

ГОЛОС ЗВУКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ АНТОЛОГИЯ САУНД-ПОЭЗИИ
Составление и общая редакция Дмитрия БУЛАТОВА

AN INTERNATIONAL ANTHOLOGY OF SOUND POETRY
Edited / Curated by Dmitry BULATOV



The
British
Council



GOETHE
INSTITUT  ST. PETERSBURG



Государственный центр современного искусства. Калининградский филиал
The National Center for Contemporary Art. Kaliningrad Branch

ЧЕТЫРЕ ШАГА К ТАКСОНОМИИ САУНД-ПОЭЗИИ

Для начала немного истории

Большинство саунд-поэтов и аналитиков современного (contemporary) искусства рассматривают саунд-поэзию так, словно бы это феномен исключительно последнего времени, однако подобная точка зрения не имеет под собой прочного основания. Верно, некоторые разделы саунд-поэзии новы – в том смысле, что им нет формальных прецедентов. Но равно как “конкретная” и другие направления визуальной поэзии имеют аналоги в фольклоре или (например) в буклической поэзии Древней Греции, так и у саунд-поэзии есть свои близкие прототипы. Это естественно, ибо естественно желание любого поэта так или иначе изолировать звуки от других поэтических элементов и понятно его стремление писать стихи по-преимуществу либо исключительно звуками; лишь в том случае, если бы такие эксперименты были абсолютно искусственным насаждением, столь укоренившееся явление, как поэзия звука, могло совершенно не иметь прецедентов. Начнем же наше исследование с того, что откажемся (вопреки соблазну) от представления саунд-поэзии в узких дефинициях, которые задают аргументации некоторых критиков и поэтов крайне экзальтированную направленность – этокое откровение-о-доселе-неведомой-истине, – и употребим понятие “саунд-поэзия” применительно к такой литературно-поэтической области, в центре внимания которой, прежде всего, находится звук.

Сразу вспоминаются три основных, исторически сложившихся типа саунд-поэзии: различные фольклорные представления на этот счет, ономапоэтические или миметические жанры и поэзия бессмыслицы. Фольклорные корни саунд-поэзии можно найти, например, в текстах народных песен племени Навахо “Horse Songs” или в монгольских материалах экспедиции Свена Хедина.¹ Нечто подобное есть и в более близких нам культурах – здесь саунд-поэтическое начало чаще всего проявляется в конце строфы, как французское “il ron ron ron petit patte a pont” в “Il était une bergère” или английское “heigh down hoe down dery dery down” в “The Keeper”. Афро-американская музыка также знакома с саунд-поэтической традицией, основанной, видимо, на материале трудовых речевок-выкриков и переродившейся впоследствии в стили скэтового пения популярной музыки 1930-х годов – вспомните, к примеру, бессмысленные рулады Кэба Каллоуэя в “Minnie the Moocher”.

В письменной литературе, напротив, большую часть саунд-поэтических вкраплений составляют короткие ономапоэтические имитации природных и прочих звуков: лягушачье “Брекеке ква-а ква-а” в пьесе Аристофана или птичье “jug jug jugs” у “елизаветинцев”. О семантическом значении здесь говорить не приходится, однако подобные аллитерации дышат именно свежестью прикосновения смысла к бессмыслице. Даже современная саунд-поэзия не избегает ономапоэтических приемов. Взять хотя бы мою пьесу структуралистского толка “Requiem for Wagner the Criminal Mayor” – ее звучание напоминает кошачью драку и одновременно типично бронксскую свару.

Одно из наиболее любопытных проявлений саунд-поэзии относится к тому периоду в развитии западной литературы, когда асемантические стили и формы еще не воспринимались со всей серьезностью. Тогда было своего рода забавой пародировать стили родного автору языка. Вот, скажем, английский образец Викторианской эпохи, из Эдварда Лири:

Thrippsy pillowins,
Inky tinky poblebookle abblesquabs? –

Дик Хиггинс (1938 – 1998) – поэт, художник, издатель. Одна из ключевых фигур Fluxus-движения 60-70-х годов. Автор более тридцати персональных и участник более двухсот коллективных выставок в США и за рубежом. Основатель и директор издательства “Something Else Press” (1967-73 г.г.) и “Unpublished Edition” (1972-85 г.г.), сыгравших исключительную роль в распространении новых художественных идей в США и Европе. Автор пятидесяти книг поэзии, прозы, научных изданий по истории искусства и литературы, в т.ч.: *Horizons: the Poetics and Theory of Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984), *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (Albany: State University of New York Press, 1987) и мн.др. Поэтические работы и статьи опубликованы в двухстах журналах, книгах и антологиях по современному искусству. С 1970 по 1996 г.г. вышло более трех сотен статей и обзоров, а также несколько монографий о творчестве Хиггинса. Произведения автора хранятся в ведущих музеях современного искусства. Печатается по материалам, представленным автором в 1997 году. Впервые опубликовано в *Dick Higgins. Horizons: the Poetics and Theory of Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984). © 1984 Дик Хиггинс, Нью-Йорк.

Dick HIGGINS (USA)

FOUR POINTS TOWARD A TAXONOMY OF SOUND POETRY

For Starters, Subhistory

Most sound poets and observers of the contemporary scene approach sound poetry as if it were a purely contemporary phenomenon, but this neoteric view simply does not hold up. It is true that some kinds of sound poetry are new in the sense of being without formal precedent. But just as “concrete” and other recent visual poetics have their analogues going back into folklore or into (for example) the Bucolic Greek poets, so sound poetry too has its close analogues. This is natural, since it is natural for anyone who is interested in poetry to try, at some point, isolating the sounds of poetry from other aspects of it and to try out the making of poems with sounds more or less alone; only if such an experiment were totally artificial could something so basic as a poetry of sound alone be entirely without precedent. But, to start our investigation, let us consider sound poetry not (as might be tempting) by some tight definition that gave a climactic structure to the argument of the critic or poet who offers it – the revelation-of-the-heretofore-unknown-truth kind of discussion – and simply use “sound poetry” as, generally, poetry in which the sound is the focus, more than any other aspect of the work.

Three basic types of sound poetry from the relative past come to mind immediately: folk varieties, onomatopoeic or mimetic types, and nonsense poetics. The folk roots of sound poetry may be seen in the lyrics of certain folk songs, such as the Horse Songs of the Navajos or in the Mongolian materials collected by the Sven Hedin expedition.¹ We have some of this kind of thing in our own culture, where sound-poetry fragments are apt to be used at the ends of stanzas, such as the French “il ron ron ron petit patte à pont” in “Il était une bergère,” or the English “heigh down hoe down dery dery down” in “The Keeper.” Similarly, in black American music there is a sound-poetry tradition, possibly based originally on work calls, which we find metastatized into the skat singing styles of the popular music of the 1930s, in the long nonsenselike passages in Cab Galloway’s singing of “Minnie the Moocher,” for example.

