

La música Wunderhorn de Mahler i el món dels significats

A la memòria de Raymond Monelle, humanista i músic complet.

En aquest resum de la tesi que vaig llegir el desembre de l'any passat, començaré per esbossar la història de la investigació que avui presento. Després s'exposen alguns aspectes de la metodologia i dels resultats que em semblen més rellevants. També hi apareixen els investigadors que he tingut el privilegi de tractar, com a experts i com a persones, i el reflex dels seus llibres.

1. Història d'una investigació

La gènesi d'aquesta tesi va començar la primavera de 1997, quan Llorenç Caballero em va confiar la direcció de la Primera simfonia de Mahler, amb la *Jonde*. Estudiant l'obra, recordo la meua perplexitat a l'hora d'interpretar-ne els significats. Intuïa que la música, tot i no portar cap text, explicava alguna història, encara que fos purament musical, i que allò es podia desxifrar. De sempre –tant de nano amb el piano com més endavant, com a director–, tenia el costum d'imaginar significats per a les obres que interpretava. Per fer-ho, m'havia de basar en la intuïció. L'oportunitat que significava interpretar per primera vegada una simfonia de Mahler va servir d'impuls per posar-me a cercar eines metodològiques més sòlides. Això no implicava renunciar a la intuïció. Al contrari: he vist que és un trumfo, a l'hora de moure's en les aigües procel·loses de la semiòtica musical.

La semiòtica, l'estudi dels significats, és una ciència relativament nova, que es mou molt bé entre camps afins. P.e. són afins des de sempre la música i les lletres. La semiòtica musical ha manllevat molts procediments de la lingüística i també de la teoria literària, és a dir de com analitzar una narració, un poema, una tragèdia. Aquesta afinitat trobava en el meu cas, que m'han agradat sempre les lletres i la música, un terreny propici.

Entre els experts del nostre temps que han sabut donar fruit a aquesta combinació de llenguatge i música n'hi ha tres que voldria destacar, perquè són els que m'han obert la porta a la metodologia semiòtica. Són el mencionat Raymond Monelle, que acabaria dirigint aquesta tesi; Márta Grabócz, d'origen hongarès però que viu a França des de fa molts anys, i el prof. Constantin Floros.

No sé com va anar que em caigués a les mans l'estudi de M. Grabócz sobre l'obra de Franz Liszt, però sí que recordo perfectament que quan el vaig llegir vaig pensar com m'agradaria fer servir els seus mètodes per estudiar la música de Mahlerⁱ. Les converses i

la correspondència amb la Dra. Grabócz, des de fa una colla d'anys, m'han acompanyat i orientat moltíssim.

Constantin Floros és un musicòleg de Tessalònica que va estudiar direcció d'orquestra a Viena, com jo mateix, però que es va establir a Hamburg. Les converses amb ell, i encara més l'estudi dels seus llibres han estat un estímul fonamental des de fa molts anys.ⁱⁱ Un d'aquests estímuls va ser acabar fent la tesi sobre Mahler, i no sobre l'obra de Floros, com havia pensat inicialment.

Finalment, va ser en un congrés a Roma, l'any 2006, on vaig atrevir-me a demanar a Raymond Monelle que em dirigís la tesi. Ell acabava de parlar del *Cavaller de la rosa* de Richard Strauss, en una sessió plenària que em va passar volant, i en uns termes que em van ressonar moltíssim. Jo, que coneixia de primera mà aquesta òpera, vaig adonar-me que els procediments de Monelle em servien per donar fonament acadèmic a les meves intuïcions sobre com escoltar i interpretar música.

Els dos darrers llibres del prof. Monelle, que condensen tota una vida de tracte humanista amb la música, han estat centrals per a miⁱⁱⁱ. Monelle, encara ben viu en aquests textos, va rebre el qualificatiu d'humanista en el seu obituari perquè li havia interessat sempre vincular la música amb les coses humanes, i ho va saber fer sobretot a través de la literatura i la lingüística. Per altra part, coneixia la filosofia postmoderna prou a fons com per integrar-la en la seva musicologia. Ell solia dir una cosa que he repetit sovint als estudiants: el gran avantatge de la postmodernitat, més enllà d'haver deixat enrere dogmes empobridors, és el poder abraçar la diferència com un valor – i no com un problema, com feia la modernitat.

