυθμό του βηματισμού, ενώ δεν υπάρχει καμία περαιτέρω ρυθμική ένδειξη, ούτε και διάταξη σε μέτρα με διαστολές.[115] Έτσι, η μόνη αντίστοιχη βάση που ίσως θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μετρικό υπόβαθρο για τον ερμηνευτή, και κατά συνέπεια και για τον θεωρητικό αναλυτή, είναι τα δέκα πεντάγραμμα που παρατηρούνται στην πρώτη σελίδα. Το πρώτο μέρος του έργου

[111] Κώστας Τσούγκρας, «Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2003): *Τρεις* Ομιλίες, για σόλο φλάουτο (1973)», εισαγωγικό κείμενο στο *Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο* (ένθετο CD, Ίριδα, 2008), 4.

[112] Beata Iwona Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο των Ελλήνων συνθετών: Σημειογραφία και εκτέλεση* (Αθήνα: Bookstars, 2013), 68.

[113] Gretchen C. Foley, «Analysis for Performance», *College Music Symposium* 46 (2006), 17-30: 29.

[114] Stephen Johnson, «What does Andante mean in music?», *Classical-Music – BBC Music Magazine*, Πρόσβαση 16 Δεκεμβρίου 2025, https://www.classical-music.com/features/musical-terms/what-andante .

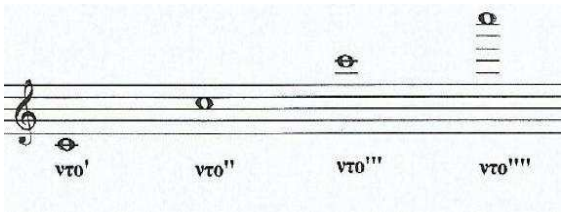
[115] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο*, 69.

ξεκινά με δυναμική *piano* με ένα σι’’[116] μισό με κορώνα που έχει staccato,[117] το οποίο ξεκινάει πυκνό, αραιώνει και ξαναγίνεται πυκνό, ενώ ταυτόχρονα εκφέρεται με crescendo, decrescendo και ξανά crescendo. Η παρατήρηση ότι το staccato αραιώνει και πυκνώνει θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα πρώτο δείγμα μουσικής στικτογραφίας,[118] που, ως όρος, αποτελεί μετάφραση της εικαστικής τεχνικής «pointillism»[119] ή αλλιώς «πουαντιγισμού» και αποδίδεται με μικρές ξεχωριστές τελείες, οπότε και στη μουσική με staccato, αντίστοιχα, προσδίδοντας έτσι στον ήχο και μια εικονοπλαστική διάσταση. Ακολουθούν δύο παύσεις ογδόου, η δεύτερη εκ των οποίων φαίνεται να υποδηλώνει «ισχυρό» παλμό (ενός μέτρου που οπτικά δεν υπάρχει), η μελωδική γραμμή ξαναπέφτει σε δυναμική *piano* και ακολουθεί ένα διάστημα τέταρτης αυξημένης κατιούσας φα δίεση’’- ντο’’. Εν συνεχεία, η γραμμή ξαναπέφτει σε φα’, το οποίο από φα φυσικό (και staccato) γίνεται φα δίεση, κι έτσι σχηματίζει ξανά διάστημα τετάρτης αυξημένης έμμεσα (ως υποδηλούμενη 5η ελαττωμένη). Με τη χρήση τεχνικής bisbigliando[120] και *crescendo* συνδέεται με το χαμηλό ρε’, που πάει με legato στο ντο δίεση’, το οποίο βρίσκεται στο δεύτερο πεντάγραμμο και καταλήγει στο σολ’, όπου σχηματίζει, ξεκάθαρα αυτήν τη φορά, διάστημα πέμπτης ελαττωμένης (αντίστροφο της τέταρτης καθαρής). Έτσι, στην αρχική αυτή φράση, η 4η αυξημένη/5η ελαττωμένη μοιάζει να αποκτά έναν κυτταρικό-δομικό χαρακτήρα.

Μετά από παύση, υπάρχει ένα μι ύφεση’ που κάνει με legato ένα ποίκιλμα προς τα κάτω σε ρε’ και επιστρέφει σε μι αναίρεση’. Το legato κρατάει μέχρι το άλμα στο δέκατο-έκτο φα δίεση’’’, ακολουθεί ένα τρίηχο τριακοστών δεύτερων με φα’’ δεύτερης οκτάβας και ξανά τριακοστά δεύτερα φα δίεση’ πρώτης οκτάβας και σολ’ ενωμένα με legato. Με τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης ρίχνει διαδοχικά τις οκτάβες, για να καταλήξει πάλι με άλμα στο λα’’’ με *crescendo* μετά από ένα σολ δίεση’ με legato,

---

[116] Για την αναφορά τονικών υψών και οκτάβων ακολουθείται η εξής ονοματοδοσία:



[117] Foley, «Analysis for Performance», 20.

[118] Θωμάς Ταμβάκος, «Έλληνες Δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης 1914-», στο *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής: (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπ.» Φεβρ. ’94 – Μάρτ. ’95),* Β΄ Έκδοση (Ιωάννινα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1995), 5.

[119] Luise Reynolds, «Pointillist Techniques for Painting and Drawing», *Jackson’s Art Blog*, 9 Σεπτεμβρίου 2025, https://www.jacksonsart.com/blog/2025/09/09/pointillist-techniques-for-painting-and-drawing/ .

[120] «Bisbigliando», *FluteXpansions*, Πρόσβαση στις 20 Δεκεμβρίου 2025, https://www.flutexpansions.com/bisbigliando

όπου αναδεικνύεται πολύ καλά η ηχηρότητα («sonority»)[121] του οργάνου αλλά και η διαφοροποίηση της χροιάς του, ανά οκτάβα. Έτσι, ο ερμηνευτής κινείται πολύ γρήγορα σε όλη την έκταση του οργάνου, αν λάβει κανείς υπόψη και το ντο δίεση' ως αφετηρία αυτού του πενταγράμμου (με τη λογική διαχείρισης των πενταγράμμων ως οδηγού διαχωρισμού ενοτήτων και φράσεων σε συνδυασμό με τις παύσεις).

Στο τρίτο πεντάγραμμο, υπάρχει παύση και η φράση ξαναρχίζει σε δυναμική *piano* με σι ύφεση'' που έπειτα «βουτά» χαμηλά σε μι' – λα' - ρε δίεση'- φα', φθόγγοι που ενώνονται σε γρήγορες αξίες με legato. Αυτή η απότομη αλλαγή στις οκτάβες κάνει και πάλι αισθητή την πρόθεση του συνθέτη να χρησιμοποιήσει μεγάλα διαστήματα, αξιοποιώντας έτσι το εύρος των δυνατοτήτων του φλάουτου και την ποικιλομορφία της χροιάς και του όγκου του ήχου. Με ένα ποίκιλμα με το σολ ύφεση' επιστρέφει σε φα' μισό, που όμως αν το θεωρήσουμε διάστημα δευτέρας θα μπορούσε επίσης να μην είναι τυχαίο, αν το μετρήσουμε ως αντίστροφο της έβδομης μεγάλης. Στους δύο επόμενους μουσικούς χρόνους υπάρχουν δύο μελωδικά κύτταρα με σύντομες αξίες και ταυτόχρονα η μελωδία κορυφώνεται με staccati, ενώ συνεχίζει με κρατημένο (σαν ισοκράτη)[122] φα' και τεχνική frullato σε φα δίεση',[123] που ανήκει στις διευρυμένες τεχνικές του φλάουτου. Μετά από ένα *crescendo-decrescendo* πάνω σε αυτό, καταλήγει σε ντο', που είναι η χαμηλότερη νότα του οργάνου, με staccato, επαναφέροντας για άλλη μια φορά το διάστημα τετάρτης αυξημένης και δημιουργώντας έτσι μια διασύνδεση με την αρχική φράση του μέρους.[124]

Στην αρχή του επόμενου πενταγράμμου, συναντάται για άλλη μια φορά παύση (διαχωρίζοντας υποενότητες), ενώ εμφανίζεται ένα ψηλό μι''' που διαρκεί χρόνο όγδοου με μισό και σβήνει με «ασαφές» glissando.[125] Μεσολαβεί μια παύση και αμέσως μετά έρχονται δύο ομάδες πέντε δεκάτων-έκτων, με έντονα διαστηματικά άλματα και διπλό staccato το καθένα που ανάμεσά τους υπάρχει *crescendo*. Στη ρυθμική ποικιλία προστίθενται και πιο ξεκάθαρα χρωματικά μοτίβα[126] στους επόμενους τρεις χτύπους (όπου «χτύπο» θεωρούμε την αξία τετάρτου για να έχουμε έστω μια βάση ρυθμικής διάρθρωσης), αφού υπάρχουν πέντε τριακοστά-δεύτερα (πρώτος χτύπος), που γίνονται έξι καθώς μπαίνει και ένα ακόμη τριακοστό-δεύτερο στην αρχή του ίδιου μοτίβου και έπειτα γίνονται επτά γιατί γίνεται το ίδιο πάνω στο μοτίβο που σχηματίστηκε (μουσικό παράδειγμα 1)

---

[121] Anthony Gritten, «Musical Performance: A Guide to Understand», *College Music Symposium* 23 (2002), 97-100: 98.

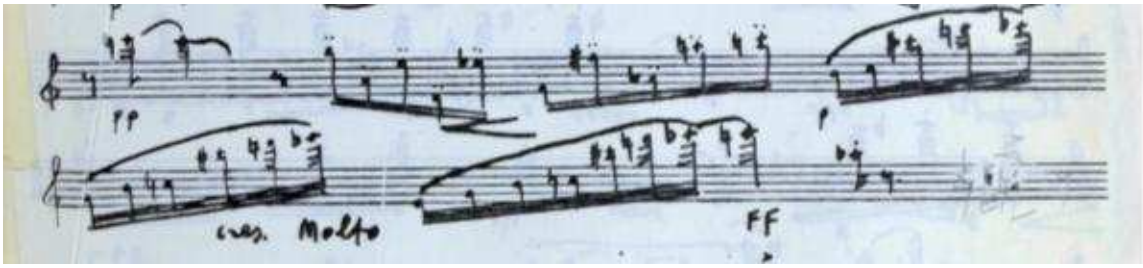
[122] Ταμβάκος, «Δημήτρης Δραγατάκης», 5.

[123] «Flutter tongue», *FluteColors*, Πρόσβαση στις 21 Δεκεμβρίου 2025, https://www.flutecolors.com/techniques/flatterzunge/ .

[124] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

[125]«Glissando», *FluteXpansions*, Πρόσβαση στις 20 Δεκεμβρίου 2025, https://www.flutexpansions.com/bisbigliando*FluteXpansions.*

[126] Τσούγκρας, «Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2003): *Τρεις* Ομιλίες, για σόλο φλάουτο (1973)», 4.



Μουσικό παράδειγμα 1. Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες*, «Andante», 4ο και 5ο πεντάγραμμο.

Η θέση του Cone[127] σε αυτό το σημείο του Μουσικού παραδείγματος 1 βρίσκει εφαρμογή σχετικά με το ότι η ανάλυση προηγείται σε σύγκριση με την επιτέλεση και ο εκτελεστής είναι ο υπεύθυνος για να επικοινωνήσει το μήνυμα προς το ακροατήριο. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να έχει αντίληψη τέτοιων μελωδικών συνδέσεων. Η φράση οδηγείται σε ένα σολ φυσικό''' της ψηλής περιοχής όπως έρχεται από σολ ύφεση''', ενώ στη συνέχεια υπάρχει λα ύφεση'' δέκατο έκτο μετά από ισάξια παύση. Βέβαια, υπάρχουν δύο νότες γραμμένες εκ των υστέρων τοποθετημένες μετά την τελευταία παύση. Σημαντικό είναι ακόμη ότι ο συνθέτης αξιοποιεί και όλο το σύνολο των δυναμικών του φλάουτου[128] και αυτό γίνεται εμφανές σε αυτό το σημείο που η φράση ξεκινάει από *piano* και με *crescendo* molto στο πέμπτο πεντάγραμμο φτάνει σε *fortissimo*. Άρα και η δυναμική γίνεται στοιχείο της δομής του έργου σε συνδυασμό με το ρετζίστρο και την διαστηματική-ρυθμική διάρθρωση.

Η αρχή του έκτου πενταγράμμου έρχεται ξανά με παύση. Με την ίδια λογική όπως παραπάνω, σε χαμηλή δυναμική *piano* ακούγεται ένα σι ύφεση' και κατόπιν σχηματίζεται μια έβδομη μεγάλη[129] σολ'-φα δίεση'', ένα από τα χαρακτηριστικά διαστήματα στη γραφή του συνθέτη που, μαζί με την τέταρτη αυξημένη, φαίνεται να αποκτά μια δομική διάσταση στο πρώτο μέρος του έργου. Με ένα μεσαίο λα' ως προήγηση στο χαμηλό ντο δίεση' γίνεται αισθητό ότι ο Δραγατάκης «αξιοποιεί όλη τη χρωματική σκάλα»,[130] ακόμη και με μικρές νότες. Παραμένοντας χαμηλά, το ίδιο ντο δίεση' που έχει φτάσει σε δυναμική *forte*, γίνεται αναίρεση και —με glissando μέσω της χρήσης κλειδιών του οργάνου—[131] καταλήγει σε φα' και ακολουθεί μια παύση ογδόου, πράγμα που υπονοεί ότι μεταξύ των σειρών του πενταγράμμου ο συνθέτης —εσκεμμένα πιθανόν— δημιουργεί μικρές σιωπές, ως φραστικές υποενότητες ή σαν παύσεις της «ομιλίας».

---

[127] Ryan McClelland, «Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography», *Indiana Theory Review* 24 (2003), 95-106: 97.

[128] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

[129] Ταμβάκος, «Δημήτρης Δραγατάκης», 5.

[130] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

[131] *FluteXpansions*.