In written literature, by contrast, most of the sound poetry fragments are brief, onomatopoeic imitations of natural or other sounds, for example the “Brekekex ko-ax ko-ax” of the frogs in Aristophanes’ drama, or the “jug jug jugs” of the birds among the Elizabethans. This use of sound has no semantic sense to speak of, although, on occasion, its freshness consists of possible overlaps between nonsense and sense. Even some recent sound poetry has an onomatopoeic element. For example, my own “Requiem for Wagner the Criminal Mayor” is above all a structural piece, but its sounds resemble the fighting of cats and also the so-called Bronx cheer of traditional calumny.

Some of the most interesting sound poetry is the purely nonsense writing of the periods in Western literature when nonsemantic styles and forms were not supposed to be taken in full earnest. One of their delights is the art with which they parody the styles of their authors’ native tongues. Try this English example, for instance, from the Victorian, Edward Lear:

Thrippsy pillowins,
Inky tinky poblebookle abblesquabs? –

Dick Higgins (1938 – 1998) – poet, artist, publisher. One of the key figures of the Fluxus-movement of the 1960s-70s. Conducted more than thirty solo and participated in more than two hundred group exhibitions both in the USA and abroad. Founder and director of the publishing house “Something Else Press” (1967-73) and “Unpublished Edition” (1972-85), that played a significant role in the dissemination of new artistic ideas in the USA and Europe. He is the author of fifty books of poetry, prose, research editions on the history of art and literature, including such as: *Horizons: the Poetics and Theory of Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984), *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (Albany: State University of New York Press, 1987) and many others. His poetry productions and articles are published in two hundred magazines, books and anthologies on the contemporary art. From 1970 to 1996 there were published more than three hundred articles and reviews, and also several monographs on Higgins’s creative activities. The poet’s works are kept in the leading museums of contemporary art. Taken from the materials provided by the author in 1998. First appeared in *Dick Higgins. Horizons: the Poetics and Theory of Intermedia* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984). © 1984 Dick Higgins, New York, NY.

Flosky! beebul trimple flosky! – Okul scratcha-
bibblebongebo, viddle squibble tog-a-tog,
ferrymoyassity
amsky flamsky ramsky damsky crocklefether
squiggs.

Flunkywisty poem.
Slushypipp.²

While not set up as verse and therefore not exactly sound poetry, this text is from the period when prose poems were redeveloped, and it tropes the style of a conventional polite letter of its period quite admirably. Another well-known example from its time would be the nonsense words in Lewis Carroll's "Jabberwocky" – "Twas brillig in the slithy toves..." and that kind of thing. The protagonist is equipped with a "vorpal" sword, and speculation on that kind of sword has been abundant ever since. When I was a child I had a science fiction magazine in my possession – long since vanished – in which two genius children invented a "vorpal" sword to protect themselves against an invasion of creatures from another dimension, and there are currently even a literary magazine in California and an art gallery in New York City named – what else? – *Vorpal*. Thus though no meaning has ever been assigned definitively to "vorpal," the word has become familiar as a sort of empty word, significant for its lack of meaning and for its harmony in a sentence of other, more semantically significant English words.

Similarly, in Christian Morgenstern's "Gesräch einer Haussechneke mit sich selbst," from the famous "Galgenlieder," a snail asks if it should dwell in its shell, but the word fragments progress and compress into strange, decidedly ungrammatical constructs; these use a sort of inner ear and inner grammar of the German language which reveal a great deal about the sounds and potential of that language:

Soll i aus meim Hause raus
Soll i aus meim Hause nit raus?
Einen Schritt raus?
Lieber nit raus?
Hausenitraus –
Hauserans
Hauseritraus
Hausenaus
Rauserauserause...³

which Max Knight has translated as follows:

Shall I dwell in my shell?
Shall I not dwell in my shell?
Dwell in shell?
Rather not dwell?
Shall I not dwell,
shall I dwell,
dwell in shell
shall I shell,
shall I shell I shall I shell I shall I...

Of course in German the last five words can be perfectly compressed into one invented word each, which cannot be done to the same extent in English. This illustrates not only the uniqueness of the German language but also the unique relationship between successful sound poetry and the effective use of the linguistic potentialities in *any* given language.

When Sound Poetry Becomes Conscious of Itself as Just Another Genre

At some point around the time of the First World War it ceased to be assumed that sound poetry could only be used for light or humorous works or as interludes in otherwise traditional pieces, or as something so unique that each poem appeared to be the first sound poem in history – assumptions that seem to underlie most early sound poems. The sense of pioneering was replaced by the sense of potential mastery, and a tradition of sound poetry was precipitated. Implicit in this development is the even more radical aesthetic shift which seems to have begun at this time (and to have become even more pronounced recently, since, say, the late 1950s) that it is no longer *de rigueur* that a poem must attempt to be powerful, meaningful, or even necessarily communicative (a main assumption of the eighteenth and nineteenth century poetries). I have developed this

Flosky! beebul trimple flosky! – Okul scratcha-
bibblebongebo, viddle squibble tog-a-tog,
ferrymoyassity
amsky flamsky ramsky damsky crocklefether
squiggs.

Flunkywisty poem.
Slushypipp.²

Данный текст, пусть это не стихи и не вполне саунд-поэзия, был написан в то время, когда жанр стихов в прозе получил новое развитие – и он с поразительным остроумием передает шаблонный стиль изящной литературы той поры. Другой пример бессмыслицы того времени – хрестоматийный "Бармаглот" Льюиса Кэрролла: "Варкалось. Хливкие шорьки..." и т.д. Мечу, которым вооружен герой, Кэрролл придумал эпитет "vorpal", и потом этим оружием пользовались очень многие... У меня самого в детстве был экземпляр научно-фантастического журнала – давно уже не существующего, – в котором два юных гения изобретали "vorpal"-меч для защиты от существ из другого измерения; тогда же в Калифорнии издавался литературный журнал, а в Нью-Йорке действовала картинная галерея, носившие название, – какое бы вы думали? – *Vorpal*. Несмотря на полное отсутствие значения, это слово вошло в речь как своеобразное "пустое" понятие, ценное своей смысловой неопределенностью и гармоничной сочетаемостью с другими, более четко означенными словами.

