

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΤΖΕΚΤ

Ηλεκτρονική Μονοδρομία
σύνθεση και παράσταση ηλεκτρονικής μουσικής
για τον σύγχρονο χορό

Ανδρέας Μούρος
Α.Μ: 4914

Επιβλέπων καθηγητής: Κυριακάκης Γεώργιος
Εξεταστές: Κυριακάκης Γεώργιος, Καθηγητής
Σταμάτης Πασόπουλος, Εντεταλμένος Διδάσκων

Θεσσαλονίκη
Ιούνιος 2024

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστώ τον καθηγητή κ. Κυριακάκη Γεώργιο για τη δυνατότητα και την υποστήριξη, την οποία μου παρείχε. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τα άτομα, τα οποία συμμετείχαν και υποστήριξαν με κάθε δυνατό τρόπο το πρότζεκτ:

τον Ιατρίδη Νίκο,

τον Κίρτα Μάνο,

την Ντεξή Αλεξάνδρα,

την Πνευματικάκη Μυρτώ και

την Πολατίδου Ανθή

Abstract

Electronic Monodromy was an electronic musical and dance improvised performance. Based on the diary of Vaslav Nijinsky and the various concepts, that may arise from the monodromy mathematical conjecture, the project attempted to implement the structural improvisation and the wordless narration in the capacity of an interface between music and dance. The basal incentive was the formation of a structured yet non recurrent presentation, which adumbrates the struggle with the context, the feelings and the great changes, that took place in Vaslav Nijinsky's life, as is shown in his records. In the project participated three performers of live electronic music, a dancer and a stage director.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	2
Abstract.....	3
Περιεχόμενα.....	5
Πρόλογος - ερευνητικό ενδιαφέρον.....	6
1. Περίληψη.....	7
2. Εισαγωγή.....	8
2.1. Ηλεκτρονική Μουσική.....	8
2.2. Synthesizer και Synthesis.....	8
2.3. Frequency Modulation (FM) Synthesis.....	8
2.4. Subtractive Synthesis και Αναλογικά Synthesizer.....	9
2.5. Εμφέ.....	9
2.6. Μονοδρομία.....	10
2.7. Δομημένος αυτοσχεδιασμός.....	11
2.8. Τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ.....	11
2.9. Γραφική παρτιτούρα.....	11
3. Ο σχεδιασμός του πρότζεκτ.....	12
3.1. Η επιλογή των ατόμων.....	12
3.2. Η επιλογή των κειμένων.....	12
3.3. Η επιλογή του δομημένου αυτοσχεδιασμού.....	13
4. Χρονολόγιο σύνθεσης.....	13
4.1. Χρονολόγιο δοκιμών.....	13
4.2. Μουσική σύνθεση.....	15
4.3. Ο χορός.....	17
4.4. Ερμηνευτικές τεχνικές.....	19
4.5. Η γραφική παρτιτούρα.....	19
5. Συμπεράσματα.....	23
6. Βιβλιογραφία.....	24
7. Παράρτημα.....	26
7.1. Γραφικές παρτιτούρες.....	26
7.2. Εγχειρίδια χρήσης εξοπλισμού.....	26
7.3. Επιλογή κειμένων από τα ημερολόγια του Νιζίνσκυ.....	27

Πρόλογος - ερευνητικό ενδιαφέρον

Το παρόν καλλιτεχνικό πρότζεκτ ξεκίνησε μέσα από την προσωπική μου αναζήτηση σχετικά με τον χορό και την χορευτική μουσική, την ανακάλυψη των δυνατοτήτων της ηλεκτρονικής παραγωγής του ήχου και της διευρυμένης εφαρμογής αυτών των δυνατοτήτων, καθώς και τα τυχόν όρια ανάμεσα στον δομημένο και τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό στην μουσική σύνθεση. Τα παραπάνω αποτέλεσαν το βασικό ενδιαφέρον στον σχεδιασμό και στην πραγμάτωση του πτυχιακού πρότζεκτ.

Η εργασία αποτελείται από το θεωρητικό μέρος, στο οποίο γίνεται μια προσπάθεια ορισμού των βασικών εννοιών του πρότζεκτ, όπως αυτή του δομημένου αυτοσχεδιασμού, της ηλεκτρονικής μουσικής και της μουσικής αφήγησης, και το συνθετικό-τεχνικό μέρος, όπου περιγράφεται η προεργασία για την σύνθεση της παράστασης και η γενικότερη διαδικασία, η οποία ακολουθήθηκε κατά την διάρκεια των προβών.

Επιπρόσθετα οι απορίες, οι οποίες γεννήθηκαν μέσα από τις δοκιμές, την διαδικασία της σύνθεσης και την συνεργασία μεταξύ μουσικής και χορού αποτυπώνονται με τη μορφή συμπερασμάτων στην τελευταία ενότητα του παρόντος κειμένου.

Η παράσταση καταγράφηκε με κάμερα και ηχογραφήθηκε με τη χρήση του Ableton Live¹, μέσω του οποίου έγινε και η τελική επεξεργασία.

¹ Το Ableton Live είναι λογισμικό της εταιρείας Ableton για την ψηφιακή παραγωγή, ηχογράφιση και επεξεργασία του ήχου. Βλ. <https://www.ableton.com/en/live/>

1. Περίληψη

Η ηλεκτρονική μονοδρομία ήταν μια παράσταση αυτοσχεδιαστικής ηλεκτρονικής μουσικής και χορού. Βασισμένη στα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ και στις ποικίλες έννοιες, οι οποίες τυχόν προκύπτουν από την μαθηματική υπόθεση της μονοδρομίας, το πρότζεκτ αποπειράθηκε να εφαρμόσει τον δομημένο αυτοσχεδιασμό και την βουβή αφήγηση, ως συνδετικό ιστό μεταξύ της μουσικής και του χορού. Βασικό κίνητρο υπήρξε η διαμόρφωση μιας δομημένης αλλά όχι επαναλαμβανόμενης παρουσίασης, η οποία σκιαγραφεί την πάλη με τα πλαίσια, τα συναισθήματα και τις μεγάλες αλλαγές, οι οποίες έλαβαν χώρα στην ζωή του Βασλάβ Νιζίνσκυ, όπως φαίνεται στα γραπτά του. Στο πρότζεκτ συμμετείχαν τρεις ερμηνευτές ηλεκτρονικής μουσικής, μια χορεύτρια και μια σκηνοθέτιδα.

2. Εισαγωγή

2.1. Ηλεκτρονική Μουσική

Η εμφάνιση της μαγνητοταινίας το 1928 επέτρεψε την ηχογράφηση, την μετατροπή και την επεξεργασία του ήχου. Ενώ στα τέλη του 19ου αιώνα ήδη εμφανίζονται τα πρώτα ηλεκτρονικά μουσικά όργανα, είναι μετά το 1950 που η χρήση τους διαδίδεται και εδραιώνεται. Λίγο αργότερα ξεκινάνε οι πειραματισμοί στην σύνθεση της μουσικής με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Σήμερα η σύνθεση της ηλεκτρονικής μουσικής πραγματοποιείται κυρίως με τη χρήση του κατάλληλου λογισμικού ψηφιακής επεξεργασίας του ήχου (Digital Audio Workstation²) στον προσωπικό υπολογιστή ή/και με τον συνδυασμό ψηφιακών και αναλογικών ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων.

2.2. Synthesizer και Synthesis

Τα synthesizer είναι κατηγορία των ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων, τα οποία συνθέτουν ήχους (synthesis) μέσω την παραγωγής και του συνδυασμού των ηλεκτρονικών σημάτων. Παραδοσιακά ένα synthesizer είναι πληκτροφόρο, ενώ διαθέτει επίσης περιστροφικά ή/και συρόμενα ποτενσιόμετρα (knobs και faders), επιλογείς και διακόπτες (toggle switches) καθώς και αναπαραγωγέα αλληλουχιών (sequencer). Τα synthesizer, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στο πρότζεκτ, είναι μονοφωνικά, μπορούν δηλαδή να παράξουν μόνο έναν ήχο ανά δεδομένη χρονική στιγμή.

2.3. Frequency Modulation (FM) Synthesis

Δύο synthesizer που βασίζονται στην τεχνολογία της frequency modulation (fm) synthesis³ χρησιμοποιήθηκαν στο συγκεκριμένο πρότζεκτ: το Model: Cycles της εταιρείας Electron και το Volca FM της εταιρείας Korg.

Η FM Synthesis εμφανίστηκε την δεκαετία του 1960, όταν ο John Chowning⁴ ξεκίνησε να πειραματίζεται με τις δυνατότητες της τροποποίησης μιας συχνότητας στην σύνθεση του ήχου. Μέσω αυτής της ψηφιακής τεχνικής σύνθεσης δημιουργήθηκαν μερικοί από τους πιο αναγνωρίσιμους ήχους της δημοφιλούς ηλεκτρονικής μουσικής των δεκαετιών του 1980 και του 1990.

Η παραγωγή του ήχου στα synthesizer, τα οποία βασίζονται στην FM synthesis,

² Mark Marrington, "Composing with the Digital Audio Workstation," in *The Singer-Songwriter Handbook*, ed. J. Williams and K. Williams (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 77-89.

³ J. Chowning and D. Bristow, *FM Theory & Applications: By Musicians for Musicians* (Yamaha Music Foundation, 1986).

⁴ Ο John Chowning είναι Αμερικάνος μουσικός, συνθέτης, εφευρέτης και καθηγητής στο πανεπιστήμιο του Stanford. Βλ. <https://brahms.ircam.fr/en/composers/composer/863/>.

επιτυγχάνεται μέσω της διαμόρφωσης της συχνότητας (Frequency Modulation) μιας κυματομορφής σε συνδυασμό με μια δεύτερη κυματομορφή. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια τρίτη περίπλοκη κυματομορφή, η οποία αποτελείται από πολλά συχνοτικά συστατικά. Αυτή η μέθοδος δίνει στον χρήστη μεγάλες δυνατότητες στην επεξεργασία της συχνότητας, του όγκου και του χρώματος του ήχου μεταξύ άλλων. Οι απλές κυματομορφές που συνδυάζονται ονομάζονται τελεστές (operators), και μπορούν να έχουν δύο λειτουργίες: αυτή του διαμορφωτή (modulator) και αυτή του φορέα (carrier), την βασική δηλαδή κυματομορφή.

2.4. Subtractive Synthesis και Αναλογικά Synthesizer

Τα αναλογικά synthesizer Volca Bass και Volca Kick, συμπλήρωσαν την σειρά των synthesizer Volca της εταιρείας Korg που χρησιμοποιήθηκαν στο παρόν πρότζεκτ.