Από την αρχή του έβδομου πενταγράμμου και μέχρι το μέσον του όγδοου, υπάρχουν έξι ομάδες των πέντε δέκατων-έκτων η κάθε μία, τα οποία έχουν staccati και συγκεκριμένα εφτά απλά, πέντε διπλά, έντεκα τριπλά και εφτά τετραπλά. Αναφορικά με τις ομάδες των δεκάτων-έκτων, η πρώτη είναι ίδια με την τρίτη και η δεύτερη είναι ίδια με την τέταρτη. Η πέμπτη φράση έχει τις τέσσερις πρώτες νότες ίδιες με τις νότες που έχει ξεκινήσει το τριπλό staccato και μετά θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι ακολουθείται μία καρκινική μορφή[132] με τέτοιο τρόπο ώστε: από το φα''' όπου βρισκόμαστε επιστρέφει πίσω και, παραλείποντας δύο νότες, βάζει τις προηγούμενες τρεις (δηλαδή λα', σι ύφεση'' και μι') και ξανά παραλείποντας δύο νότες βάζει τις προηγούμενες τρεις (δηλαδή φα'', λα δίεση' και σι''). Όλη αυτή η φράση έχει ξεκινήσει με *piano*, συνδυάζεται με ένα accelerando και ακολουθεί παύση.

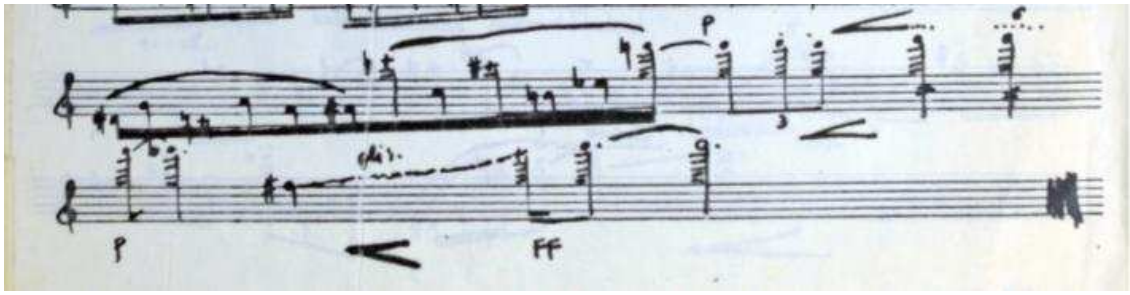
Επανερχόμενοι στο αρχικό tempo, ξεκινά η επόμενη φράση ξανά σε δυναμική *piano*, όπου παρουσιάζεται ένα φα'' τέταρτο παρεστιγμένο, ακολουθούμενο από λα' μισό χαμηλό δεμένα με legato, κι έπειτα με ανιόν διάστημα πέμπτης ελαττωμένης (αντίστροφο τέταρτης αυξημένης) ένα μι ύφεση'' μισό παρεστιγμένο που είναι και αυτό δεμένο με legato πραγματοποιώντας ένα άλμα σε σι''' όγδοο τρίτης οκτάβας και ακολουθεί ισάξια παύση, ενώ παράλληλα έχουμε *crescendo*. Η φράση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί πιο σαφής ως προς τη μελωδική της διάρθρωση, λόγω των μεγάλων χρονικών αξιών που έρχονται σε αντιπαράθεση με τις πιο κατακερματισμένες ρυθμικές αξίες της προηγούμενης φράσης.

Στο ένατο πεντάγραμμο, πολύ γρήγορες αξίες δημιουργούν ένα καινούργιο ρευστό ρυθμικό σχήμα, αποτελούμενο από οκτώ τριακοστά-δεύτερα και τέσσερα εξηκοστά-τέταρτα που κινούνται σε όλη την έκταση του οργάνου. Το λα''' που είναι η τελευταία νότα αυτής της φράσης στο οποίο γίνεται και μια κορύφωση,[133] συνδέεται με το legato με το επόμενο φα που σχηματίζει τρίηχο με άλλες δύο νότες ίδιου τονικού ύψους. Στη συνέχεια, διατηρείται η ίδια ψηλή οκτάβα με *crescendo* ενώ γίνεται τετραπλό staccato στο ένα όγδοο και εξαπλό στο επόμενο όγδοο. Εκτός από τη ρυθμική ανάλυση, όμως, από τη σκοπιά της αρμονικής υφής γίνεται διακριτή, ίσως, μία Σι πεντατονική, αν θεωρήσουμε ότι ξεκινάει από το ντο δίεση''' και περιλαμβάνει σι', μι ύφεση'' (που είναι εναρμόνια με το ρε δίεση), λα''' που (μετά από ρυθμικό σχήμα) καταλήγει σε ύφεση (άρα εναρμόνια του σολ δίεση) και φα δίεση''. Με τον τρόπο αυτό γίνεται αισθητή η έμμεση εφαρμογή της πεντατονίας, η οποία, όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 1, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του ύφους του συνθέτη (μουσικό παράδειγμα 2).

---

[132] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 257.

[133] Τσούγκρας, «Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2003): *Τρεις* Ομιλίες, για σόλο φλάουτο (1973)», 4.



Μουσικό παράδειγμα 2. Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες*, «Andante», 9ο και 10ο πεντάγραμμο.

Περνώντας στο τελευταίο πεντάγραμμο, το ψηλό λα''' (δηλαδή το ίδιο τονικό ύψος με πριν) γίνεται λα ύφεση, με αξίες ογδόου και τέταρτου παρεστιγμένου αντίστοιχα, ενώ η μελωδική γραμμή έχει ξεκινήσει ξανά με piano. Πέφτοντας σε φα δίεση'', γίνεται glissando και με crescendo φτάνει στο ψηλό σι''' με αξία δεκάτου έκτου και καταλήγει σε ντο'''' που είναι όγδοο παρεστιγμένο και μισό παρεστιγμένο δεμένο με σύζευξη διαρκείας. Έτσι, με την πιο ψηλή νότα του οργάνου και στην υψηλότερη δυναμική τελειώνει το πρώτο μέρος του έργου.

Συνοψίζοντας, το «Andante» διακρίνεται από δομή ελεύθερης ατονικότητας, στην οποία αξιοποιείται όλη η χρωματική κλίμακα[134] και συχνά εμφανίζονται διαστήματα τετάρτης αυξημένης και έβδομης μεγάλης. Η έλλειψη μετρικής οργάνωσης,[135] διαστολών, και άρα η χρήση της τεχνικής senza misura,[136] επαληθεύουν την πολύπλοκη, αυτοσχεδιαστικού-αφηγηματικού χαρακτήρα ρυθμική υφή, πράγμα που απαιτεί ιδιαίτερη ενασχόληση και μελέτη του εν γένει χαρακτήρα γραφής του συνθέτη, ώστε να αποδοθεί κατάλληλα. Αυτό σημαίνει πως μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας υπάρχει τέτοια συνάρτηση, ώστε οι παράμετροι της αλληλουχίας και της αναγωγής σε βασικές συνθετικές δομές να συνιστούν προϋπόθεση για την καλύτερη κατανόηση του έργου.[137]

2.1.1. Ερμηνευτική προσέγγιση του Ι. «Andante»

Για να ερμηνεύσει κανείς με σωστό τρόπο ένα έργο θα πρέπει να λάβει υπόψη του και προηγούμενες εκτελέσεις ή/και ηχογραφήσεις του έργου. Το Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* του Δραγατάκη, ερμηνεύτηκε, όπως προαναφέρθηκε, για πρώτη φορά στις 31 Αυγούστου 1990 από τον φλαουτίστα Roberto Fabbriciani[138] στις *Παγκρήτιες*

---

[134] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

[135] Ό.π., 69.

[136] Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό εικοστό αιώνα*, 257.

[137] Joel Lester, «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995), 167- 216: 214.

[138] Ο Roberto Fabricciani γεννήθηκε το 1949, είναι διεθνώς αναγνωρισμένος Ιταλός φλαουτίστας και συνθέτης σύγχρονης μουσικής. Είναι γνωστός για την εφεύρεση του υπερμπάσου φλάουτου, έχει

Μουσικές Εκδηλώσεις στο Βενιζέλειο Ωδείο Χανίων και για πολλά χρόνια εμπεριέχονταν στο πρόγραμμα διεθνούς διαγωνισμού φλάουτου της Ρώμης.[139] Η διάρκεια του έργου εκτείνεται στα 6'25''. Η πρώτη ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε το 2008 από τον Νικολό Δημόπουλο[140] και βρίσκεται στον δίσκο ακτίνας (CD): Νικολός Δημόπουλος και Δημήτρης Δημόπουλος,[141] *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο*[142] (Συμμετέχουν οι: Πέτρος Παππάς, Λυδία Κοκόρια και Γιώργος Ξανθόπουλος) από τη δισκογραφική εταιρεία Ίριδα, το οποίο κέρδισε τιμητική διάκριση ως δίσκος ελληνικού ενδιαφέροντος το 2009 από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών. Η ηχογράφηση έγινε από τον ηχολήπτη Κώστα Κόντο και το CD περιέχει επίσης έργα των: Θόδωρου Αντωνίου, Γιώργου Ζερβού, Λεόντιου Χατζηλεοντιάδη, Κώστα Νικήτα, Χρήστου Σαμαρά, του Παναγιώτη Δημόπουλου και του Κώστα Τσούγκρα —μουσικολόγου, συνθέτη και καθηγητή συστηματικής μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ—, ο οποίος επιμελήθηκε την ηχογράφηση αλλά και την βιντεοσκόπηση του αντίστοιχου DVD[143] στην αίθουσα συναυλιών «Μελίνα Μερκούρη» στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Το DVD έχει ίδιο τίτλο και περιέχει μαγνητοσκοπημένο το τρίτο μέρος «Presto» από τον Νικολό Δημόπουλο, ενώ άλλες εκτελέσεις του έργου που ο συγκεκριμένος φλαουτίστας έχει πραγματοποιήσει είναι στις 18 Μαρτίου του 2009 στο Ινστιτούτο της Δανίας στην Αθήνα στην παρουσίαση του CD, στις 14 Σεπτεμβρίου του 2012 στη Θεσσαλονίκη στα πλαίσια εκδήλωσης του *Παρά θιν' αλός*[144] και αλλού.

συνεργαστεί με σημαντικούς συνθέτες όπως οι Berio, Boulez, Cage και Nono, υπήρξε καθηγητής φλάουτου στο Mozarteum του Σάλτσμπουργκ και έχει εμφανιστεί σε σημαντικές αίθουσες παγκοσμίως. Βλ. σχετικά: https://www.robertofabbriciani.it/2019/03/18/39/ .

[139] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 70.

[140] Ο Νικολός Δημόπουλος γεννήθηκε το 1967, είναι Α' Κορυφαίος φλαουτίστας της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης και καθηγητής φλάουτου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Σπούδασε φλάουτο με τον Ilie Macovei στο ΚΩΘ και έπειτα στην Ακαδημία Liszt της Βουδαπέστης. Έχει εμφανιστεί ως σολίστ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και είναι θερμός υποστηρικτής της σύγχρονης μουσικής. (Πληροφορίες από:) Τσούγκρας, «Νικολός Δημόπουλος», εισαγωγικό κείμενο στο *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο* (ένθετο CD, Ίριδα, 2008), 3.

[141] Ο Δημήτρης Δημόπουλος γεννήθηκε το 1964, σπούδασε πιάνο στο Δημοτικό Ωδείο Λάρισας (όπου και πήρε δίπλωμα με χρυσό μετάλλιο) και στο Royal College of Music του Λονδίνου όπου σπούδασε πιάνο και διεύθυνση ορχήστρας και συνέχισε τις σπουδές του στο πιάνο στην Ακαδημία Liszt της Βουδαπέστης. Έχει διακριθεί για τις πολλές πρώτες εκτελέσεις ελληνικών έργων, έχει εμφανιστεί ως σολίστ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, έχει ηχογραφήσει για την ΕΡΤ και τη Γερμανική Ραδιοφωνία και έχει υπήρξε καθηγητής πιάνου του ΚΩΘ, όπως και διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης. (Πληροφορίες από:) Τσούγκρας, «Δημήτρης Δημόπουλος», εισαγωγικό κείμενο στο *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο* (ένθετο CD, Ίριδα, 2008), 3.

[142] Ν. Δημόπουλος και Δ. Δημόπουλος, *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο.*

[143] Θωμάς Ταμβάκος, *Δημήτρης Δραγατάκης (22/1/1914 – 18/12/2001) Επίσημη Δισκογραφία (1965-2021) και Αρχειακές Ηχογραφήσεις (1963-2021): Συμβολή στα 20 Χρόνια από την εκδημία του*, Μουσική Εταιρεία Αλεξανδρούπολης, 2021), 71.

[144] Γραπτή μαρτυρία από τον ίδιο τον ερμηνευτή.

Διδασκόμενη τις *Τρεις Ομιλίες*, ως μαθήτρια φλάουτου, από τον ίδιο τον Νικολό Δημόπουλο και λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, πρόκειται να επιχειρήσω μια έκθεση των ερμηνευτικών μου αποφάσεων αναφορικά με το έργο. Ορισμένες πηγές αναφέρονται στη δυσκολία του κομματιού, όπως για παράδειγμα στο ότι «η ρυθμική του πολυπλοκότητα απαιτεί από τον εκτελεστή απόλυτη πειθαρχία» σύμφωνα και με ό,τι αναφέρει η Glinka. [145]

Στο πρώτο μέρος «Andante», ο εκτελεστής καλείται να ξεκινήσει σε δυναμική *piano*, όπως και αρκετές από τις φράσεις αυτού του μέρους. Η πρώτη νότα ταιριάζει να αποδοθεί με δηλωτικό χαρακτήρα και ταυτόχρονα η εναλλαγή ταχύτητας και δυναμικής στο staccato να γίνει φανερά αισθητή. Κι αυτό γιατί η συνειδητή σκέψη διαδραματίζει μείζονα ρόλο στον τρόπο της απόδοσης.[146] Με έμφαση στα διαστήματα της χαρακτηριστικής τέταρτης αυξημένης, η φράση οδηγείται στο φα δίεση'- ρε' που ζητείται με τη χρήση bisbigliando. Πρόκειται για ένα ιδιότυπο tremolo που πραγματοποιείται με διαφορετικούς δακτυλισμούς του ίδιου τονικού ύψους και έχει ως ακουστικό αποτέλεσμα μία τρίλια μικρότερης εναλλαγής στη συχνότητα, σαν χρωματική τρίλια.[147] Σε αυτό το σημείο ο εκτελεστής χρειάζεται να προετοιμαστεί με αναπνοή που θα μπορέσει να υποστηρίξει ομοιόμορφα τόσο τις χαμηλές νότες της επόμενης φράσης, όσο και τις πιο ψηλές, καθώς γίνονται κορυφώσεις που ταιριάζει να αποδοθούν με έκφραση, όπως η κατάληξη με το εντυπωσιακό λα''' που αποδίδεται με έντονο *crescendo*.

