

## « *Tango Milonga / Oh Donna Clara!* : une icône de tango polonais »

L'objet de cet article porte sur une chanson écrite en Pologne en 1928 qui, en deux ans seulement, a occupé une place centrale sur la scène populaire dans la plupart des pays d'Europe et aux États-Unis. L'objectif est de montrer le niveau d'empathie entre ces différentes cultures, en même temps que de se concentrer sur un genre musical peu connu : le tango polonais. L'enjeu sera aussi de tenter de répondre à certaines questions : pourquoi « tango polonais » ? Celui-ci est-il différent du tango argentin ? Est-il alors possible de percevoir une différence en se penchant uniquement sur les partitions ? En d'autres termes, est-ce que les partitions d'un tango constituent une source suffisamment éloquentes pour effectuer son analyse musicale ?

Jerzy Petersburski, né Jerzy Melodysta, naît en 1895 à Varsovie. Après avoir étudié le piano, la composition et la direction au conservatoire de Varsovie et à Vienne, il fonde en 1926 avec Artur Gold un orchestre de swing. Il joue alors dans les cabarets varsoviens à la mode (sur la photo de gauche figure l'orchestre de Petersburski. Lui-même se trouve en haut au milieu). Il enregistre avec des



personnalités renommées, et compose quantité de valse, tangos et fox-trots qui figurent parmi la *crème de la crème* de la musique légère polonaise.<sup>1</sup> Bien que Petersburski soit d'origine juive, il ne participe pas à la

culture yiddish qui prospère dans d'autres cercles de la Pologne d'avant-guerre. En effet, bien que les Juifs représentent un pourcentage important de musiciens polonais, ils préfèrent plutôt essayer de s'intégrer. Ils se considèrent avant tout, et sont d'ailleurs considérés, comme des artistes polonais à part entière, plutôt que comme des artistes Juifs. Cependant, cela n'empêche pas Petersburski de retrouver et de collaborer avec plusieurs « musiciens juifs assimilés », tel que le parolier Andrzej Włast, né Gustaw Baumritter. Ils s'associeront d'ailleurs pour écrire en 1928 *Tango Milonga* dont les paroles sont en polonais, et non pas en yiddish, comme on pourrait s'y attendre.<sup>2</sup>

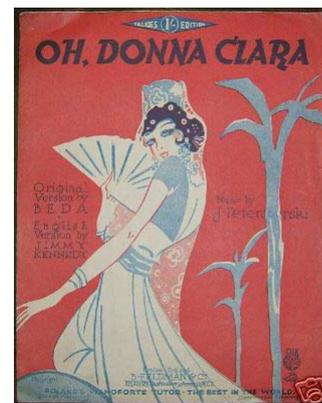
<sup>1</sup> Ryszard Wolanski : *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej* ('Le lexicon de la musique légère polonaise'). Varsovie, publ. ?, 1995. p. ?

<sup>2</sup> Après une brève période dans les Forces Aériennes polonaises, Petersburski séjourne en 1939 en Union Soviétique pour donner suite à sa carrière de compositeur. Il s'engage ensuite dans l'Armée polonaise,

*Tango Milonga* a été écrite pour la revue *Varsovie dans les fleurs* présentée au théâtre « Morskie Oko » ('L'œil de la mer'). Lors de la première, le 7 mars 1929, elle est chantée par Stanisława Nowicka accompagnée du Revellers Trio (Bodo, Roland, Sempolinski). En 1930, Petersburski et son groupe l'interprète à Vienne. Elle est alors vendue à la maison d'édition musicale Wiener Bohème-Verlag. Toutefois ce n'est pas en polonais qu'elle est publiée, mais bien en allemand. Et pour apposer sur la musique des paroles allemandes, les éditeurs engagent Fritz Löhner-Beda<sup>3</sup> (1883-1942 – photo à droite), une des vedettes du spectacle en langue allemande des années 1920 et 30 qui travaille notamment avec Franz Léhar et Paul Abraham<sup>4</sup>. Les paroles qu'il écrit pour cette chanson ne sont pas une traduction des paroles de Włast ; il s'agit d'une création nouvelle. C'est ainsi et sous cette forme que la chanson est publiée en 1930 sous le titre de *Oh, Donna Clara!*



