

Izštekanj – vedno slišani, a komaj kdaj videni

‘Slepo poslušanje’ je postalo družbeni vsakdan po sprva ne preveč evforično sprejetih iznajdbah aparatov za prenos, snemanje in reprodukcijo zvoka ob koncu prejšnjega stoletja. Vsesplošno hitenje pri izumljanju in izpopolnjevanju novih naprav, ki ju je narekovala progresistična mentaliteta, in fascinacija nad razvojem komunikacijskih tehnologij, prej kot odkrivanje njenih prevratnih rab, sta postali samoumevni. Roman Jakobson je šestdeset let po iznajdbah telefona in fonografa, v zlatih časih radijskega *broadcasting*, tik pred eksplozijo televizijskega, opisal stanje: “Navadili smo se poslušati govor ločeno od govorečega subjekta. Fonacijsko dejanje se umika pred foničnimi proizvodi. Bolj in bolj se opiramo na te druge.” (Jakobson, 1989: 21.)

Nastalo stanje ni nič manj usodno obeležilo mutacijo glasbenih praks. Ločitev med izvornim zvočnim, glasbenim dogodkom in njegovim, sprva mehanskim, kasneje elektroakustičnim prenosom in reprodukcijo, torej različni modusi premestitev tradicionalne sonavzočnosti in sočasnosti muziciranja in poslušanja, je bistveno vplivala na načine igranja in sprejemanja glasbe. Prilagoditev glasbene izvedbe tehničnem pogojem snemanja (v splošnem velja, da je bolj usodna za popularno-glasbene stile kot za ‘resno’, evropsko klasično glasbo), kakovostna sprememba glasbenega sporočanja in s tem spre-

¹ Michael Chanan spremembe v izvajanju tako v klasični kot v popularni glasbi analizira v luči razvoja snemalnih tehnik; na dobro dokumentiranih primerih Toscaninija in Stravinskega, slednji je dirigiral lastna dela, pokaže preskok od ‘sube’, premočrtne do ‘montažne, emocije vzburljajoče dinamike’ (Chanan, 1995).

Še bolj očiten preskok se je zgodil v zgodnjem jazzu. Louis Armstrong je nevidnost v studiu in specifična diskriminacijska razmerja (glasbenik s pičilim honorarjem za skladbo odstopi avtorske pravice založbi) takorekoč obrnil v svoj prid. Električni način snemanja je v studiu izpostavil improvizacijo, virtuozni solo jazzista, katerega cvrčav ton, nianse, ‘osebni stil’ postanejo *tour de force* v jazzu. Snemanja izključno studijskih zasedb *Hot Five* in *Hot Seven* (1925–1929) so povsem sprevrnila klasične poteze *New Orleans* jazzu Kinga Oliverja in njegovega *Creole Jazz Banda*, s katerim je Armstrong dve leti prej snemal že na mehanski način, ki je terjal togo glasno igranje. “Igrali smo v tisto ogromno trobljo. Skupina je bila v polkrogu razpostavljena pred njo. In Louis je bil ob Oliverju preglasen. Moral se je premakniti v kot, nekaj korakov stran od drugih. Tako

žalostno je gledal. Drugače ne bi mogli ujeti ravnotežja," je snemanje opisovala pianistka Lil Hardin Armstrong (Williams, 1967: 94; Eisenberg, 1987).

² Zaradi odkritja, da je duet 'v živo' oponašal petje na posneto podlago in da ni pel niti na albumu, so mu odvzeli leta 1990 podeljeno nagrado Grammy. Dogodek je imel celo sodni epilog. Po odločitvi sodišča morajo organizatorji koncertov na vstopnicah obiskovalce opozoriti na morebitni lip-sync (Goodwin, 1993: 32). Nič manjšega vznemirjenja ni povzročilo razkritje, da je bil glas Whitney Houston na amerškem medijskem dogodku številka ena, na finalni tekmi ameriškega nogometa leta 1991, posnet nekaj dni pred tekmo. Izgovor, da je pevka "pela nacionalno himno 'v živo', samo da je bil mikrofoni izključeni zaradi morebitnih tehničnih težav, kar pa je danes standardni postopek", lahko beremo v istem registru: podrte so navidezno trdne ločnice med 'v živo' in posnetim (Wurtzler, 1992).

