



Hänsel und Gretel

Engelbert Humperdinck

Progetto Accademia

Hänsel und Gretel

Fiaba drammatica in tre quadri

Libretto di
Adelheid Wette

Musica di
Engelbert Humperdinck

Nuova produzione Teatro alla Scala

Si ringrazia
Kuehne + Nagel
Fondazione Max Kohler



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Sintesi e originalità in *Hänsel und Gretel* di Humperdinck

Andrea Malvano*

Hänsel e Gretel
(*Nino e Rita*).
La copertina del libretto
della versione ritmica
in italiano
di Gustavo Macchi,
riproduce quella
della versione
in tedesco edita
da Samuel Lucas,
Elberfeld
(Raccolta privata).

Partiamo da un dato statistico. *Hänsel und Gretel* è una delle opere più eseguite al mondo: secondo Operabase¹ si colloca in tredicesima posizione, davanti a titoli molto popolari, quali *Il Trovatore*, *Turandot* o *L'elisir d'amore*. In Germania risulta addirittura in testa alle classifiche, affermandosi come l'opera più rappresentativa del gusto musicale tedesco. Il valore di *Hänsel und Gretel*, che erroneamente si potrebbe relegare tra i confini del teatro infantile, è confermato anche dal calibro dei direttori che si sono confrontati con la partitura fin dalle prime esecuzioni: Hermann Levi, Felix Mottl, Gustav Mahler, Arturo Toscanini. L'opera fu tenuta a battesimo addirittura da Richard Strauss, nel 1893, al Teatro di Corte di Weimar; ma non si deve certo pensare a un impegno di circostanza, perché Strauss nel suo testamento avrebbe confermato l'ammirazione per il lavoro di Humperdinck, inserendolo nell'eredità del suo vagheggiato "Museo dell'Opera".² Quali sono le ragioni di questo successo? E perché Humperdinck non sarebbe più riuscito a ottenere un riconoscimento simile nella produzione successiva (circa dieci titoli)?

Per rispondere a questa domanda credo che sia necessario un esame dei principali temi presenti nell'opera, valutandone il rapporto con la cultura tedesca dell'Ottocento. Naturalmente occorre partire dalla fiaba, visto il soggetto dei fratelli Grimm rielaborato dal Adelheid Wette. Per i romantici molta dell'ispirazione passava proprio da lì, da quel territorio nel quale il sogno, il fantastico e l'irrazionale trovano una perfetta mediazione. Goethe lo aveva anticipato già nel 1795, concludendo le sue *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Conversazioni di emigrati tedeschi*) non con una fiaba, ma con "la" fiaba (*Das Märchen*). Novalis aveva visto in quella ricerca narrativa un modo per abolire tutte le differenze tra i secoli. E. Th. A. Hoffmann aveva sottolineato la destinazione multipla del genere letterario, parlando di "fiabe per piccoli e grandi bambini". Johann Gottfried Herder aveva addirittura invitato i lettori a scoprire nella fiaba un "duplice io" capace di tratteggiare i lineamenti di un inconscio collettivo.³ Tutto questo fermento si era trasformato in musica nelle composizioni di Mendelssohn, Weber e Schumann con la dichiarata finalità di osservare il mondo dei bambini attraverso gli occhi degli adulti: un tratto presente anche in *Hänsel und Gretel*, che si rivolge a un pubblico infantile solo a livello superficiale, lasciando gran parte dei contenuti all'interpretazione di uno spettatore adulto.

Hoftheater di Weimar.
Incisione di L. Hess.
Nel teatro, qui riprodotto
prima del rifacimento
del 1907, venne
rappresentata per la prima
volta la fiaba musicale
Hänsel und Gretel
di Engelbert Humperdinck,
il 23 dicembre 1893
(Monaco di Baviera,
Deutsches Theatermuseum).

