

XIII DUOS

Pour Violon et Violoncelle

Précédés d'un petit Traité

Sur l'Harmonie à deux Parties,

dont les Principes sont indispensables pour lui donner son véritable intérêt.

DÉDIÉS À SON AMI

F. Fayolle

PAR ANTOINE REICHA.

Œuvre 84.

Prix 9^{fr}.

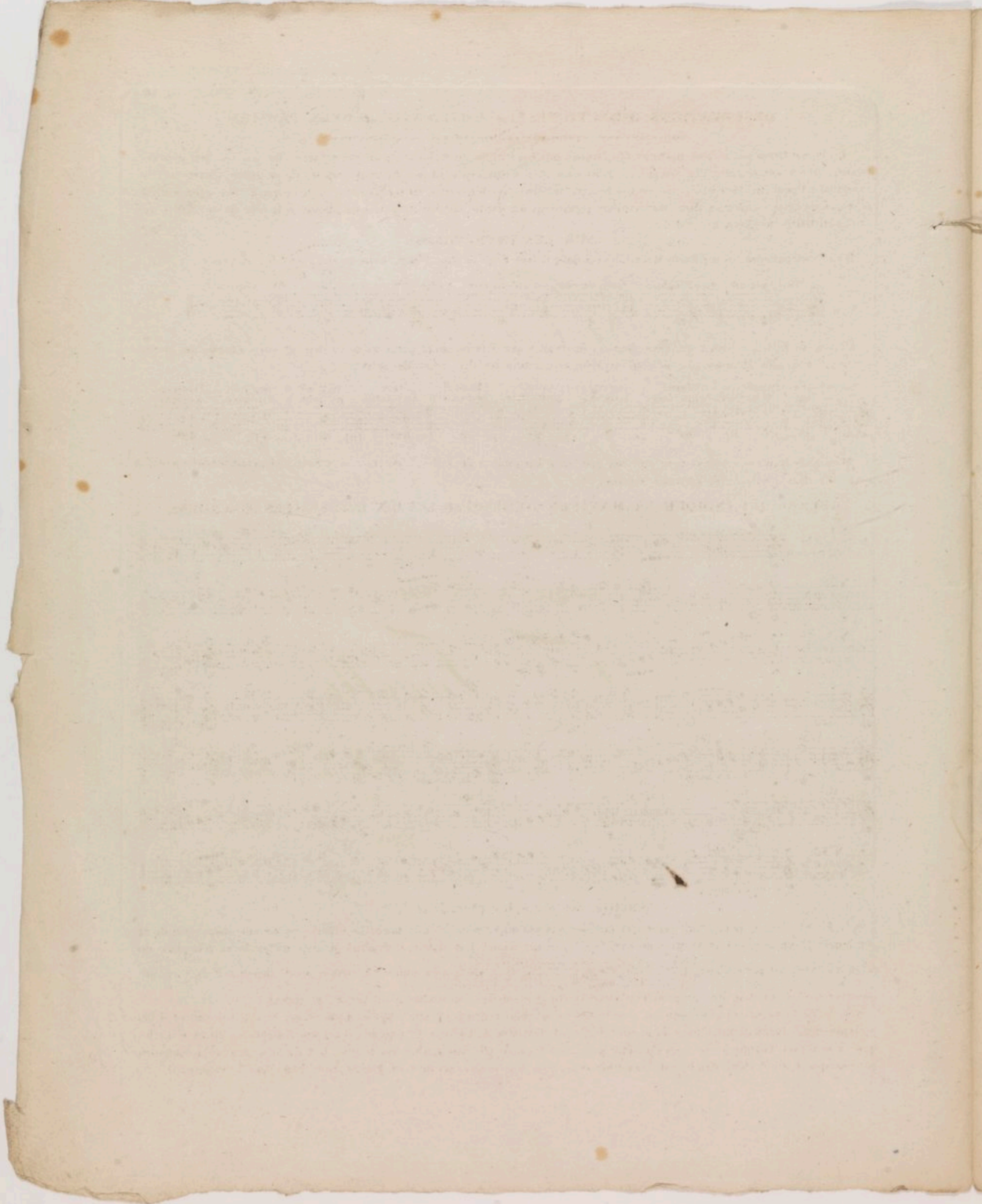
À la Livraison.

Propriété de l'Éditeur.

N.B. ces Duos peuvent aussi s'exécuter facilement sur le Piano.

A PARIS

Chez GAMBARO, au Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue Croix des Petits Champs, N° 44

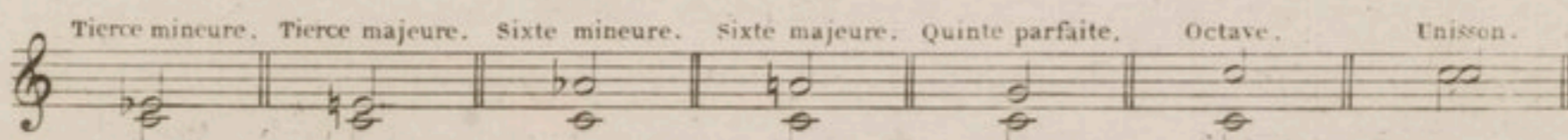


OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE A DEUX PARTIES.

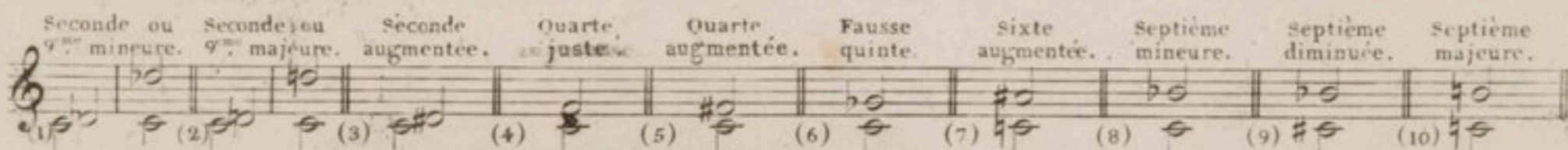
La bonne harmonie à deux parties a des finesses qui lui sont propres; bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus délicate, surtout sur le choix des intervalles. Nous avons peu de préceptes et peu de vrais modèles de ce genre d'harmonie; la raison en est peut-être de ce qu'à peine on touche cette matière dans les traités de composition, ou de ce que le peu qu'on en dit n'est pas ce qu'on en devrait dire. Nous croyons par conséquent rendre service au public en plaçant à la tête de ces duos ce compendium de l'harmonie à deux.

