

Topologija meril o slovenski glasbi po letu 1945: tradicionalno, moderno, postmoderno

Leon Stefanija

Namen prispevka

Uvodoma je treba omeniti, da ambiciozni naslov ne napoveduje sumljivega poskusa *naturaliziranja* topologije — dela geometrije — v muzikologijo.¹ Gre za prerez *razmerij med zgodovinopisnimi merili ali kategorijami* iz podnaslova in njihovih spoznavnih ravni, kar bi mogli označiti, denimo, tudi za kulturološko obarvano "topografijo" glasbe, ki je pogosta tema okroglih obletnic, kakršni se ponujata letos ob jubilejih muzikološkega simpozija in konca druge svetovne vojne. Kljub temu, da ne gre za muzikološko prisvajanje topologije, pa bi se težko odrekel topološkim iztočnicam, ki imajo sicer zelo skromno zgodovino na področju raziskovanja glasbe, čeprav pomagajo pri opredeljevanju antinomij ne le sodobne glasbe,² temveč tudi njenega zgodovinskega umeščanja. Slednje je tudi tematska rdeča nit mojega prispevka.

Tako je namen mojega prispevka: primerjati merila pisanja o slovenski glasbi po drugi svetovni vojni s stališča zgodovinopisne teorije. Natančneje, osredotočam se na vprašanja *tvorjenja, nastajanja* zgodovinopisnih kategorij. V ta namen ponuja vredno pomoč, ki sem jo sprejel, nemška izpeljava strukturalizma v tako imenovani pojmovni zgodovini (Begriffsgeschichte), kot jo je začrtal zlasti zgodovinar Reinhard Koselleck — še posebej njegov pogled na *zgodovinski čas*, torej zlasti na razmerja med socialnimi in idejnimi tvorbami, ki ga izpolnjujejo.

Teoretična domneva

Kot vsak čas tudi današnji ponuja določen miselni okvir, določeno gledanje na preteklost, določeno teorijo. Današnji zgodovinski okvir, ki se ga trmasto držijo različice izraza »postmoderna«, je delno seveda tudi sam plod časa, v katerem je dobil svoje rise (če ne omenim subjektivnih poudarkov).

¹ O topologiji v enciklopediji Britanica beremo, da je "offshoot of geometry that originated during the 19th century and that studies those properties an object retains under deformation—specifically, bending, stretching and squeezing, but not breaking or tearing. Thus, a triangle is topologically equivalent to a circle but not to a straight line segment. Similarly, a solid cube made of modelling clay could be deformed into a ball by kneading. It could not, however, be moulded into a solid torus (ring) unless a hole were bored through it or two surfaces were joined together. A solid cube is therefore not topologically equivalent to a finger ring." Topology. Encyclopædia Britannica. Retrieved April 27, 2005, from Encyclopædia Britannica Premium Service. <<http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9108691>>.

² Na primer McLennan (b.l.), vrsta člankov Guerina Mazzole, npr. Mazzola 2000, ali pa Pizzi / Ignelzi / Rosato 2004: 13 ipd.

Opisal bio ga nekako takole, ne glede na to, ali ga zamejimo z začetkom 20. stoletja, koncem druge svetovne vojne ali s prelomom v šestdeseta (v slovenski glasbi sedemdeseta). Nekateri pisci opredeljujejo idejo postmodernosti kot "znamenje krize" (Welsch 2002: 319)³. Videti je, da ni mogoče govoriti o soglasju glede *posameznih* pojavov. Povrh kaže dodati, da trenja in protislovja sodijo k zgodovini večjega dela glasbe 20. stoletja (Danuser 1997). Toda različni pogledi pogosto obstajajo glede *konkretnih vsebin*, le redko kdaj se razlike pojavijo tudi pri *tematskih premisah*, na katerih lahko temeljijo povsem nasprotujoča si videnja stvari.⁴ Zgodovinopisne kategorije so take premise — na primer "modernizem", "avntgarda", "ekspresionizem" ali "postmoderna". To so kompozicijski ali/in sociološki "okviri" (Richard Littlefield) v najširšem pomenu. Označujejo mrežo bolj ali manj kategoriziranih predstav o nečem, povsem primerljivo, recimo, s klasičnim primerom topologije — zemljevidom mestnega prometa — ali, lahko dodamo, turističnim vodičem ali anatomske slike delov človekovega telesa: ne sprašujemo se, kako velike ali pomembne so stvari, temveč kako in kje so povezane.

