

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.

Ouvr<sup>e</sup> 84.

Prix 9<sup>fr</sup>.

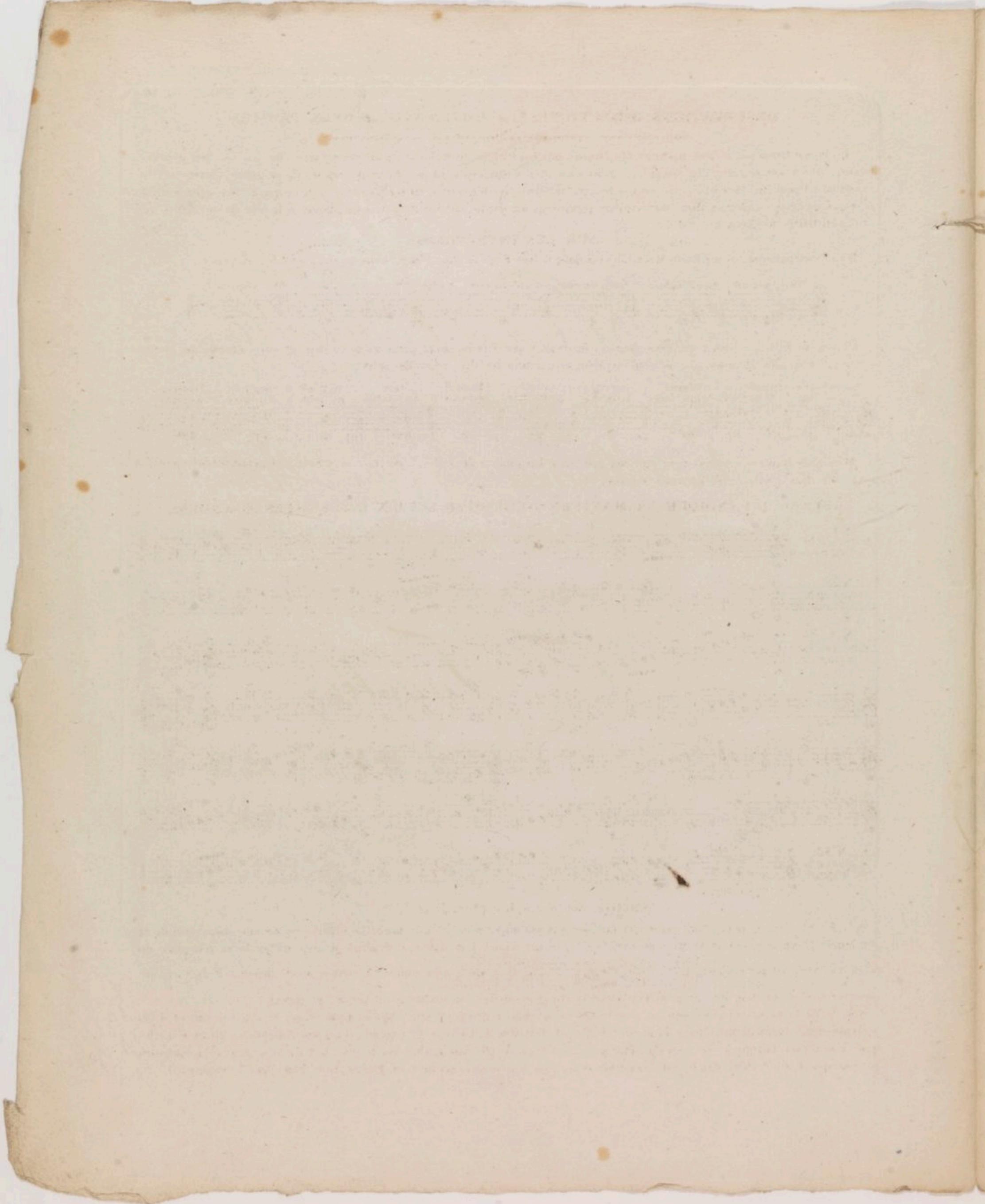
*L* = Livraison.

