

Carl Philipp Emanuel
BACH

Trisonate in c
Sanguineus und Melancholicus
Wq 161,1/Helm 579

2 Violini e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 33.450

Carl Philipp Emanuel Bachs hier erstmals in Neuausgabe vorgelegte Programm-Triosonate hat in besonderem Maße die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen wie auch der an musikgeschichtlichen und musikästhetischen Fragen interessierten Nachwelt auf sich gezogen¹. Das Werk, das 1749 in Potsdam entstand² und 1751 im Druck erschien, stellt, wie der Komponist im „Vorbericht“ der Druckausgabe erläutert, den Versuch dar, „durch Instrumente etwas . . . auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt. Im letzten Satze sind, und bleiben sie auch vollkommen einig . . .“.


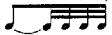

Für die beiden ersten Sätze teilt Bach – vorgeblich nur für diejenigen, „welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen“ – ein detailliertes Programm mit, das aus nicht weniger als 42 den „Hauptstellen“ des Notentextes durch Kennbuchstaben zugeordneten Anmerkungen besteht. Beim letzten Satz beschränkt er sich auf einige allgemeine Erläuterungen: „. . . wobey man aber anmerken kann, daß der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich muntern, und einiger massen tändelnden, doch aber auch dabey mit etwas matten [Mattem] vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bey dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich, nach einem mit Fleiß gesetzten kleinen Stillstand, durch ein paar lebhaft Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des andern sein Nachgeben billig findet, folgt in diesem letzten Satze, auch so gar bey denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beyde befestigen ihre Freundschaft, indem alles, was der eine macht, von dem andern, auch bis sogar zur Verwechselung, nachgemacht wird.“

Die Druckausgabe von 1751, die im Verlag der Witwe Balthasar Schmid in Nürnberg erschien, enthält außer der hier vorliegenden auch eine nicht programmgebundene Triosonate³. Der ausführliche Titel der *Zwey Trio*, den wir im Faksimile wiedergeben, schließt eine Dedikation an den in Bückeburg residierenden Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe ein, in dessen Hofkapelle seit 1750 Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795), der jüngere Halbbruder des Komponisten, als Cembalist wirkte.

Carl Philipp Emanuel Bach dürfte den Grafen 1749 bei dessen Besuch in Potsdam kennengelernt und ihm bei dieser Gelegenheit auch seinen Bruder empfohlen haben⁴. Da 1749 auch das Entstehungsjahr des Trios ist, liegt die Vermutung nahe, daß der Graf nicht nur aus äußeren Gründen als Widmungsträger gewählt wurde; ob und in welcher Weise er an der Entstehung des Werkes Anteil gehabt hat, ist freilich nicht mehr zu sagen⁵.

Die in Folioformat gehaltene Originalausgabe bietet die beiden Trios in Partitur in gut lesbarem Notenstich. Das vorliegende Werk steht als „Sonata I. a 2 Violini e Basso“ im Anschluß an den zwei Seiten umfassenden Vorbericht und nimmt 13 Seiten ein. Die Besetzungsangaben am Beginn der ersten Akkolade der Sonate lauten „Violino I“, „Violino II“ und „Basso“.

Unserer Neuausgabe liegt ein Exemplar des Originaldrucks aus den Beständen der Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brüssel zugrunde, der auch an dieser Stelle für die Übermittlung von Fotokopien und Faksimile-Reproduktionsvorlagen und für die Erlaubnis zur Veröffentlichung verbindlich gedankt sei.

Die Neuausgabe gibt den Notentext des Originaldrucks in einer der heutigen Editions- und Aufführungspraxis entsprechenden Form wieder. Zusätze des Herausgebers sind in der Partitur durch Kleinstich, Kursivschrift, Einklammerung oder Punktierung (bei Bögen und Taktstrichen) kenntlich gemacht. Lediglich die im Originaldruck des öfteren ausgelassenen Bögen zwischen Vorschlags- und nachfolgender Hauptnote wurden ohne besondere Kennzeichnung ergänzt. Im übrigen beschränkte sich die Einfügung punktierter Legatobögen auf die Angleichung von Parallelstellen. Vortragsbezeichnungen und spieltechnische Angaben sind vereinheitlicht und in der heute üblichen Schreibweise wiedergegeben. Geringfügige Ungenauigkeiten in der Stellung der Lautstärkeangaben wurden stillschweigend behoben. Die im 2. Satz zur Bezeichnung von Triolengruppen verwendeten Halbklammern stammen vom Herausgeber. Im letzten Satz wurde die heute nicht mehr gebräuchliche Schreibung  (T. 8, 10, 24, 26 etc.) beibehalten, da sie neben der üblichen Auflösung  die Möglichkeit einer triolischen Deutung  wie auch einer „überpunktieren“ Ausführung mit stärkerer Dehnung der ersten und entsprechender Beschleunigung der drei folgenden Noten offen läßt.

Gravierende Notenfehler sind in der Ausgabe von 1751 kaum zu finden; nur die Bogensetzung ist vielfach sehr ungenau oder auch schlicht falsch (und kann in dieser Form eigentlich nicht gut die Billigung des Komponisten gefunden haben). Unsere Ausgabe versucht, diese Mängel zu beheben. Häufig, wenn auch nicht immer, ist die von Bach beabsichtigte Lesung aus dem Vergleich von Parallelstellen unter Einbeziehung artikulatorischer und bogentechnischer Überlegungen zweifelsfrei zu ermitteln. Folgende Lesarten des Originaldrucks wurden nicht in die Neuausgabe übernommen:

¹ Unter dem Titel „Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs“ hat Hans Mersmann im *Bach-Jahrbuch* 1917, S. 137–170 eine ausführliche Untersuchung der Sonate vorgelegt und diese als Schlüsselwerk für C. Ph. E. Bach und die Anfänge der neuartig „redenden“ klassischen Instrumentalmusik gewürdigt, zugleich aber auch Kritik geübt. Einige wichtige ergänzende Hinweise (u. a. zur Rolle der Temperamentenlehre) gibt Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 115 ff.; vgl. ferner S. 57 ff. und 114; auf S. 59 zwei Äußerungen Bachs, die erkennen lassen, daß er das Werk in späteren Jahren eher zurückhaltend beurteilt hat.





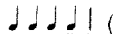


² Nach dem *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, S. 38 (Neuausgabe von Heinrich Miesner, *Bach-Jahrbuch* 1938, S. 128).



³ Neuausgabe: C. Ph. E. Bach, *Trio in B-Dur für Flöte und Violine ... und Basso continuo . . .*, bearbeitet von Ludwig Landshoff, Leipzig [1935], Edition Peters Nr. 4237.