La conferma di questa natura anfibia, ingenua e insieme matura, risiede nel modo in cui Humperdinck lavora sul rapporto tra dotto e popolare. Nell'opera molte melodie, a partire dal celebre duetto del terzo Atto ("Wie duftet's von dorten"), spiccano per una fisionomia folklorica, che in origine attirò sull' autore addirittura qualche critica di scarsa ispirazione.⁴ Ma la scrittura di *Hänsel und Gretel* colpisce proprio per un incrocio, a volte anche stridente, tra vocaboli di semplicità popolare e un pensiero musicale di estrazione profondamente colta, fatto di corali, procedimenti polifonici raffinati, ricerche timbriche avanzate e armonie imprevedibili: tutto già perfettamente dichiarato fin dal Preludio iniziale. Anche questo è un atteggiamento che riflette tante esperienze dell'Ottocento tedesco: in fondo lo stesso Herder, nei suoi scritti teorici in merito allo



Richard Strauss. Ritratto
fotografico del 1893 circa,
quando diresse la prima
di *Hänsel und Gretel*.
Fotografia tratta
dal volume
di Franco Pulcini,
Richard Strauss, De Sono,
Torino 2005.

sfruttamento delle tradizioni orali, predicava un utilizzo edulcorato delle melodie rubate al folklore. Sulla scia delle sue idee sarebbero maturate le esperienze specifiche di Schumann, che avrebbe preferito scrivere "in tono popolare" (*im Volkston*) piuttosto che raffigurare l'autentico: ovvero comporre musica inequivocabilmente colta, con un occhio alla immediatezza espressiva della produzione extra-accademica. Anche Liszt, visitando il museo a cielo aperto della sua Ungheria, avrebbe tratto l'ispirazione delle *Rapsodie*, mescolando la genuinità di tradizioni millenarie con un virtuosismo pensato per far esplodere le sale da concerto di mezza Europa.

Fa parte dell'immaginario romantico anche il tema del bosco, inteso come figura materna e insieme inquietante. Molta della poesia tedesca nel corso dell'Ottocento aveva ambientato le sue storie tra le fronde di una fitta vegetazione, custode di significati misteriosi tanto quanto rivelatori; Heinrich Heine o

Wilhelm e Jacob Grimm.
Gli autori della fiaba
Hänsel und Gretel.
Acquaforte di Ludwig
Emil Grimm, 1843
(Hanau, Historisches
Museum).

Joseph von Eichendorff, ad esempio, vedevano nella stratificazione del tempo, rappresentata dall'inarrestabile crescita della natura, uno stimolo per viaggiare alla ricerca di vicende e personaggi leggendari, sepolti in un'epoca remota. Un vecchio cavaliere in una poesia di Eichendorff (*Auf einer Burg*) sta in agguato sulle alture di una rocca, con il petto e il collo pietrificati dal passaggio dei secoli, mentre "il bosco stormisce attraverso il cancello".⁵ L'oscurità della foresta diventa emblema di una ricerca alla cieca: una decifrazione di messaggi occulti. Nelle *Waldszenen* di Schumann c'è spazio per paesaggi gioiosi, fiori solitari, ma anche per luoghi maledetti e per i richiami sinistri dell'uccello profeta. Tutto il bosco si anima di voci invisibili che scorrono al confine tra la realtà e l'immaginazione, secondo un principio che i romantici avevano probabilmente imparato da Shakespeare.⁶ Lo

stesso succede nel secondo Atto di *Hänsel und Gretel*, dove ascoltiamo un ricorrente richiamo del cucù, il cinguettio di un uccellino che si prolunga nel canto dei due protagonisti, un'eco misteriosa (coro fuori scena) che fa abbracciare per la paura i due fratellini. Sono tutte suggestioni che danno la parola alla natura, spingendo Hänsel a dire: "Senti come gemono gli alberi! / Sai che sta dicendo il bosco? / 'Bambini, bambini', dice, / 'non avete paura?'"

