

## Contexto, texto e intertexto en *Le Chevalier imaginaire* (1984-1986), ópera de Philippe Fénelon

Stéphane ETCHARRY  
Universidad de Reims (Francia)

*Ahí entra la verdad de la historia –dijo Sancho*  
(Cervantes, 2004: 569).

### 1. Fechas, datos, problemática: contexto

*Le Chevalier imaginaire* [*El Caballero imaginario*] es una ópera en un prólogo y dos actos (1984-1986), con una duración de unos ochenta minutos, del compositor francés Philippe Fénelon (nacido en 1952), antiguo miembro de la sección artística de la Casa de Velázquez (1981-1983) y que ahora vive entre Barcelona y París<sup>1</sup>.

La obra, dedicada a Alfredo Font Barrot<sup>2</sup>, representa la primera experiencia escénica de Fénelon. Fue estrenada en París (*Auditorium des Halles*) el 27 de enero de 1992 por el Ensemble Intercontemporain bajo la dirección de Peter Eötvös y con una puesta en escena de Stéphane Braunschweig<sup>3</sup>. La orquesta filarmónica de Radio France acaba de interpretarla de nuevo, en versión de concierto, el último 21 de enero de 2006, bajo la dirección de Jean Deroyer<sup>4</sup>, con la presencia del compositor.

En relación a la temática de este congreso, la ópera representa un género musical del ámbito artístico idóneo para examinar y estudiar las relaciones entre dos lenguajes diferentes pero también complementarios: el lenguaje verbal por una parte y el lenguaje musical, por la otra. El libreto se sitúa en el corazón de estas relaciones puesto que es el

---

<sup>1</sup> A este respecto, Fénelon explica: “Vivir entre dos o varias ciudades es cosa hoy corriente. Mi vagabundeo es también un viaje a través de los mundos del espíritu, ya sean musicales o literarios”: “*Habiter entre deux ou plusieurs villes est aujourd'hui chose courante. Mon errance est aussi un voyage à travers les mondes de l'esprit, qu'ils soient musicaux ou littéraires*” (Fénelon, 1998: 140).

<sup>2</sup> Profesor en la universidad Pompeu Fabra de Barcelona (y nacido en esta misma ciudad en 1947).

<sup>3</sup> Con Leroy Villanueva, barítono (Sancho, el narrador, el Personaje negro), Aurio Tomicich, bajo (don Quijote), Melanie Armitstead, soprano ligera (la Sobrina, voz I), Menai Davies, mezzosoprano (el Aya, voz II), Philip Doghan, tenor (el Cura, voz IV, Personaje I), Luis Masson, barítono (el Barbero, voz III, Personaje II).

<sup>4</sup> Con Vincent Le Texier, barítono (Sancho, el narrador, el Personaje negro), Nicolas Courjal, bajo (don Quijote), Marie Devellereau, soprano ligera (la Sobrina, voz I), Cornelia Oncioiu, mezzosoprano (el Aya, voz II), Stuart Patterson, tenor (el Cura, voz IV, Personaje I), Ronan Nédélec, barítono (el Barbero, voz III, Personaje II).

lugar por excelencia de la metamorfosis o de la alquimia entre estos dos lenguajes. Representa una especie de guión entre una lengua literaria que se adapta a las necesidades de la dramaturgia y de la música, y una lengua “musicalizada” y “teatralizada” que se acuerda de sus raíces literarias. Es lo que precisa Gérard Condé cuando escribe que el libreto ofrece “situaciones, contrastes articulados según una lógica dramática transportable en términos musicales y líricos”<sup>5</sup> (Condé, 2002: 33). Así, la historia de la ópera podría considerarse desde el punto de vista de la historia de las relaciones entre los compositores y sus libretistas, relaciones hechas de divergencias y luchas pero también de convergencias y colaboraciones ejemplares<sup>6</sup>.

