



## EL ORATORIO EN EL SIGLO XX.

Emilia Martos Sánchez

Profesora de Música en el IES Entresieras, Purchena (Almería)

Enviar correspondencia a:  
[martosemi@hotmail.com](mailto:martosemi@hotmail.com)

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo realizar una revisión de las principales manifestaciones del oratorio en el siglo XX, considerando para ello la evolución que este género musical ha tenido desde sus inicios. Debido a la escasez de estudios sobre el tema que nos ocupa, la metodología seguida ha consistido en lograr un amplio conocimiento de los orígenes del género, y posteriormente llevar a cabo un vaciado de los oratorios compuestos en el siglo XX, lo cual nos permite obtener una visión general de la cuestión. Con estos datos, podemos concluir que el oratorio es una forma musical que se compone de elementos dramáticos, narrativos y contemplativos, tomando como punto de partida un texto religioso. Sus orígenes más lejanos se encuentran en los textos dramáticos de la Edad Media. Este género ha mantenido íntimas relaciones con la ópera, y su desarrollo ha transcurrido paralelo a la misma. Frente a la homogeneidad que hasta el siglo XX había presentado el oratorio, en dicho siglo se asiste a una enorme diversidad de concepciones en los distintos países en que este se cultiva, así como un descenso en su producción.

**Palabras clave:** Música religiosa, oratorio, ópera, drama.

**ABSTRACT:** The objective of this article is to make a revision of the main Oratorio expressions in the 20th Century, considering for such purpose the evolution of this musical genre from its early origins. Due to the shortage of studies on the topic in question, the methodology used here has consisted of retrieving a knowledge of the origins of this particular genre, and, later, carrying out an exhaustive review of the oratorio works composed in the 20th Century to obtain, thus, a general overview of the matter. After examining these data, we can conclude that the Oratorio is a musical form combining dramatic, narrative and contemplative elements which takes a religious text as a starting point, its furthest origins being found in the Middle Ages. This genre has maintained close relationships with Opera and their developments have run parallel. In contrast with the homogeneity that the Oratorio had shown up to the 20th Century, from that time on, we can witness a wide diversity of conceptions in the different countries in which this genre is cultivated, as well as a decrease in its production.

**Key words:** Religious music, oratorio, opera, drama.

### 1.- INTRODUCCIÓN.

Con el presente artículo, se pretende analizar las principales características del Oratorio en el siglo XX, así como destacar los ejemplos musicales más representativos del mismo, tanto en Europa como en América. Se ha considerado como estructuración más idónea, el hacer una división

bipartita, explicando en un primer apartado los antecedentes del oratorio del siglo XX, para hablar del mismo en el segundo. Todo ello, a su vez, es acompañado de una extensa y justificada bibliografía.

Antes de comenzar a tratar el tema en sí mismo, es necesario hacer una revisión del estado



de la cuestión. El oratorio en el siglo XX es un tema poco tratado como tal, siendo quizás el trabajo más significativo el libro de Smither, titulado *The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries*.<sup>1</sup> En este sentido, son también destacables las voces “Oratorio” y “Oratorium”, del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Smither, 2000), y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* respectivamente (Lauer & Thorau, 1996). Sin embargo, sí son más los análisis y comentarios existentes relativos a los oratorios compuestos durante el siglo XX. Por lo tanto, estos trabajos han constituido una pieza clave en el desarrollo del presente estudio.

## 2.- ANTECEDENTES DEL ORATORIO.

El oratorio se puede definir según Smither (1998), como una forma musical que parte de un texto religioso y se compone de elementos dramáticos, narrativos y contemplativos (p. 716). Las principales diferencias de éste con la ópera radican en el contenido religioso, en las grandes cualidades narrativas y contemplativas de su texto, y en su forma de interpretación a modo de concierto. No obstante, en algunas ocasiones a lo largo de la historia, las diferencias entre ambos géneros han sido mínimas.

Sánchez (2001) elabora también otra definición que aporta nuevos datos a la anterior (p. 125-128). En efecto, matiza que el oratorio presenta un carácter celebrativo o didáctico y un argumento religioso basado en hagiografías o historias bíblicas.

