

Interrelaciones entre música y literatura: Bach · Cortázar · Zimmerman

Lautaro Díaz Geromet

[Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral]

RESUMEN

El presente trabajo intenta establecer de qué manera se vinculan una serie de obras literarias y obras musicales. Las obras que decidimos inscribir en esta sucesión obra musical–literaria–musical son: la *Ofrenda Musical* (1747) de Johann Sebastian Bach¹, el cuento «Clone»² (1980) de Julio Cortázar³ y la ópera de cámara *Clone* (2007) de Antonio Zimmerman⁴.

Intentaremos entonces, reconstruir las fuentes musicales y literarias que a lo largo de aproximadamente doscientos sesenta años fueron transformándose en insumos para la creación de otras obras.

SUMMARY

This paper attempts to establish the way in which a number of literary works and musical works are linked. The works we decided to register in this musical work - literary work - musical work sequence are: the *Musical Offering* (1747) by Johann Sebastian Bach, the story «Clone» (1980) by Julio Cortazar and the chamber opera *Clone* (2007) by Antonio Zimmerman .

We will thus try to reconstruct the musical and literary sources that, over approximately two hundred and sixty years, have been transformed into inputs for the creation of other works.

1 Bach, J. S. (Eisenach, 1685; Leipzig, 1750). Compositor y organista.

2 «Clone» es uno de los cuentos que forman parte del libro *Queremos tanto a Glenda*. La primera publicación se realizó en 1980 por la editorial Nueva Imagen de México.

3 Cortázar, Julio (Bruselas, 1914- París, 1984). Escritor argentino.

4 Zimmerman, Antonio (Buenos Aires, 1971) Compositor Argentino contemporáneo.

*Las interrelaciones entre la música y las artes del habla (...)
son al mismo tiempo tan obvias y poco claras.
~ Buelow, G (1980:793)*

1 · INTRODUCCIÓN

La escritura de este trabajo es el resultado del seguimiento analítico de una serie de obras literarias y musicales. Como consecuencia de este seguimiento pudimos establecer que la estructura narrativa del cuento *Clone* de Cortázar replica la estructura de las piezas que componen la *Ofrenda Musical* de Bach. A su vez, la ópera de Zimmerman resulta ser la representación dramática del cuento *Clone* de Cortázar, al mismo tiempo que integra materiales sonoros de la *Ofrenda Musical*. Otro planteo posible, es el de considerar a este escrito como un rastreo de las fuentes en las que se basa la ópera de cámara *Clone* de Antonio Zimmerman, ya que, hasta el momento, es la última obra que completa la serie.

2 · EL «TEMA RERIUM» COMO INSUMO PARA LA «OFRENDA MUSICAL»

La *Ofrenda Musical* es una colección de piezas musicales, compuestas con técnicas contrapuntísticas¹ (fuga, canon, ricercare) utilizando como sujeto un tema cedido por Federico El Grande. La particularidad que presenta la *Ofrenda Musical* es que necesita de la existencia de un insumo previo: el *Tema Regium*.

3 · LA «OFRENDA MUSICAL» COMO INSUMO PARA «CLONE» (EL CUENTO)

Sobre el final del cuento se halla un escrito titulado «*Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*». Si nos guiamos por el índice del libro en el que se incluye el cuento², vemos que no aparece indexada la mencionada «nota» y

¹ La Sonata Trío es la pieza que escapa a esta generalidad, incluso es una excepción a la regla que se utilizara a la flauta como uno de los instrumentos melódicos ya que, por lo general, las líneas melódicas se tocaban con dos violines, acompañados por el continuo.