Τα αναλογικά synthesizer παράγουν τον ήχο απευθείας από τον ηλεκτρισμό. Οι διαφοροποιήσεις συμβαίνουν μέσα από τον έλεγχο της ηλεκτρικής τάσης και της διαδρομής, την οποία ακολουθεί το σήμα περνώντας μέσα από τα εξαρτήματα του synthesizer. Η τεχνική σύνθεσης είναι συνήθως αφαιρετική (subtractive synthesis)⁵, όπου περίπλοκες κυματομορφές μορφοποιούνται μέσα από την εφαρμογή φίλτρων για την αφαίρεση ή την ενίσχυση συγκεκριμένων συχνοτήτων. Βασικό ρόλο στα αναλογικά synthesizer παίζουν οι ταλαντωτές (oscillators), οι οποίοι απλά αποδίδουν ένα ηλεκτρονικό σήμα, το οποίο ταλαντώνεται περιοδικά. Με την χρήση αντιστατών, ενισχυτών, φίλτρων και άλλων εξαρτημάτων παραλλάσσονται οι παράμετροι της κυματομορφής, όπως είναι το πλάτος, το σχήμα και η συχνότητά της.

2.5. Εφφέ

Στο πρότζεκτ έγινε χρήση δύο σειρών με τα ψηφιακά και αναλογικά εφφέ⁶ διαφόρων κατασκευαστών. Η πρώτη σειρά αποτελούνταν από:

το Tube Screamer της εταιρείας Ibanez με τη λειτουργία overdrive,

το Tremulator της εταιρείας Dreadbox με τη λειτουργία tremolo,

το Rubberneck Analog Delay της εταιρείας DOD/Digitech με τη λειτουργία delay

και το Turbo Rat Distortion του κατασκευαστή RHC με τη λειτουργία distortion.

Στη δεύτερη σειρά βρισκόταν το Darkness της εταιρείας Dreadbox με τη λειτουργία reverb. Επιπλέον με ξεχωριστή σύνδεση χρησιμοποιήθηκε το Digital Delay του κατασκευαστή Naomi.

⁵ Antti Huovilainen and Vesa Välimäki, "New approaches to digital subtractive synthesis," paper presented at the International Computer Music Conference (ICMC), 2005.

⁶ Τα εφφέ (effect pedals) είναι συνήθως μικρές, επιδαπέδιες, φορητές ηλεκτρονικές συσκευές, οι οποίες χρησιμοποιούνται για την επεξεργασία του ηλεκτρονικού σήματος και τοποθετούνται ανάμεσα σε ένα ηλεκτρονικό όργανο (συνήθως την ηλεκτρική κιθάρα) και τον ενισχυτή. Βλ. B. Tarquin, Stomp on This!: The Guitar Pedal Effect Guidebook, illustrated ed. (Cengage Learning PTR, 2015).

Overdrive: παράγει μια φυσική, ζεστή παραμόρφωση του ηχητικού σήματος, η οποία μοιάζει με την υπεροδήγηση ενός ηχητικού συστήματος αναπαραγωγής.

Distortion: παραμορφώνει το σήμα λιγότερο ή περισσότερο έντονα.

Tremolo: πρόκειται για την τροποποίηση της έντασης του ηχητικού σήματος περιοδικά με προσαρμοζόμενη συχνότητα, ένταση απόκλισης και σχήμα κυματομορφής, με σκοπό την δημιουργία της αίσθησης του παλμού ή της δόνησης.

Delay: δημιουργεί την εντύπωση της ηχούς ηχογραφώντας τον ήχο και επαναλαμβάνοντάς τον καθυστερημένα μια ή περισσότερες φορές. Κατά την χρήση του εφέ συνήθως μπορεί να ελεγχθεί η ποσότητα της ανατροφοδότησης (feedback), το χρονικό διάστημα της καθυστέρησης μέχρι την πρώτη επανάληψη του αρχικού ήχου καθώς και το χρονικό διάστημα μεταξύ των επαναλήψεων.

Reverb: η δημιουργία τεχνητής αντήχησης, ως αποτέλεσμα πολλών επαναλήψεων του αρχικού ήχου. Ελέγχοντας την ποσότητα των επαναλήψεων σε φθίνουσα ένταση και εφαρμόζοντας παρόμοιες παραμέτρους με αυτές της καθυστέρησης (delay) δημιουργείται το εφέ της μικρής ή μεγάλης αντήχησης στον χώρο.

2.6. Μονοδρομία

Με τον όρο μονοδρομία (monodromy)⁷ περιγράφεται η μαθηματική υπόθεση, όταν σε ένα δοσμένο σύστημα, τα στοιχεία, τα οποία κινούνται εντός αυτού ανάλογα με μικρές, συνεχείς διαφοροποιήσεις ακολουθούν μία αλλά κάθε φορά διαφορετική πορεία. Η μονοδρομία είναι η συμπεριφορά των αντικειμένων ενόσω αυτά περιστρέφονται γύρω από ένα απροσδιόριστο σημείο. Η συμπεριφορά των αντικειμένων, την οποία τυχόν θέλουμε να περιγράψουμε, ενώ αυτά ακολουθούν ένα μονοπάτι γύρω από μία ιδιαισθητικότητα (singularity)⁸, δεν επιδέχεται προσδιορισμό. Ως σύστημα ορίζεται το σύνολο των πιθανών εφαρμόσιμων πλαισίων, όπως για παράδειγμα τα δεδομένα ηλεκτρονικά μηχανήματα, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στο πρότζεκτ και οι δυνατότητές τους. Οι ερμηνευτές προσομοιάζουν με τις μαθηματικές συναρτήσεις, οι οποίες αποπειρώνται εντός του συστήματος να προσεγγίσουν την απροσδιοριστία. Σε αυτές τις συνθήκες δεν υπάρχει το τέλος ούτε η λύση. Το σύστημα τίθεται σε εφαρμογή μόνο για να λειτουργήσουν οι συναρτήσεις. Το θεωρητικό αυτό, λοιπόν, πλαίσιο υπήρξε η αφετηρία της σύνθεσης της μουσικής αλλά και ολόκληρου του πρότζεκτ ως δομημένου αυτοσχεδιασμού. Τα άτομα, που συμμετείχαν στο πρότζεκτ, κινούμενα μέσα στα προσυμφωνημένα πλαίσια βρίσκονταν σε ένα επαναλαμβανόμενο και συνεχώς διαφοροποιούμενο διάλογο με το ίδιο πάντοτε θέμα.

⁷ Willem Veys, "Introduction to the monodromy conjecture," arXiv preprint arXiv:2403.03343 (2024).

⁸ singularity, 1, ιδιοτυπία· /ιδιομορφία/. 2, ΜΑΘ., ιδίασμα· /ιδιαισθητικότητα/. Βλ. Memas Kolaitis, English - Greek Dictionary of Pure and Applied Mathematics, vol. 2 (Athens, Greece: The Technical Chamber of Greece, 1976), p. 1016.

2.7. Δομημένος αυτοσχεδιασμός

Ο δομημένος αυτοσχεδιασμός διακρίνεται από τον ελεύθερο στον σχεδιασμό και την τυπική δόμηση της μουσικής. Τα πλαίσια μέσα στα οποία κινείται ο δομημένος αυτοσχεδιασμός σκιαγραφούνται με μουσικούς όρους (αρμονία, ρυθμός, δυναμική, υφή) ή με εξωμουσικούς (λογοτεχνική αφήγηση, γραφική αναπαράσταση, συναίσθημα).

2.8. Τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ

Ο Βασλάβ Νιζίνσκυ υπήρξε σημαντικός χορευτής και χορογράφος της εταιρείας των ρωσικών μπαλέτων του Σεργκέι Ντιαγκίλεφ (*Ballets Russes*)⁹ στο Παρίσι στις αρχές του 20ου αιώνα. Μαζί με την αδερφή του Μπρονισλάβα Νιζίνσκα¹⁰ δημιούργησε εμβληματικές χορογραφίες στη μουσική συγχρόνων του, όπως το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* του Κλωντ Ντεμπυσί¹¹ και η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Ιγκόρ Στραβίνσκυ¹².

Τα ημερολογιακά του τετράδια διακρίνονται για την ειλικρίνεια και την καυστικότητα τους. Πρόκειται για ένα δύσκολο κείμενο, το οποίο βρίθει από παραληρηματικές σκέψεις αλλά και από οξυδερκείς παρατηρήσεις, διαμαρτυρίες και χιούμορ. Η ένταση των συναισθημάτων του, κυρίως του θυμού και της θλίψης, κατά την εξέλιξη του γραπτού λόγου φαίνεται σταδιακά να τον κυριεύουν, οδηγώντας τον στην άρνηση της λογικής σκέψης. Αυτή είναι η λύση που προτιμά απέναντι στις μεγάλες αλλαγές, οι οποίες συμβαίνουν μέσα του. Ταυτόχρονα στα τετράδια του Νιζίνσκυ συναντά κανείς ημερολογιακές παραθέσεις γεγονότων της καθημερινότητάς του και του παρελθόντος, σε μια προσπάθεια να σκιαγραφήσει τον εαυτό του, τις εμπειρίες του, τις πολιτικές και τις φιλοσοφικές του απόψεις. Όλα αυτά μέσα στην διάχυτη αίσθηση της μοναξιάς και του φόβου.

2.9. Γραφική παρτιτούρα

Η γραφική παρτιτούρα, ή γραφική σημειογραφία, είναι μια μέθοδος σημειογραφίας της μουσικής, στην οποία χρησιμοποιούνται διαφορετικά σχήματα, χρώματα και σύμβολα με σκοπό την απεικόνιση της έντασης, της υφής και της διάρκειας του ήχου και γενικότερα την περιγραφή της μουσικής ερμηνείας. Εξελίχθηκε στην δεκαετία

⁹ Η εταιρεία μπαλέτων Ballets Russes, που ιδρύθηκε από τον Σεργκέι Ντιαγκίλεφ το 1909 επηρέασε σημαντικά το μπαλέτο στις αρχές του 20ου αιώνα. Lynn Garafola, *Diaghilev Ballets Russes* (New York: Da Capo Press, 1998).

¹⁰ Η Μπρονισλάβα Νιζίνσκα ήταν Ρωσίδα χορεύτρια και χορογράφος, μέλος των Ballets Rousse, η οποία μαζί με τον αδερφό της Βασλάβ Νιζίνσκυ έφερε πολλές καινοτομίες. Βλ. Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska--early Memoirs* (Durham: Duke University Press, 1992).

¹¹ Το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* του Κλωντ Ντεμπυσσύ συντέθηκε μεταξύ του 1892 και του 1894 και θεωρείται ο προάγγελος της μοντέρνας εποχής στη μουσική. Βλ. Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez* (United Kingdom: Thames and Hudson, 1985).

