

Gregor Pompe
 Filozofska fakulteta, Ljubljana
 UDK 78:316.75

Ideologija v glasbi in ideologija o glasbi

Glasba se zdi skoraj v celoti ideološka, pri čemer se ideološke vsebine glasbenemu substratu dodajo tako v aktu ustvarjanja kot tudi aktu recepcije, zaradi česar je mogoče govoriti o ideologiji v glasbi in ideologiji o glasbi. Vzrok za takšno ozko povezanost glasbe in ideologije leži v negotovem semantičnem statusu glasbe. Glasba sicer primarno ni semantična oz. referencialna, vendar pa se v procesu sprejemanja odpira širokemu pomenskemu območju, tudi ideološkemu.

glasba in ideologija, semantika glasbe, referencialnost glasbe, glasba in politika, glasba in funkcija

Music seems to be almost completely ideological, whereby the ideological component is added to the musical substrate both in the act of creation and in the act of reception, because of which it is possible to speak of ideology *in* music and ideology *about* music. The reason for such a close connection between music and ideology lies in the uncertain semantic status of music. Music is not primarily semantic or referential, but its reception process opens a broad semantic area, including the ideological.

music and ideology, semantics of music, referentiality of music, music and politics, music and function

Vprašanj o ideologiji v glasbi in, kot bom spoznali, tudi ideologiji o glasbi, se velja lotiti previdno in v skrbno odmerjenih postopnih korakih. Najprej si podrobno oglejmo oba pojma: ideologija in glasba. Ideologijo lahko razumemo kot koherenten niz idej, predstav in vrednot. Pravzaprav gre za nekakšen konceptualni kontekst, ki je skupen določeni skupini oz. družbi v določenem času in na določenem kraju. Poleg konceptualnega konteksta ideologija odpira tudi širše socialno-zgodovinsko in lokalno-kontekstualno okolje. Prav ideološka ustrojenost našega bivanja šele omogoča jasno definicijo naših izjav – o čemerkoli razmišljamo, poročamo, karkoli vrednotimo in opazujemo, vedno te informacije prežemamo z lastnim glediščem, na katerega so vplivali številni družbeni impulzi, zato lahko takšna gledišča oz. njihov kontekst razumemo kot ideologijo. Šele ko posamezne izjave trdno zasidramo v ideološki kontekst, je jasno razvidna njihova celotna pomenska in vrednotna vsebina. Če torej ideologija zaznamuje vsako izjavo, potem lahko sklepamo, da zaznamuje tudi izjave o glasbi in glasbeno izjavljanje, kot lahko poimenujemo glasbeno ustvarjalnost. Prav na to dvojnost meri naslov prispevka: ideologija se seli v naše razumevanje glasbe (*ideologija o glasbi*), najdemo pa jo gotovo tudi v ustvarjalnem procesu avtorja (*ideologija v glasbi*). Glasba – nič drugače kot druge umetnosti in druge izjave (filozofske, politične, religiozne) – je v tem pogledu »dvojno« ideološka.

Definiranje pojma glasba je v marsičem še bolj zapleteno. Najbolj pogosta je tista misel, po kateri lahko imamo glasbo za intencionalno urejen zvočni material. Največji problem za jasno definicijo glasbe predstavlja množstvo glasb – tako v žanrskem kot tudi v strukturalnem, zgodovinskem in sociološko-funkcijskem pogledu. Zato seveda obstajajo tudi izjeme, ki se izmikajo predlagani definiciji: v redkih primerih namreč zvočni material ni intencionalno urejen ali pa medij glasbenega izražanja sploh ni zvok. Toda ob vprašanih ideologije in glasbe postanejo pereči še drugi problemi. Tako se v prvi plan seli ugotovitev, da glasba vedno poteka v obliki socialne interakcije. Že na

ravni izvajanja, med glasbeniki samimi se odvija socialni diskurz, ki se nato v koncertni situaciji ali pa prek predvajanja na nosilcih zvoka prenaša tudi na komunikacijsko os med avtorji, izvajalci in poslušalci. To pomeni, da se glasba vedno odvija v polju družbenega, kar jo pomika v tesno bližino z ideologijo. Podobno pa velja tudi za drug recepcijski fenomen: poslušanje glasbe je namreč posebna aktivnost, pri kateri primarno abstraktnemu, nepomenskemu zvočnemu materialu (fizikalnemu nihanju) dajemo pomen. Na tej točki se bližamo vprašanju glasbene semantike, ki jim muzikologija namenja veliko pozornosti, ne da bi pri tem prišla do končne razjasnitve: tako nekateri avtorji poudarjajo semantične kvalitete glasbe, drugi pa takšno možnost kategorično odklanjajo. Izkaže se, da so za razjasnitev problema ideologije v glasbi ključnega pomena prav vprašanja glasbene semantike, zato velja v nadaljevanju razjasniti principe njenega delovanja.