² Se analizaron los índices de varias ediciones de Queremos tanto a *Glenda* y en ningún caso aparece indexada la «Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe». Para este trabajo tomamos la edición de editorial Alfaguara de 1996.

podemos inferir que se trata de una parte inseparable del mismo. Sin embargo, una frase de este texto y el título propiamente dicho operan como indicadores de una taxativa nota del autor: «Como esta nota es ya casi tan extensa como el relato, no tengo escrúpulos para alargarla otro poco». (Cortázar, 1996: 225)

El propio escritor explicita cuál fue el proceso que determinó la construcción del relato:

Quando llega el momento, escribir como al dictado me es natural; por eso de cuando en cuando me impongo reglas estrictas a manera de variante de algo que terminaría por ser monótono. En este relato la «grilla» consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la *Ofrenda Musical* de Juan Sebastián Bach. (Cortázar, 1996: 222)

El autor argentino, da cuenta de los problemas prácticos de la *Ofrenda Musical*: el ordenamiento de las piezas y la instrumentación:

Bach no indicó los instrumentos que debían emplearse, salvo en el Trío-Sonata para flauta, violín y clave; a lo largo del tiempo incluso el orden de las partes dependió de la voluntad de los músicos encargados de presentar la obra. En este caso me serví de la realización de Millicent Silver para ocho instrumentos contemporáneos de Bach, que permite seguir en todos sus detalles la elaboración de cada pasaje, y que fue grabado por el London Harpsichord Ensemble en el disco Saga XIX 5237. (Cortázar, 1996: 222)

Para superar este escollo se vale del disco y así lo declara: «De hecho, casi todo lo que conozco sobre música y músicas me viene de la tapa de los discos, que leo con sumo cuidado y provecho.» (Cortázar, 1996: 222)

Viajé a una playa llevando la fotocopia de la tapa del disco donde Frederick Youens analiza los elementos de la *Ofrenda Musical*; vagamente imaginé un relato que enseguida me pareció demasiado intelectual. La regla del juego era amenazadora: ocho instrumentos debían ser figurados por ocho personajes, ocho dibujos sonoros respondiendo, alternando u oponiéndose debían encontrar su correlación en sentimientos, conductas y relaciones de ocho personas. (Cortázar, 1996: 222-223)

Por esta razón, sugerimos que el cuento es una derivación de la información del disco y no una secuela directa de la *Ofrenda Musical*.

Hubo así la cocina literaria imprescindible; la telaraña de las profundidades habría de mostrarse en su momento, como ocurre casi siempre. Para empezar, la distribución instrumental de Millicent Silver encontró su equivalencia en ocho cantantes cuyo registro vocal guardaba una relación analógica con los instrumentos. Esto dio:

Flauta: Sandro, tenor.

Violín: Lucho, tenor.

Oboe: Franca, soprano.

Corno inglés: Karen, mezzo soprano.

Viola: Paola, contralto.

Violoncello: Roberto, barítono.

Fagote: Mario, bajo.

Clave: Lily, soprano. (Cortázar, 1996:223)

Teniendo en cuenta esta tabla, y volviendo al ejemplo del «Canon a Dos Voces», fue Silver quien determinó que, en su versión, la viola y el violín ejecuten este canon, por ende, en el párrafo que se corresponde con el cuento de Cortázar, Paola y Lucho son los personajes que intervienen en la acción.

«Esta vez se armó la gorda», pensó Paola después de erráticos diálogos y consultas con Karen, Roberto y algún otro, «del próximo concierto no pasamos, cuantimás que es en Buenos Aires y no sé por qué algo me trinca que allá todo el mundo va a hacer la pata ancha, al final la familia sostiene y en el peor de los casos yo me quedo a vivir con mamá y mi hermana a la espera de otra chance». «Cada cual debe tener su idea», pensó Lucho, que sin hablar demasiado había estado echando sondas para todos lados. «Cada uno se las arreglará a su manera si no hay un entendimiento *clone* como diría Roberto, pero de Buenos Aires no se pasa sin que las papas quemen, me lo dice el instinto. Esta vez fue demasiado». (Cortázar, 1996:119)³