⁴ Näheres hierzu bei Hannsdieter Wohlfarth, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, hg. von Reinhold Hammerstein, Band 4, Bern und München 1971, S. 55, Anm. 33 (= S. 246 ff.).

⁵ Vgl. H. Mersmann, a. a. O., S. 163.



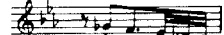


1. Satz

Takt	System	Lesart
7	Violino II	Bogensetzung in der 1. Takthälfte  (vgl. T. 107 und 236)
63–65	Violino I, II	Der Bogen in Violino II beginnt erst mit der 1. Note von T. 64. In T. 64 f. kann der Bogen in beiden Stimmen auch so gelesen werden:  (vgl. T. 22 f., 132 f., 153 f.)
79	Violino II	3. Note ohne \downarrow
80 f.	Violino II	Bogensetzung eher  (vgl. auch T. 187 f.)
98	Violino I, II	Bogensetzung  (vgl. T. 205 und 207)
108	Violino II	Bogensetzung  (vgl. T. 8, auch T. 241)
187 f.	Violino I	Bogensetzung  (vgl. auch T. 80 f.)
190	Violino II	\downarrow statt \downarrow
209–212	Violino I	Bogensetzung  (vgl. dazu auch die unten folgende Bemerkung zu Violino I, T. 214, 221, 239 f. usw.)
241	Violino II	Der Legatobogen undeutlich und wohl nur 1.–2. Note einschließend (vgl. T. 8, auch T. 108)
247	Violino I	\downarrow statt \downarrow
266	Basso	Die Fermate bei der Note statt bei der Pause







In Violino I, T. 214, 221, 239 f., 245 f., 251 und 259 f. sowie Violino II, T. 219 und 223 ist mehr oder weniger eindeutig  zu lesen (vgl. dazu auch die obige Anmerkung zu T. 209–212). Die Neuausgabe vereinheitlicht hier zugunsten der häufiger auftretenden und wohl auch durchwegs intendierten Artikulationsform .



Die beiden ersten Sätze der Sonate sind äußerlich nicht voneinander getrennt; der 2. Satz beginnt unmittelbar anschließend in derselben Akkolade, in der Satz 1 endet. Der Doppelstrich in der vorliegenden Ausgabe stammt vom Herausgeber.

2. Satz

Takt	System	Lesart
272	Violino I	\downarrow statt \downarrow
284	Violino II	1. Bogen auch lesbar als 
285	Violino II	7. Note mit \downarrow statt \downarrow
288	Violino II	Bogensetzung beim 3. Taktviertel 
289	Violino II	2. Takthälfte: 
291	Violino II	2. Note ohne Augmentationspunkt
295	Basso	1. Note ohne Augmentationspunkt, stattdessen eine Achtelpause (vgl. T. 268)
301	Violino II	Bogensetzung beim 4. Viertel 
305	Basso	7 fehlt
306 f.	Violino II	Bogensetzung eher 
308	Violino II	Vorschlagsnote \downarrow statt \downarrow

3. Satz

Bei dem erstmals in T. 8 auf dem 2. Viertel in Violine II auftretenden Motiv  und seinen Ableitungen (T. 62, 68 usw.) schwankt die Bogensetzung ohne ersichtlichen Grund zwischen  und . Ein Wechsel zwischen den beiden Artikulationsformen ist vom Komponisten zweifellos nicht beabsichtigt. Die Neuausgabe vereinheitlicht hier ohne Einzelnachweise zugunsten der spieltechnisch näherliegenden, musikalisch überzeugenderen und aller Wahrscheinlichkeit nach ausschließlich intendierten Form . In T. 155, 207 und 211 findet sich in Violino I und II, in T. 151 und 233 nur in Violino II jeweils auf dem 2. Viertel die Schreibung , doch ist hier offensichtlich, wie auch in T. 75, 79, 101 und 105 in beiden Stimmen korrekt notiert,  zu spielen.

Takt	System	Lesart
60 f.	Basso	Das forte erst bei der 2. Note von T. 61
68	Violino II	1. Note ohne Augmentationspunkt
82	Violino II	1. Hauptnote ohne Augmentationspunkt
85	Violino II	Die Note mit Artikulationsstrich (vgl. aber Violino I, T. 59, 61, 191, 193 sowie Violino II, T. 87, 217, 219)
107	Violino I	1.–2. Note mit Legatobogen (vgl. aber Violino II sowie T. 81, 157, 213, 239)
136	Basso	7 statt 4. Note (vgl. T. 11, 28, 120)
159	Violino II	Bogensetzung auch lesbar als 
172	Violino I	Bogensetzung 

Die im Originaldruck im Vorbericht wiedergegebenen Programm-Anmerkungen wurden aus praktischen Erwägungen als Fußnoten in die Partitur hineingenommen. Orthographie und Interpunktion wurden behutsam modernisiert, die Lautung blieb unverändert bis auf zwei störende Flexionsunregelmäßigkeiten in den Anmerkungen mm („verspürten“) und pp („dieses“). In den Anmerkungen g und gg wurden Druckfehler („als“ statt „aus“ bzw. „aufgehört“ statt „aufhört“) berichtigt. Das doppelte Auftreten des Kennbuchstabens n im Notentext T. 48 und 55 entspricht der Vorlage.

Die Aussetzung des unbezifferten Basses, die als unverbindlicher und beliebig zu modifizierender Herausgebervorschlag verstanden sein möchte, orientiert sich an der im 2. Teil von C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*⁶ niedergelegten Generalbaßlehre und ist in erster Linie für Cembalo gedacht, eignet sich aber auch für das „Fortepiano“, dessen Qualitäten als Begleitinstrument Bach in seinem Lehrwerk hervorhebt⁷. Die Baßlinie sollte, der Praxis der Zeit entsprechend, durch ein Violoncello oder ein anderes Streichinstrument (Viola da gamba, Violone) verstärkt werden.

⁶ Berlin 1762; Faksimile-Nachdruck, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969, Breitkopf & Härtel.

⁷ Einleitung § 6 und Kap. 29 §§ 5–6.

Nach dem Originaltitel kann das Trio auch so ausgeführt werden, daß der „Flügel“ eine der beiden Oberstimmen übernimmt, also als Sonate für Violine und obligates Tasteninstrument. Im Vorbericht empfiehlt Bach, dem Tasteninstrument in diesem Falle die 1. Oberstimme zu übertragen; die 2. solle Violinpart bleiben, „theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bey dem Melancholicus bezubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavicord, nicht, so wie es seyn soll, gehört werden können“.