Στην επόμενη σειρά πενταγράμμου, σημαντικό ρόλο έχουν τα μοτιβικά σχήματα και άρα σε αυτά ταιριάζει να δοθεί έμφαση, καθώς οι σύντομες αξίες είναι το κύριο στοιχείο που χρησιμοποιείται και αυτό που αλλάζει είναι η άρθρωσή τους. Στο φα δίεση' που βρίσκεται στο τέλος της φράσης υπάρχει η ένδειξη για ένα frullato, ή αλλιώς flutter tongue,[148] που πρακτικά σημαίνει η άρθρωση του συμφώνου «ρ» κατά το φύσημα για την παραγωγή ενός τονικού ύψους. Κατόπιν, το μι''' συμβαίνει να έχει δύο ιδιαιτερότητες: είναι σε δυναμική *pianissimo* παρά το ότι βρίσκεται στην τρίτη οκτάβα, πράγμα που δυσκολεύει την απόδοσή του, ενώ παράλληλα χρησιμοποιείται και η διευρυμένη τεχνική glissando[149] όπου εδώ γίνεται με τα χείλη, δηλαδή ο ερμηνευτής ανοίγει προς τα έξω το επιστόμιο ώστε να χαμηλώσει τονικά η νότα. Έπειτα, αρχίζει το διπλό staccato, τεχνική που γίνεται με τα σύμφωνα «τ-κ», εφόσον η ταχύτητα και η γραφή είναι τέτοια ώστε δεν προλαβαίνει να αρθρωθεί το «τ» και τις δύο φορές, όπως θα γινόταν στο απλό staccato. Στα τρία επόμενα ρυθμικά μοτίβα που έχουν legato, ο φλαουτίστας σίγουρα χρειάζεται να παρατηρήσει ότι το ένα εμπεριέχει φθογγικά το άλλο, έτσι ώστε να τα αποδώσει δείχνοντας αυτή τη

---

[145] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 68.

[146] Gritten, «Musical Performance», 98.

[147] *FluteColors*.

[148] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 197.

[149] *FluteColors.*

συσχέτιση μεταξύ τους και αυξάνοντας ταυτόχρονα την ένταση.[150] Αυτό που σίγουρα θέλει προσοχή για να προετοιμάσει κατάλληλα ο ερμηνευτής είναι το τελείωμα αυτής της φράσης, μετρώντας πεντάηχο δεκάτων-έκτων και παίζοντας μόνο το δεύτερο από αυτά, τηρώντας δηλαδή τις παύσεις που αντιστοιχούν πριν και μετά.

Στην πιο αργή και στιβαρή μελωδική φράση που ακολουθεί, θα ήταν μια καλή ευκαιρία να δοθεί βαρύτητα στη συνοχή μεταξύ των νοτών, ίσως με πιο αργό και επίσημο χαρακτήρα, αφού υπάρχει χρονικό περιθώριο για εκφραστικότητα και ενδεχομένως και για να γίνει πιο εμφανής η ρυθμική αυτή αντίθεση. Το glissando που εμφανίζεται από το ντο' στο φα' εκτελείται με τα κλειδιά του οργάνου[151] και εδώ ένας βοηθητικός στόχος θα ήταν η σαφήνεια των τονικών υψών, για να είναι ξεκάθαρες οι νότες στην χαμηλή οκτάβα.

Αντίθετα, στις ομάδες των πεντάηχων που ακολουθούν και επιταχύνονται, απαιτείται καλό μέτρημα του ρυθμού και ετοιμότητα τόσο στην άρθρωση όσο και στους δακτυλισμούς, καθώς τα staccato πυκνώνουν χωρίς παύσεις ενδιάμεσα και οι νότες εναλλάσσονται συνεχώς. Το τριπλό staccato που υπάρχει σε αυτή τη φράση αρθρώνεται ως «τ-κ-τ» και το διπλό staccato με τέσσερις αξίες που έρχεται μετά παίζεται με τα σύμφωνα «τ-κ-τ-κ».

Λαμβάνοντας πάντα υπόψη την αγωγική[152] που τώρα επανέρχεται (Tempo I), εδώ μπορεί να τονιστεί η εναλλαγή των οκτάβων. Μεσολαβεί ένα γρήγορο ρυθμικό σχήμα και έπειτα τα staccati στο λα''' μπορούν να ερμηνευτούν ως δύο απλά, ύστερα ως τετραπλά και στο τέλος ως εξαπλά. Το glissando[153] του τελευταίου πενταγράμμου πραγματοποιείται με τα κλειδιά του οργάνου κατά χρωματική διαδοχή των φθόγγων μέχρι να φτάσει στο ψηλό σι'''. Τέλος, η τελευταία νότα, δηλαδή το ντο'''' της τελικής κορύφωσης και κατάληξης δεν είναι κάτι σύνηθες και χρήζει μεγάλης ταχύτητας και ελέγχου στη διαχείριση του αέρα στο επιστόμιο για να διατηρηθεί και στο σωστό τονικό ύψος.

2.2. 2ο μέρος: «Adagio»

Το δεύτερος μέρος του έργου ονομάζεται «Adagio»,[154] που σημαίνει αργά (υπάρχει και η ένδειξη «Largo», τοποθετημένη εκ των υστέρων αντί για το «Adagio» του συνθέτη που φαίνεται διαγραμμένο). Αρχίζει σε δυναμική *pianissimo* με δύο αξίες μισού φα-σι, ενωμένα με legato.[155] Το ίδιο συμβαίνει με το επόμενο ντο' τέταρτο που

[150] Foley, «Analysis for Performance», 21.

[151] *FluteXpansions.*

[152] Foley, «Analysis for Performance», 18.

[153] *FluteXpansions.*

[154] Stephen Johnson, «What is Adagio in Music?», *Classical Music*, Πρόσβαση 20 Φεβρουαρίου 2026, https://www.classical-music.com/features/musical-terms/what-is-adagio-in-music

[155] Music Theory Academy, «Staccato and Legato Explained- how to read and play these beautiful musical articulations», *YouTube* video, 5:25, Πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2026, https://www.youtube.com/watch?v=egI_hyO_YnE

πάει σε φα δίεση’ μισό με legato και έπειτα γίνεται ολόκληρο με κορώνα, κι εκεί υπάρχει και ένα decrescendo. Με την διπλή διαστολή που δημιουργεί και κάποιου είδους τμηματοποίηση στη φραστική δομή της εναρκτήριας ενότητας (κατά την εκδοχή: «the segmentation of a whole into its constituent parts»),[156] παρατηρείται ότι η πρώτη φράση του μέρους ολοκληρώνεται με μεγάλες αξίες, αγωγική χαμηλής ταχύτητας και κορώνα, πράγμα που σημαίνει ότι κυριαρχεί αργός χαρακτήρας,[157] σημαντικό συστατικό για τη συσχέτιση κατανόησης - απόδοσης - ανάλυσης.[158]

Στην επόμενη φράση, η άρθρωση —ως παράμετρος που καθορίζει την αξιολόγηση της ερμηνευτικής απόδοσης—[159] είναι legato και συνδέει δύο μισά λα ύφεση’- ρε’ και σι ύφεση’ ολόκληρο κορώνα, ενώ σβήνει με decrescendo που προηγείται της διπλής διαστολής που κλείνει τη φράση. Μέχρι και αυτό το σημείο, η μελωδία κινείται μόνο στην πρώτη οκτάβα.

Στο δεύτερο πεντάγραμμο, η φράση ξεκινάει με παύση ογδόου, ακολουθεί ένα μι’’’ ψηλό αντίστοιχης αξίας στην τρίτη οκτάβα και επέρχεται ρε δίεση’’ μισό που δημιουργεί διάστημα εβδόμης. Ακολουθούν δέκατα-έκτα ρε δίεση’’ και ρε’’ ενωμένα με φα δίεση’’ μισό και κατόπιν σολ’ ολόκληρο πρώτης οκτάβας με κορώνα, συνοδευόμενο ξανά από decrescendo. Το τελευταίο διάστημα είναι και πάλι διάστημα εβδόμης.

Παρατηρώντας όλα αυτά, διακρίνεται παρόμοιο μοτίβο και στην επόμενη φράση, όπου αρχίζει και πάλι με παύση ογδόου και σολ’’’ ισάξιας διάρκειας που ενώνεται με λα ύφεση’’ μισό και κατά συνέπεια διαμορφώνεται διάστημα εβδόμης. Ένα σι ύφεση’ μισό που έρχεται με έναν περαστικό φθόγγο λα’, ενώνεται με legato με το μισό ντο δίεση’’’ ψηλής οκτάβας σχηματίζοντας χαρακτηριστικό διάστημα ενάτης.[160] Το ντο δίεση’’’ είναι και η τελευταία νότα πριν την διπλή διαστολή αυτής της φράσης και έχει κορώνα παράλληλα με ένα crescendo.

Μειώνοντας ξανά τη δυναμική σε *piano*, απομειώνεται και το τονικό ύψος, καθώς πηγαίνει στο ντο’ που έχει διάρκεια μισού. Η άρθρωση που κυριαρχεί και σε αυτή τη φράση είναι το legato, ενώ παράλληλα αρχίζει ξανά και μία κλιμάκωση της έντασης στο διάστημα ένατης μι’- φα’. Ο αργός χαρακτήρας του κομματιού[161]

---

[156] Catherine Nolan, «Reflections on the Relationship of Analysis and Performance», *College Music Symposium* 33/34 (1993/1994), 112-139: 117.

[157] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

[158] Bethany Lowe, «On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediatory Role of the Interpretation», *Indiana Theory Review* 24 (2003), 47-94: 49.

[159] Alexander Lerch et al., «Music Performance Analysis: a Survey», Πρακτικά του *20th International Society of Music Information Retrieval* Conference, επιμ. Alexander Lench, Claire Arthur, Ashis Pati, Siddharth Gururani, (Atlanta: Center of Music Technology, Georgia Institute of Technology, 2019), 1-11: 5.

[160] Ταμβάκος, «Δημήτρης Δραγατάκης», 5.

[161] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 69.

εξυπηρετείται από τις μεγάλες αξίες του μισού σι ύφεση''' και του ολόκληρου λα'', όπου με την κορώνα θυμίζει ισοκράτη[162] και υπάρχει η ένδειξη *pianissimo*.

Ωστόσο, η δυναμική στην έκτη φράση λειτουργεί σαν «ενοποιημένο νήμα» που εξασφαλίζει τη συνοχή,[163] καθώς αναπτύσσεται σε *mezzo-forte*, μετά από μια παύση ογδόου που μεσολαβεί, ενώ οι μεγάλες ρυθμικές αξίες αυτής της φράσης είναι ακριβώς ίδιες με τις χρονικές αξίες της φράσης που βρίσκεται ακριβώς από πάνω, δηλαδή της τέταρτης. Άξιο προσοχής θα ήταν ότι εδώ υπάρχει η ένδειξη για ερμηνεία σε μία οκτάβα ψηλότερα από την οκτάβα που είναι γραμμένη, οπότε πιθανόν να υποδηλώνει και την αρχή ενός είδους εσωτερικής κατάληξης.

Με την λογική αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πρώτη ενότητα ο μελωδικός χώρος από την πρώτη φράση έως την έβδομη, όπου συμβαίνει ένα τελείωμα που υπακούει στον κανόνα «της κορώνας»· τον παρατηρούμε σε όλη την πρώτη ενότητα, δηλαδή ότι υπάρχει μία κορώνα στο τέλος κάθε φράσης. Στη συγκεκριμένη φράση, η ένταση αποκλιμακώνεται διαδοχικά από *pianissimo* σε *pianississimo*, πράγμα που συνδυάζεται και με την επιλογή της μεσαίας και της χαμηλής οκτάβας αντίστοιχα. Αν και παρεμβάλλονται κάποιες φευγαλέες νότες, συναντάται η αξία του παρεστιγμένου ολόκληρου, που είναι μέχρι τώρα η μεγαλύτερη αξία του μέρους, ενώ η κορώνα υπάρχει στο δεύτερο ολόκληρο που είναι και το τελευταίο της φράσης, όπως συχνά συναντάται στον Δραγατάκη ευρύτερα με τον ρόλο «μίας μικρής ανάπαυλας».[164] Έτσι, αποδεικνύεται ότι μέχρι αυτό το σημείο τηρείται ξεκάθαρα ένα μοτίβο, συνιστώσα που καθιστά ακρογωνιαίο λίθο της αναλυτικής συλλογιστικής πορείας συνολικά[165] και το συγκεκριμένο μοτίβο αποτελείται από μεγάλες χρονικές αξίες και κορώνες στο τέλος από τις οπτικά σύντομες φράσεις που οριοθετούνται με διπλή διαστολή.

