

Utelešenje in posredovanje

1.

Na začetku se je oblikovala kompozicijska metoda. Opisal jo je eden od velikanov evropske glasbene zgodovine po sledečih neobičajnih in omembe vrednih korakih:

Dan je diatonski sistem, ki sega prek dveh oktav, od znižanega G do zvišanega a:

G G A B C D E F G a b c d e f g a'
poleg tega pa je dano še zaporedje samoglasnikov:

a e i o u

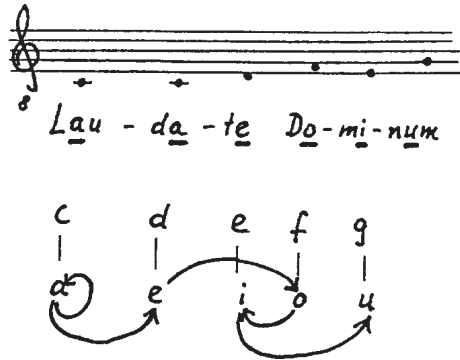
To se pripiše tonom v sistemu tako, da oblikujejo skupine:

GG A B C D E F G a b c d e f g a'
a e i o u a e i o u a e i o u a

Končno se doda poljubno besedilo, npr. liturgični vzklik:

Laudate Dominum!

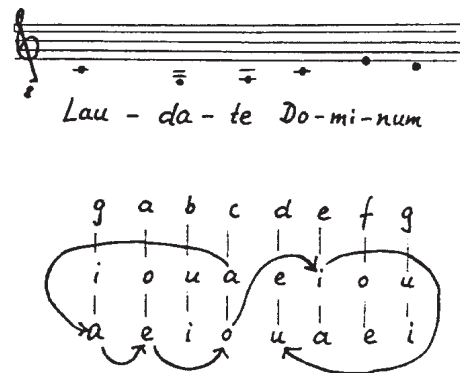
Potem je iz besedila in njegove vokalnosti – to narekujejo pravila postopka – možno s korespondenco samoglasniških in tonskih zaporedij odkrivati melodije, ki so na sebi in za sebe že vsebovane v predhodni organizaciji snovi. Tako npr. v kvintnem intervalu med c do g nastane “samodejna” formulacija:



Seveda je to le mehanična rešitev. Zato se, da bi se izognili prevelikim omejitvam pri izbiri tonov, postopku doda še drugo pripisovanje samoglasnikov:

GG A B C D E F G a b c d e f g a'
o u a e i o u a e i o u a e i o
a e i o u a e i o u a e i o u a

Učinek, ki ga vidi naš avtor: z nekaj vaje je mogoče samoglasniško-tonska zaporedja kombinirati oz. uporabljati pri skoku od enega k drugemu zaporedju:



Na koncu, šele po različnih stopnjah brušenja in loščenja, lahko nastane zadovoljujoč rezultat: *opus accuratum*.

Že samo zadnja formulacija bi lahko zbudila pozornost bralca za čas in kulturo, v kateri se nahajamo. Kajti tisto, kar se dozdeva kot izdelek 20. stoletja, takorekoč iz igralnice zaporednega mišljenja, sodi v visoki srednji vek, v prvo polovico 11. stoletja. Primer izvira od Guida iz Arezza, iz 17. poglavja *Micrologusa*. Le nekaj strani pred tem je Guido prvič v zahodni glasbeni zgodovini vpeljal besedo "componere" v smislu pisne dodelave.

In čeprav se zgoraj citirana tehnika pogloblja le v en poseben primer komponiranja, namreč "*Quod ad cantum regiditur omne quod dicitur*", tj. kako se iz zlogov besedil izpeljejo tonska zaporedja, se v Guidovi skici obenem pojavijo bist-vene značilnosti kompozicije: s fulgurativnim posebnim poudarkom in brez prekinitve.

Poskusil bom rekonstruirati gledišča:

1. Kompozicija se dogaja v različnih stopnjah izbora, preverjanja, popravkov in optimiranja. Pusti si čas – in stoji bistveno zunaj časa, vsaj zunaj časa neke realne glasbene izvedbe.