Durant l'entre deux guerres, la Pologne s'impose comme l'un des principaux centres du tango européen. *Tango Milonga* y connaît un succès immédiat. Cette chanson, dont la popularité est toujours d'actualité, devient alors la composition favorite de Petersburski. Cependant, ses paroles étant alors écrites dans une langue inaccessible pour la plupart des occidentaux, sa notoriété n'outrepasse pas les frontières polonaises. C'est dans sa version allemande qu'elle connaîtra un succès international. Ainsi, quelques semaines après la publication viennoise de *Oh Donna Clara!*, Pierre Meyer et Mlle Florance l'interprètent lors du final de la revue *Paris qui remue* au Casino de Paris. La même année, deux versions différentes




---

puis en 1948 il part en Argentine après avoir passé une année au Brésil. À Buenos Aires il s'attache à diverses activités, dont la composition d'un jingle pour Radio El Mundo. Il a également dirigé le théâtre El Nacional avec Kazimierz Krukowski (Lopek). Au décès de son épouse, Petersburski part à Caracas avant de revenir en Pologne en 1968. Il y décèdera en 1979.

<sup>3</sup> Beda, artiste juif engagé, n'a pas anticipé le danger du nazisme et est resté en Autriche. Il est mort à Auschwitz en 1942.

<sup>4</sup> Comme librettiste à Franz Léhar et Paul Abraham, Beda a écrit des opérettes classiques tels que *La terre des sourires* et de *La fleur d'Hawaï*

apparaissent en anglais : la première sera donnée en Angleterre par Jimmy Kennedy (couverture de cette partition, à droite) ; la seconde aux États-Unis par Irving Caesar, pour la revue *Wonderbar* avec Al Jolson. Encore plus tard la chanson sera reprise et interprétée aussi bien par Henry Varny et Edith Piaf, que par des artistes polonais de renommée plus récente comme Irena Santor et Mieczyslaw Fogg.

L'analyse de ce morceau prend en compte deux aspects : d'une part les caractéristiques internes de la chanson par rapport au tango argentin, d'autre part, sa transformation stylistique consécutive à son déplacement dans l'espace et dans le temps. Mais avant de s'immerger dans une analyse spécifique, il n'est pas inutile de comparer brièvement les deux sources principales : les partitions polonaise et allemande (voir annexes) :

1. Aussi bien la partition polonaise, publiée en 1929, que l'allemande, publiée en 1930, ont été écrites par des arrangeurs : la première par Henryk Wars et la seconde par Hans Creutzinger. Dès lors, la voix directe de Petersburski est absente, tout comme dans la plupart de ces autres partitions polonaises qui ont été arrangées par de tierces personnes. Cette différence majeure par rapport à la musique savante a des conséquences directes sur la définition du *compositeur* : Petersburski est crédité en tant qu'auteur de la musique, mais pas de la partition. Or en principe, en musique classique, un compositeur conçoit et écrit son œuvre de façon à ce que l'exécution se rapproche le plus de sa création.
2. La partition polonaise est écrite pour mandoline ou violon, mais elle comporte également des paroles. Quant à la partition allemande, elle est écrite pour voix et piano, mais seule la partie de piano est indiquée ; la mélodie du chant correspond à la voix la plus aiguë de la partie de piano. Cela signifie qu'aucune des deux partitions n'est prévue pour être exécutée exactement comme elle est écrite. La partition « instrumentale » polonaise ne peut pas être jouée et chantée simultanément : si elle est chantée, l'accompagnateur doit harmoniser et arranger un accompagnement. Dans la partition allemande, le pianiste ne double normalement pas le chant. Il doit ainsi, soit omettre la voix supérieure, soit improviser un remplacement sur la base de l'harmonie indiquée. De plus, les lettres au bas de la partition, qui indiquent tout simplement la note la plus grave déjà écrite dans le

pentagramme, font probablement référence à un instrument plus grave. Tout ces éléments suggèrent que la partition n'est en fait qu'une directive à l'intention d'un ensemble instrumental.