Ακολουθεί μία ρυθμική φράση, με τέσσερα τρίηχα δεκάτων-έκτων στην πρώτη επάνω σειρά και δύο ακόμη στην επόμενη σειρά. Η αλλαγή είναι απότομη τόσο στη δυναμική που γίνεται *fortississimo*, όσο και στην άρθρωση που γίνεται *staccato* και γι' αυτό ίσως θα μπορούσε να εκτιμηθεί ως η αρχή μιας δεύτερης (μικρότερης σε έκταση) υποενότητας. Η αρχική νότα είναι το σι''', το οποίο επανέρχεται ανά κάθε δεύτερη νότα και δημιουργεί έτσι ένα εφέ σε συνδυασμό με το ρυθμικό σχήμα των τρίηχων. Μετά τα τρίηχα ακολουθεί ένα μισό σολ δίεση' με legato από την προηγούμενη νότα που είναι ίδια και με τονισμό (accent). Διατηρώντας μία κορώνα, το σολ δίεση' πέφτει με glissando και καταλήγει σε σολ' φυσικό που είναι staccato και δέκατο-έκτο. Η χρήση της χρωματικής κλίμακας που χαρακτηρίζει και όλο το μέρος, ευρύτερα, γίνεται αρκετά διακριτή σε αυτή τη φράση.

---

[162] Ταμβάκος, «Δημήτρης Δραγατάκης», 5.

[163] Ryan McClelland, «Performance and Analysis Studies», 99.

[164] Ράμου, «Εισαγωγή», xvii.

[165] Jonathan Dunsby, «Thematic and Motivic Analysis», στο *Cambridge History of Western Music* Theory, επιμ. Thomas Christensen (Cambridge, Cambridge University Press, 2008), 907-926: 921.

Η δυναμική πέφτει μετά τη διπλή διαστολή, όπως και η οκτάβα και ίσως αυτό να είναι μια ένδειξη ότι προετοιμάζεται μια κατάληξη. Εμφανίζεται ένα ντο δίεση' μισό ενωμένο με legato με τέταρτο παρεστιγμένο ίδιας συχνότητας και στη συνέχεια ντο' όγδοο με ρε' ολόκληρο ξανά ενωμένα, κι έτσι γίνονται ξανά αισθητές οι μεγάλες αξίες που επανέρχονται συνεχώς και επομένως αποτελούν ένα κύριο γνώρισμα της ρητορικής αυτού του μέρους.

Η τελευταία φράση ξεκινάει με παύση ογδόου και pianissimo από το ρε'. Το μι ύφεση'' που ακολουθεί είναι μισό παρεστιγμένο και το διάστημα ενάτης[166] που προκύπτει δένεται με γραμμή legato. Το μέρος ολοκληρώνεται με ακόμα μία μεγάλη αξία: μι''' ολόκληρο παρεστιγμένο που συνοδεύεται από κορώνα.

2.2.1. Ερμηνευτική Προσέγγιση του ΙΙ. «Adagio»

Ο χαρακτήρας του δεύτερου μέρους «Adagio» του έργου, είναι αργός, με μεγάλες αξίες και δεμένες μεταξύ τους νότες ως προς την άρθρωση. Αν υποθέσουμε, όπως έχει ειπωθεί, ότι τρεις άνθρωποι μιλάνε για το ίδιο θέμα, τότε ο δεύτερος είναι πιο διαλλακτικός και ελίσσεται. Οι δέκα διπλές διαστολές θα μπορούσαν να επισημαίνουν περιθώρια χρόνου, παύσεις, συλλογισμό.

Η μελωδία εισάγεται ήρεμα σε συνδυασμό με τις μεγάλες αξίες που δεσπόζουν σε όλη την πρώτη σειρά του πενταγράμμου. Η χαμηλή δυναμική με την οποία ξεκινάει η πρώτη φράση, όπως και οι περισσότερες, κρατάει τεταμένη την προσοχή του ακροατηρίου καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Αναφορικά με τις κορώνες των φράσεων, όπως στην πρώτη και στη δεύτερη φράση, είναι στη ευχέρεια του ερμηνευτή να δημιουργήσει ενδεχομένως την ψευδαίσθηση ότι υπάρχει το περιθώριο του χρόνου (μιας και ο γενικότερος χαρακτήρας είναι ελεύθερος), χωρίς όμως να χαθεί η αγωγική του μέρους. Άλλωστε, η εσωτερική αντίληψη του έργου και ο τελικός ήχος που παράγεται τείνουν συνεχώς στο να «ευθυγραμμίζονται».[167]

Περνώντας στο δεύτερο πεντάγραμμο, το μι''' με το οποίο ξεκινάει η τρίτη φράση είναι καλό να ενταχθεί με έναν τρόπο ώστε να εξυπηρετεί τον χαρακτήρα της γενικότερης μουσικής ιδέας, δεδομένου ότι «η εκφραστικότητα εξαρτάται από το στιλ».[168] Οι μικρές νότες μπορούν να αποδοθούν ως διακριτικά περάσματα, που όμως είναι εξίσου σημαντικά αφού προσδίδουν λεπτομέρεια σε ένα μέρος όπου η δυσκολία έγκειται σε παράγοντες πέραν την δεξιοτεχνίας. Ένας τέτοιος παράγοντας μπορεί να είναι η σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ των συστατικών που είναι μέρος της επιτέλεσης (όπως οι τονισμοί) και των χαρακτηριστικών που προέρχονται από την ανάλυση της μουσικής δομής και που επικοινωνούνται και στους ίδιους τους

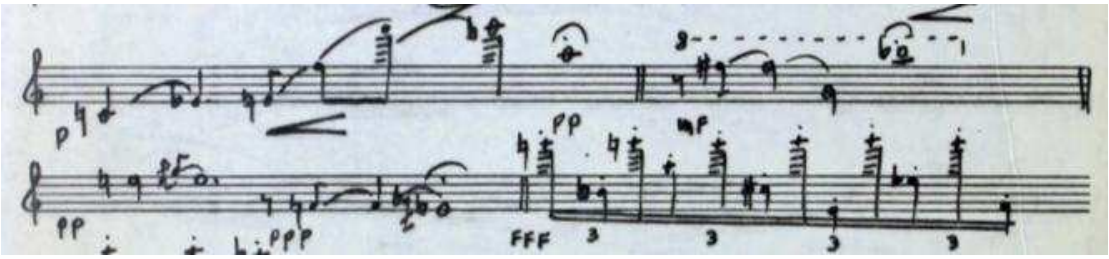
[166] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 68.

[167] Gritten, «Musical Performance», 98.

[168] Lerch et al., «Music Performance Analysis», 3.

ακροατές, παρόλο που αποδίδονται εξ ολοκλήρου στον ερμηνευτή.[169] Ο ρόλος της έντασης ενισχύεται με τα crescendi και decrescendi που βρίσκονται πριν τις διπλές διαστολές, με προσοχή έτσι ώστε να υπάρχει ακρίβεια στον μουσικό χρόνο και να μην μετατραπεί το σβήσιμο της έντασης σε αργοπορία εις βάρος της αγωγικής.

Η πέμπτη και η έκτη φράση στο τρίτο πεντάγραμμο, ταιριάζει να εκφραστούν με αποφασιστικότητα, λόγω της σταδιακής ανόδου της μελωδίας, αλλά και του legato που προϋποθέτει καλή διαφραγματική στήριξη, ειδικά στις διαδοχικές αλλαγές τονικού ύψους όπως στο σημείο που αναδεικνύεται στο Μουσικό παράδειγμα 3. Με το ίδιο σκεπτικό μπορεί να αντιμετωπιστεί και η επόμενη φράση, όπου η μετατόπιση της οκτάβας προς τα πάνω καταδεικνύει την επιλογή του συνθέτη να τονίσει το εύρος των συχνοτήτων του οργάνου αλλά και την ένταση, αν λάβει κανείς υπόψη και τη δυναμική του *mezzo-forte*. Το γεγονός αυτό μεταφράζεται για τον εκτελεστή ως «δυναμική μεταξύ της διαισθητικής και της συνειδητής σκέψης που χαρακτηρίζει την πράξη της ανάλυσης σε σχέση με την απόδοση».[170]



Μουσικό παράδειγμα 3. Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες*, «Adagio», 3ο και 4ο πεντάγραμμο.

Η έβδομη φράση είναι κατάλληλη για να περάσει ένα αίσθημα χαλάρωσης και απελευθέρωσης της έντασης. Ο ερμηνευτής μπορεί να αξιοποιήσει τη διαδοχική πτώση της δυναμικής αλλά των οκτάβων με τέτοιο τρόπο ώστε να κρατήσει το ενδιαφέρον του κοινού ακόμα και όταν ο ήχος καταλήγει σαν ψίθυρος στο τελείωμα της κορώνας.

Με την επόμενη φράση του ίδιου πενταγράμμου το ύφος διαφοροποιείται, πράγμα που ο φλαουτίστας μπορεί να αναδείξει με αντίστοιχο τρόπο. Το σι''' μπορεί να λειτουργήσει ως βάση που παραμένει απαράλλαχτη (εκτός από το τελευταίο σι''' που γίνεται ύφεση) και άρα όλες οι υπόλοιπες νότες κινούνται γύρω από αυτή. Πρόκειται για ένα αρκετά δεξιοτεχνικό σημείο σε σχέση με το υπόλοιπο ύφος του μέρους, αν συνυπολογίσει κανείς την παράμετρο του καθαρού staccato και του τονικού ύψους που μεταβάλλεται συνεχώς. Το glissando-pitch bend πάνω στο σολ

[169] Eric Clarke, «Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995), 21- 54: 21.

[170] Gritten, «Musical Performance», 97.

δίεση' υλοποιείται με τα χείλη[171] από τον εκτελεστή και μπορεί να εκτυλίσσεται έτσι ώστε να οδηγήσει ανεπαίσθητα στο σολ', δίνοντας την αίσθηση «γλιστρήματος» επάνω στα τονικά ύψη. Στο σημείο αυτό ταιριάζει να αναφερθεί ότι γενικότερα η «εμπειρία της κίνησης», η μετατροπή δηλαδή της μουσικής κίνησης σε βιολογική κίνηση από το σώμα του εκτελεστή, ή ακόμα και μεμονωμένα η απόδοση της οποιασδήποτε μουσικής κίνησης-φράσης έχει απασχολήσει ιδιαίτερα και είναι συχνό θέμα αναφοράς τόσο από εμπειρικές όσο και από θεωρητικές απόψεις. [172]

Η προσέγγιση της ένατης φράσης μπορεί να πραγματοποιηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσει την εντύπωση του μετέωρου ή αβέβαιου στοιχείου. Αν ο εκτελεστής καταφέρει να προκαλέσει την αίσθηση ότι όλοι «κρέμονται» από τα χείλη του, σίγουρα έχει επιτύχει να δείξει ότι αυτό που έχει να πει η μουσική είναι κάτι πολύ σημαντικό και στα πλαίσια της μουσικής απόδοσης μιας «ομιλίας» σύμφωνα και με τον τίτλο του έργου. Ασφαλώς, οι απόψεις των ερευνητών διίστανται όσον αφορά στο τι ορίζεται ως «εκφραστικό», ευρύτερα. [173]

Ένας καλός στόχος που αναλογεί στην τελευταία φράση είναι το διακριτικό άκουσμα, σύμφωνα και με το ακουστικό υπόβαθρο που έχει προηγηθεί. Έτσι ξεχωρίζει άλλωστε και η εξοικείωση του κάθε μουσικού εκτελεστή να συνδέει το δικό του δημιουργικό εσωτερικό «είναι» με τις προθέσεις γραφής του συνθέτη, δηλαδή σεβόμενος το ίδιο το μουσικό κείμενο.[174] Η εναλλαγή στις νότες μπορεί να έχει έναν ανάλαφρο χαρακτήρα, με την έννοια ότι η μελωδία δεν έχει σαφή σημεία αφετηρίας ή άφιξης, καθώς πιο πολύ τείνει να αφήνει ερωτηματικά ή καλύτερα μοιάζει να μένει μετέωρη και πάλι.

2.3. 3ο μέρος: «Presto»

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου ονομάζεται «Presto» που σημαίνει ταχύτατα ή πολύ γρήγορα.[175] Λόγω της μεγαλύτερης έκτασής του σε σχέση με τα δύο προηγούμενα, φτάνοντας δηλαδή σχεδόν τη μιάμιση σελίδα, δίνει τη δυνατότητα και για μια ανάλυση που να βασίζεται αρκετά σε —περισσότερο εκτεταμένα— δομικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, βλέποντας εκ πρώτης όψεως το μέρος, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ενδεχομένως θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο ενότητες (Α και Β), όπου η πρώτη φτάνει μέχρι το έβδομο πεντάγραμμο και η δεύτερη συνεχίζει

---

[171] *FluteXpansions.*

[172] Patrick Shove and Bruno H. Repp, «Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical perspectives», στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995), 55-83: 79.

[173] Lerch et al., «Music Performance Analysis», 5.

[174] Stefan Reid, «Preparing for Performance», στο *Musical Performance: A Guide to Understand*, επιμ. John Rink (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), 102-112: 106.

[175] «Presto», *M5Music*, Πρόσβαση 11 Ιανουαρίου, https://www.m5music.hk/en/dictionary/presto/?srsltid=AfmBOoq-pWuUeFEi_M8zgZ_58qXsg1k3YyHpH-R3xApO8W3Xv_4x4LGC

από το όγδοο μέχρι και το τελευταίο, δηλαδή το δέκατο έκτο πεντάγραμμο. Ένα απλό κριτήριο για αυτόν τον διαχωρισμό είναι η διάρκεια των παύσεων που μεσολαβούν.

Με την ίδια λογική μπορεί να επιχειρηθεί και ο εντοπισμός των μουσικών χειρονομιών-κινήσεων που απαρτίζουν το μέρος, βασιζόμενοι δηλαδή στις παύσεις που εντοπίζονται, καθώς δεν υπάρχει διαχωρισμός μέτρων· άρα, η δομή παραπέμπει σε λογική άμετρης ενότητας (senza misura)[176] όπως είδαμε άλλωστε και στο πρώτο μέρος. Το πρώτο πεντάγραμμο ξεκινάει με σολ'', αλλά γρήγορα έρχεται ένα ντο δίεση΄, όπως και στη συνέχεια ένα ντο'' πέραν των περαστικών νοτών που παρεμβάλλονται, ενώ η φράση οδηγείται στο ντο'''' όπου και κλείνει, αφού ακολουθούν παύσεις. Μία κίνηση με glissando κατευθύνει προς το δεύτερο πεντάγραμμο, όπου υπερισχύει το μι', ενώ αυτό που παραλλάσσεται είναι το ρυθμικό σχήμα με τρίηχα είτε ογδόων, είτε δεκάτων έκτων. Συγχρόνως, διαφοροποιείται το τονικό ύψος του κάθε φθόγγου, διατηρώντας και τη δυναμική *forte* που προϋπάρχει. Στο τρίτο πεντάγραμμο μπορεί να θεωρηθεί ότι κλείνει η πρώτη από τις μουσικές κινήσεις (α1), η οποία μένει στο λα''', περνώντας και από τις στιγμιαίες νότες που παρεμβάλλονται και κάνουν εμφατικό-εκφραστικό[177] το κλείσιμο στο λα''' πριν τις παύσεις.