³ Primerjaj konceptualizacijo Chionovih 'treh poslušanj': kavzalnega, semantičnega in omejenega (écoute réduite). V nasprotju s Schaefferjem, ki v splošni shemi štirih poslušanj privilegira akuzmatsko situacijo in omejeno poslušanje fiksiiranega zvočnega objekta, ki poslušanje oddaljuje od prepoznavanja virov in učinkov, Chion ugotavlja, da je naše poslušanje sprva vedno in predvsem kavzalno; Schaeffer neposrednega poslušanja ni opredelil s kakšnim posebnim izrazom, čeprav je iz njegovega opisa jasno, da gre točno za poslušanje, ki se mu hoče odtegniti, torej vizualizirano poslušanje (Chion, 1990; Schaeffer, 1966).

⁴ "...akustična verodostojnost" (fr. fidélité acoustique, angl. acoustic fidelity). Razpiti komercialni pojem high fidelity, na katerega opozarja Chion, je dodatni razlog, da skupaj beremo učenca in učitelja. Pierre Schaeffer v reprodukciji danega zvočnega (glasbenega) dogodka detektira pet dimenzij variacij: 1) navidezna reverberacija (mikrofon neselektivno zazna neposredni lokalizirani zvok in odmev, ki ga neposredno poslušanje ne); 2) pretvorba tridimenzionalnega ambienta (izguba lokaliziranega 'inteligentnega poslušanja'); 3) kadiranje zvoka ('razrez', možnost izbire željenega segmenta v slišnem polju); 4) povečava zvočnih dimenzij (ekspozici-

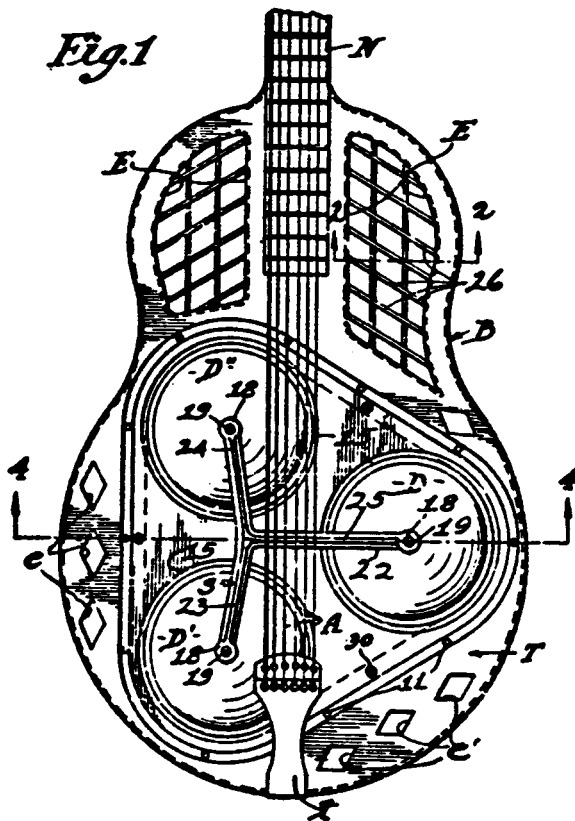
menjena recepcija (Blaukopf, 1993: 229–235), vse to velja tudi v narobni smeri: načini izvajanja na koncertih ali na zasebnih zabavah in slušna pričakovanja poslušalcev so ravno tako doživeli spremembe.¹