2. Tisti, ki komponira, postavlja stvari iz sebe, jih opredmeti, a dopušča, da vendar povratno delujejo nanj. Kar se zgodi, je neke vrste dialog med vsebinami spominskih notranjih kopičenj in zunanje nakopičenih, stvarnih substanc. V zgodnji fazi kompozicijske zgodovine je zunanje kopičenje prevzeto s strani nevmnega zapisa (ali pa črkovne notacije, ki jo je uporabil tudi Guido). Vendar ne tako, da se označi tisto, kar je v glavi zamišljeno, kot zapis kompozitorja ali predpis za izvajajoče glasbenike, deskriptivno in preskriptivno. Notacija odpre v "*componere*" obenem novo funkcijo: raziskovalno pomoč pri odkrivanju glasbenih zgradb, pri iskanju in preskušanju s pisalom.

3. Kompozicija je posledično povezana z zaznavnim vizualiziranjem izvorno zvočnega, pa tudi

4. z njegovim analitičnim elementariziranjem in umetničenjem.

Iz istega razloga je

5. bistveno individualna zadeva: skladanje postane socialni samohod. Seveda se le tako

6. doseže produktivna distanca do navajenih (socio)glasbenih skupinskih norm in mentalno-notranjih stereotipov. Komponiranje se pojavi kot pogoj za nastanek "dejansko nove", inovativno-inovirajoče glasbe. Je vir struktur, ki ne pričnejo pri običajnem, ampak se upajo radikalnih otvoritev.

Edina lepotna napaka: ti vpogledi niso novost. Pri referiranih točkah dejansko fascinira to, da so jih poznali in se z njimi ukvarjali že pred približno 1000 leti. Pa še to, da je glede na zgodnje- in poznosrednjeveško duhovno držo, v osnovi šlo za čist primer škandala.

2.

Guido iz Arezza se ukvarja – kako bi bilo drugače? – s sakralno, duhovno glasbo. V njenem središču ni bilo absolutno nikakršnega interesa za petje in igranje *eo ipso*, ali celo za trikov polno izdelovanje novih skladb. Cerkevna glasba je pripravljala pot v nek drugi, višji svet.

Bila je bistveni porok za to, da se ta uresniči prek formulacije Janezovega evangelija: naj beseda postane meso in prebiva med ljudmi. Tako za Amalarja iz Metz, sredi 9. stoletja, gregorijanski koral ni zgolj melodijski repertoire. Pri petju postanejo menihi taki kot angeli, uresniči se *vita angelica* (prim. Ekenberg, 1987). Podobno poroča Aurelianus Reomensis v *Musica disciplina*, najstarejšem glasbenem traktatu zahodno-latinske provinience, o popotniku, ki sliši zvečer pri opatiji angelske glasove – ki slavijo matutin – in takoj odhiti v Rim, da bi na najvišjem mestu poročal o neslišanih modrostih. Pri liturgičnih igrah gre povsem živo za to, da – po diktumu Bruna Stäbleinsa (1975, str. 48) – igralci ne predstavljajo kaj, ampak to so. Pojmi *imitatio*, *representatio*, celo *significatio*, ne pomenijo procesa odražanja, temveč podoživljanje empatično–vzornega. Ustvarjalno je tisto, kar je anagoško udeleženo na moči ustvarjalca in ustvarjanja, kar ima delež na njihovi dejanskosti. Ne le enkrat stopi glasba v sklad z gibanjem in telesnim premikanjem – izročilo gre od Avgušтина (*De Musica*) do Rogerja Bacona (*Opus tertium*) in Jeana Gersona (*Tres tractatus de canticis*) – tako, da ni tu le zaradi ušes, temveč za vse čute, in se, kot to pove Jakob iz Lüticha v *Speculum musicae*, zmore razširiti na vse reči: to, *in toto*, izpričuje njeno zmožnost, da generira alternativno življenje. Ali, rečeno z Wolfgangom Lippom (1992, str. 14): ustvariti “prehode, spremembe”, “pasaže” v družbeni biti.