3. L'indication du tempo dans les deux partitions, « tempo de tango », laisse présager que, aussi bien en Pologne qu'en Allemagne, le tango était suffisamment connu pour que l'indication soit claire.
4. La version polonaise possède deux couplets, alors que l'allemande en a trois. Et comme cela déjà été mentionné précédemment, ces paroles n'ont aucun lien entre elles. Il convient de noter qu'aucun des enregistrements allemands n'inclut les trois couplets originaux, ce qui indique également que la fidélité aux partitions imprimées n'était pas obligatoire.
5. L'introduction de la version polonaise de la partition ne s'étend que sur deux mesures alors que la version allemande en a huit. Néanmoins, toutes deux adoptent la forme structurale ABCB'. Il n'est pas inutile de répéter que cette structure est modifiée dans les enregistrements polonais et allemands – la section A est parfois jouée instrumentalement ou peut être complètement omise.
6. En ce qui concerne l'harmonie – la version polonaise n'indique que la ligne mélodique, sans aucune harmonie. La présence d'accords se résume aux deux mesures d'introduction, toutes en Sol mineur, comme l'harmonie de la mélodie commençante.

L'analyse détaillée de cette chanson se fera à partir de la version allemande, et ce pour deux raisons :

- elle permet de suivre ses ramifications autour du monde ;
- en raison des matériaux recueillis : une partition polonaise originale de 1929, mais aucun enregistrement contemporain ; une partition et un enregistrement polonais de la fin des années 1960 marqués évidemment par l'écoulement temporel ; la partition originale de la Wiener Boheme-Verlag et deux enregistrements contemporains de 1930 ; et enfin, la partition anglaise originale, ainsi bien que trois enregistrements en anglais, fais à Londres et à New York.

Si la musique populaire reflète le goût du peuple, elle est alors l'expression musicale la plus proche de ce qui est à la mode et constitue même l'un de ses indicateurs principal. Ainsi, elle est susceptible d'être transformée très rapidement, et d'être adoptée et adaptée par des codes culturels locaux. En règle générale, chaque interprétation d'un morceau de musique populaire ajoute de nouveaux éléments au niveau de l'instrumentation, du tempo, de la structure ou même de l'harmonie. En cela, la musique populaire est fondamentalement différente de la musique savante, qui s'appuie sur des normes esthétiques universelles et qui reste fidèle à la partition. C'est pourquoi il devient insuffisant de fonder l'analyse d'un morceau de musique populaire uniquement sur sa forme imprimée. Joseph Kerman, dans les *Actes du XIVème Congrès de la Société Internationale de Musicologie (Bologne 1987)* relève d'ailleurs à ce sujet que : « ...as the sources of music in the 20th century come to include more and more sound sources, it is clearly only a matter of time before musicological research too will have to engage in new forms of discourse matched to sounds rather than to texts » ('depuis que les sources musicales du 20ème siècle commencent à inclure de plus en plus de sources sonores, il est clair que le temps viendra où la recherche musicologique devra engager de nouveaux discours à partir des sons plutôt que des textes').<sup>5</sup>

Par exemple, en ce qui concerne la musique populaire, l'interprétation du rythme ne peut se faire qu'en recourant aux sources écrite et sonore : la partition allemande de *Oh, Donna Clara!* indique une mesure en 4/8, allusion au modèle d'interprétation européen du tango qui s'est vite écarté du modèle argentin. En effet, dès les années 1910, la mesure standard des partitions argentines de tango est celle en 2/4, à tel point que son surnom est « la música del dos por cuatro ». Dans les années 20, la majorité des partitions de tango sont composées en 2/4, bien que la mesure 4/8 ait été également employée durant une brève période sans pour autant jamais s'imposer. Pour illustrer la différence d'effet que provoquent ces deux mesures, tournons-nous vers le célèbre tango argentin, *Caminito* ('Petit Chemin'), chanté notamment par Carlos Gardel (1890-1935). *Caminito*, écrite en 1907, est déjà bien connue en Europe, y compris en Pologne, lorsque paraît *Tango Milonga*. En effet, Carlos Gardel, dont la carrière internationale l'a

---

<sup>5</sup> Joseph Kerman, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia* [Bologne 27.8 – 1.9.1987] vol 1. Round Tables, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo [Torino: Edizioni di Torino, 1990], 646.)