Shizofonija, kot je "novo uglasitev sveta" poimenoval muzikolog in akustik R. Murray Schafer, opisuje spremenjeno razmerje med *hi-fi* in *lo-fi* akustičnimi pokrajinami (*soundscapes*) v korist slednjih: iznajdba fonografa in izpopolnitev novih 'hi-fi' igračk, dodajmo jim še razmah današnjih digitalnih tehnik, vse to ni pripomoglo le k problematični *lo-fi* (naraščanju umetnega hrupa), marveč "je ustvarilo sintetično zvočno pokrajino, v kateri postajajo naravni zvoki vse bolj nenaravni" (v: Feld, 1994: 258–260). Schaferjeva sumničavost do vpliva tehnologije na glasbene prakse in zvočno okolje implicira nostalgичen pogled na 'nekontaminirano zvočno okolje' in odzvanja na način kritike množične kulture, odmišlja pa odklone, subverzivne rabe, "občasne ugrabitve glasbenih tehnologij, ki so oborožile tradicionalno nemočna ljudstva in okrepile njihove lokalne glasbene osnove" (Feld, *ibid.*).

Izguba originalne zvočne izkušnje, a vendarle njena stalna prisotnost pri ocenjevanju posnetega in reproduciranega zvoka, "prenesene akustične realnosti, ki ni niti nevtralni prenos dogodka niti stvar, ki jo v vseh koščkih ustvarja tehnika" (Chion, 1990: 88–91), je z vso silovitostjo, in danes spet bolj kot v preteklih letih, sprožila vprašanje verodostojnosti zvočnega posnetka (učinek škandaloznega razkritja *lip-sync* benda Milli Vanilli²), njegovega realnega korelata. V popularnoglasbenem polju, tudi v klasičnem, le da v njem škandalozni *play back* preprečujejo trdne konvencije, bi si ga pa zlobno želeli, se verodostojnost posnetega izkazuje na 'živem' (*live*) nastopu, igranju pred publiko, v izkazovanju glasbeniške spretnosti. Neposredno poslušanje (*écoute directe* po Pierru Schaefferju) je vizualizirano poslušanje (Chion): original, zvočno oziroma glasbeno dogajanje pred našimi očmi. Posnetek glasbenega dela v kopijah, na različnih nosilcih zvoka, poslušanje radijskega prenosa itd., skratka, akuzmatska situacija, poslušalca potiska v krog "štirih poslušanj".³

Problem razločevanja med originali in kopijami ter med človeškim in avtomatiziranim nastopom je ponovno izpostavil vso dvoumnost kategorije avtentičnosti, pri kateri se je dolga leta napajala popularna glasba, predvsem seveda rock v svoji žanrski pisanosti. Uporaba digitalnih tehnik snemanja, shranjevanja in modificiranja 'originalnega', 'naravnega' zvoka (*sampling*) je pretresla udobnost idealnega, na videz statičnega razmerja med glasbeniki in publiko, ki ga determinirajo ekonomski in tehnološki pogoji glasbene produkcije. "Bizarno," pravi Michel Chion, "bolj ko neposredovana

Filed April 9, 1927



Načrt tricone resonatorja za kitaro Johna Dopyere iz leta 1927, iz knjige *The History & Artistry of National Resonator Instruments*, Bob Brozman, Centerstream 1993

akustična realnost izgublja svojo vrednost realne izkušnje, manj je vzorec resničnih doživetij, s katerim primerjamo slišano – in hkrati vse bolj postaja abstraktna referenca, na katero se sklicujemo na pojmovni ravni, denimo, v pojmu akustične verodostojnosti⁴ (podčrtal I. V.), ki ga prevzema tudi kino. Bolj ko uporabljamo posneti in/ali prenašani zvok, bolj mistificiramo njegovo nasprotje: vedno redkeje doživeto naravno akustično izkušnjo” (Chion, *ibid.*).

Vznik ‘akustičnih živih nastopov’, ki ga je predvsem vzpodbudila serija televizijskih koncertov *MTV Unplugged*, časovno sovpada s krizo avtentičnosti, občutkom izgube “naravne akustične izkušnje”, poglobljenim s premikom v popularno-glasbenih praksah, ki vse bolj participirajo na digitalni tehnologiji snemanja/izdelovanja glasbe. Če smo natančnejši, to krizo izpostavlja na vizualnem ekscesu, fizičnem stiku glas-

cija detajlov, neslišanih med neposrednim poslušanjem glasbene-ga zvoka, npr. šumov, sikanja, nepravilnosti v izvedbi itd.; vrednosti zvoka, označena v partituri, se bistveno spremeni); 5) ‘niansirana’ verodostojnost (je možna do neke meje; “Kako je naše, sicer izjemno strogo uho, lahko tako tolerantno, da ustrezni zvočni signal povzroči iluzijo, da poslušalec zlahka zamenja pick-up z orkestrom?”).