Η διαφοροποίηση της δυναμικής σε *piano,* υπογραμμίζει την σταθερή προτίμηση του συνθέτη για το σι' (ένας μάλλον κομβικός φθόγγος στο έργο) ανοίγοντας την δεύτερη κίνηση (α2). Συνεχίζει με ένα ρε ύφεση' (ως υποδηλούμενο του ντο δίεση') και ντο', ενώ στο τέταρτο πεντάγραμμο, επικρατεί ο φθόγγος ντο δίεση'' και εμφανίζεται εναλλάξ με το ρε''' υπενθυμίζοντας και το διάστημα ενάτης[178] —σήμα κατατεθέν της γραφής του συνθέτη, ώσπου καταλήγει σε ντο φυσικό''. Χωρίς κάποια διακοπή, ξαναεμφανίζεται το ντο δίεση' στο παρακάτω πεντάγραμμο και μετά από ένα ρυθμικό σχήμα[179] επικρατεί για αρκετό χρόνο ένα φα΄, που τονίζεται με accent είτε στο πρώτο δέκατο έκτο, είτε στο πρώτο και το τέταρτο, αντίστοιχα. Το ρυθμικό αυτό μοτίβο στη συνέχεια παραμένει, ενώ εξελίσσεται βαθμιαία σε όλο και περισσότερες διαφορετικές συχνότητες ανά όγδοο. Η κατάληξη γίνεται ξανά σε ντο'''' όπως και στην αρχή της προηγούμενης κίνησης κάνοντας αισθητή την τραχύτητα του έργου —και με το ίδιο καταληκτικό ρυθμικό σχήμα της προηγούμενης κίνησης—, ενώ ακολουθεί παύση.

Με δυναμική fortissimo ξεχωρίζει η τρίτη ενότητα (α3), η οποία αρχίζει με ρε''' τέταρτο και συνεχίζει με μι ύφεση''' τέταρτο δις παρεστιγμένο, πράγμα που τονίζει τις συγκριτικά μεγαλύτερες αξίες που διακατέχουν αυτή την κίνηση σε σχέση με τις υπόλοιπες. Η τελευταία νότα αυτού του πενταγράμμου συνοδεύεται με ένα crescendo και είναι το σι', φθόγγος ο οποίος τονίστηκε έντονα και στην προηγούμενη κίνηση. Με ένα διακεκομμένο πέρασμα από το φα δίεση''' και φα φυσικό',

[176] Ράμου, «Εισαγωγή», xvii.

[177] Τσούγκρας, «Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2003): *Τρεις* Ομιλίες, για σόλο φλάουτο (1973)», 4.

[178] Ταμβάκος, «Δημήτρης Δραγατάκης», 5.

[179] Ό.π., 5.

συναντάται και πάλι ντο φυσικό’’’ και ντο δίεση’, ενώ στη συνέχεια περιστρέφεται ξανά γύρω από το σι’’, προσθέτοντας τρίλια και ξανά crescendo που έχει ως αφετηρία δυναμική *piano*. Κατόπιν, επαναφέρει το φα δίεση’ και ντο’’, κι έπειτα ξανά ντο’’’’ και ντο’’’ και τέλος, ολοκληρώνει την υποενότητα σε σολ’. Έτσι, συμπεραίνει κανείς, ότι οι φθόγγοι ντο και ντο δίεση είναι από τις βασικές προτιμήσεις σε αυτό το μέρος, τουλάχιστον μέχρι αυτό το σημείο, γι’ αυτό και γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε αυτές.

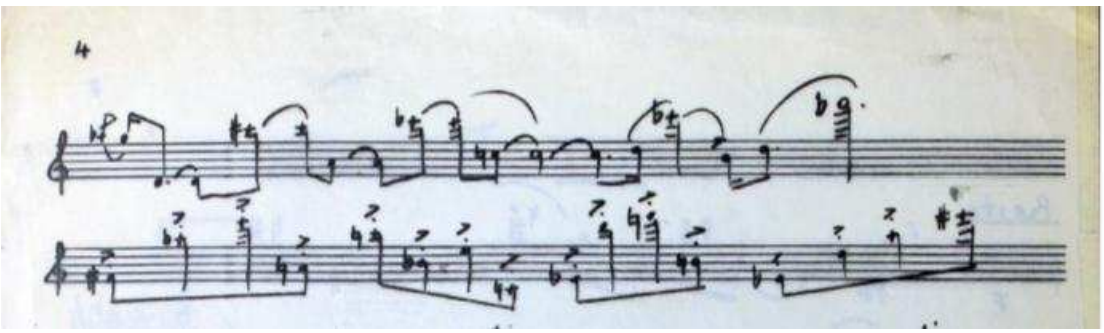
Με ένα ρε’ ο συνθέτης εισάγει την δεύτερη υποενότητα στο όγδοο πεντάγραμμο, ενώ μονάδα μέτρησης της αγωγικής εδώ είναι το όγδοο, σε αντίθεση με το τέταρτο που επικρατεί ως μονάδα μέτρησης στις υπόλοιπες φράσεις πριν και μετά. Παράλληλα έρχεται και επανέρχεται ένα μι ύφεση’ της ίδιας οκτάβας αλλά και της αμέσως επόμενης οκτάβας. Παραμένοντας στην ίδια μουσική κίνηση (β1), δεν θα πρέπει να παραλειφθεί η συνεχής επαναφορά του ρυθμομελωδικού μοτίβου μι’-σολ’-μι ύφεση’’-φα δίεση’’ με αυξανόμενη ταχύτητα. Η επανάληψη γίνεται ολόκληρη πεντέμισι φορές, κι αυτό γιατί την έκτη φορά μετά το μι’-σολ’ ακολουθεί λα’ που κατευθύνεται με glissando σε μι ύφεση’’’, όπου και ολοκληρώνει τη φράση ως φθόγγος που την έχει ήδη προσδιορίσει σημαντικά σε όλη τη διάρκειά της. Σε αυτό το σημείο, ιδιαίτερη μνεία μπορεί να γίνει στην παρατήρηση του Kendall Taylor που διατυπώνει ότι η ανάλυση μπορεί να βοηθήσει τον ακροατή να κατανοήσει τόσο τις προθέσεις του συνθέτη όσο και τα κίνητρά του,[180] κι έτσι με την έντονη επαναληπτικότητα του μι ύφεση’’ αναμφισβήτητα ο Δραγατάκης επιχειρεί να μεταδώσει συμβολικά ένα μήνυμα επιμονής σε κάποιο νόημα ή έννοια.

Η παύση στο τέλος της ένατης σειράς του πενταγράμμου προετοιμάζει για την επόμενη κίνηση που πρόκειται να έρθει, η οποία καλύπτει τα δύο επόμενα πεντάγραμμα, εφόσον τηρεί την ίδια λογική της παύσης στο κλείσιμο. Σε αυτή τη φράση (β2), μείζον ρόλο διαδραματίζουν ρυθμικά σχήματα και παραλλαγές τους, ενώ η συχνότητα του σι ύφεση συναντάται πέντε φορές, είτε στη δεύτερη είτε στην τρίτη οκτάβα. Οι αμέσως επόμενοι φθόγγοι που είναι πιο συχνοί είναι το μι, το φα δίεση και το λα ύφεση, οι οποίοι συναντώνται ο καθένας τέσσερις φορές συνολικά, περνώντας από όλες τις οκτάβες του εύρους του οργάνου. Η φράση κλείνει μέσω ενός glissando που κατευθύνεται από το φα δίεση’’’ στο σι ύφεση’’’ που επισημαίνεται με κλιμάκωση της έντασης. Ανιχνεύοντας για χρήση πεντατονικών κλιμάκων, δεν σχηματίζονται με τους αυτούσιους φθόγγους που είναι γραμμένοι, φαινόμενο που δεν συμβαίνει ούτε και στο υπόλοιπο μέρος (όπως και στο προηγούμενο), λόγω του ότι εμφανίζονται συχνές επαναλήψεις φθόγγων ή και έντονη χρωματικότητα μεταξύ τους.

Φτάνοντας στην τελευταία φράση (β3) που βρίσκεται στη δεύτερη σελίδα του μέρους, θα ήταν λογικό να κρίνει κανείς ότι εμπεριέχεται και μία καταληκτική φράση που σχηματίζει την Coda, ουσιαστικά, όλου του έργου. Στο δωδέκατο πεντάγραμμο ξεχωρίζει και το μι ύφεση’’’ τόσο ως διάρκεια σε σχέση με τους άλλους φθόγγους,

[180] Nolan, «Relationship of Analysis and Performance», 120.

αλλά και ως τονικό ύψος. Η φράση πλαισιώνεται από λα ύφεση'' και λα ύφεση''', ενώ σχετικά πυκνά είναι και ρε' και ρε'' (Μουσικό παράδειγμα 4).



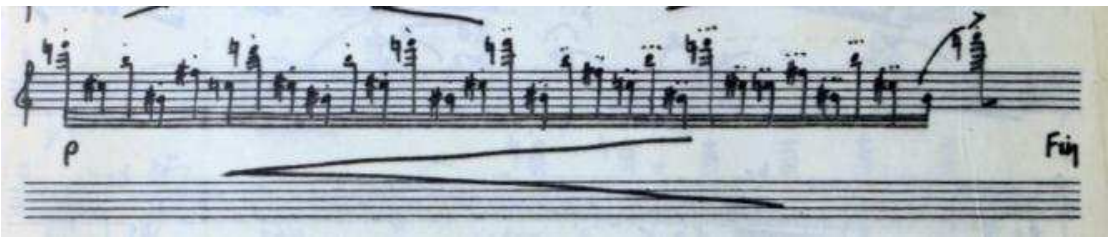
Μουσικό παράδειγμα 4. Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες*, «Presto», 12ο και 13ο πεντάγραμμο.

Κατά συνέπεια, αν εξετάσουμε τα τέσσερα τελευταία πεντάγραμμα (13ο έως 16ο) ως μία μεγάλη κατάληξη, στο πρώτο εκ των τριών διακρίνονται τέσσερις ομάδες τεσσάρων ογδόων, όπου κάθε αξία τονίζεται με accent και staccato. Τα ντο''' και ντο' που εμφανίζονται στην δεύτερη ομάδα, υπενθυμίζουν τον φθόγγο που είχε ξεχωρίσει από την αρχή του μέρους. Στην τρίτη ομάδα υπάρχει ένα φα''' και στο επόμενο πεντάγραμμο ξανά φα' και φα''. Με αυτό τον τρόπο οι φθόγγοι περιπλέκονται, αφού και δύο ντο δίεση' πλαισιώνουν αυτό το πεντάγραμμο όπως και ένα ντο δίεση''' υπάρχει ακριβώς στη μέση. Αξίζει να αναφερθεί ότι όλη αυτή η φράση διέπεται από τη διπλάσια αγωγική, εφόσον πρόκειται για δέκατα-έκτα, ενώ κατευθύνεται με glissando στο ρε''' που καταλαμβάνει όλο το επόμενο πεντάγραμμο και συνδέει το αρχικά πυκνό staccato με decrescendo. Έπειτα, τόσο η ταχύτητα όσο και η δυναμική φθίνουν ταυτόχρονα και ξανά αυξάνουν, ώσπου το staccato επιταχύνεται ακόμα περισσότερο, ενώ συνοδεύεται από decrescendo όσον αφορά την ένταση. Για άλλη μια φορά διακρίνεται το χαρακτηριστικό της στικτογραφίας, παράμετρος που επαληθεύει και την αλληλεξάρτηση μεταξύ ανάλυσης και επιτέλεσης, αφού αποσαφηνίζει τον τρόπο που ο εκτελεστής θα πρέπει να το διαχειριστεί, ερμηνευτικά, αργότερα.[181]

Πλησιάζοντας προς το τέλος του έργου, διαπιστώνεται ότι η ταχύτητα είναι ξανά διπλάσια συγκριτικά με την προηγούμενη, αφού όλη η φράση αποτελείται από τριακοστά-δεύτερα, εκτός της τελευταίας νότας. Βέβαια, η ενότητα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και μόνο από τη δυναμική, καθώς ξεκινάει με *piano* και αυξάνεται προοδευτικά με ένα μεγάλο crescendo. Χρησιμοποιώντας το φα''' που εμφανίζεται πέντε φορές, γίνεται αντιληπτό ότι το φθογγοσύνολο φα''' - ντο δίεση''- σι''- σολ δίεση' έρχεται και επανέρχεται σε διάφορες μορφές, δηλαδή είτε με διαφορετική διαδοχή, είτε με τους τρεις από τους τέσσερις φθόγγους. Ακριβώς στη κέντρο της φράσης που υπάρχει φα''' ξεκινάει διπλό staccato για πέντε φθόγγους, καθώς μέχρι τώρα το staccato ήταν απλό, ενώ στη συνέχεια γίνεται τριπλό. Η μουσική κίνηση κλείνει με legato από το σολ' στο ντο'''', όπου συμβαίνει και το αποκορύφωμα

[181] Lester, «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation», 197.

της έντασης σε συνδυασμό με τον τονισμό του accent και staccato (Μουσικό παράδειγμα 5).



Μουσικό παράδειγμα 5. Δημήτρης Δραγατάκης, *Τρεις Ομιλίες*, «Presto», 16ο πεντάγραμμο.