Han passat cinc anys des d'aquell congrés de Roma. Vist en perspectiva, pensant què és el que m'atreia d'aquests llibres i d'aquests mestres em surt una llista provisional:

- La música és un missatge sonor, i val la pena mirar què diu. Quedar-se en aspectes formals és una llàstima, com a músic i com a oient.
- Estem fent teoria musical des de la pràctica, i no a l'inrevés. Partint del que sona, i no tant d'idees o de lectures.
- Recuperem la dimensió humanística per a la música: vol dir descobrir els seus vincles amb la tradició literària, filosòfica, artística.
- Generalisme enlloc d'especialització. Floros, p.e., és un dels màxims experts en gregorià, en Mahler, en Bruckner, en Berg, en Ligeti. Ha estudiat tota classe de música, de tots els temps, països i gèneres. Això permet salvar la música d'una especialització estèril, a favor de les interrelacions.
- Una mirada amorosa, constructiva, sobre les produccions humanes.

2. Continguts de la tesi

En la versió definitiva de la tesi vaig començar per fer una nova anàlisi d'un grup de cançons de Mahler basades en un llibre de poesia popular, anomenat *Des Knaben Wunderhorn*. Aquest títol es pot traduir per 'La trompa màgica del minyó', i de fet al primer poema i a la portada de la 1^a edició hi apareix una trompa, màgica o no. Ara: jo m'inclino més aviat per un altre sentit del terme *Wunderhorn*, que és 'cornucòpia': el mític corn de l'abundància, en aquest cas com a eina de transmissió de la tradició popular alemanya, en el context d'una construcció nacional encapçalada des del darrer terç del s. XVIII per Herder, Goethe i altres. Aleshores, el títol queda "La cornucòpia del jovent".

Aquestes cançons de Mahler, que s'acompanyen amb orquestra, estan molt a prop de les seves quatre primeres simfonies, anomenades justament *Wunderhorn*: sobretot perquè ell integra les cançons dins del llenguatge simfònic. En fa servir els significats com si fossin paraules, o signes musicals, que circulen del medi líric al simfònic amb gran naturalitat. Per això, tothom està d'acord que cançons i simfonies, en aquest ordre, formen un tot unitari en l'obra de Mahler.

P.e. un tema recurrent de les cançons *Wunderhorn* és el del soldat víctima de l'exèrcit. Una cosa nova, perquè el *topos* militar, fins a les guerres mundials, tenia connotacions majoritàriament positives, patriòtiques. Mahler en canvi el fa servir com a metàfora crítica de la relació entre l'individu i la societat.^{iv}

3. Metodologia

Per analitzar aquestes cançons vaig acabar adaptant la terminologia de la semiòtica musical, basant-me en els mètodes de Constantin Floros, Raymond Monelle, Márta Grabócz, Robert Hatten, Eero Tarasti, Rubén López Cano (professor de l'Esmuc) i alguns altres. Un d'aquests termes ha quedat al centre de les meves anàlisis: el de *topos*, o lloc comú musical. Per això el títol de la tesi diu "A topical analysis".

Tot i que no hi ha consens en precisar en què consisteix, en el món dels experts en semiòtica, vaig optar per una solució operativa, adaptada a la música que em proposava analitzar. Un *topos* musical, en aquest estudi, és un motiu recurrent, amb un significat constant, sempre dins d'un context determinat: sigui històric, o dins de l'obra d'algun compositor. Mahler té *topoi* característics d'ell: gestos freqüents a la seva obra, i que es poden interpretar segons els contextos en què apareixen. A partir d'un cert moment em vaig adonar que descobrir aquests *topoi* característics de l'idioma musical mahlerià seria un pas important per trobar una representació global del món que la seva música evoca.

Els dos *topoi* que considero més significatius, sorprenentment, no havien estat descrits abans, en cap compositor. Per tant són els que he estudiat més a fons, rastrejant-los no

només en les cançons, sinó també en les quatre simfonies *Wunderhorn*: són d'una banda la rialla i altres elements humorístics, i de l'altra **la marxa pastoral**. Sobre aquest últim subgènere, típic del romanticisme tardà europeu, permeteu-me que en presenti algunes reflexions.

