



**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ**

## **Διπλωματική Εργασία**

**Τμήμα: «Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών»**

**Π.Μ.Σ.: «Διεθνείς και Ευρωπαϊκές Σπουδές»**

**Ειδίκευση: «Διεθνείς Σχέσεις και Στρατηγικές Σπουδές»**

**Επιβλέπων Καθηγητής: Χ. Παπασωτηρίου**

**Διπλωματική Εργασία της: Στυλιανής Ζιοπούλου**

**Αριθμός μητρώου: 1211 Μ024**

**Θεματική Εργασίας:**

**«Διεθνείς σχέσεις-Στρατηγική & Μουσικολογία-Μουσική:  
Δύο παράλληλοι κόσμοι»**

**Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013**

# Περιεχόμενα

<b>Περιεχόμενα.....</b>	<b>2</b>
<b>Πίνακες-Παραδείγματα.....</b>	<b>3</b>
<b>Πρόλογος.....</b>	<b>5</b>
<b>Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>.....</b>	<b>6</b>
<b>Πρόλογος.....</b>	<b>6</b>
<b>Διεθνείς σχέσεις.....</b>	<b>7</b>
Μέρος Α΄: Μάκρο-περιβάλλον.....	7
Προβληματικές στην μελέτη των Διεθνών σχέσεων.....	7
Οι Μεγάλες Συζητήσεις.....	9
Προβλήματα που απορρέουν από τις μεγάλες συζητήσεις.....	11
Μέρος Β΄: Μίκρο-περιβάλλον.....	12
Ρεαλιστική σχολή.....	12
Φιλελεύθερη σχολή.....	13
Αγγλική σχολή (Διεθνής Κοινωνία).....	15
Κλασικές θεωρίες πολιτικής οικονομίας.....	15
Κλασικές και Θετικιστικές Προσεγγίσεις.....	16
Μεταθετικιστικές Προσεγγίσεις.....	16
Γενικά Συμπεράσματα.....	19
<b>Μουσικολογία.....</b>	<b>20</b>
Μέρος Α΄: Μάκρο-περιβάλλον.....	20
Μέρος Β΄: Μίκρο-περιβάλλον.....	24
Ιστορική πορεία Μουσικής: Ιστορική Μουσικολογική καταγραφή.....	25
Συνοπτική ανάλυση της εφαρμοσμένης μουσικολογίας.....	29
<b>Επεξήγηση Συντομογραφιών.....</b>	<b>29</b>
<i>Διάρκεια φθόγγων.....</i>	<i>32</i>
<i>Παύσεις.....</i>	<i>33</i>
<i>Στιγμή διαρκείας- Παρεστιγμένος φθόγγος/παύση.....</i>	<i>33</i>
<i>Διαστολή.....</i>	<i>34</i>
<i>Μέτρο.....</i>	<i>34</i>
<i>Ελλιπές μέτρο.....</i>	<i>35</i>
<i>Συγκοπή.....</i>	<i>35</i>
<i>Αντιχροניσμός.....</i>	<i>36</i>
<i>Σκάλες.....</i>	<i>36</i>
<i>Διατονική σκάλα.....</i>	<i>36</i>
<i>Τόνος-Ημιτόνιο.....</i>	<i>36</i>
<i>Αλλοιώσεις.....</i>	<i>37</i>
<i>Εναρμόνιοι φθόγγοι-ταυτοφωνία.....</i>	<i>37</i>
<i>Τριμημητόνιο.....</i>	<i>38</i>
<i>Διαστήματα.....</i>	<i>38</i>
<i>Μείζονα σκάλα.....</i>	<i>40</i>
<i>Ελάσσονες σκάλες-σκάλες σχετικές.....</i>	<i>43</i>
<i>Εναρμόνιες σκάλες.....</i>	<i>46</i>
<i>Χρωματική σκάλα.....</i>	<i>47</i>
<i>Αλληλουχία κλιμάκων.....</i>	<i>47</i>
<i>Ομόνυμες σκάλες.....</i>	<i>48</i>

<i>Τονικότητα:</i> .....	49
<i>Συγχορδία:</i> .....	49
<i>Μετατροπία:</i> .....	52
<i>Μεταφορά:</i> .....	54
<i>Μιμίσεις-Μοτίβα:</i> .....	58
<i>Αντίστιξη:</i> .....	59
<i>Φόγκα:</i> .....	59
<i>Κανόνας:</i> .....	62
<b>Επίλογος πρώτου κεφαλαίου.....</b>	<b>62</b>
<b>Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> .....</b>	<b>66</b>
<b>Πρόλογος.....</b>	<b>66</b>
<b>Μέρος Α΄: Στρατηγική – Μουσική. ....</b>	<b>68</b>
<b>Μέρος Β΄: Θεωρία Παιγνίων-Μουσική. ....</b>	<b>83</b>
<b>Μέρος Γ΄: Μέθοδοι λήψης αποφάσεων κατά Jervis- Μουσική.....</b>	<b>100</b>
<b>Μέρος Δ΄: Διπλωματία-Μουσική .....</b>	<b>107</b>
<b>Επίλογος δεύτερου κεφαλαίου. ....</b>	<b>116</b>
<b>Γενικός Επίλογος Εργασίας. ....</b>	<b>124</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>127</b>

## **Πίνακες-Παραδείγματα.**

Παράδειγμα 1. (CD 2 Track 1) .....	30
Παράδειγμα 2.....	30
Παράδειγμα 3. (CD 2 Track 2) .....	31
Παράδειγμα 4.....	31
Παράδειγμα 5.....	32
Παράδειγμα 6.....	33
Παράδειγμα 7.....	34
Παράδειγμα 8.....	34
Παράδειγμα 9.....	35
Παράδειγμα 10.....	35
Παράδειγμα 11.....	36
Παράδειγμα 12. (CD 2 Track 2) .....	36
Παράδειγμα 13.....	37
Παράδειγμα 14. ( CD 2 Track 3) .....	37
Παράδειγμα 15. (CD 2 Track 4) .....	38
Παράδειγμα 16. (CD 2 Track 5) .....	38
Πίνακας 1 .....	39
Παράδειγμα 17. (CD 2 Track 6) .....	40
Παράδειγμα 18. (CD 2 Track 7) .....	40
Παράδειγμα 19. (CD 2 Track 8) .....	40
Παράδειγμα 20. (CD 2 Track 2) .....	41
Πίνακας 2 .....	41
Πίνακας 3 .....	42
Πίνακας 4.....	42

Παράδειγμα 21.....	43
Παράδειγμα 22.....	43
Παράδειγμα 23 (CD 2 Track 9) .....	44
Πίνακας 5.....	44
Πίνακας 6.....	44
Παράδειγμα 24. (CD 2 Track 9) .....	44
Παράδειγμα 25. (CD 2 Track10) .....	45
Παράδειγμα 26. (CD 2 Track 11) .....	45
Παράδειγμα 27. (CD 2 Track 12) .....	46
Παράδειγμα 28. (CD 2 Track 13) .....	47
Πίνακας 7. Ο κύκλος των Πεμπτών.....	48
Παράδειγμα 29. (CD 2 Track 14 – Track 15).....	49
Παράδειγμα 30. (CD 2Track 16) .....	49
Παράδειγμα 31. (CD 2 Track 17) .....	50
Παράδειγμα 32. (CD 2Track 18) .....	50
Παράδειγμα 33. (CD 2 Track 19) .....	50
Παράδειγμα 34. (CD 2 Track 20) .....	50
Παράδειγμα 35. (CD 2 Track 21) .....	51
Παράδειγμα 36. (CD 2 Track 22) .....	52
Παράδειγμα 37. (CD 2 Track 23) .....	53
Παράδειγμα 38. (CD 2 Track 24) .....	53
Παραδειγμα 39.....	54
Παράδειγμα 40. (CD 2 Track 25) .....	54
Παράδειγμα 41. (CD 2 Track 26) .....	55
Παράδειγμα 42. (CD 2 Track 27) .....	55
Παράδειγμα 43. (CD 2 Track 28) .....	56
Παράδειγμα 44.....	57
Παράδειγμα 45. (CD 2 Track 29) .....	57
Παράδειγμα 46.....	58
Παράδειγμα 47.....	58
Παράδειγμα 48. (CD 2 Track 30) .....	59
Πίνακας 8.....	60
Παράδειγμα 49. (CD 1 Track 9) .....	61
Παράδειγμα 50. (CD 1 Track 10) .....	62

## Πρόλογος

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να αποδείξει, ότι οι Διεθνείς σχέσεις έχουν άμεση σχέση με τη Μουσικολογία, καθώς επίσης ότι η Μουσική σχετίζεται άμεσα με τη Στρατηγική.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μας, θα δείξουμε τη σχέση που υπάρχει μεταξύ Διεθνών σχέσεων και Μουσικολογίας. Θέλουμε να αποδείξουμε, ότι και οι δύο αυτοί κλάδοι είναι επιστήμες, σε αντίθεση με τη Μουσική και τη Στρατηγική, οι οποίες θεωρούνται τέχνες. Η εργασία θα ξεκινήσει με μια ιστορική παράθεση της εξέλιξης των δύο κλάδων ως επιστημών, προκειμένου να έχουμε μία ευρεία αντίληψη του αντικειμένου τους. Αναφορικά με τη Μουσικολογική-Μουσική ανάλυση η εργασία αυτή συνοδεύεται από CD, προκειμένου να πετύχουμε την καλύτερη δυνατή κατανόηση από τους αναγνώστες. Μέσω όλης αυτής της διαδρομής που θα κάνουμε, θα καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα δείξουμε τη σχέση που έχει η Μουσική και συγκεκριμένα η σύνθεση της Μουσικής με τη Στρατηγική, τη Θεωρία Παιγνίων, τη Λήψη αποφάσεων και τη Διπλωματία. Χρησιμοποιώντας τα τεχνικά εργαλεία της Μουσικής, τα οποία παρατίθενται στο πρώτο μέρος της εργασίας, θα υποστηρίξουμε ότι υπάρχει μια κοινή λογική που συνδέει τη Μουσική με τους τέσσερις κλάδους που αναφέραμε. Αυτό που θα εξετάσουμε είναι, το πώς η μουσική μπορεί να εξηγήσει και παράλληλα να χρησιμοποιήσει τους όρους της Στρατηγικής, της Θεωρίας παιγνίων, των Μεθόδων λήψης αποφάσεων και της Διπλωματίας. Στο τέλος του δεύτερου μέρους θα παραθέσουμε, τα πορίσματα που απορρέουν από την ανάλυσή μας. Είναι σημαντικό να τονίσουμε, ότι η εργασία αυτή κάνει ανάλυση βασισμένη, ως επί τω πλείστον στην κλασική μουσική και τους κανόνες της αρμονίας.

Στο τέλος της εργασίας αυτής, θα παραθέσουμε τα βασικά πορίσματα που εξάγονται συνολικά και συσχετίζουν τους προς μελέτη κλάδους.

# Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

## Πρόλογος

Το κεφάλαιο αυτό θα ξεκινήσει με μια ιστορική παράθεση των δύο κλάδων που μελετάμε, δηλαδή των Διεθνών σχέσεων και της Μουσικολογίας. Με τον τρόπο αυτό θα γνωρίσουμε καλύτερα και τους δύο προς μελέτη κλάδους, έτσι ώστε να καταφέρουμε να αποτυπώσουμε την κοινή συνιστώσα που τους διέπει. Επίσης θα κάνουμε σε αυτό το κεφάλαιο, ανάλυση όλων των βασικών τεχνικών φαινομένων της μουσικής, προκειμένου να αποκτήσουμε όλα τα απαραίτητα εργαλεία μελέτης για τα επόμενα κεφάλαια.

Θα υποστηρίξουμε σε αυτό το κεφάλαιο, ότι ο κοινός παρονομαστής και των δύο κλάδων, δηλαδή των Διεθνών σχέσεων και της Μουσικολογίας είναι ότι αποτελούν νεοσύστατες επιστήμες, οι οποίες αποτελούνται από μέρη άλλων επιστημών, όπως για παράδειγμα την κοινωνιολογία, τη φιλοσοφία κλπ. Επίσης από πολλούς η Μουσικολογία θεωρείται, απλώς ως ένα μίγμα τέχνης-επιστήμης.

Σκοπός μας είναι να δείξουμε, πως διαφοροποιούνται οι Διεθνείς σχέσεις και η Μουσικολογία τις οποίες θα θεωρήσουμε ως **επιστήμες**, σε σχέση με τη Στρατηγική και τη Μουσική τις οποίες θα θεωρήσουμε ως **τέχνες**. Για το λόγο αυτό θα χρησιμοποιήσουμε αποσπάσματα από τα έργα των Sun Tzu και Clausewitz καθώς και αποφθέγματα του στρατηγικού αναλυτή T.Mahnken.

## **Διεθνείς σχέσεις**

Αρχικά, θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε την ιστοριογραφία των Διεθνών σχέσεων. Για να πετύχουμε αυτό το σκοπό, θα χωρίσουμε την παρούσα ενότητα σε δύο μέρη.

Στο πρώτο μέρος, θα εξετάσουμε την ιστορία των Διεθνών σχέσεων, μέσα στο μακρο-περιβάλλον στο οποίο αυτές αναπτύσσονται. Δηλαδή τις διάφορες συζητήσεις που έχουν λάβει χώρα, προκειμένου να υπάρξει εξέλιξη στον εν λόγω κλάδο, καθώς και τις προβληματικές που εμφανίζονται μέσω της καταγραφής της ιστοριογραφίας των Διεθνών σχέσεων.

Στο δεύτερο μέρος, θα εξετάσουμε την ιστοριογραφία του μικρο-περιβάλλοντος, που τις περιβάλλει. Δηλαδή τις σχολές σκέψης ξεχωριστά, που απαρτίζουν την εν λόγω επιστήμη, όπως για παράδειγμα την ιστοριογραφία της ρεαλιστικής σχολής σκέψης, των φιλελεύθερων κλπ.

Στο τέλος, αφού θα έχουμε καταγράψει τη ραχοκοκαλιά της ιστορίας των Διεθνών σχέσεων σε όλα τα επίπεδα, θα προσπαθήσουμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα.

### **Μέρος Α΄: Μάκρο-περιβάλλον.**

Η ιστοριογραφία των Διεθνών σχέσεων, είναι ένα πολύ σημαντικό κομμάτι, για την εξέλιξη των Διεθνών σχέσεων. Μέσω της ιστοριογραφίας, οι Διεθνείς σχέσεις αναζητάνε τις ιδεολογικές τους ρίζες και προσπαθούν να συγκροτήσουν μια ταυτότητα. Όπως συμβαίνει και στα νεοσύστατα κράτη, τα οποία έχουν ανάγκη αποδοχής μιας κοινής ιστορίας, μιας κοινής γλώσσας κλπ, έτσι ώστε να καταφέρουν να δημιουργήσουν τη δική τους ταυτότητα, έτσι και οι Διεθνείς σχέσεις μέσω της ιστοριογραφίας τους αυτοπροσδιορίζονται και εξελίσσονται ως αυτόνομος επιστημονικός κλάδος.

### **Προβληματικές στην μελέτη των Διεθνών σχέσεων.**

Ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα των Διεθνών σχέσεων είναι, ότι κανείς δεν μπορεί να προσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να γραφτεί η ιστορία τους. Ο

Waever<sup>1</sup> γράφει, πως «Η ιστορία των Διεθνών σχέσεων γράφεται χωρίς συστηματική έρευνα και καθαρές μεθόδους». Όμως, όπως αναφέρει και ο ίδιος, πρέπει να επισημάνουμε, πως η προσπάθεια ορισμένων να απλοποιούν τα πράγματα διαστρεβλώνει την αλήθεια.

Επίσης, λόγω της ποικιλομορφίας του θεσμικού πλαισίου των Διεθνών σχέσεων, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια η ημερομηνία δημιουργίας της επιστήμης των Διεθνών σχέσεων. Προκειμένου όμως, να μελετήσουμε τις Διεθνείς σχέσεις, απαραίτητη προϋπόθεση είναι, να οριοθετηθούν τα επιστημονικά όρια των Διεθνών σχέσεων.

Ακόμα υπάρχει το ερώτημα, αν οι Διεθνείς σχέσεις αποτελούν ένα ξεχωριστό επιστημονικό πεδίο. Ο Wright μπόρεσε να διακρίνει οκτώ επιστήμες και έξι διεθνείς επιστήμες, οι οποίες συνέβαλαν στην δημιουργία των Διεθνών σχέσεων<sup>2</sup>. Ο διεπιστημονικός χαρακτήρας των Διεθνών σχέσεων και το δεδομένο, ότι άλλες επιστήμες ερευνούσαν τμήματα των Διεθνών σχέσεων, οδήγησαν στο ερώτημα, κατά πόσο οι Διεθνείς σχέσεις αποτελούν μια ανεξάρτητη επιστήμη.

Τέλος, πρόβλημα ακόμα αποτελεί το θέμα «καταγωγής των Διεθνών σχέσεων». Πρωτοπόρες χώρες στο εν λόγω πεδίο θεωρούνται η Μεγάλη Βρετανία και οι ΗΠΑ. Αλλά και άλλες χώρες ανέπτυξαν την επιστήμη των Διεθνών σχέσεων. Η εν λόγω επιστήμη σε κάθε κράτος έχει διεθνείς, αλλά και γηγενείς διαστάσεις. Ανεξάρτητη παράδοση των Διεθνών Σχέσεων, η οποία να βασίζεται σε μια μοναδική φιλοσοφική παράδοση έχει η Κίνα. Ιδιαίτερη μνεία κάνει ο Waever στο άρθρο του Hoffmann “An American Science: International Relations”, το οποίο συμφωνεί με τη θέση του πρώτου συγγραφέα, ότι οι Διεθνείς σχέσεις είναι ένα επιστημονικό πεδίο κομμένο στα μέτρα της Αμερικής. Στα αμερικανικά περιοδικά κυριαρχεί ο ρασιοναλισμός, ενώ στα ευρωπαϊκά είναι ιδιαίτερος ισχυρή η παρουσία των κονστρουκτιβιστών και μεταμοντέρνων, οι δύο μορφές του ρεφλεκτιβισμού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ότι οι αμερικάνοι που

---

<sup>1</sup> Waever, O., *The Sociology of a Not So International Discipline: American and European Developments in International Relations*, σ. 687-727.

<sup>2</sup> Αναφορά από το άρθρο του Schmidt, B. C. “On the History and Historiography of international Relations” στον Wright Quincy.

δημοσιεύουν σε ευρωπαϊκά περιοδικά είναι περισσότερο ρασιοναλιστές από τους ευρωπαίους, αλλά και σαφώς πιο κοντροκτιβιστές από τους αμερικανούς, που δημοσιεύουν σε αμερικάνικα περιοδικά. Αυτό καταδεικνύει, ότι διαφέρει το περιβάλλον της διανοήσης στην Αμερική, από το αντίστοιχο της Ευρώπης και μάλιστα με τρόπο που επηρεάζει σαφώς τόσο τα ποσοστά αποδοχής των προς δημοσίευση άρθρων, όσο και τα περιοδικά προς τα οποία απευθύνονται τα άρθρα ανάλογα με τα περιεχόμενά τους.

### Οι Μεγάλες Συζητήσεις.

Σύμφωνα με τον Brian, C. Schmidt<sup>3</sup>, ο Thomas Kuhn έδωσε νέα διάσταση στην καταγραφή της ιστορίας. Σύμφωνα με τον Kuhn, η ιστορία της επιστήμης δεν είναι συνεχής, αλλά διακόπτεται από «επαναστάσεις», οι οποίες δημιουργούν παραδείγματα (paradigms). Έτσι δημιούργησε την θεωρία των παραδειγμάτων και των επιστημονικών επαναστάσεων. Όπως υποστήριξε, η αντικατάσταση ενός παραδείγματος από ένα άλλο, δεν συνιστά εξέλιξη της επιστήμης, καθόσον τα κριτήρια είναι προσδιορισμένα στα πλαίσια ενός παραδείγματος. Η θεωρία του Kuhn επηρέασε και τους μελετητές της ιστορίας των Διεθνών σχέσεων. Βέβαια οι απόψεις του Kuhn, όπως και άλλων φιλοσόφων και ιστορικών της επιστήμης, δεν χρησιμοποιήθηκαν μόνο για τη διαμόρφωση των παραδειγμάτων, αλλά και για την καταγραφή της εξέλιξής τους και των κύριων χαρακτηριστικών τους.

Έτσι οι μελετητές των Διεθνών σχέσεων ξεκίνησαν να δημιουργούν τα δικά τους παραδείγματα. Στην ιστορία των Διεθνών σχέσεων έχουν καταγραφεί τρεις μεγάλες συζητήσεις «great debates», οι οποίες είναι κυρίαρχες. Σύμφωνα με τον Waever, «δεν υπάρχει άλλος τρόπος να καταγραφεί η ιστορία της επιστήμης». Έμεις θα δούμε τις τρεις αυτές συζητήσεις σύμφωνα με την ανάλυση του Brian, C. Schmidt.

Αρχικά, έχουμε την πρώτη μεγάλη συζήτηση, η οποία διαδραματίζεται μεταξύ «ιδεαλιστών» του μεσοπολέμου και μεταπολεμικών ρεαλιστών. Σχεδόν όλοι παραδέχονται την νίκη των ρεαλιστών στην πρώτη διαμάχη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, οι Διεθνείς σχέσεις να προσανατολιστούν σε μια περισσότερο επιστημονική και

---

<sup>3</sup> Schmidt, B. C., “Anarchy, World Politics and the Birth of a Discipline: American International Relations, Pluralist Theory and the Myth of Interwar Idealism”

πρακτική κατεύθυνση. Επομένως υποτιμήθηκαν οι ιδέες του μεσοπολέμου και οι ιδεαλιστές κατηγορήθηκαν, ότι ήταν μια ομάδα ουτοπιστών, που ενδιαφέρονταν περισσότερο να αλλάξουν τον κόσμο, παρά να δουν την πραγματικότητα στις σχέσεις μεταξύ των κρατών. Έτσι ο ιδεαλισμός αντικαταστάθηκε από τον ρεαλισμό, ο οποίος εξέταζε την πραγματικότητα και όχι το πώς θα έπρεπε να είναι η πραγματικότητα, κάτι δηλαδή το οποίο έκαναν οι ιδεαλιστές.

Στην συνέχεια έχουμε τη δεύτερη μεγάλη συζήτηση, η οποία ήταν μεταξύ των «παραδοσιακών» και των «συμπεριφοριστών» ή «επιστημόνων». Η συγκεκριμένη διαμάχη βασίζεται στην «κλασική προσέγγιση» του Hedley Bull και τη λεγόμενη «επιστημονική προσέγγιση» του Marton Karpan. Το πρόβλημα που εμφανίζεται είναι, ότι ο ρεαλισμός υποστήριζε μεταξύ άλλων, ότι η σκληρή μάχη των κρατών για ισχύ προέρχεται από τη φύση του ανθρώπου. Αυτό λοιπόν είχε ως συνέπεια, να μην μπορεί να δοθεί επιστημονική διάσταση στην εξήγηση του ρεαλισμού. Έτσι στην εν λόγω συζήτηση, η μια πλευρά πίστευε, ότι οι μέθοδοι των φυσικών επιστημών μπορούσαν να υιοθετηθούν στη μελέτη της διεθνούς πολιτικής, ενώ η άλλη πλευρά πίστευε, ότι η μελέτη της κοινωνίας δεν υπόκειται στις αυστηρές εμπειρικές μεθόδους της φυσικής επιστήμης. Η διαμάχη αυτή βοήθησε να καλλιεργηθεί η επιστημονική ταυτότητα των Διεθνών σχέσεων, μέσω της χρησιμοποίησης επιστημονικών μεθόδων, που βοήθησαν στην ανάπτυξη της θεωρίας των Διεθνών σχέσεων.

Τέλος, φτάνουμε στην τρίτη μεγάλη συζήτηση, η οποία έλαβε χώρα στις αρχές του 1980, μεταξύ των ρεαλιστών, των πλουραλιστών και των στρουκτουραλιστών. Αυτή η διαμάχη είναι απόρροια γεγονότων της δεκαετίας του 1970, που είχαν να κάνουν με οικονομικά, ειρήνη, ασφάλεια κλπ και έρχονταν σε αντίθεση με τις αρχές του ρεαλισμού. Η κυριότερη αμφισβήτηση του ρεαλιστικού μοντέλου, αφορούσε την άποψη του ρεαλισμού, ότι η ανεξαρτησία των χωρών και όχι η αλληλεξάρτηση χαρακτήριζε τη διεθνή πολιτική κατάσταση και ότι θα μπορούσε να γίνει μια σαφής διάκριση μεταξύ της «υψηλής πολιτικής», δηλαδή ασφάλεια και της «χαμηλής πολιτικής» δηλαδή οικονομία, ανθρώπινα δικαιώματα, περιβάλλον κλπ. Έτσι το 1979, στο βιβλίο του Waltz «θεωρία της διεθνούς πολιτικής» εμφανίστηκε η θεωρία του νεορεαλισμού, δίνοντας έτσι μια νέα διάσταση. Οι περισσότεροι θεωρούν, ότι σε αυτή τη διαμάχη δεν ήταν νικητής ο ρεαλισμός, αλλά τα τρία παραδείγματα λειτουργούσαν ανταγωνιστικά μεταξύ τους. Σε

αυτή την περίοδο εμφανίστηκαν νέες προσεγγίσεις, που ασκούσαν κριτική στις τάσεις που κυριαρχούσαν μέχρι εκείνη την εποχή. Το φεμινιστικό κίνημα, οι μετα-στρουκτουραλιστές κλπ ήταν προσεγγίσεις που προσπάθησαν να θέσουν νέες επιλογές στην μετα-θετικιστική περίοδο.

### Προβλήματα που απορρέουν από τις μεγάλες συζητήσεις.

Υπάρχουν όμως κάποια προβλήματα που απορρέουν, εάν εξετάσουμε την ιστορία των Διεθνών σχέσεων και αυτές τις μεγάλες συζητήσεις. Αρχικά, ότι δεν είναι σίγουρο εάν όντως αυτές οι τρεις συζητήσεις έγιναν στην πραγματικότητα και επίσης μπορεί να υπήρξαν κι άλλες συζητήσεις, που να έχουν παραληφθεί.. Επιπρόσθετα, ότι αυτή η τυποποίηση που έχουμε κάνει, δεν είναι απαραίτητο ότι ανταποκρίνεται στη φύση των πραγματικών συζητήσεων, όπως δηλαδή αυτές έγιναν. Τέλος, η αναλυτική μέθοδος ανάλυσης των τριών αυτών συζητήσεων, μπορεί να δίνει μεγαλύτερη συνεκτικότητα στις συζητήσεις αυτές, απ' ότι κανονικά αρμόζει. Λόγω της ποικιλομορφίας των συζητήσεων εκείνης της εποχής, είναι δύσκολη η σύγχρονη κατανόηση των Διεθνών σχέσεων. Έτσι ο Waever προτείνει να εισαχθεί επιπλέον μια τέταρτη μεγάλη συζήτηση, όπου θα αντιπαρατίθενται οι μετα-στρουκτουραλιστές (μετά-θετικισμός) με την επικρατούσα τάση που συνδέεται με τον ρασιοναλισμό.

## **Μέρος Β΄: Μίκρο-περιβάλλον.**

Σε αυτό το σημείο, θα προσεγγίσουμε την ιστορική εξέλιξη των συστατικών στοιχείων των Διεθνών σχέσεων, δηλαδή των σχολών σκέψης, που έλαβαν μέρος στις συζητήσεις, προκειμένου να μπορούμε να έχουμε μια πιο ευρεία οπτική γωνία παρατήρησης της εξέλιξης του συγκεκριμένου κλάδου.

### Ρεαλιστική σχολή.

Τις απαρχές αυτής της σχολής συναντάμε στα έργα των κλασικών ρεαλιστών, οι οποίοι είναι μεταξύ άλλων ο Θουκυδίδης, ο Machiavelli και ο Hobbes. Θεωρούσαν, ότι ο στόχος απόκτησης εξουσίας και η άσκησή της, ήταν ο πρωταρχικός σκοπός της ανθρώπινης δραστηριότητας. Βασική παραδοχή τους ήταν, πως η διεθνής πολιτική εξελίσσεται σε περιβάλλον διεθνούς αναρχίας. Δεν υπάρχει κάποια υπέρτατη αρχή εντός του συστήματος. Το κράτος είναι ο κύριος παίχτης στη διεθνή πολιτική σκηνή. Καταλυτικό ρόλο παίζει, η εθνική ασφάλεια των κρατών και η επιβίωση του κράτους. Άρα σημαντική είναι η εθνική κυριαρχία των κρατών, δηλαδή η εδαφική ακεραιότητα, η πολιτική ανεξαρτησία και η οικονομική αυτονομία. Το δίλλημα ασφαλείας παίζει σημαντικό ρόλο, καθώς ο αμοιβαίος φόβος και η ανασφάλεια μπορούν να αποτελέσουν το έναυσμα για πόλεμο. Τέλος, τα κράτη λειτουργούν ως ενιαίοι ορθολογικοί δρώντες και ενδιαφέρονται πρωτίστως για τα σχετικά τους οφέλη.

Ο Morgenthau, ως νεοκλασικός ρεαλιστής και βασισμένος στη Χομπσιανή αντίληψη, κάνει την ανάλυσή του σε επίπεδο κράτους και ατόμου, τα οποία προσπαθούν να συγκεντρώσουν όσο περισσότερη ισχύ μπορούν. Η ιδιοτέλεια αποτελεί βασικό στοιχείο της ανθρώπινης φύσης. Ο νεοκλασικός ρεαλισμός του Morgenthau, τάσσεται κατά του συμπεριφορισμού.

Στην συνέχεια, φτάνουμε στο 1979 και τον κορυφαίο σύγχρονο νεορεαλιστή τον Kenneth Waltz. Δανείζεται στοιχεία από τον κλασικό και νεοκλασικό ρεαλισμό. Απομακρύνεται όμως από αυτή την παράδοση. Δεν ερμηνεύει την ανθρώπινη φύση όπως ο Morgenthau, αλλά αντίθετα ερμηνεύει τη φύση και τον τρόπο λειτουργίας του διεθνούς συστήματος. Σύμφωνα με τον Waltz μια επιστημονική θεωρία, θα μας έδινε τη δυνατότητα της πρόβλεψης της συμπεριφοράς των κρατών, κάτω από ορισμένες

προϋποθέσεις. Εστιάζει στη δομή του συστήματος και τη σχετική κατανομή ισχύος ανάμεσα στις διάφορες δυνάμεις. Τα κράτη που παίζουν το σημαντικότερο ρόλο στο διεθνές σύστημα, είναι οι μεγάλες δυνάμεις. Θεωρεί, ότι το διπολικό σύστημα είναι πιο σταθερό σε σχέση με το πολυπολικό. Πιστεύει στα σχετικά οφέλη και στο ότι είναι χρήσιμο να έχεις όση ισχύ χρειάζεσαι, για την ασφάλειά σου και όχι όση περισσότερη ισχύ μπορείς να έχεις, όπως υποστήριξε ο Morgenthau.

Στη συνέχεια, έχουμε τον John Mearsheimer ο οποίος αναπτύσσει περαιτέρω την επιχειρηματολογία του Waltz. Συμφωνεί, ότι τα διπολικά διεθνή συστήματα παρουσιάζουν μεγαλύτερη σταθερότητα από τα πολυπολικά. Επίσης, σύμφωνα με τον Mearsheimer τα κράτη επιδιώκουν τη μέγιστη ισχύ, για να πετύχουν τη μέγιστη ασφάλεια. Είναι φανερό, ότι ο εν λόγω αναλυτής κάνει ανάλυση επιθετικού ρεαλισμού, σε αντίθεση με τον Waltz, ο οποίος επικροτούσε την αμυντική τάση του ρεαλισμού.

Μετά τον Ψυχρό πόλεμο, άρχισε να αναπτύσσεται μια αντιπαράθεση ανάμεσα στους ρεαλιστές, που αφορούσε τη διεύρυνση του NATO προς τα ανατολικά. Η μια πλευρά αφορά τους υπέρμαχους του NATO και η άλλη τους πολέμιους. Ασχολούνται και οι δύο πλευρές με το ζήτημα της εθνικής ασφάλειας και της περιφερειακής σταθερότητας, απλώς βλέποντάς το από διαφορετικό πρίσμα.

Η σχολή του ρεαλισμού, όπως όλες οι σχολές, έχει δεχτεί και αυτή τις κριτικές της, ότι δηλαδή η έννοια της πολιτικής ισχύος είναι μια ξεπερασμένη, ο ρεαλισμός είναι μονοδιάστατη θεωρία κλπ.

### Φιλελεύθερη σχολή.

Τις απαρχές της εν λόγω σχολής, συναντάμε στους John Locke (1632-1704), Jeremy Bentham(1748-1832) και Καντ (1724-1804). Τα βασικά στοιχεία του κλασικού φιλελευθερισμού είναι η ελευθερία, η επίτευξη ειρήνης, η συνεργασία μεταξύ των κρατών και η πρόοδος. Η πρόοδος για τους φιλελεύθερους εννοείται, ως πρόοδος σε επίπεδο ατομικό. Ο κλασικός φιλελευθερισμός δίνει έμφαση στο κράτος. Σύμφωνα με τις αρχές του φιλελευθερισμού, υπάρχει οργανωμένη αναρχία και έτσι προκύπτει, ότι τα κράτη είναι σημαντικοί δρώντες και δεν υπάρχει κυρίαρχος. Λόγω της παγκοσμιοποίησης και της αλληλεξάρτησης περιορίζεται η δυνατότητα του εκάστοτε

κράτους, να προάγει τα δικά του συμφέροντα. Το να σκέφτεται ένα κράτος την ισχύ του προκαλεί αύξηση κόστους, καθώς αναγκάζεται σε αύξηση εξοπλισμών.

Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, ο David Mitrany, έκανε μια πρόταση σύμφωνα με την οποία, όσο μεγαλύτερη αλληλεξάρτηση έχουν τα έθνη μεταξύ τους, τόσο περισσότερες πιθανότητες θα έχουμε για επικράτηση ειρήνης. Ρίχνοντας μια ματιά στο βιβλίο «Power and Interdependence» των Keohane και Nye<sup>4</sup> και σε συνδυασμό με τις γενικές παραδοχές της «σύνθετης αλληλεξάρτησης» του φιλελευθερισμού, αντιλαμβανόμαστε πως οι υπερεθνικοί παίκτες αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία, ενώ τα οικονομικά και θεσμικά μέσα, παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο, σε σχέση με τη στρατιωτική ισχύ. Επιπρόσθετα, τα θέματα ασφαλείας είναι αυτά, που παίζουν ρόλο καταλυτικής σημασίας και όχι η στρατιωτική ασφάλεια.

Ο Θεσμικός φιλελευθερισμός ή αλλιώς Νεοφιλελευθερισμός, είναι η εξέλιξη του κλασικού φιλελευθερισμού. Οι θιασώτες του υποστηρίζουν λιγότερο αισιόδοξες θέσεις από τους προκατόχους τους. Θεωρούν, πως ο βασικός παράγων που διαμορφώνει την συμπεριφορά του κράτους, είναι το διεθνές σύστημα (πχ ΜΚΟ κλπ). Οι διεθνείς θεσμοί σύμφωνα με αυτούς, βοηθούν στην ανάπτυξη και προώθηση συνεργασιών ανάμεσα στις κρατικές οντότητες, έτσι ώστε να περιορίσουν τα προβλήματα, που δημιουργούνται από την έλλειψη εμπιστοσύνης ανάμεσα στα κράτη, και τον φόβο για τους γείτονές τους. Μέσω του θεσμικού φιλελευθερισμού, έχουμε επίσης πιο εύκολη πληροφόρηση μεταξύ των κρατών.

Στην συνέχεια έχουμε τον Michael Doyle, ο οποίος είχε υποστηρίξει, ότι «οι δημοκρατίες δεν πολεμούν μεταξύ τους». Αυτό συμβαίνει, διότι το εσωτερικό τους αποτελείται από κοινές ηθικές αξίες και επωφελείς οικονομικούς-θεσμικούς δεσμούς που αυτές έχουν αναπτύξει.

Τέλος, αντιλαμβανόμαστε ότι μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο η φιλελεύθερη αισιοδοξία μετριάστηκε. Μετά τον Ψυχρό πόλεμο όμως, ξαναδημιουργήθηκε ένα κύμα φιλελεύθερης αισιοδοξίας, το οποίο όμως παρεμποδίστηκε σημαντικά, μετά την τρομοκρατική επίθεση της 11<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου.

---

<sup>4</sup> Keohane, R.O. and Nye, J.S., JR., *Power and Interdependence: World Politics in Transition*

## Αγγλική σχολή (Διεθνής Κοινωνία).

Βασικοί εκπρόσωποι ήταν ο Martin Wight και Hedley Bull. Η παράδοση αυτής της σχολής, αποτελεί τη μέση οδό μεταξύ κλασικού ρεαλισμού και κλασικού φιλελευθερισμού. Οι Διεθνείς σχέσεις κατ' αυτήν την προσέγγιση, είναι μια «κοινωνία κρατών», στην οποία οι πιο βασικοί παράγοντες που την απαρτίζουν είναι οι αξιωματούχοι, οι οποίοι έχουν εξειδικευτεί στην πολιτική πράξη. Δηλαδή η διεθνής κοινωνία προωθεί και διασφαλίζει τη διεθνή τάξη και ευθύνη διασφάλισης αυτής της τάξης έχουν οι μεγάλες δυνάμεις, οι ηγέτες των οποίων έχουν να αντιμετωπίσουν δύσκολα διλήμματα, καθ' ότι υπάρχουν πολλά διαφορετικά επίπεδα ανάλυσης.

Μετά το τέλος του Ψυχρού πολέμου, η ατζέντα της εν λόγω σχολής έχει μεταβληθεί σε ένα βαθμό, αφού υπάρχει μεταβολή του επιστημονικού ενδιαφέροντος, προς την κατεύθυνση της δικαιοσύνης και συγκεκριμένα της ανθρωπιστικής δικαιοσύνης. Σύμφωνα με τον Bull, η διεθνής πολιτική βρίσκεται σε διαδικασία εξελικτικής προσαρμογής.

## Κλασικές θεωρίες πολιτικής οικονομίας.

Οι τρεις θεωρίες της διεθνούς πολιτικής οικονομίας, με τις οποίες θα ασχοληθούμε εδώ, είναι ο Μερκαντισμός, ο Οικονομικός φιλελευθερισμός και ο Μαρξισμός. Παλαιότερα, η οικονομία και η πολιτική στις Διεθνείς σχέσεις, αποτελούσαν παντελώς ανεξάρτητους κλάδους. Όμως, οι οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπισαν οι ΗΠΑ στον πόλεμο του Βιετνάμ, το τέλος της αποικιοκρατίας και η ύπαρξη αδύναμων οικονομικά κρατών, καθώς και ο τερματισμός του Ψυχρού πολέμου, υπογράμμισαν ως καταλυτικής σημασίας την σχέση οικονομίας και πολιτικής. Έτσι, έχουμε την εμφάνιση του Μερκαντισμού, ο οποίος θεωρεί την οικονομία υποχέριο της πολιτικής. Ο πλούτος με την ισχύ είναι συμπληρωματικά και όχι ανταγωνιστικά. Σε πιθανή σύγκρουση οικονομικών συμφερόντων και συμφερόντων ασφαλείας προέχουν τα δεύτερα.

Από την άλλη, ο Οικονομικός φιλελευθερισμός θεωρεί, πως η οικονομία αποτελεί μια σφαίρα αμοιβαίας συνεργασίας, που ωφελεί τα κράτη και λαμβάνει χώρα τόσο ανάμεσα στα κράτη, όσο και ανάμεσα στους ανθρώπους. Οι υποστηρικτές του δεν

δέχονται πως η οικονομία υποτάσσεται στην πολιτική, όπως η προηγούμενη σχολή σκέψης που αναλύσαμε, αλλά ότι οι αγορές αναπτύσσονται, στο βαθμό που δεν παρεμβαίνουν οι κυβερνήσεις, με βάση τις ανάγκες των ανθρώπινων αναγκών. Για τον Οικονομικό φιλελευθερισμό, η φύση των οικονομικών σχέσεων, είναι ένα παίγνιο θετικού αθροίσματος. Η αγορά έχει την τάση να μεγιστοποιεί τα οφέλη για τα άτομα. Η διεθνής οικονομία ουσιαστικά πρέπει να βασίζεται στο ελεύθερο εμπόριο.

Τέλος, ο Μαρξισμός θεωρεί την οικονομία, ως πεδίο εκμετάλλευσης και ανισότητας των κοινωνικών τάξεων. Για τους μαρξιστές η άρχουσα οικονομική τάξη, είναι εξίσου άρχουσα και στον πολιτικό τομέα. Τα ταξικά συμφέροντα παίζουν καταλυτικό ρόλο. Η διεθνής πολιτική οικονομία, στην ουσία έχει να κάνει με την ιστορία της εξάπλωσης του καπιταλισμού και την πάλη ανάμεσα σε τάξεις και κράτη.

### Κλασικές και Θετικιστικές Προσεγγίσεις.

Κατά τις δεκαετίες του 1950 με 1960, είχαμε το κίνημα του συμπεριφορισμού, το οποίο επικεντρώνεται σε μια επεξηγηματική θεωρία. Ασχολείται ουσιαστικά με επαναλαμβανόμενες συμπεριφορές και λειτουργικές έννοιες, που μετρώνται εμπειρικά.

Έχουμε επίσης, την παραδοσιακή ή κλασική προσέγγιση, η οποία έφερε τον πρώτο και βασικό αντίλογο στους συμπεριφοριστές και έχει φιλοσοφικό-ιστορικό-κανονιστικές καταβολές. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, οι συμπεριφοριστές αποτελούν εμπόδιο στο δρόμο των Διεθνών σχέσεων ως επιστήμη, καθώς επαναπαύονται σε μια εμπειρική ανάλυση των πραγμάτων, χωρίς γνωσιακή κρίση. Ο συμπεριφορισμός είναι γεμάτος γενικεύσεις, που είναι ελλιπείς και χωρίς νόημα.

Η θετικιστική προσέγγιση είναι απόρροια του συμπεριφορισμού. Χρησιμοποιεί αρκετά την παρατήρηση και την εμπειρία στις επιστημονικές θεωρίες

### Μεταθετικιστικές Προσεγγίσεις.

Οι μεταθετικιστικές προσεγγίσεις είναι απόρροια των αντιδράσεων, που προκάλεσαν οι θετικιστικές προσεγγίσεις. Γενικά αμφισβητούν την ύπαρξη λογικής.

Αρχικά, έχουμε την κριτική θεωρία, που αποτελεί εξέλιξη της μαρξιστικής σκέψης. Σημαντικοί εκπρόσωποί της ο Robert Cox και ο Andrew Linklater. Οι

υποστηρικτές της απορρίπτουν τα τρία core assumptions του θετικισμού, δηλαδή: την ύπαρξη μιας εξωτερικής αντικειμενικής πραγματικότητας, τη διάκριση υποκειμένου/αντικειμένου, καθώς και την ύπαρξη κοινωνικής επιστήμης, που στερείται αξιών. Επίσης οι θιασώτες της κριτικής θεωρίας, απορρίπτουν την εμπειριστική επιστημολογία και την υλιστική οντολογία της ρεαλιστικής προσέγγισης.

Η γνώση για την εν λόγω προσέγγιση, έχει να κάνει με τα συμφέροντα του εκάστοτε παρατηρητή. Σκοπός των θιασωτών της είναι, η προοδευτική αλλαγή και η επαναστατική χειραφέτηση των ανθρώπων από τις παγκόσμιες κοινωνικές δομές. Προκρίνεται η ερμηνευτική μέθοδος, εντός ενός χωρικού και χρονικού πλαισίου (Contextual Understanding).

Ο μεταμοντερνισμός, δημιουργήθηκε κατά τη μεταπολεμική περίοδο, από Γάλλους φιλοσόφους και κυριαρχούσε μεταξύ 1940-1950 στη Γαλλία. Όμως εντάχθηκε στις Διεθνείς σχέσεις μόλις τη δεκαετία του 80'. Αυτοί αμφισβητούν τις έννοιες της πραγματικότητας, της αλήθειας και της δυνατής ύπαρξης της αντίληψης.