¹² Το Μάιο του 1913, τα ρωσικά μπαλέτα του Σεργκέι Ντιαγκίλεφ ανέλαβαν τις πρώτες παγκόσμιες παρουσιάσεις της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Ιγκόρ Στραβίνσκυ. *Ibid.*

του 1950 από συνθέτες όπως ο Ανέστης Λογοθέτης, ο Ιάννης Ξενάκης, ο John Cage και ο Earle Brown. Χρησιμοποιήθηκε αφενός για την ενίσχυση της δημιουργικότητας και της φαντασίας των ερμηνευτών και την απελευθέρωση από τους περιορισμούς της συμβατικής σημειογραφίας και αφετέρου όταν η τελευταία αποδεικνυόταν αναποτελεσματική.¹³

3. Ο σχεδιασμός του πρότζεκτ

3.1. Η επιλογή των ατόμων

Η δημιουργία μιας μικρής ομάδας ατόμων, τα οποία θα συμμετείχαν στο πρότζεκτ εξυπηρετούσε την αμεσότερη επικοινωνία και την ευκολία και ταχύτητα των προβών. Η σύμπραξη τριών μουσικών, οι οποίοι διαχειρίζονταν τρία διαφορετικά σετ ηλεκτρονικών μουσικών οργάνων και εφφέ, επέτρεψε σε μεγάλο βαθμό την δημιουργία του ηχητικού όγκου και έδωσε την δυνατότητα της εκτενούς επεξεργασίας του ηχητικού σήματος. Η χορεύτρια και η σκηνοθέτιδα της παράστασης εργάστηκαν παράλληλα και αυτόνομα.

3.2. Η επιλογή των κειμένων

Τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ είναι γεμάτα με τις περιγραφές των ψυχωτικών εμπειριών, των συναισθημάτων, των απόψεων και των ιδεών του, οι οποίες προς το τέλος του συνολικού κειμένου γίνονται παραληρηματικές και δύσκολες στην ανάγνωση. Πολύ συχνά ο Νιζίνσκυ διακόπτει τον ειρμό του για να παρεμβάλει κάτι άλλο. Επιπλέον ο λόγος του είναι πυκνός, με συμπυκνωμένα και διακοπτόμενα νοήματα, ελλειπτικές φράσεις και ανακυκλώσεις του ίδιου υλικού παραλλαγμένου. Μέσα στις σελίδες των τετραδίων, ωστόσο μπορεί κανείς να βρει και στιγμές ηρεμίας ή νηφαλιότητας. Σημεία, όπου κάνει μια απλή, σχεδόν κλινική παράθεση όσων του συνέβησαν.

Κατά την διάρκεια της ανάγνωσης και της επιλογής των κειμένων παρατήρησα ότι κάποια αποσπάσματα έχουν ορισμένα κοινά στοιχεία, τα οποία στην συνέχεια θα φαίνονταν χρήσιμα στην συνολική δραματουργία της μουσικής και του χορού. Επέλεξα εν τέλει μια σειρά αποσπασμάτων, τα οποία, κατά την γνώμη μου, χαρακτηρίζονται από μια συνέπεια στην αφήγηση και στο υλικό. Αυτά τα κείμενα, κατά την προσπάθειά μου, περιγράφουν τα όσα συνέβησαν σε έναν καθημερινό περίπατο του ήρωα, τις ψυχικές του καταστάσεις και τα συναισθήματά του και δίνουν την εντύπωση της επιδείνωσης της υγείας του.

¹³ Anthony Pryer, "Graphic Notation," in *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham, Oxford Music Online, accessed June 1, 2024.

3.3. Η επιλογή του δομημένου αυτοσχεδιασμού

Με βάση την υπόθεση της μονοδρομίας ο δομημένος αυτοσχεδιασμός αποτέλεσε βασική επιλογή, η οποία επηρέασε την διαδικασία της μουσικής σύνθεσης αλλά και ολόκληρου του πρότζεκτ. Τα πλαίσια, τα οποία αποτελούν το σύστημα, μέσα στο οποίο πραγματοποιείται η παράσταση είναι: η δρομολόγηση του σήματος, οι μουσικές συνθετικές επιλογές και τα κείμενα από τα ημερολόγια του Βασλάβ Νιζίνσκυ.

Η χορογραφία αντίστοιχα χαρακτηρίστηκε από προσυμφωνημένα πλαίσια για κάθε μέρος-σκηνή της παράστασης αλλά και συγκεκριμένα σε σχέση με τους συμβολισμούς της.

4. Χρονολόγιο σύνθεσης

4.1. Χρονολόγιο δοκιμών

Κατά την διάρκεια της **πρώτης μουσικής δοκιμής** ήρθαμε σε επαφή με τα διαθέσιμα μηχανήματα και τις δυνατότητές τους. Είχαμε στην διάθεσή μας τρία σετ οργάνων και εφφέ, τα οποία επικοινωνούσαν μεταξύ τους. Κεντρικό ρόλο είχε το synthesizer Model: Cycles της Electron, το οποίο έδινε σήμα ήχου σε μια σειρά από εφφέ (freeze, overdrive, tremolo, delay και reverb) καθώς και σήμα midi σε μια ακόμα σειρά από synthesizer (Volca Bass, Volca Fm και Volca Kick της εταιρείας Korg). Με αυτόν τον τρόπο ήδη τέθηκε το πρώτο πλαίσιο, αυτό της συνδεσμολογίας-κατεύθυνσης και επεξεργασίας του σήματος. Χρησιμοποιώντας μια αρχική, τυπική συνδεσμολογία, στη συνέχεια αυτοσχεδιάσαμε ελεύθερα, χωρίς να υπάρχουν ακόμα δομή και οδηγίες. Η πρώτη, όπως και όλες οι υπόλοιπες πρόβες, ηχογραφήθηκε με τη χρήση του Ableton Live, σε τρία κανάλια, ένα για κάθε σετ μηχανημάτων.

Στην **δεύτερη μουσική πρόβα** έγινε η πρώτη προσπάθεια παραγωγής ομοιογενούς ήχου. Η προεργασία, την οποία έκανα, στόχευε στην δημιουργία μιας πρώτης αίσθησης δομής: χρησιμοποίησα το λογισμικό επεξεργασίας Ableton Live, για να διατάξω τα μουσικά γεγονότα, τα οποία εμφανίστηκαν στην πρώτη ηχογράφιση, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο πέντε ενδεικτικά μέρη και έχοντας υπόψη την αφήγηση, την οποία ήθελα να επιτύχω (: ένας περίπατος του Βασλάβ Νιζίνσκυ). Τα μέρη τιτλοφορήθηκαν και περιγράφηκαν ως εξής:

1. Συντονισμός: ρυθμική ενεργοποίηση στις χαμηλές συχνότητες
2. Η αρχή της αφήγησης: ο Βασλάβ Νιζίνσκυ ξεκινά τον περίπατο

3. Αμφιθυμία: χιόνι ≠ αίμα / καθάρo ≠ βρώμικο / οικείο ≠ τρομακτικό
4. Αμφιβολία: συντονισμός ≠ τυχαιότητα
5. Αναφορά στον Νιζίνσκυ και αποσύνθεση: από το πλαίσιο στην απελευθέρωση, από τις χαμηλές στις ψηλές συχνότητες

Κατά την διάρκεια της πρόβας ακούσαμε τα μέρη και προσπαθήσαμε να επαναχρησιμοποιήσουμε και να επεξεργαστούμε αυτό το υλικό, χρησιμοποιώντας τη πενταμερή δομή ως πλαίσιο του αυτοσχεδιασμού.

Η **τρίτη πρόβα** είχε ως κύριο σκοπό την γνωριμία των μουσικών με τις λεπτομέρειες της αφήγησης, όπως αυτή προέκυψε από την επιλογή των κειμένων από τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ. Αρχικά δόθηκαν μικρά και ενδεικτικά αποσπάσματα. Αυτά ήταν τα ακόλουθα:

Μέρος β'. Η αρχή της αφήγησης:

Θέλω να περιγράψω τους περιπάτους μου.[...] Μια μέρα ήμουν στα βουνά, και βρέθηκα σ' έναν δρόμο που οδηγούσε στο βουνό. Τον ακολούθησα, και σταμάτησα. Ήθελα να μιλήσω πάνω στο βουνό, γιατί αισθάνθηκα αυτήν την επιθυμία. [...] Δεν φώναξα, γιατί αισθάνθηκα ότι θά 'πρεπε να πάω πιο μακριά. [...] Πήγα πιο μακριά.

Μέρος γ'. Το χιόνι και το αίμα:

Μια φορά, είχα πάει να περπατήσω, και μου φάνηκε ότι υπήρχε αίμα πάνω στο χιόνι, έτσι λοιπόν έτρεξα ακολουθώντας τα ίχνη. Μου φάνηκε ότι είχαν σκοτώσει κάποιον, αλλά που ήταν ακόμα ζωντανός, έτρεξα λοιπόν σε άλλη κατεύθυνση, και είδα ένα μεγάλο ίχνος από αίμα.[...] Φοβήθηκα, και γύρισα πίσω τρέχοντας.

Μέρος δ'. Ο γκρεμός:

Βρίσκομαι μπροστά σ' έναν γκρεμό όπου θα μπορούσα να πέσω, αλλά δεν φοβάμαι να πέσω, γι' αυτό δεν θα πέσω.[...] Φοβήθηκα, αλλά μετά από λίγο αισθάνθηκα μια δύναμη που με τραβούσε προς τον γκρεμό. Μου είπε να ξαπλώσω στο χιόνι. Ξάπλωσα. [...] Δεν αισθανόμουν κρύο όταν με διέταξε να σηκωθώ. Σηκώθηκα. Ξαναξεκίνησα. Μου είπε: Σταμάτα! Σταμάτησα. Βρισκόμουν πάνω στα ίχνη του αίματος. Με διέταξε να πάω πίσω. Το έκανα. Μου είπε: Σταμάτα!

Ταυτόχρονα, κατά την διάρκεια της πρόβας, για την εξυπηρέτηση της δομής και της παραλλαγής των ήχων, δημιουργήθηκαν δύο σειρές από εφφέ, οι οποίες έπαιρναν ξεχωριστό σήμα από το αριστερό και το δεξί κανάλι του Model: Cycles αντίστοιχα.

Στην **τέταρτη δοκιμή** χρησιμοποιήθηκαν συνολικά όλα τα πλαίσια, τα οποία είχαν τεθεί έως τότε: η συνδεσμολογία-κατεύθυνση του σήματος, η ομοιογένεια του ήχου, η πενταμερής δομή και η μουσική αφήγηση, σε διαδοχικές προσπάθειες δόμησης ολόκληρου του μουσικού έργου. Η ηχογράφιση, η οποία πραγματοποιήθηκε, χρησιμοποιήθηκε έπειτα κατά την διάρκεια της πρώτης δοκιμής του χορού.

Η **πέμπτη πρόβα** ήταν η πρώτη δοκιμή του χορού. Τα επιλεγμένα κείμενα από τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ είχαν εκ των προτέρων δοθεί στη χορεύτρια και στη σκηνοθέτιδα. Η διαδικασία, η οποία ακολουθήθηκε σε σχέση με το χορό ήταν παρόμοια: τέθηκαν σταδιακά κάποια πλαίσια, τα οποία συνομιλούσαν με τον μουσικό δομημένο αυτοσχεδιασμό ή/και είχαν σχέση με την αφήγηση, η οποία προέκυψε από την επιλογή των κειμένων. Στην πρώτη αυτή συνάντηση χρησιμοποιήθηκε η ηχογράφιση της πρόσφατης μουσικής πρόβας.