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*

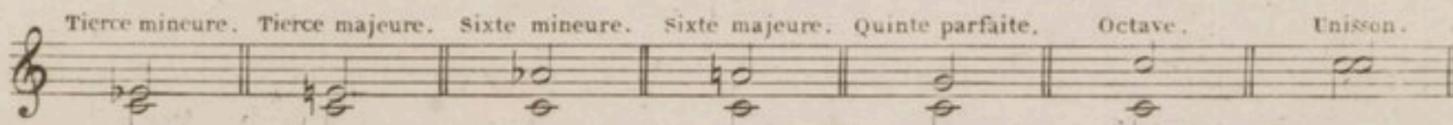


## OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE A DEUX PARTIES.

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<sup>me</sup> ou 9<sup>me</sup> mineure.

N. 2. Emploi de la 2<sup>me</sup> ou 9<sup>me</sup> majeure.

N. 3. Emploi de la 2<sup>me</sup> augmentée.

N. 4. Emploi de la 4<sup>e</sup> juste.

N. 5. Emploi de la 4<sup>e</sup> augmentée.

N. 6. Emploi de la fausse 5<sup>e</sup>.

N. 7. Emploi de la 6<sup>e</sup> augmentée.

N. 8. Emploi de la 7<sup>e</sup> mineure.

N. 9. Emploi de la 7<sup>e</sup> diminuée.

N. 10. Emploi de la 7<sup>e</sup> majeure.

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

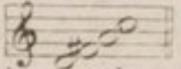
#### Analyse des exemples précédens.

N. 1. Le MI dans la partie inférieure qui fait une seconde ou 9<sup>me</sup> 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.

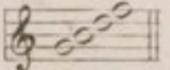
N. 2. Dans la mesure (a), l'UT qui fait avec le RE une seconde majeure, est une suspension du SI sur lequel il se résout; il représente cette dernière note. Dans la mesure (b) le SOL fait avec le LA une 9<sup>me</sup> majeure; il est une suspension de FA # sur lequel il se résout. Chaque suspension doit 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

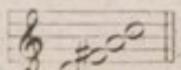
Ac. 2. 981 (1)

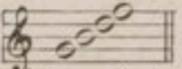
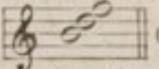
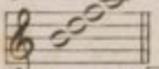
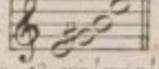


et le RE, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple,  donnent un intervalle de seconde qui est bon; mais comme l'UT est ici une dissonance, il faut qu'il se résolve sur le SI.

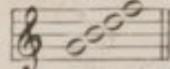
N.3. Le SI ♯ fait avec l'UT ♯ une seconde augmentée; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre, comme on le voit dans l'exemple de ce numéro.

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: 

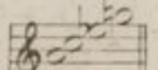
N.5. L'UT et le FA ♯ donnent une quarte augmentée. cet intervalle est de même bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple,  mais il faut que le FA ♯ se résolve sur le SOL, et l'UT sur le SI.

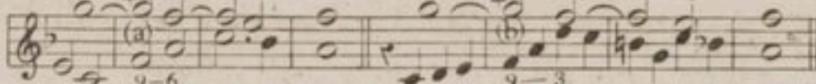
N.6. Le SI et le FA, dans les mesures (a) et (b), font un intervalle de fausse quinte, et qui est bon, comme provenant de l'accord de septième dominante; par exemple:  le SI se résout sur l'UT, et le FA sur le MI. Dans la mesure (c), l'intervalle de FA et SI est de même bon, parce qu'il provient du 3<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> préparée par l'octave; 2<sup>o</sup> devenir tierce (FA ♯ et LA) avant de se résoudre; et 3<sup>o</sup> 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.

