

Vpliv zvočnih medijev na prenos in (pre)oblikovanje glasbene tradicije na Slovenskem

Povzetek predstavitve doktorske teme.

Izhodišče

Disertacija obravnava vprašanje, kaj se zgodi z glasbeno tradicijo, ko vanjo vstopita snemanje in medijska distribucija. V ospredju je opazovanje prenosa: kako glasba potuje med ljudmi in kaj se s to potjo zgodi ob pojavu ponovljivega zvočnega zapisa.

Glasba, ki se prenaša po ustnem izročilu, torej brez notnih ali drugih pisnih predlog in po posluhu, praviloma ne obstaja v eni sami obliki. Vsak izvajalec jo izvede nekoliko drugače, vsako okolje ima svojo različico, vsaka izvedba je enkratna. Ker prenos ne poteka le z besedo, ampak predvsem s poslušanjem in posnemanjem, ga v nadaljevanju označujem tudi kot slušni prenos. Vprašanje raziskave je torej, kaj se s takšno dinamiko zgodi, ko se ji ob bok postavi zapis, ki se ne spreminja. Ali se iz množice različic izlušči kakšna prevladujoča, ponovljiva različica? Ali ta nato povratno vpliva na živo prakso? In če da, po katerih poteh in v katerih okoliščinah?

Časovno težišče raziskave je obdobje po drugi svetovni vojni, ko postanejo gramofoni, radijski sprejemniki in pozneje kasetofoni del vsakdanje opreme gospodinjstev in ko so pričevalci še dosegljivi. Raziskava pri tem izhaja iz obstoječih ugotovitev o zgodnjem obdobju snemalne tehnologije, torej o času med obema vojnama, ki je na Slovenskem veliko bolj raziskan, in jih prenaša ter razširja na poznejše obdobje, ki še ni bilo toliko obravnavano.

Raziskovalni problem in stanje raziskav

Raziskovalno težišče je povratni vpliv, torej vprašanje, ali in kako je posnetek začel delovati kot model za nadaljnje izvajanje. Teoretsko podlago ponujajo Mark Katz (2004) s konceptom fonografskega učinka, Friedrich Kittler (1999) z razlikovanjem med simbolnim zapisom in zvočnim posnetkom ter Jack Goody (1987) z ugotovitvijo, da v kulturah slušnega prenosa ni dobesednega ponavljanja in je vsaka izvedba generativna. Goody je to razvil ob razmerju med govorjenim in pisnim, torej ob pisavi kot mediju, ki ustvari nespremenljivo referenco. Disertacija njegovo izhodišče prenaša na zvočni posnetek, ki opravlja sorodno funkcijo, a z bistveno razliko: medtem ko notni zapis beleži le simbolno, zvočni posnetek zabeleži tudi izvedbene prvine, ki jih notacija ne zmore zajeti. Referenca, ki jo vzpostavi posnetek, je zato natančnejša in zavezujoča na drugačen način kot notni zapis. Iz tega izhaja tudi sklep, ki je za raziskavo osrednji: pojem izvirnika sploh ne more nastati, dokler ni zapisa, na katerega bi se bilo mogoče sklicevati, pri glasbi, ki se prenaša slušno, pa takšno referenco najnatančnejše vzpostavi prav zvočni posnetek.

Povratni vpliv je v več tradicijah že empirično dokumentiran. Spencer (2010) opisuje irski primer: komercialni posnetki izseljenskih glasbenikov iz New Yorka so se vrnili na Irsko, kjer so se lokalni glasbeniki začeli učiti neposredno s plošč. Slog Michaela Colemana je tako postal splošni standard na račun regionalnih, časovne omejitve gramofonske plošče pa so določile celo sestavo spletov plesnih skladb, ki se še danes igrajo po tri skupaj, kolikor jih je šlo na eno stran plošče. Rice (1994) pa opisuje bolgarskega godca, čigar lokalni vaški

repertoar je prek radijskih posnetkov postal del nacionalne dediščine in so ga mladi glasbeniki posnemali po vsej državi, posamezne različice pa so se poučevale kot pravilne. Drug njegov sogovornik pripoveduje, kako je hodil poslušat edini radio v vasi in si zapisoval melodije, da bi jih lahko igral.

