# VORREDE

## Band II.

Ueber die in gegenwärtigem zweiten Bande enthaltenen Compositionen für die Orgel von J. S. Bach werden, mit Beziehung auf die Vorrede zum ersten Bande, folgende wenige Bemerkungen genügen.

Praeludium et Fuga in Cdur, Nr. 1. Sie lagen in zwei verschiedenen Bearbeitungen vor, von denen kaum zweifelhaft war, welche von beiden die letzte Hand des Meisters enthalten möge. Doch hatte Forkel in seinem Werke: „Leben, Kunst und Kunstwerke J. S. Bach's," den Anfang des Präludiums in der andern Form angegeben, und es schien sicherer, die gewählte Handschrift vor dem Stiche mit dem Autographum zu vergleichen, welches sich im Besitz von I. Moscheles befindet. Sie wurde deshalb nach London geschickt, und Moscheles hat mit dankenswerther Bereitwilligkeit den Vergleich mit dem Autographum angestellt und unsere Wahl in allen Puncten dadurch bestätigt. Es ist also eben so gut, als wenn unsere Ausgabe nach dem Autographum selbst besorgt wäre. Damit aber durch die Bezeichnung des Anfangs vom Präludium, wie sie Forkel giebt, kein Irrthum entstehe, so ist am Schlusse der Vorrede das Präludium nach Forkel's Exemplare, welches sich im Besitz der Verlagshandlung befindet, als Variante besonders abgedruckt, was ausserdem zu einer interessanten Vergleichung Veranlassung geben wird.

Praeludium et Fuga in Gdur, Nr. 2. Sie sind nach der Originalhandschrift gestochen, welche Herr Dr. Naue in Halle der Verlagshandlung käuflich überlassen hat. Dies Autographum war früher in Forkel's Besitz, und W. F. Bach hat es durch die Worte: *„per manum Autoris"* eigenhändig beglaubigt. Es ist ein besonders günstiger Umstand, diese Originalhandschrift noch entdeckt zu haben; denn alle übrigen Abschriften sind mehr oder weniger mangelhaft, so dass die völlige Herstellung des vortrefflichen Werkes ohne sie, bloss durch kritische Vergleichung der Handschriften, nicht möglich gewesen wäre. Selbst die Abschrift, nach welcher die frühere Ausgabe dieses Orgelstücks bei C. F. Peters gestochen wurde, zeigt sich jetzt als ungenügend.

Praeludium et Fuga in Adur, Nr. 3. Dieses Orgelstück wird hier zum ersten Male durch den Druck veröffentlicht und zwar nach drei Abschriften, die ersten beiden aus den Sammlungen der Herren Schelble und Hauser, die dritte von J. P. Kellner. Die Autographie, im Besitz des Herrn Capellmeisters Guhr, schien uns eine frühere, unvollkommnere Bearbeitung des Meisters zu sein, weshalb wir sie zum Vergleich nur als Variante am Schlusse der Vorrede mittheilen.

Fantasia et Fuga in Gmoll, Nr. 4. Beide sind hier zum ersten Male mit einander in Verbindung gebracht, da sie sonst nur einzeln vorkommen. Zu dieser Verbindung hat uns eine alte Abschrift der Fantasia aus meiner Sammlung bewogen, hinter welcher sich das Thema der Fuge, als zu ihr gehörig, angedeutet findet. — Mattheson sagt in seiner „Organisten-Probe," Vorbereitung S. 33: „Das Thema der Fuge sei vormals von einer geschickten Feder zu Papier gebracht und im Jahr 1725 dem Candidaten zu einer Organisten-Stelle vorgelegt." Daraus lässt sich schliessen, dass die Fuge vor 1723, also nicht in Leipzig, componirt sei. — Die Fuge allein, ohne die Fantasie, kommt auch in Fmoll vor; doch sieht man deutlich, dass sie nicht ursprünglich vom Componisten in diese Tonart gesetzt, sondern von fremder Hand transponirt ist, weil einige Pedalstellen, die bis ins grosse C gehen, für Fmoll geändert werden mussten, wo sie weniger fliessend und natürlich sind. Es schien darum das Räthlichste, Fantasie und Fuge nach meinem sehr alten Exemplare, mit Vermeidung der Schreibfehler, stechen zu lassen, und wir dürfen hoffen, der Vergleich mit anderen Abschriften und Ausgaben werde die Kenner überzeugen, dass wir das Rechte wählten.*

Praeludium et Fuga aus Fmoll, Nr. 5. Dies interessante Werk erscheint hier zum ersten Male im Stich und zwar nach einer einzigen Handschrift von Dröbs, einem Schüler Kittel's, die sich im Besitz des Herrn Organisten C. F. Becker in Leipzig befindet. Forkel besass und kannte dies Werk nicht; auch bei anderen jetzt lebenden Sammlern haben wir vergeblich nach einer zweiten Abschrift gefragt. Um so mehr wird das Publicum Herrn Organist Becker für die freundliche Mittheilung dieses seltenen und werthvollen Orgelstücks zu danken haben.

Die Präludien und Fugen, Nr. 6, 7, 8, 9 und 10 sind durch die Ausgabe bei Haslinger ziemlich bekannt, und zur Begründung unserer vielfachen Abweichungen von derselben nennen wir nur die Handschriften, nach deren Vergleich wir unsere Ausgabe besorgten. Zuerst waren es die Abschriften von dem oben schon genannten Dröbs, der Kittel'sche Abschriften wieder copirte, und die wir der Güte des Herrn Organisten Becker verdanken; dann die aus der Sammlung des Herrn Hauser in Wien; endlich die Abschriften aus Forkel's Nachlasse, die sich in meiner Sammlung in doppelten, ja dreifachen älteren und jüngeren Exemplaren befinden, deren keine unter 50 Jahr alt ist. Für Nr. 7 besitzt ausserdem die Verlagshandlung eine besonders glaubwürdige Abschrift von Penzel, und für Nr. 10 findet sich in meiner Sammlung eine Abschrift von Forkel's eigener Hand, die wenig zu wünschen übrig lässt. Da diese sämmtlichen Copien aus so verschiedenen Gegenden zusammen geströmt sind, dass unter ihnen kaum eine die Abschrift der anderen sein kann, auch die Abschreiber sich nur selten an denselben Stellen verschrieben haben; so konnte es gelingen, diese fünf unvergleichlichen Orgelcompositionen mit einer Genauigkeit zu berichtigen und herzustellen, wie es ohne jene Umstände nicht möglich gewesen wäre. — —**

Bevor wir nun die ungefähre Bestimmung des Zeitmaasses versuchen, welches den zehn in gegenwärtigem Bande enthaltenen Orgelcompositionen am angemessensten sein möchte, wolle man Folgendes mit uns in Ueberlegung ziehen.

