

ЛУИС Е. КАСТЕЛОЕС  
Бостонский университет

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНОМАТОПЕЯ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

УДК 781.22:801.422

**Ц**ель настоящей статьи\* — дать представление о специальных исследованиях явления имитации музыкальными инструментами звуков окружающей среды, в дальнейшем именуемого «музыкальная ономотопея»<sup>1</sup>.

Музыкальная практика, ассоциируемая с феноменом «музыкальной ономотопеи», описана в литературе и обозначена различными терминами, включая такие, как «прямая и (физическая) имитация» [3], «имитация естественных звуков» [6], «графическая репрезентация или имитация» [13], «воспроизведение звуков окружающей среды» [22, с. 40; 30], «имитация немusикальских звуков» [9, с. 18; 20], «простая имитация акустических явлений внешнего мира» [9, с. 21], «использование звуков повседневности» [1, с. 109] и, наконец, «определённые репрезентативные аллюзии» [16, с. 8].

Для разъяснения термина «музыкальная ономотопея» необходимо начать с обсуждения двух противоположных по значению терминов лингвистики: 1) «произвольное» [8, с. 24–25] — то есть, относящееся к предмету, который обозначает это понятие в силу привычки или по традиции. Например, отношение слова «птица» к тому, что оно означает, — произвольно, конвенционально, немотивированно. В слове «птица» нет ничего, чтобы прямо отражало по звучанию (по форме, цвету) птицу; 2) «иконическое» [8, с. 25, 188] — то, что обозначает физические свойства предмета. К примеру, в ономотопее «кукушки» в том или ином виде присутствуют звуки слова, которое означает эту птицу.

Представляется неоспоримым фактом то, что в каждом образце музыкальной ономотопеи, так же, как и в явлениях вербальной ономотопеи существуют производные элементы. Вопрос может быть поставлен так: может ли быть музыкальной звуковая среда как таковая? Или: определя-

ется ли музыка составляющими её «объектами» (звуками, партитурой и так далее) или создающими её «субъектами» (слушателем, композитором, исполнителем)? Ответы на эти извечные вопросы могут увести в сторону от нашего предмета, но они необходимы для определения критериев понятия ономотопеи.

Необходимо также признать, что некоторые явления музыкальной практики не были включены в узкое определение музыкальной ономотопеи. К таковым относится использование звуков окружающей среды в электроакустической музыке. Хотя эти звуки используются в данной практике очень широко, для их изучения требуется применение совершенно иной методологии, выходящей за рамки нашего определения музыкальной ономотопеи. Также за рамками данного исследования остаётся явление применения самих звуков окружающей среды на сцене (а не их имитации) — таких, как автомобильные сигналы в произведении «Американец в Париже» Джорджа Гершвина. Хотя такая практика широко распространена, особенно в музыке XX века, она всё же не вписывается в сферу «воспроизведения звуковой среды музыкальными инструментами» и, следовательно, для её изучения требуется специальная методология.

Одно из ранних обсуждений музыкальной ономотопеи можно найти в третьей книге диалогов Платона «О Государстве» [7, 396в — 397в]. Его взгляд на ономотопею и имитационные искусства является частью более широкой темы *мимесиса*, что традиционно переводится как персонификация (имперсонация), или подражание природе. Мимесис как персонификация (или косвенная речь) не является объектом данного исследования, но мимесис как имитация природы имеет самое непосредственное отношение к нашей теме, а также к литературе последних двух веков, в которой изучается явление музыкальной ономотопеи.

\* Статья публикуется в переводе Д-ра Ильдара Ханнанова.

Тем не менее, следует проявлять осторожность в обращении к древнегреческим источникам. Как отмечал Станфорд [28], полисемия древнегреческих слов делает обсуждение литературного и музыкального мимесиса проблематичным. Также, по наблюдению Корнфорда [7], древнегреческая поэзия часто исполнялась с музыкальным распевом: «Платон поддерживал древнюю практику распевания лирической поэзии, а также музыки, сосуществующей со словом. Таким образом, он пишет о слове, музыкальном ладе и ритме как о неотделимых составляющих "песен"» [7, с. 84].

Неразрывная связь между музыкой и поэзией в диалогах Платона «О Государстве» позволила комментаторам причислить платоновскую критику ономапии в песенной поэзии к собственно музыкальной ономапией. Например, в труде Корнфорда и Шори, как и в труде современного французского композитора Франсуа-Бернара Маха (р. 1935), приведены следующие комментарии (к абзацу 397в): «Позиция Платона становится ясной, когда ... он пишет, что уравновешенный человек ограничится персонификацией себе подобных. Для этого он будет использовать чистый повествовательный стиль. Вулгарный же человек постарается персонифицировать любые характеры и даже крики животных и шумы. Вначале Платон предлагал применение речитации в качестве компонента на раннем этапе образования личности, но далее он предложил исключить поэзию и музыку (второго вида) из идеального государства» [7, с. 84]. «Презрение Платона к такого рода музыке исходит из того, что подобные явления могут отвлечь слушателя от означающего в сторону внешнего означаемого, того, которое совершенно бесполезно, тогда как только подлинная вещь — музыкально означающее — может иметь либо ценность для человека, либо ценность саму по себе» [21, с. 41]. «Каждый раз в истории, когда среди композиторов становится популярным влечение к открытиям в области звука, возникает цензура против реализма, основанная на моральных, религиозных, философских и, реже, на эстетических предпосылках. Протест Платона против музыкантов, имитирующих ритмичные звуки машин, лошадей, быков, собак, птиц, звуки реки, волн, ветра, града, грома, вместо подражания благу, доказывают, что подобная практика играла существенную роль в стране гуманизма в IV веке до н.э.» [21, с. 47].