Seveda že slišim glasne ugovore: tak površinski pristop nima pravice bivanja ob idealih raziskovanja (ne le) sodobne glasbe. Toda dvomim v utemeljenost tovrstnih argumentov o "poglobljenosti". Prepričan sem, da nakazani spoznavoslovni kompas pove več o glasbeni kulturi in glasbi, na katero se nanaša, kot se zdi na prvi pogled. Preprosto že zato, ker sili k primerjavi posameznih stališč. To je tudi glavni razlog za premislek o *razmerjih* med zgodovinopisnimi kategorijami o slovenski glasbi. — Izhodiščna letnica (1945) pa ni le priložnostni vzgib, temveč je, verjetno dovolj očitno, utemeljena tako v splošni kot glasbeni zgodovini.

Slovenske zgodovine glasbe po letu 1945

O zgodovinopisju, ki se ukvarja s slovensko glasbo po drugi svetovni vojni, je treba omeniti, da trenutno obstaja samo ena knjiga o glasbi 20. stoletja in nekaj vrednih, a maloštevilnih parcialnih študij o glasbenih pojavih v drugi polovici 20. stoletja.

Glavna formalna razlika med različnimi pogledi na slovensko glasbo tega obdobja je v poudarku na osredotočenost med *splošnimi značilnostmi* in *individualnimi* prizadevanji in dosežki. Na primer, Dragotin Cvetko je v svoji zgodovini slovenske glasbe iz leta 1991 (*Slovenska glasba v Evropskem prostoru*) skušal razlikovati posamezne kompozicijske usmeritve v širših opisnih potezah. Njegova obravnava je osredotočena na linijo tradicionalizem—modernizem—postmodernizem, obenem pa je prizadevanja

³ V izvirniku se Welscheva misel glasi: "Der Ausdruck [Postmoderne] ist sinnvoll nur als Indiz. Er verweist auf eine Bestimmungskrise, wo eine alte Signatur nicht mehr greift, eine neue aber noch nicht eindeutig in Sicht ist. [...] Dazu will der Terminus anhalten. Er hat Signalfunktion."

⁴ Zgodovinarjevo gledišče se pogosto kritizira ne zaradi mišljenja po tej ali oni zgodovinopisni premisi — zaradi vključevanja/izključevanja določenega glasbenega dela, ustvarjalne usmeritve, glasbene teorije ipd. —, temveč zaradi "neustreznosti" domnev in predpostavk, s katerimi nas pelje skozi pripoved: zaradi pomanjkanja minimuma pozornosti, ki jo posveča (z besedami Reinhart Kosellecka) tistemu »prej« in »kasneje«, »zgoraj« ali »spodaj«.