Abgesehen von äusseren Umständen und subjectiven Aufregungen trägt jedes gründlich gearbeitete Musikstück das Tempo in sich selbst, in welchem es vorgetragen werden muss, und es kommt nur darauf an, sich mit gehöriger Selbstverleugnung dem Werke ganz hinzugeben, um den Grad seiner Bewegung mit hinreichender Sicherheit zu fühlen. Es äussert sich nämlich in den melodischen Reihen von Tönen, wie sie mit ihren Harmonien und Rhythmen zusammen gedacht werden müssen, ein unverkennbarer Drang der Reproduction. Das Maass dieses Dranges aber ist kein völlig bestimmtes, das sich durch scharf begrenzte Mälzel'sche Zahlen angeben liesse, vielmehr schwankt es zwischen zwei ziemlich nahen Grenzen und ist irrational, wie die Länge des Pendels bei den bestimmten Mälzel'schen Zahlen. Doch lässt sich die Weite dieser Grenzen in vielen Fällen mit einiger Genauigkeit angeben; für einen Melodiesatz z. B. von der Länge des Hexameters mit pathetischem Sinn, wie manches Fugenthema, wird sie ungefähr $^1/_2$ Secunde betragen, so dass es nicht missfällig bemerkt wird, ob ein Melodiesatz von der angegebenen Länge und Dauer $^1/_4$ Secunde Zeit mehr oder weniger einnimmt. Ueber Tempo-

---

* Eine uns später mitgetheilte, ganz vorzügliche Abschrift der Fuge allein, aus dem Nachlasse von J. L. Krebs, bestätigt die von uns getroffene Wahl der Lesarten in den meisten Fällen; wo dies nicht der Fall, sind die noch fehlenden Verbesserungen, der nöthigen Consequenz willen, nunmehr im Texte nachgetragen worden. Zur besseren Unterscheidung aber der durch alte Abschriften ebenfalls beglaubigten, älteren Lesarten des Meisters von denjenigen neueren, wie sie unsrer Meinung nach namentlich in der Krebs'schen Abschrift niedergelegt sind, liessen wir als Zugabe noch eine Variante am Schlusse der Vorrede mit abdrucken, damit ein Jeder unbehindert ist, beim Vortrage dieses Stücks seine eigene Wahl zu treffen

** Zu den oben erwähnten Quellen fand sich späterhin: 1) das aus Forkel's Besitz herrührende halbe Autographum für Nr. 9 (Präl. u. Fuge aus Emoll), enthaltend von des Meisters eigener Hand das Präludium vollständig, von der Fuge jedoch leider nur die ersten 20 Tacte, denen sich dann eine andere, nicht mehr zuverlässige Handschrift bis an's Ende anschliesst; 2) das durch Kauf in den Besitz der Verlagshandlung übergegangene, vollständige Autographum für Nr. 10 (Präl. u. Fuge aus Hmoll), welches in seiner saubern und correkten Schrift den Stempel der Vollendung trägt. — Von Beiden ist für unsre Ausgabe der beste Gebrauch gemacht worden.

verschiedenheiten zwischen diesen beiden Grenzen kann sich also kein Streit erheben. Die tieferen Gründe aber für dies alles sind psychologisch und gehören nicht hierher; genug, wenn sorgfältig angestellte Versuche die Sache erfahrungsmässig bestätigen. Vergessen darf man dabei aber nie, dass diese Feinheit allein von den Erfindungen grosser Meister der musikalischen Kunst gilt, nicht von dem Flickwerk mittelmässiger Componisten, die ihre Werke beim Schaffen nicht mit klarem Bewusstsein überschauen, sondern erst bei der Aufführung erfahren, wie sie klingen und sich bewegen.

Werden jene beiden Grenzen an der einen oder anderen Seite nur um weniges überschritten, und ist man nicht zum Räsonniren geneigt, was die reine und unmittelbare Auffassung stören würde; so fühlt man eine Unbehaglichkeit, die man sich zunächst nicht erklären kann. Bestimmtes Missfallen tritt erst ein, wenn der Fehlgriff grösser wird, der endlich bei noch weiterer Abweichung zur Verzweiflung bringen könnte. Uebrigens verwechsele man das obige Beispiel des Hexameters nicht mit einem Gesetze, welches immer und unter allen Umständen gelten müsste, vielmehr überzeuge man sich, dass jede verschiedene Melodie auch verschiedene Grenzen mit sich führt, zwischen denen das Maass ihrer Bewegung schwankt und schwanken darf.

Von den äusseren Umständen, die auf den Grad der Bewegung eines Musikstücks Einfluss ausüben, ist die Tradition zuerst zu nennen. Man hört sehr oft sagen: „So nahm der Meister das Stück selbst;“ oder: „Das Verhältniss zwischen Allegro und Adagio war damals ein anderes, als jetzt.“ Etwas Wahres haben solche Aeusserungen, wenn sie treu sind; aber wie unmöglich wäre die sichere Erinnerung an solche kleine Unterschiede der Bewegung, wenn sie keine Stütze fände an jener objectiven Beschaffenheit des Kunstwerks, welche das Maass seiner Bewegung andeutet, und zwar erkennbar und gültig für alle Zeiten, und unabhängig von jeder Subjectivität und Mode! — Der zweite äussere Umstand, der auf das Tempo eines Musikstücks nach der Berücksichtigung jener ersten objectiven Gründe Einfluss ausübt, und zwar einen sicherern, als die Tradition, ist die Localität, wo man es zu Gehör bringt, und die Beschaffenheit der Instrumente, deren man sich dazu bedient. Versteht sich, dass nicht etwa der Componist selbst sein Werk damit in Widerspruch gesetzt habe. Ein grosser Raum und ein grosses Instrument (Kirche und Orgel) fordern eine langsamere Bewegung des Tonstücks, als ein enger Raum und ein Instrument mit kleinem Tone. Im wohltemperirten Claviere giebt es mehrere Fugen (nicht alle), die sich in langsamer Bewegung auf der Orgel vortrefflich ausnehmen und eine erhabene Wirkung machen, da sie auf dem Fortepiano im Zimmer weit schneller genommen werden müssen, wenn sie einen ähnlichen Effect hervorbringen sollen. Merkwürdigerweise fühlt man unter beiden Umständen die wirkliche Verschiedenheit der Bewegungen kaum, ja man hält sie zuweilen für gleich. Es ist darum gewiss ein sicheres Zeichen, dass man der Localität und dem Instrumente genug gethan hat, wenn das Tempo desselben Tonstücks allenthalben und auf jedem Instrumente dasselbe zu sein scheint, wie gross die Verschiedenheit auch wirklich wäre.

Von den subjectiven Veranlassungen geschwinderer oder langsamerer Bewegung eines Musikstücks ist eigentlich weiter nichts zu sagen, als dass man sie vermeiden solle. Dergleichen aber ist nicht leicht, denn niemand kämpft ohne Mühe gegen seinen eigenen Pulsschlag, und es ist kein Wunder, dass der Tactstock lieber mit dem Herzen harmoniren will, als mit der verständig erklügelten Bewegung. Das Phlegma taugt nirgends in musikalischen Angelegenheiten; aber auch der sanguinische Ueberreiz ist gefährlich für die rechte Wirkung des edlen Kunstwerks, dem beides doch nur von aussen aufgedrungen würde. — Ein anderer subjectiver Einfluss auf das Tempo rührt von mangelnder Fertigkeit des Vortragenden her. Das Allegro ist ihm in rechter Bewegung zu geschwind, weil er die Passagien so nicht herausbringen kann, — das Adagio ist ihm zu langsam, weil es ihm an Gefühl, oder den vielfachen kleinen Mitteln des Ausdrucks, oder an beiden fehlt. Aus diesen Gründen wird oft das Adagio zu schnell und das Allegro zu langsam genommen, wodurch die Naturwahrheit verletzt, der ästhetische Contrast zwischen beiden Bewegungen, wie die Harmonie zwischen dem Zeitmaasse und dem poetischen Gehalte der Musikstücke aufgehoben wird.