Los antecedentes más lejanos del oratorio, pueden hallarse según Smither (2000), en las ejecuciones musicales de la narrativa sacra y en los textos dramáticos de la Edad Media, tales como el drama litúrgico, el Divino Oficio para las fiestas de los Santos, la Pasión, la *lauda*, el milagro, o los misterios medievales (p. 504). Sin embargo, el auténtico comienzo del género llegará con la última etapa del Renacimiento y los albores del Barroco. Este inicio estuvo íntimamente ligado al contexto del oratorio de Felippo Neri, y a la Congregación dependiente del mismo. A mediados del siglo XVI, comienzan sus encuentros, en los que cantaban *laude espirituales* para entretenerse, aumentando su popularidad progresivamente. Esta última

<sup>1</sup> SMITHER, H.E. (2000). *A history of the oratorio. IV: The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries*. Chapel Hill, NC, USA: University of North Carolina. Esta obra es un compendio de 4 volúmenes.

teoría no es compartida por las investigaciones recientes, las cuales consideran que su origen podría hallarse en la música sacra, debido al gran énfasis otorgado al elemento dramático.

La primera obra designada como oratorio por Burney en su *General History*, fue *La rappresentazione di Anima, et di Corpo*, de Cavalieri (Roma, 1600), sin embargo los teóricos del siglo XX<sup>2</sup> no están de acuerdo en esta designación, considerándola más bien, el último ejemplo de un género antiguo, como era la *Representazione sacra*.

En la segunda década del siglo XVII, aparecen también un gran número de trabajos en el *Teatro armónico spirituali di madrigali* de Anerio, pero será en 1640 cuando se documente a través de una carta<sup>3</sup>, el uso del oratorio en los servicios espirituales.

A lo largo de la historia, la Ópera y el Oratorio han mantenido estrechas relaciones tanto en la música como en el libreto. No obstante, pueden establecerse algunas diferencias entre ambos. Así pues, el libreto del oratorio del XVII-XVIII difería del de la ópera en la temática esencialmente religiosa, en la estructuración en dos partes, en el énfasis en los elementos contemplativos y narrativos, y en el importante papel del narrador. Musicalmente, ambos géneros en estos siglos, mezclan el estilo recitativo, el aria, el arioso y los coros, siendo mínimas las discrepancias entre ellos. Realmente, la diferencia más significativa entre la Ópera y el Oratorio radica en que este último, es un género esencialmente no escénico, aunque también habrá excepciones en ello.

El oratorio en el siglo XVII constituía un género plenamente afianzado en la ciudad de Roma, existiendo dos tipos de desarrollo del mismo. Por un lado el oratorio vulgar y por otro el oratorio latino, diferenciados por el tipo de textos empleados, en italiano y en latín, respectivamente. Carissimi fue el compositor más

<sup>2</sup> Algunos de estos teóricos son: Alaleona, Schenring, Pasquetti, Palisca o Smither. Ver SMITHER, H.E. Oratorio. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Opera* (vol. III; p. 716).

<sup>3</sup> Esta carta fue escrita a G. B. Doni, por Pietro della Valle, en la que este último decía que había compuesto un “Oratorio della Purificazione” para el oratorio romano de la Congregazione dell’Oratorio. Ver SMITHER, H.E. Oratorio. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Opera* (vol. III; p. 716).



significativo del oratorio latino, aunque también compondría en el estilo vulgar.

Además de su presencia en Roma, el oratorio se extenderá a otras ciudades italianas como Bologna, Modena, Florencia y Venecia, así como a otros países europeos. Fuera de Italia, este género llegará primero a las cortes centroeuropeas católico-romanas, tal es el caso de la Corte de los Habsburgo. En España, según Sánchez (2001), encontramos ejemplos próximos al oratorio, pero bajo el nombre de villancico, no siendo hasta el siglo XVIII cuando aparezcan obras plenamente conformadas como tal (p. 125). Esta centuria supondrá la expansión del género al resto de la geografía europea, fundamentalmente en países como Alemania, Francia y sobre todo Inglaterra, donde, en opinión de Smither (2000), el oratorio fue mayormente creación de Andel (p. 515).