Semantični status glasbe je gotovo zapleten, osrednja dilema pa je povezana z vprašanji glasbene referencialnosti – na kaj se nanašajo glasbene tvorbe, kaj zaznamujejo oz. pomenijo. Mnogi raziskovalci semantike glasbe poudarjajo, da glasbenim tvorbam (torej melodijam, akordom, tonom, celim skladbam) sploh ne moremo pripisati prvotnega »pomena« (Monelle 1992: 15). Glasbene pomene generira glasbena struktura, kar pomeni, da glasba pridobi pomene šele v medsebojnih zvezah med glasbenimi tvorbami samimi. Glasba ima torej svoj lasten imanentni kod, vendar pa ta ne bi bil razumljiv, če na neki ravni ne bi izkazoval vezi s človekovim svetom. Čeprav glasbene tvorbe same po sebi nimajo pomenske moči, pa je glasbi mogoče v aktu poslušanja podeljevati pomene. Glasba je tako najprej sestavljena iz imanentnih glasbeno-strukturalnih odnosov med glasbenimi tvorbami, nato pa spleta vezi tudi z zunajglasbenim svetom. Ali še drugače: glasba ni primarno semantična, posameznim glasbenim tvorbam težko pripisujemo pomenske kvalitete, toda v procesu podeljevanja pomenov se glasbi razpira celotna širina pomenskega sveta. Na glasbo se tako lepijo ali pa so nanjo prilepljeni v procesu ustvarjanja, v procesu izvajanja (oz. glasbeniškega interpretiranja) in procesu sprejemanja najrazličnejši pomeni, seveda tudi ideološki.

Ob prevpraševanju glasbene semantike se tako izkaže, da se glasba kljub skepsi nekaterih znanstvenikov, da je sploh zmožna tvorjenja pomenov, obnaša kot izrazita simbolična forma: pomeni se namreč lahko dotikajo vseh treh ravni »totalnega glasbenega dejstva« (Nattiez 1990) – produkcije (ustvarjanje glasbe), recepcije (poslušanje) in imanentne ravni glasbenega teksta (partitura, zvočni posnetek). To pa pomeni, da imamo ob glasbi v resnici opravka celo z dvema sistemoma referiranja: notranjim in zunanjim. O notranjem nanašanju lahko govorimo v zvezi z glasbenimi pomeni, ki se ustvarjajo v medsebojnih odnosih med glasbenimi tvorbami oz. strukturami samimi, o zunanjem nanašanju pa v primeru, ko glasbena tvorba sproži asociacijsko vez z nekim zunajglasbenim fenomenom.¹ Ker ni mogoče najti direktne referencialne zveze med

1 Zanimivo je, da podobno dvojnost, kot zaznamuje semantiko glasbe, v svoj glasbeno-sociološki oz. glasbeno-ideološki model prenašata tudi Theodor W. Adorno in Rose R. Subotnik. Adorno (1986) tako ločuje med avtonomnim in socialnim karakterjem dela in v tej delitvi lahko ugledamo nekakšno izpeljavo iz zunanje (avtonomnost, imanenca) in notranje referencialnosti. Tudi Subotnikova, ki se navezuje na Adorna, izpostavlja dve strukturi artefakta, ki jima je mogoče pripisati pomen oz. vrednost: gre za interno, avtonomno strukturo in strukturo kulturnih, filozofskih in ideoloških premis (Subotnik 1983: 2). Subotnikova je prepričana, da »ideološke vrednote neizogibno in bistveno prispevajo k strukturalnim definicijam človeških izjav, celo glasbenih, kakor tudi k razumevanju in presojanju izjav in celo k estetskemu vrednotenju« (prav tam: 6). Iz tega sledi, da je avtonomnost umetniškega dela, njegova objektnost, struktura vedno prekrita tudi z ideološko plastjo.

glasbenimi tvorbami in pomeni in ker glasba zbuja pomene na različnih ravneh, smo v glasbi lahko pričla možnosti, da pomeni, ki so si jih poslušalci pridobili med poslušanjem, niso nujno identični s tistimi, ki jih je morda želel v delo položiti avtor.

