

“Det er vandets vej” – en lyd af verden

MARIANNE PING HUANG

“Lydene fører et rum med sig, de er en rummets forpost, i mange tilfælde det første forlydende om, hvor vi egentlig befinder os,” siger Morten Søndergaard og Tomas Thøfner til hinanden i “15 hypoteser om lyd”.¹ At der gestaltes rum gennem høresansen, at lyde bl.a. danner forgrund, baggrund, dybde, bredde og retning og på den måde placerer den samsende krop i verden er ingen hemmelighed. At den akustiske rumlighed også lader sig abstrahere og refigurere æstetisk har man længe arbejdet med i lyd-kunst og i eksempelvis radiodramatikens lyttekulisser og i filmens lyd. Men finder vi også lydige rum i litteratur, hvor denne ikke er talt, oplæst eller reciteret, altså i den skrevne tekst?

Begrebet *soundscape*, et akustisk eller lydligt landskab, kan både henvise til et rum af realløyd, til verdens lyd, og til et skabt rum af lyde. I artiklen “Music, Non-Music, and the Soundscape”² beskriver R. Murray Schafer *soundscape* som et rum gestaltet af alle de lyde som omgiver os, hvad enten vi hører verden eller kollektivet. Ud af dette *soundscape* er eksempelvis musikalske rum blevet skilt ud og raffineret, således at bl.a. koncerthus- og kammermusik udskilt fra alverdens lyde, støj og melodistumper lader sig forstå som musikalsk snarere end lydlig form. En lignende raffinering kunne også gælde sproget, hvis lyd i udskilte rum tager form af for eksempel konversation eller recitation i stedet for tilråb og snak i gadehøjde. I modsætning til de lydligt raffinerede rum, hvor vi kan lytte og tolke med gehør er *soundscape* et rum af disparat og multivalent akustisk værdi. Her er der mere støj og lyd end mening, og vi hører snarere end vi lytter, for så vidt som høresansen i fysiologisk forstand altid står blafrende åben, mens lytningen er en aktiv handling.³ Murray Schafer skriver, at “det lydige rum er et plenum, for

verden er fuld af lyde”. *Soundscape* kunne også simpelthen beskrives som støjende, mere entropisk end informationsrigt; energifyldt, men uden distinkte enheder eller afgrænset form:

Det lydige rum er et plenum, for verden er fuld af lyde. De kommer fra fjern og nær, højt og lavt: de er distinkte og kontinuerte, høje og lave, naturlige, menneskelige og teknologiske. De kommer og går i procession som begivenheder passerer os eller vi dem. Derfor har gadernes musik ingen begyndelse eller ende, men er ren midte.⁴

Med Murray Schafer er det lydige rum tilsyneladende mere end en ‘kasseagtig’ beholder, hvor lydenes akustiske værdier henviser til position og retning i koordinater mellem punkt, linie og flade – *soundscape* er andet og mere end et euklidisk rum. Position og retning i lydige rum gestaltes af bevægelsesmønstre. Vi hører rummets fyldige larmen *in toto*, mens vi lytter disparat, idet lydene “kommer og går i procession som begivenheder passerer os eller vi dem”, og vi registrerer med glidende opmærksomhed, idet “enhver lyd er gennemtrængt af sin nabo i en rig polyfoni.”⁵ Lydenes multivalente rum er med andre ord æstetisk i primær betydning, hvor æstetik henviser til sansning og sanset erfaring før det henviser til kunstnerisk form. Hørelsen holder os bestandig åbne for lydenes kontinuum, mens lytningen filtrerer dele af kontinuet til betydning. Stilhed er, som John Cage bemærkede, manglende opmærksomhed på lyd. Vi tror os stille eller omgivet af stilhed, når vi ikke lytter til det vi hører. Cages erfaring var, at selv i lydtætte rum hører vi når vi lytter; ikke gadestøj eller bølgeslag, men vor egen organismes rumlen, dunken og hamren. Der er lyd overalt, indeni, udenom, mellem os.

