

**WIENILÄISVIREEN KÄYTTÖ MODERNILLA KONTRABASSOLLA
W.A. MOZARTIN AARIASSA "PER QUESTA BELLA MANO" KV612**

Kirjallinen työ
Jousten aineryhmä
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Kevät 2016

Tuomo Matero

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

Työn nimi WIENILÄISVIREEN KÄYTTÖ MODERNILLA KONTRABASSOLLA W.A. MOZARTIN AARIASSA "PER QUESTA BELLA MANO" KV612	Sivumäärä 21
Tekijä(t) Tuomo Matero	Lukukausi Kevät 2016
Koulutusohjelma Jouset	Suuntautumisvaihtoehto
Osasto Klassisen musiikin osasto	
Tiivistelmä Kirjallisessa työssäni perehdytään lyhyesti wieninvioloneen sekä tutustutaan wieninvirityksen käyttöön modernilla kontrabassolla. Lisäksi työssäni esitellään tekemäni soittotekninen nuottieditio W.A. Mozartin "Per questa bella mano"-aarian kontrabassostemmasta, joka on kirjoitettu wieninvireelle, mutta jota luetaan kuten tavallista kvarttivirettä.	
Hakusanat konserttiaaria, kontrabasso, nuottijulkaisu, wieninviolone, wieninviritys	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	TERMINOLOGIAA	5
3	WIENINVIOLONE	6
4	PER QUESTA BELLA MANO	9
	4.1 Viritysjärjestelmien vertailu	9
	4.2 Soittotekninen editio	12
5	LOPUKSI	15
	LÄHTEET	16
	LIITE 1: Soittotekninen nuotti	

1 JOHDANTO

Kirjallinen työni kertoo lyhyesti wieninviolonen historiasta, wieninvirityksestä sekä sen käyttämisestä modernilla kontrabassolla wieniläisklassisessa musiikissa. Esimerkkiteoksena on W.A. Mozartin säveltämä aaria ”Per questa bella mano” KV 612 bassolaulajalle, kontrabassolle ja orkesterille. Tutkin erilaisia sormitustapoja wieninvirityksellä empiirisesti sekä vertailemalla olemassa oleviin editioihin. Lopulta päädyin tekemään oman soittoteknisen edition, johon valitsin itselleni sopivimmat sormitusvaihtoehdot.

Tutustuin wieninviritykseen vuonna 2007, kun aloin harjoitella Johann Baptist Vanhalin kontrabassokonserttoa. Konsertto on sävelletty alunperin wieninvireiselle soittimelle, joten sen monet kuviot ja pariäänit ovat varsin haastavia kvarttiviritteisellä kontrabassolla. Tutkittuani hieman wieninviritystä totesin, että siihen todella kannattaa syventyä. Monet konserton haastavat paikat istuvat wieninviritykselle luontevasti ilman suuria teknisiä haasteita. Esitin konserton wieninvirityksellä Jyväskylä Sinfonian solistina keväällä 2008, mikä oli niin vakuuttava kokemus, että en enää aio esittää sitä normaalilla kvarttivireellä.

2 TERMINOLOGIAA

Nykyään puhutaan usein *wieninviolonesta*, kun tarkoitetaan terssikvartti-viriteistä kontrabassoja, jota soitettiin 1700 – 1800 -lukujen vaihteessa Itävallassa. Aikalaiset puhuivat yleensä violonesta, kontraviolonesta tai kontrabassosta (Brun 2000, 99-107)

Wieniläisvirityksellä tarkoitan viritysjärjestelmää, jossa kielet on viritetty (F₁-)A₁-D-Fis-A. Tätä viritystapaa kutsutaan myös nimellä terssiviritys ja harvemmin nimellä terssikvartti-viritys (Brun 2000, 100).

Kun kirjoitan sävelnimiä, subkontraoktaavin sävelet ovat C₂-H₂, kontraoktaavin sävelet C₁ – H₁, suuren oktaavin C – H, pienen oktaavin c – h, yksiviivaisen c¹ – h¹ ja niin edespäin.