Seveda se pri tem pasažni ritual oddalji od vsakdanje realnosti; skrbi za distanco. V srednjem veku bi to lahko imenovali “spiritualiziranje”. Vendar, – to je prepričljivo pokazal Horst Wenzel (1995, str. 460) – poleg tendenc poduhovljenja se hkrati uveljavi obratno stremljenje po ponazarjanju in utelešanju. To pa spiritualizacijo dobesedno obrne. Verska gotovost kristjana je navsezadnje usmerjena na neka nova nebesa in zemljo, na vstajenje mesa in večno življenje. Tudi maša, kot najvišje kulturno dejanje, se izpolni šele, ko Kristusovo telo in kri postaneta prisotna v kruhu in vinu. Tudi novi spevi, *nova cantica* – kot poroča nek južnofrancoski rokopis iz 12. stoletja – kot spevi še niso dejansko učinkovito novi, temveč šele tedaj, ko s seboj prinesejo novo veselje – *nova gaudia*:

*Da laudis, homo, nova cantica, o.
Da, quod data tibi sunt nova gaudia,
nova, nova, nova nova gaudia,
nova dantur gaudia, da nova cantica.*

Tu pa se približamo našemu pravemu problemu. Ritualna glasba se oddalji od vsakdanje telesnosti, da bi se v novem telesu (Leib) ponovno povezala z organskim (Körperliche). Distancira se od življenjskega procesa, da bi ga lahko spet dosegla. Njena semiotizacija, povečanje zmožnosti označevanja, ostane začasna – umakne se z utelešanjem (Verkörperung) drugega. Kulti obsedenosti, npr.

brazilski *Candomblé*, posedujejo enako semiotično procesno strukturo (prim. Pinto, 1991). Z ritmi bobnov se predstavijo oz. simbolizirajo osebe afriških božanstev. Potem pa, v poteku ceremoniala, dobijo ritmi tu bivajočo moč, ki kot božanska energija obsede za to pripravljene ljudi ter se v njih telesno manifestira. Podobni postopki semiotizacije in desemiotizacije bi – to je moja teza – utegnili biti neobhodni za srednjeveške kulte; le da se tu kažejo manj spektakularno. S sorodnostjo mentalitete je mogoče razložiti, zakaj so gotske katedrale dojemali kot nebeški Jeruzalem, in to ne kot podobo ali metaforo, ampak telesno, na kraju in v vsakem mestu (Simson 1956, str. 109). Ali pa: zato je francoski kralj pri kronanju sedel na ogrodju pred lektorijskim razpelom, pokril in zakril Kristusovo telo s svojim – in tako resnično bil utelešeni Kristus, francoski Kristus (Wright, 1989, str. 209, 212). Končno: zato so pri meniškem izvajanju koralov – kot to vemo – “dejanski” angeli “dejansko” peli.

In v tem okolju zdaj Guidove tehnologije kompozicije. V proces ritualnega distanciranja in dedistanciranja vpeljejo dodatno stopnjo distanciranja. Kot se petje oddalji od realnega življenja, da bi se v novi obliki vrnilo k njemu, tako se kompozicija najprej oddaljuje od petja. In sicer – kot bomo videli – mentalno-globinsko-strukturno. Kompozicija je obenem *distanciranje distanciranja*, skokovita rast posredovanja oz. *medialnosti*. Pri tem je možno, da je bil motiv, ki je vodil Guidovo “odkritje”, stabilizacija gregorijanskih tradicij (prim. Smits van Waesberghe, 1973) – in prizadevanje, da bi se z novo *cantico* utelesila tudi nova *gaudia*. Zdi pa se, da je bila cena, ki jo je bilo treba plačati, pretirana medialnost, ki se sodobnikom ni nujno zdela vredna plačila. Ker Guido svojega prepričanja ni imel za nekaj samoumevnega in ga je pedagoško razmnoževal, so nevarnosti njegove metode postale tudi družbena nevarnost. Preprosto je motila zmožnost rituala: zmožnost distanciranja, *kot tudi* re-korporizacije – oboje pa je presežek posredovanja spravil iz ravnotežja, iz ustvarjane enako-težnosti. Tako ni nujno šlo za znamenje nazadnjaške zaslepljenosti, ko so samostanski bratje iz Pompose (kot poroča legenda) poskušali svojemu kolegu Guidu naprtiti proces in mu, zaradi pretirane medializacije, grozili z ekskomunikacijo oz. izključitvijo iz ritualne skupnosti (prim. Gülke, 1975, str. 67).