Na Slovenskem podrobnejših sistematičnih raziskav tega vprašanja še ni bilo, obstaja pa gradivo, na katerem je mogoče graditi. Etnomuzikologija se je pri nas s posneto in komercialno posredovano glasbo začela ukvarjati razmeroma pozno, sistematično šele s projektom Zvočno gradivo gramofonskih plošč kot vir etnomuzikoloških in folklorističnih raziskav na GNI ZRC SAZU (2009–2012), delo pa se je nadaljevalo tudi po njegovem zaključku. Prve rezultate je prinesla tematska številka *Traditiones* 43/2 (2014), pozneje pa med drugim monografija *Music from Both Sides* o posnetkih Matije Arka in Hoyer Tria (Kunej in Kunej 2017) ter Kunejeva primerjalna študija prepletanja hrvaške in slovenske glasbene dediščine na najstarejših gramofonskih ploščah (2014). Ob tem je nastala Digitalna zbirka gramofonskih plošč (DZGP), ki je dragocen vir za to področje. Raziskave so bile usmerjene predvsem v dokumentiranje, popis in preučevanje gradiva iz zgodnjega obdobja snemalne tehnologije, torej iz časa med obema vojnama, in v vprašanji selekcije in transformacije, ki ju je ta tehnologija povzročila. Ločeno vejo predstavljajo raziskave zgodovine radia in glasbe na njem (Stefanija 2016, Hočevvar in Vončina 2018), zanimanje zanje pa v zadnjem času narašča. Letošnji 40. Slovenski glasbeni dnevi so bili posvečeni stoletnici prvega poskusa radijskega prenosa umetnostne glasbe na Slovenskem, mednarodni muzikološki simpozij v njihovem okviru pa je nosil naslov *Radio in prenosi umetnostne glasbe*. Povratni vpliv na živo prakso pa je bil doslej obravnavan le obrobno. Urša Šivic (2014) v sklepu študije o gramofonskih ploščah z 78 obrati izrecno ugotavlja, da je na voljo premalo empiričnih podatkov o poslušanju mehanično reproducirane glasbe in da ostaja vpliv gramofona in radia na povzemanje novih vsebin v glasbeni spomin posameznikov in širše skupnosti izziv za nadaljnje folkloristične raziskave. Nanj sta opozorili tudi Rebeka Kunej (2014) in Mojca Kovačič (2025), najbolj pa se mu je približala Teja Turk (2024), ki ga obravnava kot enega od vidikov širše študije o instrumentalnih praksah in kulturni identiteti in se pri tem opira predvsem na sekundarne vire. Vprašanje torej ni bilo spregledano, doslej pa tudi ni bilo v središču raziskav.

Zanimivo pa je, da so o vplivu medijev na glasbeno prakso razmišljali že v času, ko se je tehnologija šele uveljavljala. Sočasna publicistika iz tridesetih let, ki je predstavljena med viri, kaže, da mehanizmi, ki jih disertacija preučuje, niso naknadna interpretacija, ampak so bili opaženi in opisani že v trenutku, ko se je tehnologija uveljavljala.

Hipoteze

Da bi preveril, ali pričevanja o vplivu medijev v arhivih sploh obstajajo, sem opravil hiter pregled vzorca približno šeststo strojnih transkriptov iz Zvočnega arhiva GNI ZRC SAZU. Mediji v teh posnetkih praviloma niso bili predmet raziskovanja, sogovorniki pa jih vseeno omenjajo, ko pojasnjujejo, od kod poznajo posamezno pesem ali kako se je spremenilo njihovo glasbeno življenje. Vzorec je vseboval gradivo, vezano na vse hipoteze, zato ga v nadaljevanju navajam kot oporo. Podrobneje ga predstavljam pri metodologiji.