Похожим манером в "Gesräch einer haussechneke mit sich selbst", из "Galgenlieder" Кристиана Morgenstern, улитка спрашивает, жить ли ей в своей раковине, – но части слов оживают и образуют странные, далеко не грамматические конструкции; это применение, так сказать, внутреннего слуха и внутренней грамматики многое говорит о звуках и скрытых возможностях данного языка:

Soll i aus meim Hause raus
Soll i aus meim Hause nit raus?
Einen Schritt raus?
Lieber nit raus?
Hausenitraus –
Hauserans
Hauseritraus
Hausenaus
Rauserauserause...³

или в переводе Макса Найта:

Shell I dwell in my shell?
Shell I not dwell in my shell?
Dwell in shell?
Rather not dwell?
Shall I not dwell,
shall I dwell,
dwell in shell
shall I shell,
shall I shell I shall I shell I shall I...

Конечно, в немецком последние пять слов легко складываются в одно, что в английском можно сделать лишь с определенным усилием. Это иллюстрирует не только уникальность немецкого языка, но также уникальный тип отношений между качественной саунд-поэзией и эффективным использованием лингвистического материала *любого* из языков.

Когда саунд-поэзия приходит к осознанию себя как просто еще одного жанра

В какой-то момент периода Первой мировой войны саунд-поэзия перестала считаться приметой исключительно легких или юмористических произведений, своеобразной интерлюдией в традиционном контексте, вместе с тем исчез налет неповторимости, в силу которого каждое стихотворение такого плана воспринималось как первая в истории звуковая поэма, – перетерлась нить, связывающая большинство ранних саунд-поэм. На смену первооткрывательскому энтузиазму пришел азарт совершенствования, и саунд-поэтическая традиция обрела свое русло.

Marçia futurista

Parole in libertà di Marinetti

*(Cantata per la prima volta,
da Marinetti, Casaglia e Bolla,
nella Galleria Futurista di Roma).*

irò irò irò .pic pic
irò irò irò paac paac
MAAA GAAA LAAA
MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

ZANGTUMBTUMB
ZANGTUMBTUMB

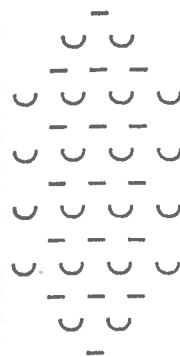
fi caz mi pi fi caz ni pi
za na tu za na tu
fi caz mi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi
za na tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu
pi tu
irò irò irò .pic pic
irò irò irò paac paac

Филиппо Томмазо Маринетти.
Слова на свободе (фрагмент), 1916
Filippo Tommaso Marinetti.
Parole in libertà (fragment), 1916

observation more fully elsewhere,⁴ but basically my argument is that poetries which used means which, while not unknown, were not usually taken seriously in the West, especially visual as well as sound poetry,⁵ could now be accepted as valid possibilities and genres.⁶ Thus the “Parole in libertà” (1909) of the futurist T. F. Marinetti or the dada “Lautgedichte” of Hugo Ball (1917), both of which flourished at this time and both of which, while they may include elements of humor, are not particularly intended as *divertissements* as is, for instance, the Edward Lear piece I cited. The cycle since then is a sort of arc of increasing acceptance of these genres as our mentality has shifted from the normative art of power in the late nineteenth century toward an art of experience and paradigm today. As a measure of just how much a Ball “Lautgedichte” (a work which probably seemed quite esoteric at the time of its composition) is accepted, one can point to the use of Ball’s “I Zimbra” in its surprising appearance as the lyrics to a recently popular song by the punk rock group, The Talking Heads.⁷ The punk rock song, like Ball’s poem, opens with “Gadji beri bimba glandridi,” which is not even anchored in the parody of any *one* language but is purely without reference to *any* known language. This in turn evokes the possibility of an artificial invented language, an idea which was also explored at this same time in the Russian Iliadz’s “zaum” or the German Stefan George’s “lingua romana” pieces. In our taxonomy, then, works in an artificial or nonexistent language will be the first class of modern sound poems.⁸

A second class comprises works in which the joy or other significance of the work lies in the interplay between the semantically meaningful lines or elements and those which are probably nonsense. It is thus related to the first class, and such pieces often use found materials collaged into the text, as it were, so that one gets either a shock of recognition or a momentarily heightened sense of immediate, concrete reality. These works parallel, conceptually, the early collages of Picasso or Braque with their inclusion of newspaper fragments among the forms on the canvas, or the use of photographs by the dadaists and such Bauhaus figures as Moholy-Nagy, or the *objets trouvés* of Marcel Duchamp. That traditional critics can still be puzzled by such works is indicated by the titles of the contributions to a 1972 issue of “Text+Kritik” devoted to the writings of Kurt Schwitters, the German near-dadaist who flourished in the 1920s and later. Sample titles: “Kurt Schwitters’ Poem ‘To Anna Blume’: Sense or Nonsense?” or “On the Function of the Reality Fragments in the Poetry of Kurt Schwitters,” etc.⁹ Another such device, though not one that fits into sound poetry, would be the “newsreel” passages of John Dos Passo’s “USA” trilogy, which I only mention as a parallel paradigm.

A third class might be called “phatic poems,” poems in which semantic meaning, if any, is subordinate to expression of intonation, thus yielding a new emotional meaning which is relatively remote from any semiotic significance on the part of words which happen to be included. If, for example, one were to wail the words “blue” and “night” repeatedly over a period of time, the initial function of those words to establish a frame for the wail would soon become unimportant by comparison with the musicality of the wail



Кристиан Morgenstern.
Ночная песнь рыбы, 1905
Kristian Morgenstern.
Fisches Nachtgesang, 1905

За этим стоит куда более радикальный эстетический сдвиг, который, как думается, начался именно в данный период (и реализовался с предельной ясностью где-то с конца 1950-х годов): отпала необходимость наделять стихи значительностью, исполнять их смысла, даже связывать их с коммуникативным процессом (краеугольный камень поэзии XVIII-XIX веков). Более развернуто эти соображения представлены в других моих работах,⁴ а суть их заключается в том, что разновидности поэзии, использовавшие средства, о которых на Западе хоть и знали, но были чаще всего невысокого мнения – прежде всего, визуальная и звуковая поэзия,⁵ – получили теперь признание как кладёз возможностей и жанров.⁶ Так, появившиеся в это время “Parole in libertà” (1909) футуриста Т. Ф. Маринетти и дадаистские “Lautgedichte” Хуго Балля (1917) при всей своей ироничности все-таки уже далеки от того подобия дивертисмента, каким является, скажем, цитированное произведение Эдварда Лира. Следующий виток этой спирали расширяет область распространения этих жанров – так наше сознание делает скачок от нормативного искусства власти конца девятнадцатого века к современному искусству личного опыта и парадигмы. Красноречивым свидетельством тому, насколько освоен тот же “Lautgedichte” Балля (в свое время он, возможно, воспринимался как совершенно изотерический жанр), служит удивительный факт заимствования его текста “I Zimbra” в популярной песне современной панк-группы “The Talking Heads”.⁷ Как и поэма Балля, эта песня начинается фразой “Gadji beri bimba glandridi”, которая не только не пародирует *некое* наречие, но вообще не имеет отношения *ни к какому* из известных языков. Это одно из воплощений идеи искусственно созданного языка – идеи, которую тогда же разрабатывали Ильязд со своей “заумью” и немец Штефан Георг с “lingua romana”. В нашей таксономии произведения, написанные на искусственном или несуществующем языке, составляют первый класс современных (modern) саунд-поэм.⁸