Zdi se, da je glasba, podobno kot druge človekove dejavnosti ali artefakti, ki so brez uporabne vrednosti, privlačna prav zato, ker lahko nase veže najrazličnejše simbolne pomene. Vzrok za takšno široko pomensko sprejemljivost glasbe je njena »semantična krhkost« (Stefanija 2010: 125): njena primarno abstraktno-nesemantična narava omogoča, da zvočno-tonske forme/strukture uporabimo kot obešalnike, na katere je mogoče obesiti najrazličnejše pomene, ideje in simbole, torej tudi ideologije.

Prav zaradi takšne semantične ambivalence glasbe bi bilo celo mogoče trditi, da je glasba v celoti ideološka. Zanimiv primer »igre« med ideologijo v glasbi (tiste, ki jo je v delo želel položiti avtor) in ideologijo o glasbi (tisto, ki s[m]jo jo delu dali v aktu recepcije) predstavlja znamenita Beethovnova 9. *simfonija*. Skladba se je zapisala v zgodovino glasbe kot prva simfonija, v katero je kak skladatelj vpeljal uglasbitev besedila in s tem tudi vokalne moči. Toda simfonija ni pomembna zaradi takšne zunanje razširitve – simfoničnemu orkestru se pridružijo v zadnjem stavku še štirje pevski solisti in mešani pevski zbor –, temveč zaradi očitne Beethovnovе želje po tem, da bi svoje glasbeno delo prežehl z močno svetovnonazorsko vsebino. V središče simfonije se tako pomika uglasbitev Schillerjeve *Ode radosti*, ki slavi bratstvo med narodi, kar nakazujejo verzi »Alle Menschen werden Brüder« in »Seid umschlungen, Millionen!/ Diesen Kuß der ganzen Welt!«,² vendar pa so se kasneje skladbe prijela tudi precej drugačna ideološka branja. Tako je v svojih spominih avstralski skladatelj Peter Sculthorpe zapisal, da ga urejena periodična strukturiranost uglasbitve venomer spominja predvsem na nemške pivske pesmi (Sculthorpe 1999: 165), daleč proč od ideje bratstva in humanosti pa gre najbrž postavljati izvedbo simfonije, ki jo je pripravil leta 1942 ob praznovanju Hitlerjevega rojstnega dne znameniti dirigent Wilhelm Furtwängler v pomembnem nemškem kulturnem »svetišču«, v Wagnerjevem Bayreuthu. V takšno verigo spremenljivih ideoloških interpretacij, povezanih z enim samim glasbenim delom, pa se konec koncev umešča tudi povzdignitev Beethovnovе melodije v himno Evropske skupnosti. Čeprav kot himna skladba še vedno nosi s seboj tudi Schillerjeve ideje o bratstvu, pa je po drugi strani tudi omejujoča in že po svoji funkciji izključujoča: himna služi jasni identifikaciji določene nacionalno-politične skupine in s tem tudi razmejitvi od drugih, »bratskih« narodov/držav.

Iz Beethovnovе *Devete simfonije* je razvidno, kako si lahko precej vsaksebi stojijo izhodiščno vstavljane ideologije v glasbo in posamezna recepcijska ideološka tolmačenja, toda končno spoznanje mora biti, da so podobne interpretacije vedno motivirane močno ideološko. Glasba se zaradi svoje nenavadne semantične narave pravzaprav niti ne more upirati ideologiji. To so zelo zgodaj spoznali tudi teoretiki glasbe. Ideoloških »nevarnosti« glasbe se je zavedal že Platon, ki je želel iz svoje idealne države pregnati nekatere moduse (lestvice), češ da izražajo žalost, ki lahko