Raziskava stoji na dveh izhodiščih in treh delovnih hipotezah. Izhodišči prevzema iz obstoječih raziskav. Prvo je, da posneti ni mogoče vsega in da je bila izbira, kaj se posname, odvisna od tehničnih, ekonomskih, estetskih in ideoloških meril; v zgodnjem obdobju so se ta merila zgostila prav ob snemanju, ki je bilo redko in drago, pozneje pa se je odločilna presoja

premaknila naprej po verigi, k temu, kaj pride v radijski spored in kaj se izda in proda. Drugo je, da se glasba ob snemanju predrugači, kar je za zgodnje obdobje na slovenskem gradivu že pokazano. Hipoteze sprašujejo tisto, kar iz teh ugotovitev še ne izhaja. Ne gre za napovedi enotnega rezultata, ampak za preverljive predpostavke, katerih veljavnost, omejitve in pogoje delovanja bo raziskava šele ugotavljala.

Obe izhodišči sta bili doslej pokazani predvsem na gradivu iz časa med obema vojnama. Da selekcija deluje tudi v obdobju, ki ga obravnava disertacija, pa kažejo drobci v arhivskem gradivu GNI. Pričevalci na primer omenjajo, da so bili torkovi večeri na radiu vir starih pesmi, za katere menijo, da so bile predvajane s terenskih posnetkov, četrtkovi pa vir narodnozabavne produkcije. Nekateri povedo, da so prav prek torkovih oddaj slišali pesmi, ki jih sami niso več znali.

H1 (obstoj povratnega vpliva) predpostavlja, da je posnetek začel delovati kot model za nadaljnje izvajanje. Kot izhodiščna mehanizma sta predpostavljena učenje iz posnetkov in pričakovanja občinstva, ki pa ne učinkujeta na isti ravni. Učenje iz posnetkov deluje predvsem na glasbeni slog, saj izvajalec ob ponavljajočem poslušanju prevzema izvedbene rešitve in način igranja. Pričakovanja občinstva delujejo predvsem na repertoar, saj poslušalci zahtevajo skladbe, ki jih poznajo s posnetkov, lahko pa sežejo tudi v posamezne parametre, na primer v besedilo. Razmerje med obema učinkoma ni stalno, ampak odvisno od tega, kdaj v izvajalčevi poti se pojavi posnetek. Pri izvajalcu z izoblikovano prakso je repertoarna sprememba lažja, saj gre za enkratno odločitev, medtem ko bi slogovna zahtevala predelavo utrjenih navad. Pri nekom, ki se glasbe šele uči, pa posnetek ni nadomestni slog, ampak prvi; prav to opisuje irski primer, kjer so mladi glasbeniki začeli pri plošči in ne pri lokalnem učitelju. Pogoj za vse to je, da posnetek do ljudi sploh pride: za nadaljnji prenos ni odločilno le, kaj je posneto, ampak kaj kroži, zato imajo največ možnosti postati model tisti posnetki, ki so se dovolj pogosto pojavljali v radijskem sporedu ali v prodaji. Možni izidi so raznoliki: ustalitev posamezne izvedbene rešitve, hibridizacija, širjenje repertoarja, nastanek novih variant, selektivno prevzemanje, zavračanje medijskega modela, izpodrinjenje celotne prakse ali odsotnost dokazljivega vpliva.

Arhivsko gradivo za oba mehanizma ponuja oporo. Najbolj neposredni so primeri, kjer sogovorniki sami govorijo o medijih. Gradivo tako dokumentira selektivno prevzemanje: eden od sogovornikov pojasnjuje, da ima raje en ansambel od drugega, ker uporablja diatonično harmoniko, ki mu zveni domače. Medijska ponudba torej ni bila sprejeta enotno, ampak presojana skozi lokalna slogovna merila. Ponekod se pojavi tudi izrecno zavračanje; pričevalec pravi, da so ansambli pesmi preveč spremenili, po njegovem celo ponaredili.