Во втором классе представлены такие произведения, смысл и прелесть которых проявляются во взаимодействии семантически значимых и предположительно бессмысленных строк или элементов. Этим они соотносятся с работами первого класса, и зачастую в их основе лежит коллаж из подручных материалов, вызывающий своего рода шок узнавания или внезапное обострение чувства непосредственной, конкретной реальности. Такие произведения образуют концептуальную параллель с коллажами ранних Пикассо и Брака, которые вклеивали обрывки газет в изображения на холсте, с фотографическими опытами дадаистов, с фигурами Баухауса типа Моголи-Надь, а также с *objets trouvés* Марселя Дюшана. То, что работы этого класса до сих пор приводят в замешательство традиционную критику, явствует из названий статей в “Text + Kritik” за 1972 год, посвященном творчеству Курта Швиттерса, немецкого поэта и художника близкого дадаизму, который писал в 1920-е годы и позже. Типичные заголовки: “Стихи Курта Швиттерса ‘К Анне Блум’: смысл или бессмыслица?” или “О роли фрагментов реальности в поэзии Курта Швиттерса” и т.д.⁹ Похожим приемом, хоть и неприемлемым в звуковой поэзии, являются фрагменты “кинохроники” из трилогии Джона Дос Пассоса “США” – я упоминаю о ней лишь в порядке продолжения парадигмы.

Третий класс можно назвать “фатическими поэмами” – это поэмы, чье семантическое содержание, если таковое есть, подчинено интонации, благодаря чему рождается новый эмоциональный смысл, относительно свободный от семантического значения слов, которые бываю включены в текст произведения. Если, допустим, в течение некоторого времени приговаривать “синяя” и “ночь”, изна-

itself and residual meaning of the two words would come to seem more like an allusion than a conveyor of meaning. One would have, in effect, an invocation without anything specific being invoked. This is precisely the effect which one gets from the recently re-discovered recording by Antonin Artaud of his "Pour en finir avec le jugement de dieu," which was originally recorded in the late 1940s a short time before the poet's death, broadcast (causing a great scandal), and then lost for many years until Arrigo Lora-Totino unearthed it in the archives of Radiodiffusion Francaise.¹⁰ Here Artaud uses more or less conventional words, but they are, as I have suggested, essentially allusions – or perhaps illusions, since so few can be understood anyway. Instead Artaud's emphasis is on high sighing, breathing, wheezing, chanting, exclaiming, exploding, howling, whispering, and avoiding.

Poems without written texts constitute a fourth class. They may have a rough schema or notation that is akin to a graphic musical one (and there are those who regard a magnetic tape as a sort of notation), or there may be some general rules, written out like those of a game, which, if followed, will produce a performance of the work. But by comparison with the role of the written text and the heard result in traditional poetry or in the previous sound poetics that we have discussed (except, perhaps, the previous class, the phatic poems), they are relatively unnotated. Highlights in this class would be Henri Chopin's explorations of the voice by means of microphone and tape recorder, François Dufrêne's very phatic "Crirhythmes" series (which, perhaps, constitute a transitory class between the phatic poems and the unwritten-out ones), or the highly sophisticated tape recorded poems produced in the recording studio by such artists as the Swedes, Bengt Emil Johnson, Sten Hanson, and others.¹¹ A very large portion of the recorded literature of sound poetry, especially in Europe, is of this type, presumably because of the inherent close connection between such works and audio recording as an industry. Although this is also the class in which most American sound poetry falls, the American literature tends to be aesthetically naïve by comparison to the European (and Canadian) works. The artists seem ill at ease with the very "performance" of their "texts." For example, there are some ten records in the Poetry Out Loud series, edited by Peter and Patricia Harleman, which seem somehow like an extension of the beat poetry of the 1950s with its heavy jazz influence, its antiformal bias, and its dogmatic insistence upon the freshness of improvisation.¹² There exist also similar records edited and produced independently by John Giorno, whose work tends to sound improvised even when it is not. These have isolated fragments of rich material, but most are heavy-handed in their unformed iconoclasm. Fortunately, even in America, there are exceptions such as the works of Jackson Mac Low, Richard Kostelanetz, and Charles Stein, which are not of this sort.

The fifth class is the notated sound poem, which comprises the largest volume of sound poetry to date. By "notation" here I am referring to the normative sort of musical notation, in which there is some kind of correspondence between space, time, word, and sound and some form of graphic or textual indicator of those elements. Some of these notations closely resemble musical notations and have elaborate scores, such as the work in the 1940s of the *lettriste* Isidore Isou or the monumentally complex works that came out of Germany in the 1950s, such as Hans G. Helms's "Golem" or Ludwig Harig's

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
u uu u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulmbu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Хуго Балль. Караван.
Звуковое стихотворение, 1917
Hugo Ball. Karawane.
Lautgedicht, 1917

чальная функция этих двух слов образовать период речи вскоре отойдет на второй план, уступив музыкальности самого причитания, а в остаточном значении слов будет нечто более похожее на аллюзию, чем на сообщение. В результате мы получим заклинание без предмета заклинания. Точно такое же впечатление производит недавно обнаруженная запись "Pour en finir avec le jugement de dieu" Антонена Арто в исполнении автора; она сделана в конце 1940-х, незадолго до смерти поэта, вышла в эфир (вызвав жуткий скандал), а затем была утеряна на долгие годы – пока Arrigo Lora-Totino ни откопал ее в архивах "Radiodiffusion Francaise".¹⁰ Арто использует более или менее общеупотребительную лексику, но, как я уже отметил, каждое слово здесь суть аллюзия – или, может, иллюзия – в любом случае понять из этого можно немного. Арто акцентирует дыхание, придыхание, вздохи, напевность, пыл, восклицания, завывания, шепоты и умолчание.

