

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685 – 1759)

TRIOSONATE D-MOLL

für Altblockflöte, Violine und Basso continuo
Rekonstruktion nach den Fassungen in c-Moll und h-Moll (HWV 386^a/386^b)
von Klaus Hofmann (Herbipol.)

TRIO SONATA D MINOR

for treble recorder, violin and basso continuo
Reconstruction based on the versions in C minor and B minor (HWV 386^a/386^b)
by Klaus Hofmann (Herbipol.)

SONATE EN TRIO EN RÉ MINEUR

Pour flûte à bec alto, violon et la basse continue
Reconstitution sur la base des versions en do mineur et si mineur (HWV 386^a/386^b)
par Klaus Hofmann (Herbipol.)

Partitur und 3 Stimmen

Edition Moeck Nr. 2568

MOECK VERLAG CELLE

Die vorliegende Triosonate ist in einer Fassung in h-Moll (HWV 386^b) für Querflöte, Violine und Generalbass erhalten, die um 1730 bei John Walsh in London in einer als Opus 2 bezeichneten, von Händel jedoch nicht autorisierten Ausgabe von sechs seiner Triosonaten im Druck erschien¹, und in einer Fassung in c-Moll (HWV 386^a), die in einer Reihe von Abschriften mit unterschiedlichen Besetzungsangaben und teilweise stark differierenden Lesarten überliefert ist. Da Händels Autograph verschollen ist, ist nicht ohne weiteres ersichtlich, welcher Fassung die Priorität zukommt; doch zu Recht nimmt die Händel-Forschung seit langem an, dass die c-Moll-Fassung die ältere ist. Wie in meinem Aufsatz *Händels Triosonate in c-Moll (HWV 386^a) – Überlegungen zu Originalbesetzung, Originaltonart und Originaltext* in *Tibia* 3/2006² weiter ausgeführt, hat die Fassung in h-Moll als eine von fremder Hand stammende Bearbeitung der c-Moll-Fassung zu gelten; doch stellt auch die Fassung in c-Moll anscheinend nicht das Original dar, sondern geht auf eine für Blockflöte und Violine bestimmte Urfassung in d-Moll zurück.

Mit dem hier vorgelegten Werktext wird versucht, das postulierte Original zurückzugewinnen. Die Quellenlage setzt dabei allerdings enge Grenzen: Die Überlieferung ist zu lückenhaft und der Lesartenbefund zu komplex, als dass sich die Textentwicklung im einzelnen wissenschaftlich exakt erschließen und damit zwingend zum Original zurückverfolgen ließe. Bei der Erarbeitung des Notentextes trat daher neben die philologische Quellen- und Textkritik der Leitgedanke, dass im Zweifel das Einfache dem Komplizierteren, weil mutmaßlich Späteren, vorzuziehen sei. Zugleich ging es um innere Stimmigkeit der Komposition: Divergierende Lesarten wurden auf ihre Schlüssigkeit geprüft, offensichtliche Fehler behoben, Parallelstellen verglichen und, soweit es sinnvoll schien, in Übereinstimmung gebracht. Darüber hinaus aber bedurfte es bei der Abwägung zwischen verschiedenen Möglichkeiten eines gehörigen Maßes an Intuition. Ziel der Bemühungen war nicht eine wissenschaftliche Ausgabe, die möglichst alle in den Quellen anzutreffenden Varianten zur Auswahl bereithält, sondern ein für die Praxis bestimmter eindeutiger und unmittelbar plausibler Werktext.

Dazu waren verschiedentlich Entscheidungen zu treffen, die den Notentext substantiell berühren. So stellte sich – und stellt sich weiterhin – beim 1. Satz die Frage, inwieweit der im Themenkopf vorgegebene und den Satzverlauf weithin prägende Rhythmus  auch auf Sechzehntelwertfolgen vom Typ  (oder ) zu übertragen ist und inwieweit auch Wendungen vom Typ  entsprechend überpunktet  (, ) auszuführen sind.³ Die Quellen sind darin oft uneins und auch in sich widersprüchlich.⁴ Unsere Ausgabe bietet hier, ausgehend von den als maßgeblich erkannten Quellen, pragmatische Lösungen, die freilich keinen Anspruch auf Verbindlichkeit erheben. In T. 28 des 1. Satzes folgen wir im Flötenpart beim 2. und 3. Viertel nicht der geläufigen Lesart  e”-a”⁵ mit der auffälligen Terzverdopplung auf dem 3. Viertel, sondern einer Variante, die sich (rhythmisch notiert ) in einer einzigen Handschrift als ursprüngliche, allerdings nachträglich mit der Lesart der übrigen Quellen überschriebene Eintragung findet.⁶ Beim 3. Satz ist der Violinpart von T. 36 an einstimmig überliefert; die musikalische Logik verlangt jedoch die zweistimmige Weiterführung. Unsere frei hinzugefügte Unterstimme