Auch gehört das Beschleunigen und Verzögern hierher, dessen Veranlassung objectiv und subjectiv zugleich ist; denn sie liegt zum Theil im Kunstwerke, zum Theil wird sie vom Vortragenden erzwungen oder übertrieben. Die Darstellung soll mit dem Darzustellenden in jedem Momente parallel sein; darum muss man den Beschleunigungen oder Verzögerungen, deren Veranlassung im Kunstwerke selbst liegt, treu folgen, ohne etwas zu erzwingen oder zu übertreiben. — Wer streng an dem Tactmaasse festhielte, wie es der Pendel des Metronoms giebt, den dürfte man wohl fragen: ob denn das wirkliche Zeitmaass des Metronoms eins und dasselbe sei mit dem ästhetischen, wie es im Kunstwerke waltet? Die Natur sagt „nein“ dazu; denn die Minuten der Erwartung des Heissersehnten dauern lange, und die Stunden des interessanten Gesprächs mit geliebten Freunden fliegen rasch vorüber. Wieviel mehr gilt dieses von leidenschaftlicheren Zuständen, die die Musik so gern zum Gegenstande der Darstellung wählt und welche die Bewegung jeden Augenblick wechseln. Doch darf man diesen letzteren Betrachtungen keinen zu grossen Einfluss gestatten; denn der ungezügelte Drang der Natur in Gefühlen und Leidenschaften ist im Kunstwerke eben so wenig ästhetisch, als er in der Wirklichkeit vernünftig sein würde. Der gleiche Tact ist im Leben, wie in Poesie und Musik, eins der wirksamsten Mittel, den Ungestüm der Natur auf eine edle Weise zu mässigen und ihn zum würdigen Stoffe des Kunstwerks zu erheben. — — —

Wenn nun auch nicht alles, was wir hier von Tempobestimmungen sagten, auf Orgelcompositionen von J. S. Bach eine Anwendung finden kann, und besonders alle subjectiven Einflüsse von diesen Kunstwerken entfernt gehalten werden müssen, so schien es doch wünschenswerth, hier alle Entscheidungsgründe zusammen zu stellen, wenn sich etwa verschiedene Meinungen über unsere Metronomisirung erheben sollten. Indess sind wir weit davon entfernt, eigensinnig bei unserer Ansicht verharren zu wollen, wenn man uns durch Gründe von der Richtigkeit des Gegentheils überzeugt.

## Versuch einer Metronomisirung der zehn Präludien und Fugen dieses Bandes für die Orgel.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nr. 1. | Praeludium | ♩ = 54. | Fuga | ♩ = 108. | Nr. 6. | Praeludium | ♩ = 66. | Fuga | ♩ = 92. |
| „ 2. | „ | ♩ = 69. | „ | ♩ = 76. | „ 7. | „ | ♪ = 126. | „ | ♩ = 60. |
| „ 3. | „ | ♩ = 66. | „ | ♩ = 104. | „ 8. | „ | ♩ = 60. | „ | ♪ = 120. |
| „ 4. | Fantasia | ♪ = 84. | „ | ♩ = 69. | „ 9. | „ | ♩ = 60. | „ | ♩ = 108. |
| „ 5. | Praeludium | ♩ = 50. | „ | ♩ = 112. | „ 10. | „ | ♪ = 80. | „ | ♩ = 66. |

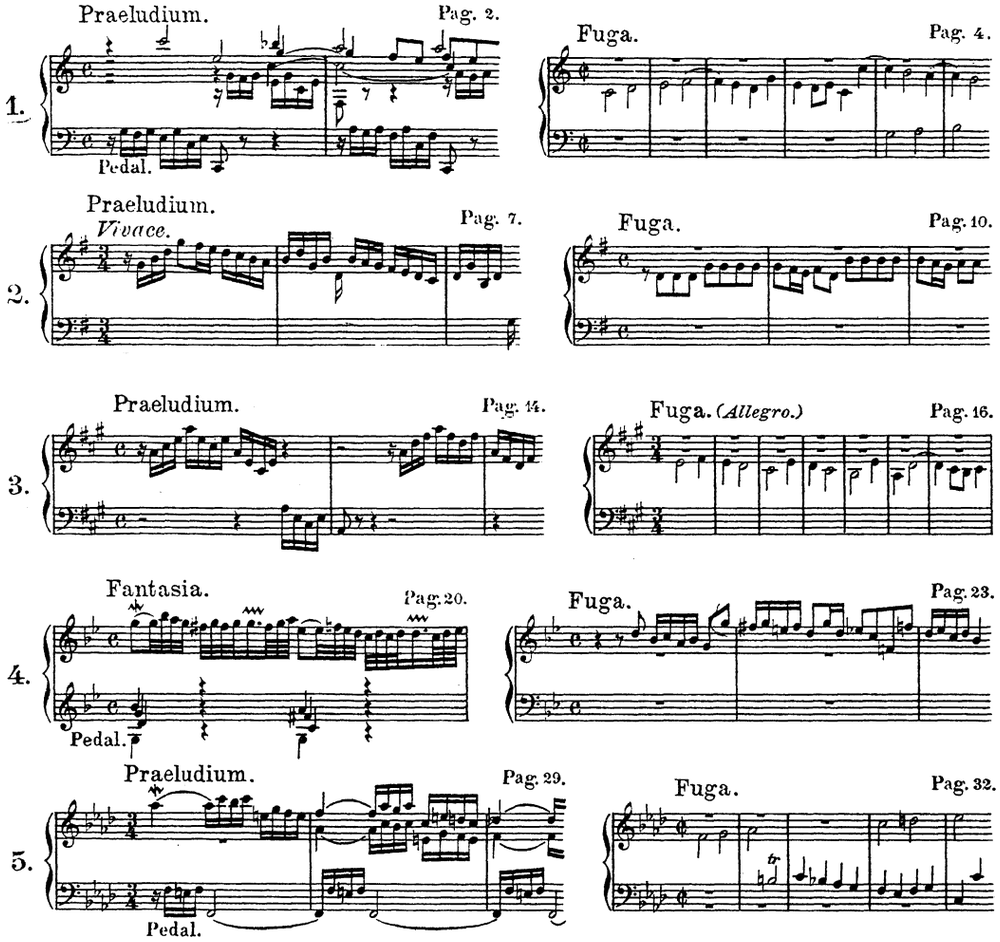
Auf dem Fortepiano muss man die Stücke sämmtlich schneller nehmen, doch dürfen sie auch da durch übertriebene Geschwindigkeit den Character des Erhabenen nicht verlieren, der ihnen allen mehr oder weniger eigen ist.