Στις επόμενες τρεις πρόβες η προσοχή μας στράφηκε κυρίως στην σύνδεση μεταξύ του χορού και της ζωντανής μουσικής και στην ανατροφοδότηση, η οποία προέκυψε από αυτήν την συνεργασία. Κάποια μέρη παρατάθηκαν, ενώ άλλα συντομεύθηκαν και η συνολική διάρκεια της παράστασης διαμορφώθηκε στα 35 λεπτά. Τέλος ο σχεδιασμός και η χρήση της γραφικής παρτιτούρας ξεκινάει στις τελευταίες δοκιμές.

4.2. Μουσική σύνθεση

Η αρχική ιδέα για τον σχεδιασμό της διαδικασίας της μουσικής σύνθεσης βασίστηκε στο φαινόμενο της μονοδρομίας, το οποίο υπήρξε η πηγή της έμπνευσης και της υποστήριξης των συνθετικών αποφάσεων. Έννοιες όπως αυτή της περιστροφής, των διακλαδώσεων, της απουσίας του τέλους ή της λύσης, της επανάληψης καθώς και της αδυναμίας του προσδιορισμού αποτέλεσαν τα σημεία αναφοράς του σχεδιασμού της διαδικασίας της σύνθεσης. Η σύνθεση νοήθηκε σαν **διαδικασία**, όπου η μουσική είναι το αντικείμενο ενός πειράματος και οι μουσικοί ερμηνευτές είναι οι πειραματιστές, οι οποίοι εισάγουν, παρεμβαίνουν και παρατηρούν. Τα διαφορετικά πλαίσια, τα χρονικά όρια και οι συνθετικές επιλογές αποτέλεσαν τις μεθόδους αυτού του πειραματισμού.

Η επαφή με τα ημερολογιακά τετράδια του Βασλάβ Νιζίνσκυ έδωσε τη λύση στο ζήτημα του **υλικού** και της χρήσης του, το οποίο χρησιμοποιήθηκε τόσο στην μουσική σύνθεση όσο και στη δημιουργία της χορογραφίας.

Έχοντας στα χέρια μου την διαδικασία, την οποία επρόκειτο να ακολουθήσω, καθώς και το υλικό, το οποίο θα χρησιμοποιούσα, μπορούσα να ξεκινήσω με την τοποθέτηση των πρώτων, βασικών στοιχείων για την δόμηση των μερών. Στην αρχή του πρώτου μέρους ένας συνεχής ήχος (synth pad¹⁴), στην πολύ χαμηλή συχνοτική περιοχή, στέλνεται από το synthesizer Model: Cycles στην πρώτη σειρά των εφφέ για να γίνει η σταδιακή **ενεργοποίηση** και η επεξεργασία του ήχου. Αυτός ο ήχος αποτελεί το σημείο αναφοράς των πρώτων τεσσάρων μερών, γύρω και μέσα από τον οποίο εμφανίζονται σταδιακά, στα μέσα του πρώτου μέρους, τα συναφή ηχητικά γεγονότα, τα οποία τον εμπλουτίζουν και τον κινούν προς το σημείο της έντασης και της ρυθμικής ενεργοποίησης.

Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται και η ενεργοποίηση της αφήγησης με το ξεκίνημα του δεύτερου μέρους. Όλα όσα συμβαίνουν έως τώρα, έχουν στενή σχέση με τον πρωταρχικό ήχο στις χαμηλές συχνότητες. Πολύ γρήγορα το δεύτερο μέρος, το οποίο είναι το μικρότερο σε διάρκεια, θα επιτύχει την μεγαλύτερη κορύφωση ολόκληρου του μουσικού έργου. Τα ηχητικά γεγονότα σταδιακά σταματούν να σχετίζονται ξεκάθαρα με τον αρχικό ήχο. Η μουσική και η χορευτική **αφήγηση** έχουν πια εγκαθιδρυθεί αλλά μέσα από αυτήν την κορύφωση διαφαίνεται ότι θα ακολουθήσουν μια μάλλον ταραχώδη πορεία.

Στην αρχή του τρίτου μέρους ο αρχικός ήχος στην χαμηλή συχνοτική περιοχή παραμένει πάλι μόνος και χωρίς επεξεργασία, δίνοντας την αίσθηση του καθαρού σήματος, πάνω στο οποίο τώρα εμφανίζεται μια υποτονική μελωδία. Η **αμφιθυμία** του Νιζίνσκυ, η ύπαρξη των δύο αντικρουόμενων συναισθημάτων, η αντίθεση μεταξύ του χιονιού και του αίματος, εδώ διαφαίνονται μέσα από την εναλλαγή του άτονου και του οξέος ήχου, μέσα από την φαινομενική αντίθεση της μελωδίας με τον θόρυβο.

Για την **αμφιβολία**, την αμφίροπη κίνηση του τέταρτου μέρους, ανάμεσα στο μονοπάτι και στον γκρεμό, μεταξύ του σταθερού και του άστατου, από τη μία μεριά γίνεται χρήση της λειτουργίας random και chance¹⁵ των εφφέ και των synthesizer και από την άλλη του υλικού του πρώτου μέρους. Η βασική αρχική συχνότητα είναι ακόμα ακουστή, στο τέλος του τέταρτου μέρους μόνο εγκαταλείπεται και

¹⁴ Το "synth pad" αναφέρεται σε ένα είδος ηλεκτρονικού ήχου στη μουσική παραγωγή. Μπορεί να είναι ένας τόνος ή μία συνήχηση, η οποία ακούγεται διαρκώς και χρησιμοποιείται συχνά για την δημιουργία του αρμονικού υπόβαθρου και της ατμόσφαιρας σε ένα μουσικό κομμάτι. Βλ. "Creating & Using Synth Pad Sounds," Sound on Sound, <https://www.soundonsound.com/techniques/creating-using-synth-pad-sounds>

¹⁵ Η λειτουργία random στο εφφέ του tremolo αλλάζει αυτόματα συγκεκριμένες παραμέτρους της επεξεργασίας του ήχου, όπως είναι ο ρυθμός του τρέμολο στην συγκεκριμένη περίπτωση, με τυχαίο τρόπο. Η λειτουργία chance επιτρέπει στον χρήστη του synthesizer να ρυθμίσει βάσει ενός ποσοστού επιτυχίας την πιθανότητα της ενεργοποίησης ανα επανάληψη ενός βήματος (step) του αναπαραγωγέα αλληλουχιών (sequencer). Δίνει με αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα στον χρήστη του synthesizer να δημιουργήσει την πολυπλοκότητα, την οποία επιθυμεί.

επανέρχεται σποραδικά μαζί με όλα τα μουσικά στοιχεία των προηγούμενων μερών σε μια προσπάθεια αποσύνθεσης.

Τέλος στο πέμπτο μέρος ό,τι δημιουργήθηκε έως τώρα ξεχνιέται. Η αφήγηση σταματά. Τίποτε δεν θυμίζει τα πλαίσια και τη δομή που υποστηρίχθηκαν με συνέπεια. Αυτό το μέρος κινείται στο πρότυπο της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής (Electronic Dance Music¹⁶) και αλλάζει εντελώς ύφος και λειτουργία: η μουσική εξυπηρετεί καθαρά την διάθεση για τον χορό. Ως **αναφορά** στις χορευτικές φιγούρες και στην προσωπικότητα του Νιζίνσκυ, στοιχεία, τα οποία αντλήθηκαν από τα ημερολογιακά τετράδια και από τις φωτογραφίες της εποχής, οι οποίες τον απεικονίζουν σε διαφορετικές πόζες και με διαφορετικά κοστούμια, χρησιμοποιείται το χορευτικό είδος του Voguing¹⁷, ενός εξαιρετικά στυλιζαρισμένου χορού, πρωτοεμφανιζόμενου τη δεκαετία του 1980. Τέλος η μουσική δομή διασπάται ξανά, κάθε μουσικό μοτίβο ή ηχητικό γεγονός “σκαρφαλώνει” σταδιακά στις ακραία ψηλές συχνότητες, έως ότου πάψει να είναι ακουστό.

Ο κύριος κορμός της μουσικής δραματουργίας κυριαρχείται από την βασική ιδέα της σύνθεσης και της εγκαθίδρυσης ενός στενού πλαισίου με σκοπό την αποσύνθεση και την απελευθέρωση από αυτό. Αυτήν την βασική ιδέα αποπειράθηκα να εφαρμόσω μέσα από την εμμονική παρουσία στα πρώτα τέσσερα μέρη του ήχου που αποτελείται από τις χαμηλές συχνότητες, ο οποίος κατά την διάρκεια του έργου επιδέχεται διαφορετικές επεξεργασίες, και με βάση τον οποίο λειτουργεί η μουσική αφήγηση. Μοιάζει με άλλα λόγια σαν το ηχοτοπίο (soundscape¹⁸), στο οποίο εκτυλίσσεται ο περίπατος. Η επεξεργασία που επιδέχεται αφορά το χρώμα, την ένταση, την χροιά και τον όγκο, ενώ ταυτόχρονα αποκτά ρυθμικότητα και λειτουργεί ως αρμονικό υπόβαθρο. Η εγκατάλειψη αυτού του ηχητικού τοπίου στο τέλος του τέταρτου μέρους, καθώς και η συνολική αποσύνθεση και μεταμόρφωση της χαμηλής συχνότητας περιοχής προς τις ακραία ψηλές συχνότητες στο τέλος του πέμπτου μέρους, λειτουργούν συμβολικά και ψυχοακουστικά, με στόχο την απενεργοποίηση της ακουστικής εστίασης και την αποδέσμευση της ακουστικής μνήμης από το συνεχές βουητό.

4.3. Ο χορός

Για τον αυτοσχεδιασμό στον χορό η χορεύτρια και η σκηνοθέτιδα της παράστασης εργάστηκαν μαζί. Τα πλαίσια και οι συμβολισμοί, οι οποίοι αφορούσαν τον χορό,

¹⁶ Boris Lyubenov, "Music Analysis of the Electronic Dance Music" (2017).

¹⁷ Το vogue, ή voguing, είναι σύγχρονος χορός, ο οποίος είναι εμπνευσμένος από τις πόζες των μοντέλων στα περιοδικά μόδας. Βλ. Chantal Regnault and Stuart Baker, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92* (s.n., 2011).

¹⁸ Raymond Murray Schafer, "Our Sonic Environment and the Tuning of the World," in *The Soundscape* (1977).

σχετίζονταν άμεσα ή έμμεσα με τα αντίστοιχα πλαίσια και τους συμβολισμούς της μουσικής σύνθεσης. Ταυτόχρονα η αφηγηματική δεινότητα του χορού εφαρμόζεται στα κείμενα του περιπάτου του Βασλάβ Νιζίνσκυ.

Στο πρώτο μέρος το σώμα ξυπνάει και αρχίζει σταδιακά να “ξεκλειδώνεται” και να κινείται. Πρώτα την κίνηση ξεκινούν τα άκρα και έπειτα το κέντρο του σώματος, ο κορμός. Σιγά σιγά τα μέλη από σκόρπια γίνονται ένα και ολόκληρο το σώμα καταλήγει να ακολουθεί και να μιμείται τις πόζες του Βασλάβ Νιζίνσκυ. Η κίνηση σε αυτό το σημείο είναι δισδιάστατη (προς τα αριστερά και προς τα δεξιά σε σχέση με τον θεατή), σε άμεση επαφή με το έδαφος και με τάση προς τα επάνω. Το σώμα της χορεύτριας είναι στιβαρό, σε διαφορετικές στάσεις, όρθιο και “καλαίσθητο”. Τα χέρια κάνουν περίτεχνες κινήσεις με συνεχείς αλλαγές των κατευθύνσεων.