Inscribiéndose en el surco trazado, entre otros, por Berlioz, Wagner, Gustave Charpentier, d’Indy, Leoncavallo, Janacek, Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner, Prokofiev, Dallapiccola, Gilbert Amy..., Philippe Fénélon es el autor de su propio libreto<sup>7</sup>. Este compromiso le sitúa

“frente a lo que se podría denominar la exigencia de una fidelidad ininterrumpida; es decir, ante la filiación, o incluso la coherencia de una genealogía entre la observación racional — el tema tal como lo formulan las palabras— y la inspiración, la obra creada, tal como lo vuelve sensible la música. Es un poco como si se tratase para él de comprobar que la teoría, que permite nombrar, puede mantenerse en su aplicación práctica, que permite expresar”<sup>8</sup> (Ramaut, 2002: 194-195).

Durante su juventud, fue el poeta y pianista Claude Ardent<sup>9</sup> quien hizo conocer a Fénélon la poesía y la literatura. Este descubrimiento le hizo por otra parte vacilar entre una carrera de música y una de letras: se inscribió en la Escuela de las Lenguas orientales de París, en 1971, para seguir estudios de búlgaro, de literatura comparada y lingüística. Durante su adolescencia, desarrollo también su gusto por la ópera y la

---

<sup>5</sup> “des situations, des contrastes articulés selon une logique dramatique transposable en termes musicaux et lyriques” (Condé, 2002: 33).

<sup>6</sup> Desde Lully y Quinault hasta Richard Strauss y Hofmannsthal, pasando por Gluck, Métastase [Pietro Trapassi] y Calzabigi, Mozart y Da Ponte, Halévy y Scribe, Gounod, Jules Barbier y Michel Carré, Verdi e Arrigo Boito, Massenet, Louis Gallet y Henri Cain..., para citar las más conocidas.

<sup>7</sup> Después de su adaptación de Julio Cortázar en su segunda ópera *Les Rois* (1988), Fénélon recurrirá finalmente a un libretista en su tercera ópera *Salammbô*, op. 68 (1992-96), obra en tres actos y ocho cuadros, sobre un libreto de Jean-Yves Masson según la novela de Gustave Flaubert.

<sup>8</sup> “face à ce que l'on pourrait nommer l'exigence d'une fidélité ininterrompue; c'est-à-dire face à la filiation, voire la cohérence d'une généalogie entre le propos rationnel — le sujet tel que le formulent les mots — et l'inspiration, l'œuvre créée, telle que la rend sensible la musique. C'est un peu comme s'il s'agissait pour lui de vérifier que la théorie, qui permet de nommer, peut se maintenir dans son application pratique, qui permet d'exprimer” (Ramaut, 2002: 194-195).

<sup>9</sup> Fénélon le dedica su obra *Entre*, op. 25 (1976-1977), para soprano, dos cornos y orquesta de cuerdas, sobre textos de este mismo poeta.

música vocal asistiendo a representaciones de obras de Glück, Puccini, Strauss y, sobre todo, a los 17 años, durante un viaje a Bayreuth, de Wagner.

Así, Philippe Fénelon se enamora de la literatura y la conoce de manera interna y técnica, íntimamente y profundamente. A través del estudio del libreto de su ópera *Le Chevalier imaginaire*, nos proponemos observar cómo se apropia de la novela en la que se basa, cómo la revaloriza con su propia reflexión distanciada sobre la literatura y la dramaturgia y, finalmente, cómo su lectura personalizada desemboca en opciones musicales originales en su nueva creación artística.

## **2. Fidelidad de la lectura cervantina: texto**

El libreto de Fénelon está escrito en francés, con algunas réplicas, de vez en cuando, en castellano —citas de títulos de libros de caballería en el prólogo; acto I, escena 3; una sola intervención en el acto II, escena 3— y en italiano —acto I, escena 3. El texto se basa principalmente en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), en la traducción francesa de 1836 de Louis Viardot (1800-1883) que Jean Canavaggio considera como una de las más conformes con el original.

El mismo compositor se presenta, ante todo, como un fiel lector y admirador de la obra literaria. Considerando la estructura general, se puede notar, en efecto, una especie de resonancia arquitectural entre el prólogo y las dos grandes partes de la novela, y el prólogo y los dos actos de la ópera cuya trama dramática sigue además la cronología de los episodios cervantinos.