4. La marxa pastoral

En primer lloc, que es tracta d'un significat musical complex, perquè reuneix dos gèneres ben diferents, aparentment incompatibles: la marxa i el pastoral. En aquest sentit, es podria anomenar un *trop*, en la terminologia de Robert Hatten.^v

Però el gènere pastoral és un problema, en la música de Mahler. El pastoral s'ha definit com la mediació entre la Natura i l'Home.^{vi} Representa la plenitud a la terra, l'adaptació més perfecta possible a les condicions terrenals de vida. En el món musical de Mahler, però, el gènere pastoral apareix normalment com en qüestió. Quasi sempre, la natura hi és una amenaça contra l'individu, com una extensió (o una metàfora) de la maldat del món. Musicalment, el significant més freqüent d'això és el *perpetuum mobile* que anima la majoria de *Scherzi* de les seves simfonies. Aquest moviment incessant, ple de neguit, té un paradigma en la brutal cançó titulada 'La vida terrenal', *Das irdische Leben*. Al seu torn, aquest signe té una relació directa amb el *topos* de la tempesta, típic de l'òpera del s. XVIII (i de la simfonia *Pastoral* de Beethoven); amb el *stile concitato* de Monteverdi, i amb el madrigalisme del foc.

Quan en el món de Mahler té lloc l'idil·li arcàdic, amb motius alpins i aquàtics, sovint és aprop una ironia demolidora, que fa que la música es posi en qüestió a si mateixa. Això passa, p.e., a les cançons *Rheinlegendchen*, a la *Fischpredigt*, i a la major part de la Quarta simfonia.

Tot i així, hi ha una franja de significats d'arrel pastoral, al món *Wunderhorn* de Mahler. Es poden englobar dins d'una categoria més ampla, que és la del lirisme, un dels tons fonamentals dins de l'obra de Mahler. En el meu mapa semiòtic, ocupa el lloc oposat a aquest món malvat, enemic del soldat, de què parlàvem abans. El lirisme transmet l'expressió subjectiva de tota la plenitud que no serà. Per tant, es tracta d'una manifestació negativa, igual que la Ironia significa el contrari del que diu.

El lirisme mahlerià apareix sota tres grans categories:

- Ple d'anhel i de desig, com si la plenitud es pogués assolir amb esforç; és un lirisme en clau de futur.
- En forma de lament elegíac, –en clau de passat.
- En to pastoral, quan la il·lusió de plenitud sembla present.

Els millors exemples d'aquest últim grup és el que jo anomeno **marxes pastorals**. L'exemple que va cronològicament primer és paradigmàtic: a la primera cançó del cicle del Caminant, *Ging heut' morgen*, el caminant passeja pel camp, de bon matí, i ho troba tot preciós i somrient. Al final de la cançó arriba el desengany: al seu món no hi ha esperança d'una florida com la que la natura li presenta.

Ging heut' morgen, començament.

O, encara en el mateix cicle: A 'Els ulls blaus del meu tresor', *Die zwei blauen Augen*, en l'episodi on, d'una manera semblant a com passa amb el protagonista del *Viatge d'hivern* de Schubert, el caminant reposa sota un til·ler:

Die zwei blauen Augen, cc. 40-44.

El tret musical més característic d'aquesta marxa pastoral és l'acompanyament en quarts descendents.



Aquesta va ser la pista que em va portar a trobar la seva etimologia en les cançons que es cantaven per anar d'excursió, o per fer gresques estudiantils, al s. XIX. En alemany, aquest repertori s'anomena *Studentenlieder* o *Wanderlieder*; en anglès *Wayfarer songs* – en català podrien ser 'Cançons de fer via'. Estan recollides en in comptables cançoners que es van anar publicant fins al final de la segona guerra mundial, amb un rerefons patriòtic. Mahler integra en aquesta marxa pastoral una derivació estilitzada de la marxa militar amb els

elements lírics i pastorals que indiquen la impossibilitat d'una plenitud del subjecte a la terra.

Un bon exemple d'aquest repertori és la cançó *Gelübde* ('Prometences'): és el material temàtic que Mahler fa servir dramàticament a la seva 3^a simfonia, com si la melodia fos el personatge principal d'una narració.