Поэмы без письменных текстов составляют четвертый класс. Они могут располагать примерной схемой или набором условных обозначений, похожих на нотное письмо (бытует мнение, что магнитная лента – одна из таких знаковых систем), или ограничиваться изложением основных правил, как бы сводом правил некоей игры, следование которым приводит к исполнению данного произведения. Однако с учетом того, как распределены роли между письмом и звуком в традиционной поэзии или же в саунд-поэзии предыдущих классов, эти поэмы можно назвать ненаписанными. Их ярчайшие образцы – это голосовые разработки Анри Шопена, выполненные с помощью микрофона и магнитофона, крайне фатичные "Crirhythmes" Франсуа Дюфрена (которые можно выделить в переходный класс от фатических поэм к ненаписанным) и в высшей степени изоцированные студиальные записи шведов Бенгт Эмиль Йонсона, Стена Хансона и иже с ними.¹¹ Львиная доля всех записей саунд-поэзии, особенно в Европе, приходится на литературу такого типа – видимо, из-за внутреннего родства этих работ с продукцией звукозаписывающей индустрии. Несмотря на то, что большинство американских саунд-поэтов тоже работают в этом направлении, литература Америки отличается от европейской (и канадской) литературы своей склонностью к эстетическому наиву. Американцы словно бы смущаются как следует "исполнить" свои "тексты". Например, добрый десяток записей в серии "Poetry Out Loud" под редакцией Питера и Патриции Гарлеман отчего-то кажутся продолжением поэзии битников 1950-х – с ее упорной джазовостью, антиформализмом и догматическим превознесением импровизации.¹² Рядом с ними стоят независимые записи Джона Джорно, которые напирают на импровизационность звучания даже там, где ее нет в принципе. Там есть отдельные фрагменты благодатного материала, но большая их часть обезображена иконоборческим гримасничаньем. По счастью, и в Америке правила имеют свои исключения, к которым относятся работы Джексона Маклоу, Ричарда Костелянца и Чарльза Стайна.

Пятый класс – это написанные саунд-поэмы, самая многочисленная сегодня популяция в саунд-поэзии. Определением "написанные" в данном случае я делаю отсылку к нормативному виду музыкальной записи, которая определенным образом устанавливает связь пространства, времени, слова и звука с их графическим либо текстуальным индикатором. Некоторые из интересующих нас записей очень напоминают подобные нотные грамоты и содержат тщательно продуманные партитуры: творчество леттриста Исидора Ису в 1940-е годы, монументально сложные сочинения из Германии 1950-х, типа "Golem" Ганса Г. Хелмса или "Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Hörspiel" Людвига Харига. "Das Fussballspiel" ("Игра в футбол") – это, как гласит обложка, "стереофоническая радиоопеца", чему в немецком соответствует довольно распространенный термин "hörspiel", то есть "опеца-для-слуха". Премьера последней состоялась 11 апреля 1966 на радио "Sudwestfunk" в Штуттгарте.¹³

Впрочем, можно предположить, что любой текст, воспринятый как произведение искусства, переходит в сознании человека, который не понимает смысла его слов, в разряд саунд-поэм этого класса. К примеру, в феврале 1960 года на легендарных ныне "хэппенингах" в нью-йоркской Judson Church Клаес Олденбург (впоследствии, поп-артист) читал перед американской аудиторией шведский перевод "Аленького цветочка". Благодаря его безупречному произношению, публика получила исчерпывающее представление об орфоэпии и фонетике шведского языка. Слушатель так и не понял семантического значения услышанного, но зато в результате ему открылись новизна и многозначность совсем другого плана.

Иное направление этого развития – использование произведения, рассчитанного на восприятие в какой-нибудь другой поэтической среде, с целью своеобразного интермедиального перевода. Возьмем для примера интертексту-



Фрэнсис Пикабия.
 Без названия (фрагмент), 1916
 Francis Picabia.
 Untitled (fragment), 1916

“Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Hörspiel.” Harig’s “Das Fussballspiel” (“The Soccer Game”) is, as its cover proclaims, “a stereophonic radio play,” the word for which is, in German, appropriately enough, “hörspiel” or “hear-play.” The work was first broadcast by Südwestfunk in Stuttgart on April 11, 1966.¹³

However, it could also be argued that any *text*, when it’s taken as a work of art by a person who does not understand the meaning of its words, is conceptually transformed into a sound poem of this class. For example, in February 1960, during a now-legendary performance of some “happenings” at New York’s Judson Church, Claes Oldenburg (who later became celebrated as a pop artist) read aloud to his American audience from a Swedish translation of “The Scarlet Pimpernel.” Since Oldenburg’s Swedish is excellent, what the audience heard was all the phatic and phonetic materials of the Swedish language. Once the spectator gave up trying to understand the semantic meaning of the words, the result was fresh and meaningful on another plane.

Another such development is the use of a work which was presumably designed for an experience in some other medium in poetry, to produce a sort of intermedial translation. For example, there is the intertextual and intermedial relationship of sound poetry and concrete poetry. Concrete poetry is, quite roughly, the genre of visual poetry which uses writing or the letters of the alphabet presented visually or systematically, as opposed to visual poems which are photographic, environmental, conceptual, temporal, etc.¹⁴ Concrete poetry became a widespread phenomenon in the late 1950s and 1960s. However, occasionally the need to perform concrete poetry “live” would arise. So when the poets would be asked to read their work aloud, they would often use the printed texts by analogy to musical notations, thus transforming them into notated sound poems. So close is the connection between sound poetry and concrete poetry, in fact, that many artists have done both and, in fact, one of the first phonographic recordings of sound poetry as such, the 1966 “Konkrete Poesie/Sound Poetry/Artikulationen,” by its very title indicates the near-identity of sound and concrete poetry; some of the artists included, such as Ernst Jandl, Franz Mon, and Lily Greenham, are known in both areas, and Ms. Greenham has toured in Europe and North America with her live performances of concrete poetry translated into sound poetry.¹⁵

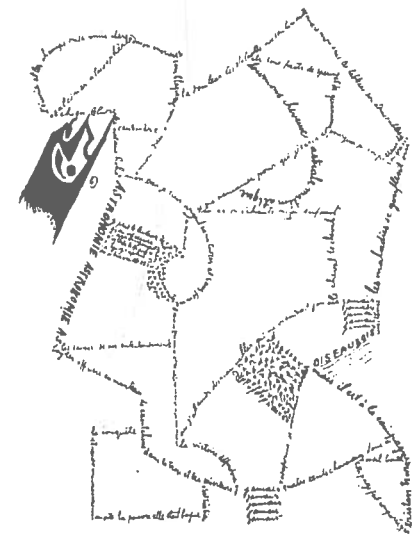
Finally, within this fifth class there is another hybrid, sound poems which are also radio plays, or which seemed designed to be heard not as a unique experience but as part of something else, so that the sound of the words is accompanied by the meanings from some different area of experience. One hears the text with only half one’s attention, as one hears most radio broadcasts with only half one’s attention; this is more or less inherent in the nature of radio, that one plays it while watering the house plants, while driving through heavy traffic, or while sorting out the addresses in one’s address book. My own “Le petit cirque au fin du monde” and “Ommaje” are of this subclass. The first is a “near-play” written in French, a language I do not speak well, so that the errors in it are part of its texture, and it was broadcast repeatedly over the public address system at the