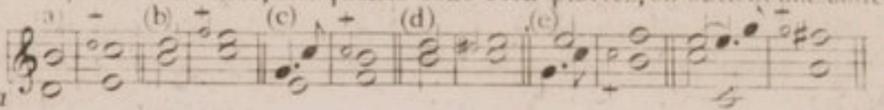
Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec modération), la suspension de la neuvième,  mais il faut résoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

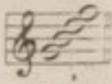
En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert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

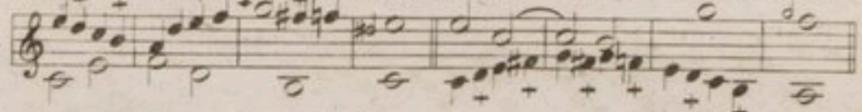
Nous appellerons les tierces, les sixtes, l'octave et l'unisson, intervalles primitifs ou dominans d'un duo, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analysés, nous les appellerons intervalles secondaires ou subordonnés, parce qu'ils ne peuvent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

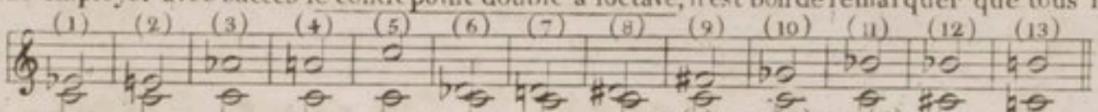
Dans un duo la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des trois quarts ou au moins des deux tiers, que la quantité des intervalles secondaires.

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.

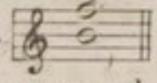
Au moyen des petites notes (appoggiature) qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonnance. Ces petites notes sont comme il suit: 

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.<sup>e</sup> 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.

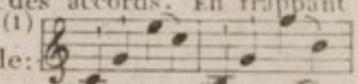
La fausse quinte,  lorsqu'elle provient du 3.<sup>e</sup> accord parfait (accord diminué), doit être traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de ce contrepoint à deux.

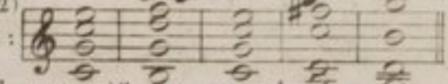
On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instrumens aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave, comme par exemple dans les 6 duos de cet ouvrage. Ici, il faut toujours commencer et terminer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

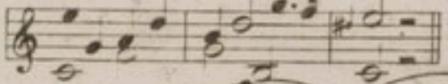
L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instrumens seuls. On compose souvent des chœurs dans cette harmonie. Le célèbre *Marcello* en a fait dans ses *Psalmes*, et *Gluck* dans les chœurs des *Prêtresses* de *Iphigénie en Tauride*.

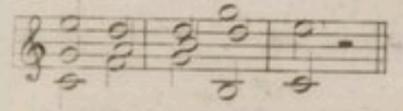
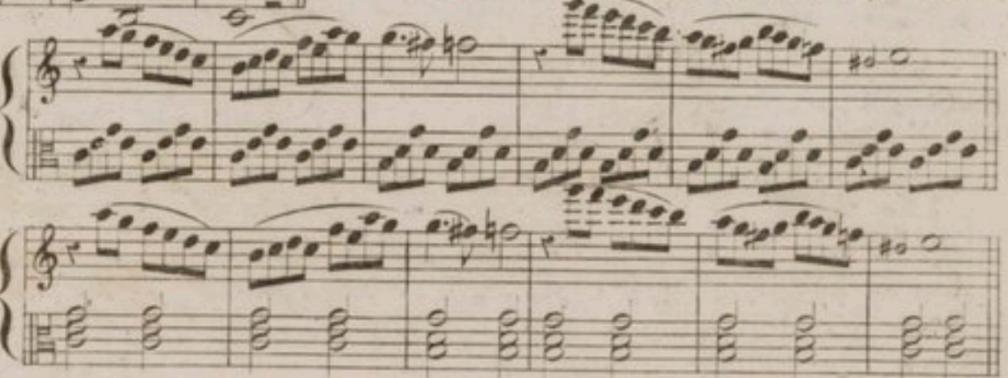
On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, où elle s'exécute souvent avec tous les instrumens; dans ce cas, étant bien faite, elle est toujours d'un effet sûr.

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'orsqu'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<sup>e</sup>: lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut éviter; 3<sup>e</sup>: 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<sup>er</sup>, le 2<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> 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.