Darüber hinaus enthält der Vorbericht noch zwei wichtige praktische Hinweise: Das Trio soll „ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist“, gespielt werden. Und im 1. Satz sollen die Zeitmaße so aufeinander abgestimmt sein, daß die Dauer eines ganzen Taktes im Presto genau der eines Viertels im Allegretto entspricht.

C. Ph. E. Bach scheint sein Programmwerk nicht eben leichten Herzens der Öffentlichkeit übergeben zu haben. Aus der im Vorbericht anzutreffenden Wendung „Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereien . . .“ spricht Besorgnis: Werke, die die Grenzen der Tradition und Konvention hinter sich lassen, um musikalisches Neuland zu erschließen, waren von jeher – Schicksal experimenteller Musik – in besonderem Maße Fehldeutungen und Mißverständnissen ausgesetzt.

Das Werk stellt auch Interpreten des 20. Jahrhunderts vor keine leichte Aufgabe. Über die historische Distanz hinweg fordert es Geschmack und Einfühlungsvermögen heraus, den richtigen „Ton“ zu treffen: Es ist ernst gemeint und will ernst genommen sein, was freilich keineswegs bedeutet, daß es gänzlich humorlos darzubieten ist; vielmehr verträgt es durchaus, ja erfordert wohl gar eine gewisse Launigkeit des Vortrags. Aber es ist empfindlich gegen Überzeichnung und Übertreibung, und nirgends darf seine Darbietung zur schlicht humoristischen Illustration absinken: die Darstellung sollte von eher intellektuellen, nicht jedenfalls von komödiantischen Spielimpulsen getragen sein. Im Zweifel wird man einen etwas verhalteneren Tonfall der allzu nachdrücklichen Geste vorzuziehen haben. Es wird zu bedenken bleiben, daß es Bach nicht einfach um die musikalische Abschilderung eines literarischen Vorwurfs, sondern zugleich und mehr noch darum geht, mit Hilfe eines analogen Textverlaufs exemplarisch musikalisches Geschehen aufzuschlüsseln.

Die Neuauflage des Trios erscheint aus Anlaß einer Aufführung im Rahmen des Kammermusikprogramms der Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1980 in Stuttgart.

Göttingen, im Frühjahr 1980
Klaus Hofmann (Herbipol.)

Preface

The present programmatic Trio Sonata by Carl Philipp Emanuel Bach, of which this is the first modern edition, is one that aroused considerable interest in its time and has continued to attract the attention of scholars interested in questions pertaining to musical history and practical-theoretical issues¹. The work, which was written in Potsdam² in 1749 and published in 1751, is an attempt, to use the composer's own words from his Preface [Vorbericht] to the published version, "to express by means of instruments what is otherwise much more easily done with voice and words. It tries as it were to represent a conversation between two persons, one sanguine and the other melancholic [zwischen einem Sanguineus und Melancholicus], who in the very first movement almost through to the end of the second movement, argue with each other, each trying to persuade the other to his point of view, until they become reconciled at the end of the second movement, when Melancholicus finally concedes and accepts the hypothesis of the other. In the final movement they are and remain in complete agreement. . .".

For the first two movements – ostensibly only for those "who have inadequate insight into the musical expressions" – Bach provided a detailed commentary, with notes on the "most important points" in the music (of which there are no fewer than 42), each one designated by a letter. In the case of the final movement Bach limits himself to a few general observations " . . . in which we see that Melancholicus opens in a rather cheerful vein, even flirtatious, but mingled with a more subdued mood, perhaps even with an element of pathos in its hypothesis. At the close it manifests a touch of sadness, but after resolutely holding out, this is dispelled by a few lively triplets. Sanguineus, in accepting the other's submission, in this final movement out of politeness, even in the more subdued passages, simply follows – and the two cement their friendship, in that whatever the one does, the other does also, even to the extent that one might easily confuse them."

The printed edition of 1751, which was published by the widow of Balthasar Schmid in Nuremberg, contained not only the present sonata but also a non-programmatic trio sonata³. The detailed title of the *Zwey Trio*, which we include in facsimile, includes a dedication to Count Wilhelm of Schaumburg-Lippe, who had his residence in Bückeburg and employed Johann Christoph Friedrich Bach (1732–95), the half-brother of C.P.E. Bach, as harpsichordist from 1750.

¹ In the *Bach-Jahrbuch* 1917, pp. 137–170 Hans Mersmann published a detailed analysis of the sonata under the title of "Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs", seeing in it a key-work in the output of C.P.E. Bach and the then new genre of "talking" instrumental music in the classical era, but expressing certain criticisms of the work. Ernst Fritz Schmid in *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, p. 115 ff (cf also p. 57 ff and 114, as well as p. 59 which gives two quotations by the composer expressing reservations about this particular work in later years) has further important information to offer, including on the question of attitudes to temperament at that time.




² According to the *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790, p. 38 (modern edition by Heinrich Miesner, *Bach-Jahrbuch* 1938, p. 128).

³ Modern edition: C. Ph. E. Bach, *Trio in B major for flute, violin . . . and basso continuo*, arr. by Ludwig Landshoff, Leipzig [1935], Peters Edition No 4237.

C.P.E. Bach probably met the Count in 1749 when he visited Potsdam and may well have recommended his brother to him on that occasion⁴. Since 1749 was the year that this trio was written, it is more than likely that the Count is the dedicatee for more than superficial reasons, though the extent to which he may have been personally involved in the piece cannot be ascertained⁵.

The original edition is in folio format and very legibly engraved. The present sonata is designated "Sonata I a 2 Violini e Basso". It follows a two page Preface and takes up 13 sides. The opening stave of the work designates the parts "Violino I", "Violino II", and "Basso".













This new edition is based on a copy of the original impression held by the Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique in Brussels. The Editor is indebted to that library for sending photo-copies, the necessary materials for facsimile prints, and for kindly consenting to publication of the work.



The new edition reproduces the original impression, following modern editorial and performance practice. All editorial addenda are made clear in the score by use of small print, italics, brackets or dotted lines (in the case of ties and bar-lines). Frequently the source omits the slur between an appoggiatura and the main note that follows, and these alone have been tacitly added. Otherwise dotted slurs have been added only when parallel passages make their inclusion self-evident. Dynamics and other practical and articulatory indications have been made uniform and given their modern form. Insignificant errors in the placing of dynamic markings have likewise been tacitly amended. In the second movement the half-brackets used to denote triplet groupings are editorial. In the last movement the figure  (bars 8, 10, 24, 26 etc), that one would not normally expect to find in modern notation, has been retained. This is to allow the performer to choose himself between the customary reading:  or the use of triplets:  or an "over-dotted" interpretation, in which the first note is played longer than written, with the remaining three notes played correspondingly shorter.