Gelübde

També l'havia citada Brahms a la seva *Obertura acadèmica* de 1880. Potser el caràcter obertament nacionalista del text ha impedit que, fins ara, trobés el seu lloc dins de la bibliografia mahleriana. Diu, la primera estrofa:

1. Ich hab mich ergeben
Mit Herz und mit Hand,
Dir Land voll Lieb' und Leben,
Mein deutsches Vaterland!

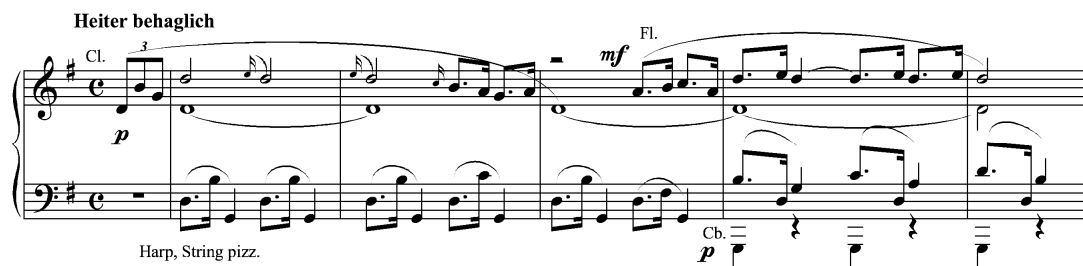
M'he lliurat
de cor i de mans
a tu, país d'amor i de vida,
la meua pàtria alemanya!

A més de l'esmentat acompanyament per quartes, la marxa pastoral presenta aquestes característiques musicals:

- Metre i ritme de marxa, amb valors simples.
- A més del to típicament pastoral de Fa Major, Do major, Sol M i Mi M sembla que sonen també arcàdics, a l'oïda de Mahler.
- El joc entre els modes major i menor, un tret estilístic de tota la música de Mahler, reforça sovint l'ambigüitat del passatge on apareix la marxa pastoral.
- La diastemàtica tendeix a les notes pròpies de la trompa natural, l'escala pentatònica o, simplement, la pura diatonía. Els intervals preferits són la quarta, la segona i la quinta. Sovint apareixen imitacions d'ocells, o referències a la música alpina (*Jodeln*), sobretot en contextos de Falses Aparences.

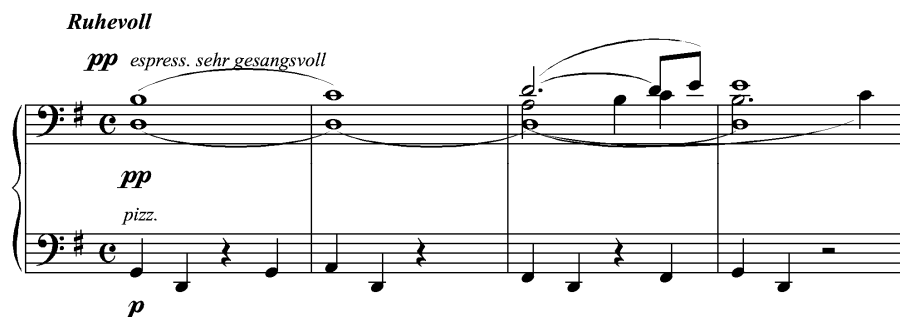
- La instrumentació afavoreix els instruments típicament pastorals, o sigui oboè o corn anglès, flauta i trompa.
- Hi ha sovint un aturar el pas i reprendre'l molt característic, com suggerint algú que camina, perdut en les pròpies reflexions.

Un altre exemple de marxa pastoral és la introducció de *Das himmlische Leben*, 'La vida celestial'. Aquesta cançó és la complementària de l'abans esmentada ('La vida terrenal'): si en aquesta un nen es mor de gana, en l'altra arriba a un paradís on tot són aliments i llepolies.



Començament de *Das himmlische Leben*.

Per acabar, entre els nombrosos exemples de marxes pastorals en el terreny simfònic, destaca l'*Adagio* de la Quarta simfonia:



Quarta simfonia, tercer moviment, principi.

On s'aprecia bé aquest pas indecís, discontinu, al baix.