альные и интермедийные взаимоотношения саунд-поэзии и конкретной поэзии. Конкретная поэзия, грубо говоря, это подраздел визуальной поэзии, основанный на работе с письмом или буквами алфавита в их визуальном либо систематизированном виде, что отличает конкретные поэмы от собственно визуальных – фотографических, пространственных, концептуальных, темпоральных и пр.¹⁴ Конкретная поэзия стала в конце 50-х годов и в 60-х годах широко распространенным явлением. Но вместе с этим возникла необходимость время от времени исполнять ее “живьем”. Так что, получив приглашение почитать свои стихи на публике, поэты часто обращались с отпечатанными текстами, как музыканты – с партитурой. Связь между саунд-поэзией и конкретной поэзией настолько тесна, что многие на самом деле занимались и той и другой, а один из первых сборников звуковой поэзии “Konkrete Poesie/Sound Poetry/Artikulationen” 1966 года уже самим названием фактически удостоверяет их идентичность. Некоторые из представленных в нем авторов – Эрнст Яндль, Франц Мон и Лили Гринхэм – зарекомендовали себя в обеих поэтических областях, а мисс Гринхэм объездила Европу и Северную Америку с живым исполнением конкретной поэзии в переводе на язык саунд-поэзии.¹⁵

Наконец, в пределах этого пятого класса существует еще одна, гибридная, разновидность – саунд-поэмы, являющиеся одновременно радиопьесами или создающие впечатление, будто они созданы для прослушивания не в обособленном виде, а в составе чего-то целого, поэтому звучание слов обогащается значениями из какой-нибудь другой сферы восприятия. Мы уделяем их тексту лишь половину нашего внимания – точно так же, вполуха, мы слушаем большинство радиопередач; в определенном смысле, радио так и устроено, чтобы сопровождать нас, пока мы убираемся по дому, пробираясь сквозь потоки машин или перебираем в записной книжке знакомые адреса. Мои “Le petit cirque au fin de monde” и “Ommaje” как раз из этого подкласса. Первая – это “пьеса-для-слуха”, написанная на французском языке, в котором я не силен, так что мои ошибки стали ее текстуальными достоинствами. В мятежном для Франции мае 1968 года ее не раз транслировали через публичную справочную систему при Винсенском университете в исполнении студентов Жан-Жака Лебеля – идеальные условия для такого рода пьесы.

Итак, вот пять относительно современных классов саунд-поэзии: (1) поэмы на придуманном языке, (2) околоречесмысленные поэмы, (3) фатические поэмы, (4) невыписанные поэмы и (5) означенные поэмы. Некоторые из сегодняшних произведений, несмотря на их принадлежность новому времени, с очевидностью укладываются в рамки тех трех классов, которыми я очертил звуковую поэзию прошлого: (1) фольклорные представления, (2) оноματοпоэтические или миметические работы и (3) поэзия бессмыслицы, говорящая на своем собственном языке. Так, не вызывает сомнений актуальность и авангардность группы “The Four Horsemen” из Торонто, участники которой выступают и вместе, и порознь. На своих представлениях они постоянно обращаются к народной или популярной культуре и нарочно одеваются в этакие замысловатые, почти что психоделические костюмы, ассоциирующиеся с обликом рок-музыканта – они даже имитируют

Тристан Тцара.
 Каллиграмма (из “Дада-Альманаха”, 1920)
 Tristan Tzara.
 Calligramma (from “Dada-Almanach”, 1920)



LA FOULE

oua oua oua oua oua
 zzzzz a a a a zzzzzz ui i i i i
 on on ---- on on ---- on on
 hé hé hé hé hé hé hé hé
 ou-i ou-i ou-i ou-i ou-i ou-i
 ggggg gggggg gggggggggg
 u u u u u u u u u u (main en sourape)

Пьер Альбер-Биро.
 Легенда (фрагмент), 1918
 Pierre Albert-Birot.
 La légendé (fragment), 1918

University of Vincennes by Jean-Jacques Lebel's students during the May 1968 insurrection in France, a perfect environment for that piece.

These, then, are the five relatively modern classes of sound poetry: (1) works in an invented language, (2) near-nonsense works, (3) phatic poems, (4) unwritten-out poems, and (5) notated ones. Obviously some of the modern works being generated today still fall within the three classes I described earlier in older sound poetry: (1) folk varieties, (2) onomatopoeic or mimetic pieces, and (3) nonsense poetries which trope their own languages. For example, there is no doubting the modernity or avant-garde credentials of the Toronto-based group, The Four Horsemen, whose members perform both separately and together. In their performances they allude constantly to folk or popular culture, to the extent of wearing the kind of elaborate, almost psychedelic clothes associated with rock and roll groups – and they even trope the style of rock and roll to the point of listening to each other take riffs and solos and playing off each other as any tight rock group would. Their presentations are deliberately popular and light-spirited in order to minimize the gulf that usually exists between performer and audience in the new arts. Yet, formally this work belongs to two of the oldest of sound poetry traditions – the folk and nonsense traditions. In no way does this work to the detriment of their achievement, but rather it serves to remind us of something very deep within us which sound poetry expresses clearly when it is at its best – the love of the sound of poetry.

Some Boundaries and Nonboundaries of Sound Poetry

Now that we have examined some eight classes of things that sound poetry is, it might be fruitful to turn our attention briefly to some things that sound poetry either is not, or is not yet.

One thing that sound poetry is not is music. Of course it has a musical aspect – a strong one. But if one compares typical sound poetry pieces with typical musical ones, music is usually the presentation or activation of space and time by means of the occurrences of sound. This is the nature of the most traditional Mozart piano pieces or Irish unaccompanied airs as of the most innovative John Cage musical inventions. But any poetry relates space, time, and sound to experience. Thus sound poetry points in a different direction, being inherently concerned with communication and its means, linguistic and/or phatic. It implies subject matter; even when some particular work is wholly nonsemantic, as in the microphonic vocal explorations of Henri Chopin, the nonsemantic becomes a sort of negative semantics – one is conscious of the very absence of words rather than, as in vocal music, merely being aware of the presence of the voice. Thus, for the sound poet certainly and probably for the audience as well, the creation or perception of a work as sound poetry has to do with questions of meaning and experience which are not essentially musical. We identify what we are hearing more than we would if we were listening to music. We are very concerned with just who or what is saying or doing what.