A comienzos del s. XVIII el oratorio italiano muestra un nuevo estilo clásico, caracterizado por su énfasis sobre texturas homofónicas y frases simétricas, rasgos estos ya apreciados al final del Barroco. Mientras tanto, continúa siendo significativo fuera de Italia, esencialmente en Viena. En Francia, será a mediados de este siglo cuando se adopte un estilo plenamente clásico, al igual que ocurrió en Alemania, donde será representativa la aportación de Haydn, con obras como *La creación* o *Las Estaciones*. Inglaterra, marcada por la huella dejada por Handel, creará un Festival coral para el fomento de los oratorios de este compositor. Por lo que respecta al continente americano, la interpretación de este género coincide con el surgimiento de la vida de conciertos y la creación de sociedades de cantantes en las principales ciudades, en las cuales los oratorios de Handel eran profusamente interpretados.

Según Smither (2000) las íntimas relaciones entre la ópera y el oratorio continuaron en el s. XIX y el XX (p. 717). Los libretos empezaron a seguir la estructura utilizada en las óperas, la música se ciñó a las técnicas operísticas, y continuaron las escenificaciones esporádicas. El concepto alemán decimonónico de oratorio, aunque concebido aún como un género sacro, fue aplicado, en ocasiones, a trabajos puramente seculares. Musicalmente, revelaba una mezcla de procedimientos tanto tradicionales como nuevos. El ámbito inglés, ligado a la tradición de los festivales, tomó como modelos estilísticos la música de Handel, Haydn, y Mozart, y posteriormente de Mendelssohn, hasta que a

finales del siglo, se adoptaron nuevas direcciones. Para España e Italia, el siglo XIX significó el declive del género.

Aunque en el siglo XX no existió una orientación generalizada del Oratorio en materia formal o de contenido, hubo numerosas e interesantes soluciones individuales, tal como señala Michels (1992).

### 3.- EL ORATORIO EN EL SIGLO XX.

En el siglo XX, el Oratorio asiste a una gran diversidad de soluciones, frente a la homogeneidad presentada hasta entonces. En efecto, se tomarán nuevas direcciones tanto en Italia como en el resto de los países en los que el oratorio era cultivado.

En Italia, son varios los compositores que se lanzarán a trabajar en éste género, entre los cuales destacan Lorenzo Perosi y Peter Hartmann. Los oratorios de Perosi<sup>4</sup> tuvieron un gran éxito en el cambio de siglo, gracias en parte, según Waterhouse (2000b) a *su frescura y espiritualidad afable* (p.445). Perosi rechazó el oratorio vulgar del s. XVIII y del s. XIX, volviendo al estilo de Carissimi, impregnando a éste de una gran expresión religiosa. Hartmann continuará en la misma línea de Perosi, utilizando un material post-wagneriano y tomando como base textos latinos.

Además de estos dos compositores, cabe destacar también dentro del ámbito italiano los siguientes nombres: Wolf-Ferrari, Malipiero, Lucino Refice, Antonio Veretti, Franco Vittadini<sup>5</sup> y Luigi Dallapiccola. De éste último, Ness (2000)

<sup>4</sup> Waterhouse, en el catálogo de obras de Perosi señala los siguientes oratorios: La Pasión de Cristo según S. Mateo (1897), La transfiguración de Cristo (1898), La resurrección de Lázaro (1898), El nacimiento del Redentor (1899), La entrada de Cristo en Jerusalén (1900), La strage degli innocenti (1900), Moisés (1900), Stabat mater (1904), El diluvio universal (1904), Dies iste (1904), Transitus animae (1907), In patris memoriam (1909), Vespertina oratorio (1912), In Transitu sancti Patris Nostri Franciscini (1936), Natalicia (1937), y El Nazareno (1942-4). Ver WATERHOUSE, J.C.G. Lorenzo Perosi. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. XIX; p. 445).

<sup>5</sup> Según Waterhouse, la música religiosa de Vittadini, y más concretamente la de sus oratorios, refleja una clara admiración hacia Perosi. Ver WATERHOUSE, J.C.G. Franco Vittadini. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. XXVI; p. 813).



no recoge dentro de su producción ningún oratorio, pero sí resalta la polémica generada por su ópera *Ulises* (1960-68); interpretaciones posteriores de la misma, han señalado que una puesta en escena a modo de oratorio no habría suscitado tantas críticas.