The printed edition of 1751 contains very few serious errors. The slurring, however, is in many places either imprecise or plainly wrong (and cannot in the given form have met with the composer's approval). The present edition has tried to eradicate these shortcomings. Often, though not in every case, the composer's intended reading can be clearly established by comparison with parallel passages and by bearing in mind knowledge of bowing techniques and articulation. The following readings in the printed edition have not been adopted by the present edition:

1st movement













V = Violino; B = Basso

Bar	Part	Source reading
7	V II	slurred thus in the first half of bar:  (cf bars 107 and 236)
63–65	V I, II	The slur in V II does not begin until the first note of bar 64. In bar 64 f the slur can be interpreted in both parts thus: 
79	V II	(cf bars 22 f, 132 f, 153 f) 3rd note without 
80 f	V II	slur appears to be  (cf bar 187 f)
98	V I, II	slurred  (cf bars 205 and 207)
108	V II	slurred  (cf bars 8 and 241)
187 f	V I	slurred  (cf bar 80 f)
190	V II	 for 
209–212	V I	slurred  (cf also the comments below on bars 214, 221, 239 f etc)
241	V II	legato slur not clear, but probably only covers the first two notes (cf bars 8 and 108)
247	V I	 for 
266	B	Fermata placed for the note instead of the rest

In Violino I, bars 214, 221, 239 f, 245 f, 251 and 259 f and in Violino II in bars 219 and 223 the source fairly clearly gives  (cf also the comments above on bars 209–212). The present edition, in the interest of uniformity, gives the reading  that appears more often in the work and was probably intended to apply throughout.

The first movement of the sonata is not separated in the source from the second, which simply carries on along the same stave as the end of the first movement. The double bar-line in this edition is editorial.








2nd movement



Bar	Part	Source reading
272	V I	 for 
284	V II	1st slur could be interpreted thus: 
285	V II	7th note has  instead of 
288	V II	slurred thus on third crotchet: 
289	V II	2nd half of bar: 
291	V II	dot missing for second note
295	B	dot missing for first note and in its place a quaver rest (cf bar 268)
301	V II	slurred thus for fourth crotchet: 
305	B	 missing
306 f	V II	appears to be slurred thus: 
308	V II	appoggiatura  instead of 

⁴ For further information see Hannsdieter Wohlfahrt, *Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, ed. by Reinhold Hammerstein, Vol. 4, Berne and Munich 1971, p. 55, note 33 (= p. 246 ff).

⁵ Cf H. Mersmann, loc. cit., p. 163.

3rd movement

The figure that first appears in the second half of bar 8, in Violino II, viz.  and derivations of it (bars 62, 68 etc) is for no apparent reason slurred either as  or as . It seems extremely unlikely that the composer intended alternation between these two modes of articulation, and the present edition presents the figure in every case as  without further comment. Both from the performer's point of view and musically this seems to be the more convincing interpretation. In bars 155, 207 and 211 in Violino I and in bars 151 and 233 in Violino II the figure  is slurred thus: . From bars 75, 79, 101, 105, however, we clearly see that in both parts the correct slurring should be .

Bar	Part	Source reading
60 f	B	The <i>forte</i> marking not given till the second note of bar 61
68	V II	dot missing from first note
82	V II	first main note without dot
85	V II	the note with articulation stroke (but cf V I, bars 59, 61, 191, 193 and V II, bars 87, 217, 219)
107	V I	notes 1–2 slurred (but cf V II and bars 81, 157, 213, 239)
136	B	7 instead of 4th note (cf bars 11, 28, 120)
159	V II	slurring could also be interpreted as 
172	V I	slurred thus: 

For practical reasons the explanation of the programmatic element of the music, given in the original as part of the Preface, has been incorporated as footnotes in the score itself. Spelling and punctuation have been sparingly modernised, and two grammatical inflections (“verspürten” at mm and “diesen” at pp) have been corrected. At g and gg two printing errors (“als” for “aus” and “aufgehöret” for “aufhöret”) have likewise been amended. Letter n appears twice in the source and also in this edition at bars 48 and 55 for the removal of the mute.

The realization of the unfigured bass is editorial; it is not intended that it should be rigidly adhered to. The realization is designed primarily for harpsichord and is based on guide-lines given by C.P.E. Bach in the 2nd section of his *Versuch über die wahre die wahre Art das Clavier zu spielen*⁶ dealing with thorough-bass. The “fortepiano” whose qualities are also commended by Bach⁷ would also be suitable. In keeping with performance practice of the time a violoncello (or viola da gamba or violone) should be used to reinforce the bass line.

According to the original title the trio can also be performed with the keyboard instrument taking over one of the two violin parts. In this case Bach recommends that the keyboard should take over the first violin part and not the second, “partly to retain the difference of mood between muted and non-muted passages in the part of Melancholicus, and partly on account of the many attitudes which cannot be conveyed in the way they should be on a harpsichord or clavichord”.

Two further important practical points are made by the Preface. The trio is to be played “without the addition of any improvised embellishments, but just as it is written”. In the first movement a rhythmic proportion should obtain, whereby a whole bar of Presto should be equal to a crotchet in the Allegretto.

The composer does not seem to have lightly exposed the work to public scrutiny. The Preface begs “in anticipation, that one should desist from mockery . . .”, thus expressing the fear that works that deviate from the norms of tradition and convention and open up new territory have always been (and this is the fate of experimental music) especially prone to misinterpretation and misconception.

The work is a challenging one for the modern performer. Quite apart from the distance in time that separates him from the work, is the problem of finding the right attitude towards it. It is a serious piece and should be treated as such. But this is not to say that it should be performed without humour — in fact it requires a certain element of humour in its performance. However this should not be exaggerated and degenerate into a kind of comic turn. In performance one must remain aware of the work's intellectual content and not merely “guy it up”. It may well be that Bach intended something more than a merely musical delivery of the work, but envisaged that the listener should follow the music with some kind of explanatory text as well.

The present edition of the Trio appears in conjunction with a performance of the work as part of the chamber music programme of the Johann Sebastian Bach Summer Academy, held in Stuttgart in 1980.

Göttingen, Spring 1980
Klaus Hofmann (Herbipol.)
Translation by Derek McCulloch

⁶ Berlin 1762; facsimile edition, ed. by Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1969, Breitkopf & Härtel.