H2 (prepletene prenosne poti) predpostavlja, da medijski in neposredni prenos nista ločena ali nasprotujoča si sistema, ampak sestavini iste prenosne ekologije. Posameznik se lahko pesmi nauči z radia ali plošče, jo prilagodi lastni praksi in nato posreduje naprej, kjer se znova variira. Mediji slušnega prenosa torej ne nadomeščajo, ampak ga preusmerjajo. Hipoteza upošteva tudi, da je bila izpostavljenost medijem neenakomerna in odvisna od dostopa do tehnologije, pri čemer ni odločilno le število naprav, ampak tudi okoliščine poslušanja.

Arhivsko gradivo za takšno prepletanje ponuja nazorne primere. Sogovornik opisuje, kako je kupoval že posnete kasete, jih brisal in nanje snemal domače petje ali glasbo z radia, te kasete pa nato predvajal ob domačih običajih, kjer so peli zraven. Medij tu ni nadomestil skupnega petja, ampak je postal njegov pripomoček. Drug sogovornik pripoveduje, kako je magnetofon

in osem kaset s slovensko glasbo odnesel k sorodnikom v Avstrijo in ga prižgal v gostilni, kjer je glasba pritegnila toliko ljudi, da je gostilničar prosil, naj ga ugasnejo šele pozno ponoči. Hkrati gradivo dokumentira nasprotno gibanje: več pričevalcev povezuje prihod televizije in radia v vsako hišo z usihanjem skupnega petja na vasi, ker so ljudje raje ostajali doma. Ista tehnologija je torej v enih okoliščinah skupno izvajanje podpirala, v drugih pa ga izpodrivala. Prav zato vpliva ni mogoče opisati z eno samo smerjo.

H3 (izpodrivanje izvajalca) predpostavlja, da zvočni mediji niso vplivali le na to, kaj in kako se igra, ampak tudi na to, ali je za glasbo sploh še potreben živ izvajalec. Gostilna, ki je za ples prej potrebovala godca, ga po nakupu radia ali gramofona ni več. Pričevanja iz arhiva to opisujejo neposredno: po prihodu radia v vas je skupno petje usahnilo, ker so se ljudje zbirali ob sprejemniku in plesali ob predvajani glasbi. Ta premik je verjetno sooblikoval pogoje za povratni vpliv iz H1, saj manj priložnosti za igranje pomeni manj razloga za učenje in hkrati manj živih vzorov, od katerih bi se kdo lahko učil; relativna teža posnetka kot vira se s tem poveča. Izpodrivanje in povratni vpliv torej nista vzporedna procesa, ampak prvo ustvarja pogoje za drugega. Učinek pri tem ni bil enosmeren: isti mediji, ki so lokalnega godca izrinili, so nekaterim ansamblom prinesli občinstvo in nastope, kakršnih prej ne bi mogli doseči. Povpraševanje po živi glasbi se torej ni preprosto zmanjšalo, ampak prerazporedilo od lokalnih izvajalcev k tistim, ki so prišli na plošče in v radijski spored. Prav v tem se hipoteza veže nazaj na vprašanje selekcije.

Metodologija

Pomemben del empiričnega dela bodo biografski intervjuji, saj je pričevanje tistih, ki so v obravnavanem obdobju igrali in poslušali, edini neposreden dostop do vprašanj, kako so se učili in kako so se odločali, kaj bodo igrali. Sogovorniki bodo izvajalci, poslušalci ter njihovi učenci in nasledniki, pri čemer vsaka skupina odgovarja na drugačno vprašanje. Izvajalci bodo primarni vir, ker so bili hkrati na obeh straneh procesa. Učenci bodo razkrili verižni prenos. Poslušalci so edini neposreden dostop do mehanizma pričakovani občinstva.