Οι κοντροκτιβιστές, με κυρίαρχο τον Alexander Wendt, προσπαθούν να νομιμοποιήσουν φιλοσοφικά το μη παρατηρήσιμο. Θεωρούν σημαντική την ύπαρξη ιδεών και τονίζουν τη διυποκειμενικά συνιστώμενη δομή ταυτοτήτων και συμφερόντων εντός του συστήματος. Τα κράτη είναι αυτά που δίνουν νόημα στην αναρχία, δεν είναι δηλαδή αυτή μια φυσική κατάσταση. Η αναρχία διαμορφώνεται από τα κράτη και οι υπάρχουσες πεποιθήσεις και πρακτικές πλάθουν τον κόσμο. Αν οι πεποιθήσεις αυτές αλλάξουν, θα αλλάξει και η οργάνωση της παγκόσμιας πολιτικής. Τα ανθρώπινα δικαιώματα, η ανθρωπιστική επέμβαση και η κυριαρχία είναι μερικές από τις ζωτικές έννοιες στο διεθνές σύστημα, οι οποίες μπορούν να έχουν πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Οι βασικές ιδέες της εν λόγω σχολής σκέψης, ουσιαστικά συμπεκνώνονται στη δημιουργία κανόνων και κατασκευασμένων ιδεών. Δηλαδή, οι κονστρουκτιβιστές θεωρούν, ότι οι κοινωνίες διαμορφώνουν τις ταυτότητες, τα συμφέροντα και τις δυνατότητες των ατόμων. Έχουμε να κάνουμε με ιδέες που προσδιορίζουν τη διεθνή δομή, τη δημιουργία ταυτοτήτων, τα συμφέροντα και τις πρακτικές της εξωτερικής πολιτικής των κρατών και το πώς οι κρατικοί και μη κρατικοί δρώντες αναπαράγουν τη δομή αυτή.

Το μεταψυχροπολεμικό περιβάλλον, μείωσε τη σημασία των παραδοσιακών θεμάτων ασφαλείας. Άρα μέσα σε αυτό το ιδεολογικό κενό, ο κονστρουκτιβισμός βασιζόμενος στη θεωρία της κοινωνιολογίας, άρχισε να αναπτύσσει τη θεωρία του, για τη σημασία του πολιτισμού στις ενέργειες των δρώντων. Ο κονστρουκτιβισμός προχώρησε τη θεωρία του, μέσα από την κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας.

Οι κονστρουκτιβιστές δέχονται το ρεαλιστικό επιχείρημα, ότι η ασφάλεια πρέπει να αποβλέπει στην επιβίωση, αλλά δεν αποδέχονται, ότι ο μόνος ή ο καλύτερος τρόπος για ασφαλή επιβίωση είναι η προσχώρηση σε ένα στρατιωτικό πυρήνα. Συμμερίζονται τις έννοιες της ισχύος και του συμφέροντος. Αυτό όμως που επικροτούν είναι, ότι η ασφάλεια και η απειλή δεν είναι καθορισμένοι παράγοντες, αλλά αποτελέσματα των κοινωνικών δομών. Δηλαδή, κάποιο εν δυνάμει ζήτημα γίνεται απειλή ή πρόβλημα ασφαλείας, όταν παρουσιάζεται ως τέτοιο από ένα δρώντα, μέσα από μια διαδικασία που αποκαλούν securitization. Αυτή η διαδικασία εν συντομία σημαίνει, ότι στην ουσία ένα θέμα ταξινομείται ως καταλυτικό ζήτημα ασφαλείας, όταν το ζήτημα αυτό παρουσιάζεται ως μια υπαρξιακή απειλή, η οποία απαιτεί άμεσα μέτρα και δικαιολογεί πράξεις, έξω από τα συνήθη όρια της πολιτικής διαδικασίας.

Θεωρεί η εν λόγω σχολή σκέψης, ότι τα κράτη και οι κοινωνίες τους υιοθετούν τις ταυτότητες και τα συμφέροντα της κυρίαρχης ομάδας ομοειδών κρατών στη διεθνή κοινωνία. Η διεθνοποίηση αυτής της κοινωνίας και των αρχών της, διαμόρφωσε τις ταυτότητες και τις πρακτικές της εξωτερικής πολιτικής των νέων μελών. Ο θεσμικός ισομορφισμός εξηγεί, πως οι δρώντες και οι θεσμοί υποβάλλονται στο ίδιο περιβάλλον και αποκτούν συχνά πανομοιότυπες μορφές. Δηλαδή, η ιδέα του επιτυχημένου προτύπου μιας χώρας λειτουργεί θετικά σε πολλά κράτη, που επιδιώκουν μια ανάλογη εικόνα.

## **Γενικά Συμπεράσματα.**

Στη διεθνολογική ανάλυση που κάναμε, αρχικά αναλύσαμε την ιστοριογραφία του μακρόκοσμου των Διεθνών σχέσεων. Δηλαδή είδαμε το πώς ξεκίνησε ο κλάδος, τις συζητήσεις που έλαβαν χώρα, την κριτική των εν λόγω συζητήσεων, καθώς επίσης και τις προβληματικές που δημιουργεί το εγχείρημα της καταγραφής της ιστοριογραφίας της συγκεκριμένης επιστήμης. Στην συνέχεια, αναλύσαμε την ιστορική πορεία όλων των σχολών σκέψης, που έχουν αναπτυχθεί μέσα στην επιστήμη των Διεθνών σχέσεων, έτσι ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα το ιδεολογικό υπόβαθρο κάθε εποχής.

Παρ' όλο που υπάρχει γενική αίσθηση, ότι ήδη γνωρίζουμε την ιστορία των Διεθνών σχέσεων, υπάρχουν ακόμα πολλά προβλήματα, για το πώς αναπτύχθηκε αυτός ο τομέας. Σύμφωνα με κάποιες απόψεις, πολλές από τις βασικές αντιλήψεις που έχουμε, δεν είναι τίποτα περισσότερο από μύθοι, οι οποίοι διαστρεβλώνουν και το παρελθόν και το παρόν. Βασικό για την ορθή κατανόηση είναι, η διάλυση των λανθασμένων αντιλήψεων, που υπήρχαν στην μελέτη των Διεθνών σχέσεων, έτσι ώστε να μπορούμε να εξάγουμε σωστά και μη διαστρεβλωμένα συμπεράσματα.

## **Μουσικολογία**

Στο πρώτο μέρος θα κάνουμε ανάλυση της εξελικτικής πορείας του επιστημονικού κλάδου της Μουσικολογίας και θα αναφέρουμε κάποιες προβληματικές που εμφανίζονται.

Στο δεύτερο μέρος θα ασχοληθούμε με το μικρο-περιβάλλον της Μουσικολογίας και θα δούμε πως εν τέλει έχει επικρατήσει η ιστορική καταγραφή της Μουσικής από την αρχαιότητα έως σήμερα. Θα παραθέσουμε στο CD της εργασίας κάποια μουσικά κομμάτια κάθε εποχής, ώστε να γίνουν αντιληπτές οι ηχητικές διαφορές τους. Στην συνέχεια με βάση την συστηματική Μουσικολογία, θα κάνουμε ανάλυση όλων των απαραίτητων τεχνικών στοιχείων της κλασικής Μουσικής, ξεκινώντας από το μηδέν, έτσι ώστε όλοι οι αναγνώστες να γίνουν οικείοι με τις νότες, τα μουσικά παραδείγματα που θα παραθέσουμε, αλλά περισσότερο την ίδια την φιλοσοφία της Μουσικής. Αυτή η τεχνική ανάλυση της Μουσικής, θα μας δώσει τα βασικά εργαλεία μας προς ανάλυση για τα επόμενα κεφάλαια.

### **Μέρος Α΄: Μάκρο-περιβάλλον**

Αν και η Μουσικολογία είναι μια επιστήμη πανάρχαια, από τον 19ο αιώνα αρχίζει να υπάρχει στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια ως ακαδημαϊκός κλάδος. Η Μουσικολογία αποτελεί τον νεότερο πανεπιστημιακό κλάδο των επιστημών που αφορούν την τέχνη. Βέβαια η βασική του εξέλιξη συντελέστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Όπως και οι Διεθνείς σχέσεις, η Μουσικολογία είχε να αντιμετωπίσει την προβληματική του ορισμού του αντικειμένου της. Προκειμένου να αποκτήσει συνειδητά την αυτονομία του αυτός ο κλάδος, διαιρέθηκε σε επιμέρους πεδία, όπως για παράδειγμα τη σημειογραφία, την οργανολογία, την ιστορία της μουσικής κλπ.

Η Μουσική συνδέεται άμεσα –όπως και η επιστήμη των Διεθνών σχέσεων- με άλλους επιστημονικούς κλάδους, όπως η φυσική, τα μαθηματικά, ιστορικές και ανθρωπιστικές επιστήμες κλπ. Επομένως συμπεραίνουμε, πως οι δύο υπό εξέταση επιστημονικοί κλάδοι αυτής της εργασίας, οι Διεθνείς σχέσεις και η Μουσικολογία, έχουν ίσως τον πιο μεγάλο κύκλο γειτονικών επιστημών που τις αποτελούν, σε σχέση με τις υπόλοιπες επιστήμες. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον συνθέτη-μουσικολόγο

Jacques Chailley, προκειμένου κάποιος να εξελιχθεί σε ιστορικός της Μουσικής, πρέπει να γνωρίζει ιστορία, μουσική, φιλοσοφία, ψυχολογία, κοινωνιολογία καθώς και αρκετές άλλες επιστήμες, οι οποίες παίζουν καταλυτικό ρόλο στην εν λόγω διαδικασία.

Ας δούμε πιο ειδικά, πως υφίστανται μεθοδολογικά ζητήματα, όσον αφορά την οριοθέτηση της Μουσικολογίας, σε αντιδιαστολή με συγγενείς επιστήμες. Ως το τέλος του 18ου αιώνα, υπάρχουν δύο θεωρίες που χαρακτηρίζουν τη σκέψη για τη Μουσική. Η πρώτη αφορά τη φυσικομαθηματική πτυχή της Μουσικής, ως καταλυτικού συστατικού στη δημιουργία και κατανόησή της και η δεύτερη αφορά τη “ψυχολογική θεωρία των παρορμήσεων” (Affektenlehre), που ουσιαστικά αναφέρεται στο εκφραστικό περιεχόμενο της Μουσικής.

Στην ουσία βλέπουμε, πως ιστορικά στη Μουσική προηγήθηκε η επεξεργασία αρκετών θεωρητικών στοιχείων σε σχέση με τη Μουσικολογία, η οποία βασικά δημιουργείται ως επιστήμη, με τη συνειδητοποίηση της ιστορικότητας της Μουσικής πρακτικής, αλλά και της θεωρίας της Μουσικής. Η πρώτη ιστορία της Μουσικής στην γερμανική γλώσσα, εκδίδεται το 1690 στη Δρέσδη, από τον Βόλφγκανγκ Κάσπαρ Πρίντς. Η ανάλογη έκδοση στην γαλλική γλώσσα γίνεται το 1715, από τους Μπουρντελό και Μποννέ, ενώ στην αγγλική γλώσσα από τον Τζων Χόουκινς το 1776 και τον Τσαρλς Μπάρνετ το 1771/1789. Έτσι η Μουσική σταματάει να είναι μονάχα ένα σύστημα με θεωρητικούς κανόνες και απολαμβάνει πλέον την καταγραφή και ανάλυση της ιστορικής ροής του αντικειμένου της. Την τελευταία εικοσαετία, είχαμε εξελίξεις στον μουσικολογικό επιστημονικό κλάδο, οι οποίες προήλθαν έπειτα από μακροχρόνιες συζητήσεις στους κόλπους της εν λόγω επιστήμης.

Ο Γκούιντο Άντλερ<sup>5</sup>, έκανε την πρώτη διάκριση των κλάδων της Μουσικολογίας σε συστηματικούς (δηλαδή που έχουν σχέση με μαθηματικά, φυσική, κοινωνιολογία, στατιστική κλπ) και ιστορικούς (που προσανατολίζονται στην ιστορία της τέχνης, τη φιλολογία, την ιστορία της λογοτεχνίας κλπ). Βέβαια ως το 1920, η Μουσικολογία είχε απορροφήσει την αντίληψη, ότι αποτελεί μια ιστορική επιστήμη. Η πρώτη ένδειξη για τη

---

<sup>5</sup> Friedrich Chrysander και Philipp Spitta, Επιμέλεια Guido Adler (1885), περιοδικό: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft Breitkopf & Härtel.

διαφοροποίηση της Μουσικολογίας προήλθε, από τις θεωρίες των Ούγκο Ρήμαν και Χέρμαν Κρέτσμαρ, οι οποίες είχαν ως βάση την αντίληψη της ιστορίας της Μουσικής, ως εξελικτικής μεθόδου αναφορικά με την εποχή τους και όχι ως ένα συνονθύλευμα διαφορετικών ιστορικών μουσικών στυλ. Τις δεκαετίες του 1950 και 1960, παρατηρούμε πως οι συστηματικοί κλάδοι, παίζουν πλέον καταλυτικό ρόλο στη δομή της επιστήμης της Μουσικολογίας, όμως η ιστορική Μουσικολογία παραμένει έως και σήμερα πολύ ισχυρή.

Σαφώς η τεχνολογική ανάπτυξη, που χαρακτηρίζει πλέον τα οπτικοακουστικά μέσα, η αλλαγή του μουσικού βιώματος κ.α. έχουν προκαλέσει την ανάγκη για δημιουργία νέων περιεχομένων και στον ιστορικό και το συστηματικό κλάδο του Άντλερ.

Σε αυτό το σημείο, θα δούμε ορισμένα χαρακτηριστικά συστήματα δόμησης της επιστήμης της Μουσικολογίας τα τελευταία χρόνια.

Έτσι έχουμε αρχικά το πλαίσιο των γειτονικών επιστημών, οι οποίες χρησιμοποιούν ως εργαλείο **ιστορικές μεθόδους** (όπως π.χ. η ιστορία της τέχνης) και προκύπτει η παρακάτω κατάταξη με βάση το βιβλίο Άτλας της μουσικής του Ulrich Michels:

- Μουσική σημειογραφία: εξετάζει τους τρόπους γραφής της Μουσικής
- Έρευνα πηγών: ερευνά ιστορικές πηγές της Μουσικής
- Μουσική φιλολογία: ερμηνεύει κείμενα που αναφέρονται στη Μουσική
- Βιογραφία: καταγράφει την ιστορία της ζωής συνθετών και μουσικών
- Θεωρία τρόπων σύνθεσης: αναλύει δομικά μουσικά έργα, εξετάζοντας τα ρυθμικά στοιχεία, τα αρμονικά στοιχεία, τη μελωδία κλπ
- Ιστορική ανάλυση της μουσικής θεωρίας: επικεντρώνει στην ανάλυση της ιστορικής εξέλιξης των διαφόρων θεωρητικών συστημάτων
- Υφολογική θεωρία: εξετάζει τα εξέχοντα χαρακτηριστικά στοιχεία ενός συνθέτη, μιας συγκεκριμένης σχολής, μιας εποχής κλπ
- Ορολογία: ερμηνεύει ιστορικούς όρους συγκεκριμένου είδους, ύφους κλπ

- **Οργανολογία:** κάνει ιστορική αναδρομή των οργάνων, αναλύει την κατασκευή τους καθώς και τον τρόπο παιξίματός τους
- **Εικονογραφία:** επεξηγεί ζωγραφικές και γενικά εικαστικές παραστάσεις, που μπορεί να συναντήσουμε και έχουν σχέση με τη Μουσική από τα παλιά χρόνια μέχρι σήμερα
- **Ιστορία της Μουσικής πράξης:** ουσιαστικά ερευνά τον ηχητικό τρόπο αποτύπωσης μιας ιστορικής παρτιτούρας, δηλαδή πως θα ήταν στην πραγματικότητα ένα ιστορικό αρχείο

Στη συνέχεια έχουμε το πλαίσιο των γειτονικών επιστημών, οι οποίες χρησιμοποιούν ως εργαλείο, μεθόδους σχετικές με τη φυσική, μαθηματικά, φιλοσοφία, κοινωνιολογία, ψυχολογία, εθνολογία, γλωσσολογία, θρησκευσιολογία. Αυτές αποτελούν τη **Συστηματική Μουσικολογία**. Προκύπτει η παρακάτω κατάταξη:

- **Μουσική ακουστική:** Χρήση φυσικής-μαθηματικών αναφορικά με τα τονικά συστήματα, τη συχνότητα του ήχου, την ένταση την αναμετάδοση του ήχου κλπ
- **Φυσιολογία της φωνής και της ακοής:** κατασκευή και λειτουργία της φωνής και του αυτιού
- **Φυσιολογία στο παίξιμο των οργάνων:** στάση του σώματος, όσον αφορά την τεχνική του παιξίματος
- **Ψυχολογία της ακοής:** αφορά τις ψυχολογικές διαδικασίες κατά το άκουσμα ήχων
- **Ψυχολογία της Μουσικής:** αφορά την επίδραση που έχει η Μουσική και το μουσικό έργο στον άνθρωπο
- **Κοινωνιολογία της Μουσικής:** εξετάζει τους διάφορους κοινωνικούς παράγοντες, που επηρεάζουν τη Μουσική
- **Παιδαγωγική της Μουσικής:** η μουσική εκπαίδευση και τα προβλήματα που προκύπτουν, καθώς και οι μέθοδοι διδασκαλίας στα σχολεία
- **Αισθητική της Μουσικής:** εξετάζει φιλοσοφικές αναζητήσεις στη Μουσική, αναφορικά με την έννοια του ωραίου, του άσχημου κλπ

- Μουσική Λαογραφία ή Εθνομουσικολογία: ερευνά τη λαϊκή Μουσική πολιτισμένων και πρωτόγονων λαών
- Κατασκευή οργάνων: τεχνικά χαρακτηριστικά για την άρτια κατασκευή οργάνων όλων των κατηγοριών π.χ. έγχορδα, ξύλινα, χάλκινα κλπ
- Μουσική θεωρία: Θεωρία της Μουσικής και ανάλυση του τονικού συστήματος, αρμονίας, αντίστιξης κλπ, του δωδεκαφθογγισμού κ.α.
- Μουσική κριτική: Αυτός ο κλάδος μαζί με τους 2 προηγούμενους αποτελούν το λεγόμενο πεδίο στη Μουσικολογία της «Εφαρμοσμένης Μουσικολογίας» δηλαδή είναι πεδία εφαρμογής γενικών και ειδικότερων μουσικολογικών γνώσεων.

Έπειτα από αυτή την ανάλυση βλέπουμε, πως η επιστήμη της Μουσικολογίας είναι μια νεοσύστατη επιστήμη, που έχει ως αφετηρία δημιουργίας της τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Στη συνέχεια κάνοντας διάκριση σε μάκρο και μικρο περιβάλλον, (διάκριση ανάλογη με αυτή που κάναμε στην προηγούμενη ενότητα των Διεθνών σχέσεων) καταλήγουμε, ότι στο μάκρο περιβάλλον της Μουσικολογίας οι δύο κυρίαρχοι κλάδοι είναι ο ιστορικός και ο συστημικός. Ο ιστορικός κλάδος βέβαια παραμένει ο κυρίαρχος κλάδος της Μουσικολογίας, όπως γίνεται αντιληπτό, ενώ η παράλληλη μελέτη του συστημικού και ιστορικού κλάδου ταυτόχρονα, φαίνεται πως είναι πρακτικά αδύνατη, αφού έχουμε ένα τεράστιο πρίσμα διεπιστημονικών απαιτήσεων, που διέπει και τους δύο κλάδους. Για παράδειγμα απαραίτητος είναι για τον συστημικό κλάδο ο συνδυασμός Μαθηματικών, Φιλοσοφίας, Κοινωνιολογίας, Φυσικής κλπ. Επομένως καθίσταται πρακτικά αδύνατη η συνολική σπουδή της Μουσικολογίας, αφού είναι μια επιστήμη που διέπεται από ετερογενείς και ποικίλους κλάδους.

## **Μέρος Β΄: Μίκρο-περιβάλλον**

Σε αυτό το σημείο θα εξετάσουμε ξεχωριστά την ιστορική Μουσικολογία και την εφαρμοσμένη Μουσικολογία που κατά μερικούς αναλυτές αποτελεί μέρος της συστημικής Μουσικολογίας.

Η πρώτη έχει ως βασικό σημείο ενδιαφέροντος το μουσικό έργο, το οποίο θεωρεί ως «μοναδικό», «σπουδαίο» ιστορικό γεγονός. Έτσι κάνει πολύπλευρη ιστορική ανάλυση του μουσικού έργου αναφορικά με την ιστορική εξέλιξή του.

Στην ιστορική διάσταση της Μουσικολογίας που αναλύουμε, προκύπτουν κάποια προβλήματα, όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο κάνουμε περιοδολόγηση της ιστορίας. Προκειμένου να γίνει κάτι τέτοιο πρέπει να δώσουμε έμφαση στο ύφος, το είδος και τη μορφή του εκάστοτε κομματιού, έτσι ώστε να μπορέσουμε να το κατατάξουμε σε κάποιο συγκεκριμένο είδος. Πρέπει να μπορούμε να διακρίνουμε, αν το εξεταζόμενο κομμάτι έχει κάποια υφολογικά στοιχεία μιας συγκεκριμένης εποχής, σχολής ή κάποιου χαρακτηριστικού συνθέτη. Βέβαια υπάρχει δυσκολία στην εν λόγω καταγραφή, αφού είναι δύσκολο να γίνει ακριβής περιγραφή ενός ήχου με την ανθρώπινη γλώσσα και πρέπει τελικά να καταφεύγουμε σε παρομοιώσεις, μεταφορές και αναλογίες. Έτσι η επιστήμη της Μουσικολογίας, προσπαθεί να ξεχωρίσει τα χαρακτηριστικά μιας εποχής, παρατηρώντας ένα μεγάλο σύνολο έργων, στα οποία κάνει σύγκριση, περιγραφή, λειτουργεί αφαιρετικά και τελικά βρίσκει κοινά σημεία.

Κάτι που είναι σημαντικό για τη συγκεκριμένη συγκριτική μελέτη των Διεθνών σχέσεων και της Μουσικολογίας είναι, πως το ύφος κάθε εποχής χαρακτηρίζεται από πολλές επιρροές, που εν πολλοίς έχουν σχέση με την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε την εν λόγω περίοδο, τις κοινωνικές ανακατατάξεις, τις διάφορες εθνικές αλλά και θρησκευτικές επιρροές.

Παρ' όλα τα τεχνικά προβλήματα που αναλύσαμε παραπάνω, για τις μεγάλες περιόδους της Ιστορίας της Μουσικής υπάρχει μια γενική συμφωνία απόψεων. Έτσι σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μια συνοπτική ανάλυση της ιστορικής πορείας της Μουσικής, έτσι όπως έχει καταγραφεί κατά κύριο λόγο από την ιστοριογραφία της Μουσικολογίας.

### Ιστορική πορεία Μουσικής: Ιστορική Μουσικολογική καταγραφή

Οι απαρχές της Μουσικής μας είναι δυστυχώς άγνωστες. Τα πρώτα μουσικά τεκμήρια ήταν ευρήματα οργάνων, κάποιες καταγραφές (για παράδειγμα από τον 3<sup>ο</sup> αιώνα προ Χριστού και την αρχαία ελληνική φθογγική παρασημαντική), ηχογραφήσεις από το φωνόγραφο του Edison 1877 και έπειτα, καθώς και κείμενα με μουσικές πληροφορίες. Όπως αναφέρεται και στο βιβλίο του Ulrich Michels Άτλας της μουσικής

*“Η μουσική παραμένει αρχικά συνδεδεμένη με τη λατρεία και μόνο αργότερα γίνεται τέχνη και αντικείμενο αισθητικής έκφρασης”<sup>6</sup>.*

Η επιστήμη της Μουσικολογίας έχει καταγράψει στοιχεία από αρκετούς αρχαίους υψηλούς πολιτισμούς της αρχαιότητας, όπως αυτούς της Μεσοποταμίας, της Παλαιστίνης, της Αιγύπτου, της Ινδίας, της Κίνας και της Ελλάδας. Συγκεκριμένα, το αρχαίο Ελληνικό τονικό σύστημα, αποτελεί ουσιαστικά τη βάση του συστήματος της νεότερης εποχής. Δεδομένου όμως του όγκου πληροφοριών για την εκάστοτε εποχή, δεν είναι εφικτό να κάνουμε ειδική ανάλυση ευρημάτων και στοιχείων σε κάθε μια από αυτές τις εποχές, αφού δεν είναι αυτό το αντικείμενο της παρούσης εργασίας. Έτσι θα προχωρήσουμε στην αναφορά και μικρή ανάλυση των σημαντικότερων μεγάλων περιόδων που καταγράφει η επιστήμη της Μουσικολογίας για την ιστορία της Μουσικής.

Αρχικά έχουμε τη Ρωμανική εποχή (800-1200), η οποία χαρακτηρίζεται από το Γρηγοριανό μέλος ([CD 1, Track 1](#)), το οποίο έχει πάρει το όνομά του από τον Πάππα Γρηγόριο τον Α΄ και είναι το μονοφωνικό χωρίς συνοδεία μέλος της καθολικής λειτουργίας. Το Γρηγοριανό μέλος εκτελείται από τον ιερέα, τον πρωτοψάλτη, τη χορωδία και τέλος το εκκλησίασμα. Το Γρηγοριανό μέλος προέρχεται από μια γνήσια πηγή ρωμαϊκών μελωδιών, όπου έχει διανθιστεί με αρκετές αλλαγές από τους Φράγκους. Βέβαια δεν μπορούμε να μιλάμε με σιγουριά για τις μελωδίες, που μεταφέρθηκαν από τη Ρώμη στα εδάφη των Φράγκων, αφού δεν ήταν κάπου καταγεγραμμένες, αλλά ήταν αντίθετα προφορικές. Το ρωμαιοκαθολικό γρηγοριανό μέλος και ειδικά τα νεότερα μέλη αποτελούν τη βάση για την πολυφωνία. Έτσι αυτή η περίοδος σηματοδοτεί τις απαρχές της πολυφωνίας.

Στην συνέχεια έχουμε την περίοδο της Αναγέννησης 1450-160 ([CD 1, Track 2](#)), η οποία χαρακτηρίζεται από διαρκή εξέλιξη στην τεχνική της σύνθεσης, αλλά και στο ευρύτερο πλαίσιο αντιμετώπισης της Μουσικής. Βασικό στοιχείο της εποχής είναι η πολυφωνία. Κύριοι εκπρόσωποι της εν λόγω εποχής είναι, ο Orlando di Lasso και ο Palestrina, οι οποίοι οδηγούν την πολυφωνία στο απόγειό της. Πλέον, το κέντρο βάρους μεταφέρεται από τη Γαλλία στον γαλλοφλαμανδικό κόσμο, τη Βουργουνδία και την

---

<sup>6</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*”, Τόμος 1, σελ159

Ιταλία. Έτσι ο 15ος και 16ος αιώνας, ονομάστηκαν εποχή της Φλαμανδικής φωνητικής πολυφωνίας. Άρα γίνεται κατανοητό πως κυριαρχεί η Φρανκο-Φλαμανδική σχολή αυτή την περίοδο. Κύρια χαρακτηριστικά της Μουσικής της περιόδου είναι, η απλή μελωδία, η ζωντάνια, η φυσικότητα και οι απλούστερες μορφές και αναλογίες στη δόμηση μουσικών κομματιών. Πλέον έχουμε περίτεχνη ανάπτυξη του κανόνα (αναλυτική επεξήγηση όρου παρακάτω) και ανάπτυξη της τεχνικής της μίμησης διάφορων μοτίβων, με δημιουργικό και παράλληλα απλό τρόπο. Αναφορικά με την Ιταλία και συγκεκριμένα με τη σχολή της Ρώμης, το ύφος του Palestrina έγινε η βάση και το πρότυπο της πολυφωνικής καθολικής εκκλησιαστικής Μουσικής και το έργο του θεωρείται το αποκορύφωμα της πολυφωνίας.

Αυτή την περίοδο κυριαρχεί το μοτέτο, το οποίο είναι πολυφωνικό φωνητικό είδος, το οποίο εξελίσσεται σε σχέση με τα παλαιότερα χρόνια και εγκαταλείπεται πλέον η πολυκειμενικότητα. Ο τενόρος τραγουδάει τη μελωδική γραμμή όπως παλαιότερα, κινείται όμως πλέον με ελεύθερες μεγάλες αξίες και γίνεται χρήση μιμήσεων από τις άλλες φωνές.

Συνεχίζουμε την ιστορική κατηγοριοποίηση και φτάνουμε στην εποχή Μπαρόκ, [\(CD 1, Track 3\)](#) που χαρακτηρίζει την περίοδο 1600-1750. Ορισμένοι χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της εποχής είναι, ο Monteverdi, Scarlatti, J.S.Bach και Handel. Υπάρχουν κάποιες υποδιαίρεσεις χρονολογικά της εν λόγω εποχής, η οποία ξεκινάει γύρω στο 1580 και από το 1630-1680, έχουμε το ώριμο μπαρόκ, ενώ από το 1680-1750, έχουμε το ύστερο μπαρόκ. Το Μπαρόκ γεννήθηκε στην Ιταλία. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, που είχε πιο διεθνή χαρακτήρα, το Μπαρόκ χαρακτηρίζεται από εθνικά ύφη. Μολαταύτα η ιταλική μουσική είναι αυτή που επικρατεί σε όλη την Ευρώπη μέσα από την όπερα. Στις αυλές της Φλωρεντίας, που αποτελούσαν κέντρα μουσικής καλλιέργειας, δημιουργήθηκε η όπερα, ως ιδέα αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας. Όπως λοιπόν παρατηρούμε, σε αντίθεση με την εποχή της αναγέννησης, πλέον κυρίαρχο ρόλο παίζει το μονωδικό είδος. Το Μπαρόκ επικροτεί την επανάληψη, σε διαφορετικό πλαίσιο κάθε φορά. Καταλυτικής σημασίας σε αυτή την εποχή, είναι η αναπαράσταση των ψυχικών καταστάσεων και του πάθους. Η αρμονία μείζονος ελάσσονος, εκφράζει μια νέα αντίληψη σε σχέση με τους πεπαλαιωμένους εκκλησιαστικούς τρόπους του παρελθόντος. Χαρακτηριστικό τεχνικό στοιχείο της εποχής, είναι το basso continuo (συνεχές βάσιμο),

δηλαδή μια συνεχής γραμμή του μπάσου, η οποία δημιουργεί με βάση την αρμονία τις κατάλληλες προδιαγραφές, πάνω στις οποίες αναπτύσσονται οι υπόλοιπες φωνές.

Φτάνουμε σε αυτό το σημείο στην περίοδο του Ροκοκό, ([CD 1, Track 4](#)) η οποία στην ουσία αποτελείται από την περίοδο του προκλασικισμού 1730-1760 (π.χ. Rameau, Telemann) και την περίοδο του πρώιμου κλασικισμού από το 1760-1780. Η πρώτη περίοδος χαρακτηρίζεται από το ύφος galante, που σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο του αυστηρού-λόγιου ύφους, είναι ευχάριστο, εύληπτο με χαριτωμένα ποικίλματα και χαλαρή συνοδεία. Η δεύτερη περίοδος, επίσης έρχεται σε αντιπαραβολή με το πάθος του Μπαρόκ και προτείνει την άμεση έκφραση του προσωπικού συναισθήματος. Η μελωδική εκφραστικότητα αντικαθιστά σιγά σιγά τα νοητικά στολίσια του Ροκοκό και γίνεται η μετάβαση στην κλασική εποχή.

Από το 1780-1825, πλέον βρισκόμαστε στην Κλασική εποχή ([CD 1, Track 5](#)). Ουσιαστικά ο όρος Κλασικισμός συνδέεται άμεσα με τους Haydn, Mozart, Beethoven (κλασική σχολή Βιέννης). Ο 18ος αιώνας χαρακτηρίζεται από τη λογική η οποία μας οδηγεί στην ολοκλήρωση σύμφωνα με τον φιλόσοφο Καντ και έτσι οδηγούμαστε σε νέες αντιλήψεις περί ελευθερίας και ευτυχίας του ανθρώπου. Ορθώνεται ως καταλυτικής σημασίας η αναζήτηση της απλότητας. Το κλασικό έχει γενικά την έννοια του όμορφου, της αρμονίας και παράλληλα της απλότητας και του κατανοητού. Υπάρχει ισορροπία μεταξύ λογικής και συναισθήματος μέσα στα έργα αυτής της περιόδου.

Τέλος φτάνουμε στον Ρομαντισμό ([CD 1, Track 6](#)), ο οποίος είναι γερμανικό φαινόμενο. Ο 19ος αιώνας, θεωρείται ως ο αιώνας της Ρομαντικής εποχής. Ο Beethoven παραμένει εξέχον πρότυπο, αφού ο Ρομαντισμός αποτελεί την ομαλή εξέλιξη του Κλασικισμού. Αυτή την περίοδο, εισάγεται στη Μουσική η εγωκεντρική έκφραση, ο υποκειμενισμός και μεταβάλλεται η ισορροπία μεταξύ λογικής και συναισθήματος. Άλλοι εκπρόσωποι αυτής της περιόδου είναι ο F.Schubert, F.Mendelssohn, J.Brahms. Από το 1800-1830, έχουμε τον πρώιμο Ρομαντισμό. Από το 1830-1850, ο Ρομαντισμός διευρύνεται σε ευρωπαϊκή κίνηση και έτσι φτάνουμε στην περίοδο ακμής του Ρομαντισμού. Κέντρο πλέον γίνεται αντί της Βιέννης το Παρίσι. Αυτή την περίοδο αναπτύσσεται η ποιητική και μαγευτική μουσική του F.Chopin. Η περίοδος 1850-1890, είναι η περίοδος του όψιμου Ρομαντισμού, που χαρακτηρίζεται από εξπρεσιονιστική

αισθητική και νατουραλισμό. Κατά την αλλαγή του αιώνα 1890-1914, εμφανίζεται στο προσκήνιο η γενιά των C. Debussy, R. Strauss και G. Puccini, που εξωθούν με τα έργα τους τις διάφορες υπάρχουσες τάσεις στα άκρα. Ως νεωτεριστικό στοιχείο του Όψιμου Ρομαντισμού, εμφανίζεται αυτή την εποχή ο γαλλικός Ιμπρεσιονισμός ([CD 1, Track 7](#)). Το τέλος του Ρομαντισμού έρχεται με τον A. Schönberg και την μετάβαση στην Ατονικότητα ([CD 1, Track 8](#)).

### Συνοπτική ανάλυση της εφαρμοσμένης μουσικολογίας.

Αναφέραμε νωρίτερα, τα ευρύτερα πεδία ενασχόλησης της συστηματικής Μουσικολογίας. Σε αυτό το σημείο λοιπόν, θα δούμε συγκεκριμένα ορισμένα στοιχεία της συστηματικής Μουσικολογίας, τα οποία κρίνονται απαραίτητα για την καλή κατανόηση της παρούσας εργασίας, καθώς αντικείμενό της, δεν είναι η καθαυτή ανάλυση της εν λόγω μουσικολογικής διάκρισης. Συγκεκριμένα θα εξετάσουμε ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά της Μουσικής, τα οποία είναι καταλυτικής σημασίας για τους αναγνώστες που δεν είναι εξοικειωμένοι με το αντικείμενο.

Θα ασχοληθούμε λοιπόν με τη θεωρία της Μουσικής, η οποία περιλαμβάνει ορισμένες τεχνικές σύνθεσης, όπως η Αντίστιξη και η Φούγκα που θα αναλύσουμε παρακάτω.

### **Επεξήγηση Συντομογραφιών**

T: Τόνος

H: Ημιτόνιο

+ : Μείζων (π.χ. Do+)

- : Ελάσσων (π.χ. La-)

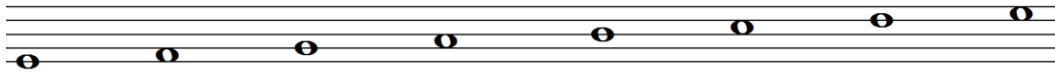
# : Δίεση

b : Ύφεση

h : Αναίρεση

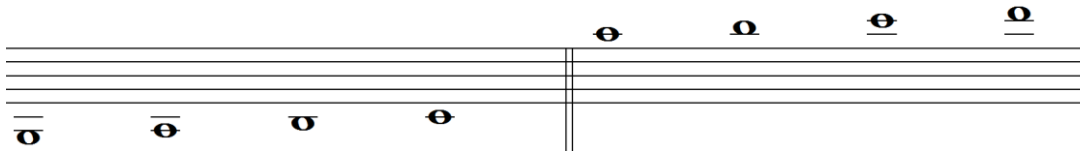
Όπως υπάρχει η αλφάβητος στην εκάστοτε γλώσσα, έτσι και στη Μουσική υπάρχει η δική της αλφάβητος, που αποτελείται από τις νότες. Στο δυτικό μουσικό σύστημα έχουμε κατά κύριο λόγο μια επτάφθογγη κλίμακα, που αποτελείται από τις νότες: Do Re Mi Fa Sol La Si. Για να διαβάσουμε αυτές τις νότες, χρησιμοποιούμε το πεντάγραμμο, πάνω στο οποίο γράφουμε τις νότες, έτσι ώστε να αντιλαμβανόμαστε σε τι ύψος (δηλαδή τι συχνότητα) πρέπει να διαβαστεί κάθε νότα. Όσο πιο ψηλά στο πεντάγραμμο γράφονται οι νότες, τόσο πιο οξύ ήχο θα έχουν και αντίστροφα, όσο πιο χαμηλά τις γράφουμε τόσο λιγότερο οξύ ήχο παράγουν.

**Παράδειγμα 1. [\(CD 2 Track 1\)](#)**




Συχνά όμως χρειαζόμαστε και νότες πιο ψηλής ή πιο χαμηλής συχνότητας και δεν μας φτάνει η έκταση του πενταγράμμου, για να τις αποτυπώσουμε. Έτσι χρησιμοποιούμε τις λεγόμενες βοηθητικές γραμμές. Αυτό σημαίνει πως βάζουμε μια επιπλέον γραμμή στην εκάστοτε νότα, σαν να έχουμε ένα νοητό πεντάγραμμο.

**Παράδειγμα 2.**




Προκειμένου να τοποθετήσουμε τις νότες στο πεντάγραμμο, χρησιμοποιούμε κάποια κλειδιά τα οποία μας βοηθάνε στην αναγνώριση των νοτών. Αρχικά έχουμε το

κλειδί του Sol  το οποίο ξεκινά από τη δεύτερη γραμμή του πενταγράμμου, απ' όπου δηλαδή ξεκινάει και η νότα Sol. Επομένως, αφού το κλειδί του Sol δίνει την ονομασία του στη δεύτερη γραμμή του πενταγράμμου, οι υπόλοιπες νότες θα ταξινομηθούν στο πεντάγραμμο με τη σειρά που αναφέραμε πιο πριν, δηλαδή Do Re Mi Fa Sol La Si.

Έτσι θα έχουμε:

**Παράδειγμα 3. (CD 2 Track 2)**

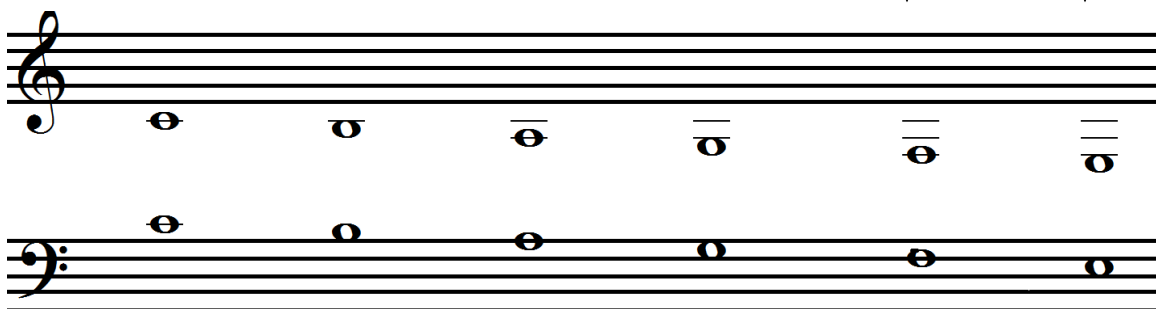


Επίσης έχουμε το κλειδί του Fa  το οποίο ξεκινάει από την τέταρτη γραμμή του πενταγράμμου, δίνοντας το όνομα Fa σε αυτήν και τοποθετώντας τους υπόλοιπους φθόγγους ανάλογα με τη σειρά που αναφέραμε στο πεντάγραμμο. Κάποιος εύλογα θα αναρωτηθεί, για ποιο λόγο χρειαζόμαστε το κλειδί του Fa, από την στιγμή που έχουμε το κλειδί του Sol; Η απάντηση είναι απλή. Η ανδρική φωνή παράγει πιο χαμηλούς ήχους σε σχέση με μια γυναικεία φωνή. Η χρήση του κλειδιού Sol για να αποτυπώσουμε τους ήχους της γυναικείας και αντρικής φωνής, οδηγεί στην προβληματική, ότι θα έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε πολλές βοηθητικές γραμμές κάτω από το πεντάγραμμο, για να αποτυπώσουμε τη συχνότητα της αντρικής φωνής, κάτι που θα μπερδευε το μάτι. Έτσι, για αυτό το λόγο, χρησιμοποιούμε το κλειδί του Fa, το οποίο αλλάζει τα ονόματα των φθόγγων.

**Παράδειγμα 4.**

A. Πως θα ήταν αν είχαμε μόνο κλειδί του Sol.

Δυσκολία ανάγνωσης λόγω πολλών βοηθητικών γραμμών.



B. Ακριβώς ίδιες νότες με το κλειδί του Sol αλλά μεγαλύτερη ευκολία στην ανάγνωση λόγω μη χρήσης βοηθητικών γραμμών.

Υπάρχουν και άλλα κλειδιά, όμως δεν κρίνεται απαραίτητη η αναφορά τους για την εν λόγω εργασία.

### Διάρκεια φθόγγων.

Ο κάθε ήχος που ακούμε έχει μια διάρκεια. Ξεκινάμε με το ολόκληρο το οποίο υποδιαιρούμε:

- ολόκληρο
- ♩ μισό (έχει τη μισή αξία του ολόκληρου)
- ♪ τέταρτο (τέσσερα τέταρτα αποτελούν ένα ολόκληρο και δύο τέταρτα ένα μισό)
- ♫ όγδοο (με ανάλογη μαθηματική σκέψη οχτώ όγδοα αποτελούν ένα ολόκληρο, τέσσερα όγδοα ένα μισό και δύο όγδοα ένα τέταρτο)
- ♬ δέκατο-έκτο (με ανάλογο τρόπο)
- ♭ τριακοστό-δεύτερο (με ανάλογο τρόπο)
- ♮ εξηκοστό-τέταρτο (με ανάλογο τρόπο)

Για ευκολία ανάγνωσης, όταν έχουμε δύο ή τέσσερα όγδοα ενωμένα, αντί να τα γράφουμε το κάθε ένα ξεχωριστά, τα γράφουμε ενώνοντας τις γραμμές τους ( Το ίδιο ισχύει και για τα δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα και εξηκοστά τέταρτα).


### **Παράδειγμα 5.**




*Όγδοα Δέκατα έκτα Τριακοστά δεύτερα Εξηκοστά τέταρτα.*

### Παύσεις:


Όπως και στη ζωή, στη Μουσική μπορεί να έχουμε κάποια παύση, ή οποία θα διακόψει για λίγο τη συνέχεια των φθόγγων και θα συνεχισθεί πιο μετά. Έχουμε τα εξής είδη παύσεων, σε αναλογία με τις χρονικές αξίες που αναφέραμε προηγουμένως:


 Παύση ολοκλήρου

 Παύση μισού

 Παύση τετάρτου

 Παύση ογδόου

 Παύση δεκάτου έκτου

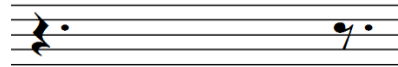
 Παύση τριακοστού δευτέρου

 Παύση εξηκοστού τετάρτου

### Στιγμή διαρκείας- Παρεστιγμένος φθόγγος/παύση:

Αν θέλουμε να επιμηκύνουμε κατά το ήμισυ, τη διάρκεια ενός φθόγγου ή μιας παύσης, βάζουμε στα δεξιά του /της μια τελεία.

#### **Παράδειγμα 6.**

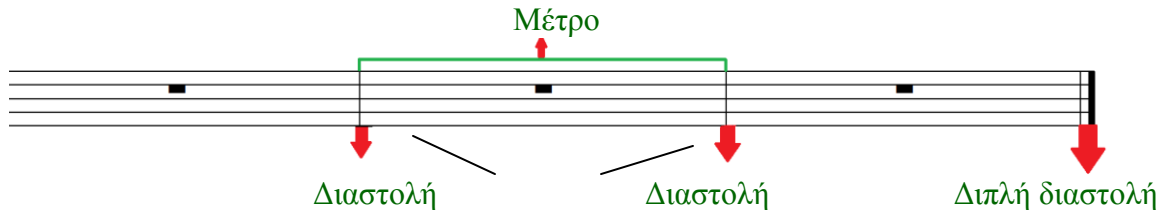


Δηλαδή: Το τέταρτο παρεστιγμένο που βλέπουμε, θα αποτελείται από τρία όγδοα (δύο που περιέχει το τέταρτο και ένα η τελεία). Το όγδοο παρεστιγμένο θα αποτελείται από τρία δέκατα έκτα κλπ.