Ordlyd og lydord

Om vi lægger øren til verden, til de andre eller til os selv gør måske en mindre forskel hvis vi forstår lydenes rum som sammensat af rene eller abstrakte, akustiske enheder. I den henseende vil høreelse og lytning forholde sig til lydene på samme måde i alle tre felter – hér synes også det raffinerede, lydlige rum at blive geninddraget i en universel lyd, som imidlertid ikke kan kaldes et soundscape. Det er sådan Cage beskriver al musik som først og fremmest lyd, og sådan når lyden os også på en velkendt måde i litteraturen, som akustisk materiale, sprængt ud af syntaksen og ordets enhed. Lyd er da et akustisk objekt, før den bliver data eller betydning. Sådan møder vi den i for eksempel små nonsense-genrer, ordlegen, rimeriet og remseriets lange tradition, mens litteraturens og lydkunstens historie mødes i avantgardernes akustiske lyddigtning; hos dadaisten Hugo Ball, som 'opfinder' digtet uden ord eller "das Lautgedicht" eller hos futuristen Marinetti med *Parole in Libertà*, 'ord i frihed', et dictum som Cage gentager ved at plædere for en opløsning af syntaksens lim. Sprogets informationsrige tegn- og betydningssystem, dets grammatiske orden skal sprænges og filteres tilbage i lydenes entropiske energi. Hugo Ball skriver i en note, "vi har nu drevet ordets plasticitet til det yderste. Det opnåede vi på bekostning af den rationelt, logisk konstruerede sætning", og andetsteds, "i de fonetiske digte giver vi helt afkald på det sprog som journalistikken har misbrugt og korrumpet".⁶ Ordets energiske frigørelse til lyd er altså ikke bare en frigørelse fra sprogets orden som sådan, men også fra en bestemt kulturel orden. Ordet skal ikke længere lyde af ord; ikke desto mindre er ordlyden i Marinettis lyddigtning alligevel lyden af noget.⁷

I lyddigtet er lyden ikke længere ordets pålydende. Henvisningsforholdet mellem ordets lydlige materialitet og dets mening opløses gennem akustiske og klanglige transformationer – stød, forkortelser, udvidelser, ligesom teksttypografien forandres fra verselinierens forløb til et vertikalt partitur af store og små typer, løsrevet fra det lineære. Alt sammen forvandlinger, som finder sted i sprogets og tekstens materiale. Men lydene som står tilbage er

ikke pure akustiske enheder, men refererer til verden ved at udgøre et soundscape. Der refereres ganske vist ikke gennem ordets meningsfunktion, men der refereres på samme måde som en lyd refererer til sin kilde. Dét høres af Marinettis performance⁸ af eksempelvis "Bombardamento di Adrianopoli" (mere end det læses af det trykte digt): Marinetti giver lyd af bombenedslag og geværskud. Digtet er på en vis afstand af sproglig lyd, men dets lyde udgør et soundscape, hvis primære elementer er genkendelige som lyden af et bombardement. At Marinettis *Parole in Libertà* også indeholder en lydlig æstetik begrundet i horelsens rumerfaring ser man af hans brug af lydord:

I mit Zang-tumb-tumb følges det gennemtrængende onomatopoeia siii, som gengiver en slæbebåds fløjten på Meuse, af det dæmpede fiiii fiiii fra flodens anden bred. De to lydord gør det muligt at undlade en beskrivelse af flodens bredde som i stedet kan måles ved at modstille konsonanterne s og f.⁹

Marinettis omsætning af ordlyd til lydord og -billede kan sammenlignes med *det komponerede lydrum* eller soundscape, som komponisten Trevor Wishart i "Sound Symbols and Landscapes"¹⁰ modstiller komposition ud fra abstrakt akustiske elementer, i fx *musique concrète*. For Wishart er komposition af lydige landskaber eller rum baseret på den antagelse, at vi i almindelighed sanser en lyd som lyden af noget, og at disse lydkilder tilsammen danner rum. Wishart gør opmærksom på, at man i kompositionen af soundscapes også må være opmærksom på at lydenes distinkte kilder har bibetydninger – afstand, relation, position, hastighed. Lyden af en hånds slag mod træ lyder forskelligt om man slår mod en træstamme, langt inde i en skov, eller mod bordpladen, i et køkken ganske tæt på. Marinettis lydord, *ssiii* og *fiiii fiiii*, angiver afstand i et rum, men også dette rums karakter og akustiske perspektiv. Vi hører ikke bare fløjteagtige lyde, men lyden af én skibsføjte ved en flods ene bred og en anden, dæmpet fløjte ved flodens anden bred, der – måske – ikke blot følger den første fløjte, men besvarer den.