2 Pol stoletja po nastanku ode se je rodil mit o tem, da je Schiller svoje delo sprva mislil nasloviti kot *Ode an die Freiheit* (Oda svobodi), vendar pa naj bi takšen naslov umaknil zaradi strahu pred cenzuro. Teza je gotovo mikavna, vendar zanjo ni mogoče najti dovolj trdnih dokazov, zato bolj kaže na aposteriorno ideologizacijo Schillerjevega besedila, ki seveda takšne interpretacije omogoča (Buch 2003: 47–48).

prehitro pomehkuži moške bojevnike, pa tudi vrsta inštrumentov (tistih, ki so bili zmožni igrati različne »harmonije«, torej moduse: predhodniki harfe, flavte) mu iz podobnih ideoloških vzrokov ni bila po volji. Že Platon je torej spoznal »nevidno« moč glasbe: ni sicer enoznačno semantična, vendar pa lahko učinkuje iracionalno, prek zbujanja emocij, ki lahko prerastejo v večje sile, kot jih je zmožen sprožiti racionalni diskurz.

Ideologija se torej rada oprijema glasbe prav zaradi njenega specifičnega nedorečenega semantičnega statusa. Podobno misel zagovarja tudi Mladen Dolar, ko nas opozarja, da je eden izmed mehanizmov delovanja ideologije povezan z obešanjem na disfunkcionalnosti, na preostanke iracionalnosti (Dolar 1986: 302). Spoznali smo že, da se glasba kaže kot objekt brez neposredne funkcijske vrednosti, torej nekakšen dodatek ali celo presežek znotraj družbe, ki je prevladujoče urejena po funkcijski logiki. Dolar je prepričan, da takšna brezfunkcionalnost glasbo postavlja v dvojen, močno paradoksen položaj: po eni strani predstavlja moment resnice sredi sveta, prežetega z ideološkim videzom, po drugi strani pa deluje kot zaloga za ideologiziranje. Odsotnost uporabne vrednosti tako glasbi hkrati podeljuje avtonomnost in tudi potencialne možnosti za ideologizacijo. Ideologije se namreč ponavadi obešajo prav na družbena odstopanja, na disfunkcionalnosti ali še drugače: ideologija lahko deluje z največjo močjo prav tam, kjer na prvi pogled ni mogoče opaziti njene neposredne ideološke funkcije.

Specifičen ideološki moment tako nosi vsaka glasba, vsak žanr. Kljub temu, da termin glasba tega v gramatikalnem pogledu ne omogoča, imamo v resnici opravka z več precej različnimi glasbami: glasbami različnih kultur, glasbami različnih zgodovinskih obdobij in glasbami različnih socioloških in funkcijskih kontekstov. Razvejan sistem glasb bi bilo mogoče razporediti celo v nekakšen tridimenzionalen prostor: v vsaki kulturi (kulturna os; npr. zahodno-evropska umetnostna glasba, indijska klasična glasba) lahko obstaja več zvrstno-funkcijsko pogojenih glasb (sociološka os; npr. popularna glasba in njene številne zvrsti, cerkvena glasba, umetnostna glasba), ki prek inovacij in sprememb rišejo različno dolg in izrazit zgodovinski lok slogovnih transformacij (historična os). In prav meje med posameznimi glasbami, zvrstmi so pogosto določene bolj ideološko kot glasbeno-imanentno – njihovih razlik torej pogosto ne gre iskati v glasbeno-materialnem ali glasbeno-strukturalnem substratu, temveč v ideoloških konceptih, ki jih s seboj nosijo ali pa so nanje prilepljene. Posebej v popularni glasbi se zdijo razlike med posameznimi zvrstmi nepremostljivo velike: privrženci takšnih različnih glasbenih »kultur« (metalci, pop »šminkerji«, privrženci punka, tehna, rapa ipd.) nimajo veliko tolerance do zvrsti, ki jih sami ne poslušajo. Toda ob odgovorih na vprašanja, zakaj ne marajo drugih zvrsti in kaj je prednost njihove, ponavadi ne postrežejo z glasbeno razlago (razlike v ritmični strukturi, melodičnih konturah, oblikovnih značilnostih), temveč navajajo večinoma »sociološke« faktorje: druga kultura oblačenja, drug način preživljanja prostega časa, specifične svetovnega nazora. Po svojem glasbenem substratu so si žanri popularne glasbe precej podobni (osrednja razlika je povezana s kvaliteto zvočnosti), razlike med njimi se najjasneje formirajo na sociološki ravni.