### Διαστολή:

Το πεντάγραμμο χωρίζεται με κάθετες γραμμές τις οποίες ονομάζουμε διαστολές. Στο τέλος του κομματιού έχουμε διπλή διαστολή, που υποδεικνύει το τέλος.

### **Παράδειγμα 7.**



### Μέτρο:

Το μέτρο είναι συμβατικό μέγεθος, το οποίο στη Μουσική χρησιμοποιούμε για να καθορίσουμε τις χρονικές αξίες, που θα επαναλαμβάνονται σταθερά σε ένα μουσικό κομμάτι. Το μέτρο σχηματίζεται ανάμεσα σε δύο διαστολές και μέσα σε αυτό περιέχονται οι νότες ή οι παύσεις (βλ. Παράδειγμα 7). Το άθροισμα των αξιών τους θα πρέπει πάντοτε να είναι το ίδιο, σε όλα τα μέτρα που αποτελούν το ίδιο κομμάτι.

Το tempo του κομματιού παριστάνεται σε κάθε κομμάτι με ένα κλάσμα, που βρίσκεται στην αρχή του. Για παράδειγμα 2/4 σημαίνει, πως τα μέρη του μέτρου είναι 2 (όπως δείχνει ο αριθμητής) ενώ ο παρονομαστής δηλώνει, πως η αξία του κάθε ενός από τα δύο αυτά μέρη είναι τέταρτο (4). Για να προσδιορίσει ο συνθέτης το tempo ή αλλιώς στα ελληνικά τη ρυθμική αγωγή του κομματιού που συνθέτει, χρησιμοποιεί μια σειρά από όρους, που υποδηλώνουν το βαθμό ταχύτητας ή βραδύτητας του κομματιού. Για παράδειγμα γράφει στην αρχή Presto, που σημαίνει πολύ γρήγορα, ή Allegro που σημαίνει γρήγορα/ζωηρά ή Lento που σημαίνει αργά κλπ.

### **Παράδειγμα 8.**



Τα μέτρα χωρίζονται σε **απλά**, **σύνθετα** και **μικτά**.

Το μέτρο, όταν χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη ονομάζεται διμερές, ενώ όταν χωρίζεται σε τρία μέρη ονομάζεται τριμερές (Στο παράδειγμα 8 έχουμε τριμερές μέτρο). Κάνοντας αυτό το διαχωρισμό των μέτρων, δίνουμε στο κομμάτι μας αίσθηση αρχής και τέλους. Αυτό επιτυγχάνεται τονίζοντας κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης, πάντα το πρώτο μέρος του μέτρου, το οποίο ονομάζεται ισχυρό, ενώ όλα τα άλλα μέρη είναι τα ασθενή μέρη του μέτρου. Τα διμερή και τριμερή μέτρα είναι **απλά** μέτρα.

**Σύνθετα μέτρα**, είναι αυτά στα οποία ο αριθμητής τους διαιρείται δια των απλών μέτρων 2 και 3. Παράδειγμα σύνθετων μέτρων είναι: 4/1, 4/2, 4/4 κλπ ή 8/4, 8/8 κλπ ή 6/4, 6/8 ή 9/4 κλπ.

**Μικτά μέτρα**, είναι αυτά που ο αριθμητής τους είναι άθροισμα των αριθμών 2 και 3 ή είναι άθροισμα πολλαπλασίων αυτών. Παράδειγμα μικτών μέτρων είναι τα 5/2, 5/4, 5/8 κλπ ή 7/2, 7/4 κλπ.

### Ελλιπές μέτρο:

Έχουμε ελλιπές μέτρο, όταν το πρώτο μέρος ενός κομματιού δεν περιλαμβάνει όλα τα μέρη του και άρα είναι ελλιπές, ενώ τα μέρη που του λείπουν περιλαμβάνονται μόνα τους στο τελευταίο μέτρο του κομματιού.

### Παράδειγμα 9.

Λείπουν δύο τέταρτα που μεταφέρθηκαν στο τέλος

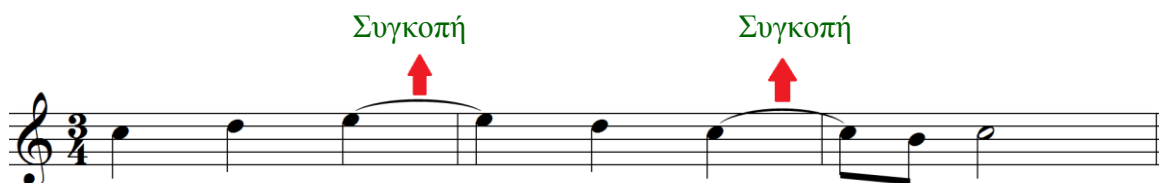


### Συγκοπή:

Είναι ένας ήχος ο οποίος ξεκινάει από το ασθενές μέρος του μέτρου και συνεχίζει να ηχεί χωρίς διακοπή, μέχρι το επόμενο ισχυρό μέρος του μέτρου.

### Παράδειγμα 10.

Συγκοπή



### Αντιχρονισμός:

Είναι το ίδιο με τη συγκοπή με τη διαφοροποίηση, ότι στο ισχυρό μέρος του μέτρου υπάρχει παύση, ενώ στο ασθενές μέρος του μέτρου υπάρχει φθόγγος.

### **Παράδειγμα 11.**



### Σκάλες:

Είναι μια σειρά φθόγγων, όπου ο κάθε φθόγγος έχει οξύτερο ήχο από τον προηγούμενο όσο ανεβαίνουμε (και το αντιστρόφως ανάλογο όταν κατεβαίνουμε) και περιέχεται σε μια οκτάβα (οκτάβα είναι το διάστημα από το πιο χαμηλό για παράδειγμα Do στο αμέσως ψηλότερο που ουσιαστικά εμπεριέχονται οκτώ φθόγγοι μέσα σε αυτήν.)

### **Παράδειγμα 12. [\(CD 2 Track 2\)](#)**



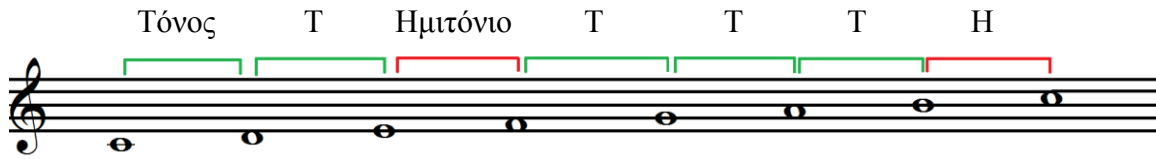
### Διατονική σκάλα:

Είναι σειρά που αποτελείται από οκτώ φθόγγους σε συνεχή διαδοχή, οι οποίοι δημιουργούν τη φυσική ιδιότητα της τονικότητας. Πχ. Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do. Αυτή είναι η φυσική σειρά των φθόγγων.

### Τόνος-Ημιτόνιο:

Στη διατονική σκάλα έχουμε δύο ειδών αποστάσεις. Τον τόνο και το ημιτόνιο. Μόνο δύο ημιτόνια υπάρχουν στην διατονική σκάλα και είναι μεταξύ του Mi-Fa και του Si-Do. Αυτά τα δύο ημιτόνια είναι τα λεγόμενα φυσικά ημιτόνια, διότι έρχονται με αυτή τη σειρά, χωρίς να χρειαστεί εμείς να τα πειράξουμε, βάζοντας κάποια αλλοίωση. Οι υπόλοιποι φθόγγοι της σκάλας απέχουν απόσταση τόνου μεταξύ τους.

### Παράδειγμα 13.

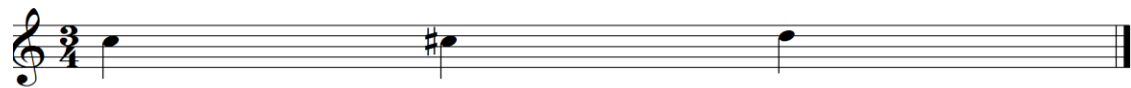


### Αλλοιώσεις:

Έχουμε τη δίεση :  $\sharp$  η οποία οξύνει τον φθόγγο κατά ένα ημιτόνιο,  
την ύφεση :  $\flat$  η οποία βαρύνει τον φθόγγο κατά ένα ημιτόνιο και  
την αναίρεση :  $\natural$  όπου χρησιμοποιείται όταν ένας φθόγγος έχει ήδη αλλοιωθεί και θέλουμε να τον ξαναφέρουμε στο φυσικό του ύψος.

Έτσι, αν έχουμε για παράδειγμα τη νότα Do και θέλουμε να ακουστεί ένας ενδιάμεσος ήχος από την επόμενη νότα που είναι ο Re, βάζουμε μια δίεση στο Do και γίνεται Do $\sharp$  και πλέον έχουμε δημιουργήσει μια τεχνητή απόσταση ημιτονίου μεταξύ Do-Re. Άρα Do-Do $\sharp$ -Re.

### Παράδειγμα 14. ([CD 2 Track 3](#))



Επίσης, μπορούμε να έχουμε διπλά σημεία αλλοιώσεως, δηλαδή να χρησιμοποιήσουμε δύο διέσεις μαζεμένες ή δύο υφέσεις μαζί.

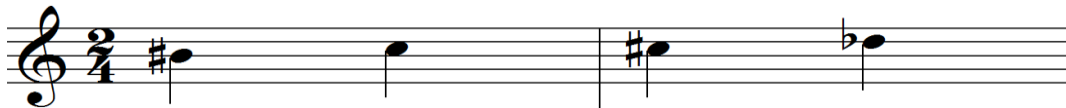
### Εναρμόνιοι φθόγγοι-ταυτοφωνία:

Εάν στο Si βάλουμε μία  $\sharp$  τότε ο φθόγγος Si θα ανέβει την απόσταση ημιτονίου και θα έχει τον ίδιο ήχο με τον ήχο του φθόγγου Do. Αυτό προκαλεί ταυτοφωνία και αυτοί οι φθόγγοι ονομάζονται εναρμόνιοι. Άλλο παράδειγμα εναρμόνιων φθόγγων είναι για παράδειγμα ο ήχος του Do δίεση, με αυτόν του Re ύφεση, αφού όταν το Do ανέβει ημιτόνιο και το Re ανάλογα κατέβει ημιτόνιο, συναντιούνται στην ίδια νότα και άρα

έχουμε ταυτοφωνία. Επίσης, στην περίπτωση της διπλής αλλοίωσης, εάν έχουμε Do και Re με δύο υφέσεις και πάλι έχουμε ταυτοφωνία, αφού η νότα Re έχει κατέβει δύο ημιτόνια.

#### **Παράδειγμα 15. [\(CD 2 Track 4\)](#)**

(Παρατήρηση CD: Σημαντικό προς την ηχητική παρατήρηση είναι, ότι ενώ έχουμε δύο διαφορετικές μεταξύ τους νότες Si δίεση και Do, το ηχητικό αποτέλεσμα που παράγουν είναι το ίδιο. Ακούμε δύο φορές δηλαδή την ίδια νότα. Το ίδιο συμβαίνει και στο δεύτερο ζευγάρι νοτών, το Do δίεση και το Re ύφεση. Αυτό το παράδειγμα θα χρησιμοποιήσουμε ιδιαίτερα στο κεφάλαιο της διπλωματίας).



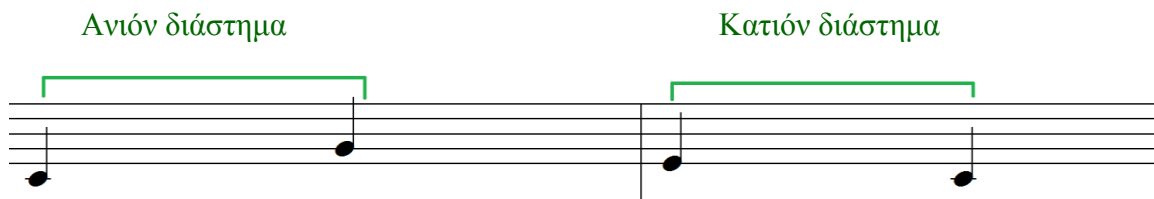
#### **Τριμητόνιο:**

Είναι μια απόσταση δύο γειτονικών φθόγγων που περιέχει τρία ημιτόνια. Για παράδειγμα Do-Re#. (δες παράδειγμα 18)

#### **Διαστήματα:**

Είναι οι αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων. Έχουμε ανιόν διάστημα, όταν πρώτα ακούγεται ο βαθύτερος ήχος και έπειτα ο οξύτερος. Όταν συμβαίνει το αντίθετο έχουμε κατιόν διάστημα.

#### **Παράδειγμα 16. [\(CD 2 Track 5\)](#)**



Το όνομα κάθε διαστήματος, καθορίζεται από τον αριθμό των φθόγγων που περιλαμβάνει. Από τον πρώτο φθόγγο στον δεύτερο, έχουμε διάστημα δευτέρας. Δηλαδή από το Do στο Re, από το Re στο Mi, από το Mi στο Fa κλπ. Όμως δεν έχουν όλα τα διαστήματα το ίδιο μέγεθος, αφού για παράδειγμα το Do-Re αποτελείται από δύο ημιτόνια (δηλαδή ένα τόνο), ενώ το Mi-Fa από ένα ημιτόνιο. Το πρώτο διάστημα του

Do-Re ονομάζεται δευτέρας μεγάλο και το δεύτερο διάστημα του Mi-Fa δευτέρας μικρό. Επομένως αντιλαμβανόμαστε, πως ξεχωρίζουμε ένα διάστημα, όχι μόνο από το όνομά του αλλά και από το είδος του. Δηλαδή μπορεί να είναι ελαττωμένο-μικρό- μεγάλο ή αυξημένο. Έτσι προκύπτει ο παρακάτω πίνακας:

### Πίνακας 1

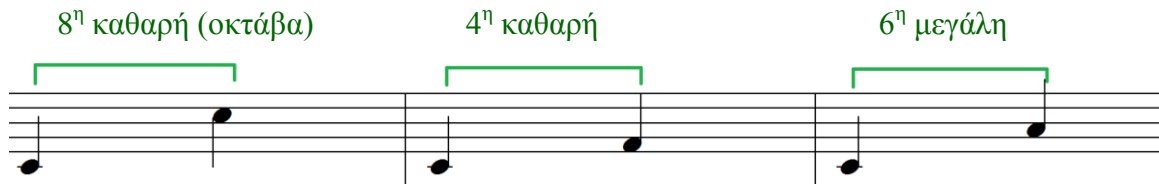
2ας μικρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν απόσταση (ημιτονίου: (H)) $1/2$
2ας μεγάλη: οι δύο φθόγγοι απέχουν απόσταση (τόνου: (T)) 1
2ας αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν (τριμητόνιο) $1+1/2$
3ης ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $1/2 + 1/2$
3ης μικρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $1 + 1/2$
3ης μεγάλη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $1+1$
3ης αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $1+1+ 1/2$
4ης ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $1 + 2/2$
4ης καθαρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $2T + 1/2$
4ης αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $3T$
5ης ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $2T + 2/2$
5ης καθαρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $3T+ 1/2$
5ης αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $4T$
6ης ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $2T + 3/2$
6ης μικρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $3T + 2/2$
6ης μεγάλη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $4T + 1/2$
6ης αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $5T$
7ης ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $3T + 3/2$
7 <sup>ης</sup> μικρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $4T + 2/2$
7 <sup>ης</sup> μεγάλη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $5T + 1/2$
7 <sup>ης</sup> αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $6T$
8 <sup>ης</sup> ελαττωμένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $4T + 3/2$
8 <sup>ης</sup> καθαρή: οι δύο φθόγγοι απέχουν $5T + 2/2$
8 <sup>ης</sup> αυξημένη: οι δύο φθόγγοι απέχουν $6T + 1/2$

Έχουμε τα απλά διαστήματα, που μόλις αναφέραμε και τα σύνθετα τα οποία είναι αυτά που ξεπερνούν το διάστημα της οκτάβας.

Επίσης τα αρμονικά διαστήματα χωρίζονται σε Σύμφωνα και Διάφωνα.

**Σύμφωνα:** Αυτά που όταν ακουστούν δημιουργούν το αίσθημα της πληρότητας και αφήνουν μια εντύπωση συμφωνίας. Τέτοια είναι η 5<sup>η</sup> καθαρή, η 8<sup>η</sup> καθαρή, η 4<sup>η</sup> αυξημένη, η 3<sup>η</sup> μεγάλη και μικρή και η 6<sup>η</sup> μεγάλη και μικρή.

**Παράδειγμα 17. (CD 2 Track 6)**



**Διάφωνα:** Αυτά που δίνουν την εντύπωση της δυσαρέσκειας στο αυτί. Τέτοια είναι τα διαστήματα 2<sup>ης</sup> 7<sup>ης</sup> και όλα τα αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα.

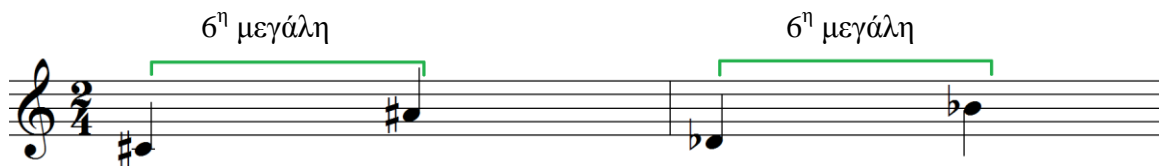
**Παράδειγμα 18. (CD 2 Track 7)**



**Εναρμόνια διαστήματα:** είναι αυτά των οποίων οι αντίστοιχοι φθόγγοι (και οι χαμηλοί και οι ψηλοί) είναι εναρμόνιοι φθόγγοι και άρα έχουν ακριβώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα.

**Παράδειγμα 19. (CD 2 Track 8)**

(Παρατήρηση CD: είναι πολύ σημαντική η παρατήρηση, ότι ενώ έχουμε **διαφορετικές νότες γραμμένες**, το **ηχητικό αποτέλεσμα είναι το ίδιο**, αφού το Do δίεση έχει το ίδιο ακουστικό αποτέλεσμα με το Re ύφεση κλπ).



**Μείζονα σκάλα:**

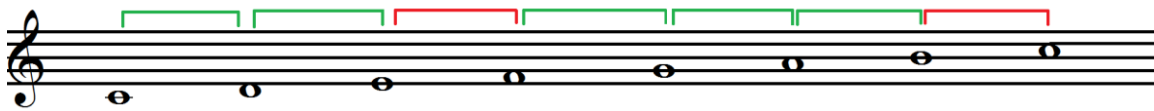
Είναι η διατονική σκάλα, για την οποία μιλήσαμε νωρίτερα και η οποία σχηματίζεται από την παρακάτω διαδοχή διαστημάτων: T\*-T-H\*-T-T-T-H. (όπου T:Τόνος, όπου H:

Ημιτόνιο) Έτσι έχουμε Do-Re: τόνος Re-Mi:τόνος Mi-Fa: ημιτόνιο Fa-Sol:τόνος Sol-La:τόνος La-Si: τόνος Si-Do:ημιτόνιο. Το Mi-Fa και τον Si-Do είναι φυσικά ημιτόνια.

Η μείζονα σκάλα μας δίνει ένα χαρούμενο αισθητικό αποτέλεσμα. (Ηχητικά παραδείγματα [CD1 Track 2](#) – [Track 11](#) - [Track 12](#))

Αυτή είναι και η ειδοποιός διαφορά της από την ελάσσονα σκάλα που μας δίνει ένα λυπητερό αισθητικό αποτέλεσμα. (Ηχητικά παραδείγματα [CD 1 Track 4](#) - [Track 5](#) - [Track 6](#))

### Παράδειγμα 20. ([CD 2 Track 2](#))



Οι φθόγγοι που σχηματίζουν την εκάστοτε σκάλα, λέγονται βαθμίδες της σκάλας. Οι κύριες βαθμίδες μιας σκάλας είναι η πρώτη, η τέταρτη και η πέμπτη, ενώ δευτερεύουσες είναι η δεύτερη, η τρίτη, η έκτη και η έβδομη. Επομένως οι **κύριες** βαθμίδες της σκάλας Do+ είναι οι **Do, Fa,Sol**, ενώ οι **δευτερεύουσές** της είναι οι **Re,Mi,La,Si**. Κάθε βαθμίδα έχει το δικό της όνομα σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα.

### Πίνακας 2

Η 1η βαθμίδα ονομάζεται τονική
Η 2η βαθμίδα ονομάζεται επιτονική
Η 3η βαθμίδα ονομάζεται μέση
Η 4η βαθμίδα ονομάζεται υποδεσπόζουσα
Η 5η βαθμίδα ονομάζεται δεσπόζουσα
Η 6η βαθμίδα ονομάζεται επιδεσπόζουσα
Η 7η βαθμίδα ονομάζεται προσαγωγέας
Η 8η βαθμίδα ονομάζεται τονική (το ίδιο με την πρώτη βαθμίδα)

Υπάρχουν 14 μείζονες ακόμα σκάλες, οι οποίες σχηματίζονται με βάση τη διαδοχή των διαστημάτων της μείζονος σκάλας, που αναλύσαμε παραπάνω. Οι επτά βασίζονται στη χρήση των διέσεων και οι υπόλοιπες επτά στη χρήση των υφέσεων. Θα τις δούμε στη συνέχεια.

Όταν θέλουμε να δημιουργήσουμε για παράδειγμα την **Sol+** θα έχουμε ως τονική τη νότα Sol και οι υπόλοιπες νότες έρχονται με τη σειρά που γνωρίζουμε. Αλλά προκειμένου να δημιουργήσουμε το μείζων αποτέλεσμα, έτσι ώστε να χαρακτηριστεί

μείζονα σκάλα πρέπει να ακολουθήσουμε την διαδοχή των διαστημάτων με τον τύπο που αναφέραμε παραπάνω. Έτσι θα κάνουμε χρήση των αλλοιώσεων και συγκεκριμένα της διέσης, έτσι ώστε να έχουμε το αποτέλεσμα T-T- H-T-T-T-H. Έτσι θα έχουμε Sol\_ La\_Si\_Do\_Re\_Mi\_Fa **διέση**\_ Sol. Ανάλογα σχηματίζονται και όλες οι υπόλοιπες σκάλες με διέσεις βασισμένες στον παρακάτω πίνακα:

### Πίνακας 3

Σειρά κλιμάκων με διέσεις:	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa διέση	Do διέση
	1 <sup>η</sup>	2 <sup>η</sup>	3 <sup>η</sup>	4 <sup>η</sup>	5 <sup>η</sup>	6 <sup>η</sup>	7 <sup>η</sup>
Σειρά των διέσεων	: fa	do	sol	re	la	mi	si

Άρα η κλίμακα Sol+ θα έχει μια διέση τη fa, η κλίμακα Re+ θα έχει 2 διέσεις την fa και τη do, ανάλογα η κλίμακα La+ θα έχει 3 διέσεις τις fa, do και sol, η κλίμακα Mi θα έχει 4 διέσεις τις fa, do, sol και re και ούτω καθ' εξής.

Ανάλογα υπάρχει και η σειρά κλιμάκων με υφέσεις βασισμένη στον παρακάτω πίνακα:

### Πίνακας 4

Σειρά κλιμάκων με υφέσεις:	Fa	Si ύφεση	Mi ύφ.	La ύφ.	Re υφ.	Sol υφ.	Do υφ.
	1 <sup>η</sup>	2 <sup>η</sup>	3 <sup>η</sup>	4 <sup>η</sup>	5 <sup>η</sup>	6 <sup>η</sup>	7 <sup>η</sup>
Σειρά των υφέσεων	: si	mi	la	re	sol	do	fa

Άρα η κλίμακα Fa+ θα έχει μία ύφεση την si, η κλίμακα Si ύφεση + θα έχει δύο υφέσεις τη si και τη mi, ενώ η σκάλα Mi ύφεση + θα έχει τρεις υφέσεις τις si –mi- la και ούτω καθ' εξής.

Οι διέσεις ή υφέσεις που έχει μια σκάλα, ονομάζεται “οπλισμός” της σκάλας.

Επομένως, όταν οι νότες ενός μουσικού κομματιού ανήκουν σε μία μείζονα σκάλα με διέσεις ή υφέσεις, για τη διευκόλυνσή μας και για να μην γράφουμε δίπλα από κάθε νότα το ανάλογο σημείο αλλοίωσης, γράφουμε τον οπλισμό του κομματιού μια φορά στην αρχή του πενταγράμμου, αμέσως αφού γράψουμε το κλειδί. Έτσι υποδηλώνεται η τονικότητα του εκάστοτε κομματιού.

### Παράδειγμα 21.

A. Sol μείζονα



B. Mi ύφεση μείζονα



Άρα βλέπουμε Fa δίεση στην αρχή του πενταγράμμου και ξέρουμε ότι είμαστε στην Sol μείζονα. (Εκτός και αν είμαστε στην σχετική της ελάσσονα που θα δούμε παρακάτω.)

Βέβαια σε ένα κομμάτι μπορούμε να έχουμε και στιγμιαία σημεία αλλοιώσεως, που δεν αναγράφονται στον οπλισμό, αλλά αντίθετα γράφονται αριστερά της νότας και ισχύουν για το μέτρο μόνο που διαβάζουμε, εκτός και αν εμφανισθεί αναίρεση μέσα στο εν λόγω μέτρο.

### Παράδειγμα 22.

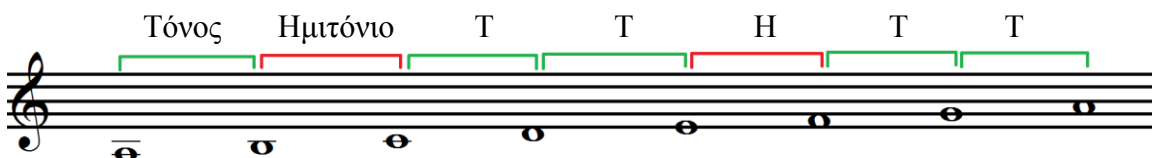
Αναιρείται η αλλοίωση που έβαλε ο συνθέτης.



### Ελάσσονες σκάλες-σκάλες σχετικές:

Κάθε μείζονα σκάλα είναι σχετική με μια ελάσσονα. Αυτό σημαίνει, πως η σχετική ελάσσονα ξεκινάει από τον έκτο φθόγγο της σχετικής μείζονας και έχει τον ίδιο οπλισμό με την μείζονα. Δηλαδή η πρώτη ελάσσονα κλίμακα που συναντάμε, είναι η σχετική της Do+ (δηλαδή αυτή που βασίζεται στην διάταξη της Do+ και έχει κοινό οπλισμό με αυτήν), η οποία όμως δεν ξεκινά από Do αλλά από La (η 6η της Do+) και έτσι δημιουργείται η La-.

### Παράδειγμα 23 (CD 2 Track 9)



Έτσι έχουμε επτά ελάσσονες σκάλες με διέσεις, επτά ελάσσονες σκάλες με υφέσεις και τη σχετική της Do+, άρα σύνολο 15 ελάσσονες σκάλες.

Θα δούμε το πινακάκι με τις μείζονες σκάλες και τις ανάλογα σχετικές ελάσσονες σκάλες.

### Πίνακας 5

Σχετικές σκάλες με διέσεις:

Μείζονες σκάλες:	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#
	1η	2η	3η	4 <sup>η</sup>	5 <sup>η</sup>	6η	7η
Ελάσσονες σκάλες:	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol#	Re#	La#

### Πίνακας 6

Σχετικές σκάλες με υφέσεις:

Μείζονες σκάλες:	Fa	Si υφέση	Mi υφ	La υφ	Re υφ	Sol υφ	Do υφ
	1η	2η	3η	4η	5η	6η	7η
Ελάσσονες σκάλες:	Re	Sol	Do	Fa	Si υφ	Mi υφ	La υφ

**Ελάσσονα σκάλα:** Υπάρχουν τρία είδη ελασσόνων κλιμάκων:

1. Η **Φυσική ελάσσων**, η οποία αποτελείται και αυτή από οκτώ διαδοχικούς φθόγγους, η οποία όμως έχει ως τονική της την 6η της μείζονος σκάλας από την οποία προέρχεται. Έτσι έχουμε την La- η οποία θα είναι ως εξής:  
La\_Si\_Do\_Re\_Mi\_Fa\_Sol\_La.

### Παράδειγμα 24. (CD 2 Track 9)



2. Η **Αρμονική ελάσσων** η οποία είναι σχεδόν το ίδιο με τη φυσική ελάσσονα που αναφέραμε παραπάνω, με τη διαφορά όμως, ότι στην αρμονική ελάσσονα σκάλα οξύνεται (παίρνει δηλαδή δίεση) η 7η βαθμίδα και έτσι γίνεται ο προσαγωγέας (προς+άγω, δηλαδή οδηγώ προς) που θα μας οδηγήσει στην τονική. Για παράδειγμα αν είμαστε στη La- η αλληλουχία των φθόγγων θα είναι η εξής:  
La\_Si\_Do\_Re\_Mi\_Fa\_Sol#\_La.

**Παράδειγμα 25. (CD 2 Track10)**



Η ελάσσων αρμονική είναι η πιο εύχρηστη από τις τρεις ελάσσονες σκάλες που αναλύουμε και συχνά την ονομάζουμε σκάλα ελάσσονα ή μινόρε, χωρίς να κάνουμε διάκριση.

3. Η **Μελωδική ελάσσων** είναι επίσης σχεδόν ίδια με τη φυσική ελάσσονα. Διαφέρει στο ότι, όταν ανεβαίνει η σκάλα (ανιούσα μελωδική) έχουμε όξυνση της 7ης βαθμίδας, αλλά και της 6<sup>ης</sup>, ενώ όταν κατεβαίνει η σκάλα (κατιούσα μελωδική) βάζουμε αναίρεση στις δύο διέσεις και η έκτη βαθμίδα καθώς και η έβδομη κατέρχονται φυσικά, όπως στη φυσική ελάσσονα. Άρα αν είμαστε στη La- θα έχουμε για παράδειγμα La\_Si\_Do\_Re\_Mi\_Fa#\_Sol#\_La\_Sol(φυσικό)\_Fa(φυσικό)\_Mi\_Re\_Do\_Si\_La.

**Παράδειγμα 26. (CD 2 Track 11)**



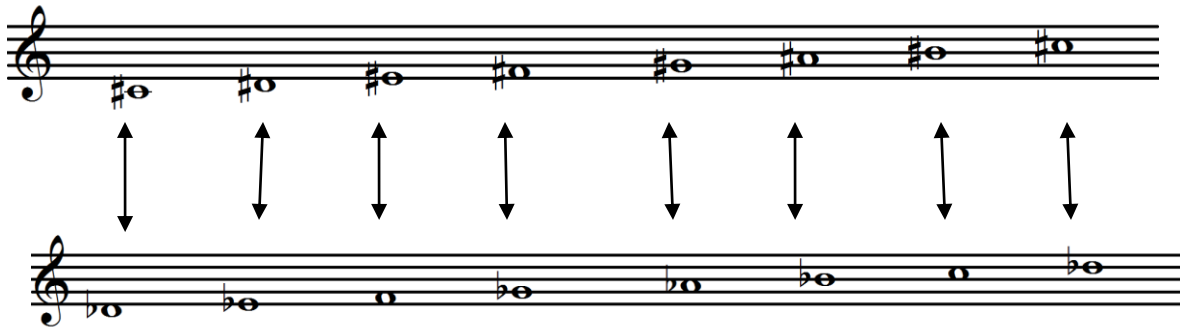
### Εναρμόνιες σκάλες:

Είναι δύο σκάλες όπου όλες οι βαθμίδες τους είναι εναρμόνιοι φθόγγοι. Για παράδειγμα οι σκάλες Do δίεση και Re ύφεση είναι εναρμόνιες σκάλες, αφού στον συγκεκριμένο τρόπο έχουν **ακριβώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα**. Δηλαδή:

### **Παράδειγμα 27. (CD 2 Track 12)**

(CD: Σημαντικό προς παρατήρηση είναι πως αυτές οι δύο σκάλες παρ' ό,τι είναι γραμμένες με **διαφορετικές νότες**, στην ουσία έχουν το **ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα**, αυτό που ακούμε στο CD, αφού εναρμόνια το Do δίεση έχει το ίδιο ακουστικό αποτέλεσμα με το Re ύφεση κλπ)

Κλίμακα Do δίεση.



Κλίμακα Re ύφεση.

Στις μείζονες κλίμακες υπάρχουν τρία ζεύγη εναρμόνιων κλιμάκων (όπως φαίνεται και στον Πίνακα 7 με τον κύκλο των Πευπτόν):

Η Si με την Do ύφεση

Η Fa δίεση με την Sol ύφεση

Η Do δίεση με τη Re ύφεση (παράδειγμα 27).

Στις ελάσσονες κλίμακες, επίσης υπάρχουν τρία ζεύγη εναρμόνιων κλιμάκων (όπως φαίνεται και στον Πίνακα 7 με τον κύκλο των πευπτόν):

Η Sol δίεση με την La ύφεση

Η Si ύφεση με την La δίεση

Η Re δίεση με την Μί ύφεση.

### Χρωματική σκάλα:

Είναι αυτή που αποτελείται από τις φυσικές νότες της διατονικής σκάλας, όμως παράλληλα εμπεριέχει και τους ενδιάμεσους ήχους, που προκύπτουν όταν οι φυσικοί φθόγγοι χρωματιστούν. Ας δούμε ένα παράδειγμα χρωματικής σκάλας.

### Παράδειγμα 28. (CD 2 Track 13)



Έχουμε 17 χρωματικές σκάλες από τις οποίες οι 5 είναι εναρμόνιες (διαφορετικές νότες αλλά ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα). Αυτές είναι:

Η Do δίεση-Re ύφεση

Η Re δίεση-Mi ύφεση

Η Fa δίεση- Sol ύφεση

Η Sol δίεση-La ύφεση

Η La δίεση-Si ύφεση.

### Αλληλουγία κλιμάκων:

Σε αυτό το σημείο θα δούμε πως η μία κλίμακα, εμπεριέχει μέσα της την αμέσως επόμενη γειτονική της κλίμακα και θα μιλήσουμε για τον κύκλο των πεμπτών. Αν πάρουμε για παράδειγμα το πρώτο και το δεύτερο τετράχορδο της Do+ θα έχουμε: Do\_Re\_Mi\_Fa (το πρώτο) & Sol\_La\_Si\_Do (το δεύτερο). Όπως παρατηρούμε το δεύτερο τετράχορδο ξεκινάει με την **πέμπτη** της σκάλας, η οποία είναι η Sol. Η Sol+ είναι η **γειτονική** σκάλα της Do+. Αν δούμε τον Πίνακα 3 με τη σειρά των μειζόνων κλιμάκων παρατηρούμε, ότι η Sol+ έχει ως οπλισμό Fa δίεση, που είναι ο προσαγωγέας για την μετάβασή μας στην τονική Sol+.

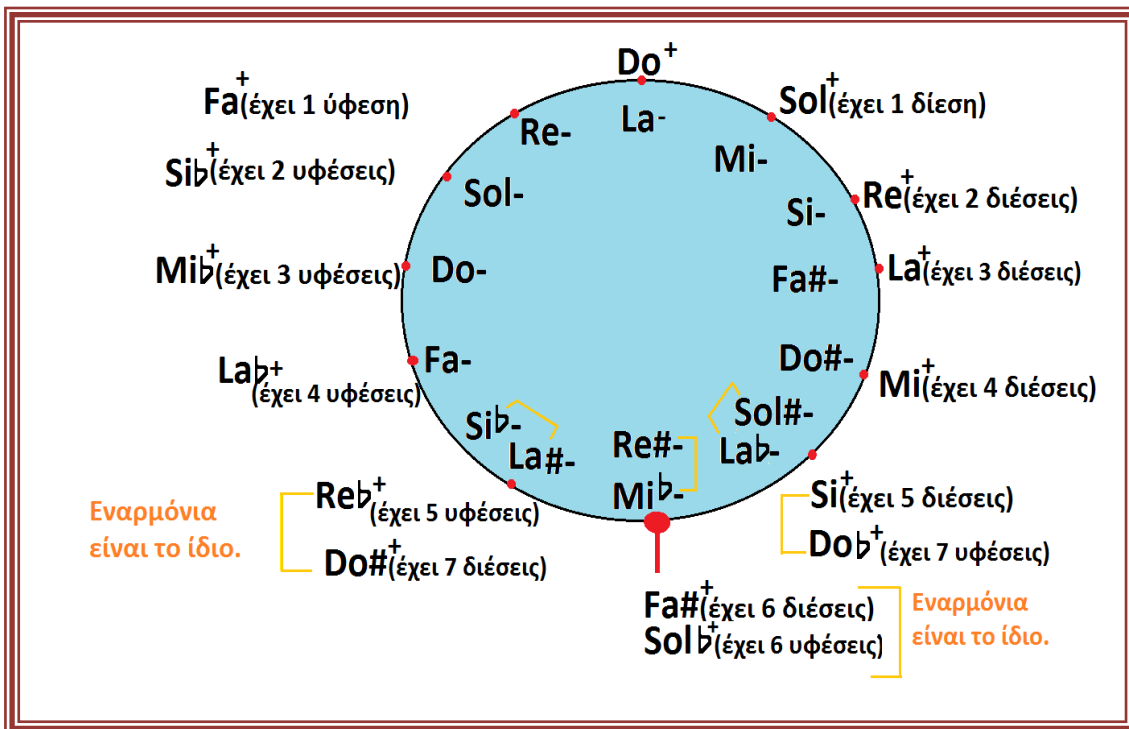
Αμέσως μετά, στο πινακάκι έχουμε την Re+. Παρατηρούμε πως η Re είναι η πέμπτη της Sol+ και ούτω καθ' εξής οι σκάλες εμφανίζονται η μία μετά την άλλη, κατά

διάστημα 5ης καθαρής. Επομένως, παριστάνουμε τις μείζονες και ελάσσονες σκάλες με έναν κύκλο, που ονομάζεται κύκλος των πεμπτών και ο οποίος ξεκινάει από την Do και καταλήγει στην Do.

Ανάλογα στις υφέσεις, αν πάρουμε πάλι τα τετράχορδα της Do<sup>+</sup> παρατηρούμε πως η τέταρτη βαθμίδα είναι η Fa. Η Fa<sup>+</sup> είναι η πρώτη κλίμακα με υφέσεις και έχει οπλισμό Si ύφεση. Η αμέσως επόμενη κλίμακα είναι η Si ύφεση, η οποία είναι ανάλογα η τέταρτη της Fa και ούτω καθ' εξής.

Έτσι έχουμε το παρακάτω σχήμα, που μας δείχνει την αλληλουχία όλων των τονικοτήτων μεταξύ τους.

**Πίνακας 7. Ο κύκλος των Πεμπτών.**

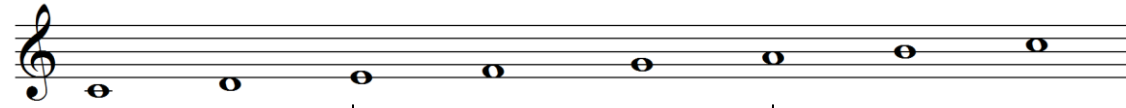


**Ομώνυμες σκάλες:**

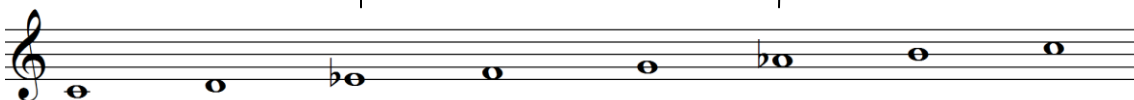
Λέγονται δύο σκάλες διαφορετικού τύπου οι οποίες όμως έχουν το ίδιο όνομα. Ένα παράδειγμα είναι η Do μείζονα και η Do ελάσσονα.

**Παράδειγμα 29. (CD 2 Track 14 – Track 15)**

Do Μείζων (Track 14)



Do Ελάσσων (Track 15)



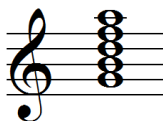
**Τονικότητα:**

Η τονικότητα είναι η φυσική ιδιότητα, που έχει η διάταξη των φθόγγων (χωρίς να είναι απαραίτητα σε μορφή σκάλας αλλά και διάσπαρτα) να δίνει ένα χαρακτηριστικό ήχο που τους κάνει να ανήκουν σε μία συγκεκριμένη σκάλα.

**Συγχορδία:**

Ονομάζεται η ταυτόχρονη ήχηση τριών ή περισσότερων φθόγγων, οι οποίοι απέχουν μεταξύ τους διαδοχικά διάστημα τρίτης.

**Παράδειγμα 30. (CD 2Track 16)**

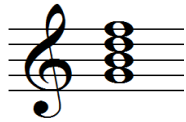


Ο κάτω φθόγγος, στην προκειμένη περίπτωση το Sol ονομάζεται θεμέλιος της συγχορδίας. Ο αμέσως επόμενος φθόγγος, το Si ονομάζεται τρίτη της συγχορδίας αφού απέχει τρίτη από τη θεμέλιο. Ακολούθως το Re είναι η πέμπτη της συγχορδίας αφού απέχει διάστημα πέμπτης από τη θεμέλιο. Το La του παραδείγματος 30 είναι η ένατη της συγχορδίας. Οι συγχορδίες μετ' ενάτης δημιουργούν διάφωνο άκουσμα και χρίζουν ειδικής χρήσης και επίλυσης προκειμένου να έχουμε ηχητική αρμονία. Έτσι μπορούμε να έχουμε είτε τρίφωνη (που είναι και η απλούστερη μορφή), είτε τετράφωνη, είτε πεντάφωνη συγχορδία κλπ. Το Fa είναι η έβδομη της συγχορδίας και όταν συνηχεί με τις υπόλοιπες νότες της συγχορδίας, δημιουργεί ένα διάφωνο άκουσμα και γι αυτό υπάρχουν

ειδικοί κανόνες χρήσης της έβδομης στην εκάστοτε βαθμίδα, έτσι ώστε να οδηγηθούμε στην κατάλληλη λύση που θα επιφέρει ηρεμία.

**Παράδειγμα 31. (CD 2 Track 17)**

Συγχορδία μεθ' εβδόμης.



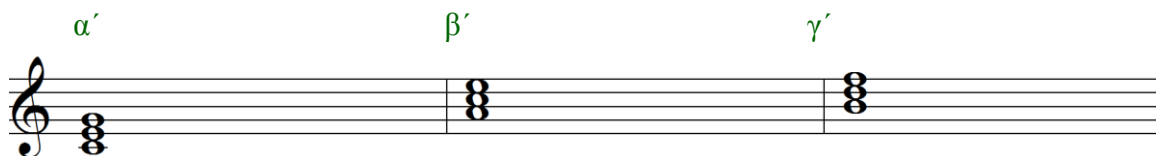
Η συγχορδία που αναφέραμε, έτσι όπως είναι γραμμένη, λέμε πως είναι σε «ευθεία κατάσταση». Μπορεί όμως αντί για το Sol, να έχει και ως χαμηλότερο φθόγγο της την τρίτη της συγχορδίας ή την πέμπτη. Στην πρώτη περίπτωση λέμε πως είναι σε α' αναστροφή ενώ στην δεύτερη περίπτωση λέμε πως είναι σε β' αναστροφή.

**Παράδειγμα 32. (CD 2Track 18)**



Είδη τρίφωνης συγχορδίας: Στις μείζονες σκάλες έχουμε τρία ήδη συγχορδιών τις μείζονες (α'), τις ελάσσονες (β') και τις ελαττωμένες (γ').

**Παράδειγμα 33. (CD 2 Track 19)**



Στις ελάσσονες σκάλες έχουμε όλα τα προηγούμενα ήδη με επιπλέον ένα τέταρτο είδος συγχορδίας την αυξημένη συγχορδία (δ').

**Παράδειγμα 34. (CD 2 Track 20)**



Οι μείζονες και οι ελάσσονες συγχορδίες, όπως παρατηρούμε και από τα ηχητικά δείγματα του CD, είναι σύμφωνες συγχορδίες και αναπαράγουν αρμονικό ηχητικό αποτέλεσμα, ενώ οι ελαττωμένες, αυξημένες, καθώς και κάθε τετράφωνη ή πεντάφωνη συγχορδία, αποτελούν τις διάφωνες συγχορδίες, καθώς αποτελούνται από διάφωνα διαστήματα και έχουν δυσαρμονικό και τραχύ ηχητικό αποτέλεσμα.

Σε μία μείζονα σκάλα έχουμε: τρεις μείζονες συγχορδίες στις βαθμίδες 1η, 4η, 5η

τρεις ελάσσονες συγχορδίες στις βαθμίδες 2η, 3η, 6η

μία ελαττωμένη συγχορδία την 7<sup>η</sup> βαθμίδα.