Este ejemplo es un caso especial dentro de las premisas que se autoimpone Cortázar para construir el cuento. Según una regla que Cortázar insinúa en la «*Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*», cada una de las piezas musicales se corresponde con un párrafo del cuento. Como puede obser-

³ En ambos párrafos aparecen mencionados otros personajes, pero son Paola y Lucho los que intervienen en la acción, en este caso pensando. Ej: «pensó Paola» y «pensó Lucho».

vase más arriba, los personajes están en dos párrafos, pero en este caso lo que prima es el interlineado que separa los bloques, es decir que dos párrafos sin separación de interlineado deben contabilizarse como un único párrafo. Esta separación de los párrafos, que es la que nos permitió corroborar la correspondencia entre el orden y los instrumentos de las piezas del disco y la estructura del cuento, no siempre coincide con la estructura declarada en la tapa del disco. Atribuimos esta diferencia a un error de imprenta en el cual no repararon lo suficiente los editores de la versión que fue analizada en este trabajo⁴. La contrastación con otras ediciones permitieron, corroborar la correspondencia entre la cantidad de párrafos separados por el interlineado del cuento y las piezas de la colección. Por otro lado, el dispositivo de correspondencias entre instrumentos y personajes que plantea Cortázar, descansan sobre la visión subjetiva de quien tiene que interpretar quienes son los personajes que «intervienen en la acción» y quienes son nombrados por otro tipo de necesidades. En el caso que acabamos de citar, Karen y Roberto, no debieran ser tenidos en cuenta dentro del esquema ya que no desarrollan otra acción que formar parte de los pensamientos de Paola. Por ende, la vinculación entre instrumentos y personajes no es del todo directa, como lo enuncia Cortázar.

Sobre la escritura en sí: Cada fragmento corresponde al orden en que se da la versión de la *Ofrenda Musical* realizada por Millicent Silver; por un lado el desarrollo de cada pasaje procura asemejarse a la forma musical (canon, trío-sonata, fuga canónica, etc.) y contiene exclusivamente a los personajes que reemplazan a los instrumentos con arreglo a la tabla supra. Será pues útil (útil para los curiosos, pero todo curioso suele ser útil) indicar aquí la secuencia tal como la enumera Frederick Youens, con los instrumentos escogidos por la señora Silver:

Ricercar a 3 voces: Violín, viola y violoncello.

Canon perpetuo: Flauta, viola y fagote.

Canon al unísono: Violín, oboe y violoncello.

Canon en movimiento contrario: Flauta, violín y viola.

Canon en aumento y movimiento contrario: Violín, viola y violoncello.

Canon en modulación ascendente: Flauta, corno inglés, fagote, violín, viola y violoncello.

⁴ La edición analizada es la de Queremos tanto a Glenda publicada por editorial Alfaguara, en ella se detectaron dos interlineados que no se corresponden con la separación de los párrafos que tendría que darse.

Trío-Sonata: Flauta, violín y continuo (violoncello y clave).

1. Largo
2. Allegro
3. Andante
4. Allegro

Canon perpetuo: Flauta, violín y continuo.

Canon «cangrejo»: Violín y viola.

Canon «enigma»:

- a) Fagote y violoncello
- b) Viola y fagote
- c) Viola y violoncello
- d) Viola y fagote

Canon a 4 voces: Violín, oboe, violoncello y fagote.

Fuga canónica: Flauta y clave.

Ricercar a 6 voces: Flauta, corno inglés, fagote, violín, viola y violoncello, con continuo de clave. (Cortázar, 1996:224-225)

«Clone» (el cuento) necesita de varias obras que lo precedan para poder existir: El *Tema Regium*, la *Ofrenda Musical*, y el registro fonográfico de Millicent Silver.

4 · «CLONE» (EL CUENTO) COMO INSUMO PARA «CLONE» (LA ÓPERA)

Antonio Zimmerman nació en Buenos Aires en 1971. Estudió composición con Roberto Caamaño, Marta Lambertini, Gerardo Gandini y Pablo Cetta. La ópera de cámara *Clone* es el resultado de un encargo que le hiciera el Centro de Experimentación Musical del Teatro Colón (Fessel, 2007:173), estrenada en julio de 2007.