posameznikov poskušal umestiti v "kroge" po idejni sorodnosti (recimo socialistični realizem), slogu (neoklasicizem in različni romantizmi), estetskih univerzalijah (ekspresivnost, emocionalnost), "šoli" (recimo Osterčevi nasledniki), značilnosti opusa (po prevladi instrumentalnih, vokalnih, simfoničnih del ipd.), generacijah ali geografskih določilih (v zamejstvu delujoči, domači ustvarjalci) ipd. Dragotin Cvetko je z zdravim občutkom za opisovanje preteklosti kombiniral tako socialne kot kompozicijske kategorije in za obdobje po drugi svetovni vojni začrtal tri glavne mejnice: politično zavirajoča petdeseta leta s prevlado neoklasicizma, različnih romantizmov in ekspresionističnim pridihom, svobodna šestdeseta leta z avantgardno skupino *Pro musica viva* na čelu, in razsrediščenostjo prizadevanj od sedemdesetih let naprej, ki prinašajo "postmodernizem". Po splošnih potezah enako in glede na aparat zgodovinopisnih kategorij primerljivo, vendar po podrobnostih bolj dodelane študije o drugi polovici 20. stoletja so podali: avtor edinega zgodovinskega pregleda slovenske glasbe 20. stoletja, Niall O'Loughlin (O'Loughlin 2000), Katarina Bedina v razpravi o zgodovinskih merilih identitete slovenske glasbe (Bedina 1997), Ivan Klemenčič v antologiji slovenske glasbe (Klemenčič 2000), Jurij Snoj in Gregor Pompe v prerezu notacije na Slovenskem (Snoj / Pompe 2003) in Lojze Lebič v omenjenem zgodovinskem orisu (Lebič 1993-1996).

Verjetno ni težko domnevati, po čem se razlikujejo omenjeni zgodovinski orisi. Kot je pač mogoče pričakovati od zgodovinske monografije (O'Loughlin), razprave o zgodovinski identiteti (Bedina), antologije komentiranih posnetkov (Klemenčič), pregleda notacije (Snoj / Pompe) in kritičnega zgodovinskega orisa (Lebič): razlike so v poudarkih med posameznimi zgodovinskimi plastmi, ki jih avtorji obravnavajo — v osredotočenosti na kompozicijske, estetske, družbene, idejne, kulturne in politične kategorije.

Odgovor na vprašanje, kaj povedo različna razmerja med omenjenimi zgodovinopisnimi kategorijami, sledi skicam treh glavnih zgodovinopisnih postaj slovenske glasbe po letu 1945: tradicionalizem, modernizem, postmoderna glasba.

Tradicionalizem

O'Loughlinov opis glasbe v petdesetih, ki jih zaznamuje tradicionalizem — denimo na strani 109 O'Loughlinove zgodovine slovenske glasbe po letu 1918 (O'Loughlin 2000: 109) —, ponuja lepo iztočnico za prikaz razmerij med zgodovinopisnimi kategorijami.

O'Loughlinov elegantni opis petdesetih sopostavlja družbene in kompozicijske kategorije. Socialne plati so široko členjene in vsebujejo vsaj tri osnovne postavke ali "podkategorije": politične (revolucija, oblike in obseg prisile), psiho-socialna določila ("so avtorji čutili potrebo po slogu, ki ne bi žalil prevladujoče družbene klime"), in splošne kulturne okoliščine (povojna zmeda, "pomanjkanje komunikacij z zunanjim svetom, zlasti Zahodom"). O'Loughlin jasno izraža svoje previdne, vendar naklonjene vrednostne sodbe ("Precej del je, vsemu navkljub, zanimivih tudi izven zgolj zgodovinskega konteksta.") Tudi s

stališča kompozicijske zgodovine je mogoče iz odlomka razbrati tri temeljne postavke: slogovni modeli (neoklasicizem in različice iz ljudske glasbe izpeljanih slogov), časovno in vrednostno določilo sloga (tradicionalizem, slogovna konservativnost) in vprašanje avtorske avtonomije ("Skladatelji so lahko poiskali tla pod nogami in niso bili pod pritiskom, da morajo slediti najnovejši modi").

Razmerje med kompozicijskimi in socialnimi kategorijami je jasno: "varni tradicionalizem" ali "konservativni slog" so bili nekako naravna posledica tedanjih družbenih okoliščin, čeprav O'Loughlin "presenečeno" opazi, da je manko "pustolovskega duha" pri skladateljih viden tudi pri tistih starejših skladateljih, ki so pred vojno sprejeli modernizmom.