stellt nur eine von mehreren möglichen Lösungen dar. Die Schleiferfigur in T. 24 desselben Satzes findet sich nur in einer einzigen Quelle⁷ (alle anderen haben ein Achtelpaar a’-b’)⁸. Die motivische Anspielung auf den Satzbeginn wirkt jedoch durchaus authentisch. Wir übertragen die Schleiferfigur außerdem auf den sehr ähnlichen Zusammenhang in T. 6 (die Quellen wiederholen hier auf dem letzten Viertel den vorhergehenden Doppelgriff). Im 4. Satz ist der in allen Quellen fehlende T. 58 in Anlehnung an T. 86 ergänzt.

Was Vortrags- und Ornamentzeichen betrifft, so beschränkt sich unser Text auf das hinreichend Gesicherte und Glaubwürdige und auf die Angleichung von Parallelstellen. In der Generalbassbezeichnung divergieren die Quellen teilweise erheblich, oft sind sie unvollständig beziffert, teils gar nicht. Für unsere Ausgabe wurde fallweise und gelegentlich auch abweichend von den Quellen die jeweils plausibelste Lösung gewählt und die Bezifferung insgesamt soweit vervollständigt, dass sie dem versierten Generalbassspieler als Alternative zu der als Vorschlag beigegebenen Aussetzung dienen kann.

Für die Erarbeitung des Notentextes standen mir die Frühdrucke von Walsh in 1. und 2. Auflage aus der British Library in London sowie Kopien von Handschriften der Houghton Library der Harvard University, Cambridge (Massachusetts), der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg und der Königlichen Bibliothek Kopenhagen zur Verfügung. Eine große Hilfe war mir das von Herrn Dr. Siegfried Flesch (Halle) freundlich zur Verfügung gestellte Manuskript des bisher ungedruckten Kritischen Berichts seiner Edition *Neun Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo* in Band IV/10/1 der *Hallischen Händel-Ausgabe* (Leipzig 1970). Den genannten Bibliotheken sowie Herrn Dr. Flesch sei für ihr Entgegenkommen verbindlich gedankt.

¹ Walsh veröffentlichte die Sammlung zuerst unter dem Impressum des Verlagshauses Jeanne Roger in Amsterdam. Die Fälschung hatte den Zweck, das königliche Druckprivileg Händels zu umgehen. Im einzelnen hierzu Donald Burrows, *Walsh's editions of Handel's Opera 1–5: the texts and their sources*, in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in memory of Charles Cudworth*, hrsg. von Christopher Hogwood und Richard Luckett, Cambridge (G. B.) 1983, S. 79–102.

² Jg. 31, S. 162–169.

³ Zu diesem allgemeinen, in Händels Musik häufiger auftretenden Problem siehe Terence Best, *Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice*, in: *Handel Tercentenary Collection*, hrsg. von Stanley Sadie und Anthony Hicks, London 1987, S. 279–290.

⁴ Sogar das Thema ist davon betroffen: Für die beiden in unserer Ausgabe als  wiedergegebenen Notenpaare im Themenkopf lassen sich auch Gegenbeispiele in der Form  finden, und umgekehrt gilt dies für mehrere der unpunktet wiedergegebenen Notenpaare der beiden folgenden Themenglieder. Einige Beispiele bei Best, a. a. O., S. 288f.

⁵ Die Tonhöhenangaben auf d-Moll bezogen.