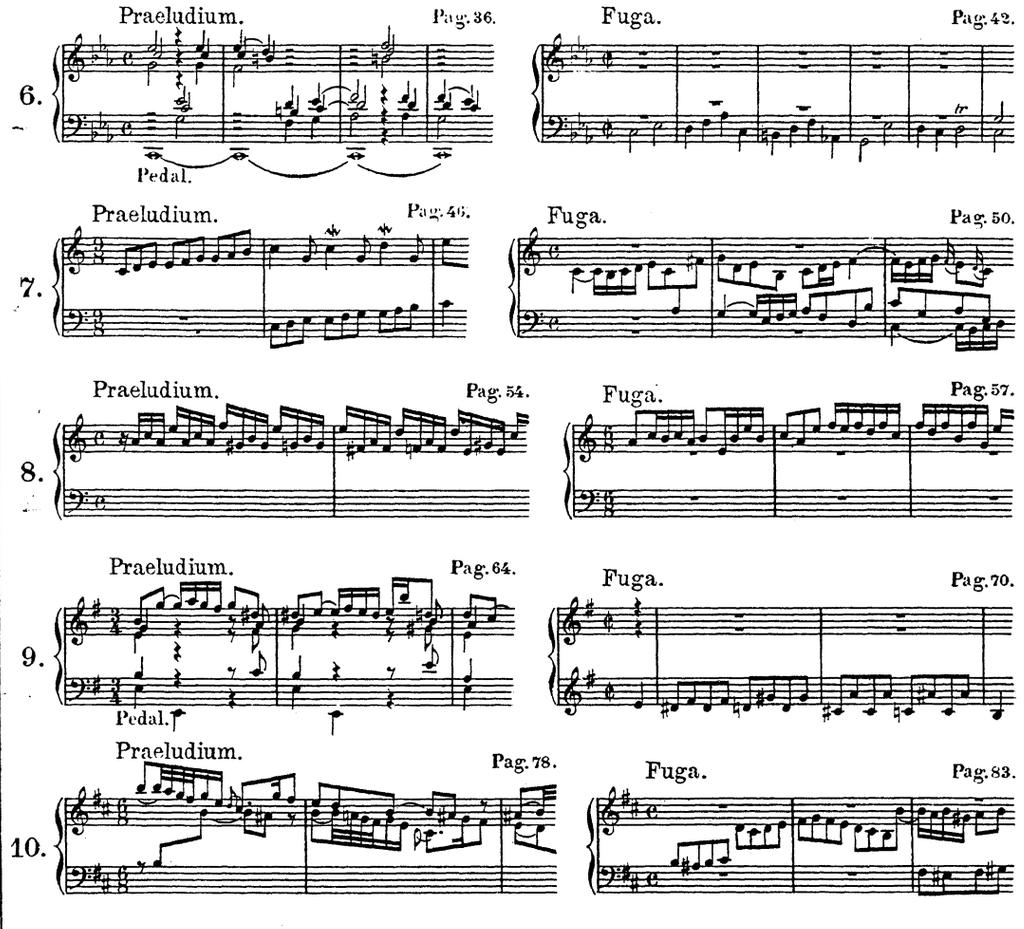
Die Wahl der Register müssen wir den Spielern überlassen, weil die Orgeln zu verschieden sind, als dass für alle dieselben Vorschriften passen könnten. Wir bitten unsere Leser nur, die allgemeinen Ansichten, die darüber in der Vorrede zum ersten Bande enthalten sind, recht sorgfältig zu prüfen und wegen des dort geforderten höchsten Grades der Deutlichkeit an das Publicum zu denken, dem das Verständniss dieser erhabenen Werke erst noch eröffnet werden muss.

Braunschweig, im October 1844.

**F. K. Griepenkerl sen.**

# Bach, Orgelwerke. Band II.

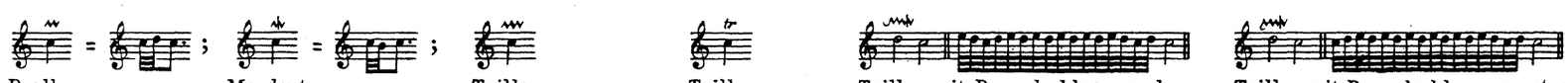




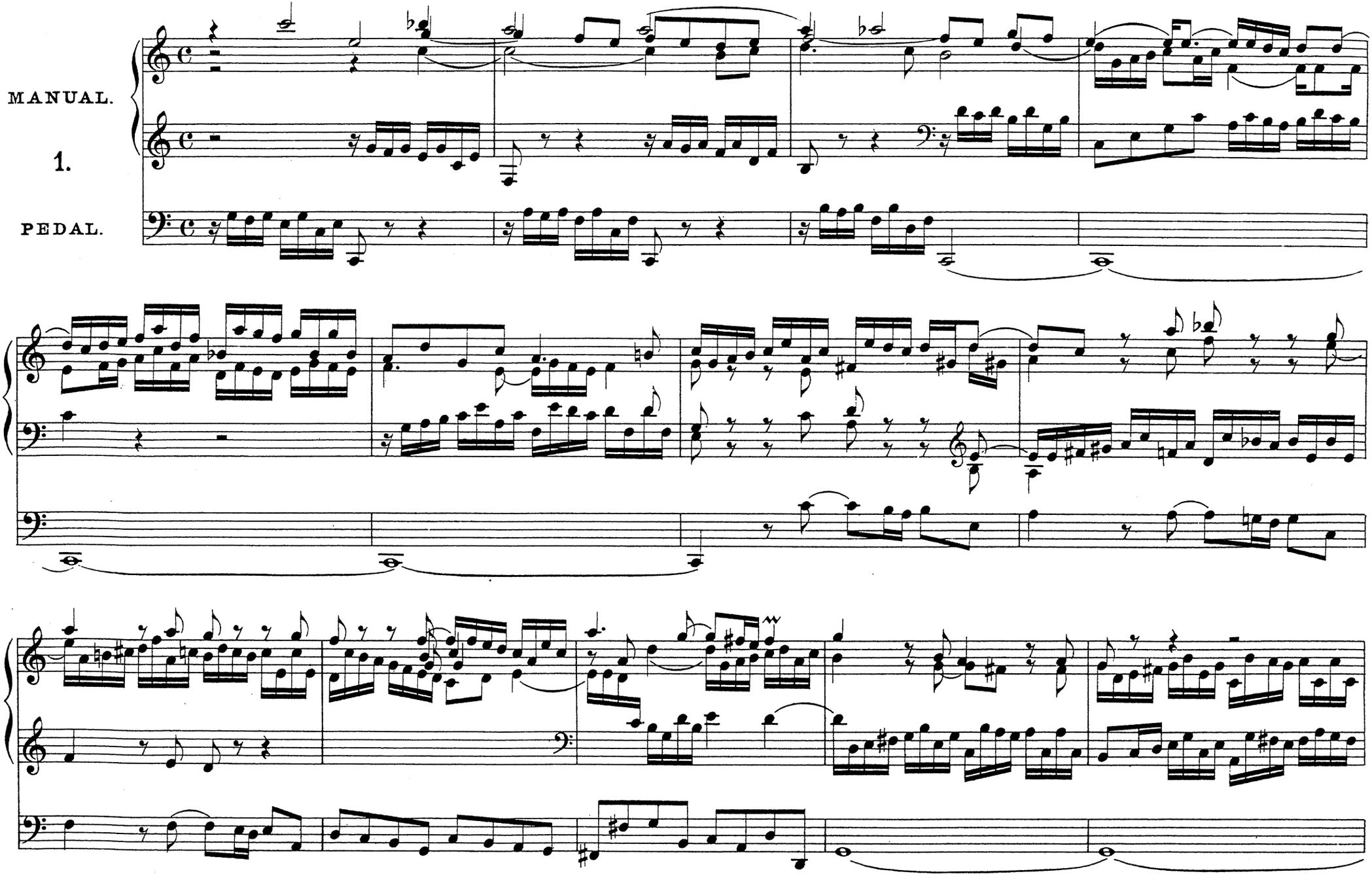
| | | | Pag. |
|---|---|---|---|
| 1. | PRAELUDIUM et FUGA | C dur _ C major _ Ut majeur | 2 |
| 2. | _ | G dur _ G major _ Sol majeur | 7 |
| 3. | _ | A dur _ A major _ La majeur | 14 |
| 4. | FANTASIA et FUGA | G moll _ G minor _ Sol mineur | 20 |
| 5. | PRAELUDIUM et FUGA | F moll _ F minor _ Fa mineur | 29 |
| 6. | PRAELUDIUM et FUGA | C moll _ C minor _ Ut mineur | 36 |
| 7. | _ | C dur _ C major _ Ut majeur | 46 |
| 8. | _ | A moll _ A minor _ La mineur | 54 |
| 9. | _ | E moll _ E minor _ Mi mineur | 64 |
| 10. | _ | H moll _ B minor _ Si mineur | 78 |