Soittotekninen nuotinnus tarkoittaa sitä, että nuottia luetaan normaalisti, mutta soivat äänet ovat eri ääniä. Tätä nuotinnustapaa käytetään jousisoittimilla silloin, kun soitin on viritetty normaalista poiketen. Tässä kirjallisessa työssä soittoteknisellä nuotinnuksella tai editiolla tarkoitetaan nuottia, jota luetaan kuin se olisi kirjoitettu normaalille kvarttivireiselle kontrabassolle (E₁-A₁-D-G), mutta jota soitetaan wieninvireellä.

3 WIENINVIOLONE

Wieninviolone oli kontrabassosoitin, joka oli yleisesti käytössä Itävallassa 1700-luvun loppupuolella (Brun 2000:,101). Se oli luultavasti alkuaan kontrabassogamba, joka ajan saatossa otti vaikutteita viuluperheen kontrabassosta (Brun 2000, 105). Wieninviolone oli kooltaan hieman sen ajan tyypillistä italialaista kontrabassoa pienempi, mutta soiva kielen pituus oli kuitenkin n. 108 cm (Brun 2000, 102), mikä on aivan normaali kielenpituus myös modernille kontrabassolle. Siinä käytettiin nauhoja, jotka mahdollistivat muunmuassa barre-otteita, joilla oli helppo soittaa murrettuja kolmisointuja.

1700-luvulla terminologia ei ollut vielä vakiintunut nykyisen kaltaiseksi, minkä vuoksi samoilla nimillä viitattiin eri asioihin. Aikalaiset puhuivat violonesta, kontrabassosta tai suuresta bassosta (*große bass*). Näillä kaikilla termeillä viitattiin sekä itse wieninvioloneen, että kvarttivireiseen kontrabassoon.

Leopold Mozart mainitsee kirjassaan *Grundliche violinschule* "suuren basson (il contra basso), jota myös yleisesti kutsutaan violoneksi". Johann Albrechtberger kirjoitti vuonna 1790: "*Violonessa tai kontrabassossa on yleensä viisi paksua kieltä [...], jotka ovat viritetty alhaalta lukien F₁-A₁-D-Fis-A. [...] On olemassa myös toisentyypinen kontrabasso, jossa ei ole nauhoja ja jossa on vain neljä kieltä viritettynä eri lailla E₁-A₁-D-G tai F₁-A₁-D-G. Tätä ja kolmikielistä mallia näkee enää harvoin.*" (Brun 2000, 100.)

Wieninvirityksen voi tulkita olevan scordatura kvarttivireisestä kontrabassogambasta (Gross bass viol de gamba), joka oli viritetty E₁-A₁-D-G-c. Matalin E-kieli ei toiminut käytännössä huonon kielenpunontataidon vuoksi. Lisäksi korkein c-kieli ei kestänyt ohuutensa ja pituutensa vuoksi jännitettä ja usein katkesi. Tämän johdosta matalinta kieltä viritettiin korkeammalle (F₁ tai joskus G₁) ja korkeinta kieltä matalammalle (H). Johann Prinner mainitsee vuonna 1677 F₁-A₁-D-Fis-H -virityksen, ja James Talbot mainitsee wieninvirityksen (F₁-A₁-D-Fis-A) ensimmäisen kerran vuonna 1697. (Brun 2000, 100-101.) Vaikka aikalaisteoreetikot mainitsevat wieninvirityksesksi nimenomaan F₁-A₁-D-Fis-A (Brun 2000, 100), alin kieli voitiin käytännössä virittää tarpeen mukaan mihin vain D₁:n ja F₁:n välillä (Le Compte 2014).