souvent mené en Europe, l'enregistre et l'interprète de nombreuses fois. Dans l'enregistrement qu'il réalise, accompagné du duo de guitares Guillermo Barbieri et José Ricardo, à Buenos Aires le 20 juillet 1927<sup>6</sup>, il est aisé de reconnaître le modèle de base sur lequel se fonde l'accompagnement des guitares : elles passent d'un accent constant des croches aux repos réguliers, donnant un sens de phrasé fluide, de syncope et de variété. Les guitares et la voix alternent. La constante clarté rythmique des premières permet à la voix d'user librement du rubato. Bien que la partition soit écrite pour piano et voix, seule la partie de piano est notée, comme dans la partition autrichienne. Sa mesure est en 2/4 et la chanson doit être exécutée dans un tempo *milongueando*, ce qui dans ce contexte signifie à *jouer librement*. Cette chanson n'est pas nommée tango mais son titre *Canción porteña* ('Chanson de Buenos Aires') ne laisse aucun doute sur sa nature : il s'agit bien d'un tango. L'accompagnement écrit est différent et plus simple que celui qu'on peut entendre dans l'enregistrement, mais stylistiquement il en est très proche : rythmiquement varié, avec une figuration changeante et des repos occasionnels.

Dans la partition de *Oh Donna Clara!* la mesure en 4/8 et la notation rythmique semblent également être en accord avec l'approche régionale et contemporaine du tango. En même temps, elles indiquent une dissolution des nuances rythmiques présentes dans *Caminito*. Dans l'enregistrement, on peut repérer à l'écoute des violons ou de la guitare une section rythmique sous-jacente dont la fonction est d'accentuer chaque croche de façon régulière et insistante jusqu'à la fin de la chanson. Ainsi, à la différence de *Caminito*, le phrasé n'est pas donné par des formes et des repos rythmiques, mais par le phrasé mélodique et la variation des textures instrumentales. De plus, le rythme de l'accompagnement est plutôt homogène et le chanteur use peu du rubato. Dès lors, le sens de la syncope se perd, donnant plus l'impression d'une marche. Cependant, vers la fin de l'introduction, les deuxième et quatrième battements sont accentués pour souligner les troisième et premier, ce qui crée une certaine sensation de syncope.

---

<sup>6</sup> label Odeon 18219 1109.

Les caractéristiques communes entre ces deux chansons sont l'utilisation de la structure traditionnelle de couplet et refrain, avec un deuxième couplet facultatif, l'emploi de phrases de 8 mesures (4 de question + 4 de réponse), et la présence de la cellule typique de tango . En ce qui concerne l'harmonie, les deux chansons s'avèrent être une exception. Leur couplet en mode mineur et leur refrain en mode majeur s'opposent au standard de l'usage de la tonalité mineure. Nous traiterons ultérieurement l'instrumentation lorsque nous discuterons du parcours de cette chanson autour du monde.

Une différence importante entre les versions polonaise et allemande réside dans les paroles : la polonaise fait l'éloge d'une dame argentine tandis que, dans la version allemande, l'héroïne est Espagnole. Ce simple changement entraîne des conséquences dans la diffusion de la chanson, quand l'interprétation autour du monde a été fondée sur le texte allemand et non pas sur les paroles polonaises.



La différence de caractère du tango de cette chanson se perçoit de façon évidente en écoutant successivement *Caminito*<sup>7</sup> chanté par Carlos Gardel et *Oh Donna Clara!* chanté, par exemple, par Max Mensing<sup>8</sup>. Quant au caractère espagnol, il se perçoit dans une version interprétée à Londres par Georges Metaxa<sup>9</sup> (photo à gauche) la même année que l'enregistrement de Mensing. La chanson a donc été interprétée en fonction de la couleur locale de chaque région où elle est arrivée. Elle a été transformée, contrairement à ce qui se passe dans la musique classique où la culture locale n'intervient que très peu et l'œuvre demeure essentiellement la même. Les variations d'exécution d'une œuvre dépendent avant tout de l'interprétation personnelle de l'artiste. Pour sa part, la chanson de Petersburski a cessé d'avoir une essence, une interprétation « correcte », et a plutôt développé des « identités multiples ».

---

<sup>7</sup> dans l'enregistrement déjà mentionné.

<sup>8</sup> dans l'enregistrement où il est accompagné de l'orchestre Saxophon-Orchester Dobbri sous la direction d'Otto Dobbrindt ; fait à Berlin en 1930 probablement pour le label EMI Electrola.