Seveda, O'Loughlinovo interpretacijo je mogoče dopolniti z vrsto dodatnih poudarkov in dejstev glede posameznih postavk. Toda ker so zgodovinske raziskave še odprte in sploh vsebinske različice posameznih zgodovinskih plati niso samostojen predmet obravnave na tem mestu, želim opozoriti na časovna določila — rajši: na nakazane domneve o časovni vpetosti omenjenih kategorij — O'Loughlinovega odlomka o petdesetih letih, katerih podobo v svoji knjigi tudi sam na različnih mestih dopolnjuje še z drugimi vsebinami.

Časovna vpetost je izrecno podana pri družbenih okoliščinah, kot proces obnavljanja dežele. Za razliko od časovne vpetosti socialnih kategorij je ta pri kompozicijskih bolj nakazana in domnevana. Obdobje je prikazano: 1) kot "vase zaprti" čas, čas izoliranosti od Zahodne Evrope, čas kulturne osamitve, kot čas "brez referenc" navzven, zato tudi 2) kot čas nazadovanja glasbenih izrazil in 3) kot čas, ki ga zaznamuje izrazita avtorefleksija skladateljev, ki da niso bili "pod pritiskom" modnih trendov. V vseh treh primerih je časovnost obrobne značaja za razumevanje razmerij med kompozicijskimi in družbenimi določili. Odlomek prinaša časovni okvir, ki zajema *neposredno* preteklost (Kogoj, Osterc) in *sočasnost* (Škerjanc, Pahor, Švara, tedaj sodobna kompozicijska prizadevanja v Zahodni Evropi). Časovna umeščenost ne riše procesa, ki bi imel "nadzgodovinsko" ciljno naravnost (ta je postavljeno v skromno vlogo osebnega mnenja, da več del presega zgolj zgodovinski interes), temveč ponujajo tako rekoč vakuumsko podobo, kjer so razmerja med družbenimi in kompozicijskimi določili tesno povezana.

Omeniti kaže še, da O'Loughlinov opis slovenske glasbe v petdesetih ne navaja pojma "socialistična umetnost", za razliko od drugih omenjenih avtorjev, ki ga opredeljujejo. Razlike med njihovimi opredelitvami *socialističnega realizma* ponujajo zgovorno iztočnico za primerjavo, ki bi jo tu samo nakazal. Lojze Lebič govori o "normativni estetiki", Katarina Bedina o "geslu", Ivan Klemenčič o "zapovedanem modelu", Jurij Snoj in Gregor Pompe o "doktrini" (Lebič 1993: 113-114. Bedina 1997: 166. Klemenčič 200: 203-4. Snoj / Pompe 2003: 214.).

Socialistični realizem kot historiografska kategorija zahteva seveda ob vsaki od omenjenih formulacij razmeroma široko lestvico časovno in vsebinsko pogojenih meril. Socialistični realizem je za Lebiča estetska, za Bedino kulturniška, za Klemenčiča politična, za Snoja in Pompeta ideološka kategorija. Vsaka zahteva svoj vsebinski kot časovni okvir, saj je *socialistični realizem* ne nazadnje vse to in pomeni tudi še kaj drugega. S katerega koli od teh gledišč bi ga opisali, bi se vedno spreminjale tako družbene kot kompozicijske

spremenljivke znotraj obzorja, ki ima jasen začetek v neposredni preteklosti "varnega tradicionalizma", višek v pogledih na avtonomijo ali odvisnost in konec v politiki in glasbenih poetikah selektivnega brzdanja.