Leopold Mozartin (Mozart 1756, 3) *Grundliche violinschulen* ensimmäisessä editiossa vuodelta 1756 viisikielinen violone mainitaan vain lyhyesti, mutta vuoden 1770 editiossa kuvaillaan paljon pidemmin sen solistisia ja kamarimusiikillisia ominaisuuksia (Mozart 1770, 3). Tästä voidaan päätellä, että vuosien 1756 ja 1770 välillä wieninviolonen käyttö yleistyi, ja se vakiinnutti asemansa solistisena soittimena (Brun 2000, 99).

1700-luvun loppupuolella kontrabassolle (tai wieninviolonelle) kirjoitettiin Itävallassa ainakin lähes 30 konserttoa (Brun 2000, 102). Se on huomattava määrä, kun sitä vertaa siihen, kuinka paljon kontrabassokonserttoja on sävelletty sen jälkeen. Jopa Joseph Haydn sävelsi konserton kontrabassolle, mutta valitettavasti se tuhoutui ilmeisesti Esterhàzin linnan kirjaston tulipalossa (Brun 2000, 103). Nykyään eniten soitettuja wieniläisklassisia

kontrabassokonserttoja ovat Johann Baptist Vanhalin ja Karl Ditters von Dittersdorfin konsertot. Konserttojen lisäksi kontrabassolle sävellettiin paljon kamarimusiikkia. Muunmuassa W.A. Mozartin divertimentot (KV 136-138) on sävelletty alunperin kahdelle viululle, alttoviululle ja violonelle (Planyavsky 1984, 757), vaikka niitä soitetaan nykyään usein modernilla jousikvartetilla ja jousiorkesterillakin.

Wieninviolonen D-duurikolmisointupohjainen viritys soveltui hyvin vain tiettyjen sävellajien soittamiseen: D-duurin lisäksi A- ja Fis-duuri sekä H- ja Fis-molli. Usein soitin viritettiin puolta sävelaskelta korkeammalle, jolloin sillä pystyttiin soittamaan luontevasti useammassa sävellajeissa. (Brun 2000, 103.) Suuri osa wieniläisklassisista kontrabassokonsertoista onkin sävelletty D- tai Es-duureissa.

Musiikin kehittyessä romantiikan suuntaan kappaleiden sisäiset modulaatiot tuottivat ongelmia wieninviritykselle. Lisäksi se ei myöskään pärjännyt neli- ja kolmikielisille kontrabassoille äänenvoimakkudessa ja perkussiivisuudessa. Wieninviolonen kielet olivat lähellä toisiaan ja rupesivat helposti rämisemään soittovoimakkuuden kasvaessa. Vähitellen viritysjärjestelmä poistuikin käytöstä. Vielä vuonna 1790 Johann Albrechtberger kirjoitti, että kvarttivireisiä kontrabassoja käytetään enää harvoin, mutta jo vuoden 1837 editiossa luki, että kvarttivireistä (E₁-A₁-D-[G] tai F₁-A₁-D-[G]) järjestelmää käytetään yleisesti kaikissa hyvin järjestyneissä orkestereissa. (Brun 2000, 106).

4 PER QUESTA BELLA MANO

Wolfgang Amadeus Mozart sävelsi Per questa bella mano -konserttiaarian (KV 612) bassolaulajalle, kontrabasso-obligatolle ja orkesterille 8. maaliskuuta 1791, eli yhdeksän kuukautta ennen kuolemaansa. Aaria on kaksiosainen:

Ensimmäinen osa on Andante, 6/8, ja toinen osa on Allegro, 4/4. Teksti on lainattu Giambattista Nerin oopperasta Le vicende d'amore. Aarian haastava kontrabasso-osuus on askarruttanut monia historioitsijoita, ja jotkut ovat jopa epäilleet, että se on kirjoitettu jollekin muulle soittimelle (Brun 2000, 110).

Epäilijät eivät olleet aivan väärässä, sillä sehän on alunperin sävelletty eri vireelle.

4.1 Viritysjärjestelmien vertailu

Nykyajan jousisoitossa pyritään pääsääntöisesti soittamaan melodiaa samalla kielellä, jolloin sointi säilyy tasaisena ja fraasi kuulostaa tasapainoiselta.

