



Trayectoria de Edipo en la historia de la ópera

Beatriz Cotello
Corresponsal ante la Ópera de Viena
Austria

Trayectoria de Edipo en la historia de la Ópera

Resumen: Este trabajo presenta la evolución del tema de Edipo en la historia de la ópera. Se destaca, en primer lugar, la ausencia del personaje en el repertorio del siglo XVII, en los comienzos del género, omisión llamativa, dado que en el XVII y el XVIII la *ópera seria* tiene como protagonistas, casi exclusivamente, a personajes de la antigüedad clásica.

En su devenir, el género fue incorporando el drama edípico: en el s.XVIII, algunos elementos de la historia del personaje permiten la construcción de una obra con final feliz, siempre que no perturbe al público aristócrata; el XIX, más proclive a la tragedia, produce numerosas versiones, que hoy reposan en archivos y bibliotecas sin posibilidades de subir a la escena.

Por fin, en el s.XX, Edipo aparece en toda su grandeza trágica, a través de dos exponentes fundamentales: la ópera-oratorio *Oedipus Rex* de Igor Stravinsky y la ópera *Oedipe* de Georg Enescu, obras que se consideran clásicas y continúan en plena vigencia. El artículo analiza algunas particularidades de los textos utilizados por ambos músicos y refiere, en forma sucinta, las circunstancias que rodean la creación de las respectivas obras.

Palabras clave: Ópera | Edipo | Stravinsky | Enescu

Oedipus's Drama as Opera Subject

Abstract: An overview of Oedipus's presence in Opera history, from the very first Oedipus by Henry Purcell at the end of the XVIIth. Century, to the most important opera versions composed in the XXth.: *Oedipus Rex* by Igor Stravinsky and *Oedipe* by Georg Enescu. It is remarked how late opera composers started to set music to *Oedipus* drama, given that, at the beginning of the Opera development as a music genre, in the XVIIth century, most opera subjects were taken from Greek mythology. A reason could be that the opera public at those times, mainly the aristocracy, would like better bucolic or heroic subjects.

An Opera by Sacchini, *Oedipe á Colonne* obtained a great success at the end of the XVIIIth. Century. It consisted of a distorted version of Sophocles's original, including a happy and joyous end, in order to please Louis XVI and Marie Antoinette and their court. Romanticism gave Oedipus new shapes, which have disappeared from theater scene.

A deeper analysis is made about the two great Oedipus operas composed in the first half of the XXth. Century: Stravinsky's *Oedipus Rex* and Enescu's *Oedipe*: the author makes some remarks about particularities in the text in both operas, and comments on the circumstances of their creation. The musical material of the century is considered to be the best possible way to express Oedipus's life drama.

Keywords: Opera | Oedipus | Stravinsky | Enescu



La mitología clásica ha sido y es fuente de inspiración para artistas de todas las ramas del arte. Cada época imprime a ese material su sello particular, al poner de relieve una figura u otra y presentarlo bajo distintos aspectos y en variadas formas.

La ópera es un género que surge de las inquietudes de los intelectuales del Renacimiento por redescubrir la tragedia griega; por tal motivo, desde los albores toma los temas de la Antigüedad clásica. En los ss. XVII y XVIII “el helenismo domina la escena operística desde la altura de sus coturnos”, según afirma el musicólogo español Adolfo Salazar (1994: 139). En el s. XIX, con el apogeo del Romanticismo, las preferencias de músicos y libretistas se orientan hacia temas históricos y literarios más recientes. Los personajes del mundo helénico dan un paso atrás, para retornar con más intensidad dentro de la producción operística del s. XX.

Se intentará, entonces, seguir los pasos del tratamiento que ha recibido el mito de Edipo durante el proceso evolutivo del género. Se verá qué autores se valieron de su figura y qué modalidades adquirió dicho tratamiento, según iba variando la tendencia dominante en el arte y la literatura y el tipo de público al que las obras iban dirigidas.

Una ausencia notable

Si bien un antecedente remoto de la ópera fue la representación de *Edipo Tiranno* en Vicenza, en 1585, con música incidental de Andrea

Gabrieli, el personaje no vuelve a aparecer en escena hasta fines del s.XVII. La ausencia llama la atención, sobre todo porque en ese siglo desfilaron por los escenarios de las cortes y de los teatros de ópera existentes, una miríada de personajes mitológicos, entre ellos los héroes y heroínas de las tragedias clásicas de la antigüedad.