Στην ίδια σειρά βέβαια, έχει εμφανιστεί ήδη τέσσερις φορές το ντο'' νωρίτερα, οπότε αυτό ενδεχομένως λειτουργεί ως μία προετοιμασία για τον τελικό φθόγγο, που όμως ως ήχος το ντο δεσπόζει σε όλο το έργο, ανεξάρτητα της οκτάβας που βρίσκεται κάθε φορά. Αυτή η προετοιμασία σαφώς γίνεται πιο διακριτή στη διαδικασία της ανάλυσης, λόγω του ότι «δεν περιορίζεται σε χρονική διάρκεια»,[182] ενώ αντίθετα στην διαδικασία μιας παρουσίασης ενδεχομένως ένα τέτοιο στοιχείο να μη γίνει ξεκάθαρα αισθητό εξαιτίας και της ταχύτητας που διέπει τη φράση. Τέλος, μέσω της φθογγικής, διαστηματικής και αγωγικής συγκρότησης, το φινάλε αποκτά έντονα δραματικό χαρακτήρα. [183]

2.3.1. Ερμηνευτική Προσέγγιση του ΙΙΙ. «Presto»

Σε αυτό το μέρος ο ερμηνευτής χρειάζεται να λάβει υπόψη του τη δομή των μερών ολιστικά, η οποία είναι ελεύθερη και «αυτοσχεδιαστική».[184] Σαφώς, τα «μικρής έκτασης»[185] ρυθμικά σχήματα που επαναλαμβάνονται αποτελούν μία σταθερά, αλλά γενικότερα αυτό που βοηθάει τον εκτελεστή να το βγάλει εις πέρας είναι να το σκέφτεται σε εξακολουθητικές μουσικές κινήσεις και χειρονομίες και το πώς αυτές διασυνδέονται και εξελίσσονται παρατακτικά.

Πιο ειδικά, το ξεκίνημα της πρώτης φράσης θα μπορούσε να δηλώνει μια έκπληξη ή και απορία. Καθώς η αρχική δυναμική είναι *forte*, χρειάζεται καλή στήριξη του αέρα, ώστε να αναδειχθούν και τα μεγάλα διαστήματα που σχηματίζουν την μουσική κίνηση. Το ντο'''' είναι πολύ χαρακτηριστική περίπτωση τέτοιου σημείου μέσα στη φράση (α1). Σε μεγαλύτερο βάθος, ο εκτελεστής μπορεί να τονίσει με τον δικό του τρόπο και την «προσγείωση» που συμβαίνει προς το μι' μέσα στην ίδια φράση, ούτως ώστε να εισάγει ομαλά στο κυρίως θέμα του μουσικού κειμένου. Εδώ μπορούμε να επικαλεστούμε και την άποψη του William Rothstein, σύμφωνα με την

[182] Nolan, «Relationship of Analysis and Performance», 113.

[183] Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο,* 68.

[184] Ό.π., 68.

[185] Ό.π., 68.

οποία: «η επιτέλεση δεν είναι μία εξήγηση της ανάλυσης».[186] Θα πρέπει να αναφερθεί ότι το glissando που έχει αυτόν τον ρόλο πραγματοποιείται με τα κλειδιά σε αυτό το σημείο της παρτιτούρας. Αναμφισβήτητα, καλό είναι να ληφθούν ιδιαίτερα υπόψη οι τονισμοί (accents), σύμφωνα με τους οποίους ο φλαουτίστας θα πρέπει να κινηθεί για να προσδιορίσει όσο γίνεται τις στιγμές που πρέπει να δοθεί περισσότερη βαρύτητα, παρά το εν γένει αυτοσχεδιαστικό ύφος του έργου.

Μια ανάλογη περίπτωση φαίνεται στη δεύτερη φράση (α2), όπου προσφέρεται το περιθώριο για σιγουριά και σταθερότητα, όπως το σι' ή και το φα' που ακούγονται για αρκετή ώρα. Ένα τέτοιο μήνυμα μπορεί να μεταδοθεί στο κοινό προβάλλοντας και το στοιχείο της επιμονής, μέσω της επανάληψης του μοτίβου ντο δίεση''-ρε''' ή και το αντίστροφό του. Για αρκετή ώρα δεν συμβαίνει καμία μεγάλη διακοπή, πράγμα που προϋποθέτει τόσο την οργάνωση των αναπνοών εκ των προτέρων, όσο και την προετοιμασία για ένα αρκετά δεξιοτεχνικό κλείσιμο στο ντο'''' ξανά.

Στην επόμενη φράση (α3), η χρήση της αντίστροφης δυναμικής (σε σχέση με το α2) προδιαθέτει το ακροατήριο για ό,τι θα επακολουθήσει. Αυτή η μουσική κίνηση μπορεί να αποδοθεί ως ένα αινιγματικό στοιχείο της ανθρώπινης ομιλίας, που διηγείται κάτι με έμφαση. Πιο πρακτικά, αυτό μεταφράζεται ως εγρήγορση σε συνδυασμό με φυσικότητα ώστε να μη προδίδεται η τεχνική δυσκολία, όπως για παράδειγμα στο φθογγοσύνολο λα ύφεση'''- ντο''''- ντο'''- λα ύφεση'- σολ' που εμφανίζεται στο τέλος. Επιτυγχάνεται έτσι και μια συνάφεια στην αγωγική, ειδάλλως ελλοχεύει ο κίνδυνος το ακροατήριο να μπερδευτεί σε περίπτωση που χρειαστεί να την αντιληφθεί εκ νέου και να την προσδιορίσει. Σίγουρα, και άλλα σημεία νωρίτερα χρειάζονται ιδιαίτερο σχεδιασμό κατά τη διάρκεια της μελέτης του εκτελεστή, όπως η τρίλια καθ' όλη τη διάρκεια του σι''. Αναμφίβολα, η προεργασία που χρειάζεται ο ερμηνευτής είναι το δείγμα της δυσκολίας ενός έργου και όχι η αυτούσια στιγμή της επιτέλεσης μεμονωμένα, διότι υπάρχουν πολλοί παράγοντες που μπορούν να καθορίσουν την τυχαιότητα της κάθε στιγμής, ακόμα και αν πρόκειται για τη στιγμή της σκηνικής παρουσίασης.

Μια ιδέα για το πώς μπορεί να αρχίσει η δεύτερη υποενότητα (Β), θα μπορούσε να είναι «προμηνύοντας» ξανά κάτι, υπό την έννοια κάποιου είδους «προειδοποίησης». Ειδικότερα, η αναδίπλωση των διαστημάτων που συγκροτούν την επαναληπτική φράση θα μπορούσε να προξενήσει στο κοινό την εντύπωση της αναμονής, μέσω της αντίστοιχης ηχητικής εκφραστικότητας που μπορεί να στηρίζεται ακόμα και στην ίδια την καταμέτρηση των επαναλήψεων που έχει προηγηθεί, έτσι ώστε να μην απασχολεί η επαναληπτικότητα αλλά το νόημα που αποβλέπει να μεταφέρει. Στο τελείωμα βέβαια, δεν θα πρέπει να εξαιρεθεί και το glissando που οδηγεί σε δυναμική *forte* (glissando με κλειδιά), αφού οδεύει και από το λα' προς το μι ύφεση''', φθόγγος κρίσιμος όπως συμπεραίνεται. Μια βοηθητική άποψη για τον

[186] Αναφέρεται στο: Ryan McClelland, «Performance and Analysis Studies», 98.

εκτελεστή, σε σχέση με μία τέτοιου είδους κατεύθυνση του μουσικού κειμένου είναι ότι «η επιτέλεση είναι η κατασκευή και άρθρωση του μουσικού νοήματος».[187]

Προχωρώντας, στην επόμενη φράση (β2) η ιδιαίτερα πολύπλοκη αγωγική χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή τόσο στην ταχύτητα παραγωγής του κάθε φθόγγου, όσο και στην άρθρωση, που εδώ και πάλι εμπλέκεται απλό staccato που συνδυάζεται με τρίηχα και εξελίσσεται σε διπλό. Επομένως, γίνονται ευκρινείς και οι αποφάσεις του εκτελεστή για το πώς θα χειριστεί τη διατύπωση της ερμηνείας αναπτύσσοντας παράλληλα τις απαιτούμενες τεχνικές δεξιότητες.[188] Η ένταση χρειάζεται να ενυπάρχει συνεχώς στις μεταβλητές παραμέτρους για τον εκτελεστή, κι αυτό γιατί αλλάζει τακτικά, όπως σε αυτή τη φράση που διευρύνεται από *piano* σε *forte* κατά τη διάρκειά της. Ένας κατάλληλος σχεδιασμός θα εξυπηρετούσε επίσης και για την τρίλια που εντοπίζεται στο κλείσιμο, αφού συνδέεται με ένα glissando που διεκπεραιώνεται και αυτό με τα κλειδιά, καθώς προσανατολίζεται από το φα δίεση''' στο λα ύφεση'''.

Περνώντας στην ενότητα β3, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής για τον φλαουτίστα να μεταδώσει ένα ενδεχόμενο συναίσθημα αστάθειας, ή καλύτερα συναίσθημα του «ξαφνικού» που υποννοείται από τα μεγάλα διαστήματα. Μία ακόμη συνιστώσα αυτή της φράσης, επιτελεστικά, θα μπορούσε να είναι η συνειδητή επισήμανση των άλλοτε μικρών και άλλοτε μεγάλων χρονικών αξιών ανάλογα με τον εκάστοτε φθόγγο, με στόχο και κάποια είδους «προοικονομία» για την επιρροή της αγωγικής στον χαρακτήρα του μέρους, ειδικά όσο πλησιάζει το φινάλε. Λέγοντας συνειδητή επισήμανση, εννοείται πως η επιτέλεση, πέρα από μουσική απόδοση, αποτελεί και έναν σκόπιμο παράγοντα μεταφορικής ή συμβολικής νοηματοδότησης του ζητήματος «ομιλία» στο έργο.[189]

Από αυτό το σημείο και έπειτα, γίνεται αντιληπτή μία διαρκής πύκνωση όσον αφορά την χρονική συχνότητα που εμφανίζονται οι νότες. Ακριβέστερα, η κατάληξη του τρίτου μέρους που αρχίζει στο δέκατο τρίτο πεντάγραμμο, συνιστά και την κατάληξη όλου του έργου και είναι αρκετά κρίσιμο σημείο, ενώ ταυτόχρονα προβάλλει ξεκάθαρα την δεξιοτεχνική ικανότητα του εκτελεστή με όλους τους κινδύνους που υπέχει αυτό για την τελική εντύπωση που θα μείνει στο ακροατήριο. Αναμφίβολα, μπορεί να θεωρηθεί και αποκορύφωμα του έργου και ένα σχετικό κριτήριο γι' αυτό θα μπορούσε να είναι το ότι σύγχρονες απόψεις εμπεριέχουν την εξέταση της επαρκούς (δεξιο)τεχνικής απόδοσης.[190] Αν συμφωνήσουμε με αυτή την οπτική, τότε στο σημείο όπου βρισκόμαστε, τον πρωταρχικό ρόλο έχει η ταχύτητα. Η αρχή της κατάληξης είναι σταθερή και ίσως «καταφατική», με την έννοια ότι επιβεβαιώνει το επερχόμενο φινάλε. Παρατηρούνται τονισμοί (accents) με απλά staccati και —στο επόμενο πεντάγραμμο— απλά staccati χωρίς τα accents, ίσως λόγω

[187] Gritten, «Musical Performance», 99.

[188] Reid, «Preparing for performance», 108.

[189] Lowe, «Analysis and Performance: The Role of the Interpretation», 50.

[190] Ryan McClelland, «Performance and Analysis Studies», 100.

του διπλασιασμού της αγωγικής. Γενικότερα, η πύκνωση των νοτών περιπλέκεται με τη ροή της άρθρωσης, η οποία στο προτελευταίο πεντάγραμμο πυκνώνει, αραιώνει και ξανά πυκνώνει και άρα αποτελεί προϋπόθεση η ιδιαίτερη συγκέντρωση του εκτελεστή για να επιτευχθεί το απαιτητικό μουσικό αποτέλεσμα. Η ίδια συνθήκη της προσήλωσης συνεχίζει να επικρατεί και στη συνέχεια, όπως στο glissando, που ξανά σε αυτή την περίπτωση υλοποιείται με τα κλειδιά. Συγχρόνως, ο φλαουτίστας έχει τη δυνατότητα να αξιοποιήσει τη δυναμική σε όλη τη διάρκεια της κατάληξης, ως συντελεστή στην έμφαση που πρέπει να δοθεί. Το γεγονός αυτό εντείνεται σαφώς στην τελευταία φράση του τελικού πενταγράμμου, όπου με τα τριακοστά-δεύτερα πλέον και μαζί με τη σταδιακή εξέλιξη του staccato από απλό σε διπλό και έπειτα σε τριπλό, αποκαλύπτονται οι προθέσεις δεξιοτεχνίας του συνθέτη, στις οποίες πρέπει να ανταποκριθεί ο εκτελεστής εκπληρώνοντας, με τη σειρά του, την ανάδειξη των δυνατοτήτων του οργάνου.

Συμπεράσματα – Επίλογος

Στην παρούσα διπλωματική εργασία υλοποιήθηκε μία εκτενής αναζήτηση και διαλογή πληροφοριών για το έργο Α.Κ.Κα.11.1. *Τρεις Ομιλίες* για σόλο φλάουτο του Δημήτρη Δραγατάκη, στο πλαίσιο μιας έρευνας τόσο για το ιστορικό υπόβαθρο σχετικά με τον ίδιο τον συνθέτη —δηλαδή τον βίο του, την επιλεγμένη εργογραφική επισκόπηση και το συνθετικό του ύφος—, όσο και αναφορικά με το ίδιο το έργο σε πιο εξειδικευμένη αναδίφηση. Ο ελεύθερος ατονικός χαρακτήρας των *Τριών Ομιλιών* αποτέλεσε πραγματική πρόκληση ιδιαίτερα για το αναλυτικό μέρος και κατόπιν για το ερμηνευτικό. Παρατηρώντας αρχικά την ιδιότυπη μορφή γραφής, η ανάλυση αναπτύχθηκε με το σκεπτικό μουσικών κινήσεων/ενοτήτων/φράσεων, αφού άλλωστε η φιλοσοφία του έργου είναι τρεις αυτοτελείς ομιλίες διαφορετικών ανθρώπων, που ενδέχεται να αφηγούνται ή να διηγούνται κάτι, ή ίσως καλύτερα να αντιδρούν σε κάτι, αν λάβει κανείς υπόψη του όλο το ιστορικό πλαίσιο της ταραγμένης εποχής (προσωπικά και κοινωνικά) όπου το έργο γράφτηκε (1973). Ακόμη, θα πρέπει να αναφερθεί ότι το έργο αυτούσιο συνιστά ένα ιδιαίτερο αποτύπωμα της παραγωγής του συνθέτη και μάλιστα το μοναδικό του έργο γραμμένο για σόλο φλάουτο.