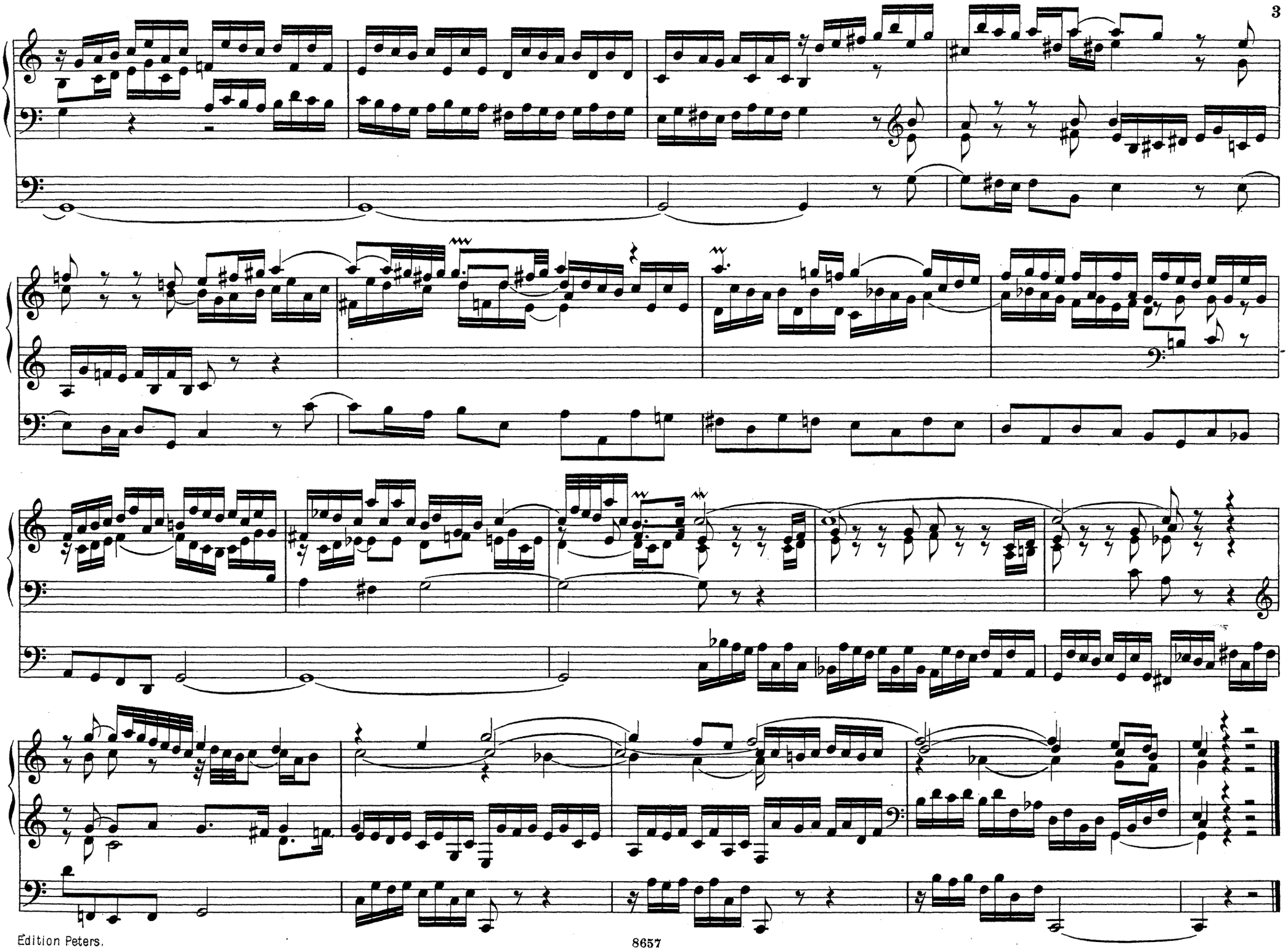
ANHANG. I. Variante zu dem Praeludium aus C dur unter Nº 1 (Pag. 2) . . . . . Pag. 88
II. Variante zu dem Praeludium und der Fuge aus A dur unter Nº 3 (Pag. 14) . . . . . " 89
III. Variante zu der Fuge aus G moll unter Nº 4 (Pag. 23) . . . . . " 93