El panorama inglés, aunque irradiado por el *Sueño de Geronte* (1900) de Elgar, dejó otros muchos oratorios importantes que atestiguan el fuerte apego que existía hacia el género en este país, estimulado en gran medida por la tradición de festivales corales existente. En 1900, Elgar compondría esta obra, considerada como uno de sus mejores trabajos, basándose en el poema de Newman, cuyo texto ilustraba la muerte de un viejo hombre en el nuevo mundo. Según Diana McVeagh (2000), la temática empleada podría ser considerada como una doctrina cristiana o como una alegoría, pues en efecto, para Elgar, Geronte fue un hombre similar a nosotros y no un sacerdote o un santo (p. 124). La obra, compuesta de forma unitaria aunque con una sola interrupción entre las dos partes, refleja una gran flexibilidad armónica y un fluido cromatismo. Además, por primera vez en la música coral inglesa, la orquesta es tratada con igual expresividad que las voces. Tras éste oratorio Elgar comenzaría otros dos: *The Apostles* (1903), y *The Kingdom* (1906); pensados en un principio de forma individual, fueron proyectados después como los dos primeros de una trilogía, reflejando así la influencia que Wagner había dejado sobre éste. No obstante, según McVeagh (2000) la falta de un boceto previo fue la causa que condujo al fracaso a esta obra (p.124).

Otra figura representativa fue la de Michael Tippett, quién compondría entre 1939-41: *A child of our time*. Este oratorio basará su libreto en los hechos históricos que sirvieron a los nazis como pretexto para comenzar la persecución de los judíos en 1938. Según Long (1947), el argumento y la contemporaneidad de este libreto molestaron, provocando la reacción hostil de alguna gente, que juzgaría la obra en base a éste (p.120). La música estará, por norma general, subordinada al texto a excepción de los coros, que dan la impresión de ser menos aventureros armónica y melódicamente que las arias y recitativos.

*Sancte Civitas* (1923-25) de Vaughan Williams, *The water and the fire* (1960-61) de Anthony Milner, *Jonah* (1935) de Berkeley o *Liverpool Oratorio* (1991) de Paul McCartney, completan el panorama compositivo del oratorio inglés en el s. XX.

Poco fue el interés demostrado hacia la composición de oratorios en la Alemania del s. XX, y más aún durante el período de entreguerras, tal como apunta Smither (2000). Uno de los oratorios más distintivos del ámbito germánico es *Das Buch mit sieben siegeln* (1935-7) de Franz Schmidt, cuyo argumento está basado en el Apocalipsis. De menor efecto fue sin embargo, *Die Jakobsleiter* (1917-1922) de Schonberg, que concebido en un primer momento como parte de un conjunto, quedó finalmente como una obra independiente. Smither (2000) señala también como ejemplos de interés *Das Unaufhörliche* (1931) de Hindemith, *Der Grossinguisiter* (1942) de Blacher, *Ezzdied* (1957) de David, y los oratorios populares de Joseph Hass (p. 522).

Frente al poco desarrollo obtenido en Alemania, en Suiza el género tuvo una gran acogida, siendo la producción alta y de gran calidad. En este sentido, es destacable la figura del compositor Frank Martin. Este realizó cinco oratorios, de entre los que resaltaron *Le vin herbé* (1938-41), *In terra pax* (1944), *Gólgatha* (1945-8), y *Le mystere de la Nativité* (1957-9). El primero es un oratorio secular para doce voces, siete cuerdas y piano, y un texto basado en la novela *Tristán e Isolda* de Joseph Bédier. Billeter (2000) destaca como características musicales más importantes de *Le vin herbé*, la inflexión melódica, el astuto tratamiento rítmico ligado al desarrollo del habla, la aparición de temas con doce notas y un acompañamiento compuesto por triadas perfectas (p. 909). En 1944, Radio Geneva le encargó un trabajo coral para celebrar el día del Armisticio, y Martin compondría el oratorio *In terra pax*, para el cual utilizó palabras de la Biblia. La corta obra se divide en cuatro partes, donde en la primera se expresa la oscuridad de los tiempos de guerra, la segunda refleja el gozo de la paz terrestre, la tercera el perdón entre la existencia humana y la última, muestra la paz divina. En *Gólgatha* dará forma a su personal idea de gran pasión, que fue conformada según Billeter, como consecuencia del impacto que le causó la contemplación de los grabados de Rembrandt: *Las tres cruces*. Así, en esta obra rechaza la idea de composición litúrgica bachiana, optando por un trabajo donde el oyente pueda dibujar sus propias conclusiones. *Le mystere de la Nativité* se trata de un oratorio escénico que recoge influencias, en opinión de Smither (2000), de *Le roi David* de Honegger.