C'è poi il demoniaco inteso come ingrediente che inquina e insieme incuriosisce. Questa Strega che spunta dalla casetta di marzapane non fa davvero paura; Hänsel e Gretel sembrano più disturbati dal suo atteggiamento logorroico, che vomita parole senza tregua. Quando finisce nel forno esclamano all'unisono: "Urrà! Ora la Strega tace, / non aprirà più la bocca, / e qui è pieno di dolci!". Più che il terrore nei confronti di un personaggio malvagio, musica e testo danno l'impressione di raffigurare una vecchietta noiosa e petulante, che si veste di timbri caricaturali e grotteschi. Nella scrittura di Humperdinck si sente un po' del Berlioz che aveva affidato alla ronda del sabba la rappresentazione triviale della figura amata, un po' del Mendelssohn che in *Die erste Walpurgisnacht* aveva tradotto in musica la ritualità tribale di una collettività assatanata, ma anche qualcosa del Paganini che aveva osservato il mondo delle streghe con il sorriso sulle labbra.

D'altra parte la presenza del Sandmann nel secondo Atto, l'uomo della sabbia





Engelbert Humperdinck.
Ritratto fotografico
del 1880 circa.

Adelheid Wette. La sorella
di Engelbert Humperdinck
in una fotografia del 1890
circa (Siegburg,
Historisches Archiv).

tipico delle fiabe popolari tedesche, rimanda allo spaventoso racconto di Hoffmann nel quale la creatura notturna emerge dai fumi dell'inferno, quale emblema di una cultura del demoniaco penetrata nella cameretta dei bambini.⁷ Il personaggio di Humperdinck in realtà si presenta in maniera amichevole a Hänsel e Gretel, portando un sonno ristoratore e spirituale; ma in quel gesto, che chiude gli occhi dei due fanciulli, è difficile non vedere una metafora della morte. La conferma viene da un richiamo alle atmosfere ultraterrene materializzate da Schubert nel suo *Nacht und Träume*, quando l'invocazione della notte dà l'impressione di alludere a un sonno eterno finalmente libero da ogni inquietudine terrena.

La spiritualità dell'opera è poi continua in tutta la partitura. Culmine di questa sensibilità è la preghiera del secondo Atto, quando i due bambini invocano quattordici angeli custodi a vegliare sul loro giaciglio poco rassicurante. La scrittura del corale, anticipata proprio in apertura di Preludio, rimanda inequivocabilmente alla tradizione luterana della contemplazione religiosa, quel momento statico nel quale il fedele si concentra a riflettere sul messaggio di Dio. Le due voci partono in maniera omoritmica, su una scrittura a quattro parti degli archi; poi si dividono in un canone libero, che dà solo l'impressione dell'imitazione rigorosa. Humperdinck ripensa alla tradizione sacra protestante, mescolando la solidità del corale all'imprevedibilità del duetto; fonde cioè insieme due componenti che nella musica di Bach erano generalmente separate. Il risultato è un gioiello di polifonia, che riesce a essere originale nonostante un sostanziale disinteresse per la ricerca innovativa. Quando le due voci smettono di tenersi per mano, l'impressione è che si spingano a vicenda verso l'alto, raggiungendo un culmine sulla parola *Paradeisen*: coincidenza che ricorda in maniera fin troppo esplicita una situazione analoga sulla parola *Paradies* nell'arioso per basso e contralto della *Cantata BWV 106*. Ma il riferimento barocco è



Gerda e Ada Wette. Le figlie di Adelheid nei ruoli di Hänsel e Gretel nell'Atto I e, a destra, nell'Atto II dell'opera rappresentata per un pubblico di familiari nel 1890 (Siegburg, Historisches Archiv).

solo un trampolino di lancio per l'ispirazione di Humperdinck: la sua preghiera riesce a volare verso l'alto senza lasciarsi appesantire da quel dubbio che spesso si insinua tra le pieghe della musica di Bach. Così anche noi abbiamo l'impressione di poterci addormentare in perfetta serenità, con un angelo custode incaricato di vegliare sulla nostra serenità.

La memoria corre all'immagine del bimbo che prega nelle *Kinderszenen* di Schumann, con quella pagina pianistica nella quale si ha l'impressione di provare tutta la commozione di un adulto che sbircia nella cameretta di un figlio-letto impegnato in un'attività più grande di lui. Da questa preghiera al finale corale di *Hänsel und Gretel* sulle parole "Gott der Herr die Hand uns reicht!" (il Signore ci porge la sua mano) il passo è breve, e offre allo spettatore la migliore chiave di lettura dell'opera: ovvero una spiritualità che ci scuote nell'anima, proprio perché passa attraverso il filtro depuratore del mondo infantile. Per dirla con Schumann: "C'è in ogni bimbo una profondità meravigliosa. Il fanciullo guarda tranquillamente verso l'alto quello splendore che forse accoglierebbe l'adulto".