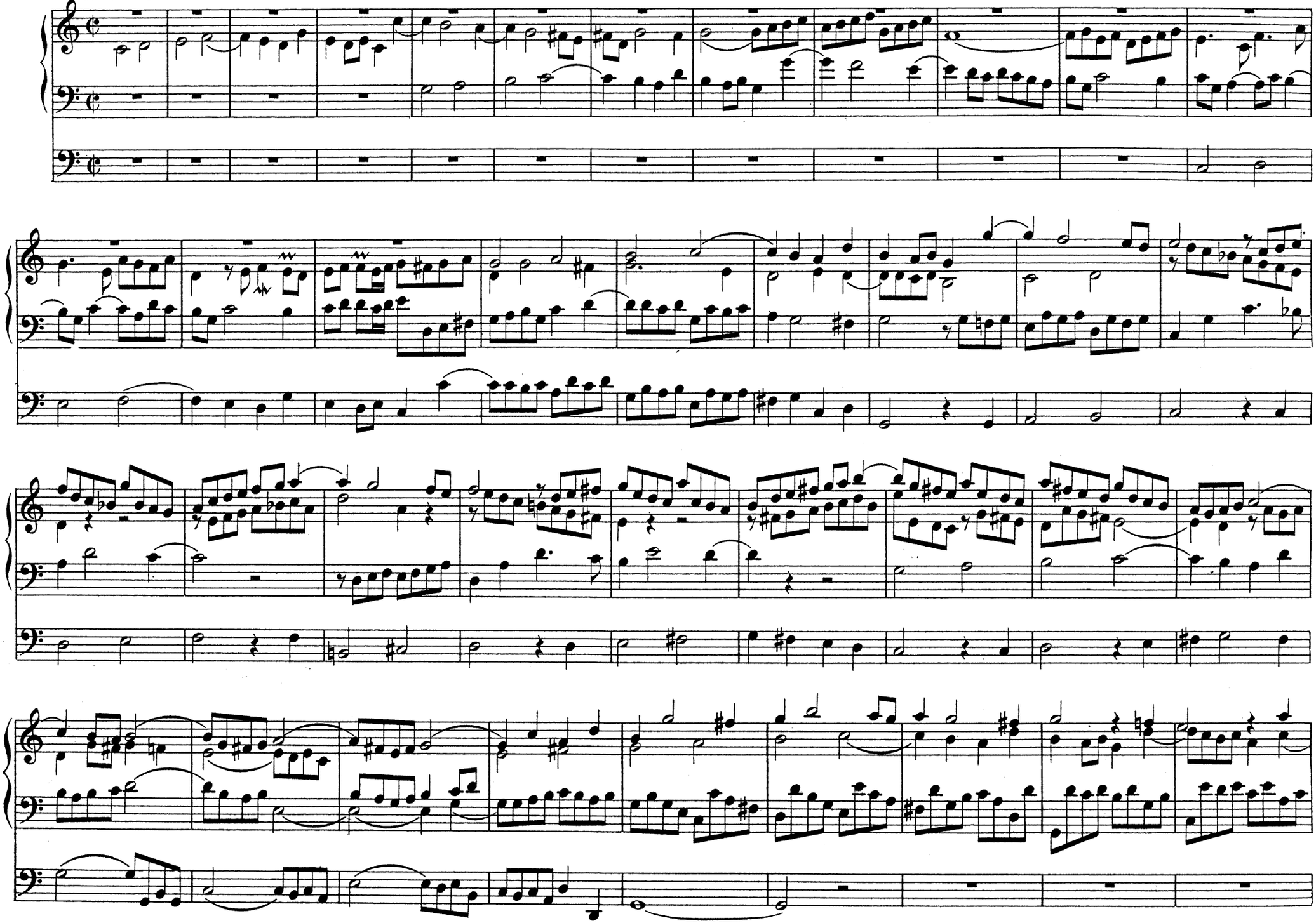
# PRAELUDIUM et FUGA.

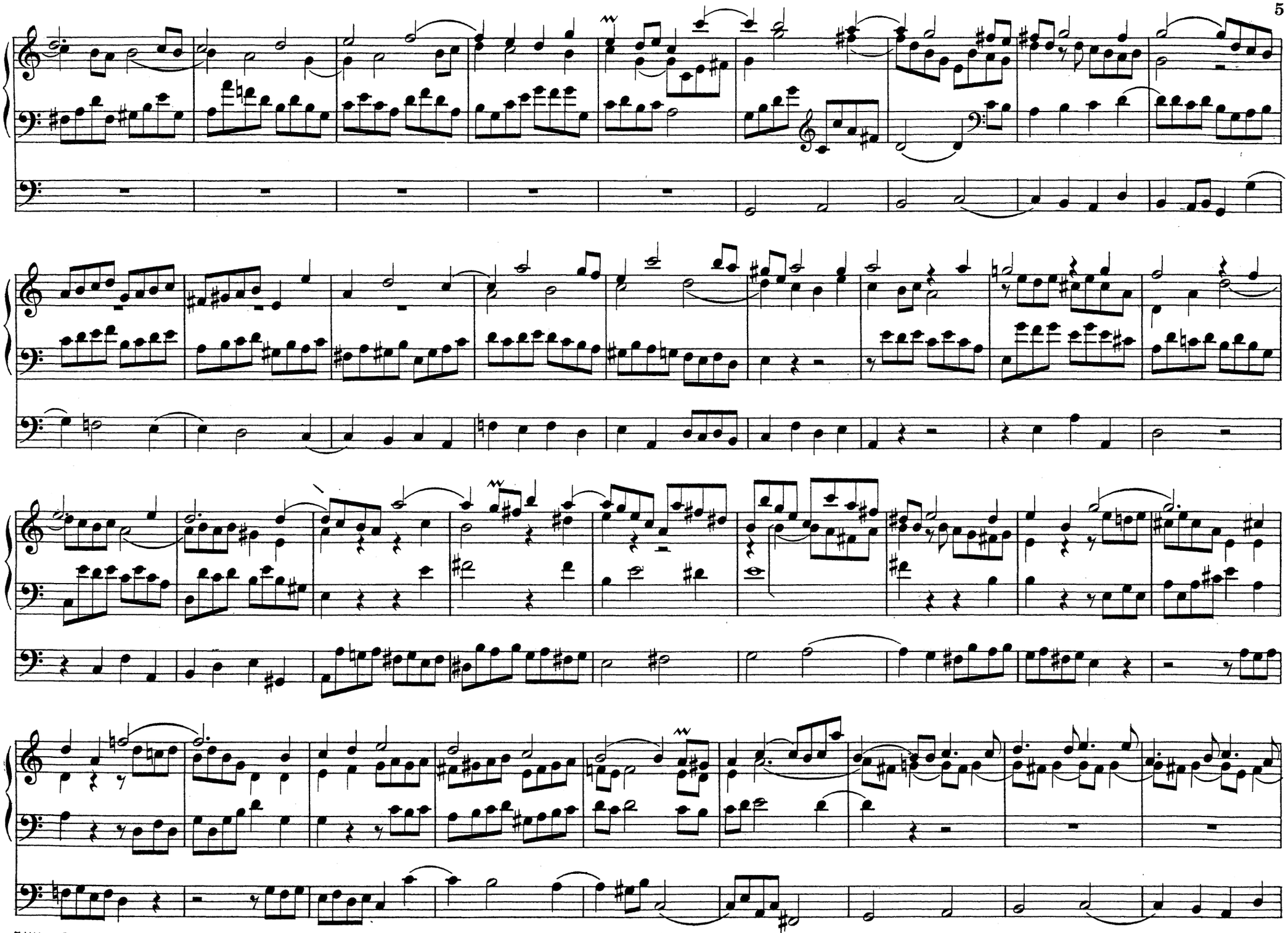
J. S. BACH.