Wieniläisklassismin aikaan soitettiin usein samassa asemassa kieliä vaihdellen.

Wieninviolonella pystyy soittamaan samassa asemassa vähintään duuriasteikon kuusi ensimmäistä säveltä, kun modernilla kvarttivireisellä kontrabassolla voi soittaa vähimmillään vain kaksi. Lisäksi terssiasteikkoa voi soittaa jopa viisi

terssiä samasta asemasta, kun modernilla bassolla pitää vaihtaa asemaa pääosin joka terssin jälkeen.

Per questa bella manon monet kaksoisäänet, soinnut ja kolmisointukuviot ovat hankalia (ja osin jopa mahdottomia) toteuttaa kvarttivireisellä kontrabassolla, mutta istuvat luontevasti wieninvireiselle bassolle. Aariassa käytetään paljon vapaita kieliä, mikä aiheuttaa myös lisähaasteita erivireiselle soittimelle. Sitä esitetään nykyään yleisesti sekä orkesterivireisellä (E_1-A_1-D-G) sekä soolovireisellä (Fis_1-H_1-E-A) kontrabassolla. Orkesterivireisellä bassolla saa kaksi samaa vapaata kieltä kuin wieninvireisellä, A_1 ja D , ja soolovireisellä yhden, A . Näiden lisäksi aariaa on esitetty myös scordatura virityksellä E_1-A_1-E-A , jossa on kaksi samaa kieltä, A_1 ja A . Nämä viritystavat ovat kaikki kompromisseja ja usein säveliä joudutaan muuttamaan alkuperäisestä, että kontrabassostemma on luontevasti soitettavissa. Nuottiesimerkissä 1 on ylempänä katkelma Rudolp Malaricin ja Doblingerin editiosta soolovireiselle kontrabassolle (eli se soi sekuntia kirjoitettua ylempää). Alemmalla rivillä on sama kaktelma transponoituna Mozartin alkuperäisillä äänillä.



Nuottiesimerkki 1. Ylempänä soolovireinen editio (Malaric, Doblinger 1970). Alempana sama alkuperäisillä Mozartin sävelillä.

Alimmat soinnun pohjasävelet ovat wieninvirityksellä vapaita kieliä (eli ilman transponointia A ja D), kun taas soolovirityksellä nämä äänet joutuisi painamaan, mikä tekisi tästä katkelmasta hyvin haasteellisen. Niinpä Malaric on siirtänyt äänet oktaavilla ylös, jolloin ne on huomattavasti helpompi soittaa. Katkelman viimeinen sointu on mahdotonta soittaa soolovireisellä bassolla, joten Malaric on päätenyt mielestäni hieman erikoiseen ratkaisuun ja jättänyt soinnusta kokonaan G-pohjasävelen pois.

Nuottiesimerkissä 2 on ylempänä katkelma saman kustantajan orkesterivireisestä editiosta, jossa voi hyödyntää kontrabasson vapaita A₁- ja D-kieliä, mutta jossa terssikulut ovat yhtä hankalia soittaa kuin soolovireessä. Alempana on sama musiikki soitettuna wieniläisvireessä, mutta nuotinnettuna soittoteknisesti siten, että sitä luetaan kuten normaalia viritystä (E₁-A₁-D-G).

Nuottiesimerkki 2. Ylempänä orkesterivireinen editio (Malaric, Doblinger 1970). Alempana sama soittoteknisesti nuotinnettuna.

Orkesterivireellä kaikki on helpointa soittaa D- ja G-kielillä, mutta jokainen terssi pitää soittaa eri asemasta. Perättäiset asemanvaihdot johtavat helposti suttuiseen artikulaatioon. Wieninvireellä kaiken pystyy soittamaan luontevasti samasta peukaloasemasta, jolloin kaiken saa soitettua selkeästi.

