

Ζωγραφίζοντας με ήχους, σκηνοθετώντας ήχους: Ένας μικρός αναστοχασμός

Θα ήταν βολικό να σας πω δυο λόγια για τη δουλειά μου μετά την ακρόαση της και όχι πριν από αυτήν, αλλά το πρόγραμμα του Φεστιβάλ συντάχθηκε έτσι που πρέπει να ακολουθήσω την αντίστροφη σειρά. Αν πρέπει λοιπόν να ξεκινήσω δίνοντας μια ιστορική διάσταση, η συζήτηση αντικατοπτρίζει ένα πολύ γενικότερο και μεγάλο θέμα, την σχέση ανάμεσα στην προφορικότητα και την γραπτότητα, ένα ερώτημα που δεν περιορίζεται μόνο στην μουσική. Ο Walter Ong στο κλασικό έργο του καταδεικνύει, μελετώντας ουσιαστικά την ποίηση, ότι η γραπτότητα υποβάλλει (και τελικά επιβάλλει) εντελώς διαφορετικούς τρόπους δημιουργίας από την προφορικότητα. Παρόμοια θέματα έχουν τεθεί από πολύ παλαιότερα, και θα ανέφερα ως ενδεικτικό παράδειγμα τον Φαίδρο του Πλάτωνα, όπου ουσιαστικά διαπιστώνεται ότι η γραφή αχρηστεύει τη μνήμη. Αν φέρουμε τη συζήτηση μας στη μουσική, οι διάφορες μορφές μουσικής γραφής είναι ξεκάθαρο ότι οδηγούν σε νέους τρόπους σκέψης, πολύ χαρακτηριστικούς στην εξέλιξη της μουσικής της νεώτερης Ευρώπης (στο έργο συνθετών από πριν τον Bach μέχρι και μετά τον Schoenberg κλπ). Η ηχογράφηση, μια διαφορετική μορφή γραπτότητας, υποβάλλει και εν τέλει επιβάλλει ακόμη μια αλλαγή στον τρόπο που καταλαβαίνουμε τη μουσική. Αυτό από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά.

Οι ηχογραφήσεις (και παράλληλα οι τεχνολογίες μηχανικής αναπαραγωγής των ηχογραφημάτων, που εμφανίστηκαν λίγα χρόνια αργότερα) άλλαξαν γενικά το μουσικό τοπίο. Η μουσική άρχισε να χάνει τα επιτελεστικά χαρακτηριστικά της («μια τέχνη όπου το έργο υπάρχει την ώρα που πραγματοποιείται») και να αποκτά μια αποτελεστική διάσταση, ανάλογα με τις εικαστικές τέχνες (όπου το έργο τέχνης υπάρχει αφού ολοκληρωθεί, στο διηνεκές). Η μουσική άρχισε να γίνεται ανπληπτή περισσότερο ως άκουσμα και λιγότερο ως επιτελούμενο και, σύντομα, πολλά εικαστικά στοιχεία της μουσικής επιτέλεσης (χαρακτηριστικό παράδειγμα, η κίνηση των οπερατικών τραγουδιστών στη σκηνή) άρχισαν να εξομοιώνονται ηχητικά στην ηχογράφηση. Η μουσική σταδιακά έγινε «αυτό που ακούγεται» παρά «αυτό που παίζεται». Ο ήχος αποκόπηκε από την πηγή του, «αποσωματοποιήθηκε», αυτονομήθηκε, έγινε αντικείμενο αναδρομικής επεξεργασίας, μετά (και όχι κατά) την παραγωγή του. Αυτό, ταυτόχρονα, άνοιξε ένα νέο πεδίο. Οι ηχογραφημένοι ήχοι, ανεξάρτητα από τον τρόπο της παραγωγής τους, και με δεδομένη την απόλυτη έλλειψη εικόνας (αυτό που ο Heiner Goebbels χαρακτήρισε κάποτε «μηδενική οπτική διάσταση»), άρχισαν να γίνονται αντικείμενο ανασύνθεσης. Φτάνουμε έτσι στα πρώτα ανοίγματα της γαλλικής *musique concrète*, αν και θα πρέπει να αναφέρουμε και τις παλαιότερες, φαντασιακές στην εποχή τους, απόπειρες του φουτουριστή ποιητή Filippo Tommaso Marinetti.