La ópera de Zimmerman se relaciona con el cuento de Cortázar a través de la línea argumental, pero al mismo tiempo, es factible aseverar que existe una relación previa entre la música y el cuento tal como lo explica Cortázar:

Una conversación casual me trajo el recuerdo de Carlo Gesualdo, madrigalista genial y asesino de su mujer; todo se coaguló en un segundo y los ocho instrumentos fueron vistos como los integrantes de un conjunto vocal; desde la primera frase existiría así la cohesión de un grupo, todos ellos se conocerían y amarían u odiarían desde antes; y además, claro, cantarían los madrigales de Gesualdo, nobleza obliga. Imaginar una acción dramática en ese contexto no era difícil; plegarla a los sucesivos movimientos de la *Ofrenda Musical* contenía el reto, quiero decir el placer que el escritor se había propuesto antes que nada. (Cortázar, 1996:223)

La música de Gesualdo⁵ está presente efectivamente, al igual que el *Tema Regium* en la ópera de Zimmerman, y para abordar su análisis daremos paso a el punto de vista del mismo autor que declara los materiales utilizados y de qué manera están trabajados:

Clone, publicado en el libro *Queremos tanto a Glenda*, narra la historia de un grupo de madrigalistas. Los personajes están en medio de una gira internacional que culminará en Buenos Aires. El grupo canta obras de Carlo Gesualdo (1560-1613) príncipe de Venosa, madrigalista genial y asesino de su mujer. Sandro, el director del grupo, se enamora de Franca, la soprano, quien está casada con Mario. Los personajes reproducen a la vez, la vida y la obra de Gesualdo. En la interesantísima «*Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*» Cortázar cuenta cómo basó la estructura del relato en el molde de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach. En 1747 Bach viajó a Postdam para visitar a Federico el Grande. El rey le dictó al compositor un tema con el que Bach improvisó deslumbrantes fugas y cánones. Federico pidió una fuga a seis voces, pero el tema no era apto y Bach improvisó con otro tema. Al regresar a Leipzig, Bach compuso la fuga y otras 12 piezas sobre el tema real y se las envió a Federico como *Ofrenda Musical*. Cada párrafo de *Clone* corresponde a una sección y cada cantante a un instrumento de la *Ofrenda Musical*.

⁵ Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa y conde de Conza (Venosa, Basilicata, 8 de marzo de 1566-Avellino, Campania, 8 de septiembre de 1613) Compositor y laudista. Publicó 4 libros de madrigales entre 1594 y 1596 mientras residía en la corte de los Este, en Ferrara. Cuando volvió a Nápoles 1597 compuso otros dos libros de madrigales publicados en 1611. Estos tienen una complejidad armónica de avanzada en relación con las composiciones de sus contemporáneos. En el siglo XX, por ejemplo, estos madrigales fascinaron e inspiraron a Igor Stravinsky. También escribió motetes y canciones religiosas. En 1590 su primera esposa y su amante fueron asesinados por órdenes de Gesualdo, un evento que se analiza en el libro *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa: Musician and Murderer* (1926) escrito por Cecil Gray y Philip Heseltine.

La ópera consta de un prólogo y nueve escenas, y tendrá una duración total de unos 60 minutos. La música se mueve en un área amplia, que abarca desde citas textuales hasta alusiones veladas. En un primer nivel los instrumentos remiten a dos universos distintos que se complementan. La viola da gamba pertenece al pasado, a la época de Bach y Gesualdo, al universo sonoro del que forman parte los madrigales. El bandoneón, en cambio, remite al tango, omnipresente en el cuento. El tango representa tanto lo moderno, la realidad de los personajes, como las historias de machos y compadritos. En ambos universos coexisten la traición, la venganza, los celos y la muerte. En un segundo nivel los instrumentos tienen una relación cruzada. La viola da gamba es un instrumento fuertemente emparentado con la guitarra y, por lo tanto, con el tango. El bandoneón está emparentado con el acordeón y el armonio. Es un órgano portátil y, por ende, vinculado a la música vocal religiosa, tan cara a Bach como a Gesualdo. Además de componer música sacra a seis voces, como forma de expiación, Gesualdo mandó construir iglesias y capillas. (Zimmerman, 2010).