Связь между платоновскими эстетическими оценками и музыкальной критикой XIX века до сих пор недостаточно освещена в литературе. Но, по крайней мере, три автора, Станфорд, Мах и Левин, связывают мимесис с практикой музыкальной ономапии [19; 21; 28]. Левину даже принадлежит создание нового термина — «звуковой мимесис». Другие авторы заявляют, что платоновский идеализм был усилен в XIX веке представителями немецкого идеализма. Так, Стрит пишет, что «Гегель настаивал на концепции произведения искусства как манифестации абсолютной Идеи» [29, с. 86]. Шеллинг считал, что музыка есть «чистая форма, освобождённая от любого объекта или материи» [там же, с. 86]. Шори добавляет, что Шопенгауэр способствовал усилению влияния платоновской эстетики в XIX веке, а Хьюз раскрывает связи между идеалистической философией и немецкой теорией музыки XIX века, а также роли таких философов, как Краузе, в понимании музыки [25; 18].

Одним из проявлений идеалистической философии в музыке была идея «абсолютной музыки». Она стала очень популярна во времена Эдуарда Ганслика и недавно была переинтерпретирована Карлом Дальхаузом как «пустой ярлык», используемый в разговорной музыкальной эстетике [10, с. 35]. Харли, к примеру, описывает дискуссии между представителями абсолютной музыки и программной [16]. Последние препятствовали исследованию «модели» птичьего пения в Третьем фортепианном концерте Бель Бартока. В словаре Гроува читаем: «Интерес композитора (в последние годы жизни в Америке) к птичьему пению, его "расшифровка" были важной составляющей творчества Бартока. Так, в медленной части (раздел *Adagio religioso*) фортепианного Концерта № 3 можно обнаружить "концерт" птичьего пения. И хотя этот факт широко известен, до сих пор не была предпринята попытка выявить в этой музыке точные прообразы птичьего пения. Такое невнимание является результатом традиционного игнорирования определенных репрезентативных аллюзий в инструментальной музыке и отношения к ним как проявлениям "словесной живописности" или дешёвых поверхностных эффектов. Такое противопоставление этих явлений "содержанию" надуманно и порождает злоупотребление произвольным толкованием содержания, наложением воображаемых программ на произведение» [16, с. 8].

Дальхауз рассматривает музыкальную ономотопею как одну из первых форм имитации природы, однако сразу же подчёркивает её периферийный характер и, в целом, отрицает её значение. В книге «Реализм в музыке XIX века» он отмечает: «Простая имитация немusикальских звуков, особенно в её наименее утончённых проявлениях, описывалась в XIX веке как "натуралистическая" или "реалистическая". Такой, к примеру, её представляли Гуго Риман и Герман Кречмар. И хотя её внутреннее значение никогда не признавалось, но к ней было обращено неоправданно высокое внимание, особенно в популярных эстетических дискуссиях. Это происходило, вероятно, отчасти из-за её очевидности, а отчасти и из-за того, что она помогала избежать трудностей, возникающих при обсуждении своеобразия музыкального произведения в подобающих ему терминах. Однако, периферийный характер имитации немusикальских звуков делает её нерелевантной в обсуждении музыкального реализма» [9, с. 18].

Аргумент Дальхауза оказывается не таким сильным при сравнении его со взглядами композиторов середины XIX века — таких, как Гектор Берлиоз. В первом разделе труда Берлиоза «Об имитации в музыке» [24] композитор представляет противоположный Дальхаузу взгляд на ономотопею: «Давайте рассмотрим имитацию в музыке не в техническом смысле, как в фуге или в фугированном стиле, а в смысле воспроизведения неких шумов, которые описывают или представляют музыкальными способами предметы, которые мы можем только видеть ... Этот важный элемент искусства, который ни один великий композитор не проигнорировал, никогда не был рассмотрен и полностью оценён. Эта тема, тем не менее, очень важна. Время от времени журналисты ставят этот вопрос как своего рода эксперимент, на который чаще всего нет ответа» [6, с. 36].

Так, в конце XIX века Эдуард Ганслик отрицал место ономотопеи в музыкальном пространстве. В одной из ссылок в книге «О музыкально прекрасном» (в конце шестой главы «Об отношении музыки к природе») Ганслик пишет: «Есть места, в которых композиторы не просто берут своё поэтическое вдохновение у природы, но прямо воспроизводят собственно слышимые явления природы: ворон в оратории «Времена года» Гайдна, кукушка, соловей и песня чибиса в «Посвящении Звуку» Шпора и в Пасторальной симфонии Бетховена. Однако когда мы

слышим такие имитации, они имеют не музыкальное, а поэтическое значение. Мы слышим "каркающую" ворону не как прекрасную музыку и не как музыку вообще, а как ментальное впечатление, ассоциируемое с природным феноменом. Помимо такой чисто описательной интенции, ни один композитор не смог использовать природные звуки прямо в собственно музыкальных целях. Все природные звуки на земле, сложенные вместе, не могут создать музыкальную тему именно потому, что они не являются музыкой» [14, с. 75–76].