El primer *Edipo* en forma de ópera se debe al músico inglés Henry Purcell (1659-1695), quien la compuso en 1692. Por entonces, la ópera italiana todavía no había penetrado ampliamente en el archipiélago británico. Predominaban espectáculos precursores del drama musical denominados *masks*: composiciones escénicas que incluían monólogos, diálogos, música y danza, sobre textos mitológicos o alegóricos.

Purcell, "en cuya personalidad convergen la experiencia de la música italiana y la riqueza y madurez de la música instrumental inglesa" (Mila: 1998, 124), compuso sobre todo música escénica para acompañar diversas piezas de Shakespeare. El escaso desarrollo de la escena operística en Inglaterra le brindó pocas oportunidades de incursionar en el género; dejó, sin embargo, la ópera *Dido y Eneas* (1689), que se considera una obra maestra y mantiene su vigencia hasta el día de hoy. Su ópera *Oedipus*, en cambio, no dejó una traza muy profunda en la historia de la música.

La moda mitológica continúa en el s.XVIII, pero siguen siendo escasas las versiones musicales de *Edipo*. El crítico musical Oswald Panagl (1997:12) atribuye esta carencia a

la dificultad de representar, poner en música, y conseguir un público apto para deglutir esa mezcla de parricidio, incesto con la progenitora, y autocastigo consistente en pincharse los ojos con el prendedor de la misma madre/esposa, que acaba de ahorcarse.

Es fácil imaginar que la aristocracia, que conformaba entonces el grueso del público de ópera, no fuera proclive a metabolizar una dieta tan indigesta. Prefería los temas bucólicos, los idilios pastoriles o las epopeyas con héroes triunfantes. Aceptaba, sin embargo, los dramas de contenido

humanístico que implicaran la resolución de conflictos¹ –siempre que pudiera llegarse a un final feliz- con cantos y bailes jubilosos.

Edipo no muere pero preanuncia el fin de una época

Dentro de la tónica de aceptar el drama pero no sus consecuencias trágicas, se encuentra la ópera *Oedipe à Colone* de Antonio Sacchini (1730-1786). Fue estrenada en la Corte de Versalles unos meses antes de la muerte del compositor.

Sacchini, músico de cierto renombre en su momento, fue introducido en la corte de Francia por indicación de la Reina María Antonieta, aconsejada por su hermano José II de Austria, protector de Mozart.

La ópera se basa en la obra homónima de Sófocles, con sustanciales modificaciones del libretista, Nicolás Guillard.

La versión comienza con Polínice, que solicita la ayuda de Teseo contra su hermano Etéocles, usurpador del trono de Tebas. Teseo le otorga su patrocinio, lo mismo que la mano de su hija Eriphila, pero en el momento de invocar la protección de los dioses, Polínice debe confesar que en el pasado se había aliado con su hermano para expulsar de la patria a su padre Edipo. Polínice parte inmediatamente en busca del perdón de su progenitor y por fin coincide con él en la sacra gruta de Colono, donde Edipo insiste en maldecirlo, lo mismo que a Etéocles. Polínice está dispuesto a renunciar al trono de Tebas y aún a reinstalar a Edipo en su reino, con tal de ser perdonado, pero Edipo no cede ante sus ruegos ni los de Antígona. Por último, en un largo trío con sus hijos, cambia súbitamente de parecer y consiente en otorgar su perdón. Puede entonces procederse al anhelado himeneo con la bendición de los dioses y el júbilo del coro.

Mediante esa hábil voltereta, el libretista libera a su público del penoso deber de acompañar a Edipo en su tránsito final y lo regocija con alegres cánticos.

La obra posee cierto mérito musical: el compositor “adopta un enfoque sobrio e intimista y trata el drama con fineza melódica” (Grove Dict., 1992: 651), dentro de la corriente de la “ópera reformada” iniciada por Gluck unos años antes.² La ópera no se pone en escena en la actualidad, pero ciertos fragmentos, especialmente apreciados por el público, suelen interpretarse en salas de concierto.