⁷ Introduction § 6 and Chapter 29 §§ 5–6

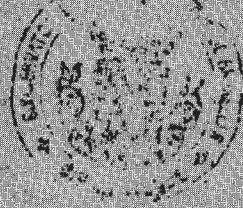
ZWEY TRIO,

das erste für
zwo VIOLINEN und BASS,
das zweyte für
LOVERFLOTE, I. VIOLINE und BASS;
*bey welchen beyden aber die eine von den
Obersummen auch auf dem Flügel
gespielet werden kan:
verfertigt
und*

Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen
Grafen und Herrn, Herrn

W I L H E L M,

DES HEILIGEN RÖMISCHEN REICHS
WIE AVCH REGIERENDEN GRAFEN
VON SCHAUMBURG, GRAFEN VND
EDLEN HERRN ZVR LIPPE
VND STERNBERG &c.



in Unterthänigkeit zugeeignet

von

Carl Philipp Emanuel Bach,

Königl. Preussischen Camer Musicus.

*Nürnberg in Verlegung Balth. Schmid's seel. Wittib. re
N. XXXIII.*

J. Westphal

Vorbericht.



Dem ersten Trio hat man versucht, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchet. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Sates, mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweyten Sates vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt, und des andern seinen Hauptsatz annimmt.

Im letzten Sate sind, und bleiben sie auch vollkommen einig; wobei man aber anmerken kann, daß der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich munteren, und einiger massen lächelnden, doch aber auch dabei mit etwas matten vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht; bey dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich, nach einem mit Fleiß gesetzten kleinen Stillstand, durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des andern sein Nachgeben billig findet, folgt in diesem letzten Sate, auch so gar bey denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beyde befestigen ihre Freundschaft, indem alles was der eine macht, von dem andern, auch bis sogar zur Beuechselung, nachgemacht wird.

Um das Zeitmaah im ersten Sate dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemerken, daß bey dem Presto ein Tact eben so gespielt werden muß, als bey dem Allegretto eine Triole von drey Achttheilen gespielt werden würde; und daß folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bey dem Allegretto ein Viertel.

Man wird wohl thun, wenn man dieses erste Trio, ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielt. Und wenn man zwey Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirkung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bey dem Melancholicus bezubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavicord, nicht, so wie es seyn soll, gehöret werden können, sich gefallen läßt, die oberste Stimme nebst dem Bass zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit, fällt bey dem zweyten Trio weg, indem man allda die zwey untersten Linien vor das Clavier brauchen kan.

Man verbittet zum Voraus, alle Spöttereien, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musicalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommende Hauptstellen der ersten zweyen Sate dieses Trio, hinzu zu fügen.

Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemerken, wider Willen an einigen Orten könnte eine Zweydeutigkeit verursacht haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts, und der darinne befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

- (a) Bedeutet, wegen des halben Schlusses in die Dulce, eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierinne einig sey. Jener aber giebt
- (b) Durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt der Antwort, und noch über dem, durch den Anfang in einem ganz andern Ton, deutlich genug zu erkennen, daß er ganz anderes Sinnes sey.
- (c) Hier verliert der Sanguineus mit Fleiß etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung, wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.
- (d) Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte; Woben man durch eine kleine Generalpassse den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt, und die vorgelegte Frage, zu antworten.
- (e) Der S. fällt dem andern, welcher bey seiner Meynung bleibt, aus Ungedult ins Wort, und wiederholet seinen Satz.
- (f) Der S. bricht hier fragend ab, ob der andere das noch fehlende fortsehen wollt?
- (g) Welcher aber an statt dessen, als seinem Hauptsate ein Stück unterschickt.
- (h) Der S. ist ungewiß ob der M. aus Bosheit oder Unwissenheit, oder Vergessenheit dieses gethan habe; bewegen zeigt er ihm noch einmahl, jedoch mit einer Mitterkeit, da er ihn abermals nicht antworten läßt, wie er hätte antworten sollen.

- (i) Der M. fängt hier an etwas nachzugeben, und gehörig zu antworten, wie er es schon oben hätte thun sollen.
- (k) Dieser sauret, ob schon ganz kleine Schritte, kostet dem M. eine Generalpause, um ausruhen und
- (l) Wieder zu sich selbst kommen zu können.
- (m) Der S. fällt wieder ins Wort, und spottet des andern, indem er ihm seine Gedanken lächerlich nachmacht.
- (n) Hier nimmt der M. den Dämpfer ab, und folgt dem andern.
- (o) Bey dieser Generalpause erwartet der S. daß der andere auch einmal den Vortrag thun sollte, welcher aber
- (p) dadurch die Gelegenheit ergreift, wieder in seine Traurigkeit zu verfallen.
- (q) Zeigt abermals eine ganz widrige Antwort des S. auf die vorgelegte Frage.
- (r) Der M. ersetzt das hier fehlende wieder, und zwar ganz höflich, mit einem Stück von seinem Sage. Darüber wird
- (s) der S. böse, und wiederholt auf ein spöttliche Weise des M. Antwort durch eine ganze Octave; sogleich aber thut er nach einer kleinen Generalpause
- (t) einen neuen Vortrag, worauf der M.
- (u) ganz recht antwortet, aber eben dadurch
- (v) gar bequem in seine Melancholie übergeht.
- (w) Hier versucht der S. weil es ihm oben gelungen war; noch einmal, den M. durch Ehrgeiz auf seine Seite zu ziehen, indem er ihm seine Gedanken lächerlich macht.
- (x) Er ladet ihn aufs neue ein, und der M.
- (y) folgt ihm, ohne sich des Dämpfers zu bedienen, bis ihn
- (z) derselbe Gedanke, welcher ihn schon oben einmal wieder umlenkte, aufs neue in seine Schwermuth verfallen läßt; woraus ihn aber der aufgedachte S. sogleich durch seinen
- (aa) Vortrag glücklich zu reißen weiß.
- (bb) Hier wird ihre Unterredung etwas matt; indem der S. aus Gefälligkeit etwas von seinem Feuer verliert: Aber eben diese Schmeicheley giebt
- (cc) zu einer neuen Schwermuth Gelegenheit, welche sich auch
- (dd) hier vollkommen äußert, worüber der S.
- (ee) lachet und spottet. In dieser Verfassung bleiben sie beyde, bis
- (ff) der M. ganz tiefinnig und finstler einschläft: da alsdenn
- (gg) der S. fortfährt sich drüber lustig zu machen; doch zu zweymalen aufzuhören und lauret, ob der M. sich wieder wecken mögte, und da man nichts spühret
- (hh) bis ans Ende sich darüber belustiget.
- (ii) Hierauf fängt alsobald der M. an zu brummen, und läßt sich durch lauter tiefinnige Vorträge wieder hören. Hierüber
- (kk) spielt und tändelt der S. Dieses beydes geht theils wechselweise, theils zusammen so fort, bis der S. da er sieht, daß dadurch nichts herans kommt,
- (ll) sich aufs Bitten zu legen anfängt, um den andern auf seine Seite zu bewegen, ihn auch einmal
- (mm) hart anredet; nach verspürten Stillstehen aber
- (nn) wieder aufs neue bittet, da denn
- (oo) der M. sich bewegen läßt, und dadurch, daß er von sich selbst des andern Satz anfängt, zu erkennen gibt, daß er nunmehrs anderer Meynung sey. Dieses macht sich der S. zu Rath, und fährt
- (pp) mit diesen angefangenen Gedanken fort; welchen
- (qq) der M. um seine Standhaftigkeit zu zeigen, noch einmal wiederholt: bis sie beyde
- (rr) eben diese Idee, zugleich ausdrücken, und in dieser vollkommenen Einigkeit das Abgange beschließen.