Действительно, критики последних двух столетий имели тенденцию связывать музыкальную ономотопею с юмористическим началом (особенно в этом преуспел Казден [4]) и относились к этому либо как к исключению, либо как к отрицательному воздействию на академическую музыку Запада. Характеризуя музыкальные ценности «эстетически утончённого немецкого народа» в 1800-х, Дальхауз отмечает отрицание музыкальной ономотопеи и пренебрежение музыкальным юмором в те годы. Он использует в данном случае понятие не ономотопеи, а «Tonmalerei» — исторически обусловленный термин, означающий «простую имитацию акустических явлений внешнего мира» [10, с. 21–22].

Бергер в книге «Музыка как имитация» пытается определить, что было бы приемлемым в отношении музыкальной ономотопеи в искусстве XX века и отмечает: «... Случаи такого внутреннего отношения между музыкальным символом и предметом, который он символизирует, при котором они почти или полностью неотличимы, как, например, в случае собственно птичьего пения, автомобильных сигналов, фабричных шумов. Если нет необходимости в различении оригинала и искусственной имитации, то можно спросить, зачем же оригинальные источники звука не были использованы изначально — так, как сделал Респики с фонографом в «Пиниях Рима», Александр Мосолов с листом металла в его «Заводе» или Гершвин с настоящим шумом машин в оркестровой сюите «Американец в Париже». Логическим продолжением этого была бы симфония птиц и зверей, своего рода пьеса чудес Ноя, с дирижёрской палочкой в руке соревнующегося с дрессированным морским котиком. Если бы я написал это после того, как появились *musique concrete* и пение китов, я бы пояснил, что критиковал не использование повседневных звуков в художественных целях, но их использование для мимикрии духа

комической персонификации. Впрочем, и тогда, когда я писал это, я уже мог процитировать таких композиторов, как Антейль и Варез, представителей более достойного подхода. Также, если бы я был знаком с методом использования пения птиц Мессианом, я бы точно согласился, что помимо мимикрии эти явления выполняют роль вдохновителя композитора на формирование собственных образных тональных конфигураций» [1, с. 109]. Обращает на себя внимание тот факт, что у Бергера присутствует и признание вины в том, что он во время написания статьи не был хорошо знаком с направлениями и композиторами XX века. Неприятие юмора в академической музыке Запада ставит его в оппозицию ко многим более молодым композиторам, которые признают роль юмора даже у таких серьёзных композиторов, как Гайдн (Велок [31]), Моцарт (Листер [20], Чой [5]), Бетховен (Спицер [27]) и Брамс (Пападопулос [23]).

Что касается представлений композиторов XVIII и XIX веков, фрагменты их высказываний раскрывают противоречивые оценки одних и тех же произведений, и одних и тех же образцов ономатопеи. В биографии Гайдна А. С. Диес приводит факты недовольства Гайдна некоторыми образцами ономатопеи, которые он применил в оратории «Времена года»: «К тому же возникли некоторые неприятности между Гайдном и Бароном фон Свитеном по поводу текста. Гайдн был раздражён многими слишком откровенными репрезентациями и имитациями. Более всего его раздражало «кваканье лягушек». Он чувствовал, что это достаточно примитивно и постарался завуалировать. Свитен попытался доказать, что это не так и «раскопал» старую пьесу, написанную Гретри, в которой «кваканье лягушек» было выражено весьма явно. Гайдн решил, что больше не потерпит такой опеки и отвёл душу в письме к барону, где потребовал, чтобы всё это барахло лучше было оставлено в покое» [13, с. 186–187].

Тем не менее, всего тремя десятилетиями позже Берлиоз назвал «Времена года» Гайдна в числе наиболее удачных произведений, использующих имитацию: «Гайдн в своих по существу описательных произведениях «Сотворение мира» и «Времена года» не снизил уровень своего стиля в тех местах, где, следуя литературному тексту, использовал имитацию таких приятных звуков, как воркование голубей, — имитацию, кстати, довольно точную» [6, с. 39].

И хотя в том же тексте Берлиоз заявляет, что «ни один великий композитор не обошёл вниманием этот важный элемент выразительности», комментаторы XX века — такие, как Блэкберн, Слобода и Левин, с великим сожалением отмечали, что в репертуаре академической музыки Запада не так уж много примеров ономатопеи. Блэкберн описывает избегание музыкальной ономатопеи композиторами: «Музыка, в большей степени, чем литература, приспособлена к воспроизведению художественными средствами природных звуков нашего мира. И, тем не менее, очевидно, что по этой же причине музыканты отказывают себе в возможности имитации и ограждают себя от любого подозрения в подражании природе» [2, с. 165].