Με αυτό το μικρό εισαγωγικό ιστορικό, θα ήθελα να προσδιορίσω τη δουλειά μου όχι σαν μουσική, αλλά σαν γλυπτική ήχων. Η βασική διαφορά στην οποία αναφέρομαι είναι η μορφολογία του χρόνου. Δουλεύω με ηχογραφημένο υλικό, έτσι ο κάθε ήχος, όταν φτάνει να χρησιμοποιηθεί στη σύνθεση, είναι πια ολοκληρωμένος, είναι κλειστός στο χρόνο, δεν είναι εν εξελίξει. Αυτή η διαπίστωση ισχύει γενικώς για όλη τη γενιά των συνθετών που ξεκίνησε με την γαλλική *musique concrète* (από τον πατριάρχη Pierre Schaeffer ως την Eliane Radigue και νεώτερες περιπτώσεις όπως ο Francisco Lopez), δεν περιλαμβάνει όμως κλασσικές περιπτώσεις μουσικής «θορύβων» όπως ο Luigi Russolo ή οι Einstuerzende Neubauten ή ο Masami Akita, που δημιουργούσαν τους ήχους τους σε πραγματικό χρόνο και συνήθως μπροστά σε ακροατήριο. Η περίκλειστη, τετελεσμένη αυτή μορφολογία του χρόνου είναι καθοριστική. Ο «παραδοσιακός» μουσικός είναι δεμένος άρρηκτα με τον χρόνο, καθώς ο ήχος υπάρχει μόνο στο παρόν (ενδεικτικές τέτοιες σκέψεις στον Ong και στον Ingold). Ο ήχος χάνεται ακριβώς τη στιγμή που παράγεται και άρα

αυτό που μπορεί να κρατήσει ο μουσικός, όπως και ο ακροατής, είναι μόνο η ανάμνηση του ήχου και της μουσικής που παίχτηκε.

Ανάλογα φαινόμενα μπορούν αν συζητηθούν στην σχέση ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο· το θέατρο είναι μια επιτελεστική τέχνη, ο κινηματογράφος αντίθετα έχει χαρακτήρα αποτελεστικό, παρόλο που ξεδιπλώνεται στο χρόνο. Ο κινηματογράφος στην πραγματικότητα έχει αυτονομηθεί σε μια νέα «έβδομη» τέχνη, η μουσική που βασίζεται στις ηχογραφήσεις δεν έχει ακόμη διεκδικήσει τέτοια αναγνώριση. Τα κοινά στοιχεία όμως ανάμεσα στις δυο περιπτώσεις είναι πάρα πολλά.

Στην περίπτωση της ηλεκτροακουστικής μουσικής, που δημιουργείται με βάση τον μαγνητοφωνημένο ήχο, πρέπει να παρατηρήσει κανείς ότι ο ήχος συνδυάζεται με μια υλικότητα. Ο ήχος «γίνεται» ένα κομμάτι μαγνητοταινίας, ένα κομμάτι βινυλίου. Παρά το γεγονός ότι οι σημερινή ψηφιακή τεχνολογία θέτει τα όρια της υλικότητας σε αμφισβήτηση (λ.χ. διαβάζω ψηφιακά ένα βιβλίο που δεν το έχω μπροστά μου), η υλικοποίηση του ήχου με την έννοια της αποσύνδεσης του από τον ρέοντα χρόνο είναι δεδομένη. Ουσιαστικά δεν μας προβληματίζει πια. Ο ήχος «υπάρχει» εκεί πέρα, μπορεί να ξαναπαιχτεί όποτε το θέλουμε. Η υλικοποίηση βασίζεται ουσιαστικά στη δυνατότητα των άπειρων (θεωρητικώς) επαναλήψεων. Πατώ το κουμπί και ο ήχος μου είναι εδώ, απaráλλαχτος όπως ήταν. Και το απaráλλαχτος θεωρητικό είναι, βέβαια. Είναι πάντα ίδιος ο ήχος, σε όλες του τις επαναλήψεις; Όχι τελείως, γιατί η κάθε επανάληψη συμβαίνει σε ένα νέο παρόν που εισάγει ένα διαφορετικό πλαίσιο, αλλά ας δεχτούμε καταρχήν τη σταθερότητα του. Επίσης, τα μέσα ηχογράφησης βάζουν πάντα και την δική τους απόχρωση στον ήχο και αυτό έχει γίνει αντικείμενο αισθητικής προσέγγισης και γενικότερης σημασιοδότησης πια. Μια φωνή που ακούγεται καθαρά, «φυσική» ας πούμε, και μια φωνή που ακούγεται σαν από δίσκο γραμμοφώνου σημαίνουν τελείως διαφορετικά πράγματα σε ένα ηχητικό έργο. Το μέσο ηχογράφησης έχει τη δική του επιτελεστικότητα. Οι γενιά του Lo Fi και οι λάτρες του βινυλίου και του γραμμοφώνου μπορούν να σας το επιβεβαιώσουν.