De interés también, dentro del panorama suizo, fueron el oratorio *Thyl Claes, fils de Kolldrager* (1938-45), y *Flucht*<sup>6</sup> (1963-4) de Vogel, *Oratorium nach Sprüchen des Angelus Silesius* (1934) de Conrad Beck, y *Das gesicht Jesajas* (1933-5) o *Das Jahr* (1934) de Willy Burkhard. Los trabajos de este último son de una gran espiritualidad y con una música profunda a la hora de presentar los textos religiosos, tal como señalan Muggler y Lichtenhahn (2000).

Los compositores franceses también contribuyeron a la continuación del género. Destacan entre sus aportaciones *Le roi David* (1921) y *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) de Honegger y *Le martyre* (1911) de Debussy. *Le roi David* fue concebido originalmente como un salmo dramático para el teatro, pero revisado en 1923 como un oratorio. Es considerado como uno de los más poderosos del s. XX por sus rasgos muy bien definidos, sus dibujadas escenas individuales y el lacónico uso de melodías y ritmos. El oratorio dramático *Jeanne d'Arc au bûcher* fue, según Spratt (2000), una creación llena de sentido y fuerza progresiva, debido más a la poética de Claudel, que a la concepción dramática de la obra (p. 681). En ésta aparecen motivos recurrentes que refuerzan la naturaleza dramática y orgánica de la obra; la aparición de saxofones, el empleo de ondas Martenot, y la profusa utilización de la percusión, propicia una original sonoridad. No obstante, Lesure y Howat (2000) señalan que a lo largo de la obra aparecen distintos motivos unificadores, como el de la Cruz, la Pasión o la invocación a Sebastián (p. 106-107). En 1916, Debussy quiso revisar el trabajo y transformar *Le martyre* en un *drama lirique*<sup>7</sup>. Según Smither (2000), la fusión de géneros fue mejor lograda por Strawinsky en su ópera-oratorio *Oedipus Rex* (1926-7).

El oratorio disfrutó en Rusia de plenitud gracias a la secularización del género, que ya había comenzado en el s. XIX. *Oedipus rex*, aunque con un tratamiento litúrgico, constituye un ejemplo de este proceso, gracias a la temática secular que posee. Según Weissman (1952), la

<sup>6</sup> En esta obra, Vogel persiguió la composición de un drama-oratorio. Ver LEVITZ, T. Wladimir Vogel. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. XXVI; p. 861).

<sup>7</sup> Un *drama lirique* representa un género híbrido que contiene elementos del oratorio, del drama sacro y del ballet. Ver LESURE, F. Claude Debussy. En S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. VII; p. 107).

intención de Strawinsky en esta obra fue permitir a la música seguir su propia ley de construcción y desarrollo, para lo cual rechazó la continuidad músico-dramática, y adoptó una solución operística, donde el elemento narrativo es excluido de la música y confiado a un narrador que explica los incidentes ocurridos entre las distintas secciones (p. 232-233).

Así, el oratorio se convierte en un medio para la expresión del sentimiento heroico y patriótico, tal como ocurre en algunos de los compuestos por Kabalevsky, Myaskovsky o Shaporin. La producción de este género aumentó, según Smither (2000), tras la segunda guerra mundial, debido a las demandas suscitadas por el realismo socialista (p. 523).