Σε μία ελάσσονα σκάλα έχουμε: δύο μείζονες συγχορδίες στις βαθμίδες 5<sup>η</sup>, 6η

δύο ελάσσονες συγχορδίες στις βαθμίδες 1η, 4η

δύο ελαττωμένες συγχορδίες στις βαθμίδες 2η, 7<sup>η</sup>

μία αυξημένη συγχορδία στην 3η βαθμίδα.

Όταν βέβαια συνθέτουμε ένα κομμάτι, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και άλλους τρόπους μη φυσικούς, προκειμένου να δημιουργήσουμε διάφορες τεχνητές συγχορδίες. Ένα παράδειγμα είναι, η ονομαζόμενη Ναπολιτάνικη συγχορδία, η οποία αναφέρεται στην δεύτερη βαθμίδα μιας μείζονας κλίμακας, στην οποία βαρύνουμε την 6<sup>η</sup> της σκάλας στην οποία βρισκόμαστε και την 2η της. Αν για παράδειγμα είμαστε στην Do+ θα έχουμε την εξής συγχορδία, ως δεύτερη Ναπολιτάνικη: Re ύφεση–Fa- La ύφεση.

### **Παράδειγμα 35. [\(CD 2 Track 21\)](#)**



Δεύτερη Ναπολιτάνικη συναντάμε και στον ελάσσονα τρόπο, όταν βαρύνεται η δεύτερη βαθμίδα της σκάλας. Μέσω της Ναπολιτάνικης μπορούμε να ομορφύνουμε και να δώσουμε ενδιαφέρον στο κομμάτι, αλλά επίσης να τη χρησιμοποιήσουμε για να κάνουμε μετατροπία σε κάποια άλλη μακρινή κλίμακα ευκολότερα. Θα αναλύσουμε εκτεταμένα αυτή τη δυνατότητα αυτής της συγχορδίας σε επόμενο μέρος της εργασίας μας και θα την συζητήσουμε με τις διπλωματικές τεχνικές που αναφέρονται στο κεφάλαιο 2. Για την ώρα ας δούμε, τι είναι η μετατροπία την οποία αναφέραμε.

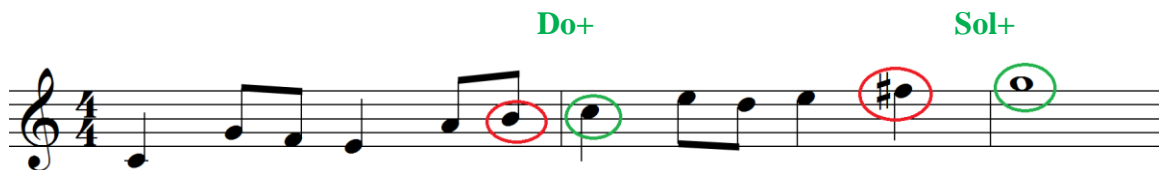
### Μετατροπία:

Σημαίνει αλλαγή της τονικότητας ενός κομματιού, δηλαδή από τη Do+ μπορούμε να μεταβούμε στη Sol+ εάν οξυνθεί ο φθόγγος Fa, έτσι ώστε να γίνει Fa# (δηλαδή προσαγωγέας της νέας κλίμακας Sol+) και έτσι να δημιουργηθεί τονική έλξη προς επίλυση του προσαγωγέα στην νέα πλέον σκάλα.

Αν πάρουμε ως ηχητικό παράδειγμα από το [CD 1 Track 4](#), ακούμε πως το κομμάτι ξεκινάει σε ελάσσονα τονικότητα και στο 0.47' αλλάζει και μεταβαίνει σε μείζονα τονικότητα. Αυτό είναι μια μετατροπία. Μετατροπίες δεν συμβαίνουν μόνο από ελάσσονες τονικότητες σε μείζονες και το αντίστροφο, αλλά και από μια μείζονα σε άλλη μείζονα (όπως στο Παράδειγμα 36) ή από μια ελάσσονα σε άλλη ελάσσονα.

Οι απαραίτητοι φθόγγοι, που υποδηλώνουν την τονικότητα στην οποία είμαστε είναι η τέταρτη βαθμίδα και η έβδομη, η οποία είναι ο προσαγωγέας της τονικότητας στην οποία βρισκόμαστε και τείνει να λυθεί στην τονική, δηλαδή την πρώτη βαθμίδα της σκάλας. Τα κόκκινα κυκλάκια στο παράδειγμα είναι ο προσαγωγέας αρχικά της Do μείζονος, όπου είναι το Si και το οποίο καταλήγει στην τονική (Do), που έχουμε χρωματίσει με πράσινο κυκλάκι. Στη συνέχεια βλέπουμε πως το Fa έχει δίεση, που σημαίνει, ότι πλέον έχει γίνει προσαγωγέας στην νέα τονικότητα, η οποία έλκει το Fa δίεση να λυθεί στο Sol και άρα μεταβαίνουμε στην Sol μείζονα. Η ελκτική αυτή δύναμη που έχει η πρώτη βαθμίδα αναφορικά με τον προσαγωγέα, ονομάζεται τονική έλξη.

### **Παράδειγμα 36.** [\(CD 2 Track 22\)](#)



Η Μετατροπία μπορεί να γίνει:

- **Διατονικά**, δηλαδή με το να βρούμε μια κοινή συγχορδία, όπου θα ανήκει και στην προηγούμενη και στην επόμενη τονικότητα που θέλουμε να πάμε και έτσι να υπάρχει ομαλή μετάβαση. Δηλαδή, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 37, η

συγχορδία Do στο δεύτερο μέτρο, είναι καθώς παρατηρούμε από τους λατινικούς αριθμούς στο σχέδιο, **πρώτη** στην **Do** μείζονα αλλά και **τέταρτη** στην **Sol** μείζονα. Αφού έχουμε λοιπόν την κοινή συγχορδία, πρέπει να ακουστεί στην επόμενη συγχορδία ο προσαγωγέας της νέας τονικότητας (Fa δίεση), όπου είναι και η ειδοποιός διαφορά των δύο τονικοτήτων. Αφού λοιπόν ακουστεί ο προσαγωγέας δημιουργείται στο αυτί η ανάγκη το Fa δίεση να καταλήξει στο Sol όπου θα είναι η νέα μας τονική. Άρα η ένταση του προσαγωγέα πρέπει να μας οδηγήσει στην τονική η οποία θα μας προσφέρει αρμονικό ηχητικό αποτέλεσμα και θα νιώσουμε μία ακουστική «κάθαρση».

**Παράδειγμα 37. (CD 2 Track 23)**

κοινή συγχορδία

Βαθμίδες: Do sol do → **SOL+** re sol

- **Χρωματικά**, δηλαδή όταν χρησιμοποιούμε μια χρωματική αλλοίωση, για να μεταβούμε στη νέα τονικότητα. Οξύνοντας την νότα Sol την κάνουμε προσαγωγέα της νέας.

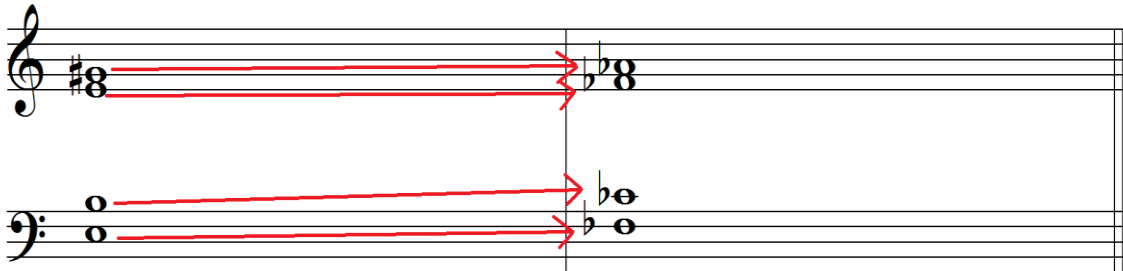
**Παράδειγμα 38. (CD 2 Track 24)**

Βαθμίδες: Do sol do → **LA-** mi la

- **Εναρμόνια**, δηλαδή όταν ένας αλλά και περισσότεροι φθόγγοι μιας συγχορδίας εναρμονιστούν, μας οδηγούν σε συγχορδία μιας άλλης μακρινής σκάλας. Δηλαδή

εάν έχουμε Sol δίεση, μπορούμε να το σκεφτούμε ως La ύφεση, αφού έχει **το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα** και να οδηγηθούμε σε μια νέα σκάλα.

### Παραδειγμα 39.



### Μεταφορά:

Είναι η μεταγραφή ενός κομματιού σε άλλο τόνο. Δηλαδή το κομμάτι θα έχει ακριβώς την ίδια μελωδία, όμως θα εκτελείται σε διαφορετική τονικότητα και άρα με άλλες νότες και διαφορετικό οπλισμό.

### Παράδειγμα 40. [\(CD 2 Track 25\)](#)



Ήδη κάναμε μια βασική ανάλυση της Μουσικής, με την οποία ο αναγνώστης θα μπορέσει να κατανοήσει τα περισσότερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη Μουσική. Τώρα θα δούμε τι είναι η Αρμονία, η Αντίστιξη και η Φούγκα.

Η Αρμονία εξετάζει λεπτομερώς τη δομή των συγχορδιών και το πως αυτές συνδέονται μεταξύ τους. Θέτει κανόνες, έτσι ώστε να γίνεται ορθότερη χρήση των διαφόρων μουσικών στοιχείων. Σαφώς η αρμονία, έτσι όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, δεν υπήρχε στα παλιά χρόνια. Αντίθετα καθιερώθηκε σιγά σιγά ανά τους αιώνες και πλέον έχουν δημιουργηθεί οι ανάλογοι κανόνες τους οποίους πρέπει να ακολουθούν πιστά οι σπουδαστές του αντικειμένου. Στην αρμονία οι συγχορδίες τραγουδιούνται από τέσσερις φωνές, όπως σε μία τετράφωνη χορωδία. Αυτές οι τέσσερις φωνές αποτελούνται από τη χαμηλότερη αντρική, τον Μπάσο, τη ψηλότερη αντρική, τον Τενόρο, τη χαμηλότερη γυναικεία, την Άλτο και τη ψηλότερη γυναικεία τη Σοπράνο. Η ακολουθία των

συγχορδιών διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες. Για παράδειγμα ο προσαγωγέας καταλήγει πάντα στην τονική της κλίμακας (εκτός ορισμένων εξαιρέσεων). Ανάλογα στις συγχορδίες μεθ'εβδόμης, η έβδομη πρέπει να προετοιμάζεται πρωτού έρθει και να λύνεται καθοδικά (εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις). (Όταν λέμε λύνεται εννοείται πως πριν είχαμε ένα διάφωνο άκουσμα, άρα μία διαφωνία η οποία πρέπει να λυθεί σε συμφωνία)

**Παράδειγμα 41. (CD 2 Track 26)**

A. Κατιούσα λύση της 7ης της συγχορδίας. B. Ανιούσα λύση του προσαγωγέα.

The image shows two musical examples in 4/4 time. Example A shows a dominant 7th chord (G7) resolving to the tonic (C). A red arrow points from the 7th degree (F) down to the 6th degree (E). Example B shows a leading tone chord (C7) resolving to the tonic (C). A red arrow points from the 7th degree (B) up to the tonic (C). Both examples have a bass line with a single note (C) that remains constant.

Επίσης χρησιμοποιούμε τις πτώσεις. Πτώσεις στην αρμονία είναι κάποιες συνδέσεις συγχορδιών, οι οποίες δίνουν την αίσθηση του τέλους του μουσικού νοήματος μιας φράσης. Είναι θα λέγαμε σαν τα σημεία στίξης του γραπτού λόγου, το κόμμα, την τελεία κλπ. Θα δούμε επιλεκτικά δύο τύπους πτώσης.

**Παράδειγμα 42. (CD 2 Track 27)**

The image shows two musical examples in 4/4 time. The first example, labeled 'Τέλεια Πτώση' (Perfect Cadence), shows a sequence of chords: II (Dm), I (C), V (G7), and I (C). The second example, labeled 'Απροσδόκητη Πτώση' (Deceptive Cadence), shows a sequence of chords: II (Dm), V (G7), and VI (F). Roman numerals are written below the bass line for each chord. A red 'Do+' is written below the first chord of the first example.

Η Τέλεια πτώση μας δίνει το αίσθημα του τέλους. Αντίθετα η Απροσδόκητη πτώση ενώ περιμένουμε να μας οδηγήσει στην τονική, μας ξαφνιάζει και μας οδηγεί στην έκτη της τονικότητας και άρα λειτουργεί σαν κόμμα στην σύνθεσή μας.

Επιπρόσθετα, μπορεί να συναντήσουμε το φαινόμενο της αλυσίδας. Σε μια μελωδική γραμμή, μπορούμε να συναντήσουμε αρκετές φορές ένα μελωδικό διάστημα, είτε ανιόν, είτε κατιόν, είτε ακόμα και να είναι ένα μελωδικό διάστημα, το οποίο επαναλαμβάνεται διαδοχικά σε διαφορετικό ύψος από το αρχικό.

Το πρώτο μέρος το ονομάζουμε πρότυπο και έπειτα έχουμε την α' πρόοδο, β' πρόοδο κλπ. Ότι γίνει μέσα στο πρότυπο, το οποίο είναι ο πρώτος κρίκος της αλυσίδας, θα χρησιμεύσει ως μοντέλο για τους επόμενους κρίκους. Από την στιγμή που δεν υπάρχουν λάθη στο πρότυπο και την σύνδεσή του με την α' πρόοδο, αν εμφανισθεί κάποιο αρμονικό λάθος στην β' πρόοδο (για παράδειγμα προσαγωγέας που κατεβαίνει) επιτρέπεται να συμβεί για χάρη της αλυσίδας).

**Παράδειγμα 43. [\(CD 2 Track 28\)](#)**

Αν η πάνω φωνή εκ των τεσσάρων τραγουδάει:

Mi - Si, στο επόμενο μέτρο θα είναι μια 3<sup>η</sup> κάτω, άρα Do-Sol και τέλος ανάλογα La-Mi

Άρα ό,τι γίνεται στο πρώτο μέτρο επαναλαμβάνεται, ένα διάστημα τρίτης κάτω στο επόμενο και ακόμα ένα διάστημα τρίτης κατιόν στο αμέσως επόμενο κλπ.

Επίσης υπάρχουν κανόνες για τους ξένους φθόγγους, που μπορούν να εμφανιστούν σε ένα κομμάτι. Όταν λέμε «ξένοι φθόγγοι» εννοούμε την εμφάνιση μιας νότας μέσα σε μία συγχορδία, η οποία όμως δεν συνηχεί αρμονικά με τις υπόλοιπες νότες, διότι είναι μια ξένη νότα και όχι νότα της συγχορδίας. Για παράδειγμα, εάν έχουμε τη συγχορδία Do-Mi-Sol και μέσα μπει και η νότα Fa, αυτή είναι μια ξένη νότα, η οποία θα δημιουργήσει διάφωνο άκουσμα και γι αυτό θα πρέπει να λυθεί στην επόμενη συγχορδία, έτσι ώστε να επέλθει στα αυτιά μας η πληρότητα της συμφωνίας.

Για παράδειγμα έχουμε τις καθυστερήσεις. Όταν ένας φθόγγος παραμένει ακίνητος στη θέση του, ενώ η συγχορδία αλλάζει, ο φθόγγος αυτός πλέον δεν ανήκει στη νέα συγχορδία και επειδή είναι ξένος, οφείλει να λυθεί βηματικά (δηλαδή στην αμέσως επόμενη νότα) συναντώντας τον πραγματικό φθόγγο της συγχορδίας και έτσι να φτάσει σε συμφωνία έπειτα από τη διαφωνία που δημιουργήθηκε. Άρα έχουμε την προετοιμασία της καθυστέρησης- την καθυστέρηση (και άρα διαφωνία)- και τη λύση της σε συμφωνία.

#### Παράδειγμα 44.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορεί να έχουμε και ανιούσα λύση της καθυστέρησης, αλλά είναι πιο σπάνιο.

Άλλο παράδειγμα διαχείρισης ξένων φθόγγων είναι, όταν έχουμε τους λεγόμενους καλλωπιστικούς φθόγγους. Δηλαδή φθόγγους που ομορφαίνουν για λίγο το μουσικό κομμάτι δημιουργώντας μια μικρή διαφωνία, η οποία αμέσως μετά λύνεται σε συμφωνία. Αυτή η μικρή εμφάνιση της διαφωνίας δημιουργεί ενδιαφέρον στο κομμάτι.

- Επέριση ή Αποτζιατούρα: είναι όταν στην ουσία έρχεται ένας ξένος φθόγγος με πήδημα, χωρίς προετοιμασία και τελικά λύνεται βηματικά προς την αντίθετη κατεύθυνση του πηδήματος.

#### Παράδειγμα 45. [\(CD 2 Track 29\)](#)

Αποτζιατούρα —▲ύση

- Διαβατικοί φθόγγοι-Ποικίλματα: Οι διαβατικοί φθόγγοι είναι ξένοι φθόγγοι, που κινούνται βηματικά (τόνος, ημιτόνιο) από έναν αρμονικό φθόγγο προς έναν άλλο,

που επίσης ανήκει στη συγχορδία στην οποία είμαστε. Τα ποικίλματα είναι πάλι ξένοι φθόγοι, που βρίσκονται σε απόσταση τόνου ή ημιτονίου από τον κύριο φθόγγο της συγχορδίας και οι οποίοι επιστρέφουν ξανά στον αρχικό φθόγγο της συγχορδίας απ' όπου δηλαδή ήρθαν.

#### Παράδειγμα 46.

Διαβατικός  
Φθόγγος → Λύση
Ποικιλματικός  
Φθόγγος → Αύση

The image shows two musical staves in 2/4 time. The first staff illustrates a chromatic passing note (Διαβατικός Φθόγγος) where a note moves stepwise from a lower chord to an upper one. The second staff illustrates a chromatic passing note (Ποικιλματικός Φθόγγος) where a note moves stepwise from an upper chord to a lower one. In both cases, the passing note is circled in red.

- Εκφυγή - Προήγηση: Εκφυγή έχουμε, όταν ένας ξένος φθόγγος προσεγγίζεται από έναν αρμονικό φθόγγο, που βρίσκεται ένα βήμα πιο κάτω και μετά πηδάει προς τα κάτω σε άλλον αρμονικό φθόγγο. Η προήγηση είναι να ακουστεί ένας φθόγγος της επόμενης συγχορδίας, μέσα στη συγχορδία στην οποία βρισκόμαστε και αμέσως μετά ο ξένος φθόγγος να λυθεί στην επόμενη συγχορδία, από την οποία προέρχεται.

#### Παράδειγμα 47.

Εκφυγή → Λύση
Προήγηση → Αύση

The image shows two musical staves in 2/4 time. The first staff illustrates chromatic escape (Εκφυγή) where a note from a lower chord moves to a higher one in the next chord. The second staff illustrates chromatic anticipation (Προήγηση) where a note from the next chord appears in the current chord. In both cases, the chromatic note is circled in red.

#### Μιμίσεις-Μοτίβα:

Μέσα στην αρμονία επίσης χρησιμοποιούμε μιμήσεις και μοτίβα, τα οποία επαναλαμβάνονται, έτσι ώστε να δημιουργούμε μια όμορφη μουσική φράση.

**Παράδειγμα 48. (CD 2 Track 30)**

Μίμηση μοτίβου

Μοτίβο

Η αρμονία περιέχει και αρκετά ακόμα στοιχεία, τα οποία όμως λόγω της συγκριτικής φύσης της εργασίας, δεν κρίνονται απαραίτητα προς αναφορά, αφού σκοπός είναι να αναφερθούν όλα τα βασικά συστατικά, που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να παρακολουθήσει στη συνέχεια την σύγκριση Μουσικής-Στρατηγικής και Διπλωματίας, η οποία θα βασιστεί κατά κύριο λόγο σε τεχνικά στοιχεία.

Σε αυτό το σημείο, θα εξηγήσουμε συνοπτικά τι είναι η Αντίστιξη, η Φούγκα και ο Κανόνας, τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε στην πορεία.

**Αντίστιξη:**

Στη Μουσική, Αντίστιξη καλείται η ταυτόχρονη συνήχηση πολλών διαφορετικών μελωδιών, οι οποίες συνδυάζονται με βάση ένα αυστηρό συνήθως πρόγραμμα κανόνων, διαφορετικό από εποχή σε εποχή. Στην πολυφωνική (αντιστικτική) γραφή, κάθε μία από τις συνηχούμενες μελωδίες, διατηρεί τη μελωδική ή ρυθμική αυτοτέλειά της, χωρίς να κυριαρχεί, αλλά ούτε και να υποβιβάζεται από τις υπόλοιπες. Η αντίστιξη άρχισε να αναπτύσσεται στο Μεσαίωνα στην εκκλησιαστική μουσική, γνώρισε δε μεγάλη άνθηση στα χρόνια της Αναγέννησης και κορυφώθηκε τον 17ο αιώνα (μπαρόκ).

**Φούγκα:**

Ο όρος Φούγκα προέρχεται από τα λατινικά και σημαίνει φυγή. Χρησιμοποιήθηκε από τον ύστερο Μεσαίωνα, έτσι ώστε να χαρακτηρίσει είδη αντιστικτικής σύνθεσης, που βασίζονταν στη μίμηση και ειδικότερα το είδος, που ονομάζουμε κανόνα και θα εξηγήσουμε στη συνέχεια. Ουσιαστικά από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και ακόμη περισσότερο τον 17<sup>ο</sup> η Φούγκα καθιερώθηκε πλέον να χαρακτηρίζει πολυφωνικά μουσικά έργα, που

χρησιμοποιούσαν τη μίμηση των φωνών. Ο συνθέτης σε μια Φούγκα επεξεργάζεται την κεντρική μουσική ιδέα (που ονομάζεται θέμα), με τρόπο τέτοιο, ώστε το θέμα να παρουσιάζεται εν πρώτοις στην πρώτη φωνή και στη συνέχεια να περνάει διαδοχικά στη δεύτερη, την τρίτη κλπ, ενώ οι υπόλοιπες φωνές συνεχίζουν με μελωδίες αντιστικτικά γραμμένες, ως προς το βασικό θέμα της μελωδίας. Υπάρχουν δίφωνες, τρίφωνες κλπ φούγκες. Η Φούγκα έχει συγκεκριμένη στρατηγική γραφής, όπως θα αναλύσουμε στον κατωτέρω πίνακα. Βέβαια λόγω του αντικειμένου της εργασίας, θα κάνουμε μια απλουστευμένη απόδοση της τυπικής μορφής της Φούγκας. Θα παραθέσουμε στο πινακάκι μας μόνο τη δομή στα **αρχικά μέτρα** μιας Φούγκας για να πάρουμε μια ιδέα για του περί τίνος πρόκειται. Άρα θα δούμε, πως εξελίσσεται μια Φούγκα από την **έκθεση**, στο **επεισόδιο** και έπειτα στην **αντέκθεση**.

Έστω ότι έχουμε τρεις φωνές.

Όπου έχουμε κόκκινο χρώμα, ακούγεται το **Θέμα**, δηλαδή η βασική μελωδία. Η **Απάντηση** είναι η ίδια μελωδία του θέματος.

Όπου έχουμε πράσινο χρώμα, ακούγεται το **Αντίθεμα**, όπου είναι νότες άρτια αντιστικτικά γραμμένες, ώστε να συνοδεύουν το θέμα.

Όπου έχουμε γαλάζιο χρώμα, είναι η δεύτερη εκδοχή του αντιθέματος, που έχει δημιουργήσει ο συνθέτης με άρτια αντιστικτικότητα, ώστε να ταιριάζει απόλυτα με την κίνηση των υπολοίπων φωνών.

Όπου έχουμε κίτρινο είναι μέτρα ελεύθερα αντιστικτικά γραμμένα.

**Πίνακας 8**

Φωνές	Έκθεση			Επεισόδιο	Αντέκθεση			
1		Απάντ.	EAM	Αντίθ.1	Επεισόδιο	Αντίθ.2	Αντιθ.1	Θέμα
2	Θέμα	Αντίθ. 1		Αντίθ.2		Αντίθ.1	Απάντηση	Αντίθ.2
3				Θέμα		Θέμα	Αντιθ.2	Αντίθ.1

Απαντ.: Απάντηση/Αντίθ.: Αντίθεμα

κλπ...

EAM: Ελεύθερο Αντιστικτικό μέτρο.

Παράδειγμα 49. (CD 1 Track 9)

Fuga II.  
a 3 Voci.

Allegretto moderato. (♩ = 80.)

Απάντηση

Θέμα

Αντίθεμα

ΕΑΜ

Αντίθεμα

Επεισόδιο

Θέμα

ΚΛΠ...

(Σημείωση: Στην συγκεκριμένη Φούγκα η Απάντηση δεν ξεκινάει από τη νότα Do όπως το θέμα, αλλά από τη νότα Sol. Η μελωδία είναι ακριβώς η ίδια, απλώς για ομορφιά συνήθιζαν οι συνθέτες να γράφουν την Απάντηση ένα διάστημα πέμπτης επάνω και άρα αντί για Do ξεκινάει με Sol. Όπως βλέπουμε στην συνέχεια όμως το θέμα στην Τρίτη φωνή ξεκινάει και πάλι από τη νότα Do)

Υπάρχουν πολλές τεχνικές, που ανέπτυξαν οι συνθέτες για να παραλλάσουν το θέμα (ή το αντίθεμα) της Φούγκας. Παραλλαγές επιτυγχάνονται με επεμβάσεις στη μελωδία, τα διαστήματα, το ρυθμό ή τον τρόπο του θέματος. Οι πιο χαρακτηριστικές από αυτές τις τεχνικές είναι:

- η αλλαγή τρόπου, δηλ. η μεταφορά του θέματος από τον ελάσσονα στο μείζονα τρόπο ή αντίστροφα.
- η μεγέθυνση, δηλ. η αύξηση (π.χ. διπλασιασμός) των αξιών του θέματος
- η σμίκρυνση, δηλ. η μείωση (π.χ. υποδιπλασιασμός) των αξιών του θέματος
- ο αντικατοπτρισμός, δηλ. η αναστροφή όλων των διαστημάτων του θέματος με τέτοιο τρόπο, ώστε όπου το θέμα ανεβαίνει, η παραλλαγή του να κατεβαίνει και αντίστροφα. Η παραλλαγή που προκύπτει από αυτή τη τεχνική ονομάζεται «καθρέφτης» στην Αντίστιξη.

### Κανόνας:

Ο κανόνας είναι ένα πολυφωνικό έργο, στο οποίο όλες οι φωνές τραγουδούν ακριβώς την ίδια μελωδία, αρχίζουν όμως ή μία μετά την άλλη με διαφορά φάσης κάποιων μέτρων. (Το **A'** αν παρατηρήσουμε είναι ακριβώς το ίδιο με το **B'**, απλά με διαφορά φάσης δύο μέτρων).

### Παράδειγμα 50. (CD 1 Track 10)

**five vocal canons**  
from 43 CANONS, WoO 159–198  
\*

5. **Freu' dich des Lebens!**, WoO 195  
text from "Betulia liberata" by Metastasio **B'** Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

S.  
T.

6

## Επίλογος πρώτου κεφαλαίου.

Μέσα από την ανάλυση που έγινε παραπάνω, παρατηρούμε ότι οι Διεθνείς Σχέσεις είναι νεοσύστατη επιστήμη και παρ' όλο ότι υπάρχει γενική αίσθηση, ότι ήδη γνωρίζουμε την ιστορία των Διεθνών σχέσεων, υπάρχουν ακόμα πολλές προβληματικές, για το πώς αναπτύχθηκε αυτός ο τομέας. Ανάλογα η Μουσικολογία αποτελεί τον νεότερο πανεπιστημιακό κλάδο των επιστημών, που αφορούν την τέχνη. Η βασική του εξέλιξη συντελέστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Όπως και οι Διεθνείς σχέσεις, η Μουσικολογία είχε να αντιμετωπίσει την προβληματική του ορισμού του αντικειμένου της. Αμφότερες συνδέονται με άλλους επιστημονικούς κλάδους, όπως η φυσική, τα μαθηματικά, ιστορικές και ανθρωπιστικές επιστήμες κλπ. Επομένως συμπεραίνουμε, πως οι δύο υπό εξέταση επιστημονικοί κλάδοι αυτής της εργασίας, οι Διεθνείς σχέσεις και η Μουσικολογία, έχουν ίσως τον πιο μεγάλο κύκλο γειτονικών επιστημών που τις συντελούν, σε σχέση με τις υπόλοιπες επιστήμες.

Παρ' όλες τις προβληματικές που εμφανίζονται και στους δύο κλάδους μελέτης που αναλύσαμε, θα υποστηρίξουμε πως οι Διεθνείς σχέσεις και η Μουσικολογία είναι επιστήμες με σημαντική ροπή εξέλιξης. Αντίθετα θα θεωρήσουμε τη Στρατηγική και τη Μουσική ως τέχνες. Το ότι η Μουσική είναι τέχνη θεωρείται ευρέως αποδεκτό. Όσον αφορά τη Στρατηγική, όπως φαίνεται και στο άρθρο του Thomas Mahnken “Strategic Theory”<sup>7</sup>:

“*Strategy is more an art than a science*”. (Μτφ<sup>8</sup>)

Αυτό οφείλεται σύμφωνα με τον συγγραφέα στην ιδιαίτερη πολυπλοκότητα και τις πολλαπλές μεταβλητές, που διέπουν ένα πόλεμο και καθιστούν την αξιόπιστη πρόβλεψη αρκετά δύσκολη.

“*The tremendous complexity of war makes it a positive theory of strategy impossible. Wars contain too many variables and do not repeat themselves with enough regularity to permit reliable prediction...etc*” (Μτφ<sup>9</sup>)

---

<sup>7</sup> Mahnken, “Strategy in the contemporary world”, *Strategic Theory* p.68

<sup>8</sup> Μτφ.: « Η Στρατηγική είναι περισσότερο τέχνη παρά επιστήμη».

Έτσι πρέπει να γίνεται χρήση των στρατηγικών γνώσεων, καθώς επίσης και των μέσων που διαθέτουμε με ευρηματικό τρόπο και πρωτοτυπία, ώστε να έχουμε συγκριτικό πλεονέκτημα, να μην έχουμε πιθανότητες προβλεψιμότητας από τον εχθρό και εν τέλει να καταφέρουμε με δεξιοτεχνία και μαεστρία την επιβολή μας στην εκάστοτε εχθρική πηγή. Αυτό καθιστά την στρατηγική τέχνη, αφού δεν υπάρχει μια πεπατημένη οδός, όπου εάν ακολουθήσει κάποιος θα οδηγηθεί στην νίκη. Αυτό φαίνεται και από το συμπέρασμα του Sun Tzu<sup>10</sup>:

*“In the art of war there are not fixed rules”.* (Μτφ.<sup>11</sup>)

Αλλά και σύμφωνα με τον Clausewitz<sup>12</sup>:

*“The fact that strategy is more an art than a science is reflected by the difficulty inherent in accurately assessing the nature of a specific conflict. Because the nature of a war is the product of the interaction of the belligerents, every war is unique. The nature of a war is dynamic because a change in any of its elements can alter the nature of the conflict. A change in the aims of one or more of the participants, for example, can shift the nature of a war.”* (Μτφ.<sup>13</sup>)

Εμείς θα προσθέταμε πως επίσης “the nature of music is dynamic because a change in any of its elements can alter the final result and the expressions of the audience”. Γιατί όπως όλα τα στοιχεία της Στρατηγικής μας παίζουν σημαντικό ρόλο στον πόλεμο, για την έκβαση του αποτελέσματος, έτσι και στη Μουσική, η αλλαγή ενός και μόνο στοιχείου στο πλάνο που υπάρχει στο μυαλό του συνθέτη, μπορεί να αλλάξει την τροπή του ηχητικού αποτελέσματος. Για παράδειγμα, το να επιλέξει ο συνθέτης να χρησιμοποιήσει μια μείζονα αντί για μία ελάσσονα τονικότητα, αλλάζει ολόκληρη την

---

<sup>9</sup> Μτφ.: « Η τεράστια πολυπλοκότητα του πολέμου κάνει την θετικιστική πρακτική της στρατηγικής αδύνατη. Οι πόλεμοι συμπεριλαμβάνουν πάρα πολλές μεταβλητές και δεν επαναλαμβάνονται με αρκετή ακρίβεια, έτσι ώστε να επιτρέπουν αξιόπιστη πρόβλεψη».

<sup>10</sup> Sun Tzu, *The Art of War*, σ.93

<sup>11</sup> Μτφ.: «Στην τέχνη του πολέμου δεν υπάρχουν σταθεροί κανόνες».

<sup>12</sup> Carl von Clausewitz, *On war*, σ.585-586

<sup>13</sup> Μτφ.: «Το γεγονός ότι η στρατηγική είναι περισσότερο τέχνη παρά επιστήμη φαίνεται ξεκάθαρα, από την υπάρχουσα δυσκολία στο να εκτιμήσουμε την φύση μιας συγκεκριμένης σύγκρουσης. Επειδή η φύση του πολέμου είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των εμπόλεμων, κάθε πόλεμος είναι μοναδικός. Η φύση του πολέμου είναι δυναμική επειδή μια αλλαγή σε οποιοδήποτε από τα στοιχεία του, μπορεί να τροποποιήσει την φύση της σύγκρουσης. Μια αλλαγή στους στόχους ενός ή περισσότερων συμμετεχόντων, για παράδειγμα, μπορεί να μετατρέψει την φύση του πολέμου».

προοπτική του κομματιού. Δίνει ένα χαρούμενο ηχητικό αποτέλεσμα, σε σχέση με τη δεύτερη επιλογή του ελάσσονα τρόπου. Ακόμα η χρήση της συγκεκριμένης νότας, της συγκεκριμένης συγχορδίας ή ακόμα της χρήσης παύσης σε συγκεκριμένο σημείο, παίζει καταλυτικό ρόλο για το αποτέλεσμά μας. Δεν υπάρχει συγκεκριμένο εγχειρίδιο, που να καθοδηγεί τον συνθέτη για το που να τοποθετήσει την κάθε νότα, για το που να κάνει μια μετατροπή σε άλλη τονικότητα, ή το που να χρησιμοποιήσει έναν ξένο διαβατικό φθόγγο κλπ. Όπως αναφέρει και ο Sun Tzu στο εγχειρίδιό του “The art of war”<sup>14</sup>:

*“There are not more than five musical notes, yet the combinations of these five give rise to more melodies than can ever be heard.”* (Μτφ.<sup>15</sup>)

Εδώ αξίζει να ξεκαθαρίσουμε, πως ο Sun Tzu αναφέρεται στο πεντατονικό μουσικό σύστημα, χαρακτηριστικό της κινεζικής μουσικής παράδοσης. Αν μεταφέρουμε αυτά του τα λόγια στο δυτικό πρότυπο, με βάση το οποίο κάνουμε αυτή την ανάλυση, θα λέγαμε ότι έχουμε εφτά νότες, με τις οποίες μπορούμε να δημιουργήσουμε απεριόριστες μελωδίες. Άρα ο Sun Tzu μας λέει, πως με τα λίγα τεχνικά εργαλεία που μπορεί να έχουμε, πρέπει να είμαστε ικανοί με ανάλογη μαεστρία να τα χρησιμοποιήσουμε και να προάγουμε τη βέλτιστη λύση. Όπως ακριβώς συμβαίνει και στη Μουσική. Όλα αυτά εξαρτώνται βέβαια από το στυλ του συνθέτη, το ηχητικό αποτέλεσμα που δίνει κάθε κομμάτι, την εκάστοτε εποχή την οποία προσπαθούμε να αποτυπώσουμε κλπ. Η έννοια της τέχνης εν γένει, υποθάλλει μια υποκειμενικότητα, που προάγει την ελευθερία της επιλογής. Με άλλα λόγια ο στρατηγός Χ θα επιλέξει να κινηθεί με τον Ψ συγκεκριμένο τρόπο, διότι τον θεωρεί, ως τον καλύτερο δυνατό προκειμένου να έχει το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα, έτσι ώστε να πετύχει τον σκοπό του. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον συνθέτη μουσικής.

Έτσι αφού ξεκαθαρίσαμε και υποστηρίξαμε με επιχειρήματα τον διαχωρισμό μεταξύ Επιστήμης-Τέχνης στους εν προκειμένω κλάδους ανάλυσης της εργασίας αυτής, θα περάσουμε στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, στο οποίο θα γίνει ανάλυση της σχέσης Στρατηγικής και Μουσικής.

---

14 Peter Tsouras, *The book of military quotations*, p.428

15 Μτφ. « Δεν υπάρχουν περισσότερες από πέντε νότες κι όμως ο συνδυασμός αυτών των πέντε νοτών, δημιουργεί πολύ περισσότερες μελωδίες, απ’ όσες μπορούν ποτέ να ακουστούν»

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

### Πρόλογος

Σε αυτό το κεφάλαιο θα μελετήσουμε τη σχέση που έχει η Μουσική με την Στρατηγική, με τη Θεωρία Παιγνίων, με τις Μεθόδους Λήψης Αποφάσεων και με τη Διπλωματία.

Γι' αυτό το σκοπό, θα χωρίσουμε το κεφάλαιο αυτό σε τέσσερα επιμέρους μέρη.

Θέλουμε να δείξουμε εν πρώτοις, τα κοινά στοιχεία της Στρατηγικής και της Μουσικής. Αυτό θα γίνει μέσα από την από κοινού ανάλυση των στρατηγικών όρων όπως: «Υψηλή Στρατηγική, Τακτική, Κλιμάκωση κλπ». Θα αναφερθούμε στην σχέση των εν λόγω πεδίων με τον πόλεμο, την ειρήνη, την παύση εχθροπραξιών κλπ. Επίσης λαμβάνοντας υπ' όψιν τις βασικές αρχές πολέμου που έχουν επικρατήσει, θα κάνουμε μια παράλληλη ανάλυση, για το πώς αντιλαμβάνεται και χρησιμοποιεί η Μουσική τις αρχές αυτές. Στο τέλος θα αναφερθούμε σε ορισμένους στρατηγικούς αναλυτές, όπως ο Clausewitz, ο Keegan, ο Sun Tzu, T.Mahnken και οι Πλατιάς & Κολλιόπουλος.

Στη συνέχεια, φτάνοντας στο δεύτερο μέρος του δευτέρου κεφαλαίου, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τη Θεωρία παιγνίων, κάνοντας μια συνοπτική ανάλυσή της και εξηγώντας, πως αυτή έχει άμεση σχέση πέραν του στρατηγικού τομέα και με τη Μουσική. Θα παρουσιάσουμε το γνωστό δίλημμα του φυλακισμένου, για να δείξουμε τη λειτουργία της Θεωρίας των παιγνίων ανάμεσα σε δύο παίκτες. Έπειτα δίνοντας τον ορισμό της ισορροπίας κατά Nash, θα τον επαναδιατυπώσουμε για να δείξουμε, πως αυτός λειτουργεί μέσα σε μία μουσική σύνθεση. Εν συνεχεία θα δημιουργήσουμε δύο γραφήματα αποφάσεων ενός ατόμου όπου το ένα θα αφορά τη Στρατηγική και το άλλο τη μουσική σύνθεση. Θα αναφερθούμε επιπρόσθετα στο υπόδειγμα του μεσαίου ψηφοφόρου για να δούμε ποιά μουσικά χαρακτηριστικά γίνονται περισσότερο αποδεκτά από το ευρύ κοινό.

Έπειτα, θα φτάσουμε στο τρίτο μέρος του δευτέρου κεφαλαίου, όπου θα εξηγήσουμε τις Μεθόδους λήψης αποφάσεων με βάση την ανάλυση του R. Jervis, στο βιβλίο του “*Perception and Misperception in International politics*”. Θα κάνουμε ανάλυση με βάση τα τέσσερα επίπεδα που αναφέρει ο εν λόγω αναλυτής, δηλαδή

ατομικό πεδίο λήψης αποφάσεων, το επίπεδο της γραφειοκρατίας, το επίπεδο της φύσης του κράτους και των διεργασιών στο εσωτερικό του και το διεθνές περιβάλλον. Τοποθετώντας αυτή την ανάλυση στις πτυχές της Μουσικής, σκιαγραφείται η ραχοκοκαλιά της λήψης αποφάσεων, όχι μόνο στο επίπεδο του κράτους αλλά και σε μία μουσική σύνθεση ενός συνθέτη. Θα αναλύσουμε τη σημαντικότητα κατά Jervis του ατομικού επιπέδου ανάλυσης, καθώς επίσης και τους εσωτερικούς και εξωτερικούς παράγοντες που παίζουν καταλυτικό ρόλο στη λήψη μιας απόφασης.

Εν κατακλείδι θα ασχοληθούμε με τη σχέση της Μουσικής με την Διπλωματία. Θα εξετάσουμε πώς η Μουσική ταυτίζεται με τη Διπλωματία σε τεχνικό επίπεδο, χρησιμοποιώντας εργαλεία από τη μουσική ανάλυση που παραθέσαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Έπειτα θα αναλύσουμε την ιδιότητα της Μουσικής, να γίνεται αντιληπτή από όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως γλώσσας. Στη συνέχεια θα κάνουμε μια αναφορά σε μουσικές ιδιαιτερότητες συγκεκριμένων χωρών, αλλά και στη Δυτική μουσική η οποία έχει επικρατήσει. Σε αυτό το πλαίσιο θα αναφερθούμε και στη Μουσική, ως καθοριστικό παράγοντα στις Διεθνείς σχέσεις μεταξύ κρατών. Εν τέλει θα εξάγουμε κάποια συμπεράσματα.

Στο τέλος του δευτέρου κεφαλαίου, θα παραθέσουμε τα βασικά συμπεράσματα που προέκυψαν συλλογικά από αυτά τα τέσσερα μέρη ανάλυσης.

## Μέρος Α': Στρατηγική – Μουσική.

Σημασία στον τομέα της Στρατηγικής έχει ο σκοπός τον οποίο έχουμε. Η βέλτιστη Στρατηγική θεωρείται, το να επιτευχθεί ο στόχος που έχουμε θέσει με τον καλύτερο και επωφελέστερο δυνατό τρόπο. Υπάρχουν πολλές μέθοδοι Στρατηγικής που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αναλόγως την περίπτωση. Για παράδειγμα, μπορεί να κάνουμε χρήση ήπιας ισχύος (ικανότητα πειθούς) ή το αντίθετο (εξαναγκασμός). Όλα τα μέσα που χρησιμοποιούμε προκειμένου να κάνουμε τη Στρατηγική μας καλύτερη, παίζουν καταλυτικό ρόλο. Από το είδος των όπλων που θα χρησιμοποιήσουμε, μέχρι το σχέδιο επίθεσης σε ένα πόλεμο, παίζουν σημαντικό ρόλο. Στρατηγική σκέψη όμως χρησιμοποιούμε και στη Μουσική, όπως για παράδειγμα στη δόμηση ενός μουσικού κομματιού. Η ειδοποιός διαφορά όμως που προκύπτει σε αυτό το σημείο μεταξύ Στρατηγικής στο πεδίο της μάχης και στρατηγικής σκέψης στη μουσική σύνθεση είναι, ότι στην πρώτη υπάρχει η έννοια του αντιπάλου, ενώ στη μουσική σύνθεση έχουμε δομημένη στρατηγική σκέψη, με σκοπό να επιτύχουμε το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, χωρίς να έχουμε όμως κάποιον αντίπαλο να αντιμετωπίσουμε.

Έτσι θα ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας με βασικές έννοιες της Στρατηγικής, οι οποίες έχουν κοινά με τη στρατηγική σκέψη στη Μουσική. Η ανάλυσή μας θα είναι παράλληλη και στους δύο κλάδους μελέτης. Τέλος θα δούμε κάποιους βασικούς αναλυτές της Στρατηγικής και θα αναλύσουμε κάποιες θεωρίες τους, οι οποίες συνδέουν τη Στρατηγική και τη Μουσική.

Η Στρατηγική είναι *«η σύζευξη μέσων και σκοπών υπό το πρίσμα πραγματικής ή ενδεχόμενης σύγκρουσης. Με άλλα λόγια, η στρατηγική συνίσταται στο τρίπτυχο «μέσα-σκοποί-αντίπαλος»*<sup>16</sup>

Μιλάμε για Υψηλή Στρατηγική, όταν χρησιμοποιούμε όλα τα διαθέσιμα μέσα ενός κράτους, με απώτερο σκοπό την επίτευξη των πολιτικών αντικειμενικών σκοπών του κράτους μας.

---

<sup>16</sup> Κ.Κολιόπουλος, *Η Στρατηγική σκέψη, από την αρχαιότητα έως σήμερα*, σελ. 44

Από την άλλη πλευρά, αναφερόμαστε στον όρο Τακτική, όταν κάνουμε χρήση των στρατιωτικών μονάδων για την επίτευξη των αντικειμενικών σκοπών. Η **Τακτική** δηλαδή αφορά στη **μάχη** (είναι κάτι συγκεκριμένο) και το πώς μια ενέργεια θα εκτελεστεί, ενώ η **Στρατηγική** αφορά στον **πόλεμο** (έχει πιο βαθύ concept) και δίνει κατευθυντήριες για το χώρο, τον χρόνο και τα διαθέσιμα μέσα προκειμένου να τεθεί εις πέρας μια ενέργεια.