Modernizem

Nekoliko drugačno podobo riše modernizem. Kljub sicer pomembnim razlikam med novo in sodobno, novo in moderno, sodobno in moderno, sodobno in avantgardno, celo avantgardno in novo glasbo, terminološke razlike z vsebinskimi poudarki vred ne vplivajo bistveno na sestavne delce, ki združujejo vse te oznake v imenu *razlikovanja novega od starega*. Kategorija *modernizma* je v vseh omenjenih različicah bolj heterogena, z zazrtostjo v prihodnost centrifugalna v primerjavi s centripetalnostjo tradicionalizma, ki je zamejen s preteklostjo in sedanjostjo.

Slovenski modernizem druge polovice 20. stoletja je osredinjen na skladateljsko skupino *Pro musica viva* in tesno povezana z ansamblom *Slavko Osterc*, kot je izčrpno prikazal Matjaž Barbo (Barbo 2001: 37 ff), ki začetke modernizma zaznamuje z letnico 1952 in opiše pojav v kratkem na razstavnici brošuri skupine *Pro musica viva* (Barbo 2005: 4) s posluhom za kompleksnost pojava. Kljub kompleksnejšemu razvejevanju družbenih in kompozicijskih kategorij, ki jih omenjeni odlomek Barbove študije samo nakazuje, je verjetno očitno, da vsebovane zgodovinopisne kategorije zarisujejo *proces*, usmerjen vnaprej, in ne (kot pri tradicionalizmu) kot v sebi zaokroženo stanje. Kot je Barbo izčrpno prikazal, modernizem je nenehno zoperstavljanje preteklosti. A če je bila izhodiščna točka procesa modernizacije močno ukoreninjena v hotenjih po preseganju starih kompozicijskih, slogov in estetik, se njegova negotova prihodnost razpršila v imenu avtonomne drugačnosti, kar je bilo v glavnem posledica osebnih skladateljskih pogledov na drugačnost in — prihodnost. Heterogenost avtorskih estetik, pomembna značilnost tako slovenskega kot evropskega modernizma, se je upirala *eni* preteklosti in v zameno zanjo ponujala različne prihodnosti.

Na tem mestu je mogoče zgolj poudariti vprašanje o *izpolnitvi ali izdaji* poslanstva glasbenih modernizmov, ki ga Arnold Whittal naslavlja na zadrege interpretiranja tistih "urejevalnih načel" (Whittal 1999: 20), ki bi privedla k vsaj združljivim in dopolnjujočim pristopom k heterogenosti glasbe, za katero zgodovinopisje uporablja izraz *modernizem*. Gre namreč za prav tisti del glasbene zapuščine, ki s svojimi "sporočili v steklenici" rišejo glavno zgodovinsko prelomnico, povezano z idejo postmodernosti.

Postmoderna glasba

"kot je mogoče domnevati," je zapisal Carl Dahlhaus, "ista razprava o hierarhiji med ekonomskimi, socialnimi, psihološkimi, estetskimi in kompozicijskimi dejavniki, ki oblikujejo zgodovino, pridejo na dan v kontroverzah o metodoloških posledicah [upoštevanja] sočasnosti neistočasnega" (Dahlhaus 1977/1993: 143) zlasti pri vprašanjih o postmodernosti v glasbi. Da je pojem

postmodernega v glasbi vezan tako na modernizem kot tradicionalizem, ni sporno. Vprašljivo pa je, na katerih ravneh obstajajo povezave.

Čeprav je pogosta in tudi od sedemdesetih let do danes ukoreninjena razmejitev na *modernizem* in *tradicionalizem*, je pojem postmodernega s svojimi izpeljankami postal enaka rešitev v zgodovinopisni sili kot oba omenjena pojma. Nanaša se na "težko označljivo" množico različnih hotenj in pojavov, povezanih z glasbo. S širokim pomenskim obsegom — bodi kot oznaka za obdobje (prim., na primer, Klemenčič 2000: 197ff), bodi za kompozicijske poteze (prim. na primer Pompe 2002) — pojem postmodernega v glasbi plete veliko gostejšo mrežo zgodovinopisnih kategorij v primerjavi modernizmom in tradicionalizmom. Po eni plati se postmodernost v glasbi omenja v zvezi z domala vsemi znanimi zgodovinskimi določili: poleg modernizma, avantgardizma in vseh tradicionalizmov, popularne glasbe, ljudske in t.i. *world music* morda najpogosteje v zvezi z različnimi idejnimi in "razlagalnimi konteksti". Po drugi plati pa je kot "main stream" proklamirana integrativna estetika — s kameleonsko sposobnostjo vključevanja skoraj vsake glasbene značilnosti — obdarila postmodernost močjo, da pojavom dopušča "izginjanje v neobvezujočem" in obenem "drsenje nad predstavljivim": da si lasti suverenost individualnega in zahteva univerzalno veljavo obenem.