SUR LES INTERVALLES.

Il est constant que les meilleurs intervalles (et dont il faut faire le plus d'usage) dans un duo, sont les suivans :



Encore ne faut-il se servir des deux derniers intervalles que fort rarement, parce qu'ils ne donnent point d'harmonie. Outre ces sept intervalles indiqués, on peut aussi employer avec succès les dix intervalles suivans :



Mais pour bien s'en servir et faire avec eux une bonne harmonie à deux, il faut observer strictement les principes indispensables renfermés dans l'analyse des exemples suivans.

TABLEAU QUI INDIQUE LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIX INTERVALLES PRÉCÉDENS.

N. 1. Emploi de la 2^{de} ou 9^{me} mineure.

N. 2. Emploi de la 2^{de} ou 9^{me} majeure.

N. 3. Emploi de la 2^{de} augmentée.

N. 4. Emploi de la 4^e juste.

N. 5. Emploi de la 4^e augmentée.

N. 6. Emploi de la fausse 5^e.

N. 7. Emploi de la 6^e augmentée.

N. 8. Emploi de la 7^e mineure.

N. 9. Emploi de la 7^e diminuée.

N. 10. Emploi de la 7^e majeure.

En UT mineur. En LA mineur. En MI b. idem. En UT majeur. idem. idem.

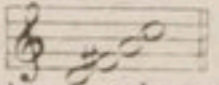
Analyse des exemples précédens.

N. 1. Le MI dans la partie inférieure qui fait une seconde ou 9^{me} mineure avec la partie supérieure, est une suspension du RE sur lequel le MI se résout, et le MI représente ici le RE sur lequel il se résout. Il faudrait pouvoir mettre le RE à la place du MI, si on le voulait, par exemple, sans quoi cet intervalle serait mauvais. Il faut encore observer que ce MI doit être préparé, c'est-à-dire se trouver comme consonnance dans l'accord précédent.

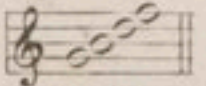
N. 2. Dans la mesure (a), l'UT qui fait avec le RE une seconde majeure, est une suspension du SI sur lequel il se résout; il représente cette dernière note. Dans la mesure (b) le SOL fait avec le LA une 9^{me} majeure; il est une suspension de FA # sur lequel il se résout. Chaque suspension doit être préparée et sauvée; elle doit tomber sur le tems fort de la mesure, et sa résolution par conséquent sur le tems faible; sans ces trois conditions une suspension ne peut jamais avoir lieu. Dans la mesure (c), l'UT

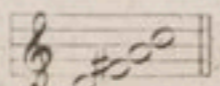
Ac. 2. 981 (1)

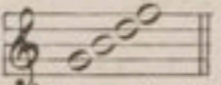
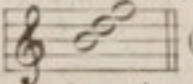
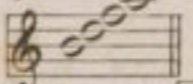
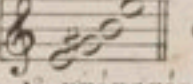


et le RE, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple,  donnent un intervalle de seconde qui est bon; mais comme l'UT est ici une dissonnance, il faut qu'il se résolve sur le SI.

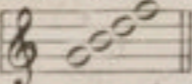
N.3. Le SI ♯ fait avec l'UT ♯ une seconde augmentée; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre, comme on le voit dans l'exemple de ce numéro.

N.4. Le FA fait avec l'UT une quarte juste. Dans les deux mesures (a) et (c) le FA est une suspension qui se résout sur le MI. Dans la mesure (b), c'est l'UT qui fait suspension et se résout sur le SI. L'intervalle que forment SI et FA dans cette mesure, est bon, parce qu'il provient de la septième dominante, par exemple: 

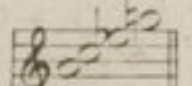
N.5. L'UT et le FA ♯ donnent une quarte augmentée. cet intervalle est de même bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple,  mais il faut que le FA ♯ se résolve sur le SOL, et l'UT sur le SI.

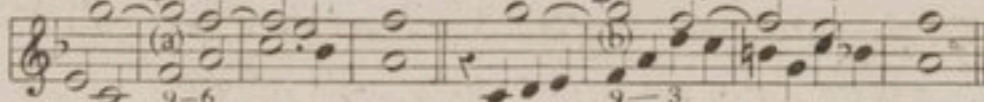
N.6. Le SI et le FA, dans les mesures (a) et (b), font un intervalle de fausse quinte, et qui est bon, comme provenant de l'accord de septième dominante; par exemple:  le SI se résout sur l'UT, et le FA sur le MI. Dans la mesure (c), l'intervalle de FA et SI est de même bon, parce qu'il provient du 3^e accord parfait de notre système,  (et qu'on appelle vulgairement accord parfait diminué, qu'il ne faut pas confondre avec celui qui provient de l'accord de septième dominante), ou bien, provient de cet autre accord de septième:  cet intervalle (comme dérivant de ces deux derniers accords) s'emploie surtout dans les tons mineurs, et se résout sur l'accord,  comme on le voit dans l'ex: appartenant à ce N.

N.7. La sixte augmentée (FA ♯ et RE ♯) dans cet exemple, doit être 1^o préparée par l'octave; 2^o devenir tierce (FA ♯ et LA) avant de se résoudre; et 3^o le FA doit se résoudre sur le MI, et le LA sur le SOL ♯, comme on le voit dans l'exemple.

N.8. La septième mineure SOL et FA qui se trouve dans la mesure (a), provient de la suspension, où le FA représente le MI sur lequel il se résout. Dans les deux mesures (b) et (c), ce même intervalle est bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple, 

N.9. La septième diminuée FA ♯ et MI ♭ est bonne, lorsque la septième MI ♭ se résout d'abord sur la sixte (FA ♯ et RE), et que ces deux notes font ensuite ce qu'on voit dans l'exemple.