Για τον λόγο αυτό, στην ανάλυση υπάρχει ποικιλία απόδοσης του νοήματος, είτε με περιγραφικό χαρακτήρα, αρχικά, είτε με πιο δομικό, έπειτα, είτε ακόμα και με χρήση αναλυτικής περιγραφής κατά το σκεπτικό μιας πιο οργανωμένης σειραϊκού χαρακτήρα γραφής στο τελευταίο μέρος, χωρίς σε καμία περίπτωση να παραπέμπει σε κάτι περισσότερο πέραν του ατονικού του χαρακτήρα. Σαφώς και δημιουργείται χώρος για αρκετή πραγμάτευση του θέματος περαιτέρω, καθώς άλλωστε έργα με αυτό το ύφος γραφής απαιτούν ευκαιρίες και δυνατότητες ευρύτερης και συγκριτικής εξοικείωσης σε ένα βάθος ρεπερτορίου και με αντίστοιχου είδους ανάλυση.

Ένα πολύ βασικό ζήτημα της εργασίας είναι η ανάδειξη της αλληλένδετης σχέσης ανάλυσης και ερμηνείας, όπου φανερώνεται η σημαντικότητα της αναγνώρισης αρχικά αυτής της αλληλουχίας, κι έπειτα η επιρροή της επίγνωσης της ανάλυσης σε σχέση με την αντιμετώπιση της ερμηνείας. Τα χαρακτηριστικά του ύφους, τα μοτίβα, η αγωγική, η μουσική γραμμή και η χρήση στοιχείων όπως οι διευρυμένες τεχνικές, είναι μόνο κάποια από τα γνωρίσματα που αρχίζουν να πραγματοποιούνται πιο συνειδητά από τον εκτελεστή, έπειτα από την αναλυτική διαδικασία.

Σχετικά με την ερμηνεία του έργου, σίγουρα τίθεται ως όρος η πιστή τήρηση όλων των ενδείξεων της παρτιτούρας, η οποία δημιουργεί τη βάση μιας τεκμηριωμένης απόδοσης, χωρίς να στερεί την ελευθερία της υποκειμενικής έκφρασης που είναι αναπόφευκτη, διότι η οπτική γωνία κάθε ερμηνευτή είναι διαφορετική. Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο συνθέτης περιγράφει πολύ ξεκάθαρα αυτό που θέλει να πει, μουσικά. Ακόμη, οι τεχνικές δυσκολίες αναντίρρητα

είναι πολλές, αλλά αυτό που περιπλέκει κυρίως τα πράγματα είναι η παράμετρος της αγωγικής και των πολύπλοκων ρυθμικών σχημάτων συχνά υψηλής ταχύτητας.

Το έργο αυτό όμως, δεν είναι μόνο πρόκληση για τον ερμηνευτή, αλλά και για το ίδιο το κοινό. Κι αυτό, γιατί χρειάζεται να κατανοήσει κανείς το βαθύτερο νόημα που ο Δραγατάκης αποσκοπεί να περάσει. Κατά την προσωπική μου άποψη (και από προηγούμενες εμπειρίες μου, ζωντανής δημόσιας παρουσίασης των δύο μερών του έργου τον Σεπτέμβριο του 2025 στην Αίθουσα Τελετών ΑΠΘ, αλλά και νωρίτερα, τον Ιούλιο του 2025 στο Φεστιβάλ Χόρτου του Ιδρύματος Αγγελίνης - Χατζηνίκου), ο κύριος στόχος του συνθέτη δεν είναι το έργο να επικοινωνήσει το νοηματικό και αισθητικό του περιεχόμενο απευθείας, αλλά να κεντρίσει την προσοχή του ακροατή έτσι ώστε να γίνουν αντιληπτά αυτά που ο ίδιος θέλει να πει προκειμένου το κοινό να αντιδράσει και τότε, αν τα νοήματα αυτά περάσουν και αρέσουν κιόλας, θα είναι κάτι θετικό.

Όποια από αυτές και αν είναι η βασική ιδέα του έργου, είναι σίγουρο ότι πρόκειται για ένα έργο με ιδιαίτερο και σπάνιο χαρακτήρα, που αναμφίβολα αφήνει περιθώρια για περισσότερη ακαδημαϊκή έρευνα και συζήτηση επί του θέματος. Για παράδειγμα, ο κριτικός σχολιασμός του λεκτικού νοήματος («ομιλία») που εμπεριέχει και η σύνδεσή του με το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής της Δικτατορίας σίγουρα μπορούν να τροφοδοτήσουν αρκετούς διαλόγους τέτοιου είδους. Γι΄αυτό και η ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα σίγουρα ήταν μία ανάπτυξη της κριτικής ικανότητας της γράφουσας επάνω στη συνθετική σκέψη του Δραγατάκη σε ένα αρχικό στάδιο, λόγω της πληθώρας τόσων σημαντικών πληροφοριών και του τρόπου ερμηνείας τους μέσα σε ένα σύντομης διάρκειας αλλά πολύ «πυκνό» έργο. Άλλωστε, το ίδιο συμβαίνει και με τις παραμέτρους της ανάλυσης και της ερμηνείας, αφού τελικά όλα καταλήγουν στις αποφάσεις που πρέπει να ληφθούν σχετικά με το ποια είναι η ορθότερη προσέγγιση του έργου.

Καταληκτικά, το πλούσιο μουσικό υλικό του έργου *Τρεις Ομιλίες*, η μορφή του ως τρία αυτόνομα μέρη, οι δεξιοτεχνικές απαιτήσεις αλλά και η αίσθηση που προκαλεί στο κοινό, αποδεικνύουν την μοναδικότητα και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτού, προσδίδοντάς του αισθητική αυτοτέλεια, δομική συνέπεια και σαφή συνθετική πρόθεση, που όμως δεν επέρχονται ως τεχνικού χαρακτήρα γνωρίσματα και επιδιώξεις από την πλευρά του ερμηνευτή, αλλά προκύπτουν ανεπιτήδευτα και με φυσικότητα, όπως ο ανθρώπινος λόγος και η διαπροσωπική επικοινωνία.

Βιβλιογραφία

I. Ελληνόγλωσση

Α. Βιβλία

Ράμου, Λορέντα (επιμ.). *Δημήτρης Δραγατάκης Έργα για σόλο πιάνο*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 2008.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ο αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί. Αθήνα.* Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178 .

Ταμβάκος, Θωμάς. *Δημήτρης Δραγατάκης (22/1/1914 – 18/12/2001) Επίσημη Δισκογραφία (1965-2021) και Αρχειακές Ηχογραφήσεις (1963-2021): Συμβολή στα 20 Χρόνια από την εκδημία του*. Αλεξανδρούπολη: Μουσική Εταιρεία Αλεξανδρούπολης, 2021.

Χάρδας, Κωνσταντίνος. *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις.* Αθήνα. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038 .

Glinka, Beata Iwona. *Εργογραφία για σόλο φλάουτο Ελλήνων συνθετών: Σημειογραφία και εκτέλεση*. Αθήνα: Bookstars, 2013.

Β. Άρθρα σε περιοδικά, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Η σκηνική μουσική του Δημήτρη Δραγατάκη και η σημασία της μέσα στο έργο του.» Στο *Πρακτικά Συνεδρίου «Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ου αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες»,* επιμ. Γιώργος Βλαστός, 192- 199. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της μουσικής, 2009.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)». *Πολυφωνία* 16 (2010): 54- 87.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη». *Πολυφωνία* 20 (2012): 43-70.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Δημήτρης Δραγατάκης και Πολιτικοποίηση». *Μουσικής Πολύτονον* 63 (2014), 25-27.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη: Αντιθέσεις.» Στο: *Πρακτικά 7ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου «Μουσική, λόγος και τέχνες»*, επιμ. Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας. 409-440. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2015. https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2016/11/ConfProc2015.pdf

Χάρδας, Κώστας. «Αναζητώντας το αέναο, διεκδικώντας το καινούργιο: Ελληνικός μοντερνισμός και αρχαίος ελληνικός λόγος». *Μουσικολογία* 22 (2015): 205-218.

Ταμβάκος, Θωμάς. «Έλληνες Δημιουργοί: Δημήτρης Δραγατάκης 1914-». Στο *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής: (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπ.» Φεβρ. '94 – Μάρτ. '95),* Β΄ Έκδοση. 4-7. Ιωάννινα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1995.

Γ. Ακαδημαϊκές Εργασίες

Αναστασίου, Αδαμαντία. «Οι Πέντε *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* (1966-1976), Κριτική Αποδελτίωση και Σχολιασμός». Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2022.

Καλοπανά, Μαγδαληνή. «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2008.

Μπρούμχεντ- Πετρομελίδου, Πηνελόπη. «Ανάλυση του έργου *Αντίκες* για σόλο πιάνο (1972) του Δημήτρη Δραγατάκη». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025.

Δ. Μουσικές Ηχογραφήσεις και κείμενα ένθετων φυλλαδίων (CD)

Δημόπουλος, Νικολός και Δημήτρης Δημόπουλος. *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο*. Αθήνα: Ίριδα, 2008. Compact disc.

Τσούγκρας, Κώστας. Εισαγωγικό κείμενο στο *Ελληνική Μουσική για φλάουτο και πιάνο*. Ένθετο CD. Ίριδα, 2008.

Ε. Ευρύτερες πηγές στο διαδίκτυο

«Αρχείο Γιάννη Ζουγανέλη». *Ψηφίδα – Συλλογές Ψηφιακών Αρχείων*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας. Πρόσβαση 5 Δεκεμβρίου 2025. https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/28030 .

«Δημήτρης Δραγατάκης», *Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής Ακουστικής*. Πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2025. https://www.iema.gr/thesaurus_s?lang=en&id=3637&q=%C4%F1%E1%E3%E1%F4%DC%EA%E7%F2%20%C4%E7%EC%DE%F4%F1%E7%F2 .

«Ένωση Ελλήνων Μουσουργών». *ΕΕΜ*. Πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2025. https://eem.org.gr/events/%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%B5%CE%AF%CE%B1-9%CE%BF%CF%85-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%8D-%CF%83%CF%8D%CE%BD%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B7%CF%82-%CE%B4%CE%B7%CE%BC/ .

«Η ιστορία των χρόνων μου, Γιάννης Ζουγανέλης 1984». *ΕΡΤ Αρχείο*. Πρόσβαση 13 Νοεμβρίου 2025. https://archive.ert.gr/8319/ .

«Μουσική δωματίου Ι/ Δημήτρης Δραγατάκης, 1914- 2001». *Κατάλογος Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη.* Πρόσβαση 13 Νοεμβρίου 2025, https://catalogue.mmb.org.gr/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=59272 .

«Πρώτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής (14-21 Απριλίου 1966)», *Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ) - έντυπο δίγλωσσο πρόγραμμα, Κατάλογος Βιβλιοθήκης ΑΠΘ – Ψηφιακό αποθετήριο,* https://digital.lib.auth.gr/record/103078. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025.

«Στέλιος Σπεράντζας». *Σαν Σήμερα*. Πρόσβαση στις 14 Νοεμβρίου 2025. https://www.sansimera.gr/biographies/262 .

«Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης». *Εθνικό Ευρετήριο Αρχείων*. Πρόσβαση στις 9 Νοεμβρίου 2025. https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/u-1862 .

[Ανυπόγραφο]. «Το κοντσέρτο της Ηπείρου». *Ελευθεροτυπία* (3.12.1987) - *Βιβλιοθήκη ΑΠΘ*. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025https://digital.lib.auth.gr/record/109396.

«Ύμνος για το Ολυμπιακό Φως». *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης και Ηλεκτρονικού Περιεχομένου*. Πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου. SearchCulture.gr .

«Complete solo piano music. Sonatinas, antiques, etudes». *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη*. Πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2025. https://mmb.org.gr/el/node/1042861 .

«Greek composers: Piano music (II) [Έλληνες συνθέτες: μουσική για πιάνο (II)]». *Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη*. Πρόσβαση 15 Νοεμβρίου 2025. https://mmb.org.gr/el/acquisition/greek-composers-piano-music-ii-ellines-synthetes-moysiki-gia-piano-ii .

«Thomas Tamvakos». Archive of Greek Classical Composers. Πρόσβαση στις 13 Νοεμβρίου 2025. https://thomastamvakos.webnode.gr/ .

ΣΤ. Εικόνες

Γραμματικού, Μαρία. *«Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του Jacopo Sipari di Pescasseroli»*. Φωτογραφία. https://2cm.es/1gykz . Πρόσβαση 15 Δεκεμβρίου 2025.

Μπατσής, Κώστας. *«Ο σολίστ Στυλιανός Τσακαλίδης»*. Φωτογραφία. https://www.tar.gr/dimitris_dragatakis_100_xronia_apo_ti_gennisi_toy_ekthesi_synaylia-article-4843.html?category_id=123 . Πρόσβαση στις 15 Δεκεμβρίου 2025.