Ideološki koncepti različnih glasb so največkrat skriti v poljih kulturne in nacionalne identitete. Kulturna identiteta je še posebej močan razločevalni faktor v popularni glasbi. Glasba lahko namreč služi kot nekakšna nalepka, značka za identiteto, po kateri se še posebej adolescenti definirajo in razločijo od drugih, na primer od staršev. Mladostnik si svoj tip glasbe izbira tako, da

ustreza njegovemu prebujajočemu se življenjskemu slogu, in takšno glasbeno-zvrstno »umeščanje« lahko razumemo kot del dozorevanja, kot prehod od starševske protekcije k samostojnosti (Hargreaves in North 1997). Pri tem psihološko-razvojnem mehanizmu pa je najbolj pomenljivo vprašanje, na kakšen način mladostnik izbere svoj glasbeni žanr, ki postane zaščitni znak njegove identitete. Največkrat je odločitev povezana z osebnostno močjo izstopajočega posameznika vrstnika ali medijev, včasih pa tudi z mladostnikovo pozicijo v družini (protekcioniistična družina, matriarhalna, patriarhalna, permisivna): bolj ko je le-ta zaprta in želi obvladati mladostnika, bolj bo ta svojo identiteto iskal v »radikalnem« glasbenem žanru (mladostniki iz problematičnih družin naj bi tako poslušali »tršo« glasbo). Pri izbiri identitete glasbe torej večinoma ne odločajo estetski postulati določene glasbene zvrsti. To pomeni, da mladostnik svoje identifikacije ne išče v specifičnem glasbenem stavku, ampak veliko bolj v ideologiji (ta se lahko kaže v slogu oblačenja, vedenja, svetovnem nazoru), ki je pripeta na določen glasbeni žanr.

Zanimivo, da je nekaj podobnega mogoče ugotoviti tudi ob vprašanju nacionalne ideologije, ki naj bi jo nosila glasba. Pri tem gotovo najprej pomislimo na himne, nato pa tudi na t. i. nacionalne šole, skupine skladateljev, ki naj bi v 19. stoletju prek svoje glasbe utrjevali narodno zavest predvsem pri narodih, ki do takrat svoje potrditve še niso našli v nacionalnih državah. Tako se pogosto govori o poljski glasbi F. Chopina, norveškem okusu pri E. Griegu, Sibeliusovih finskih impulzih, o čeških tonih pri A. Dvořáku in B. Smetani, seveda pa je to tudi čas nacionalnih oper. Toda tudi v umetniški glasbi nacionalno ni povezano z glasbenimi specifikami, temveč je recepcijski fenomen: za nacionalno je obveljala tista glasba, ki je bila prepoznana kot nacionalna. Spet ni odločal glasbeni faktor (Mahling 1976), temveč ideološki – na glasbeni substrat so se prilepile nacionalistične ideološke vsebine. Ta razkorak postane najbolj očiten ob vprašanju nacionalnih oper, ki izkazujejo celo izrazito heterogen karakter (v Franciji dojemajo kot nacionalnega skladatelja G. Meyerbeerja, ki je bil po rodu Nемец), hrvaška nacionalna opera *Nikola Šubić Zrinjski* je napisana v tehniki Verdijevih belcanističnih oper, B. Smetana, avtor češke nacionalne opere *Prodana nevesta*, sploh ni dobro obvladal češčine ipd. Podobno heterogeno delo najdemo tudi v slovenski operni zgodovini. Med redkimi slovenskimi operami, nastalimi v 19. stoletju, si je posebno mesto znotraj slovenske kulture priboril *Gorenjski slavček* Antona Foersterja. Prav *Slavčka* bi lahko imeli za slovensko nacionalno opero in to kljub temu, da je bil zasnovan žanrsko sprva kot opereta (torej ne prinaša herojskih tem iz nacionalne zgodovine, gre za »lahkotnejši« žanr), da je bil njen avtor po rodu Čeh in da zaradi številnih predelav pravzaprav ne poznamo natančno originalne verzije partiture (nejasno ostaja torej vprašanje opernega »teksta«).