Στο δεύτερο μέρος η ενεργοποίηση έχει ολοκληρωθεί και ο περίπατος έχει ξεκινήσει. Η χορεύτρια έρχεται σε επαφή με ένα αντικείμενο (ένα σκαμπό), το οποίο αντιπροσωπεύει την δομή. Η σχέση, την οποία αναπτύσει με το αντικείμενο φαίνεται μέσα από τον πειραματισμό με αυτό, με το άγγιγμα, με το σπρώξιμο, την ανάβαση σε αυτό και γενικά την χρήση του με κάθε δυνατό τρόπο. Το σώμα αλλάζει καθώς ανεβαίνει και καθώς κατεβαίνει επίπεδο.

Στο τρίτο μέρος ο χορός επιστρέφει στις πόζες σε δύο διαστάσεις και στις αναφορές στην κινησιολογία του Βασλάβ Νιζίνσκυ. Στην συνέχεια όμως η κίνηση “σπάει”, διακόπτεται και επανέρχεται με αφορμή τη μουσική. Η αλλαγή του εσωτερικού κόσμου φαίνεται μέσα από τις αλλαγές του σώματος και της κίνησης.

Μέσα από την αφήγηση του Βασλάβ Νιζίνσκυ η χορεύτρια βρίσκεται μπροστά σε ένα γκρεμό και συνομιλεί με την φωνή, την οποία ο Νιζίνσκυ στα κείμενά του ονομάζει θεό. Η φωνή υπαγορεύει τις κινήσεις και ορίζει τον χώρο, τον οποίο αυτές καταλαμβάνουν. Μέσα από την συνεχή προσπάθεια για ισορροπία οι ευθείες γραμμές ενός νοητού τετραγώνου, στην περίμετρο του οποίου κινείται η χορεύτρια, γίνονται κύκλος. Δίχως τους όρους της κλασικής κίνησης το σώμα βαραίνει, πέφτει κάτω, σέρνεται μέσα στον κύκλο και κλείνει.

Στο τελευταίο μέρος σταδιακά το σώμα της χορεύτριας μεταμορφώνεται μέσα από την πόζα σε γυναικείο, περνάει από τις δισδιάστατες στάσεις στην τρισδιάστατη κίνηση, γίνεται ανθρώπινο, εγκαταλείπει την προσποίηση και την εικαστικότητα και βρίσκει τον ρυθμό. Το βλέμμα είναι περισσότερο σίγουρο και κοιτάει στο κοινό. Το πρόσωπό της είναι το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, η χορεύτρια δεν είναι πλέον μαριονέτα, αλλά καθοδηγεί η ίδια την κίνηση και νομίζει πως επιλέγει την διάθεσή της. Ο χορός του Voguing είναι μια πιο σύγχρονη φόρμα μέσα στην οποία εντάσσονται οι πόζες του Βασλάβ Νιζίνσκυ. Κάνοντας κύκλους συνεχώς μέσα σε αυτήν την νέα

συνθήκη, μέσα σε αυτήν την ψευδαίσθηση, χάνει αυτό, το οποίο βρήκε στην πορεία και τελικά σωριάζεται στο έδαφος.

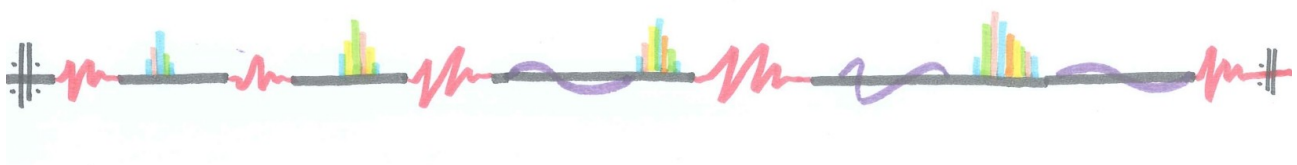
4.4. Ερμηνευτικές τεχνικές

Κάποιες ερμηνευτικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν στην παραγωγή του μουσικού ήχου αξίζουν ιδιαίτερης αναφοράς. Τα εφφέ με τη λειτουργία της καθυστέρησης (delay) μέσω της τεχνικής της υπερφόρτωσής τους παρήγαγαν θορύβους σε διαφορετικές συχνотικές περιοχές και με διαφορετικές υφές. Το εφφέ του tremolo δημιούργησε τις αντιθέσεις μεταξύ του συνεχούς και του διακοπτόμενου ήχου καθώς και μεταξύ του συντονισμού και της τυχαίας ρυθμικής άρθρωσης, μέσω της προαναφερόμενης λειτουργίας *random*. Η κεντρική αναλογική κονσόλα χρησιμοποιήθηκε κατά την διάρκεια της παράστασης για την επιλεκτική ενίσχυση ή την αποκοπή συχνотικών περιοχών καθώς και για την σταδιακή εμφάνιση ή το σβήσιμο των επαναλαμβανόμενων μουσικών μοτίβων.

4.5. Η γραφική παρτιτούρα

Μέσα από τις μουσικές πρόβες αλλά και τις δοκιμές με τον χορό και την σκηνοθεσία φάνηκε η χρησιμότητα αλλά και η αναγκαιότητα της δημιουργίας μιας γραφικής παρτιτούρας, από την οποία θα μπορούσε να παίρνει συνεχή ανατροφοδότηση τόσο η μουσική όσο και η χορευτική δραματουργία. Για την δημιουργία της χρησιμοποιήσα στοιχεία από την συμβατική μουσική σημειογραφία και σύμβολα προερχόμενα από την μουσική και την ψηφιακή τεχνολογία. Σημαντική πηγή έμπνευσης επίσης αποτέλεσαν οι γραφικές παρτιτούρες των Ανέστη Λογοθέτη, Cornelius Cardew, Cathy Berberian, Gabrielle Cerberville και Wadada Leo Smith.

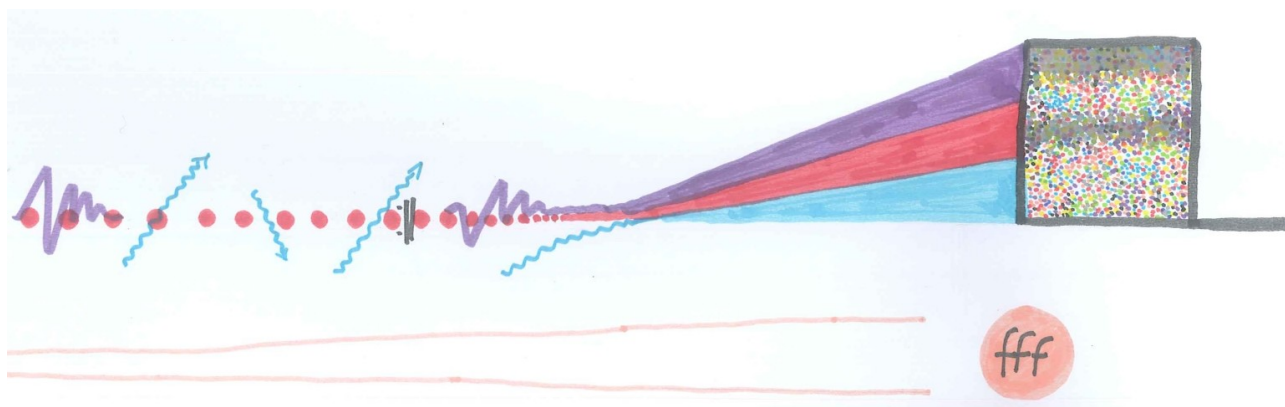
Ο βασικός ήχος στην χαμηλή συχνотική περιοχή, ο οποίος διαταράσσεται ή/και εμπλουτίζεται, καθαρός συμβολίζεται με το μαύρο χρώμα, ενώ επεξεργασμένος με το κόκκινο χρώμα. Η αποκλίσεις επάνω και κάτω από την κεντρική γραμμή καθώς και το μέγεθος των συμβόλων σημαίνουν την ένταση της εμφάνισης του ήχου σε σχέση με την κεντρική συχνότητα. Οι πολύχρωμες στήλες σημαίνουν την ανάδειξη των διαφορετικών αρμονικών¹⁹ του βασικού ήχου. (Εικόνα 1)



Εικ. 1

¹⁹ F. Alton Everest, Εγχειρίδιο Ακουστικής, 5th ed. (Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Τζιόλα, 1977), τίτλος πρωτοτύπου: The Master Handbook of Acoustics, 5th edition.

Η ρυθμική ενεργοποίηση φαίνεται μέσα από τη στοίχιση σε σειρά των μικρών κύκλων, οι οποίοι σταδιακά συγκλίνουν για να αποτελέσουν και πάλι μια ενιαία γραμμή. Η κορύφωση, η οποία πρέπει να επιτευχθεί, μοιάζει ακουστικά με τα χιόνια της τηλεόρασης και εδώ έχει τη μορφή μιας οθόνης με pixel. Η χρήση της συμβατικής σημειογραφίας των δυναμικών (όπως για παράδειγμα του fortississimo) δεν σχετίζεται με την πραγματική ένταση του ήχου αλλά με την αίσθηση της συνολικής έντασης και του όγκου. Εδώ χρησιμοποιείται και το σήμα του glissando. (Εικόνα 2)



Εικ. 2

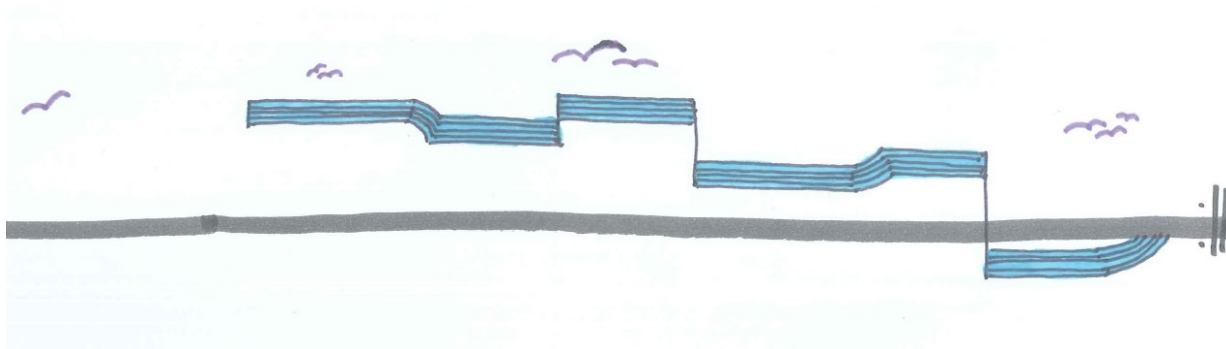
Η σειρά των σχημάτων στο τέλος του συστήματος σχετίζεται με το σχήμα της κυματομορφής και την γραφική απεικόνισή του στα ηλεκτρονικά μουσικά μηχανήματα (Εικόνα 3).