Wishart bestemmer altså det komponerede lydrum ud fra lytterens evne til at orientere sig, dvs. til

at sammensætte lyden med dens objekt og til at relatere disse forestillede objekter inden for et forestillet rums tre dimensioner. I udgangspunktet kan Wisharts soundscape bedst sammenlignes med radiodramatikens lyttekulisse; et repræsenterende rum, hvor lydenes materialitet og transformationsevne er givne, mens lydkilder og lydtrum er forestillede. Det komponerede lydtrum er et virtuelt, akustisk rum, et lydbillede i tre dimensioner gestaltet af henvisningsforholdet mellem sansede lyde og forestillede lydkilder. Er man bekendt med begreber som diegesis, mimesis og praxis i det litterære univers er bestemmelserne hos Wishart mindre indsigtssrige end R. Murray Shafers bestemmelser af reale lydige rum, sat i bevægelse gennem udvekslingen mellem sansende krop og lyttende handling. Wisharts begreb om soundscape er mere stationært, en kulisse som først sekundært – gennem eksempelvis en forstyrrelse af den mimetiske funktion mellem lydkulisse og lydobjekt¹¹ – kaster lytteren ud i at lytte til, hvad han hører.

Wisharts arbejde med virtuelle akustiske rum synes at have parallelitet i og på en vis måde at være foregrebet af litteraturen, fx hos Marinetti, på Meuse og ved Adrianopoli. Men hverken Wishart eller Marinetti medskaber lydtrumets entropiske karakter, sådan som Murray Shafer registrerer det i verdens og kollektivets støj. Dertil er den komponerede lyd for selekteret og derfor informationsrig. Hvor der hos Murray Shafer må høres før der kan lyttes, lyttes der per se hos Marinetti og Wishart. Et væsentligt træk ved lydkunsten – og ved lydens aspekt i litteraturen, er imidlertid, at vi bringes til at lytte til det vi hører. Når vi retter opmærksomheden mod det soundscape som omgiver os, lytter vi til ubetydelige lyde i verden og mellem os, som vi ellers kun hører, netop uden at tillægge dem betydning. Fx er vi i stand til, mere eller mindre, ‘ikke at høre’ baggrundsstøj af vind, regn, trafik, vandrørsusen, den svage snak i rummet ved siden af. Naturligvis hører vi hele det lydige rum, vi kan netop ikke ‘lukke ørerne’, men vi lytter kun i forgrund. Vi kan altså raffinere hørelsen ved at indstille den på det betydningsfulde. Men er vi fx på ukendt grund bliver det lydige rums plenum mere påtrængende,

fordi vi vanskeligere filtrerer støjen i forgrund og baggrund. I fremmede soundscapes er vi mindre sikre på, hvilke lyde som betyder og hvilke ikke. Verden bliver mere støjende. For den rejsende er lyden påtrængende med et krav om tolkning på samme måde som metropolens lyd er det i storbykunst og -litteratur.

Lydens former

I et lille essay om lyd og hørelse, “Øreblikket”,¹² tager forfatteren og lydkunstneren Morten Søndergaard udgangspunkt i lyden som sanset reallid og akustisk enhed. Lyd er både betydning, materiale og form.