5 · DETALLES DE LOS MATERIALES POR ESCENA

ESCENA I

El texto del madrigal xv «Tú m'uccidi, o crudele» está cantado en castellano por la soprano tomando algunas frases musicales en forma casi textual (particularmente las dos primeras frases de la soprano en el madrigal). Se podría hablar de paráfrasis en cuanto a la utilización del madrigal en esta escena.

XV

A

Tu m'uc-ci - di, o cru-de - le,
 Tu m'uc-ci - di, o cru-de - le,
 Tu m'uc-ci - di, o cru-de - - - le, o
 Tu m'uc - ci - di, o
 Tu m'uc-ci -

Durata ca. 8 min

Escena I
Franca sola

Senza Misura

ca. 72

mf

Tu me ma - tas, oh cru - ci

ppp *pp*

f *p (subito)*

ESCENA 3

La estructura de la escena está construida sobre las notas del *Tema Regium* a cargo de la viola da gamba. Las notas están dispuestas a modo de *cantus firmus* con excepción del motivo cromático que está textual (en la viola da gamba, en cambio en el bandoneón aparece el motivo cromático descendente como variación).

TEMA DEL REY

1A

Cromatismos A

tr

CLONE

Cromatismos B

pp *p*

Senza Misura

ca 60

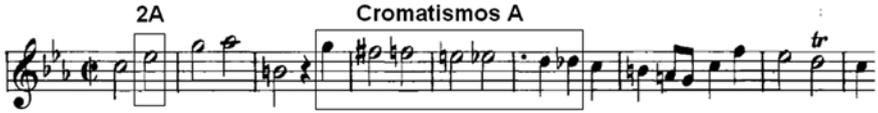
Rallentando molto

1B

ff

TEMA DEL REY

2A Cromatismos A



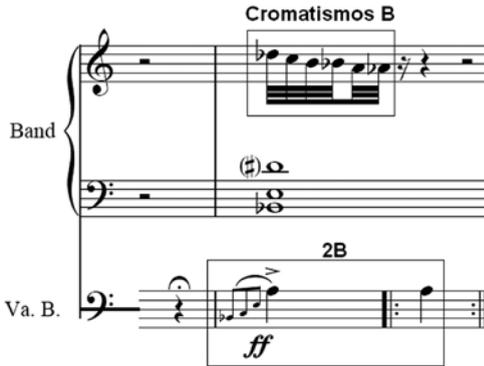
Musical notation for 2A Cromatismos A, featuring a melodic line with a trill (tr) at the end.

CLONE

Cromatismos B

Band

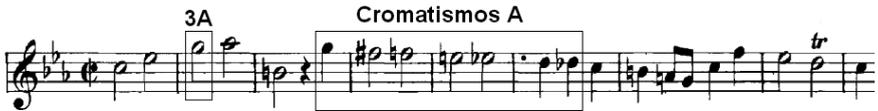
Va. B. 2B *ff*



Musical notation for CLONE Cromatismos B, showing a band part and a bassoon (Va. B.) part marked *ff*.