Такие же чувства были отражены позже в книге Слободы «Музыкальное мышление», где он признает редкость эксплицитных образцов музыкальной ономатопеи<sup>2</sup>: «К сожалению, очень редко музыка представляет эксплицитные экстрамузыкальные ссылки, и даже в тех случаях, когда она это делает, ссылки не всегда имеют ценность. Музыкальные ссылки особенны ещё и потому, что музыка «звучит осмысленно» даже тогда, когда слушатель не придаёт особого значения этим ссылкам» [26, с. 60].

Сравнительно недавно Ховард в своей книге «О репрезентирующей музыке» высказал идею о том, что имитационный подход не отрицает выразительных возможностей и поэтому не имеет смысла априорно осуждать эстетику имитации. Исследователь Мах также внес свою лепту в защиту «имитационных» подходов в музыкальной композиции, создав в 1983-м году новую область исследований — зоомузыкаведение. Его главной задачей явилось изучение использования звуков животного мира в музыке — того, что является значительной составляющей ономатопозитического репертуара. Более того, в оппозиции внутреннего и внешнего миров Мах оспаривает значения внешнего и вытекающую из этого обстоятельства недооценку музыкальной ономатопеи. Традиция ономатопеи установилась в теории и философии, ведущих от Дамона и Платона (с V века до н.э.) к таким композиторам, как Вагнер, Шёнберг и Булез. Приводя в пример имитирующего природу художника и романиста, Мах выражает свое несогласие с эстетическими принципами, выдвинутыми ещё в 10-й книге диалогов Платона «О Государстве». Одновременно с Махом развива-

ет свою критику идеалистического искусства и Умберто Эко. В статье «Открытие материи», являющейся своеобразным манифестом, Эко заявляет, что современное искусство заново раскрывает ценность материи в ответ на постулаты идеалистической эстетики. Он заключает, что мы мыслим не вопреки нашей материальной природе, но вместе с нею, при помощи неё. Эко подтверждает эстетическую связь между современным искусством и «правом материи»: «Современное искусство не может избежать возврата к осознанию права материи. Важно понимать, что не существует культурных ценностей, которые не произошли в результате исторического и земного развития, что не существует духовности, которая бы не проявляла себя в конкретных материальных ситуациях.

Мы не мыслим вопреки телесности, мы мыслим с её помощью. Красота не есть бледная тень небесной вселенной, которую мы обнаруживаем с большими трудностями и осуществляем, как можем, в наших произведениях. Красота есть уровень формальной организации, которую мы черпаем из каждодневного опыта» [11, с. 213].

Хотя материалистическая критика Эко не направлена непосредственно на музыку, его взгляды, совместно с идеями Левина, Харли, Маха, Ховарда, Берлиоза и Карпани помогут выстроить аргументацию против чрезмерного влияния идеалистической философии на музыку, а также предоставить возможность для дальнейших исследований музыкальной онома-топии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ономатопа, ономатопейя (от греч. *onomatopoiia* — производство названий).

<sup>2</sup> Новаторский аспект аргумента Слободы, предположение связи между музыкальной ономатопеей и семантикой музыки, представлен в другом фрагменте: «Ясно, что многое в музыкальном поведении, что может быть объяснено посредством музыкальной репрезентации, будет закрытой подсистемой, не связанной с другими когнитивными областями. Эта система заслуживает изучения. Однако я считаю, что существующие свидетельства заставляют нас признать, что здесь возникают некоторые "проколы". Музы-

кальный опыт переводится в другие модусы репрезентации. Что делает музыку осмысленной для нас? Одной из возможностей является то, что она миметирует звуки, которые возникают в экстрамузыкальных контекстах. Существует много музыки, которая использует мимикрию, и достаточно эффективно (деревянные духовые воспроизводят пение птиц для представления пасторальной сцены, глоссандо скрипок предполагает завывание ветра в бурю, и так далее). Наше опознавание этих значений требует только лишь знания соответствующих экстрамузыкальных звуков» [26, с. 59].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Berger A. Music as imitation // Perspectives of new music. Vol. 24. — No. 1. (Autumn — Winter, 1985). — P. 108-118.

2. Blackburn V. Onomatopoeia in music // The Musical times. Vol. 44. — No. 721 (Mar. 1, 1903). — P. 164-166.

3. Carpani G. Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. — Bologna; Forni, 1969.

4. Cazden N. Towards a theory of realism in music // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 10. — No. 2 (Dec., 1951). — P. 135-151.

5. Choi Y.-S. Humor in the piano sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart: DMA dissertation. — University of Washington, 2000. — 108 p.

6. Cone E. ed. Fantastic symphony by Hector Berlioz. An authoritative score; historical background; analysis; views and comments, 1st ed. — New York, W. W. Norton, [1971].