Ne pozabimo, da Schaeffer pod vprašaj postavlja tako vrednosti tradicionalne glasbenosti kot tehnični kriterij zapisovanja zvoka. Ob glasbeniku izpostavi vlogo tonskega tehnika kot (glasbenega) interpreta zvoka: “...verodostojnost ni reprodukcija, marveč rekonstitucija; dejansko je rezultat vrste izbir, interpretacij, ki jih smemalni dispozitiv hkrati omogoča in vzpostavlja kot nujne.” V nadaljevanju še natančneje opredeli vlogi dveh strokovnjakov novega poslušanja. “Tisto, kar jima je skupno, je uho,... preprosto: uho instrumentalistov, katerih glasbilo je mikrofoni. Njuno poslušanje ne bo niti tehniško niti glasbeno v klasičnem smislu: budno in prozaično, povsem brez vnaprejšnjih opredelitev, bo usmerjeno predvsem k uspešnosti same zvočne transformacije. Ne gre več za funkcioniranje naprav, za kvaliteto partiture ali njene izvedbe, ampak za ‘rendu’, ki izhaja iz nekega modela. To je ‘praktikovo’ poslušanje, tehnikovo in glasbenikovo hkrati” (Schaeffer, 1966: 77–90).

Chion povzema in preoblikuje Schaefferjeve ugotovitve: definicija zvočnega posnetka je na tehničnem nivoju njena rahločutnost in natančnost pri prenosu, prevodu, izrazu (le rendu) detajlov (kot funkcija povečave frekvenčnega razpona in bogatejše dinamike). Kot natančen in merljiv tehnični kriterij se definicija razlikuje od ambivalentnega pojma verodostojnosti, ki predpostavlja stalno primerjavo med originalom in njegovo reprodukcijo. Velja torej govoriti o visoki definiciji zvoka (vsebuje ogromno informacij, materializirajočih indicev zvoka, ki nas napotujejo k materialnosti zvočnega vira in na konkretni proces oddajanja zvoka) in ne o hi-fi, čeprav je vsesplošno prepričanje, da je definicija dokaz verodostojnosti. (Chion, 1990: 83–100; glej tudi: Adlešič, 1964.)

⁵ Andrew Goodwin navaja tri glavne razloge, zakaj publika vztrajno obiskuje pop godbene koncerte: 1) zagotavljajo vizualni užitek na abstraktni ravni (spektakel posebnih efektov itd.); 2) avtentifikacijo glas-

beniške kompetence in avtorstva (potreba, da publika vidi svoje pop glasbenike, ki nekaj počnejo; pri tem je vseeno, ali so to pop ali rock glasbeniki.); 3) konzumpcijo zvezdnikove prezence, njegove avre; želja publike po originalu, četudi je porazdeljena med desetisoče drugih). Avtor v članku uspešno spodbija postmoderno glorijo samplinga in na povsem konkretnih primerih dokazuje, da je nova tehnologija v drugih modalnostih ohranila tradicionalne kategorije realizma, ustvarjalnosti in avtorstva (Goodwin, 1990).