Sansningen er, skriver Søndergaard, fysiologisk, men også historisk og kulturel – “vi er slebet til af verden, høresansen er rettet mod omverdenen og ikke mod os selv”. Der er altså tre filtre og tre felter for det ‘hørbare’: Høresansens i sig selv komplekse fysiologiske og neorologiske filter fra øremuslingen og trommehinden, over hammer, ambolt, stignøjle og videre gennem labyrint og snegl til det cordiske organ og hjernens hørecenter. Her er et felt for, hvad vi artsspecifikt sanser – som bekendt noget andet end fx flagermus og delfiner.

Men vi hører også gennem henholdsvis historiske og kulturelle filtre:

Man kan måske ligefrem tale om, at lyde kan ‘uddø’; lyden af den pølsemand, som lige nu trækker sin pølsevogn gennem Viktoriagade og som med sin lyd insisterer på en langsomhed midt i trafikens strøm, vil måske en dag erstattes af en anden lyd, og netop den lyd en pølsevogn giver fra sig, med associationer til aften og duft, vil være forsvundet fra byens rum.¹³

De specifikke lydes historie og kultur – for pølsevognen tilhører ikke kun en tid, men også en kultur – som Søndergaard her refererer til, spiller naturligvis en rolle også i skabte lydige rum, ikke mindst lydkunstnere samler reallid til sampling. Der er lyde, vi kan genkende fordi de findes og fordi de findes inden for vores kulturelle horisont. En større rolle spiller nok den historiske forandring af sansningen, naturligvis under indtryk af faktisk eksisterende soundscapes og deres forandring, men også

under indtryk af udviklingen i de auditive medier. Telefonen, grammoderen, båndoptageren, radioen og alle de andre har ikke alene betydet at historisk og kulturelt fremmede lyde, trods det at deres lydkilder ikke er inden for hørevidde, alligevel er blevet og forblevet genkendelige, men de auditive medier har også betydet at lyd lader sig reproducere og dermed både abstrahere og transformere. Dette må være lydkunstnerens centrale erfaring, og det er på den baggrund, at Morten Søndergaard indleder sit essay med et credo til lydens materielle og formelle potentialer:

I enhver lyd findes alle andre lyde: Dødsråben, biernes summen, havets bølger, eksplosionerne, fuglesangen, gråden, ordene. Lyd er svingninger i luft, en ganske bestemt rytmisk struktur, der kan transformeres og bearbejdes til en hvilken som helst anden lyd. Lyd er plastisk, bøjelig og føjelig. Lyd adlyder. Verden findes i et suk; alle universets lyde er i lyden fra en skæreblander eller en nøgles klirren.¹⁴

Den teknologisk betingede abstraktion af lydens materiale og form har skærpet en opmærksomhed over for transmission af lyd og over for høresansens filtrering af støj til lyd. Den skærpede opmærksomhed på lydens plasticitet har også ført til en revurdering af det akustiske *materiale* (i bl.a. sproget), der ikke længere forstås som blot amorft eller affektivt, uden for og endda i modsætning til det menings- og formfuldendte. Støj er ikke længere en rest, som ligger tilbage efter at talen og de intentionelle lyde er udskilt og fortolket.

Lyden eller det akustiske element er et materiale af stor plasticitet og transformationsevne, hvorfor dets morfologi formodentlig har en anden og mere flydende karakter end eksempelvis det visuelle element. Den lydige transformation spiller derfor en betydelig rolle i æstetisk bearbejdelse af lydige rum, ikke kun arbejdes der med transformations-teknik, men det transformative synes at være et grundlag i forståelsen af, hvad lyd kan i kunst:

Visuel transformation og lydlig transformation finder sted i forskellige dimensioner. De har også forskellige kvaliteter. Almindeligvis har vi kun få vanskeligheder ved at genkende et

visuelt objekt, endda ved første øjekast. Hastige transformationer mellem tydeligt genkendelige objekter kan derfor let opnås i visuel animation; hele processen har noget konkret over sig, en vis afgrænsethed. Hørebilleder, derimod, forbliver næsten altid en smule flertydige. Vi kan aldrig være helt sikre på at vores genkendelse er rigtig, især når transformationen af lydobjekter sker uden vores almindelige kontekstuelle henvisninger. Derfor er der en tendens til at transformationer i det hørte rum har en 'drømmeagtig' kvalitet [...]¹⁵