Καθοριστική στην κουβέντα για την υλικότητα είναι η αποδέσμευση από τον ρέοντα χρόνο. Είμαι, ως συνθέτης, απέναντι στο έργο μου, με τον τρόπο που ο γλύπτης είναι απέναντί στο γλυπτό του ή ο ζωγράφος απέναντι στον καμβά του. Το ακούω, το ξανα-ακούω, δοκιμάζω νέους συνδυασμούς, αλλάζω τις αναλογίες των συστατικών κλπ. Μπορώ να το εγκαταλείψω και να το ξαναπιάσω, απ' το σημείο ακριβώς που το άφησα, μετά την πάροδο μερικών ημερών ή και μηνών. Είμαι απέναντι στο έργο, δεν είμαι μέσα σε αυτό, όπως ο «παραδοσιακός» μουσικός. Αυτή η διαδικασία δεν είναι πια χαρακτηριστική μόνο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, συμβαίνει εξίσου καλά σε οποιοδήποτε στούντιο μουσικής παραγωγής, ποπ, ροκ ή όποιου άλλου είδους. Ωστόσο, στην ηλεκτροακουστική μουσική έχει ενδιαφέρον ότι εφαρμόζεται σε ολόκληρη τη δημιουργική διαδικασία, από το πρώτο ξεκίνημα ως την αποπεράτωση.

Όλη αυτή η κουβέντα εισάγει προφανώς έναν προβληματισμό για το αν η ηχητική εγγραφή μπορεί να σημαίνει και καταγραφή του επιτελούμενου, με άλλα λόγια αν έχοντας τον ήχο λ.χ. μιας συναυλίας είναι το ίδιο με το να παρευρεθούμε στη συναυλία. Η απάντηση βέβαια είναι αρνητική. Αυτό που είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε είναι ότι ο ήχος συμπεριφέρεται με κάποια αυτονομία. Είναι συχνή η διαπίστωση ότι μια ερμηνεία που θυμόμαστε ως κακή, στην ηχογράφηση ακούγεται εξαιρετική ή και αντίστροφα (σχετικό σημείωμα του Fripp, επίσης του Chanan). Φτιάχνοντας ηλεκτροακουστική μουσική καταλαβαίνεις ότι η προέλευση ενός ήχου δεν εξαντλεί τη σημασιοδότηση του. Κάθε άλλο. Ο ήχος μπορεί να υποδηλώσει πράγματα που δεν φαίνονται τη στιγμή που παράγεται, και να μην φανερώνει πράγματα που ήταν κραυγαλέα στην παραγωγή του. Τυπικό τέτοιο δείγμα είναι οι ψευδαίσθηση για τους ομιλούντες που δημιουργούν οι φωνές στο ραδιοφωνικό θέατρο.

Ταυτόχρονα, υπάρχουν και νέες εννοιολογήσεις που εισάγονται με την επεξεργασία· ο ακροατής σε πολλές περιπτώσεις εισπράττει τον ήχο της επεξεργασίας, και όχι αυτόν της αρχικής ηχογράφησης.