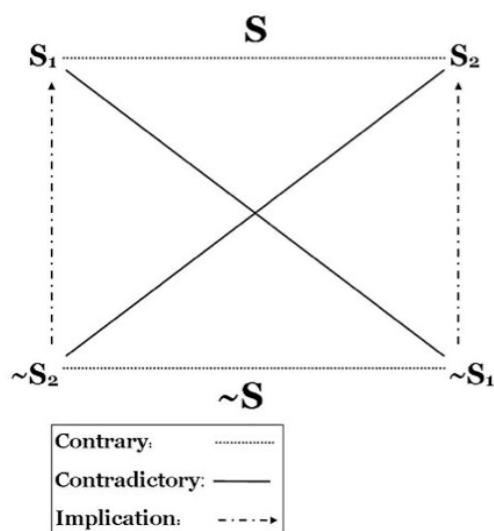
En resum: la marxa és per tot arreu, en la música de Mahler. Les més freqüents són marxes fúnebres i marxes militars, i normalment es refereixen a un món hostil, que impedeix al subjecte de ser ell mateix en plenitud. Però també hi ha excepcions. Una d'aquestes excepcions ha rebut massa poca atenció, tot i la seva important presència en el llenguatge mahlerià. És la marxa pastoral, una derivació de la cançó de fer via, al seu torn una estilització de la marxa militar.

5. Classificació dels signes musicals

A mida que anaven sortint signes musicals de les meves anàlisis, aquests tendien a agrupar-se, buscant alguna classificació. Aquests conjunts més amplis ja oferien una imatge representativa del món musical que jo estava estudiant. He anomenat aquests grups de significats afins **Isotopies**, seguint i adaptant la terminologia de Greimas.

Una de les sorpreses més agradables de la tesi va ser descobrir que les quatre isotopies en què van acabar per col·locar-se els resultats de les meves anàlisis quedaven confirmats, *a posteriori*, per dues referències de pes.

L'una és el quadrat semiòtic de Greimas.

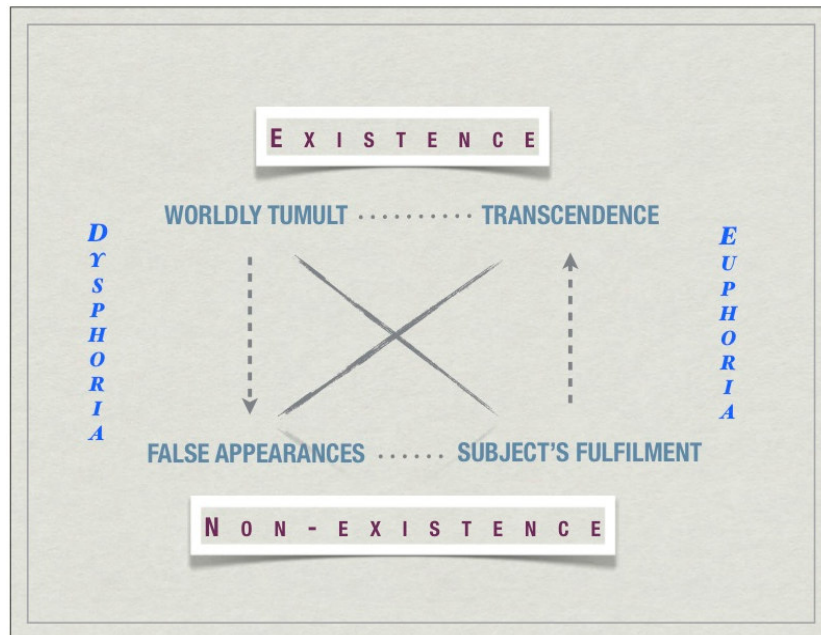


Quadrat de Greimas

Algirdas Julien Greimas és el fundador de l'escola semiòtica de París. El seu quadrat semiòtic, que de fet va adaptar d'Aristòtil, sintetitza esquemàticament el resultat global de la meua investigació. Que em sortís sense buscar-lo va suposar una confirmació que la metodologia havia seguit les passes dels dos deixebles de Greimas en qui m'he fixat més, Grabócz i Monelle.

L'altra referència és una cita del mateix Mahler que dividia el món dels significats musicals d'una manera molt semblant a com ho fa el meu esquema final. La gràcia és que no em vaig fixar en aquestes informacions fins després d'arribar-hi per deducció. Potser perquè he procurat en tot moment fonamentar les meves anàlisis en una tradició hermenèutica, intentant interpretar i no inventar.