Tal como Sófocles en su momento, Sacchini no pudo ser testigo del éxito de su *Edipo en Colono*. La pieza fue llevada a París poco después de su muerte y llegó casi a las seiscientas representaciones.³

Los vientos del Romanticismo traen consigo a Edipo en nuevas versiones

El temporal revolucionario con que se cierra el s. XVIII afecta también a esta manifestación artística (la ópera) que había hecho las delicias del mundo de la aristocracia y la cultura (Mila, 1998: 222).

El sistema de vida hedonista de las clases dominantes sufre un severo revés, al tiempo que se afianza el papel económico y social de la burguesía, que empieza a encontrar su lugar en los palcos de los teatros de ópera. Al cambiar la composición del público, cambian en consecuencia sus gustos; se requieren dramas más concretos y reales. Bajo la influencia del Romanticismo, las preferencias se inclinan hacia los temas históricos, que reflejan la aspiración generalizada de los pueblos hacia la libertad política – como en *Fidelio* (1827) de Beethoven o *Guillermo Tell* (1830) de Rossini- y hacia la exaltación de las relaciones sentimentales, particularmente los amores contrariados, como en *Lucía de Lamermoor* (1837) de Donizetti.

No se podrá considerar a Edipo como el héroe romántico por antonomasia, al estilo de un joven Werther, pero resulta una figura compatible con el Romanticismo, por su atormentada búsqueda de la identidad y por el acoso de que es objeto por parte del destino, de modo que

en el s.XIX hay una buena cantidad de óperas basadas en su figura.⁴ Los autores no son los más conocidos del gran público ni aparecen en la literatura musical corriente, con excepción de Mendelssohn (1809-1847), quien no ha pasado a la historia por su ópera *Edipo en Colono* (1845) sino por sus sinfonías, oberturas y canciones sin palabras.⁵

El “verismo”, estilo operístico que surge a fines del s.XIX – caracterizado por tomar sus temas de la realidad contemporánea, o por tratar temas históricos con crudeza y realismo- también tiene su *Edipo Re*: el de Ruggiero Leoncavallo. Fue estrenado en Chicago en 1920 y proporcionó un gran triunfo al barítono Titta Rufo, en el rol protagónico, quien, no obstante, pronto cayó en el olvido.⁶

Los dos monumentos musicales a Edipo surgen de la revolución sonora del s. XX

A principios del s.XX se produce una transformación fundamental en las concepciones musicales que habían regido hasta el momento. Arnold Schoenberg e Igor Strawinsky introducen innovaciones revolucionarias, el primero en materia de armonía y el segundo en el ámbito del ritmo y el color orquestal. Ambos fueron precedidos por Debussy, que en los últimos años del s.XIX había desconcertado al público francés con su *L'après midi d'un faune*, obra que rompía con el sistema imperante de modos mayor y menor. A partir de ellos, el idioma musical no será el mismo en lo armónico, rítmico, tonal ni orquestal.

El primer cuarto del siglo es de gran riqueza en materia de producción operística; es la época de estreno de óperas de Puccini –conocido por su *Tosca* (1900) y otros personajes femeninos- y de Richard Strauss con su impresionante *Electra* (1909) y otras piezas. Estos compositores introducen innovaciones interesantes, sin llegar a romper del todo con los cánones establecidos. El *canon* es transgredido, en cambio, por Alban Berg,

partidario de las teorías armónicas de Schoenberg, que irrumpe en los escenarios con *Wozzek* (1925).⁷ Debussy contribuye con *Péllèas et Mélisande* (1902).

No se puede decir que el s. XX haya estado dominado por este estilo de ópera, así como la ópera romántica (Verdi, Massenet, Wagner) del s.XIX habría sustituido a las precedentes en los escenarios. Tal como ocurre en otras ramas del arte, en el s.XX hay una coexistencia de estilos y las preferencias del público de ópera se inclinan decididamente hacia los músicos del pasado. La producción de obras es sensiblemente inferior en número a la del siglo anterior y muchas no pasan de ser un esfuerzo de innovación por parte de las escuelas de música y los teatros, que se agota después de unas pocas funciones.

No en vano afirma Massimo Mila (1998:317):

La rapidez y radicalidad de estos cambios [...] produjo la escisión entre el público y el arte moderno, que ha llevado a tantos lamentos y de la que se culpa unas veces al público y otras a los artistas.⁸

Entre las óperas que tuvieron buena acogida y superaron la prueba del tiempo, se destacan dos que tienen por héroe al personaje que nos ocupa. Se trata de *Oedipus Rex* del compositor ruso Igor Strawinsky (1882-1971), estrenada en 1927 y *Oedipe*, del compositor rumano Georg Enescu (1881-1955).