Lydkunstens fokus på transformationer (at én lyd potentielt indeholder alle andre lyde og at den teknisk lader sig forvandle til alle andre lyde) og forholdet mellem stabil og forvandlerende form (at forvandleringsprocessen og dens multiple former er i fokus) begrundes i lydens særegne plasticitet, men ligner (trods Wisharts modsætning til den visuelle animation) også interessen for det anamorfosiske og formvekslende i maleriets tidlige perspektivkunst. Lydkunstens formforståelse kan således foruden at få os til lytte også sætte æstetiske grundparametre, fx forholdet mellem form og ikke-form, til fornyet diskussion.

"Det er vandets vej"

Men finder begreber som *soundscape*, forholdet mellem støj, lyd og stilhed og lydens særlige plasticitet genklang i litteraturen, hvor den ikke direkte relaterer sig til lydkunst? Et eksempel findes hos Merete Pryds Helle, i romanen *Men jorden står til evig tid* (1996).

Men jorden står til evig tid er mindre en roman om verdens lydlighed end den er en roman om aktuelle og virtuelle, inhumane ordener som det menneskelige står i relation til. Romanen er bygget op i tre registre eller serier, "Landskabet", "Englene" og "Byen", foruden i hvad man kunne kalde sideregistre om romanens tre personer, Beatrice, Iris og Thomas. Mennesket og dets handlinger er ikke i centrum, selvom fortællingen om de tre spinder en ende gennem romanen, og romanens rum gestaltes derfor gennem voldsomt skiftende og bevægelige perspektiver. Snart er vi i højde med hasselraklen og ildfluens larve ("Landskabet"), snart på højde med os selv i "Byen" og snart i de sære beskrivelser af

"Englene". Især englene voldte ved romanens udgivelse kritikken betydelige vanskeligheder, for så vidt som de hos Pryds Helle ikke svæver under illusionens kuppel, men tilforordnes intensiteter i verden, menneskelige eller ej. Der kan nok være serafim og keruber, men hærskaernes orden er uigennemskuelig, distribueret ud i en svimlende variation af engle, for bl.a. torden, fisk, angst, abort og tavshed.

Og så alligevel samler der sig et perspektiv om mennesket i Pryds Helles bevægelige og multivalent litterære verden. Om den syngende Iris hedder det:

For Iris var lydene det, der forbandt hende med verden. "Jeg kunne være blind", tænkte hun. "Det ville få mig til at synge bedre."¹⁶

Og om tavshedens engel:

Shateiel er en sten. En sten af sammenpressede, måneformede kom. Shateiel er mangel på bevægelse. Lyd er bevægelse, svingninger i et usynligt stof. Shateiel er stenen uden indre. Hun er sten hele vejen igennem, ingen årer af luft, ingen hulrum, intet centrum. Man flækker stenen og har to massive sten, stilheden på månen, stilheden i månen. Mennesket er ikke skabt til en tilværelse i bunden af et lufttomt univers, mennesket er skabt til lyd, til luft, til alt, der kan svinge, mennesket er bygget op omkring øret og dets væskefyldte indre.¹⁷

Pryds Helles univers er menneskeligt for så vidt som forvandlingens, bevægelsens og lydenes perspektiv samles i menneskeørets væskefyldte snegl. Alle ting forbinder sig, uden at vi forstår deres sammenhæng og kompleksitet – og netop dét gør englene gestus mod. Heroverfor er ørets permanente åbenhed over for verdens susende støj et billede dels på menneskets uundgåelige forbindelse til verden, dels på at man kan finde retning i denne susen. I overført forstand – gennem ørets metafor – kan *Men jorden står til evig tid* således siges at lægge sig lyttende til verdens, menneskenes, organismens og sjælenes lyde.