El reparto de los papeles prueba también que la mayoría de los personajes proviene directamente de las aventuras del *Ingenioso Hidalgo*: Don Quichotte [don Quijote], bajo, Sancho Pança [Sancho Panza], barítono, la sobrina, soprano, el aya, mezzosoprano, el cura, tenor y el barbero, barítono. Los cuatro últimos papeles —la sobrina, el aya, el cura y el barbero— aluden más generalmente al universo cervantino puesto que alimentan, por ejemplo, numerosas de sus *Novelas ejemplares* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613) y de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Madrid, 1615). Tales personajes participan en la elaboración de este realismo español, a la vez pintoresco y humano, tan característico del siglo XVII.

De manera explícita, la ópera de Fénelon alude a pasajes muy precisos de la novela de Cervantes como la quema de los libros de don Quijote en el prólogo (primera parte, capítulo VI), el encuentro con el labrador vecino Sancho Panza en la escena uno (primera parte, capítulo VII), los molinos de viento en el interludio uno (primera parte, capítulo VIII), la novela del “Curioso impertinente” en la escena dos (primera parte, capítulos XXIII, XXIV, XXV), la carta a Dulcinea en la escena tres (primera parte, capítulo XXVI), la cueva de Montesinos en el segundo interludio y en la escena dos del acto segundo (segunda parte, capítulos XII y XIII). Más allá de estas evocaciones, el compositor explica también que puede reutilizar directamente algunas frases de la traducción de Viardot de manera literal (Fénelon, 1998: 150).

Musicalmente, la orquesta, muy íntima, sólo consta de diez instrumentistas: tres maderas (flauta, oboe y clarinete en *si b*), tres metales (corno, trompeta y trombón), una percusión importante y variada, un piano<sup>10</sup> y dos cuerdas (violín y violonchelo). Este conjunto instrumental reducido puede aludir aquí a la tradición cervantina de los espectáculos ambulantes. Además, como lo precisa Cécile Gilly:

En su composición, Philippe Fénelon eligió una temática que anuncia, más que comentar, los acontecimientos, esto por medio de la elección de un timbre preciso, de un motivo temático o instrumental. La celesta, el flautín, el pequeño clarinete aluden a las piruetas de don Quijote, a su lado infantil. La matraca anuncia el momento de sus alucinaciones y su locura. La trompeta siempre se vincula con el personaje de Sancho Panza<sup>11</sup> (Gilly, 1994: 8).

Los dos interludios instrumentales de los molinos de viento y de la cueva de Montesinos —*laberintos*, los llama el compositor— simbolizan el desorden mental de Don Quijote, utilizando técnicas de escritura derivadas de la música aleatoria controlada.

Fénelon opta principalmente por una prosodia orientada hacia la palabra, en un estilo sobre todo silábico, que respeta la acentuación natural y cuya inteligibilidad está subrayada por intervenciones cantadas *a cappella* o acompañadas de texturas instrumentales frecuentemente reducidas. En cuanto al tratamiento de la vocalidad, el

---

<sup>10</sup> Cuyo instrumentista toca también celesta, clavicémbalo y órgano.

<sup>11</sup> *Lors de la composition, Philippe Fénelon a choisi une thématique qui annonce plutôt qu'elle ne commente les événements, ceci au moyen du choix d'un timbre précis, d'un motif thématique ou instrumental. Le célesta, la petite flûte, la petite clarinette renvoient aux pirouettes de Don Quichotte, à son côté enfantin. La crécelle annonce le moment de ses hallucinations et de sa folie. La trompette, elle, sera toujours liée au personnage de Sancho Pança* (Gilly, 1994: 8).

compositor utiliza desde un lenguaje deconstruido o que recupera, de cierta manera, su estado primitivo (fonemas y onomatopeyas en la última conversación de la escena 3 del acto II, vocalizaciones de las voces I y II en la escena 2 del acto II) hasta una línea vocal quebrada, especie de recitativo entre el cantar y el hablar, favoreciendo los grandes intervalos (manera de tratar por la música lo que era el tema incluso de la obra: la incomunicabilidad, y “dificultando voluntariamente toda continuidad narrativa y toda identificación psicológica”<sup>12</sup>), pasando también por el hablar natural (como la intervención del narrador en la escena 1 del acto I).