⁶ Stilizirana podoba kitare v logotipu Unplugged izdaja kitaro national steel, glasbilo izjemnega dinamičnega razpona s kovinskim resonatorjem, ki jo je leta 1926 izdelal genialni izdelovalec strunskih glasbil, John Dopyera. Kovinske kitare so bile do prvih električnih v tridesetih letih daleč najglasnejše med vsemi, vsega zmožen instrument nekaterih legendarnih blues pevcev in havajskih kitaristov. Model te kitare z nekaterimi tehničnimi izboljšavami so pred tremi leti ponovno lansirali na tržišče. Gene akustičnih kitar, tudi novih national, so v zadnjih nekaj letih vtroglavno poskočile. S površno primerjavo bi lahko dejali: dobra akustična kitara stane toliko kot solidna električna z ojačevalcem vred. Specializirani tisk za ljubitelje akustične kitare, denimo revija Acoustic Guitar, pa ob vseh novostih, restavracijah vintage glasbil, vse bolj poudarja izbiro pravih elektronskih pomagal, od kontaktnih mikrofonov do ojačevalcev, ki glasbeniku zagotavljajo "pravo, verodostojno reprodukcijo" zvoka akustične kitare v večjem prostoru ali celo v električnem rock bendu.

⁷ Oddaja Radia študent Vaš omiljeni DJ Jure je zgleden primer radijskega live on the air programa z glasbo 'v živo' in voditeljem, ki s pogovorom z glasbeniki v studiu, njegovimi reakcijami med odigranimi deli radijskega nastopa ves čas vzdržuje vtis, da gre za živo igranje. Prav simpatično zadrego sicer rutiniranih glasbenikov po koncu komadov, na mestu, kjer bi pričakovali reakcijo publike, navadno rešuje DJ. V napovedniku oddaje je DJ-jev glas poslušalce mamil s temi besedami: "Vsaka morebitna primerjava z MTV Unplugged je za nas kompliment."

⁸ Za zgled iz zgodovine bi lahko vzeli slavne oddaje na ameriški televiziji tipa American Bandstand. Za primerjavo z Unplugged pa nam bo

benika s publiko, individualnem zvoku in avtorstvu utemeljeni rockovski diskurz, v popularni godbi prevladujoč v zadnjih štiridesetih letih. V njem je sprva glasbena organizacija zvokov električno ojačanih glasbil zoperstavljen akustičnim, kasneje elektronskim (električna kitara proti sintetizatorju) in končno digitalno procesiranim zvokom.

Leto 1990 je čas škandala z Milli Vanilli, nekaj mesecev prej je bila posneta prva oddaja *Unplugged*, ki je svoj vrhunec doživela leta 1992 v nastopu Erica Claptona in v proizvedeni testamentarnosti skladbe *All Apologies* skupine Nirvana po strelo v Seattlu dobro leto kasneje.

Live and acoustic, pure sound and pure music sta gesli *trail-erjev*, s katerimi je MTV vabil k ogledu svojih oddaj. Akustični glasbeni nastop kot globalni fenomen, ki evocira stanje *fin de siècle*. Le katerega? Paradoksalen odgovor se glasi – obeh, prejšnjega, nedolžno vznemirjenega ob meglenih mislih o možnostih posredovanja glasbe, in pravkar doživljanega, ki nič manj čustveno ne razglablja o izgubi intimnega stika glasbenika s publiko, o pristnosti in iskrenosti glasbenega nastopa.

Live označuje koncertno izkušnjo, igranje pred publiko, proti studijskemu posnetku.⁵ Oksimoron *recorded live*, natisnjen na ovitkih albumov, izpisan na televizijskem ekranu, napotuje na dokumentarno rabo (Vogrinc, 1995: 132–133). 'Akustičnost' se nanaša na rabo akustičnih glasbil, predvsem kitare⁶, ki kot dominantno (električno) glasbilo rock'n'rolla spet odkriva svojo 'čistost zvoka in glasbe' v vračanju h koreninam (*roots*), k *folk* izvirom in se zoperstavlja implicitni konstruiranosti godb digitalnih gedžetov, *samplingu*.