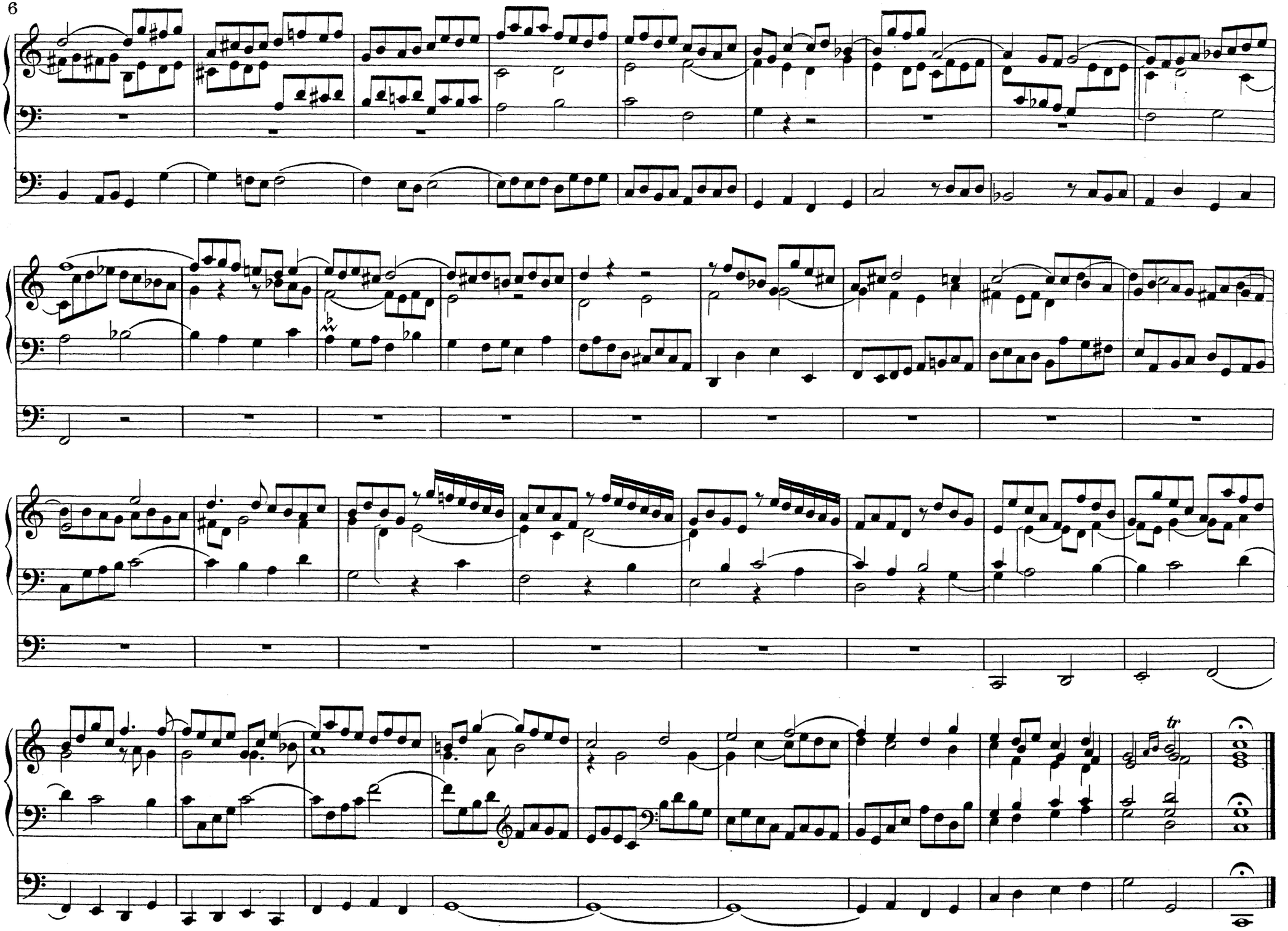




FUGA.







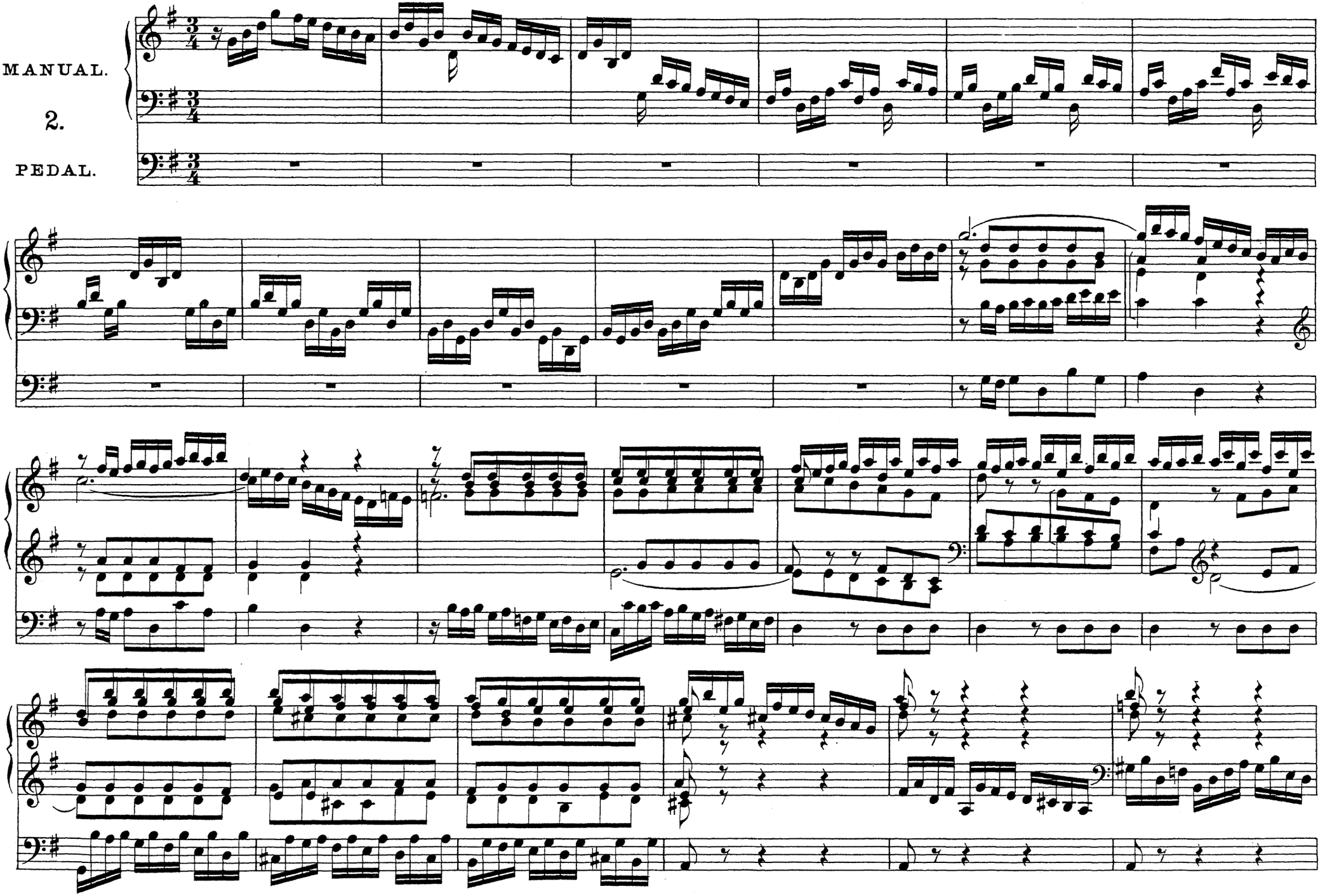
# PRAELUDIUM et FUGA.