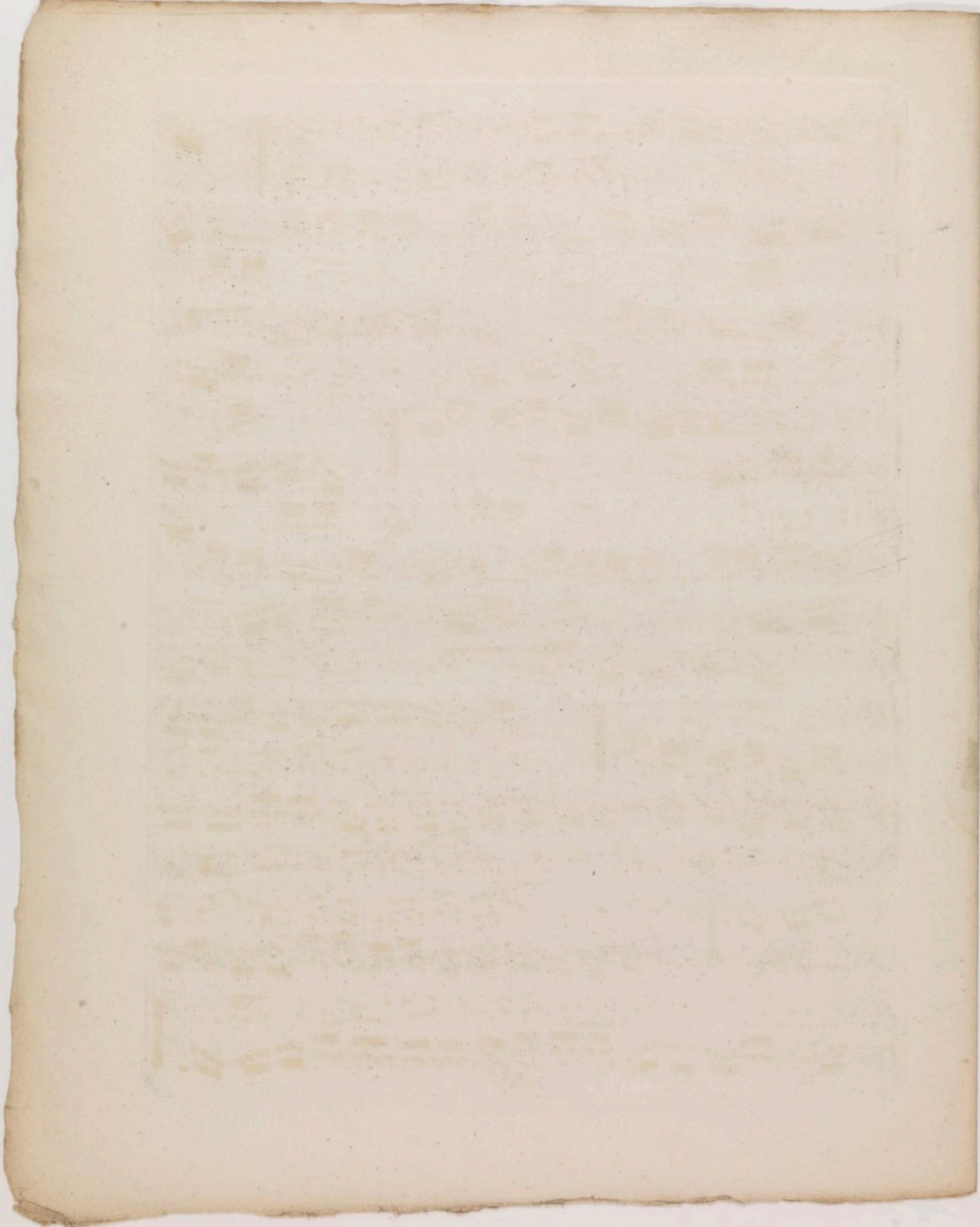
(\*) Pour cette effet lorsqu'on compose des duos pour un ou deux instrumens à cordes, on emploie la double corde de tems en tems, comme on le voit dans les duos de cet ouvrage.

2<sup>me</sup> Var:

3<sup>me</sup> Var:

4<sup>me</sup> Var: staccato.  
Poco allegretto.