N.10. La septième majeure (LA ♭ et SOL), dans la mesure (a), est bonne, comme provenant de l'accord de septième,  le SOL se résout sur le FA ♯ et le LA ♭ monte ou descend sur le RE, et ensuite ces deux notes font ce qu'on voit dans l'exemple. La septième majeure s'emploie dans le ton mineur. Dans la mesure (b), le SOL est une suspension du FA; mais, avant de se résoudre, il descend sur l'UT (qui fait une tierce avec le LA ♭), ce qu'on peut pratiquer de tems en tems. Dans la mesure (c), le SOL est encore une suspension du FA sur lequel il se résout immédiatement.

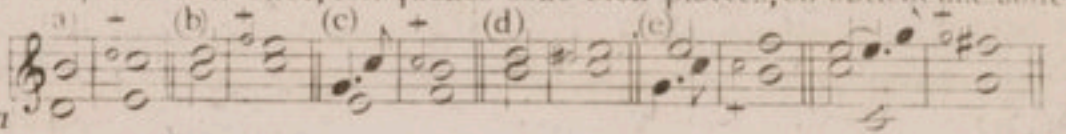
Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec modération), la suspension de la neuvième,  mais il faut résoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

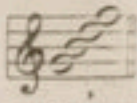
En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert des autres intervalles, sans savoir parfaitement bien les manier, l'harmonie à deux deviendra pour les oreilles délicates, dure et insupportable.

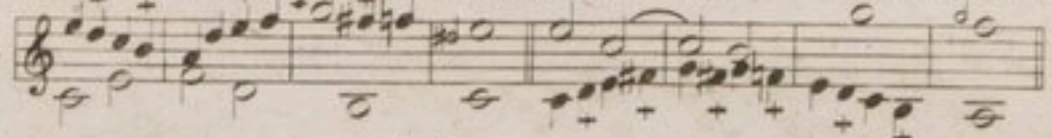
Nous appellerons les tierces, les sixtes, l'octave et l'unisson, intervalles primitifs ou dominans d'un duo, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analysés, nous les appellerons intervalles secondaires ou subordonnés, parce qu'ils ne peuvent avoir lieu sans les autres.

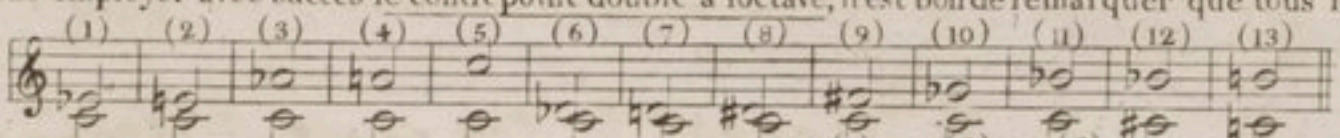
Dans un duo la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des trois quarts ou au moins des deux tiers, que la quantité des intervalles secondaires.

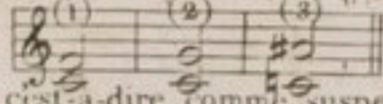
Comme les intervalles primitifs sont tous consonnans; il est facile de concevoir qu'un duo d'une certaine étendue deviendrait fade, si l'on en excluait les intervalles secondaires, je n'en excepterai pas même la quarte juste, qui sans doute, de tous les intervalles secondaires, est le seul consonnant, parce que c'est à raison de cette même consonnance, que tant de compositeurs l'ont fait entendre en duo sans préparation, et que cet intervalle est absolument inadmissible à deux voix, s'il n'est pas traité en dissonnance, et comme tel préparé et résolu. Les intervalles dissonnans assaisonnent en quelque sorte les consonnans, les rendent plus piquans, et font ressortir davantage leur suavité. Mais d'un autre côté, il faut en user avec réserve.

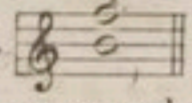
Au moyen des petites notes (appoggiature) qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonnance. Ces petites notes sont comme il suit: 

ces petites notes marquées avec (+) se placent dans un duo presque toujours devant une note appartenante à un intervalle de tierce ou de sixte, ou bien devant la quarte augmentée, comme dans l'exemple (c), et devant la fausse quinte inférieure, comme dans l'exemple (e); surtout, lorsque ces deux derniers intervalles proviennent de l'accord de 7.^{me} domin: 

Les notes passagères donnent encore une autre espèce de dissonnance non moins importante pour un duo que pour l'harmonie à plus de deux parties, par exemple,  où les notes passagères sont marquées par une (+).

Comme on peut dans un duo employer avec succès le contrepoint double à l'octave, il est bon de remarquer que tous les intervalles suivans sont renversables:  et qu'il faut

éviter la suspension de la neuvième, ainsi que les trois intervalles suivans:  Mais en traitant la quinte juste et la quarte parfaite de ces trois intervalles, comme des dissonnances, c'est-à-dire comme suspensions, ou comme de petites notes, ou bien comme des notes passagères, ces deux intervalles deviennent aussi bons que les autres intervalles renversables.

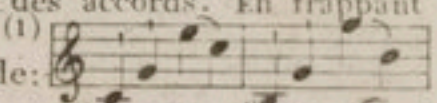
La fausse quinte,  lorsqu'elle provient du 3.^{me} accord parfait (accord diminué), doit être traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de ce contrepoint à deux.

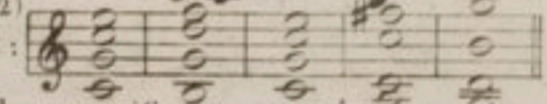
On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instrumens aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave, comme par exemple dans les 6 duos de cet ouvrage. Ici, il faut toujours commencer et terminer avec l'intervalle de l'octave ou de la tierce: (*) cependant on peut aussi commencer quelquefois avec la quinte parfaite.

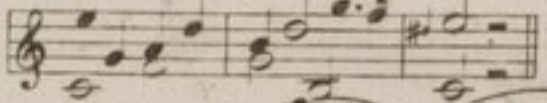
L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instrumens seuls. On compose souvent des chœurs dans cette harmonie. Le célèbre *Marcello* en a fait dans ses *Psalmes*, et *Gluck* dans les chœurs des *Prêtresses* de *Iphigénie en Tauride*.

On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, où elle s'exécute souvent avec tous les instrumens; dans ce cas, étant bien faite, elle est toujours d'un effet sûr.

Comme l'harmonie à deux est la plus simple et par conséquent la plus claire et la plus facile à saisir, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi un grand intérêt pour le public. C'est par cette raison que les compositeurs devraient s'en occuper sérieusement, et l'employer plus souvent qu'ils ne font, surtout lorsqu'ils travaillent pour la scène; car le mélange de l'harmonie à deux, à trois et à quatre donne une variété admirable, surtout lorsqu'on y sème çà et là des traits à l'unisson.

Il ne faut pas croire que l'harmonie à deux ne soit pas en état de faire sentir toutes les notes des accords. En frappant successivement tous les sons d'un accord, on nous donne l'idée d'un accord complet; ainsi par exemple: 

produit sur nos organes auditifs à peu près l'effet suivant:  Mais avec cette différence que le N.1 est plus aérien que le N.2, qui est par comparaison plus massif et par conséquent plus

lourd. De même l'exemple suivant:  donne une idée juste de l'harmonie à trois que voici:

Autre exemple,  qui produit l'effet suivant de l'harmonie à quatre: 

Au moyen de ces accords brisés, l'harmonie à deux peut (au moins jusqu'à un certain point) imiter celle à trois et à quatre: propriété remarquable qui fait que l'harmonie à deux parties, outre ses nuances particulières, a encore celles qui caractérisent l'harmonie à plus de deux parties, (†) d'où il suit que le compositeur peut nous faire sentir toutes les notes d'un accord là où il le

(*) Cependant il n'est pas à conseiller de terminer entièrement un morceau avec la tierce, parce que cet intervalle laisse encore à désirer une suite; ce qui provient de ce que la mélodie ne fait qu'une demi-cadence sur la tierce, et non pas une cadence parfaite. (Voyez ce que nous avons dit sur cet objet dans le *Traité de mélodie*.)

(†) Au moyen des accords brisés, une seule partie pourrait imiter l'harmonie à deux, trois et quatre parties. Différens préludes à violon seul du célèbre *Seb: Bach* ont cette qualité, ainsi que les *caprices* de *Locatelli*, de *Fiorillo* et de *Nardini*, &c: &c: &c:

†
 juge nécessaire; (*) ce qui arrive, l' lorsqu'il module; dans lequel cas, les accords incomplets pourraient devenir vagues, ne pas déterminer assez une modulation, ou bien ne pas lier ensemble suffisamment les différentes gammes; 2^e: lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut éviter; 3^e: pour accompagner certains traits de chant qui exigent des accords complets, (comme les deux exemples précédens), afin que l'oreille soit assurée sur quels accords ces traits roulent.

Au moyen de ces accords brisés, on peut encore imiter la plus grande partie des marches harmoniques, par exemple:

Autre exemple,

qui fait l'impression de l'harmonie complète qui suit:

Par le même moyen on peut aussi quelquefois employer la pédale avec succès dans l'harmonie à deux. Nous avons donné des exemples de cette pédale dans les quatre fugues qui terminent le 1^{er}, le 2^e, le 3^e et le 5^e duos de cet ouvrage. Je ne sache pas que jusqu'à présent on ait employé la pédale de la sorte.

Lorsqu'on exécute l'harmonie à deux par deux voix ou deux instrumens solos, ou bien en chœurs, et qu'on fixe toute notre attention sur ce duo, la loi prescrit alors de faire ce duo d'après les principes les plus stricts de l'harmonie à deux, abstraction faite de la basse ou de l'orchestre qui pourrait accompagner ce duo. Dans ce cas, l'accompagnement doit être envisagé comme accessoire ou comme ajouté au duo, et dont ce dernier à la rigueur devrait se passer. La plus grande partie des compositeurs pèchent contre cette règle. Mon illustre compatriote Gluck n'a point observé ce principe dans les chœurs des Prêtresses de son *Iphigénie en Tauride*. L'harmonie à deux de ces chœurs partant avec force de la scène sur laquelle toute notre attention est fixée, frappe notre oreille d'une manière dure, faute d'une harmonie saine à deux. Pour faire un bon duo, il faut en composer d'abord l'harmonie, sans s'occuper de l'accompagnement qu'on ne doit chercher qu'après avoir terminé le duo. Les duos de Clari qui sont avec raison les plus estimés, ont néanmoins le défaut que la basse qui les accompagne et qui devrait être arbitraire, devient indispensable pour en rendre l'harmonie bonne. C'est souvent une excellente harmonie à trois, et pas toujours à deux. Il faut bien distinguer un duo d'un trio, soit que le premier s'exécute avec ou sans accompagnement.

Nous terminerons ce petit traité avec l'exemple suivant de l'harmonie à deux.

VARIATIONS EN CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.

Larghetto.

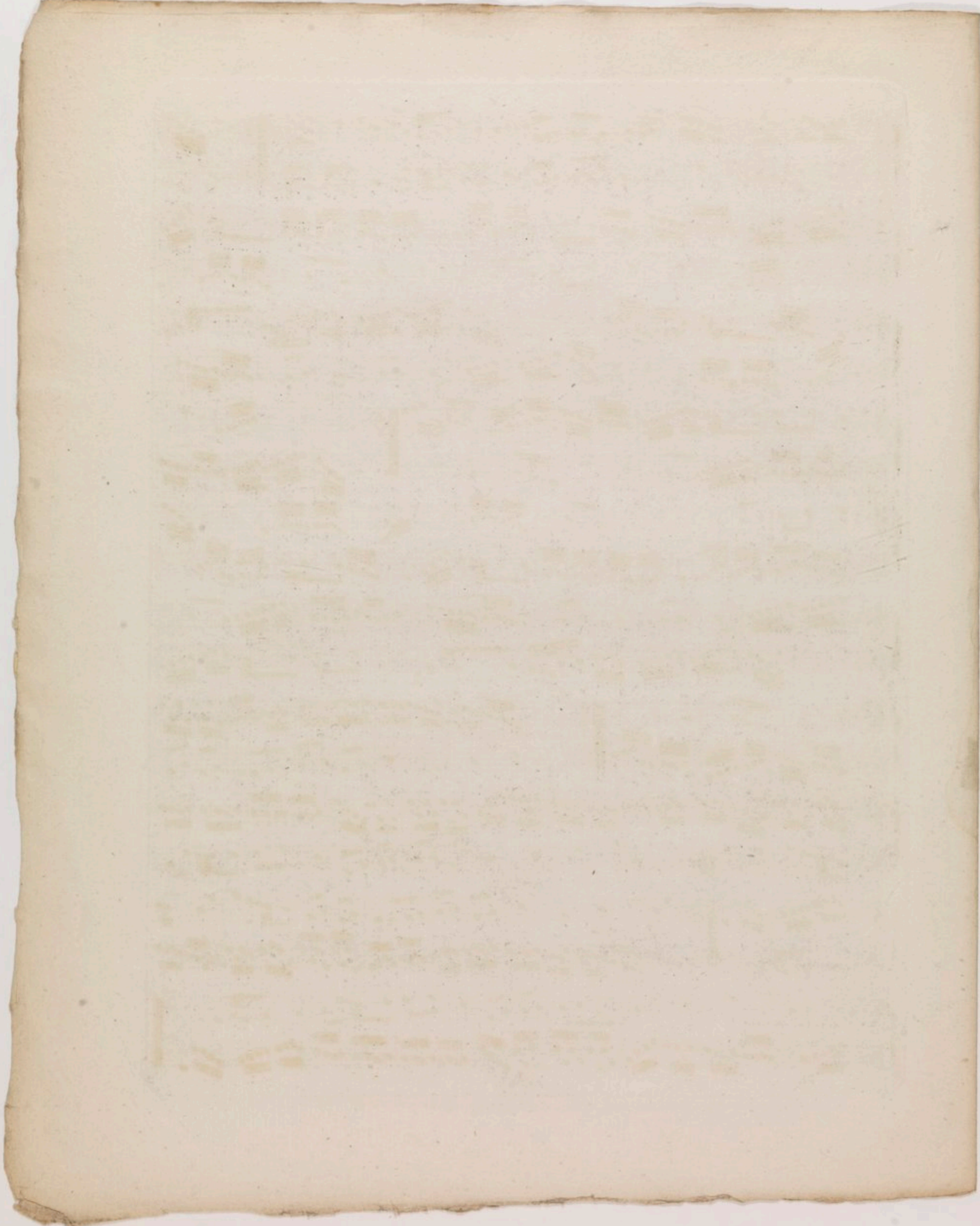
(*) Pour cette effet lorsqu'on compose des duos pour un ou deux instrumens à cordes, on emploie la double corde de tems en tems, comme on le voit dans les duos de cet ouvrage.

2^{de} Var:

3^{de} Var:

4^{de} Var: staccato.
Poco allegretto.

5^{de} Var:
Meme mouvem!
staccato.



DUO I^{mo}

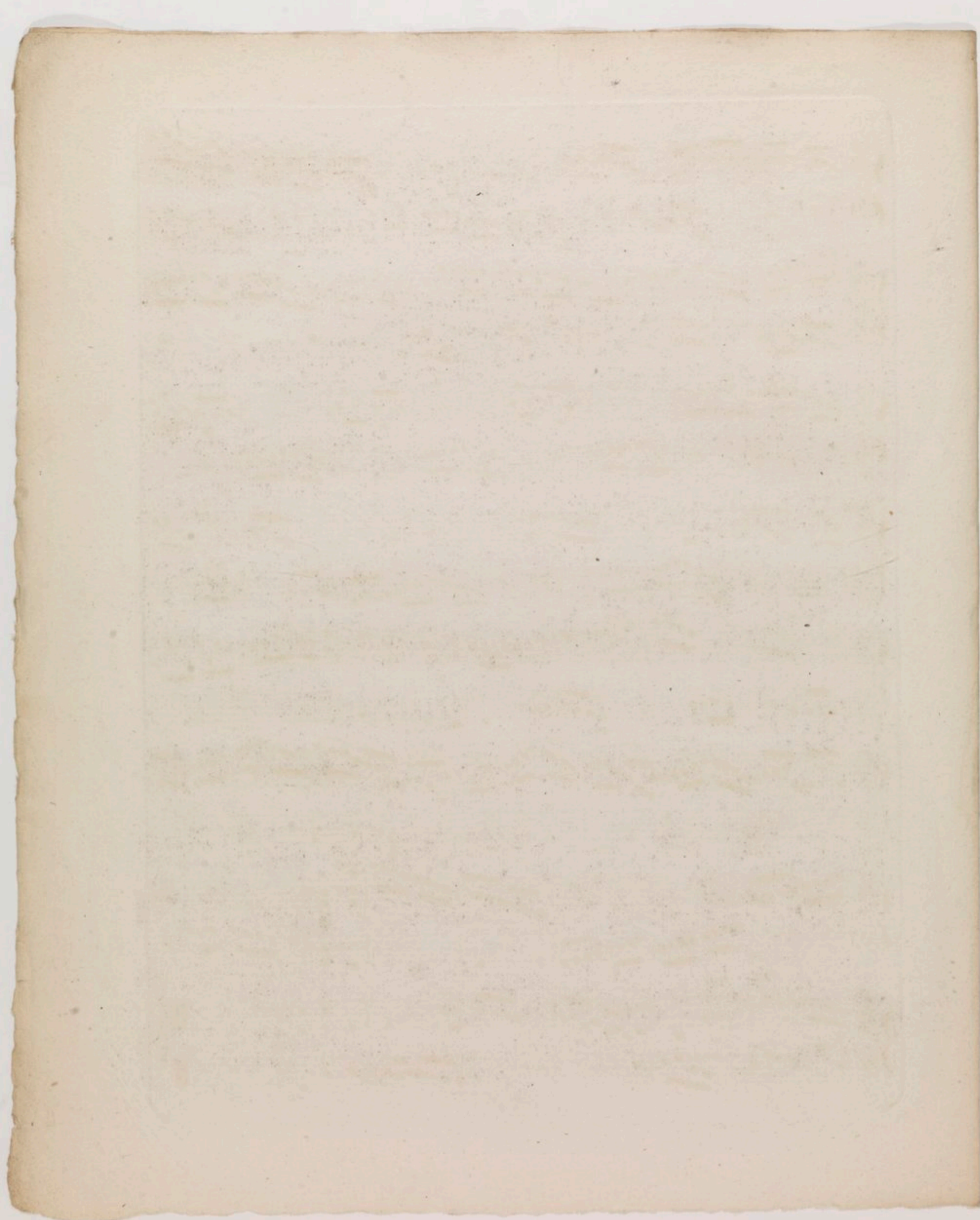
Largo.

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef, in common time (C). It begins with a piano (p) dynamic and a hairpin crescendo. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system continues the development with more complex rhythmic patterns. The third system features a trill (tr) in the treble staff. The fourth system includes a forte (f) dynamic marking. The fifth system shows a trill (tr) and a forte (f) dynamic. The sixth system concludes with piano (p) dynamics and the instruction 'al piacere.' The piece ends with a double bar line.

Allegro
non troppo.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro non troppo.' The music is written in common time (C). The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a more active melody. The subsequent systems feature increasingly complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

This page contains ten systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'F' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



DUO II^o

Adagio.

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system continues the development. The third system features a trill (tr) in the right hand. The fourth system includes a forte-piano (fp) dynamic marking. The fifth system shows a trill in the right hand. The sixth system continues the melodic line. The seventh system concludes the piece with a double bar line. The score is characterized by intricate piano accompaniment and melodic lines with various ornaments and dynamics.

Presto.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a piano (p) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain a series of notes, including some trills (tr) and slurs.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a melodic line with various intervals and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a more rhythmic accompaniment.

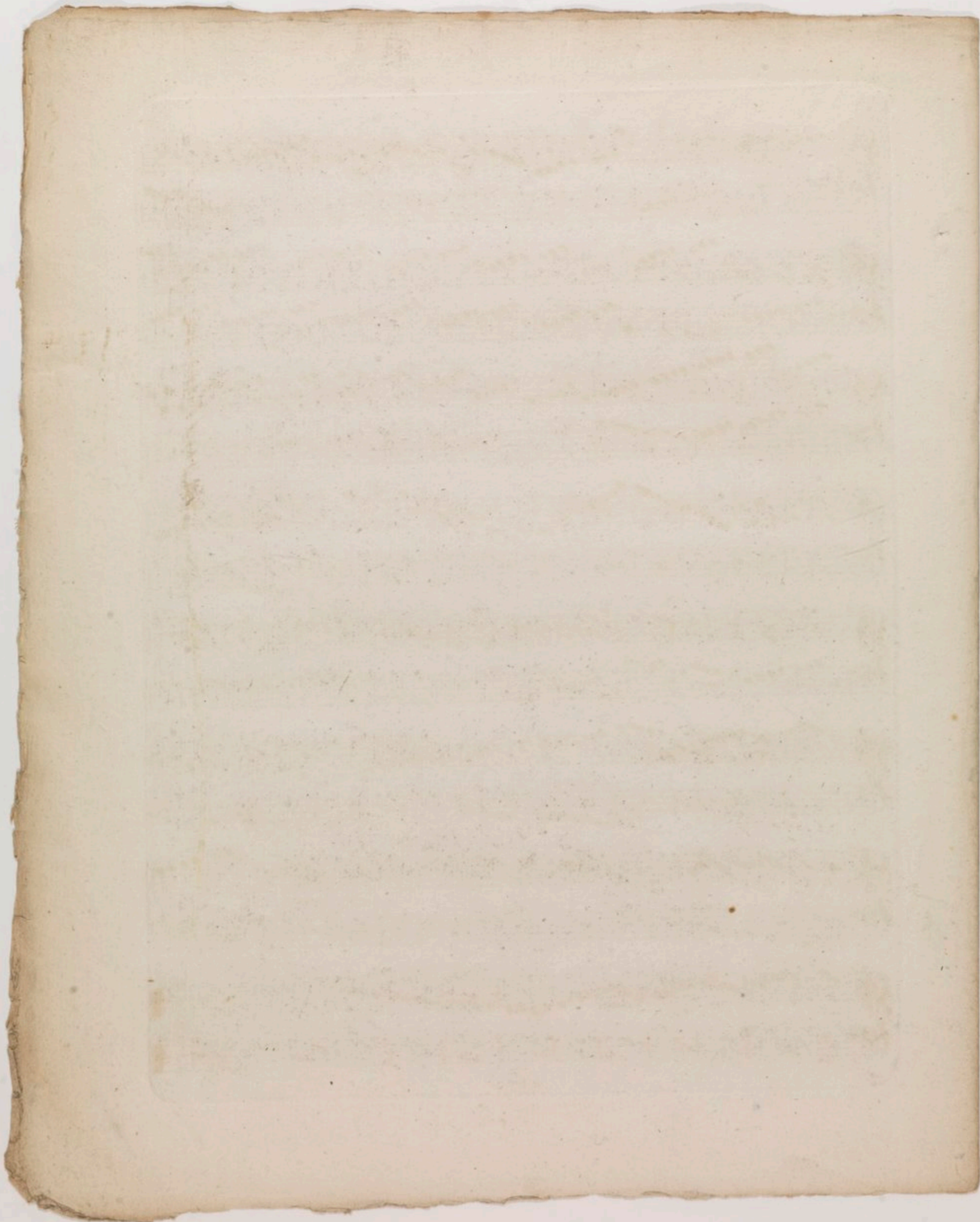
The fifth system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some trills, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The sixth system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line with some trills, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The seventh system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some trills, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The eighth system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line with some trills, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of two staves each. The music is in G major and 3/4 time. It features intricate sixteenth-note passages in the right hand and simpler accompaniment in the left hand. Dynamics include 'F' (forte) and 'P' (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



DUO III^o

Lento.

The musical score is written for piano and violin. It consists of eight systems of two staves each. The piano part is in the upper staff of each system, and the violin part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions: *p* (piano) at the beginning, *ritardendo.* (ritardando) and *a tempo.* (a tempo) in the fifth system, *pizzic:* (pizzicato) and *col arco.* (col arco) in the sixth system, and *cres* (crescendo) in the seventh system. The score also features several trills (*tr*) and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

Allegro
poco vivo.

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro poco vivo.' The time signature is 5/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The piece features intricate melodic lines and complex harmonic textures, with frequent use of sixteenth-note patterns and slurs. The paper is aged and shows some staining, particularly on the left edge.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef and contains a more melodic line with some rests.

The second system continues the musical piece. The upper staff features more intricate sixteenth-note patterns, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The third system shows a continuation of the sixteenth-note textures in both staves, with some phrasing slurs in the upper staff.

The fourth system maintains the complex rhythmic patterns, with the upper staff showing some dynamic markings and the lower staff providing harmonic support.

The fifth system continues the piece, with the upper staff showing a mix of sixteenth-note runs and some longer note values.

The sixth system includes dynamic markings such as 'F' (forte) and 'P' (piano) in both staves, indicating changes in volume.

The seventh system continues the musical development, with the upper staff showing some melodic fragments and the lower staff providing a consistent bass line.

The eighth system concludes the piece on this page, ending with a double bar line. The upper staff has a final flourish, and the lower staff ends with a few notes.

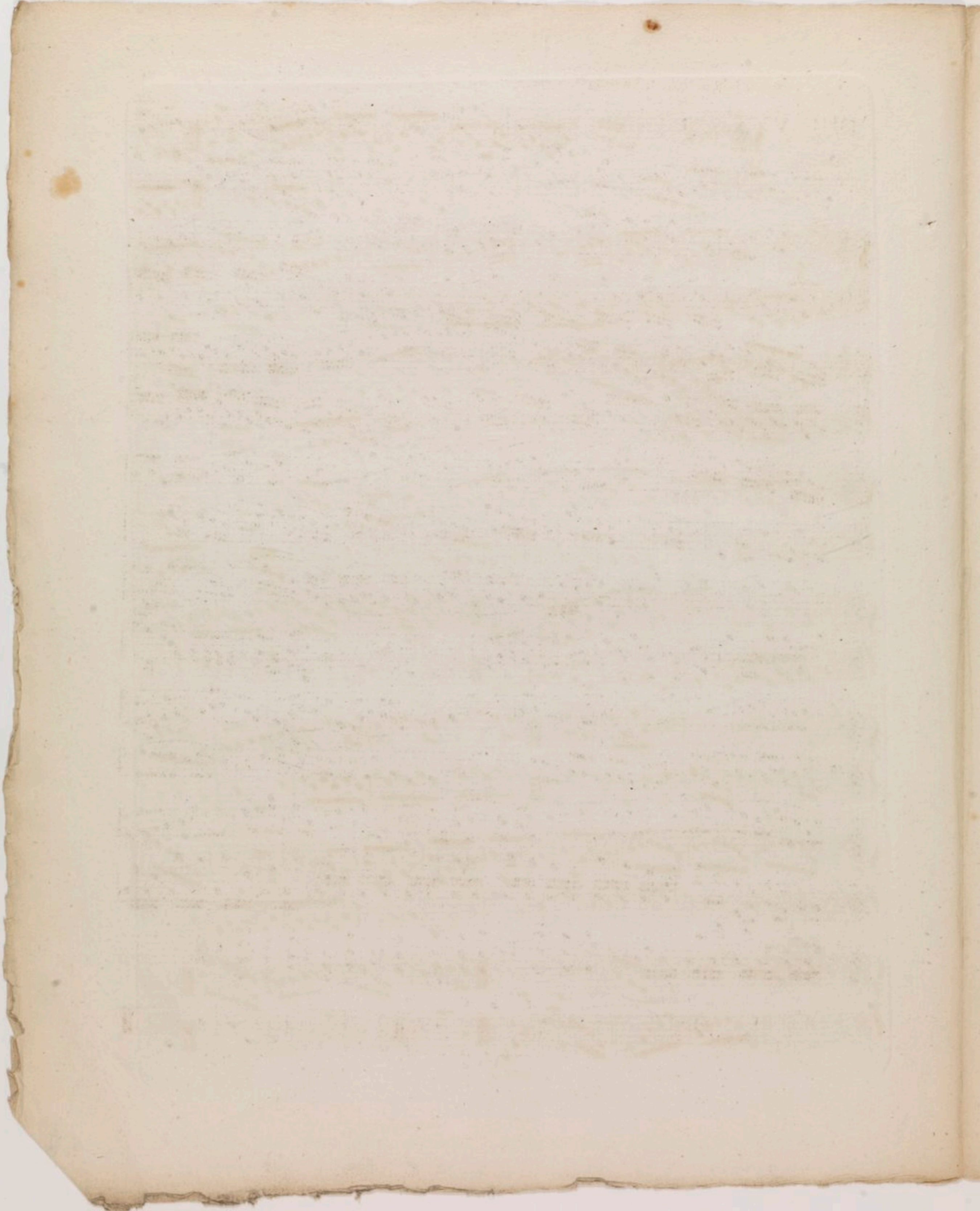
Adagio.

DUO IV^o

The musical score consists of eight systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Adagio.' and the piece is titled 'DUO IV^o'. The first system includes a dynamic marking 'p'. The notation is dense, featuring many slurs, trills, and complex rhythmic patterns. The final system concludes with a double bar line and dynamic markings 'f' and 'p'.

Tempo di Minuetto.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (p) dynamic and features several trills (tr) in the right hand. The first system includes a forte (f) dynamic marking. The second system contains a trill (tr) and a cross (X) above a note. The third system has a trill (tr) and a cross (X) above a note. The fourth system includes piano (p) and forte (f) dynamics. The fifth system is marked 'Trio.' and begins with a piano (p) dynamic and a trill (tr). The sixth system features trills (tr) in both hands. The seventh system includes trills (tr) in both hands. The eighth system concludes with the instruction 'Minuet D.C. senza replica'.



Voyez au bas de la page pour la basse de ce morceau.

All. moderato.

DUO V^o

Moderato.

BASSE

du morceau précédent.

21 fois répétée

Presto.

The musical score is written for piano and consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system is marked "Presto." and "p". The music is highly technical, featuring rapid sixteenth and thirty-second note passages, often with slurs and accents. The bass line is more rhythmic, often using dotted rhythms and eighth notes. The overall texture is dense and fast-moving.

The first system consists of two staves. The treble staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff has a more melodic and less dense texture than the first system. The bass staff continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *fz* is present in both staves.

The third system shows a return to a more active melodic line in the treble staff. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous systems.

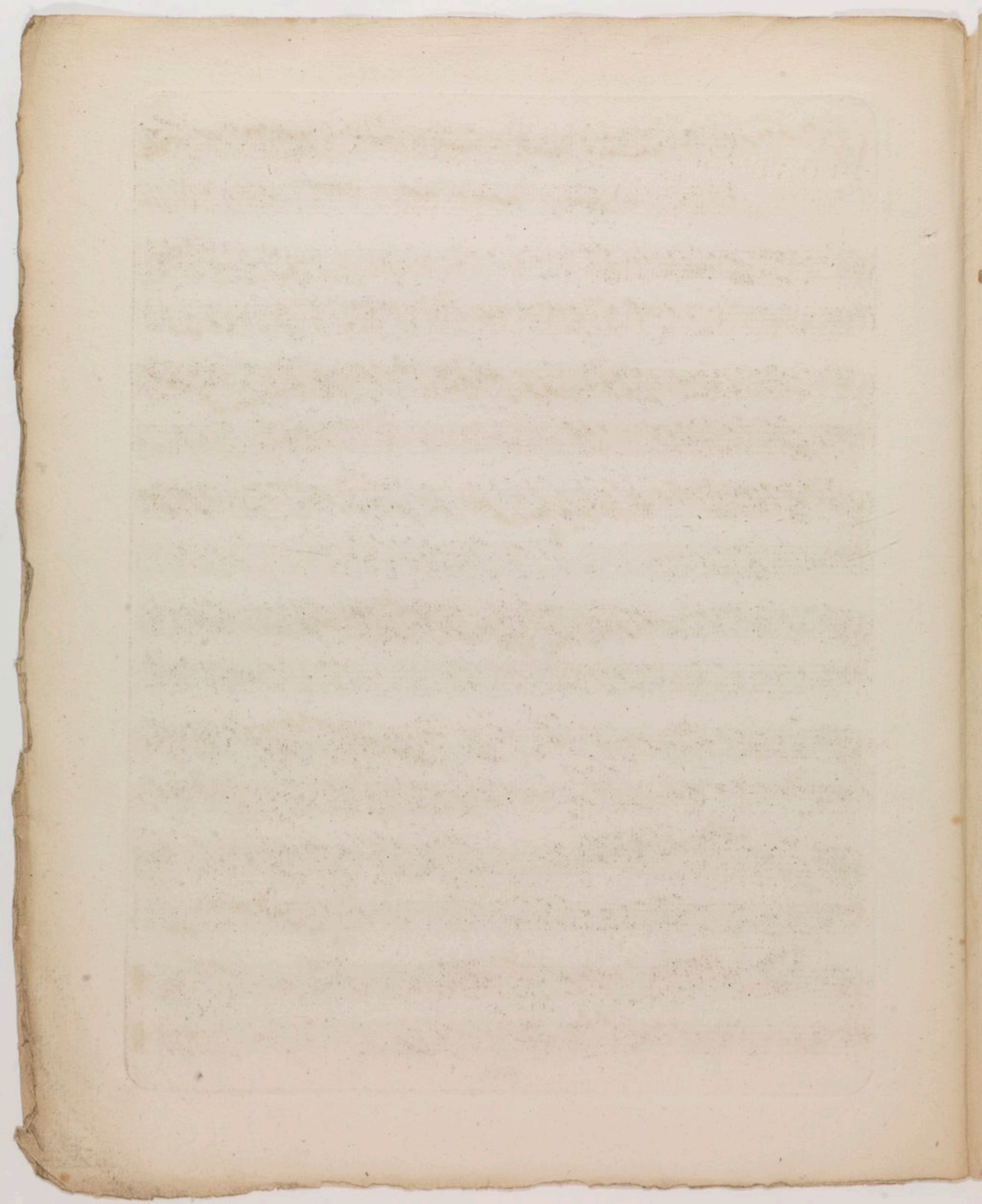
The fourth system features a very active and dense melodic line in the treble staff, with many beamed notes. The bass staff accompaniment is simpler, consisting of quarter notes.

The fifth system continues the dense melodic texture in the treble staff. The bass staff accompaniment is steady and rhythmic.

The sixth system shows a melodic line in the treble staff that is becoming more melodic and less dense. The bass staff accompaniment includes some trills and dynamic markings like *fz* and *f*.

The seventh system features a very active and dense melodic line in the treble staff, with many beamed notes. The bass staff accompaniment includes trills and dynamic markings like *p* and *f*.

The eighth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line with some trills. The bass staff accompaniment is steady and rhythmic. The system ends with a double bar line.



DUO VI.

Adagio

pizzic:

arco

p

pizzic:

arco

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains four measures of music, starting with a piano (p) dynamic. The lower staff begins with a bass clef and contains four measures of music. Performance markings 'pizzic:' and 'arco' are placed above the first two measures of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, including trills (tr) in the second and fourth measures. The lower staff contains four measures of music.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with complex rhythmic patterns. The lower staff contains four measures of music.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with trills (tr) in the second and fourth measures. The lower staff contains four measures of music.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with performance markings 'pizzic:' and 'arco' above the last two measures. The lower staff contains four measures of music with performance markings 'pizzic:' and 'arco' below the last two measures.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music with complex rhythmic patterns. The lower staff contains four measures of music.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, including a fortissimo (f) dynamic marking in the first measure. The lower staff contains four measures of music with a piano (p) dynamic marking in the first measure.



Presto.

Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The music is in G major and common time, marked "Presto." The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a common time signature. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note chords, and dynamic markings such as "FP" and "P". The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and paper wear.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with slurs and a trill (tr) marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff features a more active accompaniment. A dynamic marking of *fz* (forzando) is present in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the melodic theme with slurs. The bass staff accompaniment remains consistent in style.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a more complex melodic passage with slurs. The bass staff has a dynamic marking of *f* (forte) and *p* (piano) in the middle section, and a *p* marking in the lower section.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff accompaniment includes some trill-like figures in the lower register.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff accompaniment is active. A dynamic marking of *FP >* (forzando piano) is present in the bass staff.

Seventh system of musical notation. The treble staff continues the melodic development. The bass staff accompaniment is marked with *FP >* and includes the instruction *sopra una corda* (sopra una corda).

Eighth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff accompaniment is marked with *PP* (pianissimo).