Der er altså hos Pryds Helle et udtalt credo til lydene og hørelsen, ligesom romanens rumlige opbygning med enkeltafsniternes tætte fokuseringer og helhedens store, implicite, men også uregistrerbare

bevægelser står i analogi til lydenes kvaliteter og sammenhænge i et soundscape. Den sanseerfaring som forankrer det litterære univers i *Men jorden står til evig tid* kunne være hørelsens, ligesom en del af romanens virkemidler er paralleller til betragtninger over transformationer, som man kender fra lydkunst. Sansning af transformation som en særlig måde at lytte til den verden, vi altid hører, findes dog ikke bare tematisk, men også formelt udfoldet i ét sammenhængende stykke i Pryds Helles roman. Det er et af seks stykker om "Byen" (pp. 136–140); byen er i alle seriens stykker gennemtrukket og gestaltet af efemere energier, fx vinden eller elektriciteten, noget andet og mere end det menneskelige giver energi og form til kollektivets rum. I omtalte stykke er det gestaltende element vandet:

Det risler. Det drypper. I vandvindingsområderne. I kalkundergrundens spaltede og kløftede lag, hvor grundvandsstrømmen baner sig vej, den kan ikke lade være, den må fremad, nedad, henad, den må fordampe, forgrene sig, suges op af rødderne fra egetræet i Beatrices have, skylle videre og videre langs Jordens horisontale forløb, et løb gennem istidsaflejringeres spredte grus og sandlag.¹⁸

Vi følger vandets vej gennem undergrunden, op i vandværker, gennem rør og huse, og ind i Beatrices, Iris og Thomas' prosaiske univers af rengøring, madlavning, elskov og søvn. Stykket, som begynder med sekvensen "Det er vandet. Under jorden. Under byen.", munder ud i at Iris før hun lægger sig til at sove, drikker et glas vand og tænker på morgendagen:

Det pibler. Det siver. Hun begynder at svede, og vandet fra hendes krop fordampes, bliver en lille usynlig tåge i soveværelset, der venter på, at det bliver morgen og Thomas vil åbne vinduet, mens han reder sengen, og tågen kan blande sig med dampen fra suppen og solskinet og stige op til en kolossal gråsort regnsky.¹⁹

Hele stykket tematiserer en bevægelig og forvandlende elementarverden, som indlejrer og gennemtrænger det menneskelige fællesskab og individets verden og organisme, umærkeligt som den støj der

når os fra verden, socialiteten og os selv. Verden indeholder os, men rækker langt videre – Iris' sved er gjort af samme plastiske stof som gennemtrænger istidsaflejringers grus, langt under hende. Men er ligheden mellem vandet i stykket om byen og lyden i Pryds Helles roman blot en analogi, begrundet i to materialers bevægelighed, plasticitet og transformationsevne? Som lyden gennemtrænger vandet alle niveauer, det følger sig efter rør, kanaler og oppumpninger, det er silende strøm og fossende fald, det kommer dråbevis og udvider sig til flader. Vandet er is og damp og tåge og skyer. Vandet er både støj og information, og ved at skrive om vandets veje skrives byen frem i en anden form og efter andre love:

Husene flyder oven på jorden. De er gennemskåret af vand i lodrette og vandrette og skrånende rør, husmurene er en tynd skal omkring den strømmende væske, der truer med at fordampe og løfte husene op over jorden, hvor de vil flyde rundt på tætte dampformationer. En sky af huse. En byge af murdråber, regndråber, regnbuer, der kan skimtes over tårnene og de hældende tage, hvor dråberne glider ned en efter en.²⁰

Sådan som vandet i sine transformationer gennemtrænger alle dele af byen, gennemtrænger lyden i Merete Pryds Helles prosa vandets gestaltende bevægelse. Stykket om byen er et soundscape. Der repræsenteres et lydligt univers, som vi ellers ikke hører – måske fordi vi ikke lytter til vandets susen i husenes mure eller lyden fra et vandværk, måske fordi vi ikke kan høre det, som når vandet trækkes op af træets rødder. Vi lytter til stykkets tema, lyden af vand. Lyden i Pryds Helles prosa er stærkt forbundet med den forestillede lydkilde, 'vandets vej', men skaber også denne kilde gennem sin lydige form. Stykkets afsnit begynder drypvis: "Det risler. Det pibler. Det siver", "Det bobler. Det løber. Det fryser", "Det siver. Det strømmer. Det fosser", før beskrivelsen strømmer ud i en helmenings store og små syntaksrør og giver form til endnu en del af den litterære verden.