5<sup>me</sup> Var:  
Meme mouvem!  
staccato.



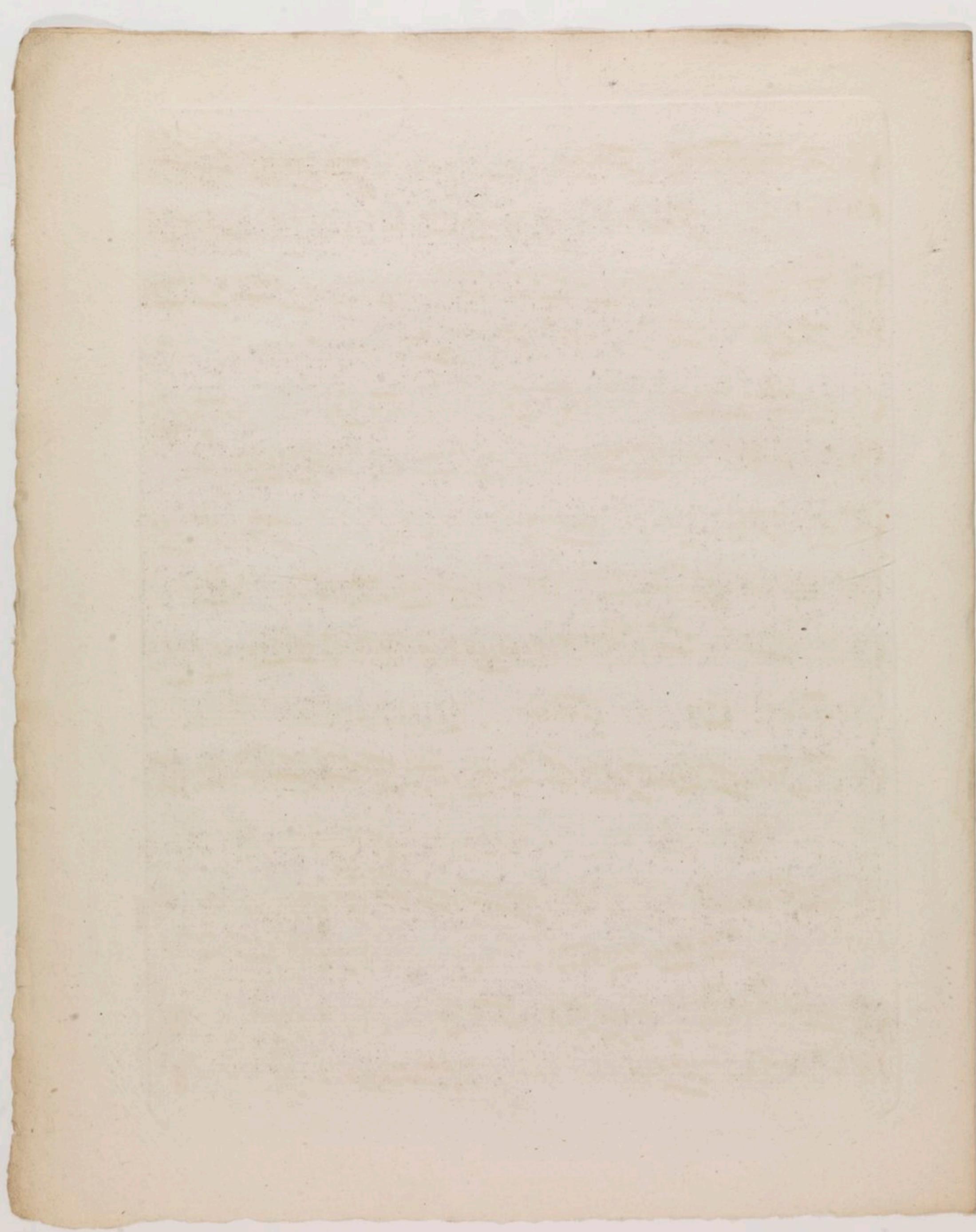
DUO I<sup>mo</sup>

Largo.