7. Conford F. trans. The Republic of Plato. — London; New York and Oxford, 1971.

8. Crystal D. A dictionary of linguistics and phonetics, 4th ed. — Oxford; UK and Cambridge, Mass., 1997.

9. Dahlhaus C. Realism in nineteenth-century music. — Cambridge, 1985.

10. Dahlhaus C. The idea of absolute music / translated by Roger Lustig. — Chicago, 1989.

11. Eco U. A Definição da arte. — São Paulo, 1968.

12. Eco U. *La definizione dell'arte*. — Milan, 1984.
13. Gotwals V. *Haydn: Two contemporary portraits, a translation with introduction and notes of the «Biographische Notizen über Joseph Haydn», and the «Biographische Nach richten von Joseph Haydn» by A. C. Dies*. — Madison, 1968.
14. Hanslick E. *On the musically beautiful: a contribution towards the revision of the aesthetics of music [transl. by Geoffrey Payzant]*. — Indianapolis, 1986.
15. Harley M.-A. *Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3 // Tempo, New Ser.* — No. 189 (Jun., 1994). — P. 8–16.
16. Harley M.-A. *Birdsong // Grove Music Online*, Edited by L. Macy. — URL: <http://www.grovemusic.com/> (Accessed May 26, 2006).
17. Howard V. A. *On representational music // NouÛs*. — Vol. 6. — No. 1, (Mar., 1972). — P. 41–53.
18. Hughes J. *Idealist thought and music theory in nineteenth-century Germany: K. C. F. Krause, Dissonance, and «coming-to-be» // International review of the aesthetics and sociology of music*. — Vol. 2. — No. 1, (Jun., 1996). — P. 3–12.
19. Levin T. C. *Where rivers and mountains sing : sound, music, and nomadism in Tuva and beyond / Theodore Levin with Valentina Stüzikei*. — Bloomington, 2006.
20. Lister L.-J. *Humor as a concept in music*. — Frankfurt, 1994.
21. Mâche F.-B. *Music, myth, and nature, or, The Dolphins of Arion, translated from the French by Susan Delane*. — Chur and Philadelphia, 1992.
22. Nyman M. *Experimental music*. — New York, 1981.
23. Papadopoulos G.-J. *Johannes Brahms and nineteenth-century comic ideology: PhD dissertation.-University of Washington*, 2003. — 374 p.
24. Pyee D. *La Gazette musicale de Paris, 1834–1835; La Revue et gazette musicale de Paris, 1835–1880 / prepared by Doris Pyee-Cohen and Diane Cloutier; data processed and edited at the Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park*. — Baltimore, 1999.
25. Shorey P. *transl. Plato: The Republic*. — Cambridge, 1963.
26. Sloboda J. A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. — Oxford, 1985.
27. Spitzer M. *Ambiguity and paradox in Beethoven's late style: PhD dissertation*. — University of Southampton, 1993. — 690 p.
28. Stanford W. B. *Onomatopoeic Mimesis in Plato, Republic 396b–397c // The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 93. (1973). — P. 185–191.
29. Street A. *Superior myths, dogmatic allegories: the resistance to musical Unity // Music Analysis*. — Vol. 8. — No. 1/2 (Mar. — Jul., 1989). — P. 77–123.
30. Windsor W. L. *Autonomy, mimesis and mechanical reproduction in contemporary music // Contemporary music review*. — 1996. — Vol. 15, Part 1. — P. 139–150.
31. Wheelock G. A. *Wit, humor, and the instrumental music of Joseph Haydn: PhD dissertation*. — Yale University, 1979. — 322 p.

**Луис Е. Кастелоес**

доктор музыкальных искусств (Бостонский университет),  
магистр и бакалавр музыки (Университет Рио де Жанейро)



LUIZ E. CASTELÕES  
Boston University

## AN INTRODUCTION TO MUSICAL ONOMATOPOEIA

UDC 781.22:801.422

The purpose of this article is to offer a model for the specialized study of the imitation of environmental sounds by musical instruments, here called «musical onomatopoeia». The musical practice associated with the term «musical onomatopoeia» has been given various names in the literature, including «direct [or 'physical'] imitation» [3]<sup>1</sup> «imitation of natural sounds» [6], «graphic representations or imitations» [13], «reproduction of environmental sounds» [20, p. 40; 30], «imitation of non-musical sounds» [9, p. 18; 20], «simple imitation of acoustic phenomena of the external world» [9, p. 21], «use of everyday sounds» [1, p. 109], and «definite representative allusions» [16, p. 8].

In order to better understand the logic behind the expression «musical onomatopoeia», I begin with two contrasting terms borrowed from linguistics, namely: 1) *arbitrary* [8, p. 24–25] — related to the thing it denotes by means of convention or habit; e.g., the relation between the thing «bird» and the word that refers to it (in English the word «bird») is arbitrary (conventional, unmotivated). That is, there is nothing in the word «bird» that reflects the sound (the shape, the color) of a bird; 2) *iconic* [8, p. 25, 188] — related to the thing it denotes by means of common physical properties; e.g., onomatopoeia such as «cuckoo». In this second case, therefore, the relation between the thing «cuckoo» and the word that refers to it (in English the word «cuckoo») is largely based on common physical properties (i.e., their sound). That is, the sound of the thing referred to is to a large extent present in the sound of the word that refers to it.

It seems indisputable that there exist arbitrary elements to every example of musical onomatopoeia, just as there are arbitrary elements to every example of verbal onomatopoeia. Questions could be raised such as: «Can music itself be an environmental sound?» or «Is music defined by its Objects (sound, score, etc.) or by its Subjects (listener, composer, performer, etc.)?» While a thorough discussion of these issues would represent an unnecessary digression, it is necessary to

list the criteria that satisfy the definition of musical onomatopoeia.