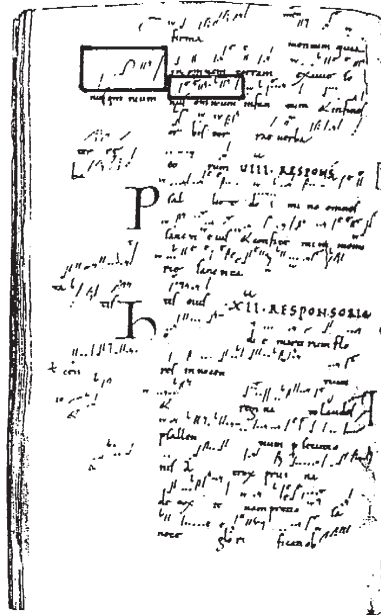
Značilno je, – primer je od drugod, se pa nanaša na podobno grožnjo – da pisec Wincesterskega troparsa, prvi avtograf komponiranega večglasja (Cambridge, Corpus Christi College 473), v času Guida ali celo pred njim, izbere izrazito punktualizirana pisna znamenja, jih razčlenjuje v nasprotju z vso nevmatično rabo: upornik med notatorji, “revolucionar”! On pa se potem, sicer na robu zvezka, v marginalijah (glej obrobja), vrača k kurentnemu nevmiranju, ki že analitično zapisano, radikalno elementarizirano, prepíše likovno-celostno: *ga odpíše*.

Prav na zadnjem primeru postane tudi evidentno, da je pevec, ki je moral ponotranjiti ustrezne melodije, ki jih je prebral, z medializacijo opravil precejšnje ovinke: prek punktualiziranih nevm en bloc, do likovnih potez ob robu – in šele s primerjavo oz. tehtanjem obeh pride do vokalne realizacije.

3.

Zato nikakor ni mogoče izključiti, da je medializacija peljala k nekemu novemu bogastvu utelešanj. Prav tako ne, da se je osamosvojila, da je sredstvo postalo namen oz. samonamen. Ta grožnja se je še težje uveljavila, ker je – ponavljam – komponiranje v temelju različno od telesno–organskega muziciranja:

- a) v časovnih strukturah;
- b) spominskih strukturah, celo v pomnilniških zmožnostih;
- c) v drugačnem razmerju med elementom in likom, posameznim tonom in njihovim grupiranjem;
- č) v različnem rangiranju končnih racio– in emociomorfnih momentov.



Orgelski glasovi iz Winchesterskega troparja z označenimi zapisi na robu.

Zgodnja zgodovina komponiranja ima dejansko dokazila za oboje: obdelavo novega potenciala utelešanja in odtujitev od utelešanja.

Tako se zdi da polifonija notredamskega obdobja s svojo "teleološko potezo" (Dahlhaus 1987, str. 47) v ritmiki in obdelavi sozvočij pogojuje čisto novo koncepcijo in dojemanje časa: linear-nega, usmerjenega časa. S tem podpira celo arhitekturna prizadevanja pri gradnji katedral po vektoriziranju in perspektiviziranju prostora (prim. Kaden, 1993, str. 105 ff., 137 ff.). Dela, posebej iz Feder Perotins, ki so dodelala to muzikalično perspektiviranje, so v najvišji stopnji, če ne že skrajno konstruirana. Sploh si jih ne moremo misliti brez medialnega preverjanja na pergamentu in s pomočjo pergamenta. Za primer dajem začetek *Sederunt Principes*, ki na večih sintaktičnih ravneh obenem realizira rast stopnje konkordance oz. "kadenciranje".

The image shows a musical score for a four-part organum. It features four staves of music with various note values and ligatures. Below the staves is a rhythmic diagram consisting of two rows of numbers and lines. The first row of numbers is: 8 2 7 8 6 4 5 6 7 5 8 2 7 8 7 4 5 6 7 8. The second row of numbers is: 5 4 3 6 3 2 3 2 1 1 5 4 3 4 3 2 5 4 5 5. Below the numbers are two sets of lines, each consisting of a top line and a bottom line, with arrows pointing from the top line to the bottom line, indicating the structure of the piece.