⁶ Es handelt sich um die Handschrift Mus. 2410-Q-6 der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, die zwar nachträglich offenbar nach einer anderen Quelle revidiert worden ist, aber mit ihren ursprünglichen Eintragungen ein relativ frühes Textstadium repräsentiert und damit für die Rekonstruktion des Originals besondere Bedeutung besitzt. Schreiber ist der Dresdner Hofkonzertmeister Johann Georg Pisendel (1687–1755).

⁷ MS Mus 1.1 der Houghton Library, Harvard University, Cambridge (Massachusetts).

⁸ Wie Fußnote 5.

The present trio sonata exists in two other versions: a B minor version (HWV 386^b) for flute, violin and thorough bass that was published around 1730 in London by John Walsh as part of an edition containing six trio sonatas by Handel which had been designated as an Opus 2 without Handel's authority¹. The other version in C minor (HWV 386^a) has come down to us in several copies for various instrumentations with readings that differ considerably from each other. Since Handel's original is missing it is not evident which version has priority. Research on Handel however has claimed rightly for many years that the C minor version is the earlier one. As I have discussed in detail in my article *Händels Triosonate in c-Moll (HWV 386^a) – Überlegungen zu Originalbesetzung, Originaltonart und Originaltext in Tibia 3/2006*², the B minor version should be considered as an adaptation of the sonata in C minor written by an unknown hand. However, the C minor version does not appear to be the original either but is drawn from an *ur*-version in D minor attributed to the recorder and violin.

The text presented here is an attempt to retrieve what we assume to have been the original. The relevant sources however are very confining: The evidence is too fragmentary and the evaluations of readings too complex as to be able to reconstruct the text with scientific accuracy and hence draw conclusions about the original. During preparations, which included the verification of sources and their critical assessment, whenever in doubt we decided to give priority to the simpler version instead of the more complicated one, the latter being associated with conjectural later versions. In order to establish a coherent form of the sonata, variant readings were examined and conclusions drawn, obvious errors rectified, parallel parts compared and when seemingly appropriate brought into line with each other. Yet above all it required a considerable amount of intuition to weigh up the various possibilities. Here the aim has been to present a straightforward and immediately plausible text rather than a scientific edition that seeks to provide an account of all variants found in the extant sources of which the performer may choose from.

Some decisions had to be taken that affect the text essentially. In the 1st movement the question remains unresolved as to what extent the rhythm  which is both the characteristic element of the main theme and the rest of the movement should be applied to the semiquaver passages as  (or ) and also as to what extent figures such as  correspondingly have to be performed double dotted as  (, ).³ The sources here are often inconsistent and not concordant.⁴ This edition provides pragmatic solutions based on the leading accepted sources which however have no claim to absolute reliability. In b. 28 of the 1st movement we did not follow the regular reading  in the recorder part at the 2nd and 3rd quarter e"–a"⁵ with the conspicuous doubling of the third on the 3rd quarter, but preferred a variant (rhythmic notation ) that is to be found in a sole manuscript as an original entry.⁶ This however has later been overwritten by the reading of the other sources. In the 3rd movement the violin part as from b. 36 has come down to us in one-part form. A two-part continuation however seems in the musical context much more logical. The lower part that we have added is merely one of many possibilities. The slurred figure in b. 24 of the same

movement appears in one single source⁷ (all the others have two quavers a'–b flat').⁸ The motivic echo of the beginning of the movement gives a quite authentic impression. We have also transmitted the slurred figure to the similar context in b. 6 (here the sources repeat the preceding bichord on the last quarter note). In the 4th movement, b. 58 that is missing in all sources has been added following the example of b. 86.

Performance marks and ornamentation of this text are based only on sufficient evidence and on the alignment of parallel examples. As to the figures of the thorough bass the sources differ considerably. The figures are often incomplete or have not been added at all. In this edition we have chosen for the most plausible solution depending on the context and sometimes deviating from the sources. The figured bass has not only been realised but the figures also completed seeking to provide an alternative for the experienced harpsichord player.

The following sources were at my disposal for the establishment of the text: the early prints from Walsh's 1st and 2nd edition from the British Library in London, copies from manuscripts found in the Houghton Library of Harvard University, Cambridge (Massachusetts), the Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg and the Royal Library of Copenhagen. A great help has been the manuscript provided kindly to me by Dr. Siegfried Flesch (Halle) of the still unpublished critical discussion of his edition *Neun Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo* in volume IV/10/1 of the *Hallische Händel-Ausgabe* (Leipzig 1970). I should like to thank the above-mentioned libraries as well as Dr. Flesch for their willingness to help during the preparation of this edition.