Toda za videzom nepomirljive kompleksnosti trenj med družbenimi in kompozicijskimi kategorijami, časovna umeščenost — ali bolje: manko časovne umeščenosti — ostaja ena ključnih stalnic postmodernega v glasbi. Težko se je spomniti ugovora za trditev, da tako postmoderna glasba kot glasba v postmoderni skuša zaobjeti zgodovinsko in kulturno različne "kode", iz preteklosti in sedanjosti, pri čemer tvega, da bo ostala sama tako brez družbene kot estetske identitete. Po izkušnjah avantgard in izčrpnih eksperimentov z zvokom ji je ne nazadnje ostalo edino bolj ali manj trdno merilo — skladateljeva avtonomija, ali bolje: njegova integriteta. Seveda mu je pri delu ostala na voljo časovno nezamejena "skladovnica" ustvarjalnih možnosti iz preteklosti. Vendar je z njo vred dobil tudi zožan pogled, ki terja izvirnost brez veliko možnosti preverjanja lastne "zgodovinske pozicije" na podlagi kompozicijskih in estetskih novosti. Z drugimi besedami: zdi se, da je postmodernost tako rekoč na vse strani neba pomaknila meje zgodovinskega časa, ki je tako potreben glasbi. A je obenem tudi bolj enakomerno razdrobila kazalce, po katerih merimo čas, med tiste, ki se nanašajo na "glasbo samo", in tiste, ki govorijo o bolj ali manj pomembnih okoliščinah, v katerih glasba živi.

Kaj povedo razmerja med zgodovinopisnimi kategorijami?

Trditev, da je skladateljska avtonomija osrednje merilo, kot je mogoče razbrati iz rečenega, zveni vsaj malce sumljivo za čas brez velikih imen in osebnih resnic. Zgolj podirati začne nekoč domnevno jasna razmerja med fizičnimi in metafizičnimi merniki časa — in vrednot v njem. Težko bi se strinjal s tem stališčem. Podani prerež razmerij med historiografskimi kategorijami v njihovi časovni vpetosti skorajda terja postaviti skladatelja — in ne kontekste, ki

jih iznajdevamo muzikologi — na prvo mesto zgodovinopisnega seznama. Skladatelj ni "mrtev", kot so nekateri strukturalisti prepričevali v šestdesetih. Le "zgodovini herojev" 19. stoletja, ki bi jo nekateri želeli ohraniti, se ne prilega; ne izstopa, temveč s svojim delom terja premislek o razmerjih — in kombinacijah — med kompozicijskimji, družbenimi, kulturnimi, idejnimi, ekonomskimi in političnimi spremenljivkami, ki spremljajo glasbene stvaritve.