Ali v slovenskem prevodu: "Izvedb, kakršne lahko slišite tukaj, niste in ne boste slišali nikjer drugje. Odigrane so v živo, brez ponavljanja, neposredno v eter. Objavljamo jih take, kakršne so ostale v naših arhivih, brez nasnemavanja, z minimalno zvočno obdelavo." (*Izštekani*, 1995.)⁷

Live album je pravzaprav sestavljenka različnih dogodkov. Najprej sta tu čas in prostor posnetega nastopa ali več nastopov skupine, saj ga mnogokrat sestavljajo posnetki z različnih koncertov s poudarjeno narativnostjo dogajanja, začeni s prihodom in najavo glasbenika na oder, izpostavljeno reakcijo publike in stopnjevanjem do velikega finala v obveznem *encore*. Ti posnetki evocirajo 'originalne' studijske verzije skladb, idealno izvedbo, kateri se približuje ali se od nje oddaljuje koncertna izvedba. In končno je tu finalizacija v studiu – miks, nasnemavanja, *rendu* detajlov, indicev – ki konstruira verno podobo *live*. "Uspešnost živega albuma vzpostavlja ontološko vez s prvim dogodkom, ki je že sam nadomestek drugega, s tem da izpušča opravljeno delo tretjega" (Wurtzler, 1992: 95).

Privilegirani kraj snemanja *MTV Unplugged* je v večini primerov televizijski ali filmski studio s prirejenimi specifičnimi akustičnimi značilnostmi, ki potencirajo pomembnost miksa, tretjega dogodka, kljub izrednim možnostim nove snemalne tehnologije, še vedno delikatnega tonskega snemanja akustičnih glasbil. Možnost nosilca zvoka, živega albuma, je bila torej všteta že od samega začetka oddaj, živih nastopov pred studijsko publiko in produkcije "diegetske kvazi koprezenze" (Vogrinc, *ibid.*), v katero je vabljen TV gledalec, radijski poslušalec (nekateri evropske radijske postaje redno prenašajo izštekane) ali konzument albuma.⁸ Ozvočena studijska publika z aplavzom, glasnim odobravanjem, naj bo režirano ali ne, reagira na nekaj, kar zunanja, torej televizijska, še ni videla. Zvok, aplavz publike, je odigran kot napoved dogodka, ki se bo šele zgodil. Podoba, pred katero je slučajni poslušalec, potencialni gledalec, vabljen, je 'dana v videnje' samo njemu, aktualnemu gledalcu (Altman, 1986).

Končno se moramo vprašati o sami možnosti filmanja oziroma 'televiziranja' glasbenega koncerta. Ali snemanje akustične izvedbe pomeni enak problem kot snemanje električne? Med vsemi obravnavami problema vstavljanja zvoka v sliko, ki se bohotijo predvsem v angloameriškem prostoru, se moramo vendarle vrniti k Michelu Chionu in k njegovi tematizaciji zvoka v filmu in na televiziji (Chion, 1985; 1987; 1990). Če povzamemo, *musique d'écran* pred gledalca postavlja vprašanje kraja oddajanja zvoka, zvočnega vira. Radikalni odgovor na vprašanje: Kje se to dogaja?, se glasi: Nimam pojma. Montaža gledališč, beganje kamere od instrumentalista do vokalista, od detajla k veliki formi, zgolj izpostavlja diskontinuiteto proti kontinuiteti glasbenega dogajanja. Prikazovanje instrumentalnega vira zvoka, glasbila, manj, vsaj zdi se, petja, je anekdotično. Kamera ne more zajeti zvoka kot takega, lokalizira lahko le konkretna fizična dejanja instrumentalistov, ubiranje strun, udarjanje po bobnih ipd. Tudi Chion opozarja na dve vrsti instrumentalnih situacij, na čisto akustično igranje na tradicionalna, neojačana glasbila in na igranje na električna in elektronska glasbila, v katerih zvočnik postane točkasti vir zvoka: "Tam, kjer vlada sistem mikrofonizacije, ki je bolj ali manj v polju vidnega, prenaša, ojačuje ter razpršuje zvok v prostoru in ga s tem iztrga prvotni akustični lokalizaciji oziroma jo ustvari iz vseh teh kosov, se kamera, odrešena obsesije filmanja kraja, 'kjer se to dogaja', lahko vede bolj sproščeno..." (Chion, 1987: 243).