Το ηχογράφημα είναι αποτέλεσμα. Φυσικά διατηρεί την επιτελεσματικότητα του, όπως και όλα τα έργα των αποτελεσματικών τεχνών· ενδεικτικό παράδειγμα η Μόνα Λίζα που επιτελεί έναν τελείως νέο ρόλο στην εκδοχή του Marcel Duchamp (σχετική συζήτηση στην Born για τον πίνακα). Ως αποτέλεσμα, πρέπει να αντιμετωπιστεί με τον τρόπο που αντιμετωπίζονται τα προϊόντα των αποτελεσματικών τεχνών. Ο ζωγράφος δεν κατασκευάζει τους πίνακες του μέσα στην έκθεση, όμοια και ο συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής φέρνει την σύνθεση του έτοιμη, τελειωμένη, στην ακρόαση της. Αυτό δεν είμαι μεμπτό σε σχέση με τις «παραδοσιακές» λειτουργίες της μουσικής που ξέρουμε, ωστόσο εισάγει μια άλλη προοπτική. Η μουσική αποκόπτεται από τη σωματικότητα της, ενδεχόμενα χάνει το στοιχείο της θεαματικότητας, ενδεχόμενα κερδίζει σε διανοητικό περιεχόμενο ή σε τελειότητα. Ενδεχόμενα, όλα αυτά. Στην πραγματικότητα, στην ακρόαση ηχογραφήματων, η θεαματικότητα και η σωματικότητα μπορούν να προσομοιωθούν με εξαιρετικό τρόπο, ενώ αντίστοιχα, η ανάπτυξη μιας μουσικής διανόησης αποκομμένης από τη σωματικότητα πραγματοποιήθηκε ήδη με την ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας (ιδιαίτερα στη Δυτική Ευρώπη), χωρίς να αμφισβητηθεί ιδιαίτερα η λειτουργία της μουσικής.

Είναι σημαντικό όμως να τονίσουμε εδώ ότι η παρασήμανση, η κάθε λογής παρτιτούρα, αποτελεί ουσιαστικά ένα σύνολο από οδηγίες για την αναδημιουργία του έργου. Είναι κάπως σαν συνταγή μαγειρικής. Το ηχογράφημα είναι μια «κλεισμένη» μορφή, που προσφέρεται για να χρησιμοποιηθεί, λιγάκι σαν κονσέρβα. Φυσικά μπορούμε να επέμβουμε δημιουργικά και στο ηχογράφημα, κι αυτό το έχουν κάνει ουκ ολίγοι δημιουργοί· ενδεικτικά θα ανέφερα τον Christian Marclay, *αν και αυτό αποτελεί και το αντικείμενο της δουλειάς των DJ, που τα τελευταία χρόνια έχει επεκταθεί πολύ πέρα από τα όρια του χορευτικού*. Τα ηλεκτρονικά μέσα μας φέρνουν αντιμέτωπους με πολλές και διαφορετικές μορφές του ήχου· τελειωμένα κομμάτια, αποτυπώσεις ερμηνειών, πρωτογενές υλικό κλπ κλπ. Είναι φανερό ότι μπορούμε να επέμβουμε και απευθείας στα ηλεκτρονικά μέσα και τα ψηφιακά αρχεία· αυτό έγινε πριν μερικές δεκαετίες με το συνθεσάιζερ, και συνεχίζει να γίνεται με τα σημερινά ψηφιακά μέσα. Χαρακτηριστικό αυτής της διαδικασίας είναι ότι φέρνει στην επιφάνεια ήχους που δεν υπήρχαν στο παρελθόν. Ακόμη και οι θόρυβοι, οι ανεπιθύμητοι δηλαδή ήχοι των ηχοληπτικών μέσων (το φύσημα της ταινίας ή το «τσιγάρισμα» του βινυλίου) είναι ήχοι που χαρακτηρίζουν την εποχή μας, και μπορούμε να τους χρησιμοποιήσουμε στις ηχητικές μας κατασκευές (όσο κι αν συνήθως προσπαθούμε να τους αποφύγουμε).