Tutti questi legami con l'Ottocento musicale che stanno alle spalle di *Hänsel und Gretel* trovano una concentrazione particolare nel modello wagneriano. L'aspetto è evidente in tutte le pagine della partitura, ed è stato oggetto di studi approfonditi.⁸ Il legame tra i due compositori fu significativo anche a livello biografico. Fin dagli anni delle prime esperienze musicali presso le sgangherate orchestre dei *Biergärten* bavaresi (intorno al 1876), Humperdinck nutrì una venerazione sconfinata per il compositore che tutta la Germania aveva eletto a vate: studiava accanitamente le opere della *Tetralogia* e frequentava anche circoli esoterici di forte ispirazione wagneriana. L'incontro tra i due avvenne nel 1880 a Posillipo, dove Wagner cercava l'ispirazione per la sua ultima opera. Da lì nacque un rapporto cordiale, che sfociò in una richiesta elettriz-



Hänsel



Gretel



La Strega Marzapane



L'Omino della sabbia

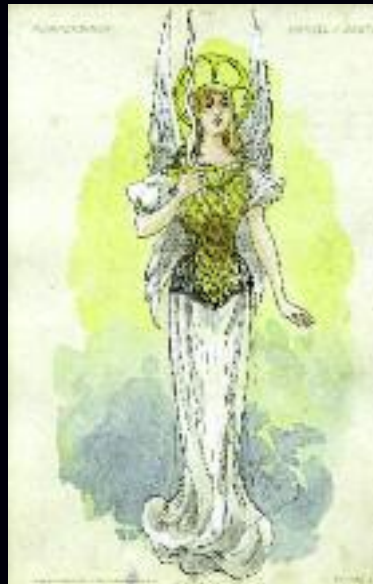


L'Omino della rugiada

I figurini per *Hänsel et Gretel* andato in scena all'Opéra-Comique il 30 maggio 1900. Stampe acquerellate che riproducono i disegni originali di Charles Bianchini, conservati a Parigi alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Angelo



Angelo



Bambina



Bambini



Hänsel e Gretel.
Bassorilievi. Nel 1900
Humperdinck si trasferì
nel sobborgo berlinese
di Wannsee e fece
decorare le pareti
di casa con i personaggi
di *Hänsel und Gretel*.



zante per il giovane Humperdinck: preparare l'orchestra di Bayreuth per la rappresentazione del *Parsifal*, l'evento che avrebbe chiuso in maniera mistica la carriera del grande maestro. L'allievo non si fece pregare e portò a termine l'incarico con estrema diligenza. Due anni dopo Wagner si ricordò di lui per la direzione della sua *Sinfonia in do maggiore* a Venezia, da eseguire come regalo per la moglie Cosima. Humperdinck rispose con entusiasmo alla chiamata. Dopodiché, quando pochi mesi dopo ricevette la notizia della scomparsa del venerato compositore, cadde in una crisi profonda, provando un sentimento simile alla perdita di un padre. Tale fu il dolore che, pur di rimanere in contatto con la famiglia di Wagner, accettò di fare il precettore del rampollo Siegfried, provvedendo con impegno alla sua educazione musicale.