El continente americano, en opinión de Smither (2000), ofrece también una gran variedad estilística compositiva en el oratorio, así como unos libretos muy dependientes de los temas tradicionales (p. 522). De gran notoriedad son los trabajos de Robert Dett, *Music in the Mine* (1916), *The Charriot Jubilee* (1921) y *The Ordering of Moses* (1937). Éstos se basan en los espirituales afro-cubanos: el primero sobre “Swing low Sweet Charriot” y el segundo sobre “Go Down Moses”. Según Brooks (2000), en *The Ordering of Moses*, Dett empleó una amplia gama de técnicas compositivas, entre las que podemos señalar, repeticiones textuales y de acorde, tratamiento fugado sobre el tema “Go Down Moses” y un movimiento de dramatismo cromático sobre la palabra “Pharaoh” (p. 259).

Otros ejemplos representativos del s. XX americano son *The Guardian Angel* (1925) de Skilton, *Israel and his land* (1939) de Wolpe, *The Passion* (1942) de Bernard Rogers, *Joshua* (1959) de Franz Waxman, *The Creation* (1969) de Vicent Persichetti, *Jonah and the shale* (1973) de Argento y *The Celestial Sphere* (1980) de Wuorinen.

Tras la guerra, se iniciará un nuevo rumbo en todos los ámbitos que afectará también al oratorio. A partir de 1945, aparecen novedosas soluciones, como ocurre en *Spiritus Intelligentiae Santus* (1955) de Krenek, el cual fue realizado sobre una cinta magnética. Son también de gran trascendencia *La transfiguración* (1968) de Messiaen, *Dies irae* (1967) de Penderecki o *Das floss der Medusa* (1968) de Henze. Este último, ideado como un oratorio vulgar y militar y dedicado al Che Guevara, “supuso un gran escándalo y la oposición de la NDR SO y la



*cámara coral RIAS*” (Palmer-Füchsel, 2000, p. 391).

#### 4.- CONCLUSIONES.

Con todo esto, se puede concluir, que aunque la producción de oratorios del siglo XX no es de la magnitud de siglos anteriores, los grandes compositores del siglo no dejan de lado al género, y como se ha visto, realizan sus aportaciones individuales al mismo.

La pluralidad de estilos que afloraron en este siglo marcó también el curso del oratorio, que abandonará las típicas y uniformes soluciones para optar por otras más personales y distintivas, tal como ocurría en otras formas musicales, así como en otras manifestaciones artísticas.

#### 5.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Billeter, B. (2000). Frank Martin. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XV, pp. 908-912). Londres: Macmillan.
- Brooks, C. (2000). Robert Dett. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. VII, pp. 259). Londres: Macmillan.
- Lauer, L. & Thorau, C. (2000). Oratorium. VIII Das Oratorium im 20. Jahrhundert. En L. Finscher (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Vol. VII, pp. 794-799). Kassel: Barenreiter.
- Lesure, F. & Howat, R. (2000). Claude Debussy. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. VII, pp. 96-119). Londres: Macmillan.
- Long, N. G. (1947). A child of our time: a Critical Analysis of Michael Tippett's Oratorio. *The Music Review*, 8, 120-130.
- McWeagh, D. (2000). Edward Elgar. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. VIII, pp. 115-137). Londres: Macmillan.
- Michels, U. (1992). *Atlas de música*, I. Madrid: Alianza Editorial.
- Muggler, F. & Lichtenhahn, E. (2000). Willy Burkhad. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. IV, pp. 625-627). Londres: Macmillan.
- Ness, A. J. (2000). Luigi Dellapiccola. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. VI, pp. 853-859). Londres: Macmillan.
- Palmer-Füchsel, V. (2000). Hans Werner Henze. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XI, pp. 386-397). Londres: Macmillan.
- Sánchez, M. (2001). Oratorio. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. VIII, pp. 125-128). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Smither, H. E. (1998). Oratorio. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Opera*, (Vol. III, pp. 716-717). London: Macmillan.
- Smither, H. E. (2000). Oratorio. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XVII, pp. 503-528). Londres: Macmillan.
- Spratt, G. K. (2000). Arthur Honegger. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. II, pp. 679-684). Londres: Macmillan.
- Waterhouse, J. C. G. (2000b). Lorenzo Perosi. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XIX, pp. 445-446). Londres: Macmillan.
- Waterhouse, J.C.G. (2000a). Franco Vittadini. En S. Sadie (Ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XXVI, pp. 813-815). Londres: Macmillan.
- Weissman, J. S. (1952). Review of I. Strawinsky: *Oedipus rex*. *The music review*, 231-237.