Στην πραγματικότητα, οι τεχνολογίες της ηχογράφησης βάζουν σε μια νέα προοπτική το ρόλο του συνθέτη. Ο συνθέτης, σαν μια ιδιαίτερη κατηγορία ανάμεσα στους μουσικούς, αναδύεται σαν ιδέα την εποχή του Μπετόβεν, στη Δυτική Ευρώπη. Η Goehr γράφει αρκετά πράγματα γι αυτό. Σε άλλους πολιτισμούς και άλλες εποχές συνθέτες υφίστανται, αλλά η μουσική σύνθεση δεν θεωρείται ταυτόσημη με τη δημιουργία της μουσικής· η μουσική πραγματοποιείται, «επιτελείται» από τον ερμηνευτή, κάθε φορά εκ νέου. Χαρακτηριστικές τέτοιες ιδέες βλέπουμε στα μουσικά χειρόγραφα της βυζαντινής παράδοσης, όπου το μέλος, η σημειωμένη μελωδία, δεν ταυτίζεται με αυτό που επιτελείται, αυτό που ψάλλεται μέσα στην εκκλησία· μια ανάλυση των λέξεων που χρησιμοποιούνται θα έριχνε περισσότερο φως στις διαδρομές της σκέψης σχετικά με το θέμα αυτό. Ο υπερτονισμός του ρόλου του συνθέτη ενισχύεται από την ανάπτυξη της μουσικής τυπογραφίας (το συζητά η Hopkins) και αργότερα της δισκογραφίας, με την παράλληλη πρακτική των πνευματικών δικαιωμάτων, που σημαίνει ότι η ιδιότητα του συνθέτη αποκτά ένα υλικό αντίκρισμα, δεν παραμένει ένα θέμα ηθικής τάξης. Έχοντας αποκτήσει την βαρύτητα που απέκτησε σε ένα συγκεκριμένο μουσικό σύμπαν, στην λόγια μουσική του Δυτικού κόσμου, ο ρόλος του συνθέτη εμφανίζει διαφορετικές πορείες στους άλλους μουσικούς κόσμους. Στα διάφορα παρακλάδια της ηλεκτρονικής μουσικής (από την πλέον ποπ ως την πλέον πειραματική), ο συνθέτης παραδίδει ο ίδιος το έργο του ως ηχογράφημα, πετώντας τον ερμηνευτή έξω από το παιχνίδι. Στον σημερινό κόσμο που κυριαρχείται από τις τεχνολογίες του ήχου, και όπου η μουσική ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με το ηχογράφημα, εμφανίζεται ένα νέο είδος μουσικού, ο μουσικός που ζωντανεύει τα ηχογραφήματα, αυτός που αναφέρεται γενικά ως DJ, και ο οποίος

καλείται να ανασυνθέσει προϋπάρχοντα ηχογραφήματα, θεωρούμενα ή όχι ως αυτοτελή μουσικά έργα, με τρόπο που να έχουν έννοια για ένα νέο ακροατήριο, με τον τρόπο που ο παραδοσιακός μουσικός καλούταν να φέρει στο προσκήνιο μελωδίες και να τις προσαρμόσει ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση. Τα podcasts και τα mixtapes που έχουν γίνει της μόδας τελευταία εμπεριέχουν αυτή ακριβώς την λογική.

Στην πραγματικότητα, η δουλειά του συνθέτη ηλεκτροακουστικής μουσικής ομοιάζει πολύ με αυτή του DJ, τουλάχιστον σε ορισμένες φάσεις της· μιλώντας από την προσωπική μου εμπειρία, η πρώτη φάση της σύνθεσης αφορά την ανακάλυψη και την ετοιμασία ήχων, η δεύτερη αφορά την συναρμολόγηση τους, με μικρές επεμβάσεις, που είναι μια πολύ DJ-ική διαδικασία. Σε κάποιες περιπτώσεις η μια ή η άλλη φάση κυριαρχούν πάνω στην αισθητική του τελικού αποτελέσματος. Όμως, αυτό δίνει λαβή για μια άλλη σκέψη· ότι ο υπάρχει μια πολύ φαρδιά «γκρίζα ζώνη» ανάμεσα στον παθητικό ακροατή και τον δημιουργικό συνθέτη, που στην απόλυτη μορφή τους αποτελούν απλά εννοιολογικές κατασκευές. Ο Oniz σχολιάζει πολύ εύστοχα πως το μοντέλο του καλλιτέχνη που δημιουργεί *ex nihilo* είναι μια ουτοπική ρομαντική ιδέα. Ανάλογα ανεδαφική όμως είναι τελικά και η έννοια του εντελώς παθητικού ακροατή.

Αισθάνομαι (ίσως πέφτω κι έξω) ότι τόσο η επιλογή, η μορφοποίηση και η συναρμογή των ήχων έχουν ένα ίσο βάρος στα κομμάτια μου. Αντιμετώπισα πρόσφατα την άποψη πως οι ήχοι που μεταχειρίζομαι στα κομμάτια μου στερούνται σημασίας αυτοί καθαυτοί και ότι το βάρος πέφτει στη συναρμογή· ως εκ τούτου οι πρωτογενείς ήχοι θα μπορούσαν να αντικατασταθούν με οποιουσδήποτε άλλους. Νομίζω πως αυτό απέχει αρκετά από την πραγματικότητα. Η αρχική επιλογή των ήχων έχει καθοριστική σημασία. Σίγουρα, σε κάποιες περιπτώσεις ήχοι θα μπορούσαν να αντικατασταθούν από άλλους, ωστόσο το τελικό αποτέλεσμα σαφώς έχει να κάνει με το πρωτογενές υλικό.