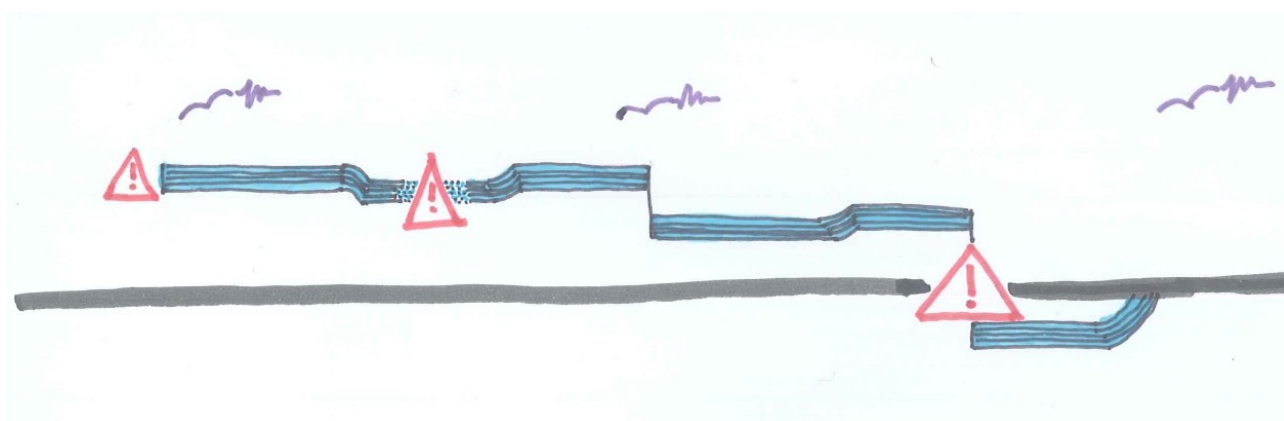
Εικ. 3

Ο σχεδιασμός των πενταγράμμων στο τρίτο μέρος καθώς και η κατεύθυνσή τους υπονοεί την ύπαρξη και την ενδεικτική συμπεριφορά της μελωδίας (Εικόνα 4). Στη συνέχεια του μέρους η μελωδία διακόπτεται από τον θόρυβο, ο οποίος μοιάζει με το ηχητικό σήμα του σφάλματος στους ψηφιακούς υπολογιστές (Εικόνα 5).

Τα σημεία της επανάληψης σημαίνουν τον διαχωρισμό των υπομερών για την διευκόλυνση της παρακολούθησης της παρτιτούρας αλλά και την προτροπή για την επάκταση της διάρκειας των τμημάτων, τα οποία βρίσκονται μεταξύ των σημείων επανάληψης.

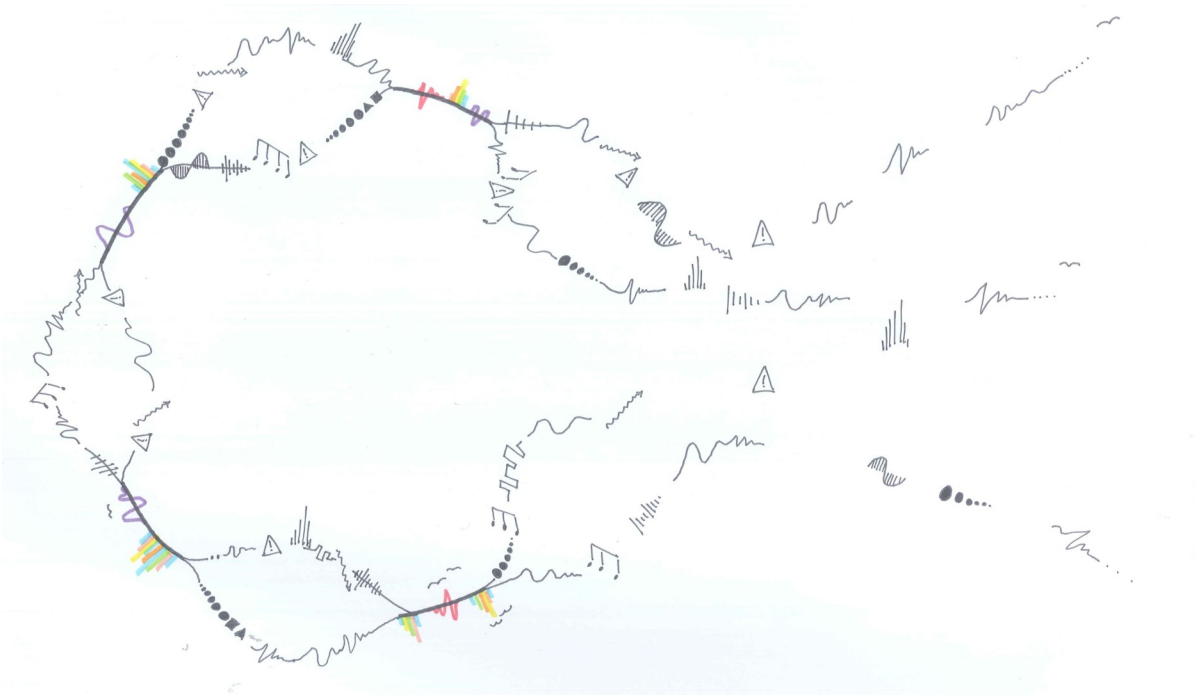


Εικ. 4



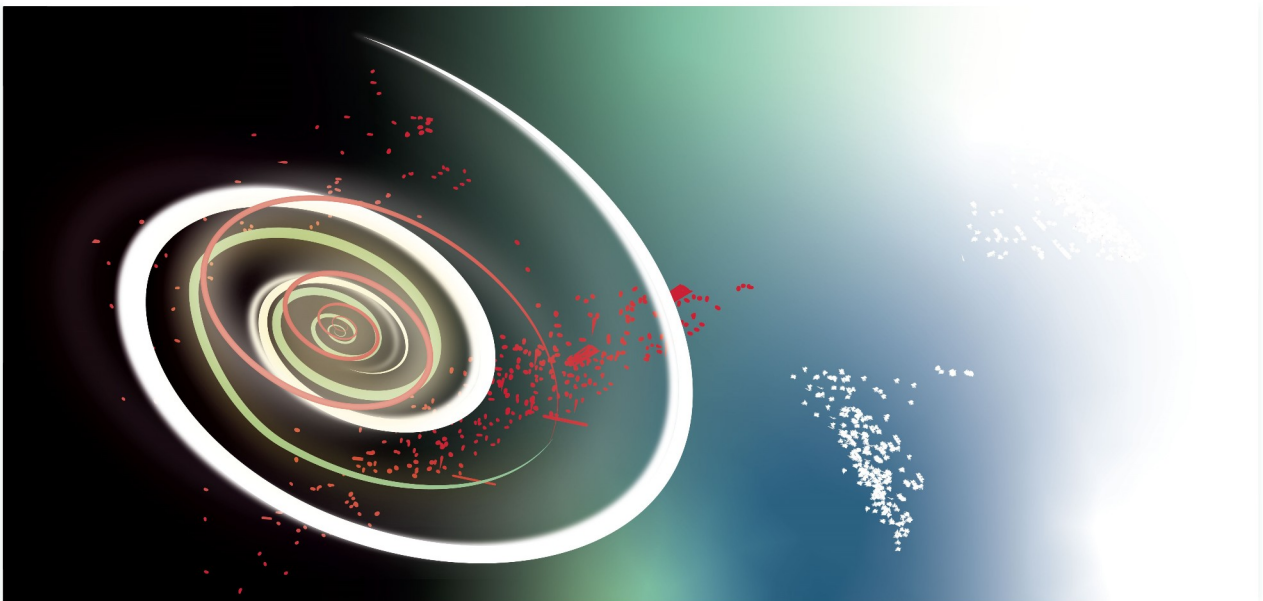
Εικ. 5

Στο τέταρτο μέρος ο συντονισμός και η τυχαιότητα συμβολίζονται με την απόκλιση και την σύγκλιση των γραμμών καθώς και με τους χρωματισμούς (Εικόνα 6).



Εικ. 6

Το τελευταίο μέρος, το οποίο είναι διαφορετικό σε ύφος, έχει τη μορφή ενός εξώφυλλου. Ο αποχρωματισμός στην δεξιά πλευρά της εικόνας σχετίζεται με το τελευταίο υπομέρος του έργου, όπου λαμβάνει χώρα η μεταμόρφωση των χαμηλών σε ψηλές συχνότητες. (Εικόνα 7)



Εικ. 7

5. Συμπεράσματα

Η παρατήρηση της συμπεριφοράς των μουσικών ερμηνευτών και αντίστοιχα των μουσικών γεγονότων απέδωσε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Σε γενικές γραμμές τα πλαίσια του δομημένου αυτοσχεδιασμού λειτούργησαν θετικά στην διατήρηση της ζωντάνιας του ήχου, ο οποίος χαρακτηριζόταν σε κάθε πρόβα από αμείωτη κίνηση και διαρκές ενδιαφέρον. Τα πλαίσια υπήρξαν σημαντικά, δίνοντας την αίσθηση της σταθερότητας, πάνω στην οποία θα μπορούσαν εν δυνάμει να εμφανιστούν κάθε φορά οι μεγαλύτερες ή μικρότερες ομοιότητες και αποκλίσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η γραφική αναπαράσταση της βασικής συνθετικής δομής. Ο σχεδιασμός και η χρήση της γραφικής παρτιτούρας βοήθησε τόσο στην οργάνωση των τελευταίων προβών της μουσικής και του χορού, όσο και στην διάρκεια της παράστασης.

Παρόλο που οι τεχνικές δυσκολίες ήταν μερικές φορές αποτρεπτικές για την πραγμάτωση της πρόβας, οι λύσεις στα περισσότερα τεχνικά προβλήματα υπήρχαν μέσα στα εγχειρίδια χρήσης των ηλεκτρονικών μηχανημάτων.

Όσον αφορά στην διαδικασία της οργάνωσης του υλικού, η χρήση των εξωμουσικών εναυσμάτων, όπως της μαθηματικής υπόθεσης και των εννοιών της μονοδρομίας και των ημερολογιακών τετραδίων του Βασλάβ Νιζίνσκυ, βελτίωσε την αποτελεσματικότητα, διευκόλυνε την λήψη των αποφάσεων και αύξησε την ταχύτητα της σύνθεσης.

Τέλος, η συνεργασία μεταξύ του μουσικού και του χορευτικού αυτοσχεδιασμού και η σχέση, η οποία δημιουργήθηκε, υπήρξε καθοριστική. Η συνεχής ανατροφοδότηση επηρέασε αμοιβαία την δομή τόσο της μουσικής όσο και της χορευτικής δραματουργίας. Κάποια σημεία στο μουσικό έργο χρειάστηκε να παραταθούν, με σκοπό να δοθεί περισσότερος χρόνος στη μετάβαση από τη μία φόρμα της κίνησης στην άλλη, ενώ σε γενικές γραμμές η χορευτική κίνηση, κυρίως στα πρώτα μέρη, προτιμήθηκε να είναι περισσότερο αργή και στατική.