Perotinov Organum quadruplum "Serudunt principes".

In sicer:

- znotraj posameznih ligatur (ki brez izjem končajo z višjim konkordančnim zvenom);
- nadaljevanja med ligaturami (ki s svojim zaključnim zvenom modelirajo superponiran konkordančni naklon: od kvart-oktavnih, prek terc-kvintnih do kvint-oktavnih okvirov);
- nenazadnje med prvim in drugim razdelkom, kjer se "votli" kvintni zven (pred prvo *pausatio*) razgrne v najbolj konkordančen kvintno-oktavni zven (pred drugo).

Čeprav bi sodobnik ne hotel opaziti vseh podrobnosti te strukture, bi pri korektnem fraziranju, tj. pri upoštevanju ligatur, ne mogel drugače, kot da posluša vektorsko. (Sodobne interpretacije dokazujejo, *nota bene*, čisto nerazumevanje snovi, ker pojejo v nasprotju z ligaturam in notiranim fraziranju.)

Podoben primer načrtovanega konstruktivizma ponuja anonimen motet *Dominator Domine* iz Bamberškega Codexa (= Ba).

Tu priprava teksta ne služi le temu, da bi se vsi trije glasovi poenotili v formuli "*Benedicamus Domino*", temveč tudi, da to

poteka v nekakšni piramidni ali trikotni strukturi. To je mogoče, do konca in brez napora, podoživljati kot stopnjevanje; to pa okrepi, fenomenološko nazorno, poslednje, finalistično razumevanje sveta in boga.

The image shows a musical score for a motet. The score is written on three staves. The lyrics are: "ge-mi-no Ti-bi si-ne ter-mi-no Be-ne-di-ca-mus Do-mi-no. Nunc si-ne fi-na-li ter-mi-no Hym-num re-fe-ra-mus Do-mi-no. mi-no". A black box highlights the final phrase "mi-no" on the top staff. Below the score is a rhythmic diagram with three levels: "Triplum" (top), "Duplum" (middle), and "Tenor" (bottom). A diagonal line descends from the top right to the bottom left, indicating the relationship between the parts. The rhythmic patterns are: Triplum: - | - | - | - | (-) |; Duplum: | - | (-) | (-) |; Tenor: | (-) |.

Motet "Dominator-Ecce-Domino", anonimus. Bamberg, Stadtbibliothek, Ms. lit. 115, fol. 16v.

Z rabo koralnih melodij in možnostjo, da se jih prepozna kot Cantus firmus večglasne strukture – tu prihajamo k drugi plati medializacije – pa se v istem stilu obnaša drugače. Kajti menzuralno ordiniranje tenorov – razdeljevanje tonov po ritmičnih formulah oz. shemah – tako intenzivno potuji njihovo konturo, da se pogosto pojavijo kot nekaj povsem novega in še ne slišanege. Kot nuja se je že pred letom 1300 pojavila potreba po slišanju tenorskega kursa, vzorčnega povratka osnovne melodije – ki ji v Ars nova ustreza pojem "colors" (prim. Hofmann, 1972; Reckow, 1973 in 1986). Prav to tvori prekrivanje melodične in ritmične vrstne zgradbe, *cursusa* in *ordinatia*, pozneje, v *ars nova*, pa *colora* in *talea*. To pogosto vodi k temu, da umetniška zgradba na pergamentu temelji na sebi, kot uganka in izključena ušesu: medij, ki zna še nujneje posredovati. Večina vidi višek takšnega enigmatiziranja v "očesni glasbi" Nizozemcev v 15. stoletju – obenem pa tudi njihovo končno spodletelost in komunikativni neuspeh konstrukcije. Vseeno menim, da ima vrednost trditev, da je bila opisana odtujitev *postavljena v kompositio, odkar se je pojavila*: posredovano – stopnjujoče v svoji medialnosti – kot pisno intenzivno glasbeno prizadevanje.