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 time signature is common time (C). The music is highly rhythmic, featuring frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous accidentals, including sharps, flats, and naturals, scattered throughout the piece. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

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, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. Dynamic markings 'F' (forte) and 'p' (piano) are used throughout. The piece ends with a double bar line and repeat signs in the final system.



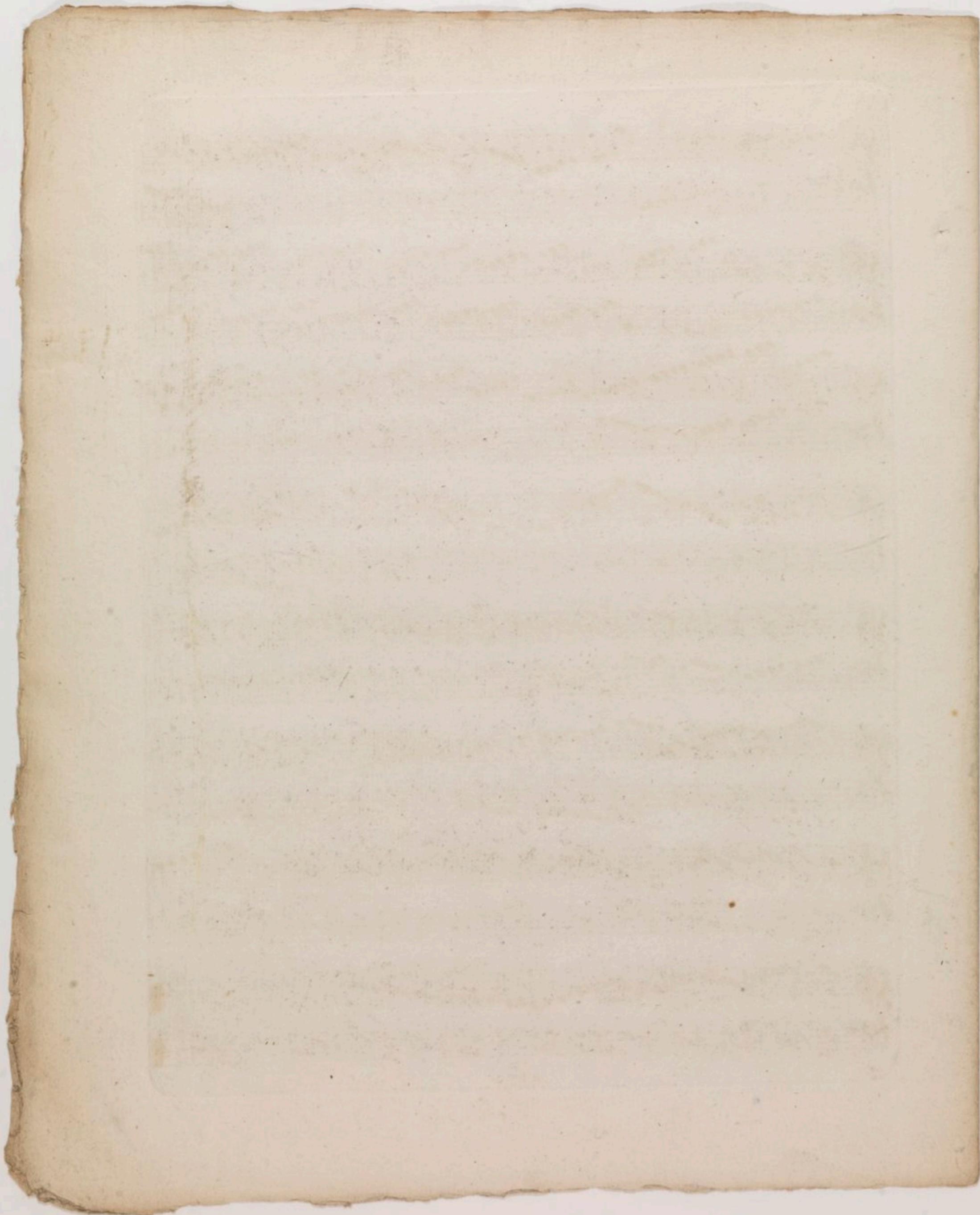
DUO II<sup>o</sup>

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 densely written with various musical notations including notes, rests, slurs, and ornaments.