Te so — seveda v različnem obsegu — spremljale tudi zgodovine glasbe preteklih obdobij. Glede vseh treh omenjenih zgodovinopisnih postajah slovenske glasbe po letu 1945 pa bi kazalo nadaljnji premislek naravnati k vprašanju o *spreminjanju hierarhij*, ne o nepomirljivih razlikah, med tu omenjenimi in drugimi zgodovinopisnimi kategorijami, kar bi mogli označiti kot občutljivo točko omenjenih pregledov glasbe po letu 1945. Zgodovinske kategorije ne nazadnje ne zaznamujejo le skladateljskih ustvarjalnih iztočnic, temveč zastavljajo tudi prastaro zgodovinarsko vprašanje o (ne)ustreznosti "zgodovinski slik". Muzikološko pozornost usmerjajo k *procesom* prepletanja posameznosti, ki sooblikujejo "običajne", "povzemajoče" in vsebinsko široke zgodovinopisne oznake. Prav ti procesi so ne nazadnje tisti, ki preteklost povezujejo s prihodnostjo, kar naj bi ne nazadnje zgodovina tudi prikazala. Ali s poetično dikcijo Georga Simmla (Simmel 1918): "Življenje zmore odkriti samo življenje, ki ima veliko ločenih plati, od katerih ena pomaga razumeti drugo, in v svoji soodvisnosti oznanjuje enovitost."⁵ Mar to ni zgodovinopisni ideal, ki bi ga sprejel tako historicist, strukturalist kot kritično pero kulturologa?

⁵ V izvirniku: "Das Leben kann eben nur durch das Leben verstanden werden, und es legt sich dazu in Schichten auseinander, von denen die eine das Verständnis der anderen vermittelt und die in ihrem Aufeinander-Angewiesensein seine Einheit verkünden."

Navedena literatura

- Matjaž **Barbo** (2001), Pro musica viva : prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Matjaž **Barbo** (2005), 'Skupina Pro musica viva', v: Jernej Weiss / Matjaž Barbo / Leon Stefanija (2005), Pro musica viva — 2005: znamenja ob poti. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Slovensko muzikološko društvo.
- Katarina **Bedina** (1997), 'Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela', v: Dušan Nečak, ur., Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas, Ljubljana, 152–167.
- Hermann **Danuser** (1997), Neue Musik, v: Ludwig Finscher, Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bärenreiter, Sachteil 7.
- Ivan **Klemenčič** (2000), Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo / Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book, Ljubljana: Založba Obzorja Maribor in glasbeno založništvo Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Lojze **Lebič** (1993: I), 'Glasovi časov' (I), v: Naši zbori, 45/1–2, Ljubljana, 1–5; (1993: II), v: Naši zbori, Ljubljana, 45/5–6, 111–118; (1994: III), v: Naši zbori, 46/1–2, Ljubljana, 1–5; (1994: IV), v: Naši zbori, 47/3–4, Ljubljana, 59–65; (1996: V), v: Naši zbori, 47/1–2, Ljubljana, 1–6.
- Guerino **Mazzola** (2000), Buteau Charles, 'From Contour Similarity to Motivic Topology', v: Musicae Scientiae, Vol.VI, No.2.
- Andrew **McLennan**, "A Brief Topology of Australian Sound Art and Experimental Broadcasting", http://kunstradio.at/AUSTRALIA/lennon_topology.htm;
- Niall **O'Loughlin** (2000), Novejša glasba v Sloveniji, Ljubljana: Slovenska matica.
- Fulvio Delli **Pizzi** / Michele **Ignelzi** / Paolo **Rosato** (2004), *Systems of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics, and hermeneutics of music*, Eero Tarasti (ed.), Acta Semiotica Fennica XVIII, Approaches to Musical Semiotics 6.
- Gregor **Pompe** (2002), 'Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve', in: Musicological annual XXXVIII, Ljubljana, 31-42.
- Georg **Simmel** (1918), 'Vom Wesen des historischen Verstehens' from:: Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Heft 5 (Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Königliche Hofbuchhandlung Berlin: 1918)
- Jurij **Snoj** in Gregor Pompe (2003), Pisna podoba glasbe na Slovenskem, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Wolfgang **Welsch** (2002), Unsere postmoderne Moderne, Berlin: Akademie Verlag.
- Arnold Whittall (1999), 'Fulfilment or betrayal?', v: The musical Times, Winter 1999: 11-21.