Se suele decir que Strawinsky es a la música del s.XX lo que Picasso a las artes plásticas, en el sentido de que

no existe una vía de las muchas que surgen en la composición moderna, que él no haya abierto a lo largo de su dilatada carrera y de su obra multiforme (Mila, 1998:223).

El genio de Strawinsky (1882-1971) se reveló desde sus primeras composiciones. Tuvo ocasión de manifestarse en toda su amplitud desde su encuentro con Serge Djaguilev, el creador de los Ballets Russes, de gran influencia en la transformación del ballet a principios del s. XX. Strawinsky compone para este grupo varias piezas célebres, entre ellas *La consagración*

de la primavera (1913) en la que desata en la música nuevas fuerzas dinámicas, que parecen surgir de un fondo primitivo y misterioso.⁹

Su ópera-oratorio *Oedipus Rex*, compuesta en 1927, participa del carácter ritual de la obra anterior, ritualización acentuada por el énfasis que Strawinsky acuerda a la fonética, más que a la semántica de las palabras y por la repetición de vocablos o frases a manera de exorcismos. Concibe la idea de escribir esta obra en una época de misticismo religioso. Deseaba componer un drama de purificación en una lengua arcaica y sagrada, “no una lengua muerta sino convertida en piedra”, según dice el mismo Strawinsky en sus memorias. (Dömling, 1982:92). Como lengua arcaica elige el latín, inspirado en la lectura de la vida del Santo de Asís¹⁰ y como tema elige el drama de Edipo porque al ser ampliamente conocido no requería una exposición en detalle y le permitía concentrarse en la música.¹¹

El libreto fue escrito por Cocteau sobre la obra homónima y luego vertido al latín por el canónigo Jean Daniélou. Se trata de una adaptación que sigue los lineamientos del original. La acción dramática es precedida por un relator que explica en la lengua del país lo que va a suceder en escena. Tales parlamentos, que según Cocteau añadirían algo de elegancia parisina a la seriedad de la obra, se supone que fueron agregados a fin de compensar al escritor porque su texto iba a ser traducido.¹²

Desde el punto de vista de la dramaturgia, Strawinsky concebía la ópera como una serie de cuadros compuestos de figuras estáticas, cubiertas con máscaras y ubicadas en varios niveles en el escenario. En la partitura se incluye un boceto de su hijo Theodorus con la disposición prevista para los personajes, los cuales no debían desplazarse y sólo podían realizar movimientos con los brazos.¹³ Se estipuló también que los cambios de escena debían señalarse sin mover a los intérpretes: había que destacar unos u otros mediante la iluminación o haciendo bajar telones parciales. Al estatismo de la acción, opone Strawinsky el singular dinamismo musical que es una de sus características. A pesar de una apariencia de frialdad, y muy en contra de la concepción formalista del autor –que sostenía que la música

sólo se expresa a sí misma-, la partitura ofrece momentos de sublime expresividad e intensa vibración humana.

La ópera fue estrenada en 1927, en el Théâtre Sarah Bernhardt de París, en versión de concierto. La primera puesta escénica tuvo lugar en Viena, un año después; a continuación la ópera se difundió por los escenarios importantes del mundo, entre ellos el Metropolitan de Nueva York y el Colón de Buenos Aires en el mismo año, 1931.¹⁴ Se ha representado con regularidad en el resto del siglo.¹⁵

La otra versión monumental del drama en el s.XX es la del rumano Georg Enescu (1881-1955). Enescu fue un músico inscripto en las tendencias de su tiempo, mas no un revolucionario como Strawinsky ni como otros colegas suyos del sudeste de Europa como Bartok, Kodaly y Janacek, quienes crearon un lenguaje propio a partir del folklore de sus países. Enescu, en cambio, compuso en un estilo supranacional en el que se advierte la impronta de su educación musical en Viena –desde los siete años - y en París, con maestros ilustres como Massenet y Fauré.