Drugi vir pričevanj je obstoječe terensko gradivo Zvočnega arhiva GNI ZRC SAZU, iz katerega izhaja uvodoma omenjeni vzorec. Pomembno je predvsem zato, ker dokazuje, da pričevanja o vplivu medijev obstajajo in da raziskava ni odvisna zgolj od tega, koliko sogovornikov bo še mogoče najti.

Vzorec je pokazal tri vrste uporabnega gradiva. Prvo je datacija prihoda tehnologije. Gramofonske plošče so na Slovenskem starejše od radia in se v pričevanjih pojavljajo tako v domači rabi kot v gostilnah, kjer so bile pogosto prvi stik širšega kroga ljudi s posneto glasbo. Omembe radijskih sprejemnikov segajo od aparata, kupljenega pred drugo svetovno vojno in med njo skrivanega v garaži, prek prvih povojnih nakupov v letih 1948 in 1954 do prihoda televizije v posamezne hiše v šestdesetih letih. Ker posnetki v arhivu segajo od sredine petdesetih let naprej, sogovorniki pa so bili rojeni tudi še konec devetnajstega stoletja, spomini zajemajo skoraj celotno stoletje. Drugo so opisi konkretnih prenosnih poti: zapisnik iz Podgore na Štajerskem iz leta 2001 opisuje, da so morali otroci ob prihodu radia poslušati pesem in jo nato peli toliko časa, vsak po eno kitico, da se jo je naučil oče. Ljudje so torej v obdobju, ko posnetka ni bilo mogoče ponoviti, kot pomnilnik uporabili sami sebe. Drug sogovornik pripoveduje, kako je ob prvem sprejemniku v okolici poslušal tuje skladbe, si zapomnil posamezne dele in jih postopoma sestavljal na svojem instrumentu. Tretje so izjave o spremembi prakse. Pričevalec na primer navaja, da je pred odhodom v vojsko z vaškimi

fanti redno pel, ob vrnitvi leta 1954 pa petja ni bilo več, ker so vsi hodili plesat tja, kjer je bil radio.

Tretji vir je sočasna periodika. Vsa druga pričevanja so retrospektivna, saj so nastala desetletja po dogodkih, o katerih govorijo, in so podvržena vsemu, kar se je v vmesnem času zgodilo s spominom. Časopisni zapisi, kolumne, poročila o prireditvah in pisma poslušalcev pa so nastali v trenutku, ko se je proces dogajal. Za mehanizem pričakovanj občinstva so zato lahko edini neposredni sočasni vir. Nabor je konkreten: radijski programski listi in tednik Radio Ljubljana, ki poleg sporeda prinaša uredniške komentarje, kritike in rubriko s pismi poslušalcev, ter kulturne rubrike v dnevnem časopisju.

Že bežen pregled tega gradiva kaže, kaj ponuja. Niko Kuret leta 1930 zapiše, da ljudje v radiu in gramofonu vidijo zgolj način reproduciranja običajne glasbe, novi glasbeniki in teoretiki pa v obeh vidijo dve novi glasbili, ki še nista našli prave uporabe; to je podobna misel, kot jo Katz sedemdeset let pozneje razvije v koncept fonografskega učinka. Glasbeni referent Anton Dolinar v istem obdobju opaža, da pevci in godbeniki po deželi kritično poslušajo pesmi, ki jih tudi sami izvajajo, in da se smisel za kritiko pogloblja, s čimer opisuje prav primerjavo lastne prakse z medijskim standardom. Najbolj neposreden je zapis o pritožbi staršev, ki so se razburili nad dvoumno pesmijo na radiu in ob tem navedli, da so otroci odlomke znali že naslednji dan. Ta zapis ni nastal, da bi kdo dokazoval vpliv medijev, ampak iz ogorčenja nad vsebino, in prav zato dokumentira prehod pesmi z radia v ustno rabo bolj neposredno kot katero koli poznejše pričevanje.