Some of the things that sound poetry has not yet become are intermedia. Intermedia are those formal, conceptual areas of the arts which fall between already accepted media, such as visual poetry falling between the visual arts and poetry. However there is always a tendency for intermedia, experienced with increasing familiarity, to become themselves new media. Thus, taking sound poetry no longer as an intermedium but as a medium, it would be exciting if the sound poets would explore these three new intermedia: (1) those between sound poetry and linguistic analysis; (2) those between sound poetry and sculpture, to produce profoundly three-dimensional poetic constructs and not merely analytical ones; and (3) those between sound poetry and the environment. In the first of these new intermedia, we could use electronic means to apply the analyzed sounds of one language to the conceptual structure of another to see what aesthetic effects would be made possible. We could write English with the transformations of German. We could generate new categories of what the linguists have called “illegal” sentences –

рок-н-роллный стиль поведения на сцене: слушают соло друг друга и разыгрывают один другого, как это принято у друзей по рок-группе. Они умышленно придерживаются популярной, легкой формы подачи материала, чтобы сократить пропасть, обычно разделяющего в современном искусстве выступающего и аудиторию. Формально же их творчество продолжает две древнейшие традиции звуковой поэзии – фольклорную и нонсенса. Ни в коем случае не желаю умалять достоинства этого коллектива, однако его выступления служат, прежде всего, напоминанием о том, что живет глубоко внутри нас и выражается в лучших образцах саунд-поэзии – о любви к звуку поэзии.

Границы и “безграничья” саунд-поэзии

Теперь, рассмотрев восемь классов того, чем является саунд-поэзия, обратим наше внимание на кое-что из того, чем она не или *еще* не является.

Первое – музыка. Конечно, в саунд-поэзии присутствует музыкальный аспект – еще какой. Но если сравнить типичные произведения саунд-поэзии с типичными музыкальными произведениями, выяснится, что музыка обычно есть презентация или активизация пространства и времени посредством распространения звука. Это одинаково верно как в отношении исключительно традиционных фортепианных произведений Моцарта или ирландских неаккомпанированных напевов, так и в отношении исключительно новационных музыкальных разработок Джона Кейджа. А любая поэзия соотносит пространство, время и звук с жизненным опытом. Стало быть, поэзия нацелена в другом направлении, будучи принципиально связанной с процессом коммуникации и с ее лингвистическими и/или фатическими средствами. Это определяет сам предмет поэзии; даже в таких абсолютно внесемантических поэмах, какими являются опыты Анри Шопена с голосом и микрофоном, семантическая пустота приобретает значение своего рода негативной семантики – идет приобщение скорее к полному отсутствию слов, нежели, как в случае с вокальной музыкой, к присутствию голоса. Так что в сознании саунд-поэта, а возможно – и его аудитории, написание или восприятие звуковой поэмы непременно должно касаться вопросов значения и жизненного опыта, которые музыка перед собой не ставит. Мы понимаем, что слышим больше, чем могли бы, слушая мы музыку. Нам очень важно знать, кто или что и что именно говорит или делает.

Одно из качеств, которыми саунд-поэзия пока не обладает, это интермедальность. Интермедийны такие формально-концептуальные области искусства, которые располагаются на стыке устойчивых изобразительных средств, – например, визуальная поэзия находится на границе между визуальным искусством и поэзией. Впрочем, тенденция к интермедальности, к рождению новых видов постоянно ощущается в сближении уже существующих. Так, если считать саунд-поэзию не межвидовым образованием, а отдельным видом, то поэту предоставляется интереснейшая возможность разработать следующие три новых интермедии: (1) на пересечении саунд-поэзии и лингвистического анализа; (2) на пересечении саунд-поэзии и скульптуры, где могли бы родиться глубоко поэтичные и не менее аналитичные трехмерные конструкции, и (3) на пересечении саунд-поэзии и окружающей среды.

В первой из них можно было бы с помощью электронных средств проанализировать звуки одного языка и включить их в понятийные структуры другого, чтобы посмотреть, к какому эстетическому эффекту это приведет. Можно было бы писать по-английски на преобразованном немецком. Можно было бы вывести на новый уровень то, что лингвисты называют “нелегальными” выражениями, – выражения, несоотнесимые ни с одной из реалий физического мира (напр., знаменитое “бесцветные зеленые мысли яростно спят” Ноама Хомского). Можно было бы здорово развить макароническое письмо – все эти каламбуры и коктейли из разных языков, – не шутки ради, а для обогащения наших знаний.

Во второй интермедийной области саунд-поэмы могли бы появляться в определенном положении и определенной точке пространства, а затем поразительным образом менять и точку, и положение. Массы звука и слова, физическое присутствие большинства слов – это пополнит наш багаж новыми поэтическими структурами.

И наконец, третья область может существовать в таких условиях и ситуациях, которые мы обычно не связываем с поэтической средой. Можно было бы создать поэмы для бань, для закатов, для того, чтобы сподручнее было выбрать одну из яблонь, наконец. Специфика каждого из этих мест помогла бы нам эстетизировать наши с ними отношения – так молитва одухотворяет все, чего ни коснется: молитва на ночь, молитва за пропавших в морях. Много еще разного можно было бы сотворить в этой и других сферах.

sentences that have no possible correspondences in the physical world (e.g., Noam Chomsky's famous "colorless green ideas sleep furiously"). All sorts of new macaronics would be worth exploring – puns and mixtures among different languages, not to be humorous but to expand our experiences.

In the second new intermedium poems would appear in situations and points of space, and would move toward other situations and points of space in an exciting way. Masses of sound and word, physical presence of more words – these things would enable new poetic structures to enter into our experience.

Finally, the third intermedium could exist in environments and situations which we do not normally regard as poetic. We could have poems for sauna baths, for sunsets, for the experiencing of elections from among the apple trees. We could use aspects of those places that would aestheticize our relationships to them, as traditionally, a prayer was supposed to spiritualize our relationship to its circumstances – a prayer for nighttime, a prayer for those who were lost at sea. There is a lot to be done in these areas and more.