Στα πλαίσια της Μουσικής μπορούμε να πούμε, ότι η Στρατηγική είναι η σύζευξη μέσων και σκοπών. Δεν υπάρχει η έννοια του αντιπάλου. Για παράδειγμα, όταν γράφουμε μια Φούγκα, (όπως η Φούγκα του J.S. Bach που παραθέσαμε στο παράδειγμα 49), βλέπουμε πως η βασική Στρατηγική μας είναι η δόμηση της Φούγκας, με τον τρόπο τον οποίο αναλύσαμε προηγουμένως. Αυτή η δόμηση έχει βαθύ concept, το οποίο πρέπει να ακολουθήσουμε και μας δίνει τις κατευθυντήριες, για το πού πρέπει να τοποθετήσουμε το θέμα, πού την απάντηση κλπ. Αν θα μπορούσαμε να εντάξουμε την έννοια της «Τακτικής» στα πλαίσια της Μουσικής, θα λέγαμε, ότι εδράζει στον μικρόκοσμο της Φούγκας. Δηλαδή η Τακτική εδράζει σε πιο βραχυπρόθεσμα τεχνικά στοιχεία, που ομορφαίνουν το κομμάτι για ένα ή δύο μέτρα. Τέτοια στοιχεία είναι οι παραλλαγές του θέματος, που μπορούμε να παρατηρήσουμε σε κάποια σημεία της Φούγκας και έχουν ηχητικό ενδιαφέρον. Άλλα τέτοια στοιχεία είναι οι μιμήσεις ή ο αντιστικτικός τρόπος γραφής των νοτών, ώστε να δίνουν άρτιο ηχητικό αποτέλεσμα σε κάθε μουσική φράση κλπ.

Ο πόλεμος χαρακτηρίζεται από οργανωμένη βία ανάμεσα σε πολιτικές μονάδες, που έχουν ως απώτερο σκοπό κάθε μία από αυτές να επιβάλλει τη θέλησή της στην άλλη. Για να κάνουμε πόλεμο, πρέπει να έχουμε την ανάλογη προετοιμασία, έπειτα να επέλθει η μάχη (με την κλασική λογική του πολέμου) και αφού η νικήτρια δύναμη επιβληθεί στην ηττημένη αντίπαλο έχουμε παύση εχθροπραξιών. Στη Μουσική πόλεμος υπό αυτή την έννοια δεν υπάρχει. Μπορούμε να αντιληφθούμε τον πόλεμο, μόνο μέσα από δύο πρίσματα. Το ένα αφορά τεχνικά στοιχεία σύνθεσης και το άλλο το συναίσθημα που ένα κομμάτι προκαλεί.

Όσον αφορά το πρώτο πρίσμα, μπορούμε να δούμε τη διαδικασία του πολέμου μέσα στον μικρόκοσμο της Μουσικής. Όπως αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο στις

συγχορδίες μεθ'7<sup>ης</sup>, η έβδομη, επειδή προκαλεί ηχητική διαφωνία σε μια συγχορδία, πρέπει να προετοιμάζεται προτού ακουστεί. Δηλαδή να έχει ακουστεί η ίδια νότα στην προηγούμενη ακριβώς σύμφωνη συγχορδία και μετά να λύνεται καθοδικά ή σε ορισμένες περιπτώσεις ανοδικά σε σύμφωνο διάστημα. Άρα βλέπουμε, πως προτού ακουστεί η διαφωνία (που είναι η συγχορδία μεθ'7<sup>ης</sup>) έχουμε την προετοιμασία της (όπως και στον πόλεμο). Έπειτα ακούγεται η διαφωνία (άρα έχουμε πόλεμο) και τέλος λύνεται αυτή η διαφωνία σε σύμφωνο μουσικό διάστημα και ερχόμαστε πάλι σε “ειρήνη”. Δηλαδή μπορούμε να πούμε, ότι η αρμονική συνήχηση των φθόγγων συνδέεται με τη συνεργασία και την ειρήνη. Ξεκάθαρα φαίνεται η λειτουργική σκέψη της διαδικασίας του πολέμου και στο παράδειγμα 44, όπου έχουμε την προετοιμασία της καθυστέρησης, την καθυστέρηση (και άρα διαφωνία) και έπειτα τη λύση της. Ακριβώς το ίδιο βλέπουμε και στα παραδείγματα 45, 46, 47 του πρώτου κεφαλαίου, όπου όλοι οι ξένοι φθόγγοι που δημιουργούν διαφωνία, πρέπει να λυθούν σε σύμφωνη συγχορδία. Εδώ ταιριάζει ένα από τα αποφθέγματα του βιβλίου του Edward Luttwak “Strategy: The Logic of war and peace”<sup>17</sup>, ότι ουσιαστικά ο πόλεμος είναι η προέλευση της ειρήνης, αφού αυξάνονται οι θάνατοι, αλλάζουν οι στόχοι, επιζητά το κράτος καλύτερες συνθήκες για τους πολίτες του κλπ. Αλλά και η ειρήνη μπορεί να είναι η προέλευση του πολέμου, αφού χαλαρώνει τα κράτη και αποτρέπει την πολεμική ετοιμότητα. Με την ίδια λογική, όταν έχουμε διαφωνία, όπως αναλύσαμε παραπάνω, επιδιώκουμε τη «λύτρωση» άρα τη συμφωνία της αρμονίας. Ανάλογα, όταν έχουμε ένα μουσικό κομμάτι, το οποίο απαρτίζεται εξολοκλήρου από σύμφωνα διαστήματα, δεν θα έχει εν τέλει ενδιαφέρον και ο ακροατής θα επιδιώκει να ακούσει μια διαφωνία, μια ένταση.

Όσον αφορά το δεύτερο πρίσμα της έννοιας του πολέμου στην Μουσική, θα αναφερθούμε στο συναίσθημα που προκαλούν οι ήχοι. Αν ένας συνθέτης κάνει μια σύνθεση με αρκετές διάφωνες συγχορδίες, με έντονο ρυθμό, δυνατή ένταση κλπ μπορεί να μας παραπέμψει σε κάτι επιθετικό (Παράδειγμα: [CD 1 Track 13](#)). Βέβαια γενικά η μουσική εμπεριέχει μέσα της αυτό το συνεχές μοτίβο που έχουμε αναλύσει παραπάνω, το οποίο προτάσσει την ετοιμασία του πολέμου (άρα της έντασης), τον πόλεμο (την ένταση) και την κάθαρση εν τέλει. Η Μουσική γενικά λειτουργεί με αυτή τη λογική, όπως όλα τα

---

<sup>17</sup> Luttwak Ed., Strategy: The Logic of War and Peace

πράγματα στη ζωή. Ακόμα και αν σκεφτούμε μια μουσική φράση, έχουμε την έναρξη, προετοιμασία της κορύφωσης, την κορύφωση και εν τέλει το σβήσιμο. Αυτό είναι και το στοιχείο που προκαλεί ενδιαφέρον.

Στη συνέχεια βλέπουμε, πως ένας στρατός μπορεί να κάνει παύση εχθροπραξιών, είτε διότι ο πόλεμος επιμηκύνεται χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα, είτε διότι ο στρατός χρειάζεται ανεφοδιασμό και ανανέωση κλπ. Στη Μουσική επίσης, όταν υπάρχει έντονη δράση, ποικιλία μουσικών φράσεων και συνδυασμών, η παύση είναι άκρως ευεργετική, διότι ξεκουράζει για λίγο το αυτί του ακροατή και τονίζει άρτια τη νέα μουσική φράση η οποία θα εισαχθεί.

Στο χώρο της Στρατηγικής ανάλυσης, υπάρχουν κάποιες αρχές περί πολέμου, που έχουν επικρατήσει έπειτα από πολλαπλές συζητήσεις και διαφωνίες<sup>18</sup>. Ως βασικές αρχές του πολέμου θεωρούνται ο Αντικειμενικός σκοπός, η Επίθεση, η Συγκέντρωση, η Οικονομία δυνάμεων, ο Ελιγμός, η Ενότητα διοίκησης, η Ασφάλεια, ο Αιφνιδιασμός, η Απλότητα και το Ηθικό. Θα αναλύσουμε αρχικά τις αρχές, που έχουν παράλληλη λειτουργία στη Στρατηγική στο πεδίο της μάχης και στη στρατηγική σκέψη, κατά τη διάρκεια δόμησης ενός μουσικού κομματιού. Έπειτα θα αναλύσουμε κάποιες επιπλέον έννοιες που σχετίζονται με τη Στρατηγική και τη Μουσική.

Ο Αντικειμενικός σκοπός σε κάθε στρατιωτική επιχείρηση που συναντάμε πρέπει να είναι ξεκάθαρος. Δηλαδή πρέπει να έχουμε εξαρχής ξεκαθαρίσει τι επιδιώκουμε και να έχουμε τη δυνατότητα να το πράξουμε. Στη Στρατηγική ο αντικειμενικός σκοπός προκύπτει άμεσα από τον πολιτικό αντικειμενικό σκοπό του πολέμου. Ανάλογα στη Μουσική, όταν ο εκάστοτε συνθέτης ξεκινάει μια μουσική σύνθεση, πρέπει να έχει ξεκαθαρίσει σε τι στυλ θα γράψει (πχ. στυλ Μπαρόκ, στυλ Ιμπρεσιονισμού κλπ), ώστε να ακολουθήσει τους ανάλογους τύπους και κανόνες γραφής και τι συναίσθημα επιδιώκει να εκφράσει μέσα από το έργο του. Για παράδειγμα, εάν θέλει να έχει ένα λυπητερό αποτέλεσμα θα επιλέξει εξ' αρχής να χρησιμοποιήσει μια ελάσσονα τονικότητα και πιθανώς το κομμάτι θα έχει αργό tempo, άρα θα γράψει στην αρχή του κομματιού τον όρο Adagio, που σημαίνει αργά ή Largo, που είναι ακόμα πιο αργά και πλατιά κλπ.

---

<sup>18</sup> Ανάλυση με βάση το βιβλίο του Κωνσταντίνου Κολιόπουλου, *Η Στρατηγική σκέψη, από την αρχαιότητα έως σήμερα*.

Επίσης μπορεί εξ αρχής να γράψει “con dolore” που σημαίνει ο εκτελεστής να παίζει με πόνο. Αυτά είναι μερικά από τα στοιχεία, που πρέπει να έχει ξεκαθαρίσει ο συνθέτης προκειμένου να πετύχει τον στόχο του.

Η Επίθεση χαρακτηρίζεται από την πρωτοβουλία του επιτιθέμενου, ο οποίος πρέπει να τη διατηρήσει με σθεναρότητα, έτσι ώστε να πετύχει τον αντικειμενικό του σκοπό. Στη Μουσική, όπως αναφέραμε ήδη, δεν υπάρχει αντίπαλος και φαίνεται να χάνεται η σύνδεση των δύο κλάδων σε αυτό το σημείο. Όμως υπάρχει μια κοινή συνιστώσα, η οποία ενθαρρύνει και στις δύο περιπτώσεις την «εκκίνηση». Δηλαδή προκειμένου ο συνθέτης να ξεκινήσει τη μουσική δημιουργία του και να πετύχει το σκοπό του, χρειάζεται απλώς το ίδιο συστατικό της πρωτοβουλίας, που χρειαζόμαστε και στην έννοια της επίθεσης.

Φτάνουμε στην έννοια της Συγκέντρωσης. Σε πρώτο πλάνο δεν υπάρχει σύνδεση της Μουσικής με την έννοια της Συγκέντρωσης, αφού με τον εν λόγω όρο εννοούμε τη συγκέντρωση ισχύος στο κρίσιμο σημείο την κατάλληλη στιγμή. Κάτι τέτοιο ενέχει μέσα του την έννοια της απειλής, κάτι που δεν υφίσταται στη Μουσική. Επίσης κατά τη διάρκεια σύνθεσης της Μουσικής από έναν συνθέτη, δεν ενυπάρχει η έννοια του χωροχρόνου, αφού η μουσική είναι κάτι πιο αφηρημένο, αλλά μόνο ο σκοπός μας που μας οδηγεί στην αρτιότητα του εν γένει μουσικού αποτελέσματος. Η κοινή συνιστώσα που εμφανίζεται, ανήκει στον τεχνικό μικρόκοσμο της σύνθεσης του εκάστοτε συνθέτη και έχει να κάνει με τη σωστή προετοιμασία των νοτών την κατάλληλη στιγμή, προκειμένου να επέλθει η κορύφωση της μελωδίας, ή η λύση κάποιας διαφωνίας κλπ. Άρα ο συνθέτης θα φροντίσει την κατάλληλη στιγμή, να τονίσει τις νότες που χρειάζεται να ακουστούν, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και θα χρησιμοποιήσει τις κατάλληλες συγχορδίες προκειμένου να πετύχει το αποτέλεσμά του.

Οικονομία δυνάμεων στη Στρατηγική σημαίνει, το να εξοικονομεί κάποιος ισχύ παίρνοντας ορισμένα ρίσκα σε δευτερεύοντα σημεία, με απώτερο σκοπό την επιτυχία σε πρωτεύουσας σημασίας σημεία. Στη Μουσική η οικονομία δυνάμεων είναι το να κάνεις αρχιτεκτονική δόμηση ενός κομματιού, επιφυλάσσοντας όμορφα σημεία καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Δηλαδή ο συνθέτης πρέπει να έχει τη δυνατότητα να δίνει το βασικό θέμα στο κομμάτι με ομορφιά και αμέσως μετά να μεσολαβεί ένας μουσικός

διάδρομος, ο οποίος θα οδηγεί ξανά με δεξιοτεχνία στο θέμα ή σε κάποιο νέο ενδιαφέρον μοτίβο. Θα ήταν καταστροφικό να χρησιμοποιήσει ένας συνθέτης όλη τη μουσική του δεξιοτεχνία στα 10 πρώτα μέτρα του κομματιού και έπειτα να αφηθεί το κομμάτι σε μια νοηλική και ανούσια εξέλιξη χωρίς ενδιαφέρον για τον ακροατή. Κάτι τέτοιο θα μπορούσαμε να το παρομοιάσουμε με έναν πόλεμο, στον οποίον ο στρατηγός Α χρησιμοποιεί όλο τον πολεμικό του εξοπλισμό την πρώτη μέρα της μάχης και έπειτα έχει ξεμείνει από πυρομαχικά. Το κομμάτι πρέπει πάντα να έχει κάτι να δώσει στον ακροατή, έτσι ώστε να κρατά άσβεστο το ενδιαφέρον του.

Ο Ελιγμός στη Στρατηγική είναι το να καταφέρει κάποιος σκεπτόμενος με ευλυσία, κάνοντας καλό σχεδιασμό αλλά και έχοντας στρατηγική ευκινησία, να θέσει σε μειονεκτικότερη θέση τον εχθρό σε σχέση με τον εαυτό του. Στη Μουσική, όπως αναφέραμε εκλείπει η έννοια του εχθρού. Όμως ο συνθέτης πρέπει να έχει σημαντική ικανότητα ελιγμού, σε περίπτωση που δημιουργείται κάποιο λάθος το οποίο πρέπει να αποφύγουμε, έτσι ώστε να μην καταστραφεί η αρτιότητα του έργου. Πρέπει σε περίπτωση εμφάνισης δυσκολίας, να μπορεί να αλλάξει τη μελωδική εξέλιξη του κομματιού άμεσα. Για παράδειγμα, εάν θέλει να χρησιμοποιήσει την τεχνική της αλυσίδας (Κεφάλαιο 1, Παράδειγμα 43) και εμφανίζεται ένα μικρό λάθος στην σύνθεσή του μέσα στο «Πρότυπο» θα πρέπει να μπορέσει να βρει μια καλή εναλλακτική, ώστε να μην καταστραφεί η μουσικότητα του κομματιού, αλλά παράλληλα να μην δημιουργείται λάθος τεχνικό. Γιατί όπως και στη Στρατηγική, ένας λάθος χειρισμός έχει κόστος, έτσι και στη μουσική σύνθεση ένα τεχνικό λάθος μπορεί να καταστρέψει την αρτιότητα του αποτελέσματος.

Ο στρατηγικός όρος «Ενότητα Διοίκησης» σημαίνει το να υπάρχει ενότητα διοίκησης, την οποία θα ελέγχει ένας υπεύθυνος διοικητής, που θα επιμελείται τον εκάστοτε αντικειμενικό σκοπό, έτσι ώστε να έχουμε το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα. Στη Μουσική η ενότητα διοίκησης δεν είναι κάτι που μας απασχολεί, αφού ο συνθέτης είναι ένας και αυτός ο ίδιος ορίζει το πώς θα επιμεληθεί τον βασικό σκοπό του.

Ο Αιφνιδιασμός είναι το να καταφέρει κάποιος αποφασιστικό πλήγμα στον εχθρό, όταν ο δεύτερος δεν περιμένει κάτι τέτοιο. Στη Μουσική επίσης υπάρχει ο αιφνιδιασμός, εάν ο συνθέτης φυσικά θέλει κάτι τέτοιο, χωρίς όμως την εχθρική διάθεση

που διακατέχει τη Στρατηγική. Δηλαδή στη Μουσική ο συνθέτης μπορεί να κάνει χρήση μιας μετατροπίας σε άλλη τονικότητα, η οποία είναι μη αναμενόμενη και μας αιφνιδιάζει, κάτι που είναι καλό εφόσον είναι άρτια δομημένη, αφού κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή. Επίσης μπορεί ο συνθέτης να παίζει με τις δυναμικές και ενώ είμαστε σε μια υποτονική διάθεση και όλα τα όργανα παίζουν χαμηλά, “Piano” που σημαίνει αδύνατη ένταση, ξαφνικά γίνεται εναλλαγή σε “Forte” που σημαίνει δυνατά και έτσι να αιφνιδιάσει τον ακροατή. Ουσιαστικά ο αιφνιδιασμός στη Μουσική είναι κάτι που μπορεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον του ακροατή, με σκοπό την καλύτερη αποτύπωση του τελικού σκοπού του συνθέτη.

Η Απλότητα είναι απαραίτητη για όλα τα επίπεδα που αναλύσαμε, αφού για παράδειγμα αν δεν είναι απλός ο αντικειμενικός σκοπός ενός πολέμου, ενδέχεται να μην έχει λαϊκή υποστήριξη, ή αν δεν έχουμε προετοιμάσει απλά και κατανοητά τα διάφορα στρατηγικά μας σχέδια, μπορεί να μην εξασφαλιστεί η πλήρης κατανόησή τους. Ανάλογα και στη Μουσική η απλότητα πάντα εμπεριέχει μέσα της την ομορφιά. Βέβαια έχουν περάσει διάφορες περιόδους, όπως είδαμε στην ιστορία της Μουσικής, όπου άλλοτε η απλότητα ήταν ζωτικής σημασίας στη μελωδική γραμμή και άλλοτε τα στολίσια και το σύνθετο στυλ δέσποζαν (Ροκοκό). Όπως και να έχει, έπειτα από τόσες εποχές που έχουν περάσει μέχρι σήμερα γίνεται αντιληπτό, πως πάντα η απλότητα έκρυβε και κρύβει μέσα της κάτι ιδιαίτερο που βοηθάει τον εκάστοτε συνθέτη να προσεγγίσει ξεκάθαρα, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον βασικό σκοπό του και να συνθέσει προσβλέποντας στο όσο δυνατόν γίνεται αρτιότερο αισθητικό αποτέλεσμα.

Το ηθικό παίζει καταλυτικό ρόλο στην τελική επιτυχία ενός πολέμου. Αν η στρατιωτική μηχανή λειτουργεί ορθά και αποτελεσματικά η διατήρηση υψηλού φρονήματος είναι κάτι αναμενόμενο. Με μια νίκη στο πεδίο της μάχης αναπτερώνεται το ηθικό των στρατιωτών αλλά και των πολιτών. Στη Μουσική σαφώς δεν μιλάμε περί νίκης ή ήττας, αλλά καταλυτικής σημασίας επίσης είναι ο ψυχολογικός παράγοντας, ο οποίος δίνει έμπνευση στον συνθέτη για κάθε συνθετικό του δημιουργήμα.

Επίσης υπάρχουν και άλλοι στρατηγικοί όροι, που συνδέονται άμεσα με τη Μουσική. Ένας από αυτούς του όρους είναι η «Κλιμάκωση». Στη Στρατηγική της διάσταση με τον όρο αυτό εννοείται, η βαθμιαία αύξηση του εύρους ή της έντασης της

βίας που χαρακτηρίζει μια σύγκρουση. Για παράδειγμα ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, όπου μεταφερθήκαμε από ένα τοπικό πόλεμο σε ένα παγκόσμιο πόλεμο. Έτσι και στη Μουσική υπάρχει πολύ έντονα η έννοια της κλιμάκωσης. Για παράδειγμα, σε κάθε μουσική φράση χρησιμοποιούμε τα γνωστά στη Μουσική «ψαλίδια», τα οποία συμβολίζονται: (όταν θέλουμε από πιο σιγανή ένταση να πάμε σε πιο δυνατή) και το αντίθετο: (όταν θέλουμε από πιο δυνατή ένταση να πάμε σε πιο σιγανή). Έτσι έχουμε κλιμάκωση και αποκλιμάκωση. Επίσης η έννοια της κλιμάκωσης υφίσταται πολύ έντονα στη σύνθεση μουσικής. Αν το κομμάτι μας ξεκινάει πιο αργά με τη χρήση νοτών σε αξία ολοκλήρων και μισών, σιγά σιγά θα περάσουμε σε τέταρτα και έπειτα σε όγδοα κλπ. Δηλαδή θα υπάρχει μια ομαλή κλιμακωτή μετάβαση, ώστε να υπάρχει ισορροπία και αρχιτεκτονική στο μουσικό μας κομμάτι.

Άλλος στρατηγικός όρος που συνδέεται με τη Μουσική είναι η έννοια της «Κρίσης» και του «χειρισμού των κρίσεων». Όταν έχουμε θεμελιώδεις αξίες οι οποίες απειλούνται βρισκόμαστε σε κρίση. Σε μια κρίση οι κυβερνήσεις των χωρών που εμπλέκονται, αντιμετωπίζουν σημαντική σύγκρουση συμφερόντων. Για να χειριστούμε μια κρίση αρχικά πρέπει να κάνουμε πρόληψη κρίσης, να διασφαλίσουμε τα συμφέροντά μας απομακρύνοντας τις πιθανότητες ζημιογόνου πολέμου και εν τέλει τη μετάβαση σε πόλεμο, μόνο εφόσον αυτό κρίνεται άκρως απαραίτητο. Στη σύνθεση μουσικής, όταν έχουμε διάφορες μελωδικές γραμμές, που συμπλέουν και παίζονται από διαφορετικά όργανα, ή όταν έχουμε διάφορες μελωδικές γραμμές στα πλαίσια μια πολυφωνικής χορωδίας, μπορεί στη μεταξύ τους σχέση αυτές οι μελωδίες να δημιουργούν σημαντικό πρόβλημα. Δηλαδή προκειμένου να ακουστεί καλά η μία μελωδική γραμμή του βιολιού, να πρέπει να αλλάξει η μελωδική γραμμή της βιόλας ή του φλάουτου, καθώς μπορεί η μία μελωδία να επικαλύπτει την άλλη ή να δημιουργεί λάθη. Αυτό δημιουργεί μια προβληματική ανάλογη με την «Κρίση» που αναφέραμε, καθώς κλονίζεται η θεμελιώδης δόμηση του μουσικού κομματιού. Όμως η διευθέτηση του όλου ζητήματος είναι καθαρά θέμα του συνθέτη, ο οποίος πρέπει να ξεκαθαρίσει, ποια μελωδική γραμμή τον συμφέρει να ξεχωρίσει, για να υπάρξει αρτιότητα στο αποτέλεσμα και ανάλογα να περιποιηθεί τις υπόλοιπες φωνές, έτσι ώστε να μην υπάρχει μπέρδεμα στη μελωδική σχέση μεταξύ τους.

Σε αυτό το σημείο θα δούμε διάφορους στρατηγικούς αναλυτές και ορισμένες από τις απόψεις τους οι οποίες συνδέονται με τη θεματική μας.

Σύμφωνα με τον Clausewitz στον βιβλίο του “*On War*” βλέπουμε, πως ο εν λόγω αναλυτής υποστηρίζει, πως ο πόλεμος είναι ένα σοβαρό μέσο για να επιτευχθεί ένας σοβαρός σκοπός και είναι απόρροια πολιτικού αιτίου. Έτσι καταλήγει στη ρήση πως ο πόλεμος είναι η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα. Ο πόλεμος για τον Clausewitz, όπως φαίνεται και στο βιβλίο του M.Howard για τον Clausewitz, δεν είναι τίποτα περισσότερο από τη σχέση μεταξύ μη μετρίσιμων ηθικών παραγόντων και απτών υλικών παραγόντων. Επίσης θεωρεί πως ο πόλεμος είναι ένα παιχνίδι δυνατοτήτων και πιθανοτήτων, καθώς μεγάλη θέση στο πόλεμο καταλαμβάνει η τύχη, το συμπτωματικό και το ευκαιριακό. Δεν υπάρχουν αναλλοίωτες αρχές και κανόνες. Το ίδιο ισχύει όπως αναφέραμε και νωρίτερα αναφορικά με τη Μουσική, όπου στη σύνθεση ενός κομματιού μπορεί μεν να υπάρχουν κάποιοι κανόνες, όπως είδαμε για παράδειγμα στη σύνθεση μιας Φούγκας, αλλά αυτό συμβαίνει αποκλειστικά για τη δημιουργία ενός στυλ συγγραφής στη σύνθεσή μας. Οι νότες, η τονικότητα, οι μετατροπίες κλπ που θα χρησιμοποιήσουμε έχουν να κάνουν με τη συμπτωματική επιλογή του συνθέτη κάθε φορά και αποτελούν ένα παιχνίδι πιθανοτήτων.

Μπορούμε επίσης να δούμε πως σύμφωνα με τον Clausewitz, ο πραγματικός πόλεμος δεν έχει συνολικά το στοιχείο της κλιμάκωσης γιατί είναι συνεχείς μάχες, αλλά η κάθε μάχη έχει το στοιχείο της κλιμάκωσης. Αυτή η λογική εάν μεταφερθεί στη Μουσική, μεταφράζεται ως κλιμάκωση που παρατηρείται στην εκάστοτε μουσική φράση. Ένα μουσικό κομμάτι αποτελείται από πολλές μουσικές φράσεις, οι οποίες κλιμακώνονται και αποκλιμακώνονται ανάλογα με την περίσταση.

Σύμφωνα με τον εν λόγω αναλυτή, η στρατηγική της πολεμικής μας προσπάθειας πρέπει να στρέφεται ενάντια στο κέντρο βάρους του εχθρού μας. Βέβαια στη Μουσική δεν υπάρχει κάποιος εχθρός, όπως έχουμε ξεκαθαρίσει παραπάνω. Επιπρόσθετα γίνεται εμφανές, πως όσο πιο σημαντικός είναι ο πολιτικός σκοπός μας τόσο καλύτερο είναι το κίνητρό μας. Η έλλειψη γνώσης μπορεί να δημιουργήσει λάθος χειρισμούς στον πόλεμο. Ο εν λόγω αναλυτής ουσιαστικά συνδέει τα μέσα που διαθέτει κάποιος και τους πολιτικούς σκοπούς που αυτός έχει, ως καταλυτικής σημασίας για την απόφαση και διεξαγωγή ενός πολέμου. Όπως απορρέει από το άρθρο του T.Mahnken “Strategic

Theory”<sup>19</sup> ο Clausewitz βλέπει τον πόλεμο, ως μια παράδοξη τριάδα αποτελούμενη από πάθος, πιθανότητα και λογική. Υπάρχουν πολλοί παράγοντες που καθορίζουν τη Στρατηγική του εκάστοτε πολέμου. Αυτή η τριάδα ενέχει άμεση σύνδεση με τη Μουσική. Το **πάθος** του συνθέτη μας δίνει τα δυνατά συναισθήματα που θέλει να περάσει μέσα από τη Μουσική του. Η **πιθανότητα** έχει να κάνει με το υποκειμενικό στοιχείο επιλογής του συνθέτη, δηλαδή η συγκεκριμένη χρήση μιας τονικότητας ή η μετατροπή σε συγκεκριμένο σημείο, η χρήση παύσης, η επιλογή του κομματιού ως Adagio (αργό) ή Allegro (γρήγορο) κλπ. Αυτές οι επιλογές του συνθέτη είναι καταλυτικής σημασίας για το τελικό αποτέλεσμα. Τέλος η **λογική** είναι ακρογωνιαίος λίθος στη μουσική σύνθεση, καθώς η κάθε επιλογή του συνθέτη πρέπει να ταιριάζει άριστα ορθολογικά και αρχιτεκτονικά με το υπόλοιπο κομμάτι. Πρέπει να επιλέγει ο συνθέτης την βέλτιστη μουσική απόδοση κάθε φορά για το εκάστοτε μουσικό κομμάτι του, αποφεύγοντας τη δημιουργία λαθών, που αντιβαίνουν στη μουσική σκέψη της εκάστοτε εποχής.

Σε αντίθεση με τον Clausewitz έχουμε τον Keegan, ο οποίος διαφωνεί με τη δημοφιλή ρήση του Clausewitz, ότι ο πόλεμος είναι η συνέχιση της πολιτικής με άλλα μέσα καθώς θεωρεί, ότι αυτή η εξήγηση του πολέμου δεν είναι πλήρης. Αυτό που στην ουσία απορρέει από το βιβλίο του “*History of warfare*” είναι ότι ο πολιτισμός είναι αυτός που προκαλεί τον πόλεμο και όχι η πολιτική. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει ένας ενιαίος τύπος πολέμου, όπως θεωρούσε ο Clausewitz, αλλά υπάρχουν πόλεμοι που μορφοποιήθηκαν στην εκάστοτε εποχή, που πρώτη ύλη ήταν η πέτρα, ο σίδηρος, αργότερα η «σάρκα» και τέλος η φωτιά. Ιστορικά σύμφωνα με τον Keegan οι περισσότεροι λαοί είχαν διαφορετικές αρχές και όρια στον πόλεμο.

Η συλλογιστική του Keegan είναι εμφανέστατη στη μουσική σύνθεση, αφού όπως είδαμε και στην ιστοριογραφική ανάλυση, σε κάθε εποχή κυριαρχούν διαφορετικά πολιτιστικά στοιχεία και στυλ. Στην εποχή για παράδειγμα που κυριαρχούσε το Γρηγοριανό μέλος, δεν χρησιμοποιούσαν όλα τα μουσικά εργαλεία που αναφέραμε με τον ίδιο τρόπο, όπως στην εποχή του Ρομαντισμού, ή αργότερα του Ιμπρεσιονισμού και της Ατονικότητας. Αν βγούμε λίγο και εκτός κλασσικής μουσικής και αναφερθούμε στη

---

<sup>19</sup> Mahnken, “Strategy in the contemporary world”, *Strategic Theory*

Μουσική του κάθε τόπου (για παράδειγμα Μουσική Κίνας, Ελλάδας, Γαλλίας, Αφρικής κλπ) εκεί φαίνεται ξεκάθαρα η διαφορετική αντίληψη του εκάστοτε λαού που είναι απόρροια πάρα πολλών παραμέτρων. Ακόμα και η Μουσική για παράδειγμα της Ελλάδας δεν αποτελείται από ένα είδος, αλλά από πολλά διαφορετικά στυλ ανάλογα την περιοχή (για παράδειγμα τα νησιώτικα τραγούδια του Αιγαίου ή του Ιονίου, τα Κρητικά, τα Ηπειρώτικα κλπ.) Αυτό δείχνει πως γενικά οι αντιλήψεις των ανθρώπων διαφοροποιούνται σε μεγάλο βαθμό, όχι μόνο κατά εποχές αλλά και από άλλες παραμέτρους όπως τα γεωγραφικά όρια. Επομένως είναι φυσικό, όπως ισχυρίζεται ο Keegan, να μην υπάρχει ένα είδος πολέμου μόνο, αλλά οι διάφοροι λαοί ανάλογα την εποχή, τη γεωγραφική τους θέση κλπ να έχουν διαφορετικές αρχές στρατηγικής και πολέμου.

Βλέπουμε πως ο εν λόγω αναλυτής δεν αποσυνδέει την πολιτική από τον πόλεμο. Απλώς θεωρεί ότι ο τρόπος διεξαγωγής του πολέμου, οι τεχνικές, οι μορφές του κλπ έχουν να κάνουν με τον πολιτισμό και τις ιδιαιτερότητες κάθε πολιτισμού, κάθε ηγεσίας και κάθε κοινωνίας που έχει επιλέξει την εν λόγω ηγεσία και κουλτούρα που κυριαρχεί. Ο Keegan διαφωνεί με τη θέση του Samuel Huntington, ότι οι πόλεμοι εκφράζουν τη σύγκρουση διαφορετικών πολιτισμών. Αυτό συμβαίνει διότι δεν θεωρεί, ότι αυτή καθαυτή η παρουσία της διαφορετικότητας των πολιτισμών οδηγεί αναγκαστικά σε πολεμικές συγκρούσεις, αλλά ότι στους πολέμους και στον τρόπο διεξαγωγής τους εκφράζεται η διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα των εμπόλεμων. Επομένως η ύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών δεν αποτελεί μονοδιάστατη αιτία πολέμου, παρά μόνο μια πρόκληση.

Αν εστιάσουμε τώρα στη στρατηγική ανάλυση του Sun Tzu, οι πιο επιτυχημένες στρατηγικές είναι αυτές που δίνουν έμφαση στη ψυχολογία και την εξαπάτηση. Βλέπει ο εν λόγω στρατηγικός αναλυτής τον πόλεμο, ως αναζήτηση συγκριτικού πλεονεκτήματος. Στη Μουσική η έννοια της εξαπάτησης λαμβάνει ρόλο υπό την έννοια της δημιουργίας ενδιαφέροντος στον ακροατή, δεδομένου ότι δεν υπάρχει αντίπαλος για να εξαπατήσουμε. Δηλαδή το βασικό είναι η δημιουργία ενδιαφέροντος στο μουσικό μας κομμάτι, χρησιμοποιώντας μη αναμενόμενα και πρωτότυπα στοιχεία, ώστε να παρακινήσουμε τον ακροατή να ακούσει τη σύνθεσή μας με αμείωτο ενδιαφέρον. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι για να γίνει κάτι τέτοιο, όπως για παράδειγμα η χρήση της

Απροσδόκητης πτώσης του παραδείγματος 42 του πρώτου κεφαλαίου. Όταν είμαστε για παράδειγμα σε μια Χ μείζονα τονικότητα και ακούγεται πρώτα η δεύτερη βαθμίδα και έπειτα η πέμπτη βαθμίδα της συγχορδίας ο ακροατής στο τέλος περιμένει να ακουστεί η πρώτη βαθμίδα που δίνει το αίσθημα του τέλους. Όμως με την χρήση της απροσδόκητης πτώσης ακούγεται η έκτη βαθμίδα, η οποία είναι ελάσσονα και αλλάζει τη ροή του κομματιού, ως μη αναμενόμενη. Γι' αυτό και η ονομασία αυτής της πτώσης είναι «Απροσδόκητη».

Το αποτέλεσμα του πολέμου μπορεί να είναι διαυγές εκ των προτέρων σύμφωνα με τον εν λόγω αναλυτή, εάν ο αρχηγός κάνει μια πλήρη εκτίμηση της κατάστασης. Όπως αναφέρει:

*“Ο στρατηγός που κάνει πολλούς υπολογισμούς οδηγείται στη νίκη σε αντίθεση με αυτόν που κάνει λίγους υπολογισμούς”<sup>20</sup>.*

Γενικά ο συνθέτης ενός κομματιού πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν του πολλούς παράγοντες προκειμένου να παράγει το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα. Εάν δεν χρησιμοποιήσει τη λογική του, ελέγχοντας όλα τα στοιχεία που συμπεριλαμβάνει στο κομμάτι, προκειμένου να βρίσκονται στην καλύτερη δυνατή θέση, το αποτέλεσμα θα είναι μέτριο προς αδιάφορο.

Ο κεντρικός πυρήνας των ιδεών του Sun Tzu συνοψίζεται, στο ότι πρέπει να αποφεύγεται ο πόλεμος, εάν δεν είναι απαραίτητος. Πιστεύει πως ο στρατιωτικός αρχηγός πρέπει να χρησιμοποιεί την πανουργία, προκειμένου να πετύχει νίκη, όπως επίσης και να γνωρίζει καλά όλους τους εν δυνάμει παράγοντες, που επηρεάζουν την κατάσταση και να κάνει σωστή εκτίμηση των αναλογιών μεταξύ τους. Δεν πρέπει να λειτουργούμε σύμφωνα με στερεότυπα. Κάθε φορά πρέπει να ενεργούμε με βάση τους συνδυασμούς που επιβάλλει η συγκεκριμένη κάθε φορά συγκυρία των περιστάσεων. Δίνει μεγάλο βάρος στον ελιγμό και τα τεχνάσματα. Αναλύσαμε παραπάνω τη σχέση αυτών των στοιχείων με τη Μουσική. Μένει ένα ακόμα στοιχείο προς ανάλυση, το οποίο αφορά τη συλλογιστική του Sun Tzu και υποστηρίζει ότι πρέπει να αποφεύγουμε να ενεργούμε επηρεασμένοι από έντονα συναισθήματα. Στη Μουσική το συναίσθημα, θα

---

<sup>20</sup> Sun Tzu, *Η τέχνη του πολέμου*, κεφάλαιο 1ο.

πει κάποιος, παίζει καταλυτικό ρόλο. Αυτό ισχύει. Η δημιουργία μιας μελωδίας είναι απόρροια συναισθήματος και γούστου. Όμως προκειμένου αυτή η μελωδία να ενορχηστρωθεί και να αποτελέσει ένα ολοκληρωμένο κομμάτι (για παράδειγμα μια Συμφωνία ή μια Σονάτα κλπ) πρέπει να υποστεί λογική επεξεργασία. Η αρμονία που θα προκύψει πρέπει να έχει όμορφο αισθητικό αποτέλεσμα αλλά αν ο συνθέτης λειτουργεί με αυξημένη θλίψη για παράδειγμα, δεν θα μπορεί να έχει καθαρό μυαλό, ώστε να κάνει τη λογική επεξεργασία που χρειάζεται η σύνθεσή του και είναι πολύ πιθανό θα δημιουργηθούν λάθη που θα μειώσουν την αρτιότητά της.

Στη συνέχεια θα ρίξουμε μια συνοπτική ματιά στο έργο του Θουκυδίδη, μέσα από τη μελέτη των κ.κ. Πλατιά και Κολιόπουλου στο βιβλίο τους “Thucydides on Strategy”. Ορίζοντας την Υψηλή Στρατηγική, οι δύο αναλυτές της προσδίδουν τέσσερα στοιχεία.

- Το πρώτο αφορά την αποκρυπτογράφηση του διεθνούς περιβάλλοντος για απειλές και ευκαιρίες,
- το δεύτερο τον ορισμό των στρατηγικών στόχων,
- το τρίτο τον εντοπισμό των μέσων για την υλοποίηση των στόχων και τέλος,
- το τέταρτο την εσωτερική και διεθνή νομιμοποίηση.

Για παράδειγμα όσον αφορά την υψηλή στρατηγική της Αθήνας, είχε ως πολιτικό στόχο να διατηρήσει την Αθηναϊκή ηγεμονία και το status quo, ενώ αντίθετα η Σπάρτη προσπαθούσε να το ανατρέψει. Η Αθήνα λόγω του ισχυρού ναυτικού και του μειονεκτήματος στην ξηρά προσπαθούσε να αποφύγει τη μάχη και παράλληλα να κουράσει τον αντίπαλο οικονομικά και ψυχολογικά. Από την άλλη πλευρά η Σπάρτη επέλεξε να χρησιμοποιήσει το μεγάλο της πλεονέκτημα στη ξηρά, ώστε να πετύχει καίρια χτυπήματα στην άλλη πλευρά. Η εν λόγω πόλη είχε υιοθετήσει ένα ολιγαρχικό μοντέλο που προήγαγε τη σταθερότητα και τον συντηρητισμό. Βλέπουμε πως η κάθε μία βάσιζε τη δόμηση της Υψηλής Στρατηγικής της σε τελείως διαφορετικά στοιχεία ανάλογα με το διεθνές περιβάλλον, στους στόχους και τις δυνατότητές της.

Όσον αφορά τις αλλαγές στο διεθνές περιβάλλον βλέπουμε και από την ανάλυση του κκ Παπασωτηρίου στο βιβλίο «Βυζαντινή Υψηλή Στρατηγική», τις αλλαγές της Υψηλής Στρατηγικής του Βυζαντίου ανάλογα με την εκάστοτε περίοδο και τις

προτεραιότητες που δέσποζαν στο μεταβαλλόμενο περιβάλλον. Επομένως είναι καταλυτικής σημασίας η αποτύπωση του διεθνούς περιβάλλοντος στο μυαλό μας, κατά την εποχή την οποία ζούμε, όταν σχεδιάζουμε την Υψηλή Στρατηγική μας, έτσι ώστε να μπορέσουμε να θέσουμε ξεκάθαρους στόχους, οι οποίοι θα βοηθήσουν στην εσωτερική και διεθνή νομιμοποίηση.

Σε αυτό το σημείο καθίσταται απαραίτητο να δούμε, πως συνδέεται η Υψηλή Στρατηγική που αναφέραμε προηγουμένως με τη Μουσική. Χρησιμοποιώντας τη συλλογιστική των τεσσάρων παραγόντων της ανάλυσης των κ.κ. Πλατιά και Κολιόπουλου, θα πούμε πως εν πρώτοις ο συνθέτης προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει τη μουσική ροπή του εξωτερικού του περιβάλλοντος προκειμένου να δει το είδος και το στυλ το οποίο αρμόζει στην κάθε εποχή να ακολουθήσει, ώστε να είναι ευρέως αποδεκτός. Για παράδειγμα στην εποχή του Ρομαντισμού εάν κάποιος συνθέτε με στοιχεία του Γρηγοριανού μέλους θα θεωρείτο ξεπερασμένος. Έπειτα ο συνθέτης πρέπει να ορίσει τους στόχους του, δηλαδή τι αποτέλεσμα θέλει να εξάγει προς τα έξω με βάση το στυλ της εποχής το οποίο έχει επιλέξει. Στη συνέχεια θα αποφασίσει εάν θέλει μια έντονη σύνθεση με εμβληματικά στοιχεία, εάν θέλει να γράψει κάτι λυπημένο ή κάτι χαρούμενο για μια γιορτή κλπ. Αφού κάνει αυτή την επιλογή θα ερευνήσει τι εργαλεία διαθέτει προκειμένου να πετύχει το αισθητικό αποτέλεσμα το οποίο θέλει να παράγει. Δηλαδή με βάση τις συνιστώσες της εποχής, του στυλ που έχει επιλέξει και του συναισθήματος που θέλει να δώσει θα διαλέξει πια τονικότητα του ταιριάζει καλύτερα, τι tempo θα έχει το κομμάτι του, αν θα είναι Allegro, Presto, Largo κλπ, θα χρησιμοποιήσει τις διαφωνίες που ο ίδιος νομίζει ως κατάλληλες, την ιδεατή για τον ίδιο εναλλαγή συγχορδιών κλπ. Από τη στιγμή που παράγει αυτό το κομμάτι ο συνθέτης ανάλογα με την εποχή και τις κοινωνικές περιστάσεις, θα πρέπει να μπορεί να καταφέρει τη «νομιμοποίησή του» λέγοντάς το με στρατηγικούς όρους, άρα την ευρεία αποδοχή του από το κοινωνικό σύνολο. Για παράδειγμα στην μουσική του Μεσαίωνα έως και το τέλος της Αναγέννησης, το διάστημα του τρίτονου (δηλαδή το διάστημα τριών τόνων που είδαμε στο κεφάλαιο 1 Παράδειγμα 18) θεωρούνταν «Ο διάβολος στη μουσική». Οι συνθέτες αλλά και οι τραγουδιστές που το χρησιμοποίησαν εκείνα τα χρόνια εξοβελίστηκαν από την Εκκλησία. Ήταν καταλυτικής σημασίας για εκείνη την εποχή να αποφεύγεται η χρήση του. Αργότερα, στις εποχές του Μπαρόκ και του Κλασικισμού

άρχισε να χρησιμοποιείται με μέτρο, ενώ πλέον στην περίοδο του Ρομαντισμού και στη Μουσική του 20ού αιώνα χρησιμοποιείται ελεύθερα. Άρα ο εκάστοτε συνθέτης έπρεπε να μπορεί να συνθέτει τη Μουσική του με βάση και τις προσαγές του κοινωνικού γίνεσθαι, ώστε να είναι ευρέως αποδεκτός. Αυτή είναι στην ουσία η συλλογιστική της Υψηλής στρατηγικής της Μουσικής.

Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται η ανάλυση αμιγώς της σχέσης Μουσικής και Στρατηγικής. Θα προχωρήσουμε στην ανάλυση της Θεωρίας Παιγνίων και της Μουσικής.

## **Μέρος Β΄: Θεωρία Παιγνίων-Μουσική.**

Ο άνθρωπος ζει μέσα σε ένα περιβάλλον που διέπεται από πλήθος φυσικών και κοινωνικών παραγόντων. Έτσι είναι αναγκασμένος να υπολογίζει τρόπους ενέργειας χρησιμοποιώντας τη λογική του, έτσι ώστε να επιτυγχάνει το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα στην επίλυση της εκάστοτε κατάστασης που δημιουργείται. Η κάθε κατάσταση ανεξαρτήτως της συνθετότητας η οποία μπορεί να την διέπει αποτελεί ένα παίγνιο του οποίου καλούμαστε να βρούμε την καλύτερη δυνατή λύση.

Όταν έχουμε όμως δύο ανθρώπους που αλληλεπιδρούν, και των οποίων οι πιθανές αποφάσεις προς ενέργεια επηρεάζουν η μία την άλλη ως προς το αποτέλεσμα, αυτόματα προκύπτει ένα πιο περίπλοκο σύστημα αποτελεσμάτων. Σε συνδυασμό με εξωτερικούς και τυχαίους παράγοντες που θα προκύψουν, δημιουργείται ένα ακόμα πιο σύνθετο παίγνιο. Για παράδειγμα στη Στρατηγική σε περίπτωση κρίσης οι ανώτεροι αξιωματικοί κάθε πλευράς θα προτείνουν τη λύση του «παιγνίου» που θεωρούν ως την άριστη. Όμως το «άριστο» διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο ως έννοια. Επομένως δεν μπορούμε να προβλέψουμε εύκολα τη λύση του παιγνίου αφού κάθε μεμονωμένος συνδυασμός του πιθανού τρόπου ενέργειας του αξιωματικού Α με τον πιθανό τρόπο ενέργειας του αξιωματικού Β μας δίνει περισσότερα αποτελέσματα, αφού έχουμε ολοένα και περισσότερους τυχαίους ή ανεξάρτητους από τη θέλησή τους παράγοντες που προκύπτουν.

Αντίστοιχα στη Μουσική προκειμένου να αποφασίσει ένας συνθέτης τι στοιχεία και τεχνικές θέλει να χρησιμοποιήσει στο μουσικό κομμάτι του, θα χρησιμοποιήσει τη λογική του, την υποκειμενική προτίμησή του, την ιστορική μουσική περίοδο την οποία θέλει να αποτυπώσει κλπ. Στην ουσία, αναφορικά με το τελικό αποτέλεσμα, όλα ξεδιπλώνονται με βάση τη Θεωρία Παιγνίων.

Ανάλογη είναι και η στάση των κριτικών της μουσικής, όπου ανάλογα με την υποκειμενική άποψη του κάθε ανθρώπου, τις συγκυρίες (δηλαδή την εποχή στην οποία ζει) και τα τεχνικά χαρακτηριστικά του κομματιού (στυλ γραφής έργου, όργανα που χρησιμοποιούνται, εκφραστικότητα μουσικών κλπ) εκφέρουν και διαφορετική άποψη. Η πιθανότητα να έχει την ίδια άποψη με κάποιον άλλο κριτικό υπάρχει, αλλά μπορεί και να μην συμβαδίζουν οι απόψεις τους για το εν λόγω έργο σε κανένα σημείο. Αυτό οφείλεται

στο υπάρχον παίγνιο το οποίο αποτελείται από πολλαπλούς παράγοντες. Έτσι καταλήγουμε στο ότι στον κόσμο υπάρχει αέναος αγώνας μεταξύ λογικών όντων τα οποία έχουν διαφορετικά συμφέροντα επιθυμίες, γούστα και επιδιώξεις, τα οποία επηρεάζονται από πολλαπλούς εξωτερικούς παράγοντες.

Το πιο σύνηθες παράδειγμα παιχνιδιού στη Θεωρία Παιγνίων είναι το σκάκι, το οποίο μας δίνει να καταλάβουμε ότι προκειμένου να επιλέξουμε τη βέλτιστη κίνηση πρέπει να ερευνήσουμε το αποτέλεσμα πολυάριθμων πιθανών περιπτώσεων και συνδυασμών που προκύπτουν. Όπως αναφέρει και ο Κώστας Φιλίνης (Θεωρία παιγνίων και πολιτική στρατηγική, 1972), στο σκάκι έχουμε τους κανόνες του παιχνιδιού που καθορίζουν το πότε κάποιος κερδίζει, ενώ στη ζωή αυτοί οι κανόνες μεταφράζονται *«ως αντικειμενικές συνθήκες μέσα στις οποίες πραγματοποιείται ο αγώνας αυτός»*. Τόσο στο μικρόκοσμο του σκάκι όσο και στην αληθινή ζωή καθοριστικά στοιχεία είναι οι δυνάμεις και η ικανότητα χειρισμού των καταστάσεων κάθε παίκτη, καθώς επίσης και η στρατηγική που χρησιμοποιεί η κάθε μονάδα. Έτσι ο παίκτης βασισμένος στις αντικειμενικές συνθήκες που ισχύουν (κανόνες), μπορεί να αντεπεξέλθει σε αυτές στοχεύοντας τη νίκη, δηλαδή τη βέλτιστη επίλυση του παιγνίου.

Με τη στρατηγική που θα χρησιμοποιήσει ο κάθε παίκτης πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν του πολυάριθμους παράγοντες και να εξετάζει όλες τις πιθανές περιπτώσεις. Σύμφωνα με τον Sun Tzu<sup>21</sup>:

*«Στο σχέδιο του σοφού αρχηγού τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα πρέπει να εξετάζονται σε στενό σύνδεσμο μεταξύ τους».*

Εκτιμώντας τα πιθανά αποτελέσματα της εκάστοτε σύγκρουσης, μπορούμε να επιλέξουμε καλύτερα ποια από τις υποψήφιες στρατηγικές είναι η πιο συμφέρουσα, σε περίπτωση που και ο αντίπαλός μας είναι ιδιαίτερα ευφυής και επιλέξει την καλύτερη δυνατή στρατηγική για τον ίδιο. Σαφώς αξίζει να αναφέρουμε, ότι δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει απλά και μόνο μια άριστη στρατηγική, αλλά μπορούν να υπάρχουν και περισσότερες. Σύμφωνα με τον Luis Corbal<sup>22</sup>:

---

<sup>21</sup> Sun Tzu, *Η τέχνη του πολέμου*, κεφάλαιο 8ο.

<sup>22</sup> Luis Cabral, *Βιομηχανική Οργάνωση*, σελ. 76

*«Σημασία δεν έχει μόνο το αν οι παίκτες είναι ορθολογικοί. Είναι επίσης σημαντικό το κατά πόσο οι παίκτες θεωρούν πως οι άλλοι παίκτες είναι ορθολογικοί».*

Όμως τις περισσότερες φορές έχουμε τεράστιο πλήθος παραγόντων, κάτι που καθιστά δύσκολο έως και αδύνατο το να λάβουμε υπ' όψιν μας όλους τους υπάρχοντες παράγοντες στη στρατηγική μας. Αυτό συμβαίνει διότι η ζωή αποτελείται από πολυπλοκότητα και συνθετότητα. Τα σύνθετα παιχνίδια, όπως το σκάκι, μας δίνουν να καταλάβουμε αυτή τη δυσκολία, αφού όπως αναφέρει ο κ.Φιλίνης υπάρχουν δισεκατομμύριοι τρόποι να κινήσεις τα πιόνια σου μετά την τέταρτη κίνηση των λευκών. Αντίθετα αν υπάρχουν μόνο τρεις ή τέσσερις πιθανές περιπτώσεις, η επίλυση του παιγνίου είναι πολύ πιο εύκολη.

Σε αυτό το σημείο όμως πρέπει να αναφέρουμε μια διαφορά που υπάρχει μεταξύ της Στρατηγικής και της σύνθεσης Μουσικής. Η διαφορά προκύπτει από το γεγονός, ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη θεωρία παιγνίων προκειμένου να πετύχει τη βέλτιστη κατανομή των νοτών στο έργο του με βάση το γούστο του, τους κανόνες κάθε εποχής κλπ. Όμως τα παίγνια που προκύπτουν δεν δημιουργούνται από «τριβή» με κάποια άλλη μονάδα, όπως για παράδειγμα στις συγκρούσεις χωρών και στρατηγικές δύο πλευρών. Ο συνθέτης είναι στην ουσία μόνος του με την «φύση» και χρησιμοποιεί την θεωρία παιγνίων για να πετύχει το άριστο αποτέλεσμα, επιλέγοντας μέσα από ένα σύνολο αρκετών εναλλακτικών. Αναφερόμενοι στον όρο φύση, εννοούμε:

*«το σύνολο των φυσικών και των αντικειμενικών κοινωνικών παραγόντων που δημιουργούν το περιβάλλον μέσα στο οποίο ο άνθρωπος, το λογικό όν, αγωνίζεται για την επίτευξη ενός συγκεκριμένου σκοπού»<sup>23</sup>*

Έτσι λοιπόν, τα παίγνια στη Μουσική έχουν μια πιο μονοδιάστατη και εσωτερική διαδικασία τριβής με τη «φύση», που οφείλεται ως επί το πλείστον στις επιλογές του συνθέτη. Αντίθετα, τα παίγνια της Στρατηγικής ενός κράτους θα τα ονομάζαμε ως πλήρως εξαρτώμενα της τριβής και του ανταγωνισμού που προκαλείται στο διεθνές περιβάλλον από άλλες μονάδες. Στη στρατηγική πολέμου το να πάρει τις αποφάσεις μόνος του ο στρατηγός αποτελεί το 50% της διαδικασίας του πολέμου, αφού το άλλο 50% βρίσκεται στη στρατηγική που θα ακολουθήσει ο αντίπαλος. Ανάλογα με τις

---

<sup>23</sup> Φιλίνης Κώστας, *Θεωρία των παιγνίων και πολιτική στρατηγική*, σελ. 25

αλλαγές των συνθηκών, οι δυο στρατηγοί αλλάζουν και διαμορφώνουν εκ νέου το στρατηγικό τους σχέδιο.

Αποφθευγματικά, έχουμε τη σχέση «ανθρώπου» ενάντια στη «φύση», όπου προκειμένου να πετύχουμε αντικειμενικά το βέλτιστο αποτέλεσμα, υπολογίζουμε τους περισσότερους δυνατούς τρόπους ενέργειας προς επίτευξη του σκοπού μας. Επίσης προκύπτει, ότι έχουμε τη σχέση «ανθρώπου» προς «άνθρωπο», όπου κάθε μεμονωμένος συνδυασμός ενός τρόπου ενέργειας του ενός ανθρώπου με έναν τρόπο ενέργειας του άλλου ανθρώπου, μας δίνει περισσότερα αποτελέσματα, αφού προκύπτουν ολοένα και περισσότεροι παράγοντες τυχαίοι ή ανεξάρτητοι από τη θέληση των δύο ατόμων.

Για να καταλάβουμε τη λογική της Θεωρίας Παιγνίων, που αποτελείται από ένα σύνολο παικτών θα αναφερθούμε στο πολυσυζητημένο «δίλημμα του φυλακισμένου». Αυτό το παίγνιο είναι αρκετά απλό, αφού με δύο παίκτες οι οποίοι έχουν από δύο εναλλακτικές στρατηγικές, προκύπτουν τέσσερα πιθανά αποτελέσματα.

Σε αυτό το παίγνιο έχουμε δύο άτομα, τον παίκτη 1 και τον παίκτη 2, τα οποία έχουν διαπράξει μαζί ένα έγκλημα και ενώ είναι στη φυλακή (σε προφυλάκιση) καλούνται να ομολογήσουν το έγκλημά τους ή να σιωπήσουν. Όμως εάν ο ένας από τους δύο (πχ ο παίκτης 1) ομολογήσει, ενώ ο άλλος σιωπήσει, τότε ο παίκτης 1 δεν θα πάει φυλακή, ενώ ο παίκτης 2 θα καταδικαστεί σε φυλάκιση δέκα ετών. Εάν ομολογήσουν και οι δύο, τότε ο καθένας θα καταδικαστεί σε φυλάκιση 5 ετών. Τέλος σε περίπτωση που κανείς δεν ομολογήσει, τότε και οι δύο θα τιμωρηθούν με ένα χρόνο φυλάκιση. Ιστορικά αυτή η λογική που αναλύσαμε μπορεί να αποτυπωθεί πιστά στην δίκη των Αμερικάνων ληστών-εγκληματιών Bonnie & Clyde.

Έτσι προκύπτει:

		Παίκτης 2		
		<u>Στρατηγική</u>	Σιωπή	Ομολογία
Παίκτης 1	Σιωπή		(-1, -1)	(-10,0)
	Ομολογία		(0, -10)	(-5,-5)

Άρα βλέπουμε, πως αν ο πρώτος παίκτης επιλέξει την ομολογία, τότε έχει καλύτερη απόδοση για κάθε επιλογή του δεύτερου παίκτη. Έστω  $U_1(\cdot)$  η συνάρτηση χρησιμότητας του παίκτη 1 και έστω ότι ο παίκτης 2 επιλέγει τη σιωπή. Θα έχουμε:

$$U_1(\text{ομολογία, σιωπή}) = 0 > -1 = U_1(\text{σιωπή, σιωπή})$$

Αν ο παίκτης 2 επιλέξει την ομολογία θα έχουμε:

$$U_1(\text{ομολογία, ομολογία}) = -5 > -10 = U_1(\text{σιωπή, ομολογία})$$

Επομένως ανεξαρτήτως της επιλογής του παίκτη 2, τον παίκτη 1 τον συμφέρει να επιλέξει την στρατηγική της ομολογίας, την οποία ονομάζουμε κυρίαρχη στρατηγική<sup>24</sup> του παίκτη 1. Ομοίως, για τον παίκτη 2 η κυρίαρχη στρατηγική είναι επίσης η στρατηγική της ομολογίας. Βλέπουμε ότι η καλύτερη στρατηγική για τους δύο φυλακισμένους θα ήταν, το να τιμωρηθεί έκαστος με ένα χρόνο φυλάκιση. Αυτό όμως θα προϋπέθετε συνεννόηση μεταξύ των δύο παικτών και αμοιβαία εμπιστοσύνη. Ελλείψει αυτών, η λογική προστάζει την επιλογή των κυρίαρχων στρατηγικών, που αποτελείται από το ζεύγος (ομολογία-ομολογία).

Αυτό είναι το γνωστότερο δυαδικό παίγνιο που χρησιμοποιείται στη στρατηγική ανάλυση και το οποίο λύνεται με ισορροπία κατά Nash:

«Ισορροπία κατά Nash επέρχεται, όταν κάθε παίκτης σ' ένα παίγνιο ενεργεί κατά τον άριστο δυνατό τρόπο, δεδομένης της ενέργειας του άλλου παίκτη. Όταν δηλαδή κάθε παίκτης επιλέγει την άριστη στρατηγική, δεδομένης της στρατηγικής του άλλου».<sup>25</sup>

Μεταφράζοντας στη μουσική σύνθεση το ανωτέρω καταλήγουμε στο ότι:

«Ισορροπία κατά Nash επέρχεται όταν κάθε συνθέτης σ' ένα παίγνιο (που δημιουργείται μέσα σε μία σύνθεση) ενεργεί κατά τον άριστο δυνατό τρόπο, δεδομένης της κίνησης των υπολοίπων φωνών του κομματιού του. Όταν δηλαδή ο συνθέτης επιλέγει την καλύτερη δυνατή δόμηση της έκαστης φωνής σε σχέση με τις υπόλοιπες

---

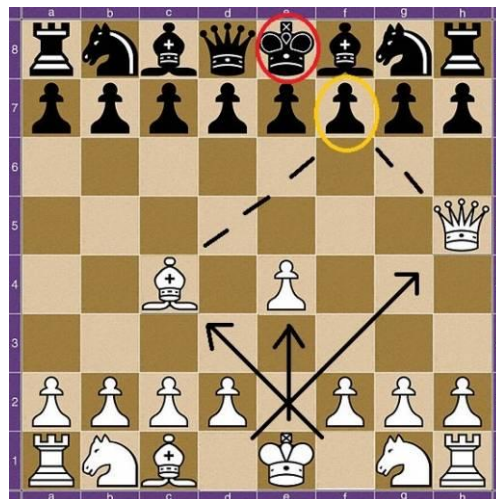
<sup>24</sup> Ελληνική Μαθηματική Εταιρεία, Χ. Δ. Αλιπράντης και S.K. Chakrabarti, *Παίγνια και Λήψη Αποφάσεων*, σελ. 54

<sup>25</sup> Θ.Γεωργακόπουλος, Θ. Λιανός, Θ. Μπένος, Γ. Τσεκουρας, Μ. Χατζηπροκοπίου, Γ. Χρήστου, *Εισαγωγή στην πολιτική οικονομία*, σελ. 228

φωνές του έργου του, ώστε να δημιουργείται μουσικό ενδιαφέρον στην συνολική σύνθεση».

Ας επικεντρωθούμε σε αυτό το σημείο στη λήψη αποφάσεων ενός ατόμου. Αρχικά θα δώσουμε ένα παράδειγμα που θα αφορά τη Στρατηγική και έπειτα θα αναλύσουμε ένα ανάλογο παράδειγμα που θα αφορά τη Μουσική. Όσον αφορά τη Στρατηγική θα αναφερθούμε στο σκάκι και συγκεκριμένα τη Ναπολεόντεια κίνηση.

Ο Γάλλος στρατηγός και αυτοκράτορας Ναπολέον Βοναπάρτης εκτός από στρατιωτική ιδιοφυΐα, επεδείκνυε και ιδιαίτερη αγάπη για το σκάκι. Θεωρείται από πολλούς, ότι μπορούσε να εφαρμόσει στο σκάκι τους κανόνες του πολέμου, όπως έκανε και με πραγματικούς στρατιώτες. Σε αντίθεση με τις προσαγές της εποχής του, όπου έμφαση στην επίθεση δινόταν στο απλό ιππικό, ο Ναπολέον ετοίμαζε γρήγορη επίθεση εναντίον του αντιπάλου του χρησιμοποιώντας την προσωπική του φρουρά (επίλεκτο έφιππο σώμα: δηλαδή στο σκάκι τη βασίλισσα) και τα κανόνια που διέθετε (δηλαδή στο σκάκι τον αξιωματικό, και συγκεκριμένα αυτόν που βρίσκεται δεξιά του βασιλιά). Όταν πολεμούσε ενάντια σε έναν εχθρό, ακόμα και αν δεν υπερείχε αριθμητικά προσπαθούσε με ελιγμούς να διασπάσει τη συνοχή του και να τον καταστρέψει τμηματικά. Έτσι αντιστάθμιζε την αριθμητική του αδυναμία με την ταχύτητα των κινήσεών του. Στο παρακάτω σχήμα φαίνεται η λογική της στρατηγικής του Ναπολέοντα στο σκάκι.



Βλέπουμε ότι προτιμούσε να εκθέτει τα επίλεκτα σώματα, σε αντίθεση με μια πιο συντηρητική στρατηγική, η οποία θα χρησιμοποιούσε την πρώτη γραμμή των στρατιωτών, για την υποστήριξη της δεύτερης γραμμής, όπου βρίσκονται τα πιόνια που έχουν αξιώματα. Με αυτό τον καινοτόμο τρόπο είχε καταφέρει να κερδίσει πολλές νίκες επί των αντιπάλων στρατευμάτων. Όμως η μάχη του Βατερλώ έμελε να είναι η εξαίρεση στον κανόνα, αφού ο γαλλικός αυτοκρατορικός στρατός υπό τον αυτοκράτορα Ναπολέοντα τον Α΄ ηττήθηκε από το στρατό του Εβδόμου Συνασπισμού, μια στρατιωτική συμμαχία Άγγλων και Πρώσων. Ο λόγος της ήττας ήταν οι μη αναμενόμενες καιρικές συνθήκες, οι οποίες έδρασαν ανασταλτικά στις στρατηγικές επιλογές του Ναπολέοντα.

Με βάση τη Θεωρία Παιγνίων και συγκεκριμένα τις αποφάσεις ενός ατόμου, θα δούμε το δεντροδιάγραμμα που προκύπτει για τις επιλογές ενός στρατηγού απέναντι στη φύση.

Ένας άνθρωπος μπορεί να βρεθεί αντιμέτωπος με μία κατάσταση, όπου πρέπει να λάβει μια σειρά αποφάσεων με διαδοχικό τρόπο. Εν προκειμένω, ο στρατηγός για τη στρατηγική του και ο συνθέτης αναφορικά με την σύνθεσή του. Αυτή η λογική διεργασία του εκάστοτε ανθρώπου μπορεί να αποτυπωθεί στη Θεωρία Παιγνίων μέσω ενός γραφήματος αποφάσεων. Σύμφωνα με το βιβλίο «Παίγνια και Λήψη Αποφάσεων»<sup>26</sup>, ένα γράφημα αποφάσεων είναι ένα δεντροδιάγραμμα με μία μοναδική ρίζα, εν προκειμένω **N** (Nature), υπό την έννοια ότι:

1. **N** είναι το σημείο στο οποίο η φύση μας δίνει καλοκαιρία ή κακοκαιρία και σε αυτό δεν καταλήγει καμία πλευρά.
2. Το δεντροδιάγραμμα τερματίζει σε τουλάχιστον μια κορυφή **T** (Τέρμα)
3. Για κάθε ενδιάμεση κορυφή **K** (Κορυφή) υπάρχει τουλάχιστον μια διαδρομή που ξεκινάει από τη **Σ**, διέρχεται από την **K** και τερματίζει σε μια **T**.

---

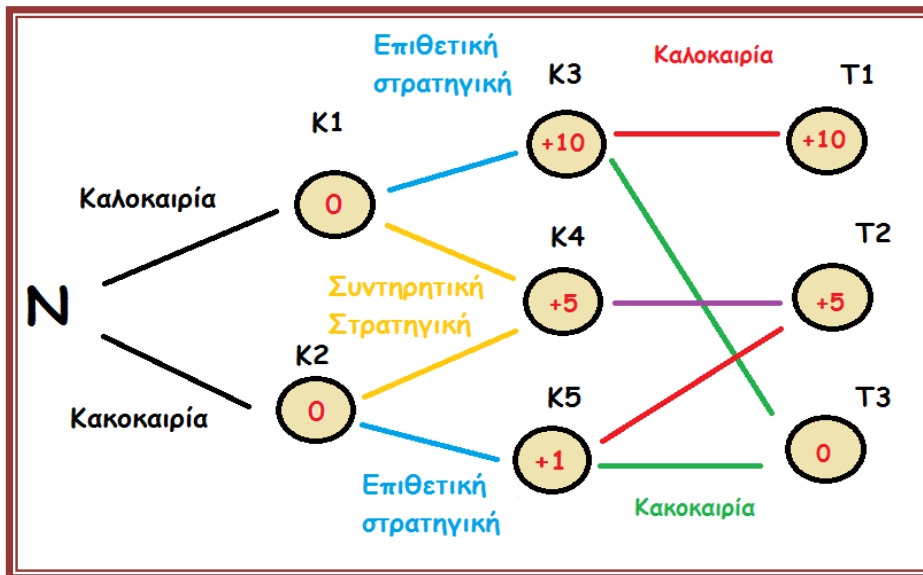
<sup>26</sup> Ελληνική Μαθηματική Εταιρεία, Χ. Δ. Αλιπράντης και S.K. Chakrabarti “Παίγνια και Λήψη Αποφάσεων”, σελ. 100

Έστω ότι:

Χείριστη επιλογή= Σίγουρη ή σχεδόν σίγουρη ήττα	0
Μέτρια ή αδιάφορη επιλογή = Η κατάσταση θα κριθεί από την αριθμητική υπεροχή της εκάστοτε πλευράς, την τεχνολογία, τις αποφάσεις του αντίπαλου στρατηγού κλπ	+5
Βέλτιστη επιλογή = Πιθανή νίκη	+10

Έτσι έχουμε το παρακάτω γράφημα στρατηγού, όταν αυτός είναι ενάντια στην Φύση:

**Πίνακας 9. Γράφημα αποφάσεων στρατηγού.**



Με βάση αυτά που είπαμε παραπάνω, προκύπτει:

- Πρώτο Επίπεδο Αποφάσεων:
  - Κορυφή N
  - Απόφαση: Καιρικές συνθήκες
  - Επιλογές:

- Καλοκαιρία (0) - Κακοκαιρία (0) :Βάζουμε (0) στις καιρικές συνθήκες αφού είναι ίδιες οι συνθήκες που επικρατούν στο πεδίο της μάχης και για τις δύο πλευρές. Επομένως έγκειται στον εκάστοτε στρατηγό το πώς θα τις εκμεταλλευτεί καταλληλότερα.

➤ Δεύτερο Επίπεδο Αποφάσεων:

- Κορυφές: K1 (0), K2 (0)
- Απόφαση: Είδος στρατηγική
- Επιλογές:
  - Επιθετική Στρατηγική με καλοκαιρία(+10): Εάν έχουμε καλοκαιρία σε συνδυασμό με ένα καλό πλάνο του στρατηγού, ικανό στράτευμα κλπ, η χρήση επιθετικής Στρατηγικής θα μπορούσε να επιφέρει γρήγορη νίκη χωρίς πολλές απώλειες για το στράτευμά μας.
  - Επιθετική Στρατηγική με κακοκαιρία (+1): Εάν έχουμε επιθετική Στρατηγική με κακοκαιρία, μέλλεται να αντιμετωπίσουμε κινδύνους, όπως το να κολλήσουν τα κανόνια μας ή τα άρματά μας στην λάσπη (σε περίπτωση βρεγμένου εδάφους), να τραυματιστούν τα άλογά μας ή τα στρατεύματά μας κλπ.
  - Συντηρητική Στρατηγική είτε με καλοκαιρία είτε με κακοκαιρία (+5): Εάν ακολουθούμε συντηρητική Στρατηγική, μπορεί μεν να έχουμε απώλειες δυνάμεων, όμως υπάρχει καλύτερη υποστήριξη μεταξύ των σωμάτων (πεζικό, ιππικό κλπ) και δεν παίρνονται ρίσκα τα οποία θα μπορούσαν να αποβούν μοιραία για τα στρατεύματά μας.

➤ Τρίτο Επίπεδο Αποφάσεων:

- Κορυφές: K3 (+10), K4 (+5), K6 (+1)
- Απόφαση: Καιρικές συνθήκες
- Επιλογές:

- Καλοκαιρία- επιθετική Στρατηγική- καλοκαιρία (+10): Εάν συνεχιστεί η καλοκαιρία μπορούμε να συνεχίσουμε την επιθετική Στρατηγική μας προς όφελός μας.
- Κακοκαιρία- επιθετική Στρατηγική- κακοκαιρία (0): Εάν συνεχιστούν οι κακές καιρικές συνθήκες τα προβλήματα για τον εκάστοτε στρατηγό πολλαπλασιάζονται και έτσι μια επιθετική Στρατηγική θα ήταν πολύ επικίνδυνη.
- Είτε καλοκαιρία, είτε κακοκαιρία- συντηρητική Στρατηγική- είτε καλοκαιρία, είτε κακοκαιρία (+5): Μια συντηρητική Στρατηγική ανεξαρτήτως καιρικών συνθηκών βοηθά με ορθολογικά κριτήρια την διατήρηση όσο γίνεται μεγαλύτερης συνοχής και περισσότερων δυνάμεων στο στράτευμά μας. Όμως υπάρχει και η περίπτωση ο αντίπαλός μας να ακολουθήσει μια επιθετική Στρατηγική, η οποία θα είναι επιτυχής και έτσι μπορεί να καταβάλει σε μεγάλο βαθμό το στράτευμά μας.

Η Στρατηγική που θα προτιμήσει ο στρατηγός είναι η T1 (καλοκαιρία- επιθετική στρατηγική-καλοκαιρία). Εν προκειμένω το βέλτιστο αποτέλεσμα T1 έχει περάσει από τις K3 και K1 (πηγαίνοντας προς τα πίσω βήματα) Όμως δεδομένου ότι δεν είναι στο χέρι του στρατηγού η επιλογή των καιρικών συνθηκών, σε περίπτωση κακοκαιρίας τον στρατηγό συμφέρει να ακολουθήσει την διαδρομή T2 (κακοκαιρία- συντηρητική στρατηγική), έτσι ώστε να μην εκθέσει ανεπανόρθωτα το δυναμικό του και να εξασφαλίσει οικονομία δυνάμεων.

Ας περάσουμε τώρα στην εφαρμογή της Θεωρίας Παιγνίων και συγκεκριμένα τη δημιουργία ενός γραφήματος αποφάσεων για μια μουσική σύνθεση. Όπως αναφέραμε και προηγουμένως, ένα γράφημα αποφάσεων είναι ένα δεντροδιάγραμμα με μία μοναδική ρίζα, εν προκειμένω  $\Sigma$  (Συνθέτης), υπό την έννοια ότι:

1.  $\Sigma$  είναι το σημείο στο οποίο πρέπει ο συνθέτης να πάρει την πρώτη απόφαση και σε αυτό δεν καταλήγει καμία πλευρά.
2. Το δεντροδιάγραμμα τερματίζει σε τουλάχιστον μια κορυφή  $\mathbf{T}$  (Τέρμα)

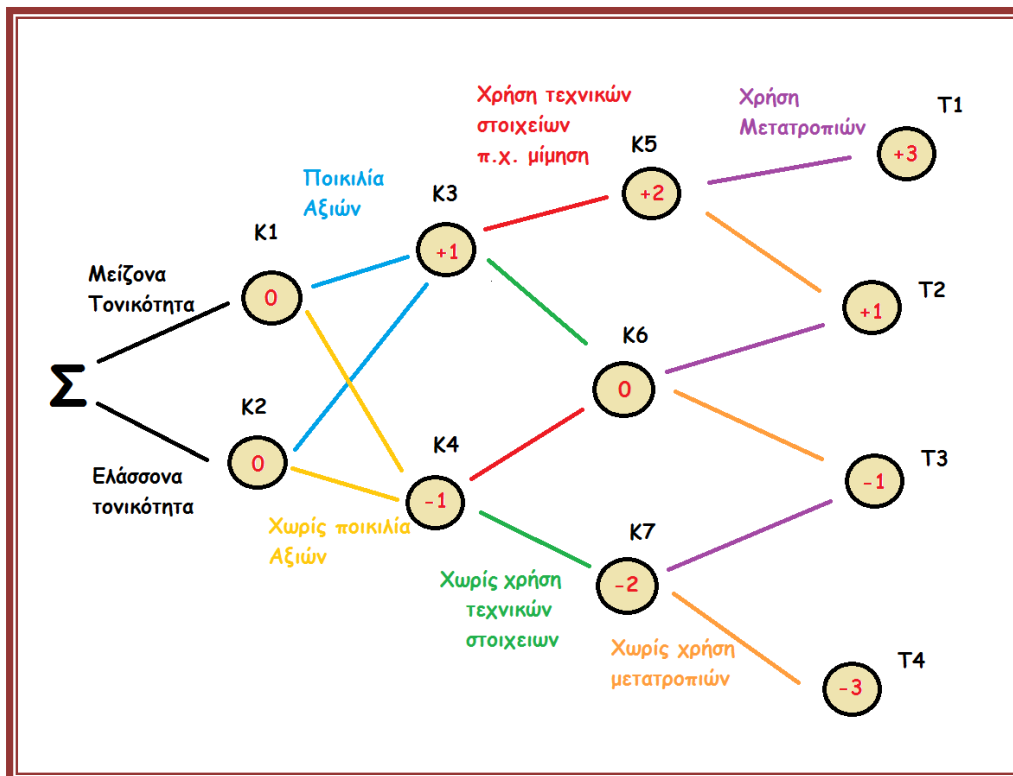
3. Για κάθε ενδιάμεση κορυφή **K** (Κορυφή) υπάρχει τουλάχιστον μια διαδρομή που ξεκινάει από την **Σ**, διέρχεται από την **K** και τερματίζει σε μια **T**.

Έστω ότι:

Χείριστη επιλογή	-1
Μέτρια ή αδιάφορη επιλογή	0
Βέλτιστη επιλογή	1

Επομένως προκύπτει το παρακάτω γράφημα αποφάσεων:

**Πίνακας 10. Γράφημα αποφάσεων συνθέτη.**



Με βάση αυτά που είπαμε παραπάνω, προκύπτει:

- Πρώτο Επίπεδο Αποφάσεων:
  - Κορυφή Σ
  - Απόφαση: Τονικότητα
  - Επιλογές: Μείζονα (0) ή Ελάσσονα (0). (Αφού επιλέξει αν θέλει μείζονα ή Ελάσσονα τονικότητα θα επιλέξει συγκεκριμένα ποια τονικότητα θέλει να έχει πχ Do + ή Re+ κλπ Αυτό επίσης βαθμολογείται με (0) αφού είναι μια προσωπική επιλογή του Συνθέτη και δεν αλλοιώνει το αποτέλεσμα μας)
- Δεύτερο Επίπεδο Αποφάσεων:
  - Κορυφές: K1 (0), K2 (0)
  - Απόφαση: Αξίες νοτών
  - Επιλογές:
    - Με ποικιλία αξιών (+1): Εάν δομήσουμε την σύνθεσή μας με αρχιτεκτονικό τρόπο έτσι ώστε να υπάρχει ποικιλία στις αξίες των νοτών, δημιουργείται αμέσως ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα.
    - χωρίς ποικιλία αξιών (-1): Εάν δεν έχουμε ποικιλία αξιών το αποτέλεσμα θα είναι στάσιμο και ανιαρό για τον ακροατή.
- Τρίτο Επίπεδο Αποφάσεων:
  - Κορυφές: K3 (+1), K4 (-1)
  - Απόφαση: Τεχνικές (πχ. Μίμηση, Μεγέθυνση, Σμίκρυνση, Αντικατοπτρισμός, Μοτίβα, Παραλλαγές κλπ)
  - Επιλογές:
    - Με χρήση τεχνικών στοιχείων(+1): Τα τεχνικά στοιχεία (όπως η μίμηση μοτίβων κλπ) δίνει ενδιαφέρον και ομορφιά στην εκάστοτε μουσική σύνθεση και προδιαθέτουν θετικά το αυτί του ακροατή.

- Χωρίς χρήση τεχνικών στοιχείων (-1): Μία σύνθεση χωρίς τεχνικά στοιχεία του τύπου που αναφέραμε, δεν θα είχε ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Θα είχαμε εισαγωγή συνεχώς νέων φράσεων, τις οποίες δεν θα τα επεξεργαζόμασταν καθόλου και έτσι το κομμάτι δεν θα έδενε μουσικά.

➤ Τέταρτο Επίπεδο Αποφάσεων:

- Κορυφές: K5 (+2), K6 (0), K7 (-2)
- Απόφαση: Μετατροπίες
- Επιλογές:
  - Με χρήση μετατροπιών (+1): Όπως και η ανθρώπινη ζωή έχει διακυμάνσεις, έτσι και μια μουσική σύνθεση δεν μπορεί να είναι ενιαία από την αρχή μέχρι το τέλος. Εάν για παράδειγμα είμαστε σε μία Ελάσσονα τονικότητα (λυπημένο ηχητικό αποτέλεσμα), είναι καλό να μεταβούμε σε κάποιο σημείο σε μία Μείζονα τονικότητα (χαρούμενο ηχητικό αποτέλεσμα) και μετά ίσως σε μία άλλη Μείζονα ή μια άλλη Ελάσσονα τονικότητα. Αυτές οι τακτικές εναλλαγές τονικοτήτων δίνουν ροή και ενδιαφέρον στην σύνθεσή μας.
  - Χωρίς χρήση μετατροπιών (-1): Εάν μέναμε στην ίδια τονικότητα καθ' όλη την διάρκεια του μουσικού κομματιού, το κομμάτι θα έχανε το ενδιαφέρον του.

➤ Επίπεδο Αποτελεσμάτων:

- Κορυφές: T1 (+3), T2 (+1), T3 (-1), T4 (-3)

Η σύνθεση που θα προτιμήσει ο συνθέτης είναι η T1 (με χρήση ποικιλίας αξιών, χρήση αρκετών τεχνικών σύνθεσης και χρήση μετατροπιών). Στα παίγνια ενός ατόμου βρίσκουμε δια της προς τα πίσω επαγωγής, τη διαδρομή την οποία ακολουθήσαμε για να φτάσουμε στο βέλτιστο αποτέλεσμα. Εν προκειμένω το βέλτιστο αποτέλεσμα T1 έχει

περάσει από τις K5 και K3 (πηγαίνοντας προς τα πίσω βήματα) τα οποία στο εκάστοτε επίπεδο αποφάσεων είναι επίσης οι βέλτιστες λύσεις. Ωστόσο στο K3 βλέπουμε ότι μπορούμε να έχουμε φτάσει μέσω είτε της K1 είτε της K2. Παρατηρούμε πως στα σημεία K1, K2 η απολαβή στην χρησιμότητά τους δεν θα μπορούσε να τα χαρακτηρίσει εν γένει ως χρήσιμα ή μη. Είναι μια απόφαση στιγμής, γούστου και άλλων συνθηκών που αντικατοπτρίζουν την τρέχουσα ψυχοσύνθεση του συνθέτη.

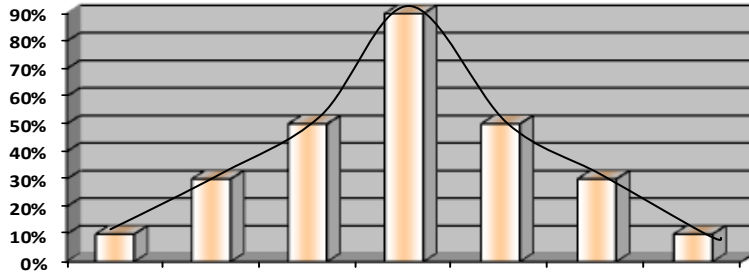
Σε αυτό το σημείο λοιπόν, θα περάσουμε σε ένα ακόμη υπόδειγμα παιγνίων, το υπόδειγμα του μεσαίου ψηφοφόρου. Σε αυτό θεωρούμε ένα διάνυσμα (ένα φάσμα), η μια άκρη του οποίου θα αντικατοπτρίζει μια χαρούμενη σύνθεση και το άλλο άκρο μια λυπημένη. Αυτά στη μουσική μπορούν να εκφραστούν μέσω των μειζόνων και ελασσόνων τονικοτήτων. Το φάσμα μπορεί να καλυφθεί και να ολοκληρωθεί μέσω κάποιων πιθανών μετατροπιών, μέσω της έντασης (π.χ. f=forte (δυνατά), p=piano (σιγά) κλπ), της ρυθμικής αγωγής (πχ Allegro (γρήγορο), Adagio (αργό) κλπ), μέσω της γρήγορης ή αργής κίνησης των φωνών κλπ.

Υποθέτουμε ότι έχουμε ένα αρκετά μεγάλο ακροατήριο, του οποίου η ψυχοσύνθεση είναι αρκετά διαφοροποιημένη, ώστε να θεωρούμε ότι καλύπτει αρκετά ισοκαταναμημένα όλο το φάσμα που προαναφέραμε. Το παρακάτω διάνυσμα εκφράζει το φάσμα της ψυχοσύνθεσης που αναφέραμε. Για ευκολία θα το χωρίσουμε σε 5 βαθμίδες (Από 0-5)

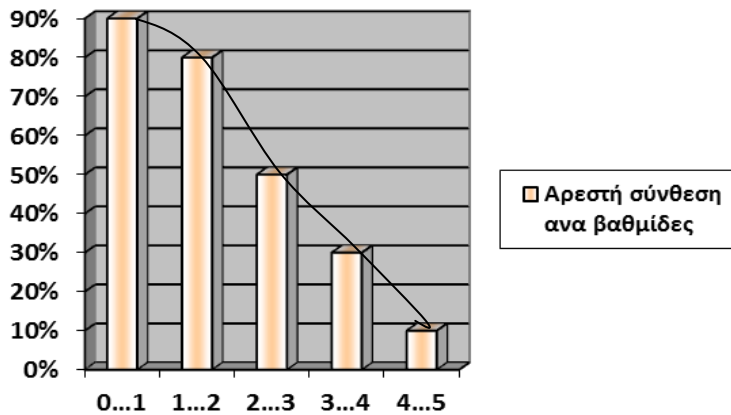


Εννοείται ότι η κάθε σύνθεση δεν καταφέρνει να «πιάσει» το 100% ακόμα και του ακροατηρίου που ανήκει στην συγκεκριμένη κάθε φορά βαθμίδα. Έστω ότι καταφέρνει να αγγίξει λοιπόν το 90% της ίδιας βαθμίδας. Στο ακροατήριο που αντιστοιχεί σε μία βαθμίδα διαφορά από την εκάστοτε κρίσιμη βαθμίδα, η σύνθεσή μας θα έχει ποσοστό επιτυχίας 80%, σε δύο βαθμίδες διαφορά 50%, σε τρεις βαθμίδες διαφορά 30% και η επόμενη βαθμίδα θα έχει το 10%.

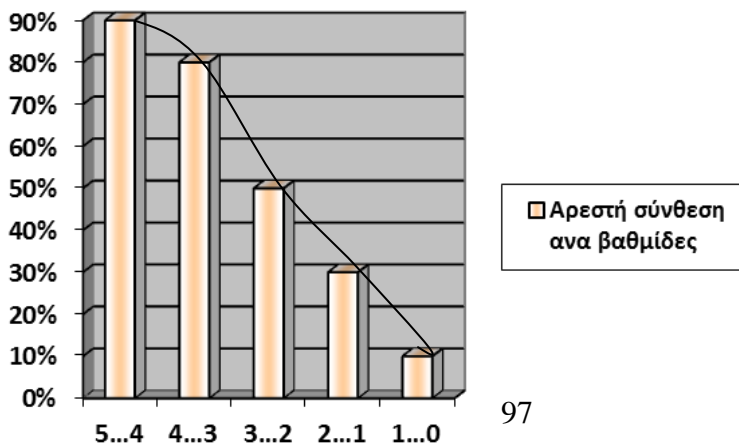
Αν συνθέσω ένα κομμάτι που να ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα, θεωρώ ότι μπορεί να έχω επιτυχία 90% στην αντίστοιχη βαθμίδα και στις τριγύρω βαθμίδες η επιτυχία της σύνθεσης να εκφράζεται με κάτι που να προσομοιάζει σε ένα καμπανοειδές σχήμα. Δηλαδή:



Όσα αναλύσαμε παραπάνω, αποτυπώνονται στο σχήμα που ακολουθεί. Έστω ότι αναφερόμαστε σε μία λυπημένη σύνθεση:



Αυτό το διάγραμμα αποτυπώνει τα ποσοστά του ακροατηρίου που αρέσκονται σε μια λυπημένη σύνθεση. Ανάλογο θα είναι το αποτέλεσμα για μία χαρούμενη σύνθεση:



Έστω ότι η βαθμίδα 1 αρέσκεται σε λυπημένες μουσικές συνθέσεις κατά κύριο λόγο. Για κάποιον που ανήκει στην βαθμίδα 5 και υποστηρίζει τα πολύ χαρούμενα μουσικά κομμάτια, μια λυπημένη σύνθεση μπορεί να καταβάλει την ψυχολογική κατάσταση του «χαρούμενου» ακροατή και έτσι να μην υποστηρίζει τις συνθέσεις των βαθμίδων 1 και 2. Αντίστοιχα, ένα πολύ χαρούμενο κομμάτι για κάποιον, που ανήκει στη βαθμίδα 5, ίσως θεωρείται ιλαρό και γι' αυτό τον λόγο ο ακροατής αποφεύγει να ακούσει συνθέσεις των βαθμίδων 4 και 5. Σε αυτές ακραίες περιπτώσεις (βαθμίδες 1,2) το ακροατήριο του συνθέτη χάνει από το άλλο σκέλος (βαθμίδες 4,5) σημαντικό μέρος ποσοστών. Ανάλογα οι βαθμίδες (5, 4) χάνουν σημαντικό ποσοστό ακροατών από τις βαθμίδες (1,2).

Οι παραπάνω βέβαια δύο περιπτώσεις ισχύουν, εάν ο συνθέτης γράφει κάτι το οποίο να εκφράζει την πραγματική του ψυχοσύνθεση. Εάν θέλει να γράψει κάτι πιο εμπορικό, ώστε να έχει καλύτερες οικονομικές απολαβές βλέπουμε ότι θα περιοριστεί σε συνθέσεις που να εκφράζουν μέτριες συναισθηματικές καταστάσεις, δηλαδή στην βαθμίδα 3. Κάτι τέτοιο θα είχε ως αποτέλεσμα την επιτυχία και αποδοχή από μεγαλύτερο μέρος του κοινού.