4.

Čemu ta pogled na prakse, ki so nam bile dolgo skrite?
Najpomembnejše povzemam v tezah; resda potrebujejo, pa tudi

zaslužijo dodelavo. Saj začrtujejo temeljno konstelacijo zahodne kulturne zgodovine – in temeljni problem vse zahodne civilizacije.

1. Muzikologija je od začetka nagnjena svoj predmet razumeti kot simboličen sistem znakov. Poleg tega je nagnjena k temu, da to pripisovanje razume kot univerzalno (prim. Bierwisch, 1979; Knepler, 1982). Temu nasprotno menim, da glasba v mnogih kulturah, zlasti ritualnih kulturah, pa tudi tam, kjer je povsem nedvomno informacijsko posredovana, poskuša opustiti to posredovanost, in *noče nekaj pomeniti, temveč nekaj biti*. Seveda je mogoče ugovarjati, da gre pri tem za kognitivne pomote, za odiluzioniranje nezavrnljive medialnosti.

Pri tem deluje regulacija obnašanja – trans – tako in tako povsem telesno-praktično (na to spominjajo ekstatični kulti): tako, da opusti semiotično in ga spremeni v telesnost, v utelešanje. Antični npravni nauki, od Damona do Boethiusa, prenašajo natanko to vedenje. Glasba deluje, ko *ima* moč, značaj, etos – in ne, ko to zgolj označuje.

2. Temu nasproti ni mogoče oporekati, da stremljenje zahodne civilizacije spremlja rastoče čislanje znakovnih pojavov in namerno večanje stopnje semiotičnosti. Lahko celo rečemo, da je bila racionalizacija, ki jo je diagnosticiral Max Weber, bistveno posredovana prek semiotizacije oz. sistematičnega posredovanja. Še več: prek semiotizacije, *ki je ni več mogoče vezati na utelešanje*. Temu razvoju ustrezen mentalnozgodovinski izraz se, kot je znano, kaže v krizi krščanskih zakramentov, zlasti v poznem srednjem veku in renesansi. Kajti, če kruh in vino ne ponazarjata Kristusovega telesa, temveč ga kvečjemu označujeta oz. pomenita, potem je sporočilo Janezovega evangelija, da beseda postane meso, takorekoč izbrisano. Z drugimi besedami: to, kar se za ritualne kulture izkaže kot ustvarjalno–konstitutivno – da se “realni” in “idealni” svet v biti srečujejta, drug drugega relativirata in korigirata – se s semiotiziranjem zakramentov izbrše in dobesedno od–telesi. Alternativno življenje v življenju, ali – če parafraziramo Adorna – “resnično” življenje v “napačnem” se obrne k brezalternativnosti oz. k zgolj simbolični alternativi. Kreativnost ne najde svojega smotra v telesnem obhajanju druge biti, temveč v označevanju miselnih možnosti oz. mišljene virtualnosti.

3. Družbenozgodovinska ozadja tega semiotiziranja lahko tu le nakažemo. Jacques Le Goff (1986, str. 142) vidi v pozni sholastiki možno soodvisnost z genezo “voluntarizma, ki se legitimira v popačeni in pervertirani obliki oblastnih skomin ter opravičuje tiranijo knezov”. Horst Wenzel (1995, str. 34) opisuje visoko in poznosrednjeveško transformacijo od utelešenega k simbolnemu uresničevanju oblasti, umaknitvi vladarjev iz javnega življenja in zavarovanju njegovega vladanja z emblemi, znaki in paragrafi. Skratka, umik praktik utelešanja korilira z izoblikovanjem moderne državne oblasti:

centraliziranega gospostva, medialno razprostranjenega gospostva, gospostva nad mnogimi ljudmi in prek kontinentov. *Homo creator* se zveže s *homo imperator*, ki svoje motivacije in energije označuje z razširjanjem moči in občevanjem z oblastjo.