L'une des causes qui a généré la transformation de cette chanson est le changement des paroles du polonais vers l'allemand : lorsque la protagoniste argentine est devenue espagnole. Cette modification n'a d'abord pas eu beaucoup d'incidence sur le premier enregistrement allemand. Le caractère de l'interprétation y est assez neutre. Mais par contre, plus tard, l'apposition d'une couleur espagnole sur les versions anglaises, causera un éloignement par rapport à l'œuvre originale et au tango argentin.

Ensuite, l'altération de la chanson s'est produite selon la dernière mode locale. L'objet étranger importé a été fusionné avec des codes familiers. La version des Waring's



Pennsylvanians<sup>10</sup> (photo à gauche<sup>11</sup>) en est un exemple : la chanson est interprétée dans un véritable style de *big band* avec des instruments typiques (voir l'annexe No. 2), des modulations multiples et un tempo rapide. Si un tango est essentiellement une forme de danse, cette version ne pourrait pas être dansée comme un tango en

tant que tel.

Enfin, une fois la chanson localement perçue d'une certaine manière, elle tend à évoluer dans la même direction. C'est ainsi qu'en Pologne, le tango est devenu une musique à pas lents et réguliers, ressemblant plus à une marche qu'à un tango argentin<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Georges Metaxa (1899, Bucarest – 1950, Monroe, Louisiane), chanteur roumain qui a d'abord fait carrière en Angleterre avant d'aller tenter sa chance comme comédien à Hollywood.

<sup>10</sup> Frederic Malcolm Waring (1900 Tyrone, Pennsylvania – 1984, Danville, Pennsylvania). Il a commencé à jouer le banjo à l'âge de 16 ans et a bientôt formé son groupe de musique de danse. Suite à sa graduation comme violoniste, il a formé les Pennsylvanians avec une forte présence vocale. Vers les années 30 le Waring's Pennsylvanians, alors un choir nombreux, était populaire dans les radios, avait apparu à Broadway et avait tourné un film. L'ensemble avait aussi participé du *musical* de 1930 *The New Yorkers*, avec la musique de Cole Porter. Le groupe a eu nombreux enregistrements célèbres et leur succès a continué à travers les années 40 et 50. Lorsque le goût musical changeait drastiquement et la musique de Waring devenait obsolète, Waring a insisté à imposer son style, mais il a finalement donné un concert final en 1980, dans le Carnegie Hall. En 1981 il a été récompensé avec la Médaille d'honneur par le Président Ronald Reagan.

<sup>11</sup> De gauche à droite : Fred Waring (*directeur*), Tom Waring (*chanteur et pianiste*), Curly Cockerill, Poley McClintock, Freddy Buck, Ernie Radal, Art Horn, Bill Townsend, Jim Gilliland et Nelson Keller.

<sup>12</sup> Il faut noter qu'en 1968, la célèbre chanteuse polonaise Irena Santor interprète *Tango Milonga* dans une version où le rythme de tango fait défaut. Cette version est plus proche de la ballade.

Cette analyse ne peut pas être considérée comme une tentative de généralisation relative à l'évolution du tango autour du monde, ou même à l'évolution de cette chanson en particulier. Les exemples présentés ont été choisis parmi un corpus plus large et divers. Retracer la transformation et l'histoire culturelle d'un objet musical permet de dégager un exemple d'un phénomène récurrent – la réciprocité culturelle : nous voyons comment les capitales européennes et nord-américaines ont eu un œil l'une sur l'autre. Les dernières tendances ont souvent résulté de l'importation et de l'exportation de l'art.

Revenons à la question de départ : est-il possible d'établir une différence entre un tango polonais et un tango argentin uniquement en se basant sur les partitions et en ignorant les paroles ? Nous pensons que non. L'interprétation d'un morceau de musique populaire dépend de l'environnement culturel de l'interprète. La forme écrite commerciale de la musique populaire n'a que peu de relation avec le niveau de l'interprétation professionnelle, comme nous l'avons vu dans le cas des chansons argentines et européennes que nous avons comparées à leurs enregistrements contemporains. Ces partitions simplifiées ne donnent pas un *vrai* aperçu des nuances d'exécution, comme l'utilisation du rubato, l'utilisation de la voix et des variations rythmiques.

En raison de ces faits, nous concluons en observant que l'analyse d'un morceau de musique populaire ne peut pas être menée de la même manière que celle d'un morceau de musique savante.