Translation: J. Whybrow

¹ Walsh published the collection first under the imprint of the publishing house Jeanne Roger in Amsterdam. He faked this edition in order to bypass Handel's royal printing privilege. See for more details Donald Burrow's article *Walsh's editions of Handel's Opera 1–5: the texts and their sources*, in: *Music in Eighteenth-Century England. Essays in memory of Charles Cudworth*, edited by Christopher Hogwood and Richard Luckett, Cambridge (G. B.) 1983, pp. 79–102.

² Vol. 31, pp. 162–169.

³ This general problem which occurs frequently in Handel's music is discussed in *Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice*, in: *Handel Tercentenary Collection*, by Terence Best, edited by Stanley Sadie and Anthony Hicks, London 1987, pp. 279–290.

⁴ This affects even the theme itself: for the notes in pairs  of the main theme, there are counter examples as . This applies vice versa to several of the non-dotted notes in pairs of the following segments of the theme. See for further examples Best, *ibid.*, pp. 288.

⁵ The pitch indications refer to D minor.

⁶ Although the manuscript concerned here (Mus. 2410-Q-6, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) has apparently been revised later on, it represents a relatively early stage of the text as the original entries show and is therefore of special significance. The copyist is Johann Georg Pisendel (1687–1755), Konzertmeister at the Dresden court.

⁷ MS Mus 1.1, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (Massachusetts).

⁸ As in footnote 5.

La sonate en trio que voici fait partie d'une version en si mineur (HWV 386^b) pour flûte traversière, violon et continuo, parue aux alentours de 1730 aux Editions John Walsh de Londres sous la forme d'une édition de six sonates en trio qualifiée d'Opus 2 mais non autorisée par Haendel¹, ainsi que d'une version en do mineur (HWV 386^a) que l'on trouve dans une série de copies manuscrites faisant état de différentes instrumentations et de fortes divergences concernant les sources. Etant donné que l'autographe de Haendel a disparu, il n'est pas évident d'établir un ordre chronologique. Cependant, les recherches effectuées à propos de Haendel laissent supposer que la version en do mineur est la plus ancienne. Comme je l'explique dans mon essai intitulé *Händels Triosonate in c-Moll (HWV 386^a) – Überlegungen zu Originalbesetzung, Originaltonart und Originaltext* paru dans le numéro de *Tibia* 3/2006², la version en si mineur doit être considérée comme un arrangement de la version en do mineur, réalisé par un tiers. Cependant, même la version en do mineur ne semble pas être l'original ; elle se base au contraire sur une première version en ré mineur pour flûte à bec et violon.

La partition que voici tente de reconstituer l'original présumé. Les sources auxquelles je me suis référé pour y parvenir imposent néanmoins de strictes limites. En effet, la preuve est trop incomplète et le résultat de l'analyse des divergences trop complexe pour pouvoir retracer exactement et en détails les évolutions du texte et reconstituer ainsi sans doute aucun l'original. Au-delà de la critique du texte et des sources au sens philologique, j'ai pensé, en élaborant la partie de notes, qu'il valait mieux, dans le doute, préférer le simple au compliqué (que je suppose être aussi le plus récent). Il convenait en même temps de penser à l'unité interne de la composition : les divergences entre les différentes sources ont été analysées, les erreurs évidentes corrigées, les parallèles comparés et, dans la mesure où cela paraissait approprié, coordonnés. Cependant, au vu des différentes possibilités, il a fallu s'en remettre à l'intuition. Notre objectif étant non de présenter une édition scientifique indiquant toutes les variantes ou presque rencontrées dans les originaux, mais bien de mettre au point une partition claire et plausible destinée à être interprétée.