Φτιάχνοντας ηλεκτροακουστική μουσική, σκέφτομαι για το άτομο μου και ακόμη έναν ρόλο, εκτός από του ζωγράφου – γλύπτη. Σκέφτομαι τον ρόλο του σκηνοθέτη, ειδικά όταν έχω να δουλέψω με άλλα πρόσωπα, με άλλους μουσικούς. Αποφεύγω όσο μπορώ να τους δίνω παρτιτούρες και να τους ζητώ να προσαρμοστούν σε αυτές. Αντίθετα προσπαθώ να διακρίνω τι είναι αυτό που θα έκαναν όσο το δυνατό πιο αβίαστα, χωρίς δική μου παρέμβαση, και τους βάζω να το κάνουν, αποτυπώνοντας όσο γίνεται τη διαδικασία ηχητικά. Αν έχω τη δυνατότητα (που, γενικά, στην επαρχία δεν είναι εύκολο), δημιουργώ και ομάδες ή βασίζομαι σε ήδη υπάρχουσες ομάδες, όπως λ.χ. αυτοσχεδιαστικά ή και ροκ συγκροτήματα. Έτσι, προκύπτουν συσχετισμοί που αφορούν είτε το πρωτογενές υλικό είτε αυτά που προστίθενται στη φάση της περαιτέρω επεξεργασίας.

Η συναρμολόγηση των ήχων είναι επίσης λιγάκι σκηνοθετική διαδικασία. Ποιος ήχος πρωταγωνιστεί, ποιος είναι σε δεύτερο ρόλο, ποιος είναι ο κομπάρσος και πάει λέγοντας. Πώς αναδεικνύεται ο πρωταγωνιστικός ήχος, πώς μεταμορφώνεται στην πορεία, και όλα τα σχετικά. Τι αναδίδει ο κάθε ήχος; Είναι φανερό εδώ ότι οι κλασσικές ιδιότητες του ήχου (διάρκεια, ύψος κλπ) δεν μας αρκούν. Οι ήχοι που χρησιμοποιούμε στην σύνθεση έχουν νοηματικό περιεχόμενο. Η νότα λα από πιάνο και η νότα λα από κλαρίνο, μια και είμαστε στην Ήπειρο, σημαίνουν άλλα πράγματα. Η μουσική είναι ένα φαινόμενο που συμβαίνει πάντα μέσα σε ένα πολιτισμικό, και όχι εργαστηριακό πλαίσιο. Είναι βέβαια προφανές, ότι η σημασία των ήχων δεν εξαρτάται μόνο από τον παραγωγό τους ή τον συνθέτη που τους χρησιμοποιεί, εξαρτάται ομοίως και από τον ακροατή. Για την πορεία του έργου τέχνης, γενικότερα, μια πορεία που ουσιαστικά είναι αυτόνομη, έχουν γραφτεί αρκετά από τους ανθρωπολόγους της μουσικής.

Βιβλιογραφία

- Born, Georgina 2005: «On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity». Στο περιοδικό *Twentieth Century music*, 2, (σσ. 7 – 36)
- Chanan, Michael 1995: *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. Λονδίνο: Verso
- Fripp, Robert 1998: Εισαγωγικά σημειώματα στο άλμπουμ King Crimson: *Epitaph*. Λονδίνο: EG
- Goehr, Lydia 1994: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Οξφόρδη: Oxford University Press
- Hopkins, Pandora 2000: “Ways of transmitting music” στο Rice, Porter και Goertzen (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8: *Europe*, Νέα Υόρκη: Routledge
- Ingold, Tim 2007: *Lines: A brief history*. Λονδίνο: Routledge
- Ong, Walter J. 2002 [1982]: *Orality and literacy*. Λονδίνο: Routledge
- Shiga, John 2007: “Copy-and-Persist: The Logic of Mash-Up Culture”, στο περιοδικό *Critical Studies in Media Communication*, 24:2 (2007), σελ. 93-114
- Sterne, Jonathan 2003: *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press