Αυτό δεν συμβαίνει μόνο για την σύνθεση μουσικής αυτή καθαυτή. Παρόμοια φαινόμενα μπορούμε να δούμε σε οποιαδήποτε εκδοχή σχετικά με την κλασική μουσική αλλά και γενικότερα την δυτική μουσική βιομηχανία. Για παράδειγμα έχουμε αρκετά τραγούδια pop καλλιτεχνών όπως ο Justin Bieber, Lady Gaga κλπ που ακολουθούν μια μέση οδό, έτσι ώστε να ακούγονται κάθε ώρα της ημέρας από τον μέσο άνθρωπο, χωρίς να τον καταθλίβει και χωρίς να προκαλεί ανιαρά συναισθήματα στην πλειονότητα των ακροατών.

Ένα ακόμα παράδειγμα που επιβεβαιώνει την ουσία του υποδείγματος του μεσαίου ψηφοφόρου, είναι ο θεσμός της Eurovision, όπου πολλά κράτη επιλέγουν να εκπροσωπηθούν από κομμάτια χωρίς έντονες διαφοροποιήσεις, συνήθως μπαλάντες ή απλά μέτρια χορευτικά τραγούδια δυτικών προτύπων, ενώ επίσης χρησιμοποιείται κατά κόρον η αγγλική γλώσσα, και όχι η εκάστοτε τοπική γλώσσα. Με αυτό τον τρόπο

ποντάρουν στο να γίνει αρεστό το κομμάτι τους από περισσότερο κόσμο, αφού δεν έχει κάτι ριψοκίνδυνο, που κάποιος θα μπορούσε κατ' ευθείαν να απορρίψει. Όμως καμιά φορά το ρίσκο μπορεί να παίζει σημαντικό ρόλο και όπως έχει αποδειχτεί και στο παρελθόν, μια χώρα που στέλνει ένα διαφορετικό κομμάτι (έθνικ, τζαζ, ροκ κλπ) να καταφέρει να σκαρφαλώσει στις πρώτες θέσεις. Αυτό ίσως να οφείλεται στο ότι έχει αυξηθεί ο αριθμός των χωρών που συμμετέχουν σε σχέση με το παρελθόν, (άρα προστίθενται νέες προτιμήσεις) και στο ότι το ευρύ κοινό επιβραβεύει κάτι που είναι οικείο αλλά πρωτότυπο.

Αφού είδαμε την σχέση που προκύπτει μεταξύ Θεωρίας Παιγνίων- Στρατηγικής και Μουσικής θα προχωρήσουμε στο τρίτο μέρος του δευτέρου κεφαλαίου το οποίο αφορά τις μεθόδους λήψης αποφάσεων και πώς αυτές παίζουν καταλυτικό ρόλο στις ενέργειες ενός κράτους αλλά και στη μουσική σύνθεση ενός συνθέτη.

## **Μέρος Γ΄: Μέθοδοι λήψης αποφάσεων κατά Jervis- Μουσική.**

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τις Μεθόδους λήψης αποφάσεων και τις αντιλήψεις ή λανθασμένες αντιλήψεις που δημιουργούνται. Η ανάλυσή μας θα γίνει με βάση τον Jervis και τα 4 επίπεδα ανάλυσης:

1. ατομικό πεδίο λήψης αποφάσεων,
2. το επίπεδο της γραφειοκρατίας του κράτους,
3. το επίπεδο της φύσης του κράτους και των διεργασιών στο εσωτερικό του και
4. το διεθνές περιβάλλον.

Πολλοί έχουν υποστηρίξει, ότι αυτοί που λαμβάνουν αποφάσεις συνήθως αντιλαμβάνονται τον κόσμο ορθά και ότι οι εσφαλμένες αντιλήψεις που υπάρχουν στο μυαλό κάποιου, μπορούμε μόνο να τις αντιμετωπίσουμε ως τυχαία λάθη. Ο Jervis στο βιβλίο του *“Perception and Misperception in International politics”* προσπαθεί να δείξει πως αυτή η σκέψη είναι λανθασμένη.

Αρχικά πρέπει να θέσουμε ένα ερώτημα, «Παίζουν ρόλο οι αντιλήψεις του λήπτη μιας απόφασης?» Η λογική μας επιτρέπει να διαχωρίσουμε μεταξύ του κόσμου, όπως τον βλέπει ο δρών (τη ψυχολογία του δηλαδή) και του κόσμου στον οποίο η απόφαση θα λάβει χώρα, δηλαδή εξετάζουμε το περιβάλλον στο οποίο θα εκτελεστεί η απόφαση. Ανάλογα στη Μουσική κάνουμε διαχωρισμό της μουσικής σύνθεσης, όπως την αντιλαμβάνεται ο συνθέτης και της σύνθεσης όπως αυτή εκλαμβάνεται από το ακροατήριο.

Οι πολιτικές και οι αποφάσεις πρέπει να διευθετούνται με βάση τους στόχους του κυβερνήτη μιας χώρας. Δηλαδή τους υπολογισμούς του και τις αντιλήψεις του. Αν θέλουμε να αναλύσουμε το γιατί δρα με τον συγκεκριμένο τρόπο, χρησιμοποιώντας τα συγκεκριμένα μέσα και υπό κάποιες συγκεκριμένες συνθήκες, τότε η ανάλυση των λήψεων αποφάσεων είναι απαραίτητη. Όμως υπάρχουν πολλές διαφορετικές οπτικές για το πώς οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα πράγματα. Η λογική από μόνη της δεν μπορεί να μας βοηθήσει.

Έτσι δημιουργούνται ερωτήματα όπως:

«Επηρεάζουν οι διαφορές στην άσκηση πολιτικής ενός κράτους, τη λήψη αποφάσεων του εν λόγω κράτους και τις αντιλήψεις του λήπτη τις απόφασης?» ή «Υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ της πραγματικότητας για παράδειγμα ενός κράτους και των ευρέως κοινών αντιλήψεων που επικρατούν?»

Για να απαντηθούν αυτά τα ερωτήματα ο Jervis υπογραμμίζει 4 επίπεδα ανάλυσης που εφαρμόζονται στις θεωρίες της διεθνούς πολιτικής:

Το πρώτο είναι το **ατομικό πεδίο λήψης αποφάσεων**. Είναι σημαντικό για κάποιον που λαμβάνει αποφάσεις σε ένα κράτος Α, να παίρνει πληροφορίες για τις αντιλήψεις κάθε εξέχοντος ανθρώπου από το κράτος Β, προκειμένου να προσπαθήσει να δει πως θα συμπεριφερθεί το κράτος Β σε κάθε επικείμενη κατάσταση. Στη Μουσική αυτό σημαίνει η έμφαση στην ικανότητα του συνθέτη Χ, να λαμβάνει τις βασικές αποφάσεις για το έργο του και να δημιουργεί τη στρατηγική του. Εννοείται, όπως έχουμε ξεκαθαρίσει και προηγουμένως, ότι δεν υπάρχει αντίπαλος ανταγωνιστής στη σύνθεση μουσικής, εκτός βέβαια αν μιλάμε για διαγωνισμό μουσικής, όπως για παράδειγμα ο γνωστός διαγωνισμός μουσικής της Eurovision, όπου το κάθε κράτος λαμβάνει υπ' όψιν του στοιχεία του περσινού νικητή ή στοιχεία κάποιων άλλων κρατών favori, τα οποία θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει και το ίδιο προκειμένου να αποκτήσει συγκριτικό πλεονέκτημα. Παρ' όλα αυτά θα συνεχίσουμε την ανάλυσή μας με βάση τη σύνθεση της κλασικής μουσικής.

Το δεύτερο είναι το επίπεδο της **γραφειοκρατίας του κράτους**. Οι θεωρίες που εστιάζουν στη γραφειοκρατία της κυβέρνησης, θεωρούν ότι οι προτιμήσεις του ατόμου, είναι προκαθορισμένες από το ρόλο της γραφειοκρατίας στη θεσμική δομή. Στη Μουσική αυτό ορίζεται από τους δεδομένους κανόνες και τα προκαθορισμένα στυλιστικά στοιχεία που διέπουν την εκάστοτε εποχή. Για παράδειγμα διαφορετικά στοιχεία πρέπει να χρησιμοποιήσει ο συνθέτης την εποχή Μπαρόκ και διαφορετικά στοιχεία την εποχή του Ρομαντισμού. Αν ο συνθέτης ξεφύγει από αυτά, θεωρείται ατόπημα, αφού μεταβαίνει σε στοιχεία που δεν χαρακτηρίζουν την εποχή του και επομένως δεν είναι ευρέως αποδεκτός. Ως παράδειγμα έχουμε το εξής: αν ένας συνθέτης

της εποχής του Μεσαίωνα κάνει χρήση του διαστήματος του τριτόνου (δηλαδή το διάστημα τριών τόνων που είδαμε στο κεφάλαιο 1 Παράδειγμα 18), το οποίο όπως προαναφέραμε στην μουσική περίοδο εκείνη έως και το τέλος της Αναγέννησης ήταν απαγορευμένο και θεωρείτο «Ο διάβολος στη Μουσική», η αποτυχία του εν λόγω συνθέτη θα ήταν δεδομένη, αφού δεν ακολούθησε τις προκαθορισμένες προσταγές της εποχής του.

Το τρίτο είναι το επίπεδο της **φύσης του κράτους και των διεργασιών στο εσωτερικό του**. Οι αποφάσεις της εξωτερικής πολιτικής είναι το αποτέλεσμα καθημερινών διαπραγματεύσεων και διεργασιών στο εσωτερικό του. Οι θεωρίες που επικεντρώνουν στο κράτος και την εσωτερική πολιτική, εξηγούν τις διακυμάνσεις στη συμπεριφορά των δρώντων, μετρώντας τις διαφορές στο επίπεδο των κοινωνικό-οικονομικό-πολιτικών δομών του εκάστοτε κράτους. Ο τύπος του καθεστώτος και η σταθερότητά του παίζουν σημαντικό ρόλο στη λήψη μιας απόφασης. Αναφορικά με τη Μουσική, σε αυτό το επίπεδο εξετάζεται η φύση του συνθέτη. Δηλαδή ασχολούμαστε με τις εσωτερικές διεργασίες του συνθέτη που έχουν να κάνουν με τη ψυχολογία του, το γούστο του, την ιδεολογία του, τη καταθλιπτική ή μη φύση του κλπ. Βέβαια σε ένα κράτος οι εσωτερικές διαδικασίες δεν επικεντρώνουν στο πρόσωπο ενός μόνο ατόμου όπως στη μουσική σύνθεση. Παρ' όλα αυτά θα δούμε και στη συνέχεια τη σημασία που δίνει ο Jervis στο ατομικό επίπεδο ανάλυσης.

Τέλος, το τέταρτο επίπεδο επικεντρώνεται στο **διεθνές περιβάλλον**. Οι θεωρίες που εστιάζουν στο διεθνές περιβάλλον, υποθέτουν ότι το σύστημα επιβάλλει κοινούς περιορισμούς για τα κράτη, με αποτέλεσμα τα κράτη να αντιδρούν με παρόμοιο τρόπο σε παρόμοιες καταστάσεις. Στην κλασική Μουσική, δεδομένου ότι διανύουμε μία συγκεκριμένη περίοδο (π.χ. Αναγέννηση), θα υπάρχουν κοινοί κανόνες και περιορισμοί για όλους τους συνθέτες και έτσι θα λειτουργούν μεταξύ τους με παρεμφερείς τεχνοτροπίες. Για παράδειγμα αν ακούσουμε ένα έργο του Handel και ένα έργο του J.S.Bach θα καταλάβουμε τα κοινά στοιχεία, που μας προδιαθέτουν να κατανοήσουμε ότι κινούμαστε στην εποχή που δέσποζε το Μπαρόκ.

Τα επίπεδα ανάλυσης λοιπόν αποδεικνύουν, ότι αν γνωρίζουμε αρκετά για τη διεθνή θέση της χώρας καθώς και τις διεθνείς της σχέσεις, το εσωτερικό της και τη

γραφειοκρατία που επικρατεί σε αυτή, μπορούμε να εξηγήσουμε και παράλληλα να προβλέψουμε τη συμπεριφορά του δρώντος. Έτσι και στη Μουσική, μπορούμε να εξηγήσουμε και να αναλύσουμε τους λόγους που ένας συγκεκριμένος συνθέτης έχει κάνει ορισμένες επιλογές και εν τέλει βγαίνει το συγκεκριμένο αποτέλεσμα, αν έχουμε εξετάσει την σκέψη του συνθέτη, την ατομική του ιδιοσυγκρασία, τους κανόνες και τις ιδιαιτερότητες που υποστηρίζει το στυλ που αυτός αποτυπώνει και τις καταστάσεις που επικρατούσαν στην εποχή του.

Η προβληματική όμως που εμφανίζεται εδώ, αναφορικά με την σχέση της Μουσικής σύνθεσης και των τεσσάρων επιπέδων του Jervis, είναι ότι στην ουσία στο πρώτο επίπεδο, δηλαδή το ατομικό και στο τρίτο επίπεδο, δηλαδή της φύσης του κράτους, προτάσσεται η ατομική διάσταση. Ανάλογα στο επίπεδο γραφειοκρατίας του κράτους και στο διεθνές περιβάλλον προτάσσονται στην ουσία οι νόρμες κάθε εποχής για την εκάστοτε μουσική σύνθεση. Άρα αντιλαμβανόμαστε, πως τα τέσσερα επίπεδα κατά Jervis, εν τέλει περιορίζονται σε δύο επίπεδα, όσον αφορά την μουσική σύνθεση. Το ατομικό επίπεδο και το επίπεδο που συνδέεται με τις επικρατούσες νόρμες της εκάστοτε εποχής.

Όλα τα επίπεδα ανάλυσης που αναφέραμε είναι εξίσου σημαντικά και αναλόγως την περίπτωση μπορεί να παίξουν λιγότερο ή σημαντικότερο ρόλο. Για παράδειγμα ένα γεγονός στην εσωτερική πολιτική, μπορεί να δημιουργήσει την ευκαιρία για μια καθοριστική αλλαγή στην εσωτερική πολιτική του κράτους, αλλάζοντας έτσι το σκεπτικό της λήψης αποφάσεων του εν λόγω κράτους σε άλλους τομείς. Ο Wolfers υποστηρίζει, ότι τα κράτη τείνουν να συμπεριφέρονται με τον ίδιο τρόπο, όταν αντιμετωπίζουν σοβαρό κίνδυνο ή εξαιρετική ευκαιρία, αλλά όταν οι καταστάσεις είναι λιγότερο σοβαρές, τότε υπάρχουν διαφορές στη συμπεριφορά τους, όπου μπορεί να εξηγηθεί στο επίπεδο ανάλυσης της λήψης αποφάσεων.

Όμως σύμφωνα με τον Jervis δεν είναι δυνατόν να εξηγήσουμε βασικές αποφάσεις και πολιτικές, χωρίς να αναφερθούμε στις πεποιθήσεις του λήπτη των αποφάσεων. Υπάρχουν πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν την εξαγωγή κάθε απόφασης. Όμως μια θεωρητική ανάλυση που επικεντρώνεται σε όλα τα επίπεδα που αναφέραμε, αλλά αφήνει απ' έξω την αντίδραση και τις επιμέρους αντιλήψεις του λήπτη

της απόφασης, θεωρείται γενικευμένη από τον συγγραφέα και συνεπώς δεν μας οδηγεί σε ορθά συμπεράσματα. Άρα το ατομικό επίπεδο ανάλυσης παίζει πολύ σημαντικό ρόλο για τον Jervis.

Οι τρεις κύριοι παράγοντες που εμπλέκονται στην αντίληψη του λήπτη μιας απόφασης, σύμφωνα με τον συγγραφέα, είναι οι πεποιθήσεις, οι εικόνες, και οι προθέσεις. Η αντίληψη δηλαδή περιλαμβάνει μια διαδικασία εξαγωγής συμπερασμάτων, όπου οι φορείς αναπτύσσουν αντιλήψεις (δηλαδή τα πιστεύω τους) για άλλους φορείς (άρα δημιουργείται μια εικόνα για τους γύρω τους) και τις προθέσεις αυτών τους σε ορισμένες περιστάσεις. Αναφορικά με τη Μουσική θα εξηγήσουμε αυτό το τρίπτυχο που αναφέρει ο Jervis ως εξής: ο συνθέτης θα έχει εν πρώτοις τα πιστεύω του, το συναίσθημά του και το γούστο του με βάση τα οποία θα δημιουργήσει τη σύνθεσή του. Επίσης οι εμπειρίες που του έχουν αποτυπωθεί από έργα άλλων συνθετών κατά τη διάρκεια της ζωής του, καθώς επίσης και τα στυλιστικά στοιχεία της εποχής του θα αποτελέσουν ερέθισμα για τη σύνθεσή του. Τέλος θα λάβει υπ' όψιν του εφόσον βολιδοσκοπήσει την κατάσταση, τον τύπο μουσικής τον οποίο αρμόζει να γράψει τη δεδομένη χρονική στιγμή στην οποία ζει και να καταλάβει, εάν θα είναι αποδεκτός από το ευρύ κοινωνικό σύνολο της εποχής του. Άρα εμφανίζονται οι μουσικές πεποιθήσεις του συνθέτη, οι εικόνες τις οποίες αυτός έχει και με βάση της οποίες δημιουργεί και τέλος προσπαθεί να καταλάβει τις προθέσεις του κοινού απέναντί του.

Ένας παρατηρητής έχει αρκετές δυσκολίες στην προσπάθειά του να μαντέψει τις προθέσεις των άλλων. Από αυτή την οπτική, οι προθέσεις είναι οι πράξεις που ο παρατηρητής αναμένει ότι ο δρών θα υλοποιήσει, κάτω από δεδομένες συνθήκες. Προκειμένου ένας παρατηρητής να προβλέψει τις προθέσεις του δρώντος, πρέπει αρχικά να κάνει διάκριση ανάμεσα στις εσωτερικές και εξωτερικές επιδράσεις της συμπεριφοράς του ατόμου αυτού και έπειτα να προσπαθήσει να καταλάβει την εσωτερική διαδικασία λήψης αποφάσεων την οποία ακολουθεί ο εν λόγω δρών.

Αναφερόμενος στις προθέσεις των κρατών, ο Jervis υπαινίσσεται σε ένα πλαίσιο, το επιχείρημα ότι τα κράτη μπορούν να είναι πρόθυμα να πληρώσουν υψηλότερο κόστος και να αναλάβουν μεγαλύτερους κινδύνους, ανάλογα με το πώς εκτιμούν το status quo ή την αξία της αλλαγής του status quo. Αναφερόμενος σε μεμονωμένους φορείς λήψης

αποφάσεων υποστηρίζει, ότι διάφοροι παράγοντες μπορούν να αλλάξουν τις ενέργειες που ο δρών σκοπεύει να ακολουθήσει συμπεριλαμβανομένων απροσδόκητων γεγονότων, εσφαλμένων εκτιμήσεων της αιτίας και αποτελέσματος, αναθεωρημένων στόχων ή αξιών και πλαίσια για εκδηλώσεις που διαφέρουν από εκείνες που αναμένονται.

Έπειτα από αυτή την ανάλυση γίνεται εμφανές, ότι υπάρχουν εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες, που επηρεάζουν τη λήψη αποφάσεων κάθε κράτους. Σημαντικό επίσης ρόλο παίζει και η παγκοσμιοποίηση και η κουλτούρα των άλλων κρατών, στην κάθε μας απόφαση και την κάθε μας συνεργασία. Για τον Jervis το ατομικό επίπεδο ανάλυσης είναι καταλυτικής σημασίας. Γενικότερα το περιβάλλον στο οποίο ζούμε πλέον διέπεται από πολυπολιτισμικότητα, αλλά και μια δυτικότερη τάση που παίζει σημαντικό ρόλο στην εξαγωγή αποφάσεων.

Αναλογικά στη Μουσική, πρέπει να λαμβάνουμε επίσης υπ' όψιν μας εσωτερικούς παράγοντες και εξωτερικούς. Εσωτερικοί παράγοντες θα θεωρηθούν η αισθητική του εκάστοτε ατόμου και η υποκειμενική σημασία του λήπτη της απόφασης, αν είναι ωραίο ένα μουσικό έργο. Αυτό έχει να κάνει με τα βιώματα του κάθε ατόμου, τη μόρφωση, το πόσο ανοιχτόμυαλο είναι σε διαφορετικά ακούσματα κλπ. Στους εσωτερικούς παράγοντες θα εντάξουμε και τη folk μουσική η οποία είναι η χαρακτηριστική κάθε κράτους. Για παράδειγμα κάθε κράτος έχει την εσωτερική του κουλτούρα. (Γαλλία ακορντεόν - Ελλάδα μπουζούκι κλπ) Οι εξωτερικοί παράγοντες συνδέονται άμεσα με την παγκοσμιοποίηση και τον σεβασμό των υπολοίπων πολιτισμών και της κουλτούρας τους. Καταλυτικής σημασίας είναι επίσης, η γνώση του πώς να προσεγγίσει κάποιος έναν συγκεκριμένο πολιτισμό και τη νοοτροπία του, η οποία μπορεί να διαφέρει εξ' ολοκλήρου από το δυτικό πρότυπο που προστάζει το παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον. Οι εξωτερικοί παράγοντες επίσης, συνδέονται και με τη μόδα η οποία επιβάλει μουσικά πρότυπα του δυτικού κόσμου (πχ Lady Gaga), αφού κάποιος μπορεί να θεωρήσει ένα κομμάτι ως ωραίο επειδή ακούγεται συνέχεια στο ραδιόφωνο και είναι δημοφιλές, ενώ το ίδιο κομμάτι μετά από λίγα χρόνια μπορεί να θεωρείται μουσικά ανούσιο.

Παρατηρούμε λοιπόν την πολυπλοκότητα και την πολυδιάστατη δομή που διέπει τη λήψη αποφάσεων και στο στρατηγικό και στο μουσικό τομέα. Υπάρχει δυσκολία

κατανόησης πολλές φορές του λόγου προτίμησης μιας συγκεκριμένης απόφασης από μια άλλη, διότι μπορεί να μην μπορούμε να κατανοήσουμε την προσωπική ιδιοσυγκρασία του ατόμου, ή διότι μπορεί να έχουμε παραλείψει να εξετάσουμε για παράδειγμα τις εσωτερικές συνθήκες που επικρατούν σε ένα κράτος, ή ανάλογα να μην έχουμε λάβει υπ' όψιν μας την εποχή στην οποία απευθύνεται ο συνθέτης.

Θα συνεχίσουμε αναλύοντας τη σχέση της Διπλωματίας και της Μουσικής.

## Μέρος Δ': Διπλωματία-Μουσική

Σε αυτό το μέρος θα ασχοληθούμε με τη Διπλωματία. Η Διπλωματία είναι ένα χαρακτηριστικό απαραίτητο στις Διεθνείς σχέσεις και συγκεκριμένα στην εξωτερική πολιτική όλων των κρατών. Παράλληλα όμως είναι και ένα χαρακτηριστικό που διέπει απόλυτα τη Μουσική.

Από τα αρχαία χρόνια η Διπλωματία εξυπηρετούσε τους σκοπούς των κρατών. Η διπλωματική δραστηριότητα των αρχαίων πόλεων είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία έντονων διαπραγματεύσεων, τη συνεχή ανταλλαγή πρεσβειών και επίσης αρκετές διασκέψεις, που είχαν ως απόρροια τη σύναψη αμυντικών αλλά και επιθετικών συμμαχιών. Με το πέρασμα των χρόνων, όπως είναι φυσικό η διπλωματία εξελίχθηκε. Πέρασε από την περίοδο του μεσαίωνα, αργότερα τη γέννηση των εθνικών κρατών, τις συγκρούσεις που ο σχηματισμός και η επέκταση των εθνικών κρατών προκάλεσε, το κοσμοϊστορικό γεγονός της Γαλλικής επανάστασης και από πολλά επίσης άλλα σημαντικά στάδια που εμπλούτισαν τις λογικές διεργασίες, που διέπουν τη Διπλωματία και τις πρακτικές της.

Στην ουσία η Διπλωματία είναι η τέχνη της διεκπεραίωσης διαπραγματεύσεων, μεταξύ κρατών ή εκπροσώπων ομάδων. Μερικά θέματα που μπορεί να απασχολούν τη Διπλωματία είναι η ειρήνη, ο πόλεμος, ο πολιτισμός (που συγκεκριμένα εμάς μας αφορά) η οικονομία, το εμπόριο, τα ανθρώπινα δικαιώματα, το περιβάλλον, τα ενεργειακά ζητήματα κ.α.

Υπάρχουν πάρα πολλοί τρόποι, μέσω των οποίων μπορούμε να διαπιστώσουμε τη Διπλωματία της Μουσικής. Αρχικά θα δούμε πώς η Μουσική ταυτίζεται με τη Διπλωματία σε τεχνικό επίπεδο και θα αναλύσουμε την ιδιότητα της Μουσικής να γίνεται αντιληπτή από όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως γλώσσας. Ρόλο παίζει το συναίσθημα και η ομορφιά που απεικονίζεται στο κάθε μουσικό κομμάτι.

Στην συνέχεια θα κάνουμε μια αναφορά σε μουσικές ιδιαιτερότητες συγκεκριμένων χωρών, αλλά και στη δυτική Μουσική η οποία έχει επικρατήσει. Σε αυτό το πλαίσιο θα αναφερθούμε και στη Μουσική, ως καθοριστικό παράγοντα στις Διεθνείς σχέσεις μεταξύ κρατών. Δηλαδή όταν κάποιος εκπρόσωπος κράτους επισκέπτεται μια

άλλη χώρα, πρέπει να είναι γνώστης της κουλτούρας της συγκεκριμένης χώρας προκειμένου, να μπορέσει να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του ρόλου του. Η Μουσική λοιπόν παίζει καθοριστικό ρόλο και σε αυτή την περίπτωση και ο σεβασμός της Μουσικής κάθε κράτους από όλα τα εξέχοντα πρόσωπα που συνδιαλέγονται, παίζει σημαντικό ρόλο για τους όρους Διπλωματίας.

Επίσης διπλωματική προσέγγιση αποτελεί και η ύπαρξη διαφορετικότητας ως προς την Μουσική κάθε λαού (μουσικά χαρακτηριστικά κάθε τόπου πχ ρεμπέτικο, αφρικάνικη Μουσική, ταγκό κλπ) και όμως έχουμε συνύπαρξη όλων των μουσικών αρμονικά στον κόσμο. Θα γίνει μία σύγκριση με την συνύπαρξη των κρατικών οντοτήτων στον κόσμο και τελικά θα εξάγουμε κάποια συμπεράσματα.

Ξεκινώντας λοιπόν την ανάλυσή μας από τα τεχνικά σημεία της Διπλωματίας και της Μουσικής, γίνεται φανερό πως η Μουσική εμπερικλείει μέσα της τη Διπλωματία. Για να γίνει κατανοητό αυτό θα αναφερθούμε σε κάποια παραδείγματα.

Αρχικά όπως αναφέραμε στην ανάλυση της Μουσικής του πρώτου κεφαλαίου έχουμε τους εναρμόνιους φθόγγους. Για παράδειγμα οι νότες Do δίεση και Re ύφεση είναι εναρμόνιοι φθόγγοι. Αυτό σημαίνει, ότι στον συγκερασμένο τρόπο (δηλαδή σε όργανα όπως το πιάνο, όπου το Do δίεση και το Re ύφεση ακούγονται πατώντας το ίδιο πλήκτρο), έχουν ακριβώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα. Στην ουσία είναι ένας διπλωματικός τρόπος να πεις το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο, όπως δηλαδή μας συμφέρει καλύτερα στη μουσική μας ανάλυση.

Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει και σε μια ολόκληρη μουσική κλίμακα, η οποία είναι εναρμόνια με κάποια άλλη. Όπως φαίνεται και στο Παράδειγμα 27 του πρώτου κεφαλαίου, η κλίμακα Do δίεση και η κλίμακα Re ύφεση είναι εναρμόνιες κλίμακες, καθώς δημιουργούν έκαστη ακριβώς το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα με την άλλη. Επομένως και πάλι επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε αυτές τις κλίμακες, ή να εξηγήσουμε τη λειτουργία τους μέσα σε ένα κομμάτι, με τον τρόπο που μας εξυπηρετεί καλύτερα, αφού και οι δύο εξάγουν τον ίδιο ήχο, έχοντας απλώς διαφορετική ονομασία. Άρα θα λέγαμε ότι λένε το ίδιο πράγμα με άλλα λόγια, μια αμιγώς διπλωματική τεχνική, προκειμένου να πείσει κάποιος τον συνομιλητή του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, να συμφωνήσει στις

προτάσεις του. Έτσι εκφράζει μία πρόταση, όπως ο συνομιλητής του θα ήθελε να ακούσει καλύτερα, για να φτάσουν στο σημείο της συμφωνίας.

Επίσης έχουμε την εναρμόνια μετατροπία η οποία αναλύεται και στο Παράδειγμα 39 του πρώτου κεφαλαίου. Με την ίδια σκέψη των εναρμόνιων νοτών, μπορούμε να μεταβούμε από την τονικότητα στην οποία είμαστε σε μία άλλη μακρινή τονικότητα. Δηλαδή εάν έχουμε Sol δίεση, μπορούμε να το σκεφτούμε ως La ύφεση (με τον ίδιο τρόπο μετατρέπουμε και τις υπόλοιπες νότες της συγχορδίας μας), αφού έχουν το ίδιο ηχητικό αποτέλεσμα και να οδηγηθούμε σε μια νέα σκάλα, κάτι που δίνει ενδιαφέρον στο κομμάτι μας. Επίσης αυτό είναι ένα πολύ οξυδερκές διπλωματικό πέρασμα, από μία τονικότητα σε μία άλλη η οποία είναι μακρινή τονικότητα και μπορεί να παρομοιαστεί με έναν διπλωμάτη, ο οποίος καταφέρνει να περάσει μία πρόταση σε ένα κράτος το οποίο είναι δύσκολο να φτάσει σε συμφωνία λόγω της ιδεολογίας του. Όμως επειδή ο διπλωμάτης βρήκε την κοινή συνιστώσα που συμφέρει και τα δύο κράτη να καταφέρει να φτάσει σε συμφωνία.

Θα συνεχίσουμε την ταύτιση Διπλωματίας-Μουσικής, με την διατονική μετατροπία την οποία αναλύσαμε στο Παράδειγμα 37 του πρώτου κεφαλαίου. Εδώ δεν υπάρχει η λογική των εναρμόνιων φθόγγων που αναλύσαμε προηγουμένως. Αντίθετα προσπαθούμε να βρούμε έναν κοινό παρονομαστή, ο οποίος θα μας βοηθήσει στη μετάβασή μας. Ο κοινός παρονομαστής, είναι η κοινή συγχορδία που χρειαζόμαστε να βρούμε, η οποία θα ανήκει και στην προηγούμενη τονικότητα από την οποία θέλουμε να φύγουμε, αλλά και στην τονικότητα την οποία θέλουμε να πάμε. Αυτή η συγχορδία θα είναι το κλειδί στη μετάβασή μας. Όπως κλειδί σε μία διπλωματική συμφωνία αποτελεί το σημείο του κοινού συμφέροντος ή ενδιαφέροντος των δύο μερών, το οποίο ωθεί τις δύο πλευρές να υπογράψουν για παράδειγμα μια συμφωνία.

Στην συνέχεια θα αναφερθούμε στη Ναπολιτάνικη συγχορδία, την οποία αναλύσαμε στο Παράδειγμα 35 του πρώτου κεφαλαίου. Η Ναπολιτάνικη συγχορδία αναφέρεται στη δεύτερη βαθμίδα μιας μείζονας κλίμακας, στην οποία βαρύνουμε την 6<sup>η</sup> της σκάλας στην οποία βρισκόμαστε και την 2<sup>η</sup> της. Δεύτερη Ναπολιτάνικη συναντάμε και στον ελάσσονα τρόπο, όταν βαρύνεται η δεύτερη βαθμίδα της σκάλας. Μέσω της Ναπολιτάνικης μπορούμε να ομορφύνουμε και να δώσουμε ενδιαφέρον στο κομμάτι,

αλλά επίσης να τη χρησιμοποιήσουμε για να κάνουμε μετατροπία σε κάποια άλλη μακρινή κλίμακα ευκολότερα.

Αν για παράδειγμα είμαστε στη Do μείζονα θα έχουμε την εξής συγχορδία, ως δεύτερη Ναπολιτάνικη: Re ύφεση–Fa- La ύφεση. Αν θέλουμε τώρα από τη Do μείζονα να βρεθούμε σε μία πολύ μακρινή της κλίμακα, την Fa δίεση μείζονα θα χρησιμοποιήσουμε ως **κοινή συγχορδία** την πέμπτη βαθμίδα της Do μείζονος και άρα: Sol-Si-Re, αφού η Δεύτερη Ναπολιτάνικη της Fa δίεση μείζονος είναι ακριβώς η ίδια συγχορδία και άρα: Sol (κανονικά ήταν Sol δίεση που έχει αναιρεθεί αφού βαρύνεται η δεύτερη της σκάλας στην οποία βρισκόμαστε) - Si- Re (το οποίο επίσης έχει αναιρεθεί στα πλαίσια των κανόνων της Δεύτερης Ναπολιτάνικης αφού η έκτη της συγχορδίας βαρύνεται και άρα από Re δίεση γίνεται Re φυσικό). Έτσι κάνουμε έναν εξαιρετικό ελιγμό και μεταφερόμαστε σε μία νέα πάλι τονικότητα. Καθοριστική είναι και εδώ λοιπόν η εύρεση του καταλυτικού κοινού συμφέροντος. Όπως και στη Διπλωματία στις Διεθνείς σχέσεις των κρατών, είναι σημαντικοί οι ευρηματικοί χειρισμοί προκειμένου να τονιστούν τα κοινά συμφέροντα και επιδιώξεις των κρατών ώστε να καταλήξουν σε συμφωνία στην εξωτερική τους πολιτική.

Τέλος, θα αναφέρουμε ένα ακόμα μικρό δείγμα της σχέσης Μουσικής και Διπλωματίας. Όταν για παράδειγμα έχουμε μια χορωδία, η οποία πρέπει να τραγουδήσει ένα μονοφωνικό κομμάτι, το οποίο είναι γραμμένο σε μία τονικότητα στην οποία δυσκολεύονται τα περισσότερα μέλη της χορωδίας να τραγουδήσουν, μπορούμε να κάνουμε μεταφορά του κομματιού, σε μία τονικότητα που να μας βολεύει καλύτερα, όπως εξηγήσαμε και στο Παράδειγμα 40 του πρώτου κεφαλαίου. Έτσι με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να διευκολύνουμε τα μέλη της χορωδίας και να έχουμε καλύτερο ηχητικό αποτέλεσμα, αφού η νέα τονικότητα θα ταιριάζει καλύτερα στις φωνές των τραγουδιστών.

Έτσι και στην διπλωματία, αν σε μία σύσκεψη πολλών κρατών υπάρξει μία πρόταση η οποία δεν είναι συμφέρουσα για πολλά κράτη, πρέπει οι επικεφαλείς να μπορέσουν να τροποποιήσουν την αρχική πρόταση, ώστε να αντανakλά συμφέρουσες προσφορές, προς τα περισσότερα κράτη, ώστε να είναι πιο δελεαστική και να έχει

καλύτερα δυνατά αποτελέσματα. Με αυτό τον τρόπο θα πείσουν καλύτερα τα περισσότερα, αν όχι όλα τα κράτη να συμμετάσχουν στη συμφωνία.

Από την παραπάνω τεχνική ανάλυση φαίνεται η άμεση διπλωματική λογική που διέπει τη Μουσική. Βέβαια η Μουσική από μόνη της αποτελεί αντικείμενο Διπλωματίας, αφού είναι η μοναδική γλώσσα η οποία έχει τη δυνατότητα να γίνεται αντιληπτή από όλους. Συγκεκριμένα αν βάλουμε σε μία αίθουσα άτομα από όλες τις χώρες της γης, τα οποία δεν γνωρίζουν καμία άλλη γλώσσα εκτός από τη μητρική τους, δεν θα μπορέσουν να συνεννοηθούν με κανέναν άλλον άνθρωπο, εκτός και αν χρησιμοποιήσουν τη γλώσσα του σώματος, ή ανταλλάξουν πολιτιστικά στοιχεία όπως η μαγειρική, ο χορός, η μουσική κλπ Έτσι θα μπορέσουν να καταλάβουν μερικά μόνο στοιχεία ο ένας για την κουλτούρα του άλλου.

Όμως εάν βάλουμε ένα cd κλασικής μουσικής να παίζει σε αυτή την αίθουσα, παρ' ότι σε μερικούς λιγότερο εξοικειωμένους σε αυτό το πεδίο, θα τους ξένιζε λίγο στην αρχή αυτό το είδος μουσικής, στη συνέχεια το συναίσθημα που δημιουργείται λόγω της μουσικής στις καρδιές των ανθρώπων, μπορεί να τους δημιουργήσει τις ίδιες σκέψεις και τα ίδια συναισθήματα, χωρίς να μιλάνε απαραίτητα την ίδια γλώσσα. Επίσης αν παίζει κάποιος μουσικός ένα μείζον γρήγορο κομμάτι, όλοι θα καταλάβουν το συναίσθημα χαράς που αυτός θέλει να αποτυπώσει, ενώ αν κάποιος παίζει ένα κομμάτι ελάσσων και *adagio* θα γίνει σαφές, πως ο μουσικός θέλει να εξάγει λυπημένα συναισθήματα. Άρα χωρίς τη χρήση καμιάς από τις υπόλοιπες γλώσσες, η Μουσική από μόνη της μπορεί να μιλήσει στο μυαλό των ανθρώπων.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να ξεφύγουμε λίγο από τα πλαίσια της κλασικής μουσικής και να δούμε, πως κάθε χώρα έχει τα δικά της μουσικά χαρακτηριστικά. Αλλά και η κάθε πόλη κάθε χώρας μπορεί να έχει τελείως διαφορετικό στυλ μουσικής που να υποστηρίζει. Για παράδειγμα στον μικρόκοσμο μίας χώρας, όπως η Ελλάδα, στην Κρήτη υπάρχουν τα κρητικά τραγούδια, συνοδευόμενα από παραδοσιακά όργανα και ιδιώματα. Στις Κυκλάδες έχουμε τα νησιώτικα τραγούδια του Αιγαίου, που δεν έχουν καμία σχέση για παράδειγμα με την Μουσική της Ηπείρου. Αυτό συμβαίνει στις περισσότερες χώρες αφού η Μουσική κατά τόπους διαφέρει, ανάλογα με το κλίμα της πόλης, το στυλ διαβίωσης των ανθρώπων, την οικονομική ευμάρεια ή μη κλπ.

Η κουλτούρα των ανθρώπων διαφέρει από τόπο σε τόπο. Επομένως είναι απαραίτητο να έχουμε σφαιρική αντίληψη της κουλτούρας του «ξένου» προς εμάς πολιτισμού τον οποίο προσεγγίζουμε, προκειμένου να μπορέσουμε να τον κατανοήσουμε καλύτερα και έτσι να δημιουργήσουμε γερούς δεσμούς με την εκάστοτε χώρα που μας ενδιαφέρει. Ο κάθε διπλωμάτης είναι καταλυτικής σημασίας να κάνει αυτήν την προσέγγιση, έτσι ώστε να μπει στη νοοτροπία της νέας χώρας που θέλει. Για παράδειγμα σε έναν Ευρωπαϊό ακροατή, ίσως η κινεζική όπερα να ακουγόταν αστεία και ανούσια επειδή δεν υπάρχει η ανάλογη εξοικείωση. Θα ήταν βέβαια καταστροφικό για έναν διπλωμάτη να πήγαινε απροετοίμαστος στην Κίνα και να μην γνώριζε τα βασικά στοιχεία της μουσικής κουλτούρας, ή και να είχε απρεπή στάση στο άκουσμα ενός τελείως ξένου ηχητικού αποτελέσματος γι' αυτόν. Επίσης η μουσική και ο χορός του Can Can που πρωτοεμφανίστηκε στην Γαλλία, ίσως να θεωρούνται πολύ διαχυτικά και τολμηρά για μία άλλη κουλτούρα στην οποία η γυναίκα έχει πιο οριοθετημένη θέση, όπως στον μουσουλμανικό κόσμο.

Επιπρόσθετα κάποια «πετυχημένη» Μουσική μιας συγκεκριμένης κουλτούρας, δεν εγγυάται τον ίδιο βαθμό εμπορικής επιτυχίας και σε μία άλλη χώρα, δεδομένου ότι από κουλτούρα σε κουλτούρα διαφοροποιούνται τα στοιχεία που προσδίδουν ομορφιά, από κάποια άλλα που ίσως να θεωρούνται και «άσχημα» προς χρήση. Για παράδειγμα τα ιδιωματικά στοιχεία μιας τσιγγάνικης μελωδίας, δεν θεωρούνται αρεστά σε μία αγγλική μπαλάντα, που διακατέχεται από απλότητα και η απλότητα αυτή της αγγλικής μπαλάντας, δεν θεωρείται αρεστή σε σχέση με τον ρυθμό και την ένταση της μουσικής της ταραντέλας, που εμφανίζεται στην κάτω Σικελία.

Επομένως καταλήγουμε, πως η κάθε χώρα αλλά και επιμέρους κάθε πόλη, μπορεί να έχει την δική της μουσική κουλτούρα, την οποία είναι πολύ σημαντικό να προσεγγίσουμε και να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε, έτσι ώστε να νιώσουμε τα συναισθήματα που προκαλεί στον ντόπιο πληθυσμό. Με αυτόν τον τρόπο θα κατανοήσουμε καλύτερα τη νέα αυτή χώρα και ως διπλωματικοί εκπρόσωποι θα βρισκόμαστε σε ευμενέστερη θέση, όταν θα έρθουμε σε συζητήσεις με τους εκεί αξιωματούχους. Αν καταλάβει κάποιος την κουλτούρα μίας χώρας, μπορεί να καταλάβει πολύ πιο εύκολα και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων της.

Βέβαια, γίνεται αρκετά έντονα εμφανές ορισμένες φορές το φαινόμενο του ιμπεριαλισμού μέσω κουλτούρας. Δηλαδή τα πολιτιστικά στοιχεία της χώρας Α, επηρεάζουν πολύ έντονα την χώρα Β, η οποία κυρίως για μιμητικούς λόγους, προσαρμόζεται στα πολιτιστικά στοιχεία της χώρας Α. Αυτό γίνεται εμφανές με το παράδειγμα της Αμερικής και την προώθηση της πολιτισμικής της κουλτούρας σχεδόν σε όλη τη γη. Κάτι τέτοιο μπορεί να θεωρηθεί ως επιβολή ήπιας ισχύος, όπου δηλαδή η Αμερική προσπαθεί να διαμορφώσει τις προτιμήσεις των υπολοίπων χωρών, έτσι ώστε να επιτύχει τα αποτελέσματα που επιθυμεί στην παγκόσμια πολιτική σκηνή. Δεδομένου ότι οι άλλες χώρες θαυμάζουν και μιμούνται τα παραδείγματα που αυτή δίνει προσπαθούν να φτάσουν στο επίπεδο το οποίο αυτή βρίσκεται και έτσι την ακολουθούν πιστά, χωρίς όμως κάτι τέτοιο να έχει επιβληθεί από την ίδια άμεσα. Γίνεται αντιληπτό και στην καθημερινότητά μας για παράδειγμα η ύπαρξη του MTV και η συνεχής προώθηση τραγουδιών και βίντεοκλίπ της Αμερικάνικης βιομηχανίας.

Αυτή η πολιτισμική εξάπλωση της Αμερικής δημιουργεί στοιχεία παγκοσμιοποίησης. Πλέον καλλιτέχνες όπως η Madonna, η Lady Gaga κλπ είναι ευρέως γνωστοί σε όλη την Ευρώπη, την Ασία, την Αυστραλία κλπ. Αλλά και καλλιτέχνες που δεν ανήκουν στην pop μουσική βιομηχανία, όπως ο Bruce Springsteen ή οι Bon Jovi επίσης κάνουν τον γύρω του κόσμου. Με αυτό τον τρόπο έρχονται οι άνθρωποι πιο κοντά, αποκτώντας μια νέα παγκοσμιοποιημένη ταυτότητα και έχοντας πια όμοια ακούσματα. Παιδιά μεγαλωμένα στην Ιαπωνία, που μπορεί να μην έχουν ταξιδέψει ποτέ εκτός της χώρας τους, μπορεί να ακούνε την ίδια Μουσική με ένα παιδί στην Ελλάδα ή ένα παιδί στη Ρουμανία. Σε αυτό βέβαια συμβάλει και η τρομερή ανάπτυξη της τεχνολογίας και του διαδικτύου, αφού πλέον είναι πολύ εύκολο κάποιος να ψάξει για καλλιτέχνες εκτός της χώρας του.