Hänsel und Gretel nel 1893 arrivò a coronare l'elaborazione di questo lutto, a dieci anni esatti di distanza; non deve stupire pertanto la ricchezza di influenze sgorgate dalla sorgente wagneriana. Fin dal Preludio, con quel misto di scrittura corale e cromatismo, abbiamo l'impressione di assistere alla manifestazione di un Wagner domestico, capace di scivolare con leggerezza dai toni eroici alla semplicità borghese. Nel primo Atto, l'apparizione della madre nella veste di una casalinga disperata ricorda le tante sfuriate che Fricka scarica su Wotan nel corso del *Ring*: quando cade la brocca del latte, sembra che "a spezzarsi sia stata la spada di Sigfrido".⁹ L'apparizione della casetta di marzapane ha la stessa preparazione enfatica costruita sapientemente da Wagner per introdurre l'ascesa al Walhall alla fine del *Rheingold*. La preghiera dei due bambini si chiude su un filo di violini che ricorda in maniera nitida il timbro evanescente del *Lohengrin*. E l'*Hocuspocus* scagliato dalla Strega ha la stessa colore scuro che accompagna la voce di Erda all'inizio della saga dei Nibelunghi. Wagner, in sostanza, fa capolino in ogni pagina della partitura.

È evidente dunque il lavoro di sintesi svolto da Humperdinck in *Hänsel und Gretel*. Tutte le stagioni del romanticismo tedesco sembrano ritrovarsi in una sola opera, capace di condensare alla maniera di un'enciclopedia temi, linguaggi e stili di un ampio repertorio. Si potrebbe forse addirittura parlare di *summa* nella quale ritrovare tutti gli addendi di un secolo arrivato all'ultima pagina; e proprio questa lettura dello stile espresso da Humperdinck potrebbe spiegare il sostanziale insuccesso delle opere successive a *Hänsel und Gretel*, partiture nate perlopiù in un secolo a cui non potevano più appartenere. Ma possiamo davvero liquidare quest'opera così amata dal pubblico di tutti i tempi con la lettura semplicistica dell'epigonismo?

Non credo. *Hänsel und Gretel* è molto più di una raffinata riscrittura. Humperdinck non inventa nulla di nuovo, ma combina linguaggi preesistenti in una maniera spesso originale, che non ci consente di interpretare in maniera univoca il messaggio sotteso alla musica. Ad esempio, il canto dei due protagonisti, nella sua linearità popolareggiante, spesso dà un'impressione di estraneità ai profondi meandri del tessuto orchestrale: quasi una dissociazione tra componenti della drammaturgia che sembra anticipare quel concetto di straniamento che Berio avrebbe approfondito molti anni dopo, nei suoi scritti sulla drammaturgia musicale del Novecento.¹⁰ Stesso discorso vale per il finale, nel quale faticano a convivere in maniera perfettamente armoniosa il tono da cabaret spumeggiante e la candida riflessione spirituale dei bambini tornati alla vita: il padre, giunto nel terribile bosco con una melodia di agghiacciante superficialità ("Ralla-la-la, ralla-la-la, / dove saranno i nostri figlioletti, eh?"), si trasforma nel ministro di un ringraziamento a Dio innervato di scrittura a quattro parti. È vero che la casetta di marzapane sembra il Walhall di Wagner, ma Hänsel e Gretel ne commentano lo splendore con melodie da operetta: l'impressione è che la loro sensibilità sia codificata su un piano differente da quello che potrebbe suggerire il contesto naturale. E in fondo anche tutte le reminiscenze più o meno esplicite del linguaggio wagneriano sembrano sempre al confine tra la raffigurazione retorica, nello stile della saga eroica, e la caricatura grottesca, dovuta al forzato adattamento di un contenuto al contenitore sbagliato. Viene difatti da chiedersi se la stessa etichetta, assegnata dal compositore al suo lavoro (*Kinderstubenweihfestspiel*, ovvero sacra rappresentazione da stanza dei bambini) possa essere considerata una parafrasi ironica dell'ambizioso sottotitolo pensato da Wagner per il *Parsifal* (*Bühnenweihfestspiel*, ovvero sacra rappresentazione scenica).