6. Βιβλιογραφία

- Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook* (Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York: Routledge, 2010).
- Tim Cresswell, "'You Cannot Shake That Shimmie Here': Producing Mobility on the Dance Floor," *Cultural Geographies* 13, no. 1 (January 2006): 55–77, <https://doi.org/10.1191/1474474006eu350oa>.
- Ann Daly, *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture* (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2002).
- André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (New York ; London: Routledge, 2006)
- Waslaw Nijinsky and Joan Ross Acocella, *Ημερολογιακά Τετράδια: Πλήρης Έκδοση Χωρίς Περικοπές* (2002).
- Bronislava Nijinska, *Bronislava Nijinska--Early Memoirs* (Durham: Duke University Press, 1992).
- Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1998).
- Γιάννης Ξενάκης and Μάκης Σολωμός, *Κείμενα Περί Μουσικής και Αρχιτεκτονικής* (Athens: Papadopoulos, 2001).

- Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez* (United Kingdom: Thames and Hudson, 1985).
- B. Irina Gorbunova and V. Sergey Chibirev, *Mathematical Modeling of Musical Creative Process* (2019).
- Raymond Murray Schafer, "Our Sonic Environment and the Tuning of the World," in *The Soundscape* (1977).
- Boris Lyubenov, "Music Analysis of the Electronic Dance Music" (2017).
- John Chowning and David Bristow, *FM Theory & Applications: By Musicians for Musicians* (Yamaha Music Foundation, 1986).
- Antti Huovilainen and Vesa Välimäki, "New Approaches to Digital Subtractive Synthesis," in *ICMC* (2005).
- Mark Jenkins, *Analog Synthesizers: Understanding, Performing, Buying: From the Legacy of Moog to Software Synthesis* (Routledge, 2019).
- B. Tarquin, *Stomp on This!: The Guitar Pedal Effect Guidebook*, illustrated ed. (Cengage Learning PTR, 2015).
- *Guitar Effects Guide Book*, vol. 19 (Roland Corporation U.S., 2004).
- F. Alton Everest, *Εγχειρίδιο Ακουστικής*, 5th ed. (Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Τζιόλα, 1977), τίτλος πρωτοτύπου: *The Master Handbook of Acoustics, 5th edition*.

- Willem Veys, "Introduction to the Monodromy Conjecture," arXiv preprint arXiv:2403.03343 (2024).
- Memas Kolaitis, *English - Greek Dictionary of Pure and Applied Mathematics*, vol. 2 (Athens, Greece: The Technical Chamber of Greece, 1976).
- Mark Marrington, "Composing with the Digital Audio Workstation," in *The Singer-Songwriter Handbook*, eds. J. Williams and K. Williams (New York: Bloomsbury Academic, 2017).

7. Παράρτημα

7.1. Γραφικές παρτιτούρες

/MourosAndreasPr2024extra1.pdf

7.2. Εγχειρίδια χρήσης εξοπλισμού

Μοντέλο	Κατασκευαστής	Σύνδεσμος λήψης
Model: Cycles	Electron	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Volca FM	Korg	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Volca Kick	Korg	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Volca Bass	Korg	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Tube Screamer	Ibanez	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Treminator	Dreadbox	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Darkness	Dreadbox	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Rubberneck Analog Delay	DOD/Digitech	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual
Spirit F1	Soundcraft	Εγχειρίδιο χρήσης/User Manual

7.3. Επιλογή κειμένων από τα ημερολόγια του Νιζίνσκυ

“Ένας περίπατος του Βασλάβ Νιζίνσκυ”

[...]

Θέλω να πάω περίπατο, γιατί κουράστηκα να κάθομαι, κι αν δεν με προσέξουν θα πάω μόνος. Όλοι θα νομίσουν ότι δουλεύω και θα βγω από τη σκάλα υπηρεσίας. Θα ανεβώ πολύ ψηλά και θα κοιτάξω κάτω, γιατί θέλω να αισθανθώ το ύψος. Πάω...

[...]

Μια μέρα, ήμουν στα βουνά και βρέθηκα σε έναν δρόμο που οδηγούσε σε ένα βουνό. Τον ακολούθησα, και σταμάτησα. Ήθελα να μιλήσω πάνω στο βουνό, γιατί αισθάνθηκα αυτή την επιθυμία. Δεν μίλησα, γιατί σκέφτηκα ότι όλοι θα έλεγαν πως αυτός ο άνθρωπος είναι τρελός. Δεν ήμουν τρελός, γιατί αισθάνθηκα. Δεν αισθάνθηκα πόνο, αλλά αγάπη για τους ανθρώπους. Ήθελα να φωνάξω από το βουνό προς τη μικρή πόλη του Σαιν Μόριτς. Δεν φώναξα, γιατί αισθάνθηκα ότι θα έπρεπε να πάω πιο μακριά. Πήγα πιο μακριά, και είδα ένα δέντρο. Το δέντρο μου είπε ότι δεν μπορούσε να μιλήσει κανείς εκεί, γιατί οι άνθρωποι δεν καταλαβαίνουν το συναίσθημα. Πήγα πιο μακριά. Λυπήθηκα που αποχωρίστηκα το δέντρο, γιατί με είχε νιώσει. Έφυγα.

[...]

Δεν αγαπώ την Τέσσα, γιατί πίνει και γλεντοκοπάει, αλλά την αγαπώ επειδή συναισθάνεται την τέχνη. Είναι ηλίθια. Δεν καταλαβαίνει τη ζωή. Δεν μπορεί να κάνει τον άντρα της να μην πίνει, απεναντίας, πίνει και αυτή. Πίνει μαβέρα, λικέρ κλπ. Φοβάμαι για αυτή, γιατί όποτε αισθάνεται την ανάγκη να χορέψει, τρεκλίζει. Η γυναίκα μου δεν τρεκλίζει όταν νιώθει την ανάγκη να χορέψει. Είναι μια γυναίκα με καλή υγεία, μόνο που σκέφτεται πολύ. Φοβάμαι για αυτήν, γιατί πιστεύω ότι η σκέψη μπορεί να την εμποδίσει να με καταλάβει. Φοβάμαι για αυτή, γιατί δεν καταλαβαίνει τους σκοπούς μου. Συναισθάνεται πολλά πράγματα, αλλά αγνοεί την ουσία τους. Φοβάμαι να της το πω, γιατί ξέρω ότι θα φοβηθεί. Θέλω να την επηρεάσω με άλλον τρόπο. Με ακούει. Την ακούω. Θα με καταλάβει άμα οι άλλοι της πουν ότι αυτά που κάνω είναι καλά. Βρίσκομαι μπροστά σε έναν γκρεμό όπου θα μπορούσα να πέσω, αλλά δεν φοβάμαι να πέσω, γιατί δεν θα πέσω. Ο θεός θέλει να πέσω, γιατί με βοηθάει όταν πέφτω. Μια φορά, είχα πάει να περπατήσω, και μου φάνηκε ότι υπήρχε αίμα πάνω στο χιόνι, έτσι λοιπόν έτρεξα, ακολουθώντας τα ίχνη. Μου φάνηκε ότι είχαν σκοτώσει κάποιον, αλλά που ακόμα ήταν ζωντανός, έτρεξα λοιπόν σε άλλη κατεύθυνση, και είδα ένα μεγάλο ίχνος από αίμα. Φοβήθηκα, αλλά περπατούσα προς

τον γκρεμό. Κατάλαβα ότι τα ίχνη δεν ήταν από αίμα, αλλά από κάτουρο. [...] Θέλω να περιγράψω τους περιπάτους μου. Όταν περπατούσα στο χιόνι, είδα ένα ίχνος από σκι που σταματούσε μπροστά στο ίχνος του αίματος. Φοβήθηκα ότι είχαν θάψει κάποιον κάτω από το χιόνι, γιατί τον είχαν ξεκάνει χτυπώντας τον απανωτά με μπαστούνι. Φοβήθηκα, και γύρισα πίσω τρέχοντας. Γνωρίζω ανθρώπους που φοβούνται. Εγώ δεν φοβάμαι, γι' αυτό ξαναγύρισα, αισθάνθηκα λοιπόν ότι ήταν ο θεός που με δοκίμαζε για να δει αν τον φοβάμαι ή όχι. Είπα δυνατά: “Όχι, δεν φοβάμαι τον θεό, γιατί είναι η ζωή και όχι ο θάνατος”. Ο θεός, λοιπόν, με έκανε να πάω προς τον γκρεμό λέγοντας ότι ένας άνθρωπος κρεμόταν από εκεί, και έπρεπε να τον σώσω. Φοβόμουν.[...]

Ο θεός μου είπε: “Τύρνα στο σπίτι σου και πες στη γυναίκα σου ότι είσαι τρελός”. Κατάλαβα ότι ο θεός ήθελε το καλό μου, γι' αυτό πήγα στο σπίτι με την πρόθεση να της αναγγείλω αυτό το νέο.

Στο δρόμο, ξαναείδα τα ίχνη από αίμα, αλλά δεν τους έδωσα σημασία. Ο θεός μου έδειξε αυτά τα ίχνη για να τον αισθανθώ. Τον αισθάνθηκα, και γύρισα. Μου ειπε να ξαπλώσω στο χιόνι. Ξάπλωσα. Με διέταξε να μείνω έτσι ξαπλωμένος πολύ ώρα. Έμεινα έτσι μέχρις ότου αισθάνθηκα το κρύο στα χέρια μου. Το χέρι μου άρχισε να παγώνει. Τράβηξα το χέρι μου λέγοντας ότι αυτός δεν ήταν ο θεός, γιατί με πονούσε το χέρι μου. Ο θεός ήταν ικανοποιημένος, και με διέταξε να επιστρέψω, αλλά μετά από μερικά βήματα, με διέταξε να ξαναξαπλώσω στο χιόνι, κοντά σε ένα δέντρο. Κρεμάστηκα από το δέντρο, και ξάπλωσα πέφτοντας ανάσκελα, αργά. Ο θεός με διέταξε και πάλι να μείνω πάνω στο χιόνι. Έμεινα εκεί για πολύ ώρα. Δεν αισθανόμουν κρύο, όταν ο θεός με διέταξε να σηκωθώ. Σηκώθηκα. Μου είπε ότι μπορώ να γυρίσω στο σπίτι μου. Ξαναξεκίνησα. Ο θεός μου είπε: “Σταμάτα!” Σταμάτησα. Βρισκόμουν πάνω στα ίχνη του αίματος. Με διέταξε να πάω πίσω. Το έκανα. Μου είπε: “Σταμάτα!”. Ξέρω ότι όλος ο κόσμος θα σκεφτεί ότι τα επινόησα όλα αυτά, αλλά πρέπει να πω ότι όλα αυτά είναι η απόλυτη αλήθεια και ότι όλα αυτά τα έζησα πραγματικά. Έκανα όλα όσα γράφω. Θα γράφω μέχρι να μουδιάσει το χέρι μου. Δεν κουράζομαι για αυτό θα γράψω κι άλλο. Χτυπούν στο σπίτι. Όλοι κοιμούνται. Εγώ δεν νυστάζω, γιατί αισθάνομαι πολλά πράγματα.