Ζ. Βίντεο

Παπαγιαννακοπούλου, Ελένη. «Δημήτρης Δραγατάκης». *YouTube* video. 16’37’’. Δημοσίευση στις 3 Μαρτίου 2021. https://www.youtube.com/watch?v=-CEhcs_Hsfk

II. Ξενόγλωσση

Α. Άρθρα σε περιοδικά, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων

Chardas, Kostas. «On Common Ground? Greek Antiquity and Twentieth- Century Greek Music». Στο: *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, επιμ., Katerina Levidou, Katy Romanou and George Vlastos. 68-113. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Chardas, Kostas. «Performing (Ancient) Greek Modernism: Modernist Music and the Staging of Ancient Drama». Στο *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in nineteenth and twentieth* centuries, επίμ., Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou and Roderick Beaton. 274-291. London: Routledge, 2020.

Chardas, Kostas and Giorgos Sakallieros: «Musical Modernism in Greece. An Overview», in: Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris (Eds.), *Perspectives on Greek Musical Modernism.* London – New York: Routledge, 2025, 38-70.

Clarke, Eric. «Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis». Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink. 21- 54. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.

Dunsby, Jonathan. «Thematic and Motivic Analysis». Στο *Cambridge History of Western Music Theory,* επιμ. Thomas Christensen. 907-926. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Foley, Gretchen C. "Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application." *College Music Symposium* 46 (2006): 17–30. http://www.jstor.org/stable/40374437.

Gritten, Anthony. «Musical Performance: A Guide to Understand». *College Music Symposium* 23 (2002): 97- 100.

Lerch, Alexander et al. «Music Performance Analysis: a Survey». Πρακτικά του *20th International Society of Music Information Retrieval* Conference, επιμ. Alexander Lench, Claire Arthur, Ashis Pati, Siddharth Gururani. 1-11. Atlanta: Center of Music Technology, Georgia Institute of Technology, 2019.

Lester, Joel. «Performance and Analysis: Interaction and Interpretation». Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink. 197- 216. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.

Lowe, Bethany. "On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediatory Role of the Interpretation." *Indiana Theory Review* 24 (2003): 47–94. http://www.jstor.org/stable/24046461.

McClelland, Ryan. "Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography." *Indiana Theory Review* 24 (2003): 95–106. http://www.jstor.org/stable/24046462.

Nolan, Catherine. "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance." *College Music Symposium* 33/34 (1993): 112–39. http://www.jstor.org/stable/40374252.

Reid, Stefan. «Preparing for Performance», στο *Musical Performance: A Guide to Understand*, επιμ. John Rink. 102-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Shove, Patrick and Bruno H. Repp. «Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives». Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink. 55-83. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.

Β. Ακαδημαϊκές εργασίες

Tsagkarakis, Ioannis. "The Politics of culture. Historical moments in Greek Musical Modernism". PhD diss., Royal Holloway University of London, 2013.

Γ. Λήμματα εγκυκλοπαιδειών:

Chardas, Kostas. «Greece». *Grove Music Online* (2012), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11694. Πρόσβαση στις 4 Δεκεμβρίου 2025

Kalopana, Magdalini. «Dragatakis, Dimitris». *Grove Music Online* (2014), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08120 . Πρόσβαση στις 25 Ιουνίου 2025.

Δ. Ευρύτερες πηγές στο διαδίκτυο:

Johnson, Stephen. «What does Andante mean in music?». *Classical-Music – BBC Music Magazine*, Πρόσβαση 16 Δεκεμβρίου 2025, https://www.classical-music.com/features/musical-terms/what-andante

Johnson, Stephen. «What is Largo in Music?». *Classical Music*. Πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2026. https://www.classical-music.com/features/musical-terms/what-is-largo

Reynolds, Luise. «Pointillist Techniques for Painting and Drawing». *Jackson's Art Blog.* 9 Σεπτεμβρίου 2025. https://www.jacksonsart.com/blog/2025/09/09/pointillist-techniques-for-painting-and-drawing/

Προσωπική ιστοσελίδα του φλαουτίστα Roberto Fabricciani. Πρόσβαση στις 21 Δεκεμβρίου https://www.robertofabbriciani.it/2019/03/18/39/ .

Dimitris Dragatakis Archive. "Dimitris Dragatakis 1914- 2001". Πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2025. https://www.dimitrisdragatakis.com/about-dragatakis .

FluteColors. «Flutter tongue». Πρόσβαση στις 21 Δεκεμβρίου 2025, https://www.flutecolors.com/techniques/flatterzunge/ .

FluteXpansions, «Bisbigliando». Πρόσβαση στις 20 Δεκεμβρίου 2025, https://www.flutexpansions.com/bisbigliando

M5Music, «Presto». Πρόσβαση 11 Ιανουαρίου, https://www.m5music.hk/en/dictionary/presto/?srsltid=AfmBOoq-pWuUeFEi_M8zgZ_58qXsg1k3YyHpH-R3xApO8W3Xv_4x4LGC

Rutimann Flute Competition. «Rutimann Flute Competition». Πρόσβαση στις 13 Νοεμβρίου 2025. https://ruttimannflutecompetition.com/ουρς-ρουτιμαν .

Ε. Βίντεο

Music Theory Academy. «Staccato and Legato Explained- how to read and play these beautiful musical articulations». *YouTube* video, 5’25’’. Πρόσβαση 10 Ιανουαρίου 2026. https://www.youtube.com/watch?v=egI_hyO_YnE

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Αυτόγραφη παρτιτούρα του έργου

***Τρεις Ομιλίες* (1973)**

για σόλο φλάουτο

του Δημήτρη Δραγατάκη

Δραγατάκης, Δημήτρης. *Τρεις Ομιλίες* (*Three Speeches*, 1973) για σόλο φλάουτο. Χειρόγραφο. https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/57086. Πρόσβαση 6 Μαρτίου 2026.

"Three Speeches"

For Solo Clarinet

(1973)

D. Dragatakis

I

Andante

A1

p

p

p

pp

p

cres. Molto

FF

A2

p

F

p

cres. e accel.

A1'

tempo I

p

(Al.)

p

FF

II

A1

Adagio

1h (gpiano)

3h

5h

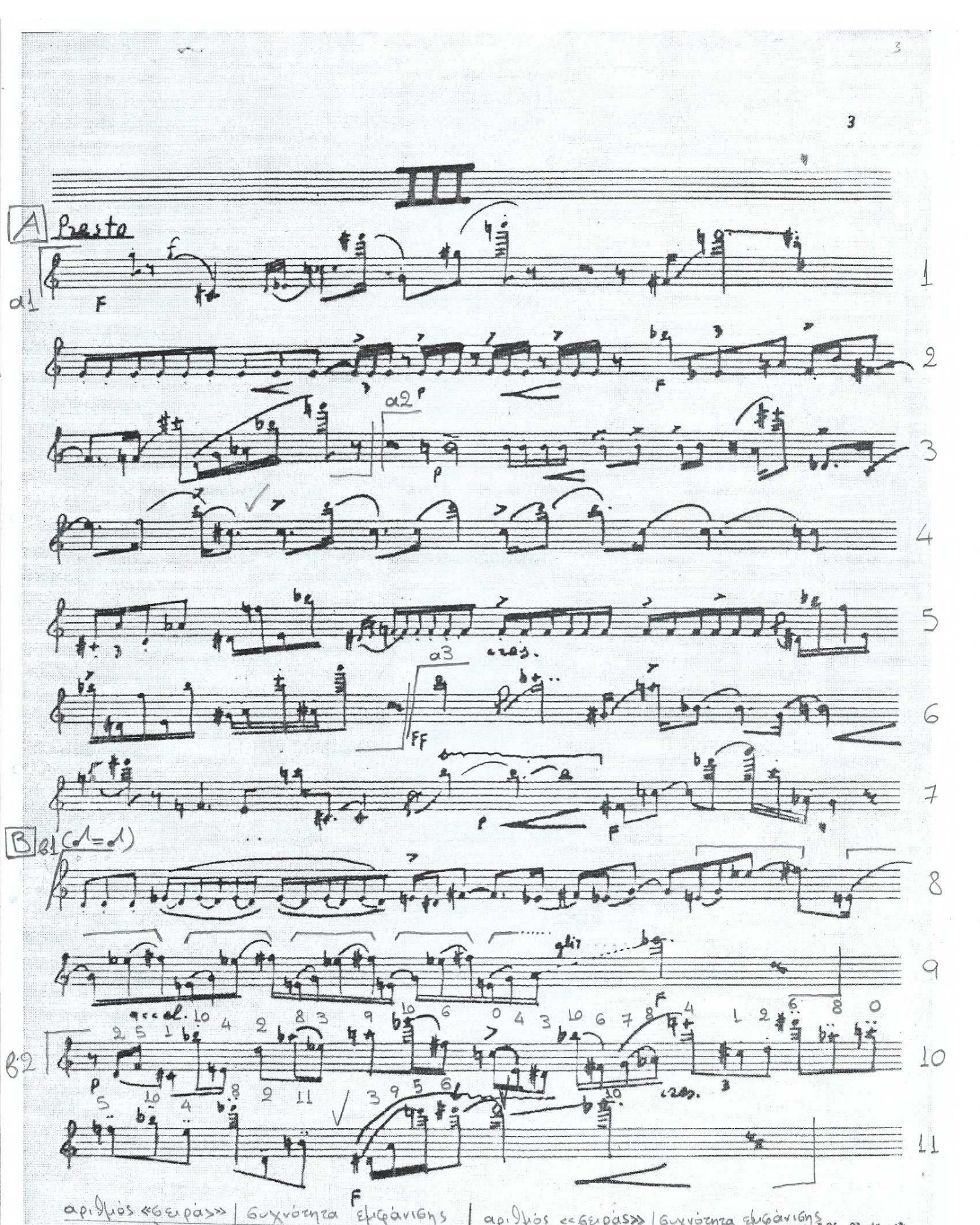
7h

(8h)

10h

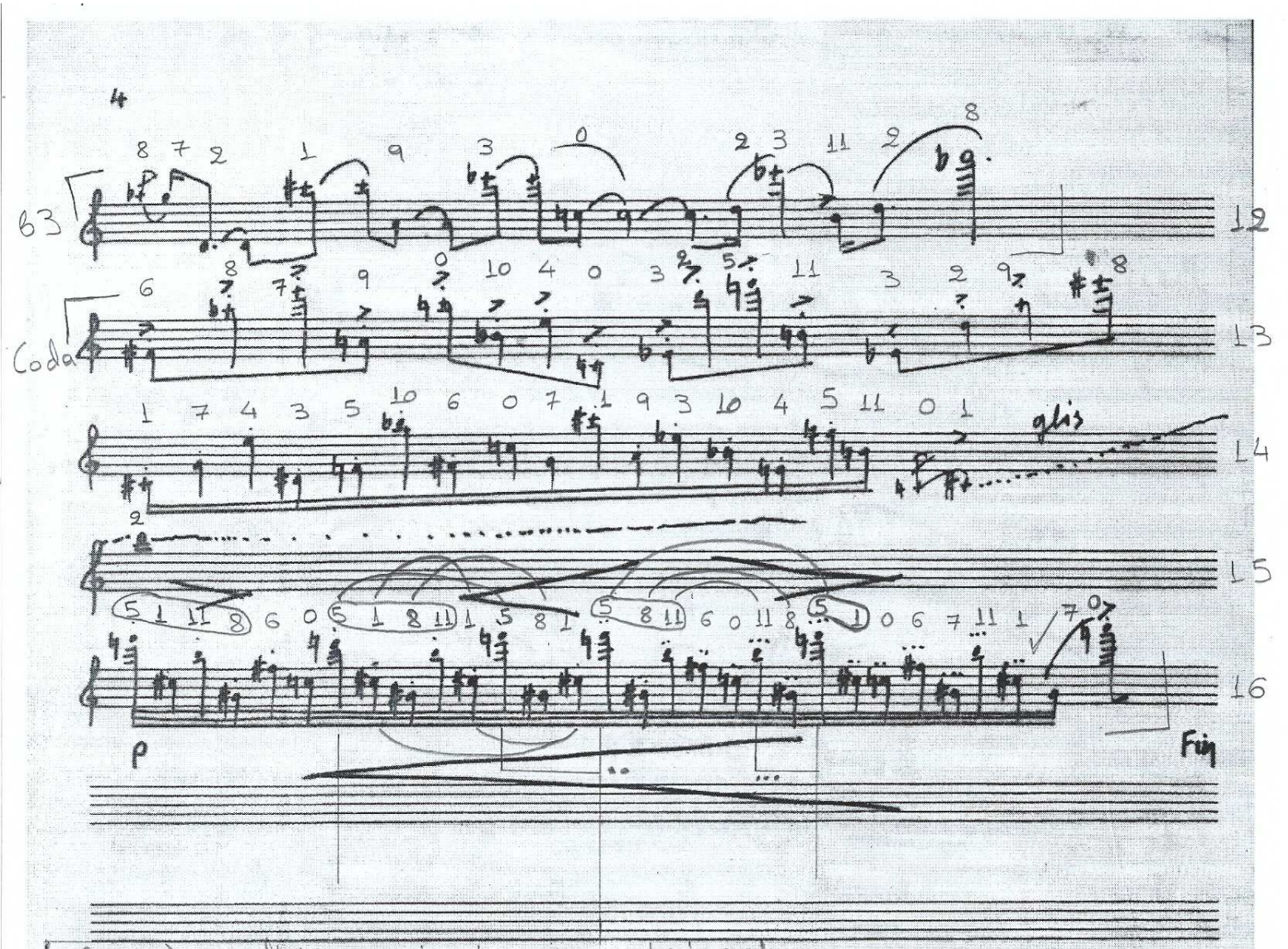
A2

A1



αριθμός «σειράς» (για "B2")	συχνότητα εμφάνισης
0:	2
1:	2
2:	3
3:	3
4:	4
5:	3

αριθμός «σειράς»	συχνότητα εμφάνισης
6:	4
7:	1
8:	4
9:	2
10:	5
11:	1



("63") αριθμός «θειράς»	συχνότητα εμφάνισης
0:	1
1:	1
2:	3
3:	2
(4:	0)
(5:	0)
(6:	0)
7:	1
8:	2
9:	1
(10:	0)
11:	1
("Coda") 0:	8
1:	9
2:	3
3:	4
4:	3
5:	8
6:	5
7:	5
8:	7
9:	3
10:	3
11:	7

Star Nr. 52, 12 Systeme