TEMA DEL REY

3A Cromatismos A



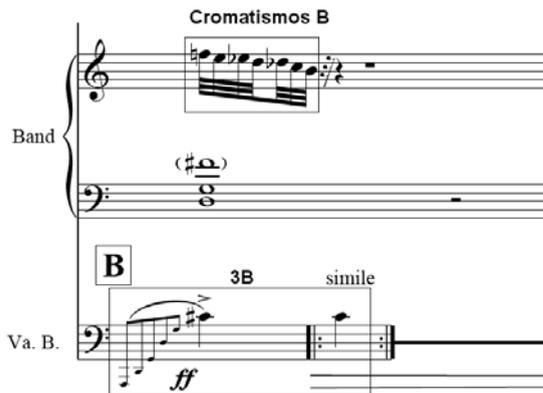
Musical notation for 3A Cromatismos A, featuring a melodic line with a trill (tr) at the end.

CLONE

Cromatismos B

Band

Va. B. B 3B simile *ff*



Musical notation for CLONE Cromatismos B, showing a band part and a bassoon (Va. B.) part marked *ff* and *simile*.

TEMA DEL REY

4A Cromatismos A

CLONE

Cromatismos B

Band

Va. B.

TEMA DEL REY

5A Cromatismos A

CLONE

Cromatismos B

Band

Va. B.

El resto del material musical está construido sobre elementos de los siguientes madrigales del libro v: XII «O voi troppo felici» y el de la escena I «Tu m'uccidi, o crudele». Estos materiales aparecen en el bandoneón (que emula al órgano), luego se suman los cantantes utilizando matófonos⁶ y poco después cantan con texto (esta vez en italiano).

En este punto, no podemos dejar de observar que lo que el compositor «cita» en este caso es una cadena cromática de notas que no se corresponden exactamente con el *Tema Regium*: en primer lugar, el ritmo no es el mismo y la cantidad de notas citadas tampoco es la misma, por ende, al tratarse de de una estructura uniforme, la cita solo puede ser delimitada por aproximación.

A la vez la soprano –fuera de escena– canta fragmentos del madrigal XVII «Poi ch'è l'avida sete».

A
XVII

(Prima Parte)

Poi -

C'hai del mio

Poi - ch'è l'a - vi - da se - te C'hai del mio

Poi - ch'è l'a - vi - da se - - te C'hai del mio tri -

C'hai del mio tri - - sto e

B

(detrás de escena)

23

F

tempo proprio

Poi - ch'è l'a - vi - da se - te

⁶ Se trata de un instrumento informal utilizado por el grupo musical-humorístico argentino Les Luthiers. Recibe su nombre del «Mate», una especie de calabaza hueca en la que se bebe la tradicional infusión de «yerba mate», ya que el instrumento se construye con ese recipiente.

El material de los madrigales está utilizado como *collage* y es mucho más reconocible que el del *Tema Regium*.

ESCENA 4

El «fondo» de la escena 3 pasa a primer plano. La soprano (Franca) en escena ensaya fragmentos del madrigal xvii «Poi chè l' avida sete» (primero en italiano y luego en castellano) se pasa de la cita a la paráfrasis. El director y el marido intercalan comentarios.

Durata ca. 9 min

Escena 4
Poiche l' avida sete

♩ = ca. 69

Franca

mp

Poi - che l' a - vi - da se - te Poi - che l' a - vi - da se - te

Bandoneon

pp *mp*

Viola Bajo

♩ = ca. 69 arco

pizz *mp*

ESCENA 5

Todos ensayan «O voi troppo felici». Es la primera vez que cantan fragmentos textuales (a cinco voces). El madrigal aparece por momentos explícitamente en primer plano y –por momentos– en un plano secundario. Un fragmento pasa del italiano a boca *chiusa* y luego se «madrigalizan» comentarios de los personajes.

A

Quel — che a voi so - pra - van - za, ahi,
Quel — che a voi so - pra - van - za, ahi,
Quel — che a voi so - pra - van - za,
Quel — che a voi so - pra - van - za, ahi,
Quel — che a voi so - pra - van - za, ahi,

B

mp
F Quel che a voi so - pra - van - za,
mp
P Quel che a voi so - pra - van - za,
mp
L Quel che a voi so - pra - van - za,
mp
M Quel che a voi so - pra - van - za,
S
mp
R Quel che a voi so - pra - van - za,
mp
Band
mp
Va. da gamba

ESCENA 7

En la línea del tenor aparecen breves alusiones al madrigal II «S'io non miro non moro» y al *Tema Regium*.