It is important to acknowledge that some related musical practices were not included in the narrow category here defined as musical onomatopoeia: (a) utilization of environmental sounds for electro-acoustic music; (b) the use of the sound itself rather than the imitation of it—which will necessarily require that the sound source be onstage (e.g., car horns used in George Gershwin's *An American in Paris*, 1928). Although these practices are common in twentieth-century music (perhaps even as common as musical onomatopoeia), they require different methodological approaches, since they could be more accurately described as the «utilization of sound sources other than musical instruments».

One of the earliest discussions of musical onomatopoeia can be found in the third book of Plato's *Republic* (7, 396B and 397B). Plato's view of onomatopoeia and the imitative arts forms part of his broader discussion of *mimesis*, which roughly translates as either «impersonation» or «imitation of nature» in both the third and tenth books. *Mimesis* as «impersonation» (i.e., indirect speech) is not directly related to the subject matter of this study, whereas the passages in which Plato refers to *Mimesis* as «imitation of nature» are occasionally relevant to the present investigation, given that their assumptions share similarities with the discourse adopted by critics of musical onomatopoeia over the past two centuries.

Musical studies must nevertheless proceed cautiously when including such ancient Greek sources as Plato. First, as Stanford [28] points out, due to the chronic ambiguity of some Greek words which makes discussion of literary and musical *mimesis* rather problematic. Second, because, as Cornford [7] remarks, Greek poetry was very often sung poetry: «Plato approves of the old practice of writing lyric poetry only to be sung to music, and music only as an accompaniment to song. Hence he speaks of words, musical mode, and rhythm as inseparable parts of 'song'» [7, p. 85].

The inextricable association between music and poetry in Plato's *Republic* has allowed commenta-

tors to extend some of Plato's critique of onomatopoeia in *sung* poetry to musical onomatopoeia. Consider, for example, Cornford's and Shorey's footnotes to 397b, as well as French contemporary composer François-Bernard Mâche's (b.1935) comments: «Plato's point being now sufficiently clear, the translation omits a passage in which he says that a man of well-regulated character will confine himself to impersonating men of a similar type and will consequently use pure narrative for the most part. A vulgar person, on the other hand, will impersonate any type and even give musical imitations of the cries of animals and inanimate noises. Plato began by speaking of recitation as a part of early education, but he now proposes to exclude poetry and music of the second kind from the state altogether» [7, p. 84]. «The scorn which weighs very heavily on this kind of music, *and which goes back to Plato*, rests on the idea that such an enterprise must for effect divert the listener from the signifier towards the externally signified which is perfectly useless, while the only authentic thing musically signified can only be either human values, or simply music itself. [italics are mine]» [24 p. 41]. «Each time in history that the infatuation of composers with the rediscovery of sound has been largely shared, a censure has soon arisen against this realism, for moral, religious, philosophical or, much more rarely, aesthetic reasons. Plato's protestations against musicians who imitated the rhythmic sounds of work or of machines, the sounds of the horse, bull, dog, cattle or birds, the sounds of the river or the waves, the wind, hail or thunder, instead of imitating virtue, prove that this practice was becoming very important in the country of humanism itself in the 4<sup>th</sup> century BC» [24, p. 47].

The ties between Platonic aesthetic values and nineteenth-century musical criticism (and, hence, criticism of musical onomatopoeia) are not yet well documented in the literature. But at least three authors expressly link Plato's mimesis to the practice of musical onomatopoeia, Stanford, Mâche [21], and Levin [19]. The latter even coins the term «sound mimesis», which includes musical onomatopoeia. Several other authors claim that Plato's idealism has been reinforced in nineteenth-century musical aesthetics by way of German idealism. According to Street, Hegel «was insistent on a conception of the artwork as a perceivable manifestation of the absolute Idea» [29, p. 86] and Schelling (1775–1854) believed in music as «pure form, liberated from any object or from matter» [ibid., p. 86]. Shorey [25] adds that Schopenhauer helped reinforce Platonic aesthetic values in the nineteenth century, and Hughes [18] reveals the ties between Idealist thought and Music Theory in nineteenth-century Germany through the work of

philosophers who had deep technical understanding of music such as Krause (1781–1832).

One of the manifestations of the Idealist thought in music is the defense of the idea of 'absolute music,' very popular among such nineteenth-century commentators as Eduard Hanslick, and recently re-interpreted by Carl Dahlhaus as a «vacuous label» employed in «colloquial music aesthetics» [10, p. 35]. Harley [16] describes, for instance, how the dispute between absolute and program music has inhibited efforts to trace the birdsong models for Bela Bartok's representations in his Piano Concerto No. 3: «The composer's interest in birdsong and its transcription during the final years of his life spent in North America was not inconsequential for his music: a 'concert' of birdsong can be found in the middle section of the *Adagio religioso*, the slow movement of Piano Concerto No. 3. Even though this fact is well known and often commented upon, there has as yet been no effort to trace the exact birdsong models for Bartok's representations. This neglect seems to result from the traditional dismissal of definite representative allusions in instrumental music as being mere wordpainting, trifling surface details. Such contempt for 'content' is an exaggerated reaction to its opposite, the abuse of content — present, for instance, in the arbitrary superimposition of fanciful programs onto a musical work» [16, p. 8].