Humperdinck molto spesso offre la sensazione di evitare l'amalgama tra componenti distanti della drammaturgia, lasciando libero lo spettatore di seguire la propria sensibilità. Anche questa scelta potrebbe sembrare figlia del romanticismo, e in particolare di quella ricerca sull'ambiguità che tanti autori dell'Ottocento avevano imparato da "papà" Shakespeare.¹¹ Ma *Hänsel und Gretel* va nella direzione del relativismo, ovvero di un sistema tra elementi eterogenei che rifiutano l'impasto: ascoltando quest'opera si può scegliere liberamente quale strada seguire tra folklore, enfasi wagneriana, linguaggio da operetta, aspirazione religiosa. Ma non è necessario, come lo era per i romantici, tenere insieme tutte queste carte in un solo mazzo. Se Falstaff per i romantici era un

Königskinder (Figli di Re).
Fiaba in 3 Atti di Engelbert
Humperdinck, libretto
di Ernst Rosmer.
La copertina del libretto
della versione italiana
di Giovanni Pozza edita
da Sonzogno per la prima
rappresentazione in Italia
al Teatro alla Scala (1911)
riproduce quella
dell'originale in tedesco.
In questo lavoro
Humperdinck riprende
personaggi già presenti
in *Hänsel und Gretel*,
come il Venditore di scope
e la Strega
(Raccolta privata).

personaggio unico solo perché era animato da una sovrapposizione inscindibile tra emotività contrastanti (ci fa più ridere per la sua pancia, oppure ci fa più piangere per la sua solitudine?), Hänsel e Gretel possono essere osservati da tanti punti di vista differenti, che non devono necessariamente essere tenuti in considerazione simultanea.

Nel Novecento questa vocazione alla decostruzione piuttosto che alla fusione totalizzante sarebbe stata di grande ispirazione per molti artisti e compositori. Forse lascia una traccia in una caratteristica rilevata da Richard Taruskin proprio nella scrittura di Humperdinck: ovvero una ricerca sull'imprecisione delle altezze (saltuaria in *Hänsel und Gretel*, ma sistematica a partire da *Die Königskinder* del 1910) che potrebbe aver ispirato a Schönberg l'invenzione dello *Sprechgesang*.¹² Anche questo strumento in fondo sarebbe stato generato da una ricerca sul relativismo, che potrebbe affondare le sue radici nell'ultimo capolavoro dell'Ottocento. Se si accetta questa lettura, allora *Hänsel und Gretel* potrebbe apparire molto più moderna di quanto non ci dicano le sue innumerevoli reminiscenze.

* Andrea Malvano (1979) è diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere Moderne, ha conseguito un master a Lione e un Dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. È autore di numerosi saggi su riviste internazionali e ha pubblicato volumi su Schumann (*Voci da lontano*, EDT, Torino 2002), Debussy (*L'ascolto di Debussy*, EDT, Torino 2008) e sull'Archivio Storico della Rai (*L'arte di arrangiar(Si)*, Rai Eri-LIM 2015). Giornalista pubblicista, ha collaborato con "La Stampa", "Amadeus", "Il Giornale della Musica", "Sistema Musica". È coordinatore editoriale della De Sono e ricercatore presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna Storia della Musica e Musica moderna e contemporanea. Dal 2012 al 2016 ha coordinato un progetto di ricerca dedicato all'Archivio Storico dell'Orchestra Rai.

¹ Il sito multilingue che aggiorna regolarmente il numero di rappresentazioni in tutto il mondo di tutte le principali opere occidentali (www.operabase.com).

² Alfred Mann, *The Artistic Testament of Richard Strauss*, "The Musical Quarterly", vol. 36, n. 1, 1950, p. 5.

³ Martine Kaufmann, *C'era una volta...*, in *Hänsel und Gretel*, Edizioni del Teatro Regio, Torino 2015, pp. 27-35.

⁴ Edmond van der Straeten, *Hänsel und Gretel*, in "The Musical Times and Singing Class Circular", vol. 36, n. 625, 1 marzo 1895, p. 189.

⁵ Robert Schumann, *I generi vocali*, tr. it. a c. di L. Mennuti e C. Parvopassu, Libreria Stampatori, Torino 1998, p. 27.

⁶ Paolo Gallarati, *Voci shakespeariane nella partitura del Macbeth di Verdi*, in *Shakespeare: un romantico italiano*, a c. di R. Bertazzoli e C. Gibellini, Cesati, Firenze 2017.