ESCENA 9

Idem escena I. (Zimmerman, 2010)

XV

A

Tu m'uc - ci - di, o cru - de - le,
Tu m'uc - ci - di, o cru - de - le,
Tu m'uc - ci - di, o cru - de - - - le,
Tu m'uc - ci - di, o
Tu m'uc - ci -

Durata ca. 8 min

Escena 9

Franca sola B

Tu me ma - tas, oh cru - el...
Senza Misura
ca. 72
Senza Misura
ca. 72
f p (súbito)

En su descripción, Zimmerman enumera una serie de procedimientos como la cita, la paráfrasis, el *collage*, las «madrigalizaciones», de los que se vale para componer la obra. Además, distingue entre los materiales que se hacen explíci-

tos y los que se muestran solapadamente, lo que hace suponer que el compositor es plenamente consciente de la práctica en la que está incurriendo.

La ópera de Zimmerman adiciona cuatro madrigales de Gesualdo a los *cantus prius factus*⁷ a la serie de fuentes que se integran a la ópera.

6 · SÍNTESIS

Las imágenes de los mosaicos romanos se componen combinando pequeños fragmentos llamados teselas. Estas teselas pueden ser de diversos materiales: vidrio, piedra, cerámicas o, en muchos casos, las teselas son fragmentos de otros mosaicos. Amalgamados en la argamasa, los fragmentos de mosaicos se implican en un nuevo mosaico.

En mayor o en menor medida, la composición musical (y la escritura literaria), entendida como un proceso creativo, se comporta de manera análoga a los mosaicos. Asumiendo que la composición *ex nihilo* es un ideal pocas veces alcanzado, si es que se da en algún caso, siempre se está apelando a otros materiales preexistentes: líneas melódicas, sucesiones armónicas, texturas, esquemas formales, etc.

Con este artículo nos propusimos rastrear la procedencia de los materiales, identificarlos y caracterizarlos. También intentamos determinar de qué manera se reconvierten esos materiales para terminar conformando una obra nueva. Es así que entendemos que el *Tema Regium* de Federico El Grande, es el insumo básico con que Bach compone las piezas que conforman la *Ofrenda Musical* que, ordenamiento mediante de Millicent Silver, proporciona la estructura que motiva a Cortázar para escribir el cuento «Clone», que sirve de argumento para la ópera homónima de Zimmerman y de excusa para invocar madrigales de Gesualdo.

⁷ El término parece haber sido utilizado por primera vez en el siglo XIII por Franco de Colonia en su tratado *Ars cantus mensurabilis* (ver StrunkSR1, 153). Franco utilizó el término para referirse a la melodía preexistente tomada como base para la polifonía a dos partes, o *discantus*, que se utilizaba para la línea del tenor, al que se le añadía una voz superior o «discanto». En escritos posteriores la expresión *cantus prius factus* se generalizó como sinónimo de *Cantus firmus*. En este caso, lo utilizamos metafóricamente para referirnos a todo material preexistente que pueda ser utilizado para la composición de una obra.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSO, ALBERTO (1986). *La época de Bach y Haendel*. ed. EDT.
- CORTÁZAR, JULIO (1996). *Queremos tanto a Glenda*. Alfaguara.
- FESSEL, PABLO COMP.(2007). *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- NEUBAUER, JOHN (1992). *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- ZIMMERMAN, ANTONIO. Comunicación personal. 13 de octubre de 2010

Registro bibliográfico

DÍAZ GEROMET, L.: «Interrelaciones entre música y literatura: Bach · Cortázar · Zimmerman», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 16, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 114-130.

Descriptor / Describers

Música · Literatura · Bach · Cortázar · Zimmerman / Music · Literature