Wieninvirityksellä voi hyödyntää hyvin vapaita kieliä ja huiluääniä (nuottiesimerkki 3). Vasemmalla kuvassa on soivat äänet ja oikealla soittotekninen nuotti wieninvireessä. Nouseva kahden oktaavin D-duurikolmisointu voidaan soittaa pelkästään vapailta kielillä ja huiluäänillä, mikä kuulostaa kirkkaalta ja kuulaalta. Lisäksi ne jäävät soimaan senkin jälkeen, kun jousi ja sormi irtoavat kieleltä, mikä tuo runsautta sointiin.



Nuottiesimerkki 3. Vasemmalla soivat äänet. Oikealla sama nuotintettuna soittoteknisesti.

4.2 Soittotekninen editio

En ole perehtynyt kovin syvällisesti historialliseen tapaan sormittaa wieninvirityksellä, vaan sormitukseni perustuvat pääosin omaan intuitiooni siitä, miltä haluan musiikin kuulostavan. Kun tutustuin *Per questa bella manoon* wieniläisvireellä, soitin aluksi melodisia pätkiä kuten modernilla kvarttivireellä. Vältin kieltenvaihtoja, jotta sointi pysyisi tasaisena ja intensiteetti säilyisi. Pikkuhiljaa aloin käyttää enenevässä määrin huiluääniä ja aloin viehättyä wieninvireen avoimesta kuulaasta soinnista. Asemavaihtojen sijaan soitin vähitellen asteikkokulkuja samasta asemasta. Asemakeskeiset kolmisointu- ja barre-otteet toimivat nauhallisella wieninviolonella todella

luontevasti, mutta istuvat mielestäni pääosin myös nauhattomalle modernille kontrabassolle.

Tämä kaikki vaikuttaa tietysti tulkintaan. Huiluäänien runsas käyttö ja asemakeskeinen soitto kielenvaihtoineen johtaa lähemmäksi barokkiestetiikkaa kuin romantiikkaa (tai tarkemmin sanottuna modernia postromantiikkaa), sillä jatkuvan vibraton käyttö on mahdotonta. On kuitenkin tärkeää huomata, että wieninvire ei varsinaisesti estä soittamasta romanttisemmin, mutta antaa lisää mahdollisuuksia lähestyä alkuperäistä tyylinmukaista fraseerausta.

Heti aarian ensimmäisen kontrabasson repliikin voi soittaa useammalla tavalla. Aluksi lähestyin sitä ”tavallisesti” ja soitin ensimmäiset äänet samalta kieleltä (nuottiesimerkki 4, ylhäällä oikealla). Näin äänet saa soitettua hyvin legatossa sitoen, mutta ilman selkeää artikulaatiota. Toinen vaihtoehto on soittaa äänet barre-otteella kaulanmutkasta etusormella (nuottiesimerkki 4, alhaalla vasemmalla). Tämä on tyylinmukainen vaihtoehto, joka toimii erityisen hyvin nauhallisella wieninviolonella. Kolmen kielen painaminen alas yhdellä sormella yhtä aikaa voi olla jollakin nauhattomalla kontrabassolla hankalaa, mutta huomasin sen toimivaksi sormitukseksi omalla bassollani. Kolmas tapa on lähteä neljännen kielen oktaavihuiluäänestä, mitä Tobias Glöckner ehdottaa editiossaan (nuottiesimerkki 4, alhaalla oikealla). Tässä vaihtoehdossa pystyy käyttämään hyödyksi huiluääniä, eikä siinä ole kielten ylityksiä. Toisaalta siinä soitetaan osin samalta kieleltä ylätersseja ja bassoääntä, mikä estää jälkisointia. Tästä syystä pidän itse toista vaihtoehtoa luontevampana.

The image shows two systems of musical notation in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various fingerings (1-4) and triplets (3) with brackets underneath. The first system has two measures, and the second system has three measures. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Nuottiesimerkki 4. Sormitusten vertailua. Ylhäällä vasemmalla soivat äänet. Ylhäällä oikealla ja alhaalla eri sormitusvaihtoehtoja.