[...]

Θα μείνω μόνος. Θα κλαίω μόνος. Κλαίω όλο και πιο πολύ, αλλά δεν σταματάω να γράφω. Φοβάμαι ότι ο δόκτωρ Φρένκελ, ο φίλος μου, θα μπει και θα με δει να κλαίω. Δεν θέλω να τον συγκινήσω με τα δάκρυά μου. Δεν κλαίω δυνατά, και δεν με ακούνε στο άλλο δωμάτιο. Κλαίω έτσι που να μην ενοχλώ κανέναν.

[...]

Μια φορά, πήγα να περπατήσω προς το απόγευμα. Ανέβαινα γρήγορα. Σταμάτησα στο βουνό. Είχα πάει μακριά. Κρύωνα. Υπέφερα από το κρύο. Αισθάνθηκα ότι έπρεπε να γονατίσω. Γονάτισα γρήγορα. Μετά από αυτό, αισθάνθηκα ότι έπρεπε να βάλω το χέρι μου πάνω στο χιόνι. Ακούμπησα το χέρι μου, και ξαφνικά ένιωσα έναν πόνο. Ούρλιαξα από τον πόνο, και τράβηξα το χέρι μου. Κοίταξα ένα αστέρι που δεν μου είπε “καλημέρα”. Δεν μου λαμπήρησε. Φοβήθηκα και θέλησα να φύγω, αλλά δεν μπορούσα, γιατί τα γόνατά μου ήταν κολλημένα στο χιόνι. Έβαλα τα κλάματα. Κανείς δεν άκουσε τα κλάματά μου. Κανένας δεν ήρθε να με βοηθήσει. Μου άρεσε να πηγαίνω περιπάτους, για αυτό ένιωσα τρόμο. Δεν ήξερα τι να κάνω. Δεν καταλάβαινα τον σκοπό της επιβράδυνσής μου. Λίγα λεπτά αργότερα, γύρισα, και είδα ένα κλειστό σπίτι. Λίγο μακρύτερα ένα σπίτι με πάγο στη σκεπή. Φοβήθηκα και φώναξα πολύ δυνατά: “Θάνατος!”. Δεν ξέρω γιατί, κατάλαβα ότι έπρεπε να φωνάξω “Θάνατος!”. Μετά από αυτό, ένιωσα ζεστασιά σε όλο μου το σώμα. Η ζέστη σε όλο μου το σώμα μου έδωσε τη δυνατότητα να σηκωθώ.

[...]

Δεν μπορούσα να πάω πιο μακριά, αλλά ξαφνικά αισθάνθηκα μια τεράστια δύναμη και άρχισα να τρέχω. Δεν έτρεξα για πολύ ώρα. Έτρεξα μέχρι που αισθάνθηκα το κρύο. Το κρύο με χτύπησε στο πρόσωπο. Φοβήθηκα. Κατάλαβα ότι ο άνεμος ήταν νότιος. Κατάλαβα ότι ο νοτιός θα έφερνε χιόνι. Περπατούσα πάνω στο χιόνι. Το χιόνι έτριζε. Μου άρεσε το χιόνι. Άκουγα το τρίξιμο του χιονιού. Μου άρεσε να ακούω τον ήχο των βημάτων μου. Το βήμα μου ήταν γεμάτο ζωή. Κοίταξα των ουρανό και είδα τα αστέρια που είχαν αρχίσει να μου σπινθηρίζουν. Σε αυτά τα αστέρια αισθάνθηκα τη χαρά. Ένωσα χαρούμενος και έπαψα να κρυώνω. Περπάτησα. Περπάτησα γρήγορα, γιατί είχα προσέξει ένα μικρό δασάκι που δεν είχε φύλλα. Ένωσα το κρύο στο κορμί μου. Κοίταξα τα αστέρια και είδα ένα αστέρι που ήταν ακίνητο. Περπατούσα. Περπατούσα γρήγορα, γιατί αισθάνθηκα τη ζέστη στο σώμα μου. Περπατούσα. Άρχισα να κατεβαίνω το

μονοπάτι όπου δεν μπορούσες να δεις τίποτα. Περπατούσα γρήγορα, αλλά με σταμάτησε ένα δέντρο που στάθηκε η σωτηρία μου. Ήμουν μπροστά σε έναν γκρεμό. Ευχαρίστησα το δέντρο. Με ένωσε, γιατί το είχα αγκαλιάσει. Το δέντρο πήρε τη θερμότητά μου, και εγώ πήρα την θερμότητα του δέντρου. Δεν ξέρω ποια θερμότητα από τις δύο ήταν η πιο αναγκαία. [...] Περπατούσα, περπατούσα...

[...]

Κάπου μακριά διέκρινα μια γυναίκα που είχε ζαρώσει από το κρύο. Είχα ζαρώσει και εγώ. Κρύωνα, γιατί ήταν χειμώνας, και βρισκόμουν στα δύο χιλιάδες μέτρα. Συνέχισα. Ξαφνικά πρόσεξα μία ανοιχτή πόρτα, και μπήκα. Δεν είδα κανέναν,

πέρασα λοιπόν από δωμάτια που ήταν κλειδωμένα. Πρόσεξα μια μισάνοιχτη πόρτα, και μπήκα. Ξαφνικά αισθάνθηκα μία βρώμα. Η βρώμα ερχόταν από μέσα από το δωμάτιο. Κοίταξα προσεκτικά και είδα ότι επρόκειτο για βρώμικη τουαλέτα. Σχεδόν έβαλα τα κλάματα, γιατί σκέφτηκα ότι θα έπρεπε να κοιμηθώ σε μια βρώμικη τουαλέτα. Βγήκα στο δρόμο. Ο δρόμος ήταν άδειος. Συνέχισα. Ξαφνικά, ένιωσα να με σπρώχνουν από αριστερά, και ακολούθησα. Ακολούθησα έναν κακόδρομο. [...] Ο δρόμος ήταν μακρής και ανηφορικός, αλλά δεν φοβόμουν την ανηφόρα. Περπατούσα και όλο περπατούσα. Ξαφνικά ένιωσα κουρασμένος και κάθισα στο κιγκλίδωμα του δρόμου. Καθόμουν και ξεκουραζόμουν. Κρύωνα. Πάγωνα, αλλά δεν φοβόμουν μήπως πεθάνω από το κρύο, γιατί ένιωθα ακόμη αρκετοί ζέστη. Κάθισα και περίμενα. Είδα αυτοκίνητα να περνούν και περαστικοί, αλλά δεν κουνιόμουν. Πίστευα ότι έπρεπε να παραμείνω καθισμένος, αλλά ξαφνικά αισθάνθηκα τη δύναμη να σηκωθώ. Σηκώθηκα και έφυγα. Περπατούσα και όλο περπατούσα. Συνάντησα κάρτα φορτωμένα ξύλο, και περπάτησα πλάι τους. Είδα ένα άλογο που έτρεχε στην ανηφόρα, και έτρεξα. Το έκανα χωρίς να σκεφτώ, αλλά νιώθωντάς το. Έτρεχα, και ήμουν ξέπνοος. Δεν μπορούσα να τρέξω και περπάτησα.

[...]

Ο θάνατος ήρθε απροειδοποίητα, γιατί τον επιθύμησα. Είπα στον εαυτό μου ότι δεν ήθελα πια να ζήσω. Έχω ζήσει λίγο. Έχω ζήσει μόνο έξι μήνες. Μου είπαν ότι ήμουν τρελός. Νόμιζα ότι ήμουν ζωντανός. Δεν με άφηναν ήσυχο. Ζούσα μέσα στη χαρά αλλά οι άνθρωποι γύρω μου έλεγαν ότι είμαι κακός.

[...]

Δεν μου αρέσει το χαρτί. Είμαι ένα άγριο ζώο. Είμαι ένας κακός άνθρωπος. Λυπάμαι για τον εαυτό μου και τους ομοίους μου. Δεν είμαι άνθρωπος, αλλά ζώο. Ξέρω ότι θα πουν πως είμαι κακός, γιατί γράφω πράγματα κακά. Αισθάνομαι κακός. Δεν θέλω το κακό, αλλά θέλουν το κακό μου. Δεν μπορώ να γράφω όμορφα, γιατί είμαι κακός. Δεν γράφω ήρεμα. Το χέρι μου είναι νευρικό. Εγώ είμαι νευρικός. Είμαι κακός και νευρικός. Δεν μπορώ να είμαι ήρεμος. Δεν θέλω να είμαι ήρεμος. Θα είμαι κακός. Είμαι ένας αχρείος. Είμαι ο πιο κακός στον κόσμο. [...] Έμεινα ξαπλωμένος, έμεινα ξαπλωμένος. Ήμουν θλιμμένος. Έκλαιγα μέσα στην ψυχή μου. Άρχισα να κινούμαι, και σήκωσα το ένα πόδι. Αισθάνθηκα ένα νεύρο μέσα σε αυτό το πόδι. Άρχισα να κουνάω αυτό το νεύρο. Κουνούσα τα δάχτυλα του ποδιού μου μέσω αυτού του νεύρου. Κατάλαβα ότι το μεγάλο μου δάχτυλο δεν ήταν καλό, γιατί δεν είχε νεύρο. Κατάλαβα τον θάνατο. Κουνούσα το μεγάλο δάχτυλο, και τα άλλα δάχτυλα κουνιούνταν μετά από αυτό. Κατάλαβα ότι τα άλλα δάχτυλα δεν είχαν νεύρα, και ότι ζούσαν με το νεύρο του μεγάλου δαχτύλου.

[...]

Δεν θέλω το χαμόγελό σου, γιατί μυρίζει θάνατο. Δεν είμαι ο θάνατος, και δεν χαμογελάω. Δεν γράφω για να αστείευτώ. Γραφω για να κλάψω. Είμαι ένας άνθρωπος με συναίσθημα και λογική. Είσαι ένας άνθρωπος με ευφροσύνη, αλλά χωρίς συναίσθημα. Το συναίσθημά σου είναι κακό. Το συναίσθημά μου είναι καλό. Θεες να με καταστρέψεις. Θέλω να σε σώσω. Θέλω το καλό σου. Θέλεις το κακό μου. Γνωρίζω τα κόλπα σου. Προσποιόμουν ότι ήμουν νευρικός. Προσποιόμουν ότι ήμουν ηλίθιος. Δεν ήμουν ένα παιδί. Ήμουν ο θεός. Είμαι ο θεός μέσα σου. Είσαι ένα θηρίο, και είμαι αγάπη. Δεν τους αγαπάς αυτούς τώρα. Αγαπώ αυτούς εδώ, όλους, τώρα. Μην σκέφτεσαι, μην ακούς. Δεν είμαι δικός σου. Δεν είσαι δικός μου. Σ' αγαπώ τώρα. Σ' αγαπώ πάντα. Είμαι δικός σου. Είμαι δικός μου. Είσαι δικός μου. Μου αρέσει να σε κλίνω. Είμαι δικός σου. Είμαι δικός μου.