Sonata I. a 2 Violini e Basfo. 1.
Allegretto.

Violino I *Senza Sordino.*
Violino II *con sordino*
Basfo

Presto

Allegretto. *Presto.*

f Allegretto. *Presto*

Trionsonate in c

Wq 161,1/Helm 579

1.

Carl Philipp Emanuel Bach

1714–1788

Violino I Sanguineus

Violino II Melancholicus

Cembalo

Violoncello ad libitum

Allegretto Presto

Allegretto

senza sordino

con sordino

p

f

pp

tr

Basso

13

5

12

[a] Bedeutet, wegen des halben Schlusses in die Quinte, eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierinne einig sei. Jener aber gibt [b] durch die Verschiedenheit des Zeitmaßes sowohl als durch den ganzen Inhalt der Antwort und noch überdem durch den Anfang in einem ganz andern Ton deutlich gnug zu erkennen, daß er ganz anderes Sinnes sei.

[a] Means that with the half-close in the dominant Sanguineus is asked whether or not he agrees here with Melancholicus. The former, however, [b] by the change of rhythm and the whole nature of his reply, as well as by the key-change at the opening, makes it quite clear that he is of a different opinion.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

© 1980/1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 33.450

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2002/Printed in Germany

Herausgeber und
Generalbassbearbeiter:
Klaus Hofmann (Herbipol.)

23 c Allegretto d Presto e

31 Allegretto f g Presto h

40 Allegretto k l Presto m tr

c Hier vernimmt der Sanguineus mit Fleiß etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner ansehnlichen Bekehrung wieder in seine alte Schwermut zu verfallen.

d Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte; wobei man durch eine kleine Generalpause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt und die vorgelegte Frage zu antworten. e Der Sanguineus fällt dem andern, welcher bei seiner Meinung bleibt, aus Ungeduld ins Wort und wiederholt seinen Satz.

f Der Sanguineus bricht hier fragend ab, ob der andere das noch Fehlende fortsetzen wolle; g welcher aber anstattdessen aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschleibt. h Der Sanguineus ist ungewiß, ob der Melancholicus aus Bosheit oder Unwissenheit oder Vergessenheit dieses getan habe; deswegen zeigt er ihm noch einmal, jedoch mit einer Bitterkeit, da er ihn abermals nicht ausreden läßt, wie er hätte antworten sollen. i Der Melancholicus fängt hier an, etwas nachzugeben und gehörig zu antworten, wie er es schon oben hätte tun sollen.

k Dieser saure, obschon ganz kleine Schritt kostet dem Melancholicus eine Generalpause, um auszuruhen und l wieder zu sich selbst kommen zu können. m Der Sanguineus fällt wieder ins Wort und spottet des andern, indem er ihm seine Gedanken lächerlich nachmacht.

c Here Sanguineus deliberately tones down his joviality, as a means of persuading Melancholicus, who in the following notes finds the opportunity, in the middle of his apparent conversion, to fall back into his former melancholy. d Again we have a question by means of the dominant, and in the general pause he has, as it were, to cheer up the other, in order to reply to the whole nature of things that he finds disagreeable and to answer the question posed. e Sanguineus impatiently replies to the other, who remains unchanged in his views, by restating his case. f Sanguineus breaks off at this point, asking the other if he would like to supply what is missing; g but he instead interpolates a bit of his own hypothesis. h Sanguineus is unsure whether Melancholicus was motivated in so doing by malice, ignorance or forgetfulness; and so he shows him again, with some bitterness however, for he has resisted persuasion twice, the response he should have given. i Melancholicus begins at this point to give in a bit and answer in the correct manner that he should have used before. k This most difficult though very small step forces Melancholicus into a general pause, to recover and l return to himself again. m Sanguineus speaks again, mocking the other by comically imitating his thoughts.

48

qui si leva il sordino senza sordino

59

70

80

[n] Hier nimmt der Melancholicus den Dämpfer ab und folgt dem andern. [n] Here Melancholicus takes off the mute and follows the other.

92 o Allegretto

102

108 Presto q

116 Allegretto s Presto

o Bei dieser Generalpause erwartet der Sanguineus, daß der andere auch einmal den Vortrag tun solle, welcher aber p dadurch die Gelegenheit ergreift, wieder in seine Traurigkeit zu verfallen. q Zeigt abermals eine ganz widrige Antwort des Sanguineus auf die vorgelegte Frage. r Der Melancholicus ersetzt das hier Fehlende wieder, und zwar ganz hitzig, mit einem Stück von seinem Satze. Darüber wird s der Sanguineus böse und wiederholt auf eine spöttische Weise des Melancholicus Antwort durch eine ganze Oktave.

o At this general pause Sanguineus expects that the other will take up first, but he p takes this opportunity of reverting to his melancholy. q Shows yet again a quite contrary answer by Sanguineus to the question posed. r Melancholicus provides here what is missing again, but this time quite heatedly, with a snippet of his own hypothesis. At this s Sanguineus becomes riled and ridicules Melancholicus' reply by repeating it and taking it through a full octave.