The image shows three systems of musical notation. The top system is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. All systems are in 6/8 time and have a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'b' (flat).

Nuottiesimerkki 5. Ylhäällä Breikopf & Härtel, 1881.
Keskellä Malaric, Doblinger 1970. Alhaalla oma editioni.

Soittotekninen nuotti on notatoitu siten, että sitä luetaan kuin soittaisi normaalilla orkesterivireisellä viisikielisellä kontrabassolla (H₂-E₁-A₁-D-G). Soitin on kuitenkin viritetty wieninvireeseen. Olen käyttänyt editioissani alimpana viidentenä kielenä D₁:tä, koska siten voin soittaa erään teoksen laskevan septimisointukuvion luontevasti alas asti (nuottiesimerkki 5, alhaalla), miten Korneel Le Comptekin näytti sen soittavan eräällä YouTube-videolla. Ylinnä kuvassa on vuodelta 1881 Breitkopf & Härtelin editio, jossa linja näyttäisi laskevan alas, mutta g-avaimen äänet ovat kirjoitettu oletettavasti

oktaavia liian korkealle. Rufolf Malaric ratkaisee asian nostamalla loppukuvion oktaavilla ylös (nuottiesimerkki 5, keskellä). Joka tapauksessa tarkat oktaavialat ovat tulkinnanvaraisia, enkä ole päässyt katsomaan alkuperäistä käsikirjoitusta, josta voisin jäljittää Mozartin alkuperäisen ajatuksen. Jotta teosta voisi soittaa myös nelikielisellä kontrabassolla, olen lisännyt editioon tarvittaessa vaihtoehtoiset äänet ja sormitukset.

5 LOPUKSI

En tiedä, oliko järkevää tehdä tätä kirjallista työtä varten oma wieniläisvireinen editio, sillä en ole perehtynyt aiheeseen kovin syvällisesti. Sormitukseni muuttuivat koko ajan sitä mukaa, kun perehdyin enemmän wieninvireeseen. Luultavasti vaihtaisin joitakin edition sormituksia, jos jatkaisin asian tutkimista.

Tämä on kuitenkin ollut mielenkiintoinen löytöretki, vaikka wieninviritys ei ollutkaan aivan uusi asia minulle. Lisäksi tämä on myös osoitus siitä, että kuka tahansa voi tutustua wieninvireeseen ja esittää musiikkia sillä. Tarkoitukseni onkin rohkaista muita kontrabasisteja tutustumaan ennakkoluulottomasti wieniläisviritykseen, josta saa apua wieniläisklassisen musiikin tulkintaan.

LÄHTEET

Brun, Paul 2000. A New History of the Double Bass. Villeneuve d'ascq: Paul Brun productions.

Le Compte, Korneel 2014. Saatavana www-muodossa:viennesetuning.blogspot.com/p/the-vanhal-concerto-lecture.html (7.5.2016)

Mozart, Leopold 1756. Versuch einer gründlicher Violinschule. Saatavana www-muodossa:conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/c/cf/IMSLP395738-PMLP122129-1_mozart_violinschule_1756.pdf (15.5.2016)

Mozart, Leopold 1770. Versuch einer gründlicher Violinschule. Saatavana www-muodossa:hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/0d/IMSLP253571-PMLP122129-leopoldmozartshomoza.pdf (15.5.2016)

Mozart, Wolfgang Amadeus 1881. Per questa bella mano, KV 612. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mozart, Wolfgang Amadeus 1970. Per questa bella mano, KV 612. Wien: Rudolf Malaric, Doblinger.

Mozart, Wolfgang Amadeus n.d. Per questa bella mano, KV 612. Tobias Glöcker. Saatavana www-muodossa:www.vitoliuzzi.com/daily-news-part-6h (7.5.2016)

Planyavsky, Alfred 1984. Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Hans Schneider.