Su obra *Oedipe*, con libreto de Edmond Fleg, estrenada en París en 1936, es una ópera grandiosa, dramatiza todas las etapas de la vida del personaje, desde su nacimiento hasta su muerte. La ópera tuvo buena acogida pero no gozó de la misma difusión inicial que la de Strawinsky. Redescubierta después de la segunda guerra mundial, se vuelve a representar de tanto en tanto en los principales teatros. En Viena, fue estrenada en 1997.

Enescu tuvo la inspiración de musicalizar este drama, movido por la interpretación del actor Mounet-Sully de la Comédie Française en ese rol, encontró en Edmond Fleg al libretista ideal.

Fleg respeta el contenido de las obras originales (*Edipo Rey* y *Edipo en Colono*), pero modifica el orden de la secuencia temporal. La historia de Edipo previa a la peste en Tebas –relatada por Yocasta y confirmada por el pastor en el texto de Sófocles- en la obra de Enescu está representada en la escena, en dos actos. El encuentro con la esfinge es materia de un tercero. El

cuarto empieza con la peste y el quinto es un resumen de los acontecimientos en Colono.

El tema del destino recorre toda la pieza, como es de esperarse. Sin embargo, los autores no presentan a Edipo como una víctima inerte, sino como un ser que lucha con coraje por imponerse a la profecía que pesa sobre él.

Como muestra de este enfoque puede citarse, por ejemplo, el diálogo de Edipo con la esfinge, que en un largo parlamento se autodenomina “hija del destino”. Declara que éste es tan poderoso, que hasta los dioses le están sujetos. A continuación pregunta, con voz neutra:

ahora, responde, Edipo, si te atreves:
en el gigantesco universo que el destino hace pequeño,
responde, nombra a alguien o a algo
que sea más grande que él.

Edipo contesta con ímpetu:

¡El hombre! ¡El hombre!
¡El hombre es más fuerte que el destino! (Meier, 1997: 68).

más adelante repite su protesta, poco antes de entregarse a la muerte:

¡El delito que he cometido no ha sido voluntario!
¡He triunfado contra el destino!
¡He triunfado contra el destino! (Meier, 1997:96).

El final de la obra posee un cierto toque de redención cristiana, atribuible, posiblemente, a las inquietudes religiosas del libretista, judío de origen y practicante pero con una marcada inclinación hacia el cristianismo.

De acuerdo a la versión de Fleg-Enescu, las Euménides claman por Edipo desde el fondo de la caverna y él acude a su llamado, con la vista recuperada y en compañía de Teseo, envueltos ambos en una atmósfera musical de calma beatífica. Edipo desaparece en un destello de luz y las Euménides lo acogen entonando a coro:

Feliz de aquél cuyo corazón es puro, la paz sea con él.

El tratamiento musical de Enescu en esta pieza se caracteriza por el empleo del *leit-motiv*, práctica introducida en su momento por Richard Wagner. Cada personaje está asociado con un tema musical, al igual que las entidades abstractas: tema del parricidio, tema del destino, tema del triunfo del hombre, entrelazados y combinados de manera muy efectiva. El coro desempeña un rol importante: al hacerse eco de las vivencias de los personajes principales, refuerza el contenido emotivo de la acción dramática.

Respecto de la partitura afirma el crítico argentino Enzo Valenti Ferro (1992:302)

Lo extraordinario de Enescu es la vida que anima a esta música. Una música que es de hoy y de siempre. Ocupa un lugar entre las obras maestras del pasado y lo mantendrá en el porvenir.

Lo mismo puede predicarse, y con más razón, de la fuente original en que abrevaron los creadores presentados en estas páginas. Edipo ha sido y seguirá siendo en el futuro motivo de inspiración para otros dramaturgos y compositores en busca de un personaje que resuma y encarne el drama de la existencia humana. El lenguaje musical desarrollado el s.XX, con sus armonías insólitas y sus disonancias extremas, es y seguirá siendo especialmente apto para la expresión y descripción de las desgarradas situaciones que hubo de sobrellevar en su mítica existencia.