⁷ Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, trad. it. a cura di L. Crescenzi, in *Notturmi*, Newton Compton, Roma 1995, p. 23: "È un uomo malvagio che va dai bambini quando non vogliono andare a letto e getta loro manciate di sabbia negli occhi fino a che questi non schizzano fuori dalla testa sanguinando, allora l'uomo della sabbia li butta nel sacco e li porta sulla falce della luna per darli da mangiare ai suoi piccolini; questi stanno lì nel nido, e hanno becchi ricurvi con cui mangiano gli occhi dei bambini cattivi".

⁸ Tra gli articoli di carattere scientifico occorre citare lo studio di Daphne Leong (*Humperdinck and Wagner: Metric States, Symmetries, and Systems*, in "Journal of Music Theory", vol. 51, n. 2, 2007, pp. 211-243), mentre a livello divulgativo merita attenzione la conferenza tenuta da Carla Moreni al Teatro Regio nel 2005 e pubblicata sul canale YouTube della fondazione lirica torinese.

⁹ *Le dirò con due parole...*, a cura di Alberto Bosco, in *Hänsel und Gretel*, Edizioni del Teatro Regio, Torino 2015, p. 10.

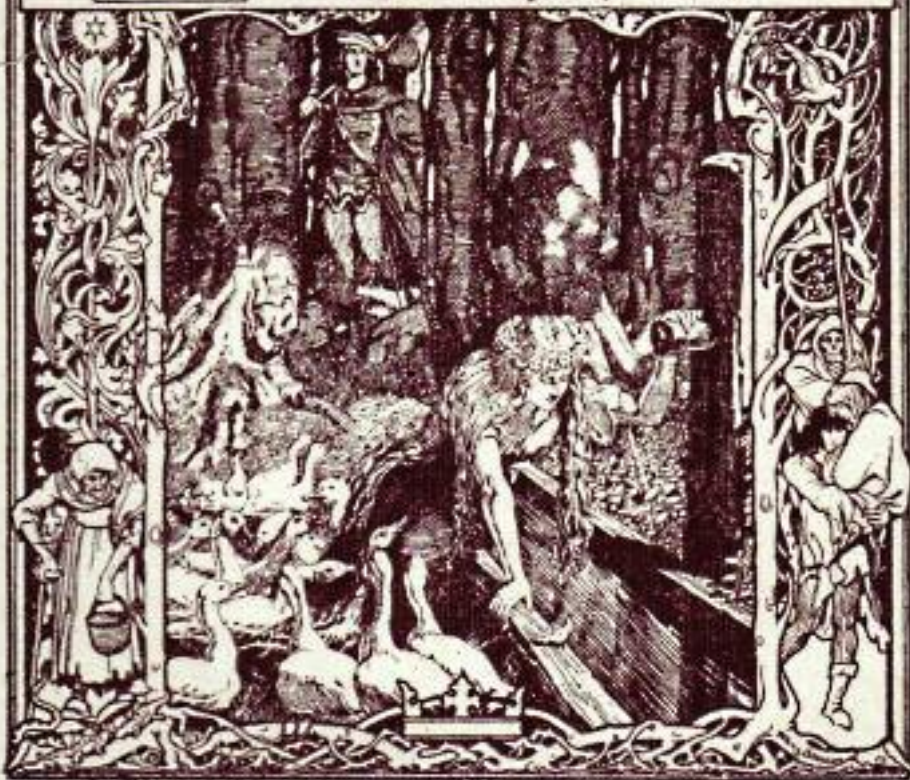
¹⁰ Luciano Berio, *Problemi di teatro musicale*, in *Scritti sulla musica*, a c. di A. Ida De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, p. 54: "L'esecuzione musicale [...] si è aperta a una possibilità che era già presente nel teatro epico brechtiano: la possibilità di separare e di straniare i vari elementi della rappresentazione e dell'esecuzione e di riassembolarli combinandoli in maniera differente".

¹¹ Gallarati, *cit.*, p. 195.

¹² Richard Taruskin, *Music in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2009, p. 459.



Figli di Re
di Engelbert Humperdinck



Casa Musicale Sonzogno-Milano