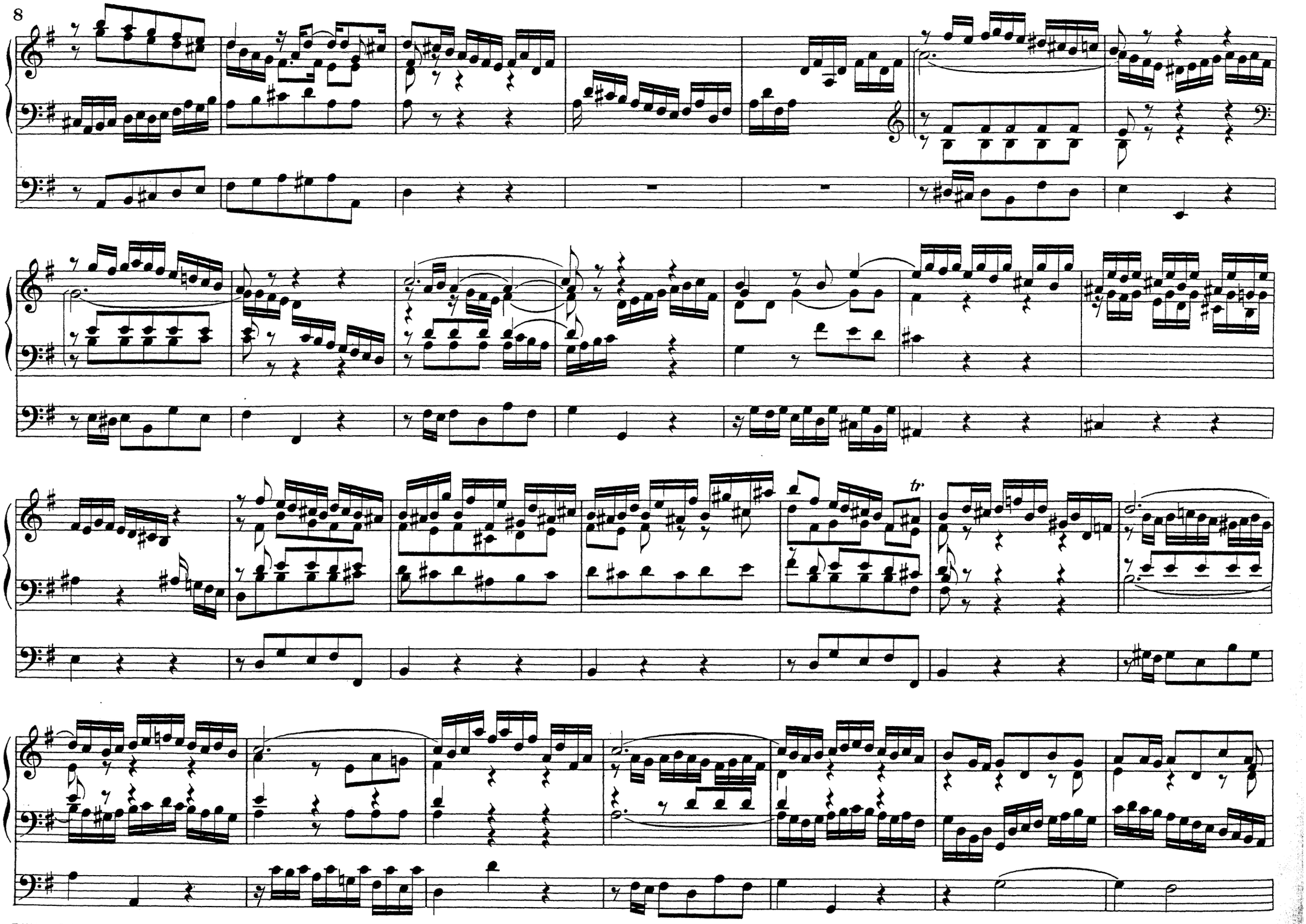
Vivace.

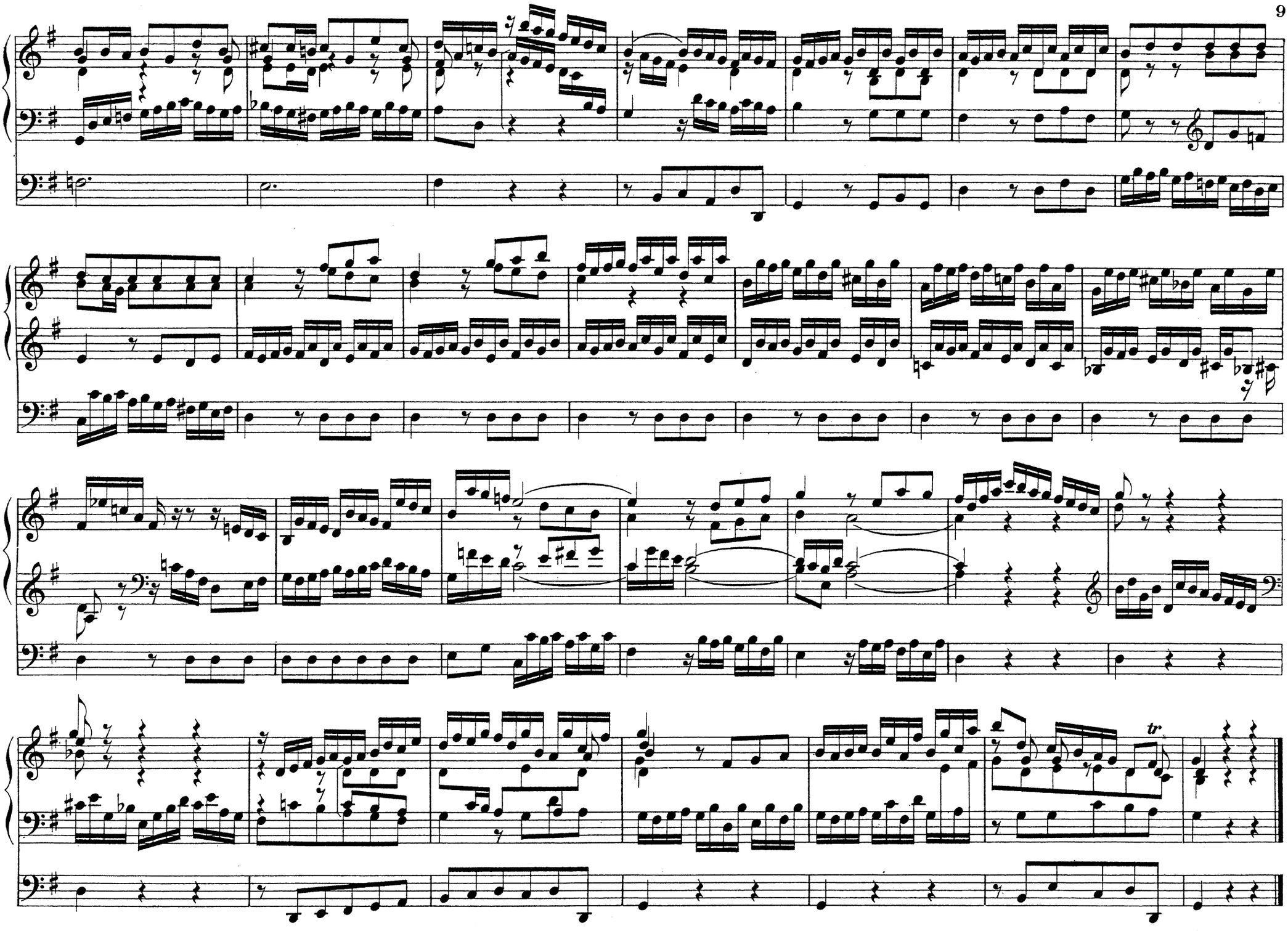
MANUAL.

2.