Periodika omogoča tudi kvantitativni vpogled, saj so v tridesetih letih objavljali statistične preglede oddajnih ur po zvrsteh, iz katerih je razvidno razmerje med reproducirano glasbo in živimi nastopi. Pregled dodatno olajšajo digitalizirane zbirke slovenske periodike z iskanjem po celotnem besedilu. Ker je to gradivo iz obdobja pred težiščem raziskave, bo služilo predvsem kontekstu: pokaže, kako so se mehanizmi vzpostavljali, disertacija pa sprašuje, kako so delovali pozneje, ko so mediji postali pogostejši del glasbenega vsakdana.

Pričevanja bodo obravnavana na treh analitično ločenih ravneh: kot podatek o ravnanju, torej kako se je sogovornik učil, kolikokrat je poslušal in ali je zapisoval; kot podatek o odnosu do tehnologije, torej ali je posnetek dojemal kot avtoriteto, vir ali konkurenco; in kot ocena sprememb, torej kaj je po njegovem mnenju medij naredil z glasbo. Posebna pozornost bo namenjena spremembi izvajalčeve lastne prakse skozi čas. Če godec danes igra drugače kot pred desetletji, to ni motnja v gradivu, ampak podatek, saj je on edini, ki lahko pove, kdaj se je sprememba zgodila in zakaj.

Če bo gradivo to dopuščalo, bom pričevanja dopolnil še s študijami posameznih primerov. Te ne bodo samostojno izhodišče, ampak bodo služile preverjanju in poglobljanju povedanega: kadar sogovornik navede konkreten posnetek ali pesem, bom poskusil poiskati gradivo in preveriti, ali so sledi tega vira razvidne tudi na ohranjenih zvočnih posnetkih. Metodološko izhodišče je delo Urše Šivic (2008, 2014), ki je vzpostavila primerjalni postopek med skladateljevim izvirnikom, objavami v pesmaricah, posnetki in ljudskimi variantami iz arhiva GNI, skupaj z naborom merljivih parametrov. Šivic je s tem postopkom odgovarjala na vprašanje, iz katerih virov so izvajalci zajemali gradivo za snemanje, torej na vprašanje o poti do posnetka. Disertacija bo isti postopek obrnila in ga usmerila od posnetka k poznejši živi praksi. Prenos je mogoč, ker gre za isto logiko sklepanja: Šivic je pri pesmi Na jezeru na podlagi prvine, ki je bila prisotna v določeni objavi in na obeh posnetkih, ne pa v drugih zapisih ali ljudskih variantah, sklepala, da sta izvajalca uporabila prav to objavo.

Šivic je pri tem naletela na omejitve, da smeri vpliva iz gradiva samega ni bilo mogoče določiti, saj se iste spremembe pojavljajo tako na posnetkih kot v ljudskih variantah, in je vprašanje, ali so bile plošče tudi same pot ponarodevanja, pustila odprto. Disertacija bo to naslovila z iskanjem sledi posnetka, torej specifičnega vzorca, ki je prisoten na posnetku in v poznejših izvedbah, ni pa ga v starejših zapisih, drugih posnetkih ali lokalnih variantah. Sprememba sama namreč ni diagnostična, saj je variiranje lastnost slušnega prenosa. Prav zato so spremembe, ki so nastale ob snemanju, za raziskavo dragocene: delujejo kot oznaka, po kateri je mogoče prepoznati, da je vir posnetek in ne kaj drugega. Iz tega izhaja tudi omejitev, ki jo velja priznati vnaprej. Kadar posnetek glasbe ni spremenil, prevzem s posnetka ostane neločljiv od običajnega izročila. Metoda bo torej lažje našla tiste primere, kjer je bila glasba pri snemanju predrugačena, kar ne pomeni, da drugod povratnega vpliva ni bilo.

Ker gradivo ne bo povsod enako trdno, bom ugotovitve razvrstil po stopnji gotovosti, od močnega dokaza prek verjetnega in možnega vpliva do nedokazanega. Tako lahko raziskava obdrži tudi gradivo brez neposrednega zvočnega dokaza, ne da bi trdila več, kot ga to gradivo dopušča.