125 Allegretto

135 Presto

qui si leva il sordino

143

senza

155 Presto

Sogleich aber tut er nach einer kleinen Generalpause [t] einen neuen Vortrag, worauf der Melancholicus [u] ganz recht antwortet, aber eben dadurch [v] gar bequem in seine Melancholie übergeht. [w] Hier versucht der Sanguineus, weil es ihm oben gelungen war, noch einmal, den Melancholicus durch Ehrgeiz auf seine Seite zu ziehen, indem er ihm seine Gedanken lächerlich macht. [x] Er ladet ihn aufs neue ein, und der Melancholicus [y] folgt ihm, ohne sich des Dämpfers zu bedienen, bis ihn [z] derselbe Gedanke, welcher ihn schon oben einmal wieder umlenkte, aufs neue in seine Schwermut verfallen läßt; woraus ihn aber der aufgebrachte Sanguineus sogleich durch seinen [aa] Vortrag glücklich zu reißen weiß.

However, after a short general pause [t] he starts again, upon which Melancholicus responds correctly [u], but in so doing slips [v] easily back into his melancholy. [w] Here Sanguineus, having previously achieved success by this means, plays on Melancholicus' sense of honour to persuade him to his point of view, by scoffing at his ideas. [x] He invites him once again, and Melancholicus follows him [y], without using the mute, until [z] the same thought that had once distracted him already, causes him to revert to his melancholy; the alert Sanguineus, however, is quick to draw him out of it with his response [aa].

165

177

188

201

bb Hier wird ihre Unterredung etwas matt, indem der Sanguineus aus Gefälligkeit etwas von seinem Feuer verliert.

bb Here the dialogue says somewhat, because Sanguineus has become complacent and lost some of his fervour

213

225 Allegretto

236 Presto Allegretto Presto

244 Allegretto Presto

qui si torna a mettere il sordino

Aber eben diese Schmeichelei gibt cc zu einer neuen Schwermut Gelegenheit, welche sich auch dd hier vollkommen äußert, worüber der Sanguineus cc lachtet und spottet. In dieser Verfassung bleiben sie beide, bis ff der Melancholicus ganz tief sinnig und finster einschläft; da alsdenn gg der Sanguineus fortfährt, sich drüber lustig zu machen, doch zu zweienmalen aufhöret und lauret, ob der Melancholicus sich wieder melden möchte, und da man nichts spüret,

But this flattery itself cc gives rise to renewed melancholy, which is perfectly expressed here dd provoking Sanguineus to laughter and scorn cc. Thus the two of them remain until Melancholicus ff in most sombre mood falls into profound sleep. Then gg Sanguineus continues to poke fun at this, though stopping twice and listening whether Melancholicus is going to respond, and hearing nothing

255

hh
f

attacca

2.

267 Adagio

ii
con sordino
p f

p

271

kk
f

p f

hh bis ans Ende sich darüber belustiget. **ii** Hierauf fängt alsobald der Melancholicus an zu brummen und läßt sich durch lauter tief sinnige Vorträge wieder hören. Hierüber **kk** spielt und tändelt der Sanguineus. Dieses beides geht teils wechselweise, teils zusammen so fort, bis der Sanguineus, da er sieht, daß dadurch nichts herauskommt,

continues **hh** to make fun until the end. **ii** At this point Melancholicus starts mumbling to himself, making only profound utterances. **kk** Sanguineus replies in playful, frivolous manner. The two continue, sometimes in alternation and sometimes together, until Sanguineus comes to the realization that nothing can come of it.

274

Musical score for measures 274-276. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 274 features a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble, and a bass line with a forte (f) dynamic. Measure 275 has a trill in the upper treble. Measure 276 continues the melodic and bass lines.

277

Musical score for measures 277-279. The system consists of three staves. Measure 277 has a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble. Measure 278 continues the melodic and bass lines. Measure 279 features a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble.

280

Musical score for measures 280-282. The system consists of three staves. Measure 280 has a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble. Measure 281 continues the melodic and bass lines. Measure 282 features a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble.

283

Musical score for measures 283-285. The system consists of three staves. Measure 283 has a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble. Measure 284 continues the melodic and bass lines. Measure 285 features a melodic line with triplets and a trill (tr) in the upper treble.

286

Musical score for measures 286-288. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 286 features a complex rhythmic pattern with multiple triplets in the upper treble staff and a trill (tr) in the lower treble staff. Measures 287 and 288 continue the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

289

Musical score for measures 289-290. The system consists of three staves. Measure 289 continues the triplet patterns from the previous system. Measure 290 shows a continuation of the melodic lines with some rests and dynamic markings.

291

Musical score for measures 291-293. The system consists of three staves. Measure 291 features a large, stylized watermark 'CARUS' overlaid on the music. Measure 292 includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure 293 continues the melodic and harmonic progression.

294

Musical score for measures 294-296. The system consists of three staves. Measure 294 features a dynamic marking 'f' (forte). Measure 295 includes a repeat sign and continues the melodic lines. Measure 296 concludes the system with a final melodic flourish.

(297)

Musical score for measures 297-299. The piece is in a key with two flats and 3/4 time. Measure 297 features a treble clef with a series of eighth-note triplets, some with slurs and accents. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 298 continues the triplet pattern in the treble. Measure 299 includes a trill (tr) in the treble and a change in the bass line.

300

Musical score for measures 300-302. Measure 300 has a piano (p) dynamic in the bass and a forte (f) dynamic in the treble. Measure 301 features a trill (tr) in the treble. Measure 302 continues the melodic and harmonic development.

303

Musical score for measures 303-305. Measure 303 includes a trill (tr) in the treble. Measure 304 and 305 show further melodic and harmonic progression.

306

qui si leva il sordino

309

311

[ll] sich aufs Bitten zu legen anfängt, um den andern auf seine Seite zu bewegen; ihn auch einmal [mm] hart anredet; nach verspürtem Stillschweigen aber [nn] wieder aufs neue bittet; da denn [oo] der Melancholicus sich bewegen läßt und dadurch, daß er von sich selbst des andern Satz anfängt, zu erkennen gibt, daß er nunmehr anderer Meinung sei. Dieses macht sich der Sanguineus zunutz und fährt [pp] mit diesem angefangenen Gedanken fort; welchen [qq] der Melancholicus, um seine Standhaftigkeit zu zeigen, noch einmal wiederholt; bis sie beide [rr] eben diese Idee zugleich ausdrücken und in dieser vollkommenen Einigkeit das Adagio beschließen.

and [ll] resorts to requests to bring the other over to his side; on one occasion [mm] he addresses him harshly, but realizing that this meets only with silence he [nn] resorts again to requests. Then [oo] Melancholicus allows himself to be moved and indicates by using the other's statements that he is now of a different opinion. Sanguineus avails himself of this and [pp] continues with this same thought, which Melancholicus [qq] repeats to show his stedfastness, until [rr] both express the same idea together and conclude the Adagio in total unanimity.

3.