V *Unplugged* kamera ni odrešena obsesije filmanja kraja, ker ji to zapoveduje deklarirani akustični intimizem MTV-jeve serije, hkrati pa se vede pobalinsko, saj gre za mikrofonizirani in torej prek zvočnikov v prostor razpršeni zvok, ki se širi po

lahko bolje služil nemara še bolj razvpit primer, božični *come back show* Elvisa Presleyja leta 1968, zmontiran iz vnaprej posnetega 'živega' nastopa s priredbami starih uspešnic pred sicer pazljivo izbrano publiko. Presley je v družbi glasbenikov iz časov snemanj za Sun Records, torej povratek v stare, mitološke čase, v napol akustični maniri, odigral svoj prvi koncert pred publiko po osmih letih udinjania filma.

Drugi primer pa je snemanje albuma *Nighthawks At The Diner* Toma Waitsa, ko je v snemalnem studiu pred publiko odigral koncert, ki spominja na tipično barsko vzdušje, intimizem in dekadenco croonerja, ki z dovtipi zabava publiko. Waitis sploh rad izkorišča podobne situacije. Ob turneji glasbene predstave *Big Time* (1988) je izdal live album in obenem še video, zmontiran iz studijskih gagov in posnetkov s koncerta.

⁹ Poglejmo, kaj je ob ljubljanskem koncertu Nirvane zapisal lucidni Mladinin kronist Jaša K. Kacin: "... V živo, na srečo, Nirvana oddajajo serioznejše zvoke kot na kaki obupni grški sedmini tipa *Unplugged*. Če se ti je tam kolcalo od krčevitega fingiranja, češ da gre za akustičnim instrumentom primerne viže, se tu slišijo grobo električno". "... Hja, poleg tega ljudstvu vcepjajo čut za elektriko – in tudi odlomke iz prej imenovane televizijske prismodarije z violončelistko, namesto katere bi prav lahko kdo igral na glavnik..." Če odmislimo trdo rockovsko avtentifikacijsko podstat – pravi rock je električni rock –, nam posrečeno sugerira naprežanja konstruiranja drugačnosti oddaje. Obenem pa nas opozarja še na nekaj: *Unplugged* je kot studijski original postal standard na živih nastopih. "Violončelistka in glavnik" sta posrečena metafora nenehne primerjave publike 'žive izvedbe' s studijskim, sicer tudi 'živim izvirnikom'. S Pierrom Schaefferjem lahko rečemo, da smo na koncertu zaradi neverodostojne reprodukcije zvoka čela slišali zvočni objekt, 'nekultivirano dimenzijo' tona, ki mu še nismo pripisali glasbenih vrednosti. Iskali smo njegov vir, s pogledom tavalji po odru, ga končno pripeli čeliski in lokovanju, ter takoj opsovali slabe ozvočevalce, ki so nam sžili glasbeni užitek.

dvorani in ves čas sili prek roba ekrana. Splošni plan, ki razodeva prisotnost publike, ali bežni fokus na sedeče okrog odra sta pravo olajšanje proti plazeči se kameri, ki obsceno počiva na poduhovljenem obrazu solista in potem, sledeča ritmu in strukturi skladbe, hitro skoči pod prste basistu. A ko je tam, je že prepozna. Zadrega *Unplugged* je, da ga ne morejo snemati kot rockovski, električni koncert, čeprav to po svojem akustičnem aspektu je ("mikrofonizacija v polju vidnega", točkasti vir zvoka, ki je membrana zvočnika).⁹

Akustična serija na MTV pa implicitno postavlja še vprašanje širših razsežnosti. Nobenega dvoma ni, da je izbor izvajalcev povsem arbitraren in izraža dominantna tržna razmerja v svetovni popularni glasbi, ki so vpeta v triadno globalizacijo produkcije in potrošnje v Združenih državah Amerike, Evropi in na Japonskem (Negus, 1992). Steven Feld ob pojmu shizofonija opozarja na ta razmerja v *world music*, ki so hegemonična razmerja prisvajanj: "Na eni strani občudovanje in spoštovanje, glavni vir povezav, ustvarjalnosti in inovacije, ki se zrcali v diskurzu koreninskosti, reproduciranja in razširjanja 'tradicije', na drugi kontramelodija moči, nadzora in dominacije, vira asimetrije, posedovanja glasbe kot blaga v hegemoničnem diskurzu odtegnitve" (Feld, *ibid.*: 238; o tem tudi: Guilbault, 1993). Ko "top pop glasbeniki izštekajo svoja glasbila in igrajo čisti in nepopačeni rock'n'roll" (*MTV Programmes*, 1994), v svojo zvočno podobo vključujejo, ne dvomimo, iskreno, polni občudovanja, tudi domiselno, 'ek-sotična' glasbila, denimo tolkala iz gamelanskega orkestra, afriške in afrokaribske idiofone, piščali iz Azije, celo najeti orkester maroških glasbenikov. A nasprotna melodija?