Notas:

- ¹ Un caso típico es la historia de Ifigenia, sobre la cual se han escrito muchas versiones.
- ² Sobre la reforma en la ópera del s. XVIII, *cfr.* Cotello (1998) "El mito de Orfeo y Eurídice en la historia de la ópera" en *Circe* 3. Santa Rosa: 184ss.
- ³ Se supone que murió a causa de los disgustos que le provocaban las intrigas de sus colegas en la corte francesa, quienes le profesaban antipatía por ser el protegido de "esa austríaca".
- ⁴ El catálogo de Franz Stieger consigna doce versiones.
- ⁵ Y naturalmente, por la marcha nupcial de su suite *El sueño de una noche de verano*.
- ⁶ Leoncavallo es el autor de la ópera *I Pagliacci*, que se representa habitualmente junto con otro exponente del verismo: la *Cavalleria Rusticana*.
- ⁷ Más tarde lo hará con *Lulú* (1937).
- ⁸ El director de la Ópera de Viena, Johann Holländer, se quejaba en una oportunidad, porque "Les ofrezco *Wozzek* con los mejores cantantes del momento y el teatro queda medio vacío, en cambio, *Tosca* llena el teatro aún con cantantes mediocres".
- ⁹ Desata también airadas protestas.
- ¹⁰ En sus memorias dice haber encontrado una biografía de San Francisco de Asís en un anticuario en Venecia y la leyó entera esa misma noche (Dömling, 1998: 91).
- ¹¹ Strawinsky manifiesta su inclinación por la cultura griega en sus primeras obras: *Faune et Bergère* y *Pastorale* (1907) y en obras de madurez como *Apollon Musagète* (1928) y *Persèphone* (1934) y el *Ballet Orpheus* (1934).
- ¹² Cocteau intervino como relator en la puesta de *Oedipus Rex* en la Ópera de Viena en 1958.
- ¹³ Esta particularidad dio lugar a que en el estreno de *Oedipus Rex* en el Metropolitan de Nueva York (1931) los personajes fueran interpretados por marionetas, con los cantantes bajo el escenario.
- ¹⁴ Victoria Ocampo, que se había hecho gran amiga de Strawinsky en París, fue la promotora del estreno en Buenos Aires, en el que actuó como relatora.
- ¹⁵ Recientemente, en el Teatro Argentino de La Plata, durante la temporada de ópera del año 2000.

**Fechas de estreno de óperas mencionadas,
en orden cronológico**

- Dido y Eneas* – Purcell (1689)
Fidelio – Beethoven (1827)
Guillemo Tell – Rossini (1830)
Lucia de Lamermoor – Donizetti (1837)
Tosca – Puccini (1900)
Péllèas et Mélisande – Debussy (1902)
Electra – Strauss (1909)
Wozzek – Alban Berg (1925)

Bibliografía

- ABERT, Anna Amalie (1994). *Geschichte der Oper*. Kassel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter-Metzler.
- DAHLHAUS, Carl (ed.) (1992). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. München, Zurich: Piper.
- Das neue Lexikon der Musik* (1987). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- DÖMLING, Wolfgang (1982). *Strawinsky*. Hamburg: Rowolt Biographien. (biografía basada en escritos de Strawinsky y entrevistas con él).
- IRMSCHER, Johannes y Renate JOHNE (eds.) (1999). *Lexikon der Antike*. Berlín: Directmedia.
- LARUE, Stephen (ed.) (1993). *International Dictionary of Opera*. Detroit, London, Washington D.C.: Saint James Press.
- MEIER, Gudrun (1997). *Oedipe, Deutsches Textbuch*, en el programa de la ópera *Oedipe* de Georg Enescu. Wien: Wiener Staatsoper. (Traducción del libreto original en francés).
- MILA, Massimo (1998). *Breve Historia de la Música*. Barcelona: Península.

- PANAGL, Oswald (1997). *Ödipus auf der musikalischen Bühne*, en el programa de la ópera *Oedipe* de Georg Enescu-Edmond Fleg. Wien: Wiener Staatsoper.
- SALAZAR, Adolfo (1994). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música.
- STANLEY, Sadie (ed.) (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: McMillan Press, Grove's Dictionary of Music Inc. New York.
- STIEGER, Franz (ed.) (1975). *Opernlexikon*. Tutzing: Hans Schneider.
- VALENTI FERRO, Enzo (1992). *Breve historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.
- ZENTNER, Wilhelm (ed.) (1969). *Reclams Opernführer*. Stuttgart: Philipp Reclam-Jun.

Fecha de recepción: 13 de julio de 2001 Primera evaluación: 2 de octubre de 2001 Segunda evaluación: 23 de noviembre de 2001
--