Prosastykket er både et virtuelt, akustisk og referentielt, informationsrigt rum. Merete Pryds Helle skriver eksakt, med en stærk sans for det præcise ords skønhed og funktion, "vandværkerne, det er

pumpeværker eller springvandsværker". Men prosaen er først og fremmest gestaltet af lydligt og rytmisk organiserede ord- og sætningsstrengte, der både ligner og er dråber, udsivninger og strøm: vokalerne klange; sekvensens gentagelse og variation; syntaksens opstykning og store buer, der følger bevægelsen i rummet, fra vandets dryppen til dets løb gennem rør eller udsivning i undergrunden. Der er både lyd og betydning, refræn og komposition. Pryds Helles ordlyd og lydord er ikke opløsende, men rytmisk formende og forvandlende – ord, syntaks, soundscape:

Det siver. Det strømmer. Det fosser. Fra kildepladserne ind i vandværkerne. Op i store centrifugalpumper, hvis roterende blade forøger vandets hastighed, for derefter at slynge det ud mod pumpehusets periferi, så vandet ikke kan lade være med at trække sig selv op gennem rørene, videre opad, gennem rørene ind i vandværkets store sale. Det er vandets vej.²¹

Noter

1. Litteraturmagasinet *Standart* 3, 1998
2. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*. Eds. J. Paynter, J. Howell, R. Orton, P. Seymour. Routledge 1993
3. Cf. Roland Barthes: "Listening", in: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. N.Y. 1985
4. Citeret og oversat efter R. Murray Shafer, op.cit., p. 36
5. Citeret og oversat efter R. Murray Shafer, ibid.
6. Citeret og oversat efter Steve McCaffery: "From Phonic to Sonic. The Emergence of the Audio-Poem", in: *Sound States*, ed. Adalaide Morris, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1997
7. Ligesom Steve McCaffery påpeger, hvorledes Hugo Balls lyddigte – som i omarbejdelsen af ord til lyd er mere radikale end Marinettis – om ikke repræsenterer, så dog gør gestus mod en sprogmystik.
8. *Futurism & Dada Reviewed*, CD SUBCD 012-19, Sub Rosa.
9. Rosa Trillo Clough: *Futurism: The Story of a Modern Art Movement, a New Appraisal*. N.Y. 1961. Her citeret og oversat efter Steve McCaffery, op.cit.
10. In: *The Language of Electroacoustic Music*, ed. Simon Emmerson, London 1986
11. I lighed med fx forekomsten af irreal objekter i realistiske universer i den fantastiske litteratur eller, med Wis-harts egen sammenligning, i lighed med forekomsten af

og forbindelsen mellem inkompatible objekter i surrealis-

men.

12. *Øjeblikket* 32/33, 1997

13. Op.cit., p. 82

14. Ibid.

15. Trevor Wishart, op. cit., p. 51

16. Merete Pryds Helle: *Men jorden står til evig tid*, Kbh.

1996, p. 178

17. Op.cit., p. 112

18. Op.cit., p. 137

19. Op.cit., p. 140

20. Op.cit., p. 136

21. Op.cit., p. 137

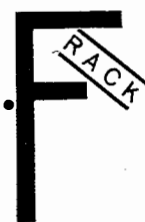
DIE SCHEUCHE X

Es war einmal ne Vogelscheuche

die hatte einen Hut-Schapo



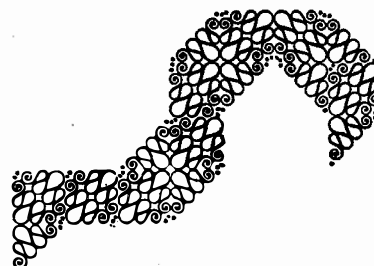
und einen Frack



und Stock



und einen **ACH**



so schönen Spitzenschal