Presto.

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<sup>o</sup>

Lento.

The musical score is written for piano and violin. It consists of ten systems of music, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamics. The first system is marked 'Lento.' and 'p'. The second system has a 'p' dynamic. The third system has a 'p' dynamic. The fourth system has a 'p' dynamic. The fifth system has a 'p' dynamic. The sixth system has a 'p' dynamic and includes the instruction 'ritardendo. a tempo.' above the piano part and 'pizzic: col arco.' below the piano part. The seventh system has a 'p' dynamic. The eighth system has a 'p' dynamic and includes the instruction 'cres' above the piano part. The ninth system has a 'p' dynamic. The tenth system has a 'p' dynamic. The score ends with a double bar line.

Allegro  
poco vivo.

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro poco vivo.' The music is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various ornaments and slurs, and the paper shows signs of age with some staining and wear.

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 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 sustained note.

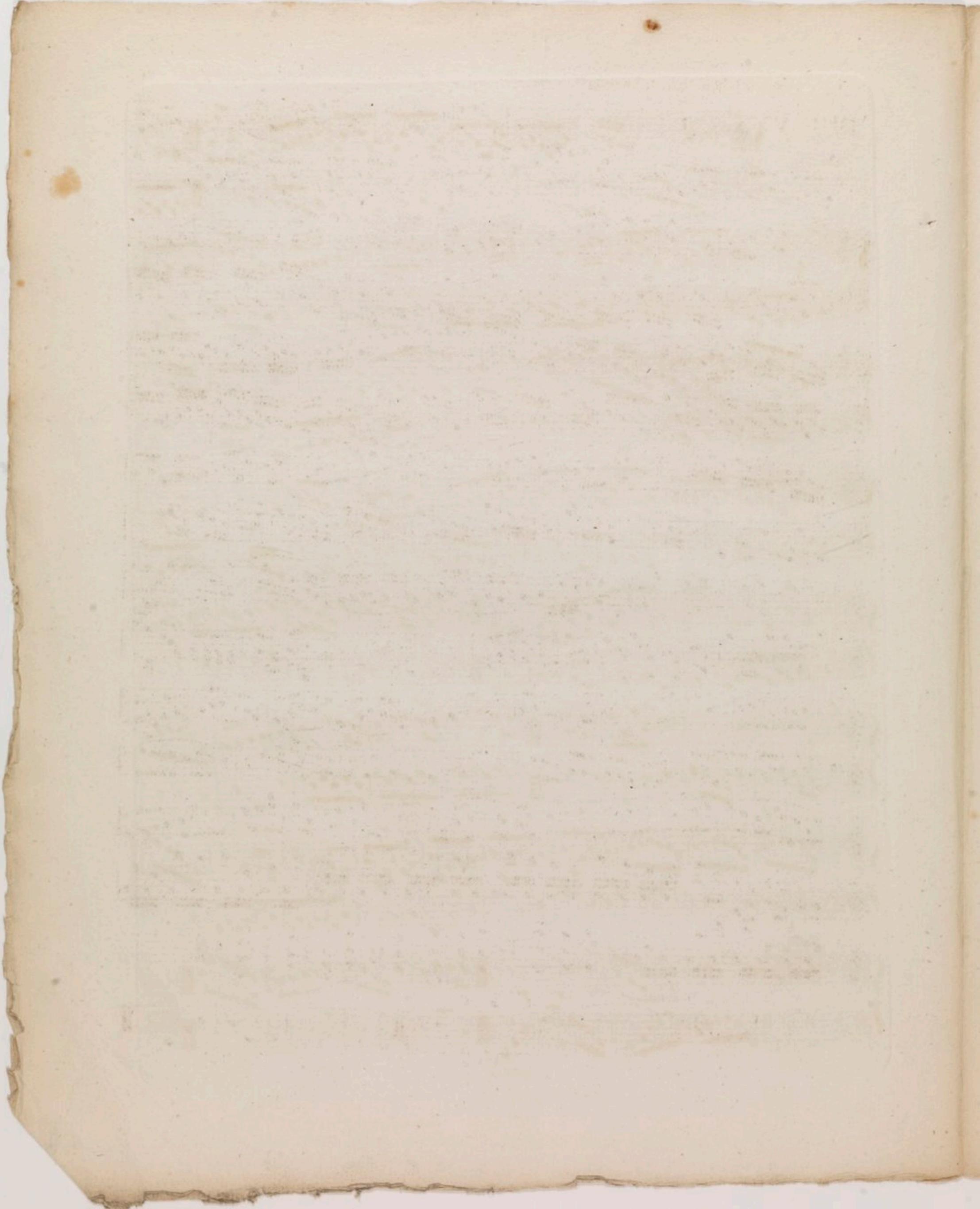
Adagio.