Per questa bella mano

Kontrabasso

W.A. Mozart
editoinut Tuomo Matero

Andante $\text{♩} = 120$

Ob. I&II

7

10

12

15

18

27

29

3

p

f

35

II I II I

40

tr

III II I III II I

46

III II I IV III II I III II I

50

III II I III II I III II I III II I

52

III II I III II I III II I III II I

I II I II III IV V

57

2 III II I III II I III II I

61

Musical notation for measures 61-62. Measure 61 contains three triplet eighth notes. Measure 62 contains three triplet eighth notes. Fingering numbers I, IV, III, and II are indicated above the notes.

63 *tr* **Allegro**

Musical notation for measures 63-65. Measure 63 has a trill on a note. Measure 64 is a whole rest. Measure 65 has eighth notes with fingering numbers II, III, and II.

67

Musical notation for measures 67-68. Measure 67 has eighth notes with fingering numbers III, II, I, II, I, III. Measure 68 has eighth notes with fingering numbers IV, III, II, III, IV, III.

69

Musical notation for measures 69-71. Measure 69 has eighth notes with fingering numbers III, II, I. Measure 70 has eighth notes with fingering numbers III, II, I. Measure 71 is a whole rest.

72

Musical notation for measures 72-73. Measure 72 has eighth notes with fingering number II. Measure 73 has eighth notes with fingering number II.

74

Musical notation for measures 74-75. Measure 74 is a whole rest. Measure 75 is a whole rest. Measure 76 has a half note with a fermata. Measure 77 has eighth notes with fingering numbers I and II.

78

Musical notation for measures 78-80. Measure 78 has eighth notes with fingering numbers I and II. Measure 79 has eighth notes with fingering numbers I and II. Measure 80 is a whole rest.

81

Musical notation for measures 81-83. Measure 81 has eighth notes with fingering numbers II, I, II, I, II. Measure 82 has eighth notes with fingering numbers I, II, I, II, I. Measure 83 is a whole rest.

84 **Adagio** **3** **Allegro** **2**

Musical notation for measures 84-85. Measure 84 is a whole rest. Measure 85 is a whole rest. Measure 86 has a half note with a fermata. Measure 87 is a whole rest. Measure 88 has a whole note.

90

Musical notation for measures 90-91. The key signature has one flat (B-flat). The bass clef is used. The music consists of eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I, II, and III. Measure 90 contains four triplets, and measure 91 contains four triplets.

92

Musical notation for measures 92-93. The key signature has one flat. The bass clef is used. The music consists of eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I, II, and III. Measure 92 contains four triplets, and measure 93 contains four triplets.

95

Musical notation for measures 94-95. The key signature has one flat. The bass clef is used. Measure 94 features a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet. Measure 95 features a sixteenth-note triplet followed by eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I, II, and III.

98

Musical notation for measures 96-97. The key signature has one flat. The bass clef is used. Measure 96 features eighth-note triplets. Measure 97 features eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I and II.

102

Musical notation for measures 98-101. The key signature has one flat. The bass clef is used. Measure 98 features eighth-note triplets. Measure 99 features eighth-note triplets. Measure 100 features eighth-note triplets. Measure 101 features eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I and II. Trills are marked with 'tr'.

108

Adagio

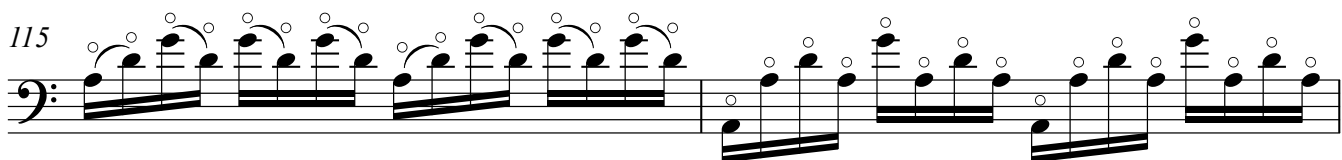
Musical notation for measures 102-107. The key signature has one flat. The bass clef is used. The tempo is marked 'Adagio'. Measure 102 features eighth-note triplets. Measure 103 features eighth-note triplets. Measure 104 features eighth-note triplets. Measure 105 features eighth-note triplets. Measure 106 features eighth-note triplets. Measure 107 features eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I and II.