Viri

Viri obsegajo Zvočni arhiv GNI ZRC SAZU, radijsko programsko dokumentacijo, diskografske kataloge, periodiko obravnavanega obdobja ter obstoječo literaturo (navedeno spodaj), ki v sebi nosi posamezne primere povratnega vpliva, ne da bi jih tematizirala.

Izvedbeni načrt

Terensko delo je časovno prednostno, saj se krog neposrednih pričevalcev iz obravnavanega obdobja vsako leto oži, medtem ko arhivsko gradivo ostaja dostopno. V prvem letu je predviden vzporeden pregled literature in popis arhivskega gradiva, vzpostavitev stikov s sogovorniki in začetek z intervjuji. V drugem letu je težišče na terenskem delu z vzporednim arhivskim delom. Tretje leto je namenjeno analizi, izdelavi študij primerov in pisanju.

Prispevek k znanosti

Izvirni prispevek ni v odkritju povratnega vpliva kot pojava, ampak v njegovi sistematični empirični analizi na slovenskem gradivu. Teoretsko disertacija povezuje selekcijo, transformacijo in povratni vpliv v analitični okvir, ki ga dopolnjuje model prepletenih prenosnih poti, v katerem mediji, neposredni prenos in institucionalno učenje niso ločeni sistemi, ampak sestavine iste prenosne ekologije.

Izbor literature

Teorija medijev, zvoka in prenosa

Adorno, Theodor W. »On Popular Music«. V *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2. izd., 197–209. Athens, GA: University of Georgia Press, 1998.

Chanan, Michael. *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. London: Verso, 2000.

Goody, Jack. *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Müske, Johannes. »Dispositives of Sound: Folk Music Collections, Radio, and the National Imagination, 1890s–1960s«. V *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, ur. Michelsen, Krogh, Nielsen in Have, 163–188. New York: Bloomsbury, 2018.

Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press, 2012.

Taylor, Timothy Dean. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York: Routledge, 2001.

Povratni vpliv in spreminjanje izvajalske prakse

Atkinson, David. »Folk Songs in Print: Text and Tradition«. *Folk Music Journal* 8/4, 2004, 456–483.

Breen, Richard. »Versioning Cultural Objects through the Text-Encoding of Folk Songs«. V *Versioning Cultural Objects: Digital Approaches*, ur. Bleier in Winslow, 57–75. Norderstedt: Books on Demand, 2019.

Cvetko, Igor. *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do avsenikov*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2007.

Dimov, Ventsislav. »Ранната записана музика от България: културни диалози, преноси и метаморфози«. *Изкуствоведски четения* 2, 2023, 124–136.

Kovačič, Mojca. »Negotiating Authenticity through Folk Singing Interpretations«. *Musicological Annual* 61/1, 2025, 33–60.

Muršič, Rajko. *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil, 2000.

Rice, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Rosenberg, Susanne. »Improvising Folk Songs: An Inclusive Indeterminacy«. *Contemporary Music Review* 40/4, 2021, 425–439.

Spencer, Scott. »Wheels of the World: How Recordings of Irish Traditional Music Bridged the Gap between Homeland and Diaspora«. *Journal of the Society for American Music* 4/4, 2010, 437–449.

Turk, Teja. *Inštrumentalne ljudskoglasbene prakse in kulturne identitete Slovencev v prvi polovici 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana, 2024.

Åkesson, Ingrid. »Oral/Aural Culture in Late Modern Society? Traditional Singing as Professionalized Genre and Oral-Derived Expression«. *Oral Tradition* 27/1, 2012, 67–84.

Šivic, Urša. »The Influence of Institutionalized Standards on the Transformation of Traditional Singing«. *Translingual Discourse in Ethnomusicology* 2, 2016, 63–81.

Radio in radijska produkcija

Dunatov, Dora. »Who Got the Short End of the Stick?: The Collaboration Between Radio and Zagreb-based Record Companies During the Shellac Records Era«. *Narodna umjetnost* 61/2, 2024, 29–46.