Allegro

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a triplet of eighth notes in measure 1, followed by a trill (tr) in measure 3. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical score for measures 7-12. The right hand continues with eighth and sixteenth note patterns, including a piano (p) dynamic marking in measure 8 and a forte (f) dynamic in measure 11. The left hand maintains its accompaniment, with a piano (p) dynamic in measure 8 and a forte (f) dynamic in measure 11.

Musical score for measures 13-19. The right hand includes a piano (p) dynamic in measure 13, followed by a forte (f) dynamic in measure 14, and a trill (tr) in measure 18. The left hand features a forte (f) dynamic in measure 14. A large watermark is overlaid on this system.

Musical score for measures 20-23. The right hand includes a piano (p) dynamic in measure 20 and another in measure 23. The left hand includes a piano (p) dynamic in measure 22. A large watermark is overlaid on this system.

26

Musical score for measures 26-32. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 26 starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Dynamics change to piano (p) in measure 27 and return to forte (f) in measure 30. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

33

Musical score for measures 33-40. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff. The key signature has two flats. Measure 33 starts with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Dynamics change to forte (f) in measure 35 and return to piano (p) in measure 37. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

41

Musical score for measures 41-46. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff. The key signature has two flats. Measure 41 starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Dynamics change to piano (p) in measure 43 and return to forte (f) in measure 45. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

47

Musical score for measures 47-53. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff. The key signature has two flats. Measure 47 starts with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Dynamics change to forte (f) in measure 49 and return to piano (p) in measure 51. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

55

tr

p

f

f

62

p

3

3

p

67

p

3

p

72

f

f

77

tr p f tr

tr p f

p f

ten.

83

p f

f

p f

89

3 3

p

p

94

3

p f p f

99

tr p

f p

p

This system contains measures 99 through 103. It features a piano with a treble and bass clef and a violin with a treble clef. The key signature has two flats. Measure 99 starts with a forte (f) dynamic in the piano. Measure 103 includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic in both the piano and violin parts.

104

tr

f f

n.

This system contains measures 104 through 109. It features a piano with a treble and bass clef and a violin with a treble clef. The key signature has two flats. Measure 104 starts with a forte (f) dynamic in the piano. Measure 108 includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic in the violin part. Measure 109 includes a fermata (n.) over the final note.

110

tr

3

This system contains measures 110 through 116. It features a piano with a treble and bass clef and a violin with a treble clef. The key signature has two flats. Measure 110 includes a trill (tr) and a triplet (3) in the violin part. Measure 111 includes a fermata (n.) over the final note.

117

p f p

p f p

This system contains measures 117 through 122. It features a piano with a treble and bass clef and a violin with a treble clef. The key signature has two flats. Measure 117 starts with a piano (p) dynamic in the piano. Measure 118 includes a forte (f) dynamic in the piano. Measure 119 includes a piano (p) dynamic in the piano. Measure 120 includes a forte (f) dynamic in the piano. Measure 121 includes a piano (p) dynamic in the piano. Measure 122 includes a piano (p) dynamic in the piano.

124

124

f

tr

131

131

p

p

137

137

f

p

f

f

p

144

144

149

Musical score for measures 149-153. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 149 features a trill (tr) in the first treble staff, followed by piano (p) dynamics. Measure 150 has piano (p) dynamics. Measure 151 has forte (f) dynamics. Measure 152 has forte (f) dynamics. Measure 153 has piano (p) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff.

154

Musical score for measures 154-158. The system consists of three staves. Measure 154 has forte (f) dynamics. Measure 155 has forte (f) dynamics. Measure 156 has forte (f) dynamics. Measure 157 has piano (p) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff. Measure 158 has piano (p) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff.

160

Musical score for measures 160-164. The system consists of three staves. Measure 160 has a trill (tr) in the first treble staff. Measure 161 has piano (p) dynamics. Measure 162 has piano (p) dynamics. Measure 163 has forte (f) dynamics. Measure 164 has piano (p) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff.

168

Musical score for measures 168-172. The system consists of three staves. Measure 168 has piano (p) dynamics. Measure 169 has piano (p) dynamics. Measure 170 has piano (p) dynamics. Measure 171 has forte (f) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff. Measure 172 has forte (f) dynamics and a trill (tr) in the first treble staff.

175

tr

f

tr

181

tr

p

tr

189

f

p

f

p

f

195

p

f

201

Musical score for measures 201-205. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 201 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 202 has a piano (*p*) dynamic. Measure 203 has a piano (*p*) dynamic. Measure 204 has a piano (*p*) dynamic. Measure 205 has a forte (*f*) dynamic. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 204.

206

Musical score for measures 206-210. The system consists of three staves. Measure 206 has a piano (*p*) dynamic. Measure 207 has a piano (*p*) dynamic. Measure 208 has a piano (*p*) dynamic. Measure 209 has a piano (*p*) dynamic. Measure 210 has a piano (*p*) dynamic. Trills are marked with 'tr' in measures 206, 207, 208, and 209.

211

Musical score for measures 211-215. The system consists of three staves. Measure 211 has a piano (*p*) dynamic. Measure 212 has a piano (*p*) dynamic. Measure 213 has a forte (*f*) dynamic. Measure 214 has a forte (*f*) dynamic. Measure 215 has a piano (*p*) dynamic. Trills are marked with 'tr' in measures 211, 212, 213, and 214. A tenuto ('ten.') marking is present in measure 214.

216

Musical score for measures 216-220. The system consists of three staves. Measure 216 has a forte (*f*) dynamic. Measure 217 has a piano (*p*) dynamic. Measure 218 has a forte (*f*) dynamic. Measure 219 has a forte (*f*) dynamic. Measure 220 has a forte (*f*) dynamic. A key signature change to one flat is indicated by a 'b' and a flat sign above the first staff in measure 216.

221

Musical score for measures 221-225. The system consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. Measure 221 features a triplet of eighth notes in the upper treble. Measure 222 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 223 has a piano (*p*) dynamic marking in the grand staff. Measure 224 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 225 has a piano (*p*) dynamic marking.

226

Musical score for measures 226-230. The system consists of three staves. Measure 226 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 227 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 228 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 229 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 230 has a piano (*p*) dynamic marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

231

Musical score for measures 231-235. The system consists of three staves. Measure 231 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 232 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 233 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 234 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 235 has a piano (*p*) dynamic marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the left side of the page.

236

Musical score for measures 236-240. The system consists of three staves. Measure 236 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 237 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 238 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 239 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 240 has a piano (*p*) dynamic marking. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the left side of the page. The system concludes with a double bar line and repeat dots.