112

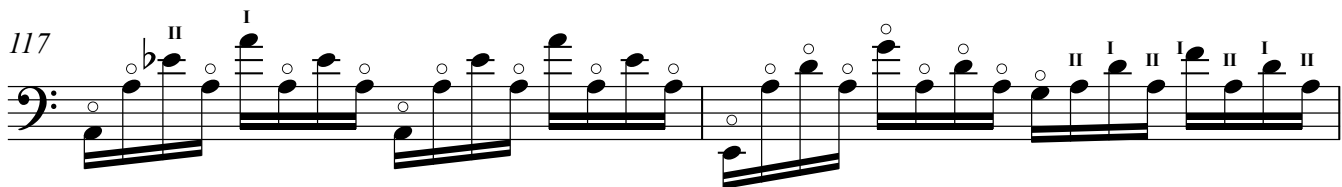
Allegro

Musical notation for measures 108-111. The key signature has one flat. The bass clef is used. The tempo is marked 'Allegro'. Measure 108 features eighth-note triplets. Measure 109 features eighth-note triplets. Measure 110 features eighth-note triplets. Measure 111 features eighth-note triplets. Fingering is indicated by Roman numerals I, II, and III.

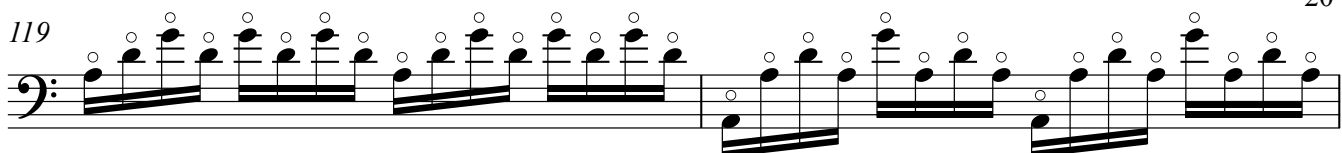
115



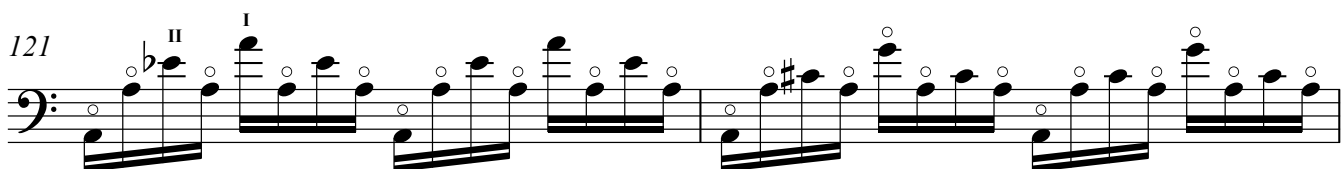
117



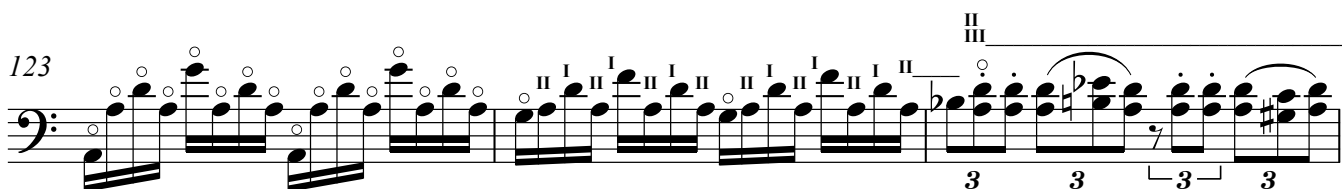
119




121



123



126



129



131