Še bolj nazorna pa je prigoda, ki potrjuje zgoraj navedeno, in to na povsem institucionalni ravni povezav v globalni mreži MTV. Na *MTV Brasil* (oddajati je začel leta 1990) je svoj *Unplugged* odigral brazilski zvezdnik *world music* Gilberto Gil. Po vzoru angloameriških oddaj je uspešnemu koncertu sledila izdaja albuma. Toda prišlo je do pravnega spora in album v Braziliji prodajajo pod naslovom *Unplugged*, povsod drugje pa pod naslovom *Acoustic*. Album je bil sicer povsod navdušeno sprejet, saj je imenitno odigran, radoživ in virtuozen. Morda preveč, da bi ga pod izštekanim imenom predvajali na 'naši MTV'.

IČO VIDMAR, diplomirani sociolog kulture, glasbeni publicist,
soustanovitelj Slovenskega združenja za popularnoglasbene
študije

LITERATURA:

- ADLEŠIČ, Miroslav (1964): **Svet zvoka in glasbe**, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- ALTMAN, Rick (1986): "Television/Sound", v: Modleski (ur.) (1986): **Studies in Entertainment**, Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis.
- ALTMAN, Rick (ur.) (1992): **Sound Theory Sound Practise**, Routledge, New York in London.
- BLAUKOPF Kurt (1993): **Glasba v družbenih spremembah**, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- CHANAN, Michael (1995): **Repeated Takes**, Verso, London in New York.
- CHION, Michel (1985): **Le son au cinema**, Cahiers du cinema/Editions de l'Étoile, Pariz.
- CHION, Michel (1987): "Filmatična glasba", v: **Lekcija teme** (ur. Zdenko Vrdlovec), Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- CHION, Michel (1990): **L'Audio-vision**, Editions Nathan, Pariz.
- CLAPTON, Eric (1992): CD. **MTV Unplugged**.
- EISENBERG, Evan (1987): **The Recording Angel**, Picador, New York.
- FELD, Steven (1994): "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of World Music and World Beat", v: Feld & Keil, **Music Grooves**, The University of Chicago Press, Chicago in London.
- GIL, Gilberto (1994): **Acoustic**, CD. Warner Music.
- GOODWIN, Andrew (1990): "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction", v: Goodwin A. in Frith S., **On Record**, Routledge, London.
- GOODWIN, Andrew (1993): **Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture**, Routledge, New York in London.
- GUILBAULT, Jocelyne (1993): **Zouk: World Music in the West Indies**, The University of Chicago Press, Chicago in London.
- IZŠTEKANI...**na Radiu Študent** (1995): CD. Dallas.
- NEGUS, Keith (1992): **Producing Pop**, Arnold, London.
- NIRVANA (1994): CD. **MTV Unplugged**.
- SCHAEFFER, Pierre (1966): **Traite des objets musicaux**, Editions du Seuil, Pariz.
- VOGRINC, Jože (1995): **Televizijski gledalec**, Studia Humanitatis/Apes, Ljubljana.
- WAITS, Tom (1975): **Nighthawks at the Diner**, CD. Elektra/Asylum.
- WILLIAMS, Martin (1967): **Jazz Masters of New Orleans**, The MacMillan Company, New York in London.
- WURTZLER, Steve (1992): "She Sang Live, but the Microphone was Turned Off", v: Altman, R. (ur.) (1992).