Επομένως παρατηρούμε, πως γίνεται ευκολότερο να δημιουργηθούν κοινές συνιστώσες στην κατανόηση κάποιου πολιτισμού και έτσι και η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων μεταβαίνει σε ένα άλλο πιο οικουμενικό επίπεδο. Ένας διπλωματικός εκπρόσωπος μια χώρας είναι πλέον πιο εύκολα εφικτό να βρει κοινά στοιχεία με άλλους διπλωμάτες από άλλες χώρες, αφού ζουν ποια σε αυτό το διευρυμένο περιβάλλον.

Βέβαια φτάνουμε στο σημείο να κάνουμε την εξής παρατήρηση. Είδαμε πως σε όλον τον κόσμο υπάρχουν τόσες πολλές διαφορετικές μουσικές και μουσικά χαρακτηριστικά, που μπορεί να μην έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά το ρεμπέτικο δεν απειλεί την ύπαρξη κάποιου άλλου είδους μουσικής, όπως για παράδειγμα της ρέγκε, ενώ για παράδειγμα μεταξύ χωρών, η Τουρκία αποτελεί απειλή για την Ελλάδα. Επομένως προκύπτει μια διαφορά των δύο κλάδων ανάλυσης εδώ. Βλέπουμε δηλαδή ότι η Μουσική έχει πιο ιδεαλιστικό χαρακτήρα σε σχέση με τις Διεθνείς σχέσεις των κρατών. Η μια τοπική Μουσική δεν απειλεί την άλλη.

Όμως δεν μπορεί να εξαλειφθεί και η απειλή της ιμπεριαλιστικής κουλτούρας μιας υπερδύναμης, όπως για παράδειγμα η επιβολή των Αμερικάνικων προτύπων. Αυτό σημαίνει, ότι έχουμε την επιβολή της σύγχρονης «Δυτικής μουσικής», η οποία ουσιαστικά παραγκωνίζει τα τοπικά παραδοσιακά ιδιώματα κάθε λαού. Η νεολαία τις περισσότερες φορές έχοντας πιο έντονη την τάση του εκμοντερνισμού, ταυτίζεται περισσότερο με τα «Δυτικά» πρότυπα. Αυτό γίνεται κυρίως λόγω της μεγάλης εξάπλωσης αυτής της κουλτούρας μέσω του διαδικτύου, της τηλεόρασης κλπ, όπου οι νέοι έχουν μεγαλύτερη πρόσβαση. Όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι εξ' αιτίας αυτής της παγκοσμιοποιημένης ροπής γίνεται να εξαφανιστεί εντελώς η μουσική παράδοση κάποιας χώρας, από την στιγμή που ζούμε στην εποχή της καταγραφής (youtube, μουσικές βιβλιοθήκες κλπ), όπου όλη η ιστορία της Μουσικής ανά τόπους είναι εύκολα προσβάσιμη από όλους. Επίσης η κάθε γενιά σε κάθε τόπο μεγαλώνει με τα παραδοσιακά ακούσματα του τόπου της, ακόμα και αν δέχεται έντονα το κάλεσμα της παγκοσμιοποίησης. Πάντα τα τοπικά ιδιώματα και ακούσματα θα υπάρχουν και πάντα οι μουσικοί θα πειραματίζονται και θα δημιουργούν πάνω σε αυτά.

Τέλος, θα αναφερθούμε στην Πολιτιστική Διπλωματία η οποία είναι:

*«η μεθοδική και ιεραρχημένη χρήση του πολιτισμού μιας χώρας κατά την άσκηση της εξωτερικής της πολιτικής. Έχει ως στόχο αφενός την προβολή στο εξωτερικό των πολιτιστικών αξιών και επιτευγμάτων της χώρας και τη βελτίωση της εικόνας της και*

*αφετέρου, τη σύσφιγξη των σχέσεων με τους άλλους λαούς και την εμπέδωση ενός κλίματος εμπιστοσύνης και αλληλοκατανόησης.»<sup>27</sup>*

Έτσι ένα κράτος χρησιμοποιώντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα πολιτιστικά του στοιχεία στην εξωτερική του πολιτική, ωφελείται σε τεράστιο βαθμό σε όλα τα επίπεδα των εξωτερικών του σχέσεων. Εάν όμως δεν ασκήσει με επιτυχία την εξωτερική πολιτιστική του πολιτική, τα αποτελέσματα θα είναι εμφανώς ζημιογόνα για το εν λόγω κράτος. Αυτός είναι και ο λόγος, που τα πλούσια και μεγάλα κράτη επενδύουν στην προβολή των πολιτιστικών τους στοιχείων προς τις υπόλοιπες χώρες του εξωτερικού. Όμως αυτό δεν σημαίνει πως τα μικρά κράτη δεν μπορούν να αναδειχτούν σε ισχυρές δυνάμεις του πολιτισμικού τομέα. Αντιθέτως, δεδομένου ότι δεν απαιτείται οικονομική και στρατιωτική ισχύς για την επιτυχή άσκηση της εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής, μπορούν όλα τα κράτη, ανάλογα με την εμβέλεια και την ποιότητα του πολιτισμού τους να την αναπτύξουν.

Μέσω της επίσημης Πολιτιστικής Διπλωματίας ενός κράτους, εκφράζονται οι προτεραιότητες που αυτό θέτει στην εξωτερική του πολιτική. Όταν πρέπει να σχεδιάσουμε και να ασκήσουμε Πολιτιστική Διπλωματία σε ένα άλλο κράτος, πρέπει να παίρνουμε υπ' όψιν μας τις βασικές ιδιαιτερότητες που διέπουν αυτό το κράτος, όπως για παράδειγμα την πολιτιστική του φυσιογνωμία, το ισχύον θεσμικό του πλαίσιο κλπ.

Έπειτα από την ανάλυση που παραθέσαμε σχετικά με τη σχέση Μουσικής και Διπλωματίας βλέπουμε πως οι δύο αυτοί κλάδοι ταυτίζονται σε πολλά σημεία. Η Μουσική είναι φορέας Διπλωματίας, αλλά επίσης εξυπηρετεί άμεσα τις διπλωματικές σχέσεις των χωρών, αφού αποτελεί σημαντικό στοιχείο της Πολιτιστικής Διπλωματίας κάθε κράτους.

---

<sup>27</sup> Ελένη Τζουμάκα, *Πολιτιστική Διπλωματία: Διεθνή δεδομένα και ελληνικές προοπτικές*, σελ.112-113

## Επίλογος δεύτερου κεφαλαίου.

Σε αυτό το κεφάλαιο αναλύσαμε τη σχέση που έχει η Μουσική σε σχέση με τη Στρατηγική, τη Θεωρία Παιγνίων, τις Μεθόδους λήψης αποφάσεων καθώς επίσης και τη Διπλωματία.

Αναφορικά με τη Στρατηγική, είναι φανερό πως η μουσική σύνθεση, στην οποία επικεντρώνεται αυτή η Μελέτη, έχει άμεσα στρατηγική υπόσταση, αφού κατά τη διάρκεια της σύνθεσης ενός κομματιού η στρατηγική σκέψη μας βοηθάει να επιτύχουμε το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Στη Μουσική η στρατηγική είναι η σύζευξη μέσων και σκοπών. Δεν υπάρχει η έννοια του αντιπάλου, όπως συμβαίνει στη συμβατική στρατηγική. Η τακτική επίσης υπάρχει μέσα στη Μουσική και συγκεκριμένα αφορά τα τεχνικά στοιχεία της σύνθεσης του κομματιού μας σε κάθε μουσική φράση ξεχωριστά, έτσι ώστε να έχουμε εν τέλει μια ολοκληρωμένη στρατηγική.

Όσον αφορά τον πόλεμο, η Μουσική μπορεί να μην εμπεριέχει σε πρώτο πλάνο την έννοια του εχθρού, όμως αν παρατηρήσουμε την λογική της τεχνικής της διεργασίας στην σύνθεση ενός κομματιού, βλέπουμε επ' ακριβώς τη σχέση της με τον πόλεμο. Αυτό συμβαίνει διότι, όταν έχουμε μία διάφωνη συγχορδία στην κλασική μουσική, πάντα έχουμε την προετοιμασία της διαφωνίας (όπως έχουμε τη προετοιμασία του πολέμου), έπειτα τη διαφωνία (δηλαδή τον πόλεμο) και τέλος την κατάληξη σε σύμφωνο διάστημα, που μας δημιουργεί το αίσθημα της κάθαρσης (και άρα έχουμε ειρηνική επίλυση του ζητήματος). Επίσης αναφορικά με τον πόλεμο, μπορούμε να αφεθούμε αποκλειστικά στο συναισθηματικό επίπεδο, όπου αν ο συνθέτης κάνει μια σύνθεση με αρκετές διάφωνες συγχορδίες, με έντονο ρυθμό, δυνατή ένταση κλπ, μπορεί να μας παραπέμψει σε κάτι επιθετικό, πολεμικό. Βέβαια στοιχείο του πολέμου είναι και η παύση εχθροπραξιών, που σημαίνει χρήση της παύσης στη Μουσική και όπως η παύση εχθροπραξιών βοηθάει τα στρατεύματα να ξεκουραστούν και να επαναπροσδιορίσουν το στρατηγικό τους πλάνο, έτσι και στη Μουσική ξεκουράζεται το αυτί του ακροατή και ξεκινάμε μια νέα μουσική φράση με νέο ενδιαφέρον και πλάνο.

Αναλύσαμε επίσης τις υφιστάμενες αρχές περί πολέμου και δείξαμε πως και ο συνθέτης ξεκινάει μια σύνθεση έχοντας κάποιον αντικειμενικό σκοπό και χρησιμοποιεί διάφορα εργαλεία προκειμένου να επιτύχει το στόχο του. Όσον αφορά την επίθεση

μπορεί να μην υπάρχει άμεσα μέσα στη Μουσική η επιθετικότητα, αλλά υπάρχει η συνιστώσα της «εκκίνησης», η οποία ενθαρρύνει και τον στρατηγό και τον συνθέτη για μια καινούργια κίνηση, που εμπεριέχει μέσα της το ρίσκο. Αναφορικά με τη συγκέντρωση δυνάμεων βλέπουμε, πως και ο συνθέτης κάνει τη σωστή προετοιμασία των νοτών και συγκεντρώνει όλα τα απαραίτητα στοιχεία την ώρα που περιμένουμε την κορύφωση της μελωδίας, έτσι ώστε να ακουστεί το ηχητικό αποτέλεσμα με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Σαφώς η οικονομία δυνάμεων είναι απαραίτητη και στη Μουσική αφού πρέπει να κάνουμε σωστή αρχιτεκτονική δόμηση του κομματιού μας επιφυλάσσοντας έντονα μέρη και ήρεμα μέρη καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, για να υπάρχει και ανάλογο ενδιαφέρον από τους ακροατές. Η ικανότητα επιτυχούς ελιγμού του συνθέτη στην περίπτωση εμφάνισης λάθους ή αστοχίας κατά τη σύνθεση είναι καταλυτικής σημασίας, όπως εξάλλου και στο στρατηγικό πεδίο. Ο αιφνιδιασμός, χωρίς την εχθρική του διάσταση, παίζει καταλυτικό επίσης ρόλο, αφού προκαλεί με διάφορες τεχνικές μεθόδους το ενδιαφέρον στο ακροατήριο. Η απλότητα είναι επίσης σημαντική και στα δύο επίπεδα ανάλυσης καθώς με τη χρήση της όλα γίνονται ξεκάθαρα. Το ηθικό, είναι τέλος ένα συναισθηματικός παράγοντας καταλυτικής σημασίας και στη Μουσική.

Προχωρώντας και σε άλλες στρατηγικές έννοιες, είδαμε πως η Κλιμάκωση είναι πολύ σημαντική έννοια στη Μουσική, αφού μια ομαλή κλιμακωτή διάρθρωση κάθε μουσικής φράσης, κάνει το κομμάτι μας ισορροπημένο και ενδιαφέρον. Όσον αφορά την Επίλυση Κρίσεων, είδαμε πώς μπορεί αυτή η έννοια να παρομοιαστεί με το μπέρδεμα και την σύγχυση που μπορεί να επικρατήσει στη σύνθεση ενός πολυφωνικού έργου, όπου δημιουργούνται αρκετά λάθη μεταξύ των φωνών λόγω της πολυπλοκότητας του εγχειρήματος. Όμως η διευθέτηση του όλου ζητήματος είναι καθαρά θέμα του συνθέτη, ο οποίος πρέπει να ξεκαθαρίσει και να επεξεργαστεί με αρτιότητα τις μελωδικές σχέσεις όλων των φωνών.

Αναφερθήκαμε επίσης σε διάφορους στρατηγικούς αναλυτές. Ξεκινώντας από τον Clausewitz, ο εν λόγω αναλυτής βλέπει τον πόλεμο ως μια παράδοξη τριάδα αποτελούμενη από πάθος, πιθανότητα και λογική. Το πάθος του συνθέτη μας δίνει τα συναισθήματα που θέλει να περάσει στη Μουσική του. Η πιθανότητα έχει να κάνει με το υποκειμενικό στοιχείο επιλογής του συνθέτη, (δηλαδή μετατροπία σε συγκεκριμένο σημείο ή όχι κλπ) και η λογική είναι καταλυτικής σημασίας στη μουσική σύνθεση,

καθώς η κάθε επιλογή του συνθέτη πρέπει να ταιριάζει άριστα ορθολογικά και αρχιτεκτονικά με το υπόλοιπο κομμάτι.

Αναφορικά με τον Keegan ο πολιτισμός είναι αυτός που προκαλεί τον πόλεμο, αλλά η ύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών δεν αποτελεί μονοδιάστατη αιτία πολέμου, παρά μόνο μια πρόκληση. Ανάλογα και στη Μουσική σε κάθε εποχή κυριαρχούν διαφορετικά πολιτιστικά στοιχεία και στυλ. Ειδικά αν επικεντρωθούμε στη Μουσική της κάθε χώρας βλέπουμε τις διαφορετικές αντιλήψεις του εκάστοτε λαού, που είναι απόρροια πάρα πολλών παραμέτρων. Ακόμα και μέσα στην ίδια χώρα υπάρχουν πάρα πολλά τελείως διαφορετικά είδη Μουσικής.

Όσον αφορά τον Sun Tzu, οι πιο επιτυχημένες στρατηγικές είναι αυτές που δίνουν έμφαση στην ψυχολογία και την εξαπάτηση. Στη Μουσική επίσης βασική είναι η δημιουργία συναισθήματος αλλά και ενδιαφέροντος στο μουσικό μας κομμάτι χρησιμοποιώντας μη αναμενόμενα και πρωτότυπα στοιχεία. Θεωρεί επίσης, ότι ο σωστός στρατηγός πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν του πολλούς παράγοντες για την πλήρη εκτίμηση της κατάστασης, όπως και ο συνθέτης ενός κομματιού πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν του πολλούς παράγοντες προκειμένου να παράγει το βέλτιστο δυνατό αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τον Sun Tzu, πρέπει να αποφεύγουμε να ενεργούμε επηρεασμένοι από έντονα συναισθήματα, αφού θολώνει το μυαλό και δεν υπάρχει λογική διαύγεια. Έτσι και στη Μουσική ο συνθέτης που δεν έχει καθαρό μυαλό λόγω συναισθηματικής έξαρσης, δεν μπορεί να ανταπεξέλθει στην απαραίτητη λογική διεργασία της σύνθεσης.

Τέλος αναφορικά με τους κ.κ. Κολιόπουλο και Πλατιά, ορίζοντας την Υψηλή Στρατηγική, της προσδίδουν τέσσερα στοιχεία τα οποία εμείς αναλύσαμε με βάση τη μουσική σύνθεση. Το πρώτο αφορά την αποκρυπτογράφηση του διεθνούς περιβάλλοντος για απειλές και ευκαιρίες, όπου ο συνθέτης προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει τη μουσική ροπή του εξωτερικού του περιβάλλοντος, προκειμένου να δει το είδος και το στυλ το οποίο αρμόζει στην κάθε εποχή να ακολουθήσει, ώστε να είναι ευρέως αποδεκτός. Το δεύτερο αφορά τον ορισμό των στρατηγικών στόχων, όπου ο συνθέτης πρέπει να ορίσει τους στόχους του, δηλαδή τι αποτέλεσμα θέλει να εξάγει προς τα έξω με βάση το στυλ της εποχής το οποίο έχει επιλέξει. Το τρίτο έχει να κάνει με τον εντοπισμό των μέσων για την υλοποίηση των στόχων και άρα ο συνθέτης θα δει τι εργαλεία

διαθέτει προκειμένου να πετύχει το αισθητικό αποτέλεσμα το οποίο θέλει να παράγει. Τέλος, το τέταρτο αφορά την εσωτερική και διεθνή νομιμοποίηση, όπου από τη στιγμή που παράγει το κομμάτι του ο συνθέτης ανάλογα με την εποχή και τις κοινωνικές περιστάσεις, θα πρέπει να μπορεί να καταφέρει την ευρεία αποδοχή του από το κοινωνικό σύνολο.

Στην συνέχεια κάναμε ανάλυση της Θεωρίας Παιγνίων και είδαμε πώς αυτή εμπεριέχεται άμεσα μέσα στη Στρατηγική αλλά και στη μουσική σύνθεση. Προκειμένου να καταλάβουμε τη λογική των Παιγνίων αναλύσαμε το πιο γνωστό Παίγνιο στη στρατηγική το «Δίλλημα του φυλακισμένου».

Γενικά καταλήξαμε, ότι τα Παίγνια στη μουσική σύνθεση έχουν μια πιο μονοδιάστατη και εσωτερική διαδικασία τριβής με τη «φύση», που οφείλεται ως επί το πλείστον στις επιλογές του συνθέτη. Αντίθετα, τα Παίγνια της Στρατηγικής ενός κράτους θα τα ονομάζαμε ως επί το πλείστον εξαρτώμενα της τριβής και του ανταγωνισμού που προκαλείται στο διεθνές περιβάλλον από άλλες μονάδες. Βέβαια και η «φύση» παίζει καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση Στρατηγικής και αυτό φάνηκε ιδιαίτερα στο Γράφημα αποφάσεων του «Στρατηγού με την Φύση», που δημιουργήσαμε ορμώμενοι από το παράδειγμα του στρατηγού και αυτοκράτορα Ναπολέοντα Βοναπάρτη. Με βάση το δέντροδιάγραμμα αυτό είδαμε ποιες είναι οι βέλτιστες στρατηγικές ανάλογα με τις καιρικές συνθήκες που επικρατούν στο πεδίο της μάχης.

Στην συνέχεια δημιουργήσαμε ένα ανάλογο Γράφημα αποφάσεων, που αφορούσε τον συνθέτη και την σύνθεσή του. Με βάση την προς τα πίσω επαγωγή είδαμε τη βέλτιστη διαδρομή που μπορεί να ακολουθήσει ο συνθέτης, έτσι ώστε να πετύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Χρησιμοποιήσαμε επίσης το υπόδειγμα του μεσαιού ψηφοφόρου, έτσι ώστε να δείξουμε, ότι εάν κάποιο κομμάτι παράγει μετριασμένα συναισθήματα, μπορεί να «κερδίσει» πολύ μεγαλύτερο εύρος κοινού, απ' ότι αν έβγαζε ένα τελείως λυπημένο αποτέλεσμα ή το αντίθετο.

Ουσιαστικά μέσα απ' όλη την ανάλυση που παραθέσαμε, προκύπτει ότι η Μουσική σύνθεση και η Στρατηγική εμπεριέχουν άμεσα μέσα τους τη λογική της Θεωρίας Παιγνίων. Αυτή η λογική μπορεί να μας βοηθάει κάθε φορά να βλέπουμε όλες τις υπάρχουσες εναλλακτικές που υπάρχουν και έπειτα να αποφασίζουμε, για το ποια

είναι καλύτερα να χρησιμοποιήσουμε, ώστε να παράγουμε το αρτιότερο δυνατό αποτέλεσμα.

Στη συνέχεια, αναφερθήκαμε ειδικότερα στη λήψη αποφάσεων με βάση την ανάλυση του Jervis στα τέσσερα επίπεδα ανάλυσής του. Αρχικά έχουμε το **ατομικό πεδίο λήψης αποφάσεων**. Στη Μουσική αυτό σημαίνει η έμφαση στην ικανότητα του συνθέτη X να λαμβάνει τις βασικές αποφάσεις για το έργο του και να δημιουργεί τη Στρατηγική του. Έπειτα έχουμε το **επίπεδο της γραφειοκρατίας του κράτους**, όπου στη Μουσική αυτό ορίζεται από τους δεδομένους κανόνες και τα προκαθορισμένα στυλιστικά στοιχεία που διέπουν την εκάστοτε εποχή. Στη συνέχεια έχουμε το **επίπεδο της φύσης του κράτους και των διεργασιών στο εσωτερικό του**. Αναφορικά με τη Μουσική, σε αυτό το επίπεδο εξετάζεται η φύση του συνθέτη. Δηλαδή ασχολούμαστε με τις εσωτερικές διεργασίες του συνθέτη που έχουν να κάνουν, με την ψυχολογία του, το γούστο του κλπ. Τέλος έχουμε το **διεθνές περιβάλλον**, όπου στη Μουσική δεδομένου ότι διανύουμε μία συγκεκριμένη περίοδο (π.χ. Αναγέννηση), θα υπάρχουν κοινοί κανόνες και περιορισμοί για όλους τους συνθέτες και έτσι θα λειτουργούν μεταξύ τους με παρεμφερείς τεχνοτροπίες. Άρα βλέπουμε πως συνδέεται στην ουσία η λογική του Jervis με τη διαδικασία λήψης αποφάσεων κατά τη σύνθεση ενός μουσικού κομματιού.

Όπως συμβαίνει και με τον λήπτη αποφάσεων σε μία χώρα, έτσι και στη Μουσική, μπορούμε να εξηγήσουμε και να αναλύσουμε τους λόγους που ένας συγκεκριμένος συνθέτης έχει κάνει ορισμένες επιλογές και εν τέλει βγαίνει το συγκεκριμένο αποτέλεσμα.

Οι τρεις κύριοι παράγοντες που εμπλέκονται στην αντίληψη του λήπτη μιας απόφασης, σύμφωνα με τον Jervis, είναι οι πεποιθήσεις, οι εικόνες, και οι προθέσεις. Αναφορικά με τη Μουσική, ο συνθέτης θα έχει εν πρώτοις τα πιστεύω του με βάση τα οποία θα δημιουργήσει τη σύνθεσή του. Επίσης οι εμπειρίες που του έχουν αποτυπωθεί κατά την διάρκεια της ζωής του, καθώς επίσης και τα στυλιστικά στοιχεία της εποχής του θα αποτελέσουν ερέθισμα για την σύνθεσή του. Τέλος θα λάβει υπ' όψιν του, τον τύπο Μουσικής τον οποίο αρμόζει να γράψει τη δεδομένη χρονική στιγμή στην οποία ζει και να καταλάβει, εάν θα είναι αποδεκτός από το ευρύ κοινωνικό σύνολο της εποχής του.

Επίσης έγινε εμφανές, ότι υπάρχουν εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες, που επηρεάζουν τη λήψη αποφάσεων κάθε κράτους σύμφωνα με τον Jervis. Στον τομέα της Μουσικής εσωτερικοί παράγοντες θεωρήθηκαν η αισθητική του εκάστοτε ατόμου και η υποκειμενική σημασία του λήπτη της απόφασης. Οι εξωτερικοί παράγοντες συνδέονται άμεσα με την παγκοσμιοποίηση και τον σεβασμό των υπολοίπων πολιτισμών και της κουλτούρας τους. Καταλυτικής σημασίας είναι επίσης η γνώση, του πώς να προσεγγίσει κάποιος έναν συγκεκριμένο πολιτισμό και τη νοοτροπία του. Παρατηρούμε λοιπόν την πολυπλοκότητα και την πολυδιάστατη δομή που διέπει την λήψη αποφάσεων και στον Στρατηγικό και στον Μουσικό τομέα.

Όσον αφορά την Διπλωματία και την Μουσική είδαμε πως αυτές συνδέονται αρχικά σε τεχνικό επίπεδο. Αναφερθήκαμε στους εναρμόνιους φθόγγους οι οποίοι είναι ένας διπλωματικός τρόπος να πεις το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο. Ανάλογη ανάλυση έγινε όσον αφορά τις εναρμόνιες κλίμακες αλλά και την εναρμόνια μετατροπία. Στη συνέχεια είδαμε τη συσχέτιση της διατονικής μετατροπίας με τις διπλωματικές τεχνικές. Σημασία στη διατονική μετατροπία έχει η κοινή συγχορδία, η οποία αποτελεί τον κοινό παρονομαστή, ο οποίος θα μας βοηθήσει στη μετάβασή μας από μια τονικότητα σε μία άλλη. Αυτό παρομοιάστηκε με την εύρεση του κοινού συμφέροντος δύο κρατών προκειμένου να υπογράψουν μία διπλωματική συμφωνία. Επίσης κάναμε χρήση της Ναπολιτάνικης συγχορδίας, μέσω της οποίας μπορούμε να ομορφύνουμε και να δώσουμε ενδιαφέρον στο κομμάτι, αλλά επίσης να τη χρησιμοποιήσουμε για να κάνουμε μετατροπία σε κάποια άλλη μακρινή κλίμακα ευκολότερα. Τέλος αναφερθήκαμε στην δυνατότητα μεταφοράς ενός κομματιού, σε μία τονικότητα που να μας βολεύει καλύτερα. Αυτό το συσχετίσαμε με μια σύσκεψη πολλών κρατών όπου υπάρχει μία όχι ιδιαίτερα συμφέρουσα πρόταση και έτσι οι ενδιαφερόμενοι καλούνται να τροποποιήσουν την αρχική πρόταση, ώστε να αντανακλά συμφέρουσες προσφορές, προς τα περισσότερα κράτη.

Καταλήξαμε, πως η Μουσική και ειδικά η κλασική Μουσική από μόνη της αποτελεί αντικείμενο Διπλωματίας, αφού είναι η μοναδική γλώσσα η οποία έχει τη δυνατότητα να γίνεται αντιληπτή από όλους. Η Μουσική από μόνη της μπορεί να «μιλήσει» στο μυαλό των ανθρώπων χωρίς να παίζουν ρόλο η εθνικότητα, τα σύνορα, οι φυλές κλπ.

Βέβαια γίνεται αντιληπτό πως κάθε χώρα έχει τα δικά της μουσικά χαρακτηριστικά. Αλλά και η κάθε πόλη κάθε χώρας μπορεί να έχει τελείως διαφορετικό στυλ μουσικής. Η κουλτούρα των ανθρώπων διαφέρει από τόπο σε τόπο. Επομένως είναι απαραίτητο να έχουμε σφαιρική αντίληψη της κουλτούρας του «ξένου» προς εμάς πολιτισμού τον οποίο προσεγγίζουμε, προκειμένου να μπορέσουμε να τον κατανοήσουμε καλύτερα. Έτσι θα μπορέσουμε να νιώσουμε σε ικανοποιητικό βαθμό τα συναισθήματα που προκαλεί στον ντόπιο πληθυσμό. Ο κάθε διπλωμάτης είναι καταλυτικής σημασίας να κάνει αυτήν την προσέγγιση, έτσι ώστε να μπει στη νοοτροπία της κάθε χώρας που θέλει. Αν καταλάβει κάποιος την κουλτούρα μίας χώρας, μπορεί να καταλάβει πιο εύκολα και τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων της.

Επίσης είδαμε, ότι γίνεται αρκετά έντονα εμφανές ορισμένες φορές το φαινόμενο του ιμπεριαλισμού μέσω κουλτούρας. Η πολιτισμική εξάπλωση της Αμερικής δημιουργεί στοιχεία παγκοσμιοποίησης. Παρατηρούμε, πως γίνεται ευκολότερο να δημιουργηθούν κοινές συνιστώσες στην κατανόηση κάποιου πολιτισμού και έτσι η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων μεταβαίνει σε ένα άλλο πιο οικουμενικό επίπεδο. Ένας διπλωματικός εκπρόσωπος μια χώρας είναι πλέον πιο εύκολα εφικτό να βρει κοινά στοιχεία με άλλους διπλωμάτες από άλλες χώρες, αφού ζουν ποια σε αυτό το διευρυμένο περιβάλλον.

Είδαμε πως σε όλον τον κόσμο υπάρχουν τόσες πολλές διαφορετικές μουσικές και μουσικά χαρακτηριστικά, που μπορεί να μην έχουν καμία σχέση μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά το ένα είδος δεν αποτελεί απειλή για το άλλο ενώ μεταξύ χωρών υπάρχει έντονα η έννοια της απειλής του ενός κράτους από το άλλο. Άρα η Μουσική έχει πιο ιδεαλιστικό χαρακτήρα σε σχέση με τις Διεθνείς σχέσεις των κρατών.

Στη συνέχεια αναφέραμε, ότι υπάρχει η απειλή της ιμπεριαλιστικής κουλτούρας μιας υπερδύναμης, όπως για παράδειγμα η επιβολή των Αμερικάνικων προτύπων. Όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι εξ' αιτίας αυτής της παγκοσμιοποιημένης ροπής γίνεται να εξαφανιστεί εντελώς η μουσική παράδοση κάποιας χώρας, από την στιγμή που ζούμε στην εποχή της καταγραφής (youtube, μουσικές βιβλιοθήκες κλπ). Επίσης η κάθε γενιά σε κάθε τόπο μεγαλώνει με τα παραδοσιακά ακούσματα του τόπου της, ακόμα και αν δέχεται έντονα το κάλεσμα της παγκοσμιοποίησης.

Τέλος, αναφερόμενοι στην Πολιτιστική Διπλωματία είδαμε, πως ένα κράτος χρησιμοποιώντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα πολιτιστικά του στοιχεία στην εξωτερική του πολιτική, ωφελείται σε τεράστιο βαθμό σε όλα τα επίπεδα των εξωτερικών του σχέσεων.

Έπειτα από αυτή την εκτεταμένη ανάλυση, η εργασία αυτή ολοκληρώνεται. Στην συνέχεια θα ακολουθήσουν τα Γενικά Αποφθέγματα, που προέκυψαν καθ' όλη την διάρκεια της ανάλυσής μας.

## Γενικός Επίλογος Εργασίας.

Σε αυτή την εργασία μελετήσαμε αρχικά τη σχέση μεταξύ Διεθνών σχέσεων και Μουσικολογίας. Μέσω της ανάλυσης της ιστορικής εξέλιξης και των δύο αυτών κλάδων έγινε αντιληπτό, πως και οι δύο αποτελούν νεοσύστατες εξελισσόμενες επιστήμες και συνιστώνται σε μεγάλο βαθμό από μέρη άλλων επιστημών, όπως για παράδειγμα η κοινωνιολογία, η φιλοσοφία κλπ.

Στη συνέχεια ασχοληθήκαμε με τη σχέση μεταξύ Στρατηγικής και Μουσικής. Θεωρήσαμε ως κοινή συνιστώσα και των δύο το γεγονός ότι αποτελούν τέχνες. Χρησιμοποιώντας τεχνικούς όρους της Στρατηγικής αλλά και τεχνικά στοιχεία της Μουσικής, τα οποία αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, κάναμε μία διεξοδική συσχέτιση των δύο κλάδων. Παρατηρήσαμε πως η στρατηγική σκέψη μπορεί να υπάρχει και στα σχέδια ενός στρατηγού αλλά και στη σύνθεση ενός συνθέτη ο οποίος προσπαθεί να εξάγει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Είδαμε το οξύμωρο στοιχείο της ύπαρξης της λογικής του πολέμου μέσα στη Μουσική, παρότι δεν υπάρχει πρακτικά η έννοια του εχθρού. Έτσι αναλύσαμε τις υφιστάμενες αρχές περί πολέμου και συνδέσαμε τη λογική της Στρατηγικής στον πόλεμο με τη λογική της μουσικής σύνθεσης. Εν συνεχεία αναφερθήκαμε στη λογική στρατηγικών αναλυτών όπως ο Clausewitz, ο Keegan, και ο Sun Tzu και τη συνδέσαμε με τη λογική της μουσικής σύνθεσης. Τέλος χρησιμοποιώντας την ανάλυση των στρατηγικών αναλυτών κ.κ. Κολιόπουλο και Πλατιά, ορίσαμε την Υψηλή Στρατηγική, και αναλύσαμε τα τέσσερα στοιχεία που της προσδίδουν, με βάση τη μουσική σύνθεση.

Επιπρόσθετα είδαμε, πώς η λογική της Θεωρία Παιγνίων εμπεριέχεται άμεσα μέσα στη Στρατηγική, αλλά και μέσα στη μουσική σύνθεση ενός συνθέτη. Στη μουσική σύνθεση βέβαια μιλάμε σε μεγαλύτερο βαθμό για αποφάσεις ενός ατόμου, αφού ο συνθέτης είναι μόνος με τη φύση. Στη Στρατηγική από την άλλη πλευρά, παίζουν ρόλο οι αποφάσεις του στρατηγού σε σχέση με τη φύση, αλλά πρέπει να λάβουμε υπ' όψη και τις πιθανές ενέργειες του αντίπαλου στρατοπέδου. Έτσι αναλύσαμε το δίλλημα του φυλακισμένου που αφορά τα παίγνια δύο ατόμων και την ισορροπία κατά Nash. Στη συνέχεια ορμώμενοι από το παράδειγμα του αυτοκράτορα και στρατηγού Ναπολέοντα Βοναπάρτη και τη Ναπολεόντεια κίνηση στο σκάκι, δημιουργήσαμε ένα γράφημα

αποφάσεων ενός ατόμου, που αφορούσε τον στρατηγό ο οποίος είναι ενάντια στη «φύση». Ανάλογο παίγνιο δημιουργήσαμε και για τον συνθέτη, αναφορικά με μία μουσική του σύνθεση και εξάγαμε τις βέλτιστες δυνατές αποφάσεις που μπορεί να πάρει. Τέλος αναφερθήκαμε στο υπόδειγμα του μεσαίου ψηφοφόρου, για να δείξουμε ότι εάν κάποιο κομμάτι παράγει μετριασμένα συναισθήματα, μπορεί να «κερδίσει» πολύ μεγαλύτερο εύρος κοινού, απ' ό,τι αν έβγαζε ένα τελείως λυπημένο αποτέλεσμα ή το αντίθετο.

Συνεχίσαμε την ανάλυσή μας με τις Μεθόδους λήψης αποφάσεων κατά τον Jervis. Αναλύοντας τα επίπεδα αποφάσεών του είδαμε, πώς συνδέεται στην ουσία η λογική του Jervis με τη διαδικασία λήψης αποφάσεων κατά τη σύνθεση ενός μουσικού κομματιού. Η διαφορά που προκύπτει στη Μουσική, αναλογικά με τα τέσσερα επίπεδα του Jervis είναι, ότι στη μουσική σύνθεση εν τέλει χρησιμοποιούμε δύο επίπεδα λήψης αποφάσεων αντί για τέσσερα. Αυτά είναι το ατομικό επίπεδο και οι νόρμες της εκάστοτε εποχής, ως ξεχωριστό επίπεδο. Όπως συμβαίνει και με τον λήπτη αποφάσεων σε μία χώρα, έτσι και στη Μουσική, μπορούμε να εξηγήσουμε και να αναλύσουμε τους λόγους που ένας συγκεκριμένος συνθέτης έχει κάνει ορισμένες επιλογές και εν τέλει βγαίνει το συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Παρατηρήσαμε την πολυπλοκότητα και την πολυδιάστατη δομή που διέπει τη λήψη αποφάσεων και στον στρατηγικό και στον μουσικό τομέα.

Τέλος αναφερθήκαμε στη σχέση Διπλωματίας και Μουσικής. Καταλήξαμε, πως η Μουσική και ειδικά η κλασική Μουσική από μόνη της αποτελεί αντικείμενο Διπλωματίας, αφού είναι η μοναδική γλώσσα η οποία έχει τη δυνατότητα να γίνεται αντιληπτή από όλους. Στη συνέχεια είδαμε, πως αυτές συνδέονται αρχικά σε τεχνικό επίπεδο. Είναι εμφανέστατη η λογική της διπλωματίας σε πολλές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη Μουσική, όπως για παράδειγμα στις εναρμόνιες νότες, που στην ουσία λένε το ίδιο πράγμα με διαφορετικό τρόπο, ή στις διατονικές μετατροπές, όπου βρίσκουμε ένα κοινό παρονομαστή και για τις δύο τονικότητες που θέλουμε να συνδέσουμε κλπ. Επίσης παρατηρήσαμε πως η μουσική είναι καθοριστικό στοιχείο, για κάθε διπλωμάτη που θέλει να μπει στη νοοτροπία μιας νέας χώρας και να κατανοήσει την κουλτούρα της. Επιπρόσθετα τονίσαμε πως σε όλον τον κόσμο υπάρχουν τόσες πολλές διαφορετικές μουσικές. Παρ' όλα αυτά το ένα είδος δεν αποτελεί απειλή για το άλλο ενώ μεταξύ χωρών υπάρχει έντονα η έννοια της απειλής του ενός κράτους από το

άλλο. Εν κατακλείδι αναφερθήκαμε στην Πολιτιστική Διπλωματία και εξάγαμε το συμπέρασμα πως ένα κράτος χρησιμοποιώντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα πολιτιστικά του στοιχεία στην εξωτερική του πολιτική, ωφελείται σε τεράστιο βαθμό σε όλα τα επίπεδα των εξωτερικών του σχέσεων.

Έπειτα από αυτή την ανάλυση που παραθέσαμε γίνεται πλέον αντιληπτό, πως οι Διεθνείς σχέσεις με την Μουσικολογία, όπως επίσης και η Στρατηγική με την Μουσική, αποτελούν δύο παράλληλους κόσμους που συνδέονται σε πολλά σημεία.

## Βιβλιογραφία

- ❖ Braudel F., *Γραμματική των πολιτισμών*, μτφ. Άρης Αλεξιάκης Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπεζής, 2007.
- ❖ Bull, H., *The Anarchial Society: A Study of Order in World Politics*, 2nd edn. London: Macmillan, 1995.
- ❖ Cabral L., *Βιομηχανική Οργάνωση*, εκδ. Κριτική, 2003.
- ❖ Carl von Clausewitz , *On war*, ed. And tr. Michael Howard and Peter Paret, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- ❖ Γεωργακόπουλος Θ., Λιανός Θ., Μπένος Θ., Τσεκουρας Γ., Χατζηπροκοπίου Μ., Χρήστου Γ., *Εισαγωγή στην πολιτική οικονομία*, εκδ. Γ. Μπένου, 2002.
- ❖ Γιανναράς Χρ., *Πολιτιστική Διπλωματία*, εκδ. Ίκαρος, 2001.
- ❖ Ελληνική Μαθηματική Εταιρεία, Χ. Δ. Αλιπράντης και S.K. Chakrabarti, *Παίγνια και Λήψη Αποφάσεων*, Αθήνα, Ελληνική Μαθηματική εταιρεία, έκδοση σε συμφωνία με την Oxford University Press, Inc, 2004.
- ❖ Ευαγγελάτος Κ.Θ., *Αντίστιξη 16ου αιώνα: ακολουθώντας τα χνάρια του Giovanni Pierluigi da Palestrina*, εκδ. Κ. Παπαρηγορίου- Χ. Νακας, 2000.
- ❖ Φιλίνης Κώστας, *Θεωρία των παιγνίων και πολιτική στρατηγική*, Κείμενα, 1972.
- ❖ Φιτσιώρης Γιώργος, *Εισαγωγή στην θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, 2004.
- ❖ Freeland C., *Μα είναι αυτό τέχνη;*, μτφ. Μάντυ Αλμπάνη εκδ. Πλέθρον, 2005.
- ❖ Jackson, R. H.and Soresen, G., *Θεωρία και Μεθοδολογία Διεθνών Σχέσεων*, Αθήνα: Gutenberg, 2006.
- ❖ Jervis R., *Perception and Misperception in International politics*, Princeton University press, 1976.
- ❖ Keegan, *History of Warfare*, New York: Vintage books, 1993.

- ❖ Kennan K., *Counterpoint: based on eighteenth-century practice*, Prentice Hall, 1999.
- ❖ Keohane, R.O. and Nye, J.S., JR., *Power and Interdependence: World politics in Transision*, Boston: Little, Brown, 3rd edn (2001). New York: Longman, 1977.
- ❖ Κολιόπουλος, Κ., *Η στρατηγική σκέψη από την αρχαιότητα εως σήμερα*, εκδ. Ποιότητα, 2008.
- ❖ Κοπαρίδη Κ., Σιουρούνης Γ., *Αφιέρωμα στον John Nash, θεωρία παιγνίων*, εκδ. Ευρασία, 2002.
- ❖ Luttwak Ed., *Strategy: The Logic of War and Peace*, The Belknap press of Harvard University press, 1987.
- ❖ Machiavelli N., *The Prince*, trans. P. Bondanella and M. Musa New York, 1984.
- ❖ Mearsheimer J., Structural Realism, in Dunne, T., Kurki, M. and Smith, S. (eds) *International Relations Theories: Discipline and Diversity*, Oxford University Press, 2006.
- ❖ Morgenthau H., *Politics Among Nations: The Struggle for Power and Peace*, 6th edn. New York: Knopf, 1985.
- ❖ Παπασωτηρίου, Βυζαντινή υψηλή στρατηγική, εκδ. Ποιότητα, 2007.
- ❖ Platias & Koliopoulos, *Thucydides on Strategy*, Αθήνα : Ευρασία, 2006.
- ❖ Potemkin V.P., *Ιστορία της Διπλωματίας*, 3 τόμοι, μτφ. Σ. Πρωτόπαππας, εκδ. Γκοβόσης, Αθήνα, 1946.
- ❖ Ratz E., *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία*, μτφ Κ.Νάσος, Αθήνα: Νάσος, 1987.
- ❖ Schelling Th., *Strategy of Conflict: Prospectus for a reorientation of game theory*, Harvard University, 1980.
- ❖ Sun Tzu, *The Art of War*, tr. By Samuel B. Griffith, Oxford University Press, 1963.
- ❖ Sun Tzu, *Η τέχνη του πολέμου*, μτφ Κων. Γεωργαντάς, εκδ. Βάνιας, 1991.
- ❖ Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, εκδ. Νεφέλη, 1997.

- ❖ Τζουμάκα Ε., *Πολιτιστική Διπλωματία: Διεθνή δεδομένα και ελληνικές προοπτικές*, εκδ. Σιδέρης, 2005.
- ❖ Tsouras P., *The book of military quotations*, Zenith Press, 2005.
- ❖ Ulrich M., *Άτλας της Μουσικής Τόμος 1*, μτφ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, εκδ. Φίλιππος Νάκας 1994.
- ❖ Ulrich M., *Άτλας της Μουσικής Τόμος 2*, μτφ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής, εκδ. Φίλιππος Νάκας, 1995.
- ❖ Waltz K., *Theory of International Politics*, New York: McGraw-Hill, 1979.
- ❖ Wendt, A., *Anarchy is What States Make of It: The Social Construction of Power Politics*, *International Organisation*, 46(2): 391-425, 1992.
- ❖ Wight, M. *International Theory: The Three Traditions*, Leicester: Leicester University Press, 1991.

## Άρθρα

- ❖ Doyle, M. W., “Liberalism and World Politics”, *American Political Science Review*, 80(4): 1151-1169, 1986.
- ❖ Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, Breitkopf & Härtel, 1885.
- ❖ Hoffman, S. H. “An American Social Science: International Relations” *Daedalus*, 106(3): 41-60, 1977.
- ❖ Holsti, K., “Scholarship in an era of anxiety: the study of international politics during the Cold War”, *Review of International Studies*, 24 (Special Issue): 17-46, 1998.
- ❖ Keohane R O., and L. Martin, “The promise of institutionalist theory”, *International Security*, 20 (1): 39-51, 1995.
- ❖ Mahnken T., “Strategy in the contemporary world”, *Strategic Theory*, Oxford second edition, 2007.

- ❖ Schmidt, B. C. “On the History and Historiography of International Relations”, in Carlsnaes, W., Risse, T. and Simmons, B.A. (eds) Handbook of International Relations, London: SAGE, 2002.
- ❖ Schmidt, B. C., “Anarchy, World Politics and the Birth of a Discipline: American International Relations, Pluralist Theory and the Myth of Interwar Idealism”, International Relations, 16 (1): 9-31, 2002.
- ❖ Smith, S., “The Self-Image of a Discipline: A Genealogy of International Relations Theory”, in Ken Booth and Steve Smith (eds), International Relations Theory Today, University Park, PA: Penn State University Press, 1995.
- ❖ Waever, O., “The Sociology of a Not So International Discipline: American and European Developments in International Relations”, International Organization, 52 (Special Issue) 687-727, 1998.
- ❖ Waltz, K., “Structural Realism after the Cold War”, International Security, 25(1): 5-41, 2000.