Pour ce faire, plusieurs décisions ont dû être prises, toutes ayant influencé en substance la partition. Ainsi, dans le premier mouvement, la question s'est posée – et continue de se poser – de savoir si le rythme indiqué au début du thème  (et qui continue de marquer le déroulement du mouvement) peut aussi être appliqué aux suites de doubles-croches de type  (ou ) et dans quelle mesure les modulations du type  doivent être interprétées surpointées  (, ).³ A ce sujet, les sources sont souvent divergentes, voire contraires.⁴ Notre édition propose dans ce cas, sur la base des originaux reconnus comme tels, des solutions pragmatiques qui ne revêtent en aucun cas un caractère obligatoire. Dans la mesure 28 du premier mouvement, dans la partie de flûte, au niveau de la deuxième et de la troisième noire, nous ne suivons plus la variante usuelle  re⁵–la⁵ avec ce surprenant doublement de la tierce sur la troisième noire, mais une variante que l'on retrouve (rythme noté ) dans un seul et unique manuscrit sous la forme d'une annotation originale ayant ensuite été corrigée par la variante des autres documents source.⁶ Dans le troisième mouvement, la partie de violon, à partir de la mesure 36, est à une voix, mais la logique musicale exige néanmoins de poursuivre avec deux voix. La partie inférieure, que nous avons

choisi d'ajouter librement, ne constitue que l'une des diverses solutions possibles. Le coulé de la mesure 24 du même mouvement n'est présent que dans un seul document de référence⁷ (tous les autres font état d'une paire de croches la–si bémol⁸). La répétition du motif au début du mouvement semble pourtant vraiment authentique. En outre, nous avons repris ce coulé dans la mesure 6 qui présente un contexte semblable (les documents de référence reprennent ici, sur la dernière noire, les doubles cordes précédentes). Dans le quatrième mouvement, la mesure 58, qui manque dans tous les documents de référence, a été complétée selon le modèle de la mesure 86.

Pour ce qui est des signes d'expression et d'ornement, notre texte se limite à ce qui est certain et plausible, ainsi qu'à la coordination des parallèles. Dans le chiffrage de la basse, les sources sont parfois considérablement divergentes ; souvent, elles sont chiffrées de façon incomplète, et pour une partie, les chiffres sont manquants. Pour notre édition, la solution choisie au cas par cas a été la solution la plus plausible même si elle s'éloignait des documents source, et le chiffrage a été complété dans son ensemble afin qu'il puisse servir au claveciniste averti d'alternative à la réalisation proposée.

J'ai disposé, pour la réalisation de la reconstruction, des première et seconde éditions des imprimés de Walsh conservées à la British Library de Londres ainsi que des copies de manuscrits de la Houghton Library de la Harvard University, Cambridge (Massachusetts), de la Bibliothèque du Land de Saxe, Bibliothèque nationale et universitaire de Dresde, de la Bibliothèque nationale et universitaire de Hambourg ainsi que de la Bibliothèque Royale de Copenhague. Je tiens à remercier sincèrement ces différentes bibliothèques ainsi que M. Siegfried Flesch (de Halle) qui m'a aimablement permis de disposer du manuscrit du rapport critique (qui n'a pas encore été mis sous presse) de son édition intitulée *Neun Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo*, volume IV/10/1 de la *Hallische Händel-Ausgabe* (Leipzig 1970).

Traduction : A. Rabin-Weller

¹ Walsh a d'abord publié la collection sous le nom de la maison d'éditions Jeanne Roger à Amsterdam. Cette fausse indication avait pour but de contourner le privilège d'imprimerie conféré à Haendel par le Roi. Pour de plus amples détails à ce sujet, consulter l'ouvrage de Donald Burrows, *Walsh's editions of Handel's Opera 1–5: the texts and their sources*, dans : *Music in Eighteenth-Century England. Essays in memory of Charles Cudworth*, édité par Christopher Hogwood et Richard Lockett, Cambridge (G. B.) 1983, pages 79 à 102.

² Année 31, p. 162–169.

³ Pour en savoir plus sur de problème récurrent dans la musique de Haendel, consulter l'ouvrage de Terence Best, *Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice*, dans : *Handel Tercentenary Collection*, édité par Stanley Sadie et Anthony Hicks, Londres 1987, pages 279 à 290.