El quadrat semiòtic que representa el món *Wunderhorn* de Mahler, segons les meves anàlisis, és aquest:



Contrary:	
Contradictory:	————
Complementary:	----->

Quadrat semiòtic amb les quatre isotopies de la música *Wunderhorn* de Mahler.

La marxa pastoral abans esmentada s'inscriu dins de la isotopia de la **Plenitud del Subjecte** (que en la música de Mahler ja hem vist que és bàsicament impossible), i en canvi hi ha tota una isotopia de la **Transcendència** on tenen lloc els temes religiosos que també interessen a Mahler vivament, sobretot els de caire escatològic.

Aquí apareix doncs una oposició entre Transcendència en un altre món i Plenitud aquí a la terra. Ara bé, també hi ha un aspecte que vincula aquests dos camps de significat. És, en termes psicològics, l'eufòria: en termes musicals, l'harmonia, la consonància que la música fa servir per designar-los tots dos. Sempre que les múltiples tensions deixen pas a un cert alleujament, aquest moment té lloc en una d'aquestes dues àrees: o en una terra ideal, relacionada amb l'antiga tradició pastoral, o en un Més enllà religiós.

El que les distingeix és el seu grau de realitat. Si en la música de Mahler la Transcendència apareix com una afirmació, en canvi la possibilitat d'una vida en plenitud, aquí al món, té lloc en el domini de la fantasia i el somni, amb molt poques excepcions. És a dir: en aquest món musical del *Wunderhorn*, una vida plena és una cosa anhelada, no experimentada. Irreal. Això s'endevina en les terribles paraules que el compositor va pronunciar, al llit de

mort: *Ich habe Papier gelebt!* ('He menat una vida de paper!'): és la mateixa evocació que trobem en la seva música, d'una plenitud no viscuda, però sí pressentida i anhelada.¹

Existeix un contrari, a aquesta Plenitud del subjecte? Segons Greimas, negació o contradicció són els termes que s'exclouen mútuament. El que fa impossible la benaurança de l'individu és el que Adorno anomena el **Tumult mundà**, és a dir la imatge musical d'un món hostil i caòtic. Aquesta és una altra de les isotopies fonamentals de la música de Mahler, amb el seu repertori de marxes grotesques, cops i contrastos violents.

Però hi ha una darrera isotopia fonamental que podria completar aquest mapa: és la Ironia i, més en general, les **Falses Aparences**. La ironia ve a desemmascarar, una vegada i una altra, la bellesa com a fal·làcia, i per tant es pot entendre com a contrària a una vida en plenitud, negació de la Transcendència, i complementària del Tumult mundà.

En correspondència, el Tumult mundà és el contrari de la Transcendència, com ho són el cel i l'infern. Finalment, l'eix vertical del nostre quadrat semiòtic vol el contrari a l'Eufòria, que és la Disfòria. Els corresponents musicals d'aquesta disfòria són la dissonància i la tensió.

Aquests podrien ser els quatre punts cardinals d'una representació gràfica del món *Wunderhorn* de Mahler, com un mapa per orientar-se el qui vulgui entrar-hi en una futura exploració. La representació gràfica es pot llegir així: La música *Wunderhorn* de Mahler afirma l'existència d'un món hostil al subjecte –un món mesell, vulgar i cruel, com en el primer moviment de la Tercera simfonia–, i per tant la impossibilitat d'una vida en plenitud per al subjecte. En aquesta situació, s'ofereixen dues alternatives: la ironia, per desemmascarar Falses aparences, i una realitat Transcendent, ni que sigui com a promesa, p.e. al *Finale* de la Segona simfonia.

6. Conclusions

M'agradaria acabar amb algun altre aspecte que la tesi ofereix. Un detall que el professor Monelle valorava molt va ser la feina de reduir i transcriure els 227 fragments de cançons amb orquestra i de simfonies, amb la intenció que el lector no hagi de recórrer a la partitura, en una eventual publicació. Serveixen sobretot d'exemples a la tercera part de la tesi, que conté les anàlisis de les 19 cançons *Wunderhorn* amb orquestra.