Dahlhaus is an example of a critic who, in spite of considering musical onomatopoeia as the first form of imitation of nature, prematurely underlines its peripheral character and dismisses its importance. In *Realism in Nineteenth-Century Music*, Dahlhaus observes: «The simple imitation of (non-musical) sounds, sometimes, especially in its less subtle manifestations, described as 'naturalistic' or 'realistic' in the late nineteenth century, for example by Hugo Riemann and Hermann Kretzschmar. Its intrinsic significance was never very great, but it has received disproportionate attention, especially at the popular level of aesthetic discussion, partly because of its conspicuousness in any musical context, and partly because it offers a little help in easing the difficulties or embarrassments of discussing autonomous instrumental music in appropriate yet comprehensible terms. But its peripheral character renders it almost entirely irrelevant to a discussion of musical realism» [9, p. 18].

Dahlhaus's argument is weakened as one looks into the views of a mid nineteenth-century composer such as Hector Berlioz. The opening paragraph of Berlioz's 1837 «On Imitation in Music» [24] opposes Dahlhaus's view of musical onomatopoeia as having a 'peripheral character' and little 'intrinsic significance': «Let us begin by discussing imitation in music, not in the technical

sense which refers to fugue and the fugal style, but in the sense of producing certain noises which describe or depict by musical means objects whose existence we are aware of only through our eyes. This notable element of art, which not a single great composer of any school has neglected to use <...> has seldom been treated with any fullness or examined with judgment. [The subject is one of great importance nevertheless; from time to time sentinels at the outposts of musical journalism put the question as a challenge, but there is never any response.]» [6, p. 36].

However, late nineteenth-century critics such as Eduard Hanslick have denied musical onomatopoeia «a place in the musical realm». In «On the Musically Beautiful» Hanslick dedicates one paragraph and a footnote to the discussion of musical onomatopoeia at the end of chapter six «The Relation of Music to Nature»: «There are cases where composers have not just derived poetic incentive from nature <...> but have directly reproduced actual audible manifestations from it: the cockcrow in Haydn's *The Seasons*; cuckoo nightingale and quail songs in Spohr's *Consecration of Sound* and in Beethoven's *Pastoral Symphony*. When we hear this imitation, however, and in a musical work at that, the imitation would have in that work not musical but poetical significance. We would hear the cockcrow displayed not as beautiful music, nor as music at all, but only as the mental impression associated with this natural phenomenon. <...> Apart from this merely descriptive intention, no composer has ever been able to use natural sounds directly for genuine musical purposes. Not all the natural sounds on earth put together can produce a musical theme, precisely because they are not music» [14, p. 75–76].

Indeed, nineteenth- and twentieth-century critics alike have tended to associate musical onomatopoeia with humor (see particularly Cazden: [4]), and regard humor as either an exception or a negative influence on Western art music. In characterizing the musical values of German 'aesthetic cultivated people' around 1800, Dahlhaus remarks on the repudiation of musical onomatopoeia alongside a devaluation of humor in art music. Note that he employs the word 'Tonmalerei' instead of musical onomatopoeia, a historically pertinent term he defines as the 'simple imitation of acoustic phenomena of the external world'» [10, p. 21–22].

Berger in his «Music as Imitation» attempts to define what would be acceptable regarding musical onomatopoeia in the context of twentieth-century art music: «... those instances when the intrinsic relationship between the musical symbol and the thing symbolized is such that they are entirely or scarcely indistinguishable—e.g., literal bird calls, automobile horns, factory noises. If there is to be

no difference between the original and the artificial stimulation it may be pertinent to ask why the original sources were not used in the first place—as Respighi did via the phonograph in the *Pines of Rome*, Alexander Mosolov with a steel sheet in [an at one time often played Soviet work] *The Iron Foundry* (for factory noises), or Gershwin with actual automobile noises in *An American in Paris*. The logical extremity is a symphony of birds and beasts, a kind of miracle play with Noah, baton in hand, competing with the act of the trained seal. [Had this been written after the time when *musique concrète* and the song of the whale entered into the picture I think I would have made it clearer that I was berating not the use of everyday sounds in the service of artistic ends but their use for mimicry in the spirit of a comedian's impersonation, though even then I could have cited composers like Antheil and Varese as representatives of the more dignified approach. Also, had it been known what Messiaen could do with bird calls I would certainly have granted that beyond mimicry there was a role for them as inspiration for a composer in shaping his own imaginative tonal configurations]» [1, p. 109]. Note that Berger's assessment concludes with a sort of *mea culpa* in brackets—resulting from his lack of familiarity with certain twentieth-century trends and composers at the time he had written the article. His contempt for humor in Western art music places him in opposition to several more recent writers who acknowledge the role of humor even among such 'serious' composers as Haydn (Wheelock [31]), Mozart (Lister [20]; Choi [5]), Beethoven (Spitzer [27]), and Brahms (Papadopoulos [23]).