4. Glasba, domnevno velika alternativa, dejavno sodeluje v tej zgodbi. Ne deluje pa naknadno: s soizvajanjem, zrcaljenjem, temveč – mogoče “nevede” – v duhovni predhodnici. Če velja za ločnico zgodovine verovanja kriza zakramentov, potem jo je pri glasbeni zgodovini mogoče poiskati v rojstvu kompozicije. Pri tem nikakor nočem postavljati prezgodnjih vzporednic med obema momentoma, ker sta si zgodovinsko vse preveč narazen. Pa vendar je *compositio*, tehnika *componere*, le v polni medialnosti in semiotičnosti to, kar je. Tembolj fascinirajoče je, da si to bistvo pridobi v okolju ritualov in kulta. Vseeno je še treba presoditi, če je glasba z vdorom kompozicije – v najvišji meri medializiranega postopka – v liturgijo, tj. domeno neposrednosti, sama udeležena pri izpraznitvi ritualnosti. In: če ni s tem postavila temelja za novodobno državno in družbeno organizacijo, daleč preden se je sprožil ta proces. Glasba torej, ne kot podoba temveč vzor družbenosti, pred-mišljenje, pred-stvaritev, ki posreduje v prihodnost. Mogoče je to priložnost za premišljevanje.

LITERATURA

- AUGUSTINUS, AURELIUS (1969): *De musica, Sansoni*, Firenze;
- AURELIANUS REOMENSIS (1975): *Musica disciplina*, American Institute of Musicology, Rim;
- BACON, R. (1965): *Opus tertium*, Kraus reprint, New York;
- BIERWISCH, M. (1979): *Musik und Sprache*, Jahrbuch Peters, Leipzig;
- DAHLHAUS, C. (1987): “*Musikbegriff und europäische Tradition*”, v: C. Dahlhaus in H. H. Eggebrecht (ur.), *Was ist Musik?*, F. Noetzel, Wilhelmshaven;
- EKENBERG, A. (1987): *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Almqvist & Wikseil Intern, Stockholm;
- GERSON, J. (1484): “*Tres tractatus de canticis*” v: G. Gerson, *Opera omnia*, Joh. Koelhoff, Köln;
- GÜLKE, P. (1975): *Mönche, Bürger, Minnesänger, Koehler & Amelang*, Leipzig;
- GUIDO iz AREZZA (1955): *Micrologus*, American Institute of Musicology, Rim;
- HOFMANN, K. (1972): *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Hänslers, Neuhausen, Stuttgart;
- JACOBUS LEODIENSIS (1955–1973): *Speculum musicae*, American Institute of Musicology, Rim;
- KADEN, C. (1993): *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Bärenreiter, Kassel;
- KNEPLER, G. (1982): *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Reclam, Leipzig;
- LE GOFF, J. (1986): *Die Intellektuellen im Mittelalter*, Klett-Cotta, Stuttgart;
- LIPP, W. (1992): “*Gesellschaft und Musik*”, v: W. Lipp (ur.), *Gesellschaft und Musik*, Sociologia Internationalis, Posebna izdaja 1, Duncker & Humboldt, Berlin;

- PINTO, TIAGO DE OLIVEIRA (1991): *Capoeira, Samba, Candomblé*, Museum für Völkerkunde, Berlin;
- RECKOW, F. (1973): **“Das Organum”**, v: W. Arlt, E. Lichtenhahn in H. Oesch (ur.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Francke, Bern, München;
- RECKOW, F. (1986): **“Processus und structura. Über Gattungstradition und Vormverständnis im Mittelalter”**, *Musiktheorie 1*;
- SIMSON, O. (1956): *The Gothic Cathedral*, Pantheon Books, New York;
- SMITS VAN WAESBERGHE, J. (1973): **“Gedanken über den inneren Traditionsprozeß in der Geschichte der Musik des Mittelalters”**, v: H. H. Eggebrecht in M. Lütolf (ur.), *Studien zur Tradition in der Musik*, Katzschler, München;
- STÄBLEIN, B. (1975): **Schriftbild der einstimmigen Musik**, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig;
- WEBER, M. (1921): **Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik**, Drei Masken Verlag, München;
- WENZEL, H. (1995): **Hören und Sehen, Schrift und Bild**. *Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, C. H. Beck, München;
- WRIGHT, C. (1989): **Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550**, Cambridge Univ. Press, Cambridge, New York.