⁴ Même le thème est concerné : pour les deux paires de notes du début du thème que notre édition nomme , on trouve également des contre-exemples revêtant la forme de , et inversement, ceci s'applique à plusieurs des paires de notes non-pointées des deux autres membres suivants du thème. Quelques exemples dans Best, cf. note de bas de page n° 3, p. 288 et suivante.

⁵ Les indications de hauteur de son se réfèrent au ré mineur.

⁶ Il s'agit du manuscrit Mus. 2410-Q-6 de la Bibliothèque du Land de Saxe, Bibliothèque nationale et universitaire de Dresde qui paraît avoir été révisé sur la base d'une autre source mais qui représente un stade du texte relativement précoce en raison de ses annotations d'origine, et qui revêt une importance toute particulière pour la reconstitution de l'original. Le copiste est Johann Georg Pisendel (1687–1755), maître de concert de la Cour de Dresde.

⁷ MS Mus 1.1 de la Houghton Library, Harvard University, Cambridge (Massachusetts).

⁸ Cf. la note de bas de page n° 5.

Georg Friedrich Händel (1685 – 1759)
Triosonate d-Moll
für Altblockflöte, Violine und Basso continuo
Rekonstruktion nach den Fassungen HWV 386^a/386^b

Rekonstruktion und Generalbassaussetzung:
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Largo

Flauto dolce

Violino

Basso continuo

4 2 6 6 5 6 5 6 5 6

7 6 7 6 7 6 7 #

7

11

9 6 9 8 7 5 3 6 4 5 5 6 4 5 3 7 6 4 3 6 7 6 4

15

6b 6 6 5 # 6 5 5 4 3 6 7 6 7 6

18

7 6 6# # 6 6 5 5

21

25

6 7 # 6 7 # 5 3

28

7 7 6 7 6 7 6 7 6 # 5

31

6 5 4 # 2 6 4 6 5 4 3

35

Allegro

6 # 6 6 6 6 6 # 6 6# 6 5 6 4 # 5 6 6

5

6 6 5 4# 7 6 6 5 6 7 4 3 6 6 # 6 6# 6 4 # 6

9

6 6 7 6 6 7 # 6 6# 6 6 5 5 4 5

13

17

21

25

29

33

tasto solo

7 6 6 $\sharp$ 6 4 5 $\sharp$

38

6 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 6 6 6 $\sharp$ 4 $\sharp$ 4 $\sharp$ 6 6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 6

42

6 6 $\sharp$ 4 $\sharp$ 4 $\sharp$ 6 6 5 7 7 6 5

46

50

50

53

54

54

57

58

58

60

61

61

62

64

6 5 6 4 5 # 4 3 6 6# 6 4 6 5 # 6 5 6 4 5 #

tasto solo

68

6 4 6 4 4# 2 4# 2 6 7 # #

tasto solo

72

6 4 6 4 4# 2 6 6 6

75

Andante

The musical score is for a piece in 3/2 time, B-flat major, marked Andante. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings (6, 5, 7, 7, 6, 5, 7, 7, 6, 6, 6, 4/2, 6/5, 7, 6) and articulation marks like 'simile'.

Measures 1-5: The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a slower eighth-note pattern in the left hand. The word 'simile' is written above the piano part.

Measures 6-10: The vocal line continues with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a slower eighth-note pattern in the left hand. The word 'simile' is written above the piano part.

Measures 11-15: The vocal line continues with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a slower eighth-note pattern in the left hand.

Measures 16-17: The vocal line continues with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a slower eighth-note pattern in the left hand.

23

7 4 6 6 6 7 7

28

7 6 5 7 4# 6 # 6 # 6 6

34

6 7 6 7

39

Allegro

6 # # 7 6 6 # 6 # # 7 6 6 5

9 # # 5 6 # 6 4 2 6 5 3 7

17 7 7 6 6 6

24

32

6/5 7 6/4 7/5 9/7

39

7 6 6 5 3 6 6 5 7 4 b 4 #

46

4 # 6

53

61

4 6 6 4 6 5 6 6 9 8
2 3

68

7 7 6 # # # 6 # 6 6 9 8 6
#

77

6 7 7 7 6 7 # 5 # 7
5

86

93

6 5 3 6 # 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 #

101

6 6 5 # # 5 6# 6 # # 6

110

6# 6 6b 6 7 # 6 7 6 4 # #

120