### 3. Hacia una nueva mirada sobre el *Quijote*: intertexto

Con *Le Chevalier imaginaire*, estamos ante una obra que bebe de múltiples fuentes. El episodio de la carta a Dulcinea dictada por don Quijote a Sancho (Acto I, escena 3) presenta una parodia de la famosa *Lettera Amorosa* de Claudio Monteverdi (1567-1643), el largo madrigal para soprano y clavicémbalo *Se i languidi miei sguardi*, extracto del séptimo libro de madrigales fechado de 1619 [SV 141]. Fénelon propone un pastiche de esta obra empleando también el clavicémbalo, la lengua italiana y el mismo estilo vocal que valoriza el *genere rappresentativo* a través del *stile recitativo*. Según los propios términos del compositor, este episodio causa una verdadera ruptura de estilo (Fénelon, 1998: 156). Puede aludir también a la escena de la carta de Pelléas a su hermano Golaud, carta leída por Geneviève en la ópera de Claude Debussy (escena 2 del acto I). Por otra parte, el homenaje a esta obra se había ya manifestado en las tres notas del corno tocadas cuando don Quijote pronunciaba la palabra “Verdad” en la escena 2 del acto I, “recuerdo de un momento terrible en que, en *Pelléas*, muriéndose, Mélisande se acuerda de la escena primitiva de la fuente donde se jugó su destino”<sup>13</sup> (Fénelon, 1998: 153). Y Cécile Gilly añade en efecto que Debussy es un compositor “cuyo Philippe Fénelon se siente también muy cerca por la negación de todo realismo, de todo expresionismo, en favor de una búsqueda de lo indistinguible”<sup>14</sup> (Gilly, 1994: 9).

---

<sup>12</sup> “*rendant volontairement difficile toute continuité narrative et toute identification psychologique*” (Gilly, 1994: 10).

<sup>13</sup> “*rappel d’un moment terrible où, dans Pelléas, Mélisande mourante se souvient de la scène primitive de la fontaine où s’est joué son destin*” (Fénelon, 1998: 153).

<sup>14</sup> “*dont Philippe Fénelon se sent également très proche par le refus de tout réalisme, de tout*

Pero la gran originalidad de la ópera reside en la introducción por el compositor de un cuento de Franz Kafka *Die Wahrheit über Sancho Panza* [La verdad sobre Sancho Panza], publicado en la compilación *La muralla de China*, en la traducción francesa de Alexandre Vialatte (Kafka/Vialatte, 1950: 184). En la escena 2 del acto II, el narrador pronuncia en francés, hablando, el texto integral de Kafka y esta cita da a la ópera de Fénelon una dimensión muy interesante: Don Quijote se convierte en una ficción creada por Sancho Panza. Éste da forma a su personaje y hace vivir a Don Quijote todas sus aventuras:

Sancho Panza, que por otra parte nunca presumió de ello, logró a lo largo de los años, devorando historias de bandoleros y novelas de caballería durante las noches y las veladas, alejar completamente de él su demonio. Lo consiguió tan bien que éste —al que llamará más tarde Don Quijote— se lanzó en adelante sin freno a las aventuras más descabelladas: no perjudicaba a nadie pues faltaba un objeto predestinado que hubiera debido ser, precisamente, Sancho Panza. Sancho Panza, quizá impulsado por cierto sentimiento de responsabilidad, Sancho Panza, que era un hombre independiente, siguió tranquilamente a Don Quijote en sus locuras y sacó de ello una gran y útil distracción hasta el último día de su vida<sup>15</sup>.

La idea de representar al personaje de Sancho de esta forma le fue transmitida también por la lectura del curso de Nabokov sobre *don Quijote* (publicado bajo el título *Literaturas*), y también por el ensayo de Marthe Robert: *El Antiguo y el Nuevo, de don Quijote a Franz Kafka*, en cuanto a la creación del personaje de Dulcinea.