Podobna kot vprašanje, kakšni vzvodi vodijo mladostnika, da si kot svojo identitetno značko izbere prav to določeno glasbeno zvrst in ne neke druge, ki se zdi v glasbenem pogledu prvi precej sorodna, je lahko tudi dilema, na katere glasbene elemente in na kakšen način se prilepi nacionalna identifikacija ali politična ideja. Številni primeri nas učijo, da racionalna logika ni razvidna: pozitivne ali negativne ideološke predznake lahko dobi celo ena in ista glasba, kar nam dokazujejo že različna »branja« Beethovnovе *Devete simfonije*. Podobno velja tudi za razmerje med glasbo in sovjetsko oblastjo. Tako sprva po oktobrski revoluciji oblast ni bila v nesoglasju z avantgardno strujo ruskih umetnikov. Še več: ideja inovacije in glasbe-strojev je šla nekako z roko v roki z oblastjo, ki se je zavzemala za nov red, novo podobo mest in delavstva. Toda po letu 1932,

ko je popoln nadzor nad umetniškimi deli prevzelo Društvo skladateljev, katerega delo je v resnici usmerjala komunistična partija, se je plošča obrnila: glasba je zdaj morala postati razumljiva najširšim ljudskim množicam, prikazovati je morala vsakdanje življenje preprostega posameznika iz delavske množice in kazati na pozitivno zmago socializma in komunizma. Stalin je pred avantgardo, ki je zdaj zaradi svoje ekskluzivističnosti postala sumljiva, postavil socialistični realizem, znotraj katerega je med glasbenimi slogi imel prvo besedo semantično navidez povsem neobremenjeni neoklasicizem. Tak prehod nam dokazuje, kako široke pomenske prostore v resnici odpira negotovost glasbene semantike in da je moč ideologije o glasbi bistveno večja od ideologije, ki naj bi bila postavljena v glasbo.

Prav takšna izmuzljivost pa je hkrati prednost in tegoba glasbe. Glasba je vedno ideološka, tudi zanikanje povezav med glasbo in ideologijo je le ena izmed ideologij, toda vez med glasbo in ideologijo nikoli ne more biti enoznačna. Glasba ne ponuja podobno natančne označevalne moči kot literatura, kar je lahko njena prednost pri umikanju na varno ideološko distanco, toda po drugi strani je lahko pritegnjena v območje praktično katerekoli ideološke ideje. Glasba je tako zavita v nenavaden paradoks: njena navidezna označevalna nemoč (idej ne more predstavljati enoznačno in nedvoumno) je hkrati torišče za najmočnejše ideološke impulze. Odtod tudi na prvi pogled diametralno nasprotni misli – od utopične, da je glasba »del ideologije, pa vendar [...] po svojem bistvu zunaj nje« (Barbo 1994: 27), do resignativne, da »neideološka glasba ne obstaja« (Phleps 1993: 101). Povedano drugače: tudi če glasba sama v ustvarjalnem aktu navidez beži proč od ideologije, je lahko v aktu recepcije vanjo z lahkoto potegnjena.

Literatura

- ADORNO, Theodor Wissengrund, 1986: *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BARBO, Matjaž, 1994: *Slovenska glasbena zavest*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- BUCH, Esteban, 2003: *Beethoven's Ninth. A Political History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DOLAR, Mladen, 1986: *Strel sredi koncerta. Theodor Adorno (ur.): Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 301–357.
- HARGREAVES, David J., NORTH, Adrian C. (ur.), 1997: *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- KARBUSICKY, Vladimir, 1986: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KELLER, Marcello Sorce, 2007: Why is Music so Ideological, and why do Totalitarian States Take it so Seriously? A Personal View from History and Social Sciences. *Journal of Musicological Research* 26. 91–122.
- MAHLING, Christoph-Helmut, 1976: Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts. Heinz Becker (ur.): *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 47–73.
- MONELLE, Raymond, 1992: *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, 1990: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- PHLEPS, Thomas, 1993: Musik in der Ideologie. Herbert Bruhn (ur.): *Musikpsychologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 94–103.
- SCULTHORPE, Peter, 1999: *Sun Music: Journeys and Reflections from a Composer's Life*. Sydney: ABC Books.
- STEFANIJA, Leon, 2010: *Sociologija glasbe: zgodovina, teorija in metodologija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard, 1983: The Role of Ideology in the Study of Western Music. *The Journal of Musicology* 2/1. 1–12.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard, 1991: *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.