Dumnić, Marija. »The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles«. *Muzikologija* 14, 2013, 9–29.

Hofman, Ana. »Folk Music as a Folk Enemy: Music Censorship in Socialist Yugoslavia«. V *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*, 127–145. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Hočevar, Katarina Bogunović, in Ana Vončina. »Radio Ljubljana v prvem desetletju svojega delovanja: medij, ideologija in inštitucija v luči glasbe«. 2018, 275–293.

Kaluža, Jernej, in Robert Bobnič. »Glasba na slovenskih radijskih postajah: domače legende, globalni pop trendi in vplivi iz regije«. *Two Homelands* 58, 2023.

Kunej, Drago. »France Marolt's Endeavours to Sound Document Folk Music«. *Muzikološki zbornik* 56/2, 2020, 107–135.

Kunej, Drago. »Raziskovalno, umetniško in pedagoško delo Franceta Marolta v odsevu zvočnih posnetkov«. *Traditiones* 54/2, 2025, 75–96.

Rasmussen, Ljerka V. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: Taylor & Francis, 2016.

Stefanija, Leon. »Radio Ljubljana and Its Music Policies 1928–1941«. *Muzikologija* 21, 2016, 123–139.

Stojanović, Josip. »Some Methods Applied to Broadcasting Folk Music at the Yugoslav Broadcasting Stations: Genuine Musical Folklore and Reconstructions«. *Journal of the International Folk Music Council* 11, 1959, 79–81.

Vesić, Ivana. »Radio Belgrade in the Process of Creating Symbolic Boundaries: The Case of the Folk Music Program between the Two World Wars (1929–1940)«. *Muzikologija* 14, 2013, 31–50.

Western, Tom. »Securing the Aural Border: Fieldwork and Interference in Post-war BBC Audio Nationalism«. *Sound Studies* 1/1, 2015, 77–97.

Gramofonske plošče in diskografija

Ceribašić, Naila, Dora Dunatov in Jelka Vukobratović, ur. *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Zagreb, 2025.

Golež Kaučič, Marjetka. »Avgusta Danilova, interpretka ljudskih in umetnih pesmi na gramofonskih ploščah: med identifikacijo, hibridizacijo in popularizacijo izročila«. *Traditiones* 43/2, 2014, 191–211.

Klobčar, Marija. »'Oj lušno je res na deželi': percepcija ljudske pesmi in ljudskega pri izdajah gramofonskih plošč pred drugo svetovno vojno«. *Traditiones* 43/2, 2014, 137–153.

Kovačič, Mojca. »Posnetki vokalnih zasedb Glasbene matice in podoba ljudske pesmi v času prvih gramofonskih snemanj na Slovenskem«. *Traditiones* 43/2, 2014, 75–96.

Kunej, Drago, in Rebeka Kunej. *Music from Both Sides: Gramophone Records Made by Matija Arko and the Hoyer Trio*. Ljubljana: Založba ZRC, 2017.

Kunej, Drago. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008.

Kunej, Drago. »Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records«. *Narodna umjetnost* 51/1, 2014, 131–153.

Kunej, Drago. »Leto 1908 – začetek diskografije slovenske glasbe?«. *Traditiones* 43/2, 2014, 51–73.

Kunej, Drago. »Slovenian Recordings on 78 RPM Records«. *Traditiones* 43/2, 2014, 11–29.

Kunej, Drago. »Slovenian Traditional Music and the Media: A Study of Early Gramophone Records«. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 22, 2022, 93–109.

Kunej, Rebeka. »Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo«. *Traditiones* 43/2, 2014, 119–136.

Pisk, Marjeta. »Gramofonske plošče in njihove labele«. *Traditiones* 43/2, 2014, 175–190.

Šivic, Urša. *Po jezeru bliz Triglava ... Ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008.

Šivic, Urša. »Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto – izraz ponarodelosti ali vzrok zanjo?« *Traditiones* 43/2, 2014, 155–173.