La referencia a Kafka continúa musicalmente con la cita de cantos judíos tradicionales del siglo XV revisitados por Fénelon en el epílogo. El compositor explica:

A partir de su contorno melódico particular, de las tonalidades en cuarto de tono, de la acentuación dudosa, de la insistencia de los *glissandi*, de los instrumentos que se desafinan, me imaginé un estilo, a pesar de todo abstracto, que ofrece una resonancia con un pasado cuyo origen se encontraría en Europa Central, en un tiempo más o menos determinado. Un tiempo y un lugar que en literatura se nombra Mitteleuropa<sup>16</sup> (Fénelon, 1998: 159).

---

*expressionnisme, au profit d'une recherche de l'indiscernable*" (Gilly, 1994: 9).

<sup>15</sup> *Sancho Pança, qui ne s'en est d'ailleurs jamais vanté, réussit au cours des années, en dévorant des histoires de brigands et des romans de chevalerie pendant les nuits et les veillées, à détourner entièrement de lui son démon. Il fit si bien que celui-ci — qu'il appela plus tard Don Quichotte — se jeta désormais sans frein dans les plus folles aventures: elles ne nuisaient à personne faute d'un objet prédestiné qui aurait dû être précisément Sancho Pança. Sancho Pança, peut-être mû par un certain sentiment de responsabilité, Sancho Pança, qui était un homme indépendant, suivit calmement Don Quichotte dans ses équipées et en tira jusqu'à son dernier jour une grande et utile distraction* (Kafka/Vialatte, 1950: 184).

<sup>16</sup> *De leur contour mélodique particulier, des tonalités en quart de ton, de l'accentuation incertaine, de l'insistance des glissandi, des instruments qui se désaccordent, j'ai imaginé un style, malgré tout abstrait, qui offre une résonance avec un passé dont l'origine se trouverait en Europe centrale, à une époque plus*

Y hasta la última frase de la ópera pronunciada por el Personaje negro que propone una nueva referencia al imaginario del escritor checo, aludiendo a su novela *El Castillo*: “¿En qué pueblo me he extraviado? ¿Hay un castillo aquí?”<sup>17</sup>. Así, el final de la ópera parece abrirse sobre el prólogo de una nueva ficción, lo que musicalmente subrayan las cuerdas del conjunto instrumental, aludiendo a una orquesta que se afina, al principio de un concierto. Toda esta construcción muy elaborada conduce nuestro imaginario hacia nuevos lugares, nuevos tiempos y nuevas perspectivas.

Mediante este complejo sistema de referencias —tanto literarias como musicales—, se puede afirmar que la intertextualidad desempeña un papel esencial en la obra de Fénelon. Este concepto se sitúa, pues, en el centro de su estética musical, incluido como procedimiento de creación colocando el modelo —ya sea explícito o implícito— en una dinámica de inserción y reactualización en una nueva obra.

El texto musical está en relación con otros enunciados (musicales) previos o contemporáneos. Es el lugar de una intertextualidad (“... en el espacio de un texto varias declaraciones, tomadas de otros textos, se cruzan y se neutralizan”). Es tributario de temas, fórmulas, figuras, maneras, estilos que le atormentan y le obsesionan, le preceden o le rodean, y de los que señala, transformados o desplazados, el resurgimiento. Se deja entonces definir por esta frase de Roland Barthes: “Todo texto es un nuevo tejido de citas pasadas”, o esta otra, de Julia Kristeva: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. [...] Tanto como antes, los compositores hoy citan, transcriben, comentan o disfrazan a sus antecesores o a sí mismos (sus propias producciones previas)<sup>18</sup> (Escal, 1984: 9-10).

#### 4. Conclusión

Philippe Fénelon nos ofrece así una nueva significación del mito del Quijote, situando el tema del imaginario más allá de la propia concepción cervantina. En cierta manera, nos propone, en efecto, una interpretación aún más profunda con esta

---

*ou moins déterminée. Une époque et un lieu qu'en littérature on nomme Mitteleuropa* (Fénelon, 1998: 159).

<sup>17</sup> “*Dans quel village me suis-je égaré ? Y a-t-il ici un château ?*”.