As regards the views of eighteenth- and nineteenth-century composers, excerpts from the literature show Haydn's discontent with some musical onomatopoeia he had employed in *The Seasons*: «To this were added several minor annoyances that arose between him [Haydn] and Baron van Swieten on account of the text. Haydn was often annoyed over the many graphic representations or imitations in *The Seasons*. Above all the croaking of the frogs displeased him. He sensed something base about it and tried to keep it from being heard. Swieten took him to task on this account, produced an old piece by [Gretry] in which the croaks were set with prominent display, and tried to talk Haydn into imitating it. He, at last provoked by this, resolved to be pestered no longer and gave vent to his indignation in a letter in which he wrote, «It would be better if all this trash were left out» [13, p. 186–187].

Yet, Berlioz, writing only three decades later, in 1837, lists Haydn's *The Seasons* among the most successful works to have employed imitation in music: «Haydn <...> in his essentially descriptive

works *The Creation* and *The Seasons*, does not seem to have lowered his style appreciably when, in order to follow the poem, he applied imitation to such agreeable noises as the warbling of turtledoves—an imitation that is, moreover, quite exact» [6, p. 39].

And even if, in the same essay, Berlioz claims that «not a single great composer of any school has neglected to use this notable element of art» [p. 36], Blackburn describes the avoidance of musical onomatopoeia on the part of composers in these terms: «... music, far more than literature, lends itself to the reproduction, through artistic means, of the natural noises of the world. And yet the fact is so obvious that it would appear that for this very reason musicians have, to a large extent, refused to avail themselves of their opportunities, and have secluded themselves from any suspicion of natural imitation» [2, p. 165].

Such sentiments were further echoed by Sloboda's «The Musical Mind», in which he acknowledges and regrets the scarcity of 'explicit' examples of musical onomatopoeia<sup>2</sup>: «Unfortunately, very little music has such explicit extra-musical reference, and even in that which does, its reference does not exhaust its significance. <...> Musical reference is special because the music 'makes sense' even if the reference is not appreciated by a listener» [26, p. 60].

More recently, Howard (in his 1972 «On Representational Music») argues that an imitative approach does not necessarily preclude an expressive outcome — hence, there would be no reason to condemn an imitative aesthetic *a priori*. Mâche has also played an important role in the defense of imitative approaches in musical composition by creating in 1983 the field of zoomusicology, whose main

concerns include the use of animal sounds in human music — a practice that represents a considerable fraction of the onomatopoeic repertoire. Furthermore, Mâche has associated the opposition between inner world and external world, the contempt for the latter, and the subsequent devaluation of musical onomatopoeia, with a long line of musicians, theorists, and philosophers since Damon and Plato (5<sup>th</sup> c. BC), and whose main defenders in the last two centuries include Richard Wagner and a number of 20<sup>th</sup>-century composers from Arnold Schoenberg to Pierre Boulez. By mentioning the imitative «painter» and the «romancier», in addition to other passages from the same book where he criticizes Platonic aesthetic values, Mâche seems to be reacting to aesthetic principles derived from the tenth book of the *Republic*. A parallel to the questioning of the Idealist thought in music can be found in Umberto Eco's art criticism, which offers strong counterarguments to the «idealistic aesthetic» in the 1960s through the essay «La scoperta della materia». In the closing paragraphs of this quasi-manifesto, Eco claims that contemporary art has rediscovered the value of matter («L'arte contemporanea ha scoperto il valore e la fecondità della materia») in response to the «idealistic aesthetic». He concludes that we do not think *in spite of* our body, but *with* our body («Noi non pensiamo *nonostante* il corpo ma *col* corpo»), and reaffirms the aesthetic ties between contemporary art and the rights of matter («diritti della materia») [11, c. 213]. Although Eco's materialistic criticism was not directed towards music, his views, along with those of Levin, Harley, Mâche, Howard, Russolo, Berlioz, and Carpani, can both help build arguments against the excesses of the Idealist thought in music, and provide support for further scholarly research on musical onomatopoeia.

## NOTES

<sup>1</sup> See the literature on p. 83–84.

<sup>2</sup> The innovative aspect of Sloboda's argument, i.e., the supposed link between musical onomatopoeia and semantics in music, is, however, developed prior to the above excerpt: «Clearly, there is much in musical behavior which can be accounted for by considering musical representation to be a closed sub-system with no essential links to other cognitive domains. This system merits study, is the principal topic of discussion in this book, and is the subject of the most prominent research initiatives in the area. However,

I believe that the available evidence forces us to accept that there is some 'leakage'. Musical experience is translated into other representational modes. <...> What is it that makes music have meaning for us? One possibility is that it mimics the sounds which occur in extra-musical contexts. There is a great deal of music which employs mimicry to considerable effect (woodwind 'birdsong' to suggest a pastoral scene, glissandi violins to suggest the howling wind of a storm, and so on). Our recognition of these meanings requires only the knowledge of the appropriate extra-musical sounds» [26, p. 59].

**Luiz E. Castelões**

DMA, Boston University

MM, BM, Universidade do Rio de Janeiro