© Lloïca Czackis

ANNEXE No. 1

***Tango Milonga / Oh, Donna Clara!***

Liste des enregistrements (non exhaustive)

<b>Polonais</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Stanislawa Nowicka, enr. 1929?, Varsovie.</i></li><li>• <i>Irena Santor, « Embarras / Złota kolekcja », 1999, EMI Music Poland, enr. 1960/70, Pologne.</i></li><li>• <i>Irena Santor &amp; orch. dir. Zygmunt Wiehler, « Jerzy Petersburski - Zygmunt Wiehler », 1995, Polskie Nagrania PNCD 295, enr. 1968-70, Pologne.</i></li><li>• <i>Mieczysław Fogg, série Platynowa kolekcja, GM Distribution PM 0272003, Pologne.</i></li></ul>
<b>Allemand</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Chanteur anonyme &amp; Argentinisches Tango Kapelle, Derby G 5676, enregistré pour Gramophon, février 1930, Allemagne.</i></li><li>• <i>Max Mensing &amp; Saxophon-Orchester Dobbri, cond. Otto Dobbrindt, EMI Electrola ?, enr. 1930, Berlin.</i></li><li>• <i>Comedian Harmonists, Allemagne.</i></li><li>• <i>Fuhs Orch., Ultraphon 345, enr. Allemagne.</i></li></ul>
<b>Français</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Lud Gluskin et son Orchestre, Parlophone 80352, enr. 13.10.1930, Paris.</i></li></ul>
<b>Anglais</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Bert Firman &amp; The Rhythmic Eight, Zonophone, enr. 08.10.1930, Hayes, Middlesex, Angleterre.</i></li><li>• <i>Georges Metaxa &amp; New Mayfair Orchestra, cond. Ray Noble, HMV B 3714, enr. nov. 1930, Londres.</i></li><li>• <i>Tom Waring &amp; Waring's Pennsylvanians, Victor 22655, enr. 13.03.1931, New York.</i></li><li>• <i>Layton &amp; Johnstone, WA 11039, enr. 24.04.1931, Londres.</i></li></ul>

## Comparaison des enregistrements

Choix ordre chronologique

	<b>Caminito</b>	<b>Oh, Donna Clara!</b> (allemand)	<b>Oh, Donna Clara!</b> (anglais)	<b>Oh, Donna Clara!</b> (anglais)	<b>Tango Milonga</b> (polonais)
<b>Pays</b>	Argentine	Allemagne	Angleterre	USA	Pologne
<b>Détails enregistrement</b>	Odeon 18219 1109 Enr. le 20.07.1927 à Buenos Aires	EMI Electrola Enr. 1930 à Berlin	Living Era AJA 5449 Enr. 1926- 1932 en Angleterre	Victor 2655 Enr. 3.03.1931 à New York	Polskie Nagrania PNCD 295 Enr. 1968-70, Pologne
<b>Interprète(s)</b>	Ch.: Carlos Gardel & duo de guitares (Guillermo Barbieri et José Ricardo)	Ch.: Max Mensing & Saxophon Orch. Dobbri, dir. Otto Dobbrindt	Ch.: Georges Metaxa & New Mayfair Orchestra, dir. Ray Noble	Ch.: Tom Waring & Waring's Pennsylvanians, dir. Fred Waring	Ch.: Irena Santor & orchestre dir. Zygmunt Wiehler
<b>Instrumentation</b>	Duo de guitares	orchestre de swing : clarinette, violons, accordéon, piano, percussion	violon (?), xylophone, accordéon, castagnettes	orchestre big band : flûtes, trompettes, trombones, violons, piano et castagnettes	orchestre de violons, piano, métallophone, percussion, tambour de basque.
<b>Structure</b>	Intro instr. A vocal B vocal B vocal A' vocal B vocal B vocal	Intro instr. (B) A solo de violon B vocal C vocal B' vocal B instr. + vocal	Intro instr. (B) A vocal B vocal C vocal B instrumental C vocal B vocal	Intro instr. B instr (modulation) A solo violon+instr. (+ modulation) B voix Coda [tonalite orig.]	Intro instr. (B) B vocal C vocal B' vocal A vocal (più mosso) B vocal (tempo orig.) C vocal B vocal Coda instr.
<b>Tempo</b>	Andante	Andante meno mosso	Andante meno mosso	Allegretto	Adagio