<sup>18</sup> *Le texte musical est en relation avec d'autres énoncés (musicaux) antérieurs ou contemporains. Il est le lieu d'une intertextualité (“... dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent”). Il est tributaire de thèmes, de formules, de figures, de manières, de styles qui le hantent et l'obsèdent, le précèdent ou l'environnent, et dont il marque, métamorphosés ou déplacés, la résurgence. Il se laisse alors définir par cette phrase de Roland Barthes : “Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues”, ou cette autre, de Julia Kristeva : “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte”. [...] Tout autant qu'autrefois, les compositeurs aujourd'hui citent, transcrivent, commentent ou travestissent leurs prédécesseurs ou eux-mêmes (leurs propres productions antérieures)* (Escal, 1984 : 9-10).

escenificación del concepto basada en la puesta en perspectiva y la metanarración, con una superposición narrativa de tres niveles de lectura. El Quijote, cuya encarnación siempre vacila entre realidad y creación literaria en la novela original de Cervantes, se vuelve aquí una creación declarada de Sancho Panza que, para significar este encantamiento, se transforma él mismo en narrador. Y, en la última fase de este trabajo sobre el imaginario, en el epílogo de la ópera, Sancho se interroga acerca de su propia realidad, volviéndose una tercera identidad: el Personaje negro que, según el compositor, “sólo es un superviviente, entre todos los que somos, superviviente de un imposible lugar que no será quizá nunca” (Fénelon, 1998: 146-147)<sup>19</sup>.

Esta ópera permite renovar también la estética propia de la corriente del hispanismo musical en general —y francés en particular—, liberándola de todo tópico, de toda connotación pintoresca característica de la tradición romántica —ya sea orientalista, exótica o popular— del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX.

Al contrario, particularmente gracias a la red intertextual, el compositor nos conduce hacia una especie de universalidad puesto que su obra se inscribe a la vez en la historia y en una modernidad que la relaciona con el futuro. Este proceso intertextual anima también otra ópera importante a finales del siglo XX, sobre el mismo asunto: el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, compuesto unos diez años más tarde, entre 1996 y 1999 (ver: Gan Quesada, 2003). Así, en un futuro trabajo como prolongación de éste, se podría imaginar un estudio comparativo entre estas dos obras en cuanto al papel que desempeña la intertextualidad a la vez literaria y musical. Por otra parte, este proyecto permitiría también comparar dos miradas contemporáneas —una francesa, la otra española— sobre el mito cervantino y su tratamiento en cuanto al libreto y a la música.

---

<sup>19</sup> “*n’est qu’un survivant, parmi tous ceux que nous sommes, survivant d’un impossible lieu qui ne sera peut-être jamais*” (Fénelon, 1998: 146-147). Y precisa más allá: “El Personaje negro, él, encuentra su fuente de inspiración bien a otra parte puesto que me lo imaginé a la efigie de Utrillo, en un retrato famoso pintado al final del siglo pasado por Rusiñol, el pintor catalán. Pero en este Epílogo, hay también en orígenes la imagen de una boda de campaña, precedida de un violinista de copla, que pasa y va alejándose. Se se encuentra entonces, solo, en el desierto vertiginoso de un futuro que no puede reservar sino inquietudes. ¿Dónde se me extravió? ¿Dónde estoy? En qué nueva historia se me implicó?”: “*Le Personnage noir, lui, trouve sa source d’inspiration bien ailleurs puisque je l’ai imaginé à l’effigie d’Utrillo, dans un portrait célèbre peint à la fin du siècle dernier par Rusiñol, le peintre catalan. Mais dans cet Épilogue, il y a aussi en arrière-plan l’image d’une noce de campagne, précédée d’un violoneux, qui passe et va en s’éloignant. L’on se retrouve alors, seul, dans le désert vertigineux d’un avenir qui ne peut réserver que des inquiétudes. Où me suis-je égaré ? Où suis-je ? Dans quelle nouvelle histoire m’a-t-on entraîné ?*” (Fénelon, 1998: 160).