A les primeres pàgines s'ofereixen també índexs de referència que voldrien ser útils per continuar aquest treball analític. Per una banda, hi ha un llistat de 44 *topoi* diferents, amb les seves referències a on l'anàlisi els ha localitzats, i amb la seva classificació. També les

¹ *Memòries* d'Alma Mahler: p. 56.

25 cançons referenciades apareixen per ordre cronològic, amb les seves isotopies i *topoi* corresponents.

En un cert sentit, els resultats de la tesi són més i, en un altre, són menys del que m'esperava quan la vaig començar, fa cinc anys. Llavors pensava que podria arribar a una anàlisi exhaustiva de les cançons i de totes quatre simfonies *Wunderhorn* – les 4 primeres de Mahler. Tenia clar que eren un mateix territori. Finalment, he pogut estudiar a fons només alguns dels *topoi* que em semblaven més significatius, resseguint la seva presència en les cançons i en les quatre simfonies. Per altra banda, he tingut l'agradable sorpresa d'arribar a un mapa amb els quatre vents d'aquest territori, en el qual es podrien ubicar altres descobriments posteriors, i que constitueix una imatge del món musical de Mahler, si més no fins a 1901.

Bibliografia

- Theodor Wiesengrund ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften, Vol. XIII. Suhrkamp: Frankfurt del Main 2003 (1^a ed. 1960).
 1. *Versuch über Wagner*
 2. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*
 3. *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.*

Trad. anglesa d'Edmund Jephcott, The University of Chicago Press: Chicago i Londres 1992.
Trad. francesa de Jean-Louis Leleu i Theo Leydenbach. Les éditions de minuit: París 1976.
Trad. castellana d'Andrés Sánchez Pascual. Península: Bcn 2002.
- Kofi AGAWU, Music as discourse. Oxford University Press: Oxford 2009.
- Constantin FLOROS, *Gustav Mahler*. 3 volums, Wiesbaden: Breitkopf 1977-1985.
 - I. *Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung.*
 - II. *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik.*
 - III. *Die Symphonien*. D'aquest darrer volum, hi ha trad. a l'anglès de 1993.
- Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt* (Paris, 1996).
- Algirdas Julien GREIMAS, Sémantique structurale. Recherche de méthode. Presses Universitaires de France: París 1986, reed. 2002.
- Algirdas Julien GREIMAS and Joseph COURTÉS, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette: Paris 1993, reed. 2003.
- Robert HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press, 2004.
- Julian JOHNSON, Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies. Oxford University Press 2009.
- Herbert KILLIAN (editor), Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Wagner, Karl D: Hamburg 1984. Trad. anglesa: *Recollections of Gustav Mahler*. Faber & Faber 1980.
- Raymond KNAPP, Symphonic Metamorphoses. Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-Cycled Songs. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut 2003.

- Hans KÜNG, Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner. Piper Verlag: Munic i Zuric 2006.
- Raymond MONELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000.
- Raymond MONELLE, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Indiana University Press, 2006.
- Esti SHEINBERG, Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. Ashgate: Aldershot etc. 2000.
- Eero TARASTI, Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics. Mouton de Gruyter: Berlín i Nova York 2002.

Joan Grimalt.
Professor del dept. de Teoria, Composició i Direcció.

ⁱ Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt* (Paris, 1996).

ⁱⁱ Constantin FLOROS, *Gustav Mahler*. 3 volums, Wiesbaden: Breitkopf 1977-1985.

ⁱⁱⁱ Raymond MONELLE, *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000.

Raymond MONELLE, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Indiana University Press, 2006.

^{iv} La veu d'aquest soldat sacrificial se sent clarament en molts moments de l'obra instrumental de Mahler, d'una manera implícita. Recordem aixímateix les grotesques *Aventures del bon soldat Švejk*, contemporànies de l'obra de Mahler. Escrites per Jaroslav Hašek en reacció a la 1^a guerra mundial, i publicades pòstumament el 1923. Trad. de Monika Zgustová: Bcn, Proa 1995.

^v Cf. Robert HATTEN, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press, 2004. Per a Hatten, un trop (en anglès *trope*) és la combinació de dos significats diferents, que donen lloc a un tercer significat, diferent dels dos anteriors. El terme ha fet fortuna en la semiòtica musical.

^{vi} JOHNSON 2009: 49.