1. Henning Haslund-Christiansen, "The Music of the Mongols: Eastern Mongolia" (1943; New York: Da Capo Press, 1971).
2. Edward Lear, "The Complete Nonsense Book" (New York: Dodd, Mead, 1934), p. 10
3. Christian Morgenstern, "The Gallows Songs" (Berkeley: University of California Press, 1966), pp. 28-29
4. I have developed this argument more fully in three parts of Dick Higgins, "A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts". 2d ed. (New York: Printed Editions, 1979), pp. xi, 3-9, 93-101, and also in Dick Higgins, "George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition" (New York: Printed Editions, 1977), pp. 18-19
5. The early history of visual poetry is my subject in the work listed in fn. 4, above. Its bibliography will also be useful for anyone seeking to explore the matter farther. For a similar discussion of sound poetry, but one which continues into modern times as well, the best such article in English is that of Stephen Ruppenthal and Larry Wendt, "Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry," in "Art Contemporary 5" (1978); 57-8, 80-104. A large study of the subject by Henri Chopin was recently published in France, which should help fill in the gap in historical scholarship in sound poetry.
6. For an example of a naive attack on visual poetry, see Hippolyte Taine, "History of English Literature" (New York: Holt & Williams, 1872), 4:54. Another such attack is in Joseph Addison, "Spectator 58," many editions.
7. The Talking Heads' "I Zimbra" is on their album, "Fear of Music" (New York: Sire Records, 1979), SRK 6076.
8. Many excellent examples of such work are given in Eugene Jolas, "From Jabberwocky to Lettrisme" in "Transition Forty-Eight" (1948), v. 1, n. 1, pp. 104-120
9. "Text+Kritik" 35-36: (1972), pp. 13 and 33
10. Arrigo Lora-Totino, ed., "Futura, Poesia Sonora" (Milano: Cramps Records, 1979), 5206 304. This seven-record set contains a large program book with many materials that are unavailable elsewhere.
11. Recordings of highlights of seven of the International Sound Poetry Festivals, held at Stockholm from 1968 to 1975, can be found on five records from Sveriges Radios Förlag, RELP 1049 1054 1072 1073 and 1074, and on two from Fylkingen Records, RELP 1102 and 1103.
12. "Poetry Out Loud" (St. Louis, Mo.: Out Loud Productions, 1971 to 1977).
13. Ludwig Harig, "Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Hörspiel" (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1967).
14. I say "roughly" because, for purposes of discussion, I am ignoring that subgenre of concrete poetry which is either calligraphic or is written in nonlegible writing. Many fine anthologies of concrete poetry have appeared. For example, one of the largest, one which is technically out of print but which is often found, is Emmett Williams, ed., "An Anthology of Concrete Poetry." (New York: Something Else Press, 1967).
15. Anastasia Bitzos, ed., "Konkrete Poesie / Sound Poetry / Artikulationen" (Bern: Anastasia Bitzos, 1966). Ms. Bitzos produced at least one other such record as well. There also are several records of Lily Greenham's sound-poetry translations of concrete, for example: Internationale Sprachexperimente der 50 / 60er Jahre / International Language Experiments of the 50 / 60ies [sic] (Frankfurt am Main: Edition Hoffmann, ca. 1970). Unfortunately there exists, as yet, nothing like a comprehensive discography of sound poetry.

1. Henning Haslund-Christiansen, "The Musik of the Mongols: Eastern Mongolia" (1943; New York: Da Capo Press, 1971).
2. Edward Lear, "The Complete Nonsense Book" (New York: Dodd, Mead, 1934), сmp. 10.
3. Christian Morgenstern, "The Gallows Songs" (Berkeley: University of California Press, 1966), сmp. 28-29.
4. Я развил эту мысль в трех главах книги Dick Higgins, "A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts." 2d ed. (New York: Printed Editions, 1979), сmp. xi, 3-9, 93-101, а также в Dick Higgins, "George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition" (New York: Printed Editions, 1977), сmp. 18-19.
5. Ранняя история визуальной поэзии это тема моей работы, указанной выше в прил. 4. Ее библиография также будет полезной тому, кто пожелает заняться этим вопросом. Для дискуссии о саунд-поэзии, продолжающейся до сих пор, лучше всего, из изданного на английском, взять статью Стефена Руппентала и Лэрри Вендта "Vocable Gestures: A Historical Survey of Sound Poetry" в "Art Contemporary" № 5 (1978); сmp. 57-8, 80-104. Не так давно во Франции издали крутую монографию Анри Шопена, посвященную этому вопросу; она поможет заполнить пробелы в историческом понимании саунд-поэзии.
6. Для представления о наивных нападках на визуальную поэзию см. Hippolyte Taine, "History of English Literature" (New York: Holt & Williams, 1872), 4:54. Подобные же нападки содержатся во множестве выпусков "Spectator 58" Джозефа Эддисона.
7. Эта песня есть в их альбоме "Fear of Music" (New York: Sire Records, 1979), SRK 6076.
8. Много превосходных примеров таких работ приведены в "From Jabberwocky to Lettrisme" Эйсена Жоласа в "Transition Forty-Eight" (1948), т. 1, № 1, сmp. 104-120.
9. "Text + Kritik" 35-36: (1972), 13 и 33.
10. Arrigo Lora-Totino, ed., "Futura, Poesia Sonora" (Milano: Cramps Records, 1979), 5206 304. В комплект сборника (семь виниловых дисков) входит объемный буклет, содержащий уникальные материалы.
11. Лучшие моменты семи международно-Фестивалей саунд-поэзии, проходивших в Стокгольме с 1968 по 1975 годы, запечатлены на пяти пластинках Sveriges Radios Förlag, RELP 1049 1054 1072 1073 и 1074 и двух пластинках Fylkingen Records, RELP 1102 и 1103.
12. "Poetry Out Loud" (St. Louis, Mo.: Out Loud Productions, 1971-77).
13. Ludwig Harig, "Das Fussballspiel: Ein Stereophonisches Hörspiel" (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1967).
14. Я говорю "грубо", ибо в рамках данной дискуссии обхожу вниманием такие конкретные поэмы, которые построены на каллиграфическом или неразборчивом письме. Есть много прекрасных антологий конкретной поэзии. Одна из самых внушительных – это раскупленная, но не затерянная "An Anthology of Concrete Poetry" под ред. Эммета Уильямса (New York: Something Else Press, 1967).
15. "Konkrete Poesie / Sound Poetry / Artikulationen" под ред. Анастасии Битцос (Bern: Anastasia Bitzos, 1966). Мисс Битцос выпустила по крайней мере еще один такой сборник. Кроме того, были изданы несколько записей саунд-поэтических переводов конкретной поэзии Лили Гринхэм, например: "Internationale Sprachexperimente der 50 / 60er Jahre / International Language Experiments of the 50 / 60ies" [sic] (Frankfurt am Main: Edition Hoffmann, ca. 1970). К сожалению, мы до сих пор не имеем ничего похожего на обстоятельную дискографию звуковой поэзии.

* Русский перевод фрагмента:

Надо мне жить в моём доме
Не надо мне жить в моём доме?
Жить в доме мне?
Можить быть – вне?
Вдомемене –
Надом
Домнепомне
Ненадом
Надомнедомнедомнедомне...

Перевод Сергея Михайлова.