## **Bibliografía**

- AGNELLO, C. (2006) “Synopsis”, in *Concerts Porte Ouverte à Radio France Saison 2005-2006 (Musique et héros — 20, 21 & 22 janvier 2006)*, programa de mano del concierto *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon del 21 de Enero de 2006, pp. 22-23.
- BLAY, P., BRANGER, J.-C., RAMAUT, A., (2002) “Préambule”, in *Le livret d’opéra au temps de Massenet*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 9-13.
- CANAVAGGIO, J. (2005) *Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècles d’errance*, Fayard, París.
- CERVANTES, M. (2004) *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario (edición y notas de Francisco Rico), Real Academia Española, Asociación de Academias de la lengua española, Madrid.
- CONDÉ, G., (2002) “Livret et musique : une alchimie insaisissable ?”, in *Le livret d’opéra au temps de Massenet*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 15-33.
- ESCAL, F. (1984) *Le compositeur et ses modèles*, PUF, París.
- ETCHARRY, S. (2006) “Le Chevalier imaginaire (Philippe Fénelon)”, in *Gran Enciclopedia Cervantina* (Carlos Alvar, ed.), Centro de Estudios Cervantinos, Castalia editorial, Madrid.
- FÉNELON, P. (1987) *Le Chevalier imaginaire*, ópera en un prólogo y dos actos, partitura completa, “à Alfredo Font Barrot”, Ricordi, París.
- FÉNELON, P. (1992) *Le Chevalier imaginaire*, programa de mano del estreno, Châtelet/L’Auditorium, Mairie de Paris, París.
- FÉNELON, P. (1994) *Le Chevalier imaginaire*, grabación público del estreno mundial (CD), Ensemble Intercontemporain, Peter Eötvös, Erato 4509 - 96398 - 2.
- FÉNELON, P. (1998) *Arrière-pensées (entretiens avec Laurent Feneyrou)*, Musica Falsa, París. [Leer particularmente el capítulo “Errance”, pp. 139-160].
- FÉNELON, P. (2006) “Conversación con Emmanuel Reibel”, in *Concerts Porte Ouverte à Radio France Saison 2005-2006 (Musique et héros — 20, 21 & 22 janvier*

2006), programa de mano del concierto *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénélon del 21 de Enero de 2006, pp. 26-28.

FÉNELON, P. (2006) *Le Chevalier imaginaire*, libreto, *Concerts Porte Ouverte à Radio France Saison 2005-2006 (Musique et héros — 20, 21 & 22 janvier 2006)*, programa de mano del concierto *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénélon del 21 de Enero de 2006.

FENEYROU, L. (2001) “Fénélon, Philippe”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 2ª edición en 29 volúmenes, vol. 8, Macmillan Publishers Limited, Londres, p. 669.

GAN QUESADA, G. (2003) *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

GILLY, C. (1994) “L’imaginaire en musique – Une double lecture du Don Quichotte”, texto de presentación del CD, *Le Chevalier imaginaire*, grabación en público del estreno mundial (CD), Ensemble Intercontemporain, Peter Eötvös, 1994, Erato 4509 - 96398 - 2.

KAFKA, F. (1950, para la traducción francesa) “La Vérité sur Sancho Pança” [*Die Wahrheit über Sancho Pansa*], in *La muraille de Chine*, traducido del alemán al francés por Jean Carrive y Alexandre Vialatte, Gallimard, colección “Folio” nº654, París, p. 184.

NOMMICK, Y. (2005-2006) “El *Quijote* en la ópera”, in *El “Quijote” y la música*, Centro Virtual Cervantes (<http://cvc.cervantes.es>).

RAMAUT, A., (2002) “Un antagonisme résolu, ou lorsque le compositeur devient librettiste: l’attitude de Berlioz après 1850”, in *Le livret d’opéra au temps de Massenet*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 193-218.

REIBEL, E. (2006) “Les œuvres”, in *Concerts Porte Ouverte à Radio France Saison 2005-2006 (Musique et héros — 20, 21 & 22 janvier 2006)*, programa de mano del concierto *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénélon del 21 de Enero de 2006, pp. 24-26.