DUO IV<sup>o</sup>

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<sup>o</sup>'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

Tempo di Minuetto.

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (p for piano, f for forte). A 'Trio' section begins in the fifth system, marked with a double bar line and a change in time signature to 3/4. The piece 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<sup>o</sup>

The main musical score for Duo V. It consists of 14 staves of music in treble clef, key of D major, and common time. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments like trills and mordents. A dynamic marking 'p' is present at the beginning, and 'F' appears at the end of the piece.

Moderato.

BASSE

du morceau précédent.

Bass line for the previous piece. It is written in bass clef, key of D major, and common time. It starts with a dynamic marking 'p' and includes a trill. The instruction '21 fois répétée' is written below the staff, indicating a 21-measure repeat. The piece ends with a dynamic marking 'F'.

Presto.

The musical score is written on eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The first system is marked 'Presto.' and 'p'. The music consists of intricate sixteenth-note patterns in both hands, with some rests in the bass line. The notation includes various ornaments and slurs. The paper is aged and shows some wear at the bottom edge.

The first system consists of two staves. The treble staff features a melodic line with many beamed sixteenth notes, creating a rapid, ascending scale-like passage. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern.

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

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a more active melodic line with some grace notes. The bass staff maintains a consistent accompaniment.

The fourth system features a more complex melodic line in the treble staff with frequent grace notes and slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fifth system continues the melodic development in the treble staff. The bass staff accompaniment remains consistent.

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

The seventh system features a melodic line in the treble staff with a trill and a *tr* marking. The bass staff has a dynamic marking of *p* (piano) and includes some trills.

The eighth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line with trills and a *tr* marking. The bass staff accompaniment ends with a dynamic marking of *f*.



DUO VI.

Adagio

pizzic:

arco

p

pizzic:

arco

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time and D major. It begins with a piano (p) dynamic and includes markings for 'pizzic:' and 'arco'.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures in the treble clef.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fifth system of musical notation, including markings for 'pizzic:' and 'arco' in both staves.

Sixth system of musical notation, with intricate sixteenth-note passages in the treble clef.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final cadence. It includes a forte (f) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking.



Presto.

The musical score is written for piano and consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Presto'. The notation includes various rhythmic figures, such as sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Dynamic markings include 'FP' (forzando) and 'P' (piano). The piece concludes with a final cadence in the right hand and a series of sixteenth-note chords in the left hand.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble with a trill (tr) and a bass line with sustained notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a few notes. A dynamic marking 'Fz' is present in the bass staff.

Third system of musical notation. Both staves show more active melodic and harmonic movement.

Fourth system of musical notation. The bass staff contains a dense texture of sixteenth notes. Dynamic markings 'F' and 'P' are visible in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music continues with melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation. The key signature remains two sharps. A dynamic marking 'FP >' is present in the bass staff.

Seventh system of musical notation. The key signature is two sharps. A dynamic marking 'FP >' is present in the bass staff. The instruction 'sopra una corda.' is written above the treble staff.

Eighth system of musical notation. The key signature is two sharps. A dynamic marking 'PP' is present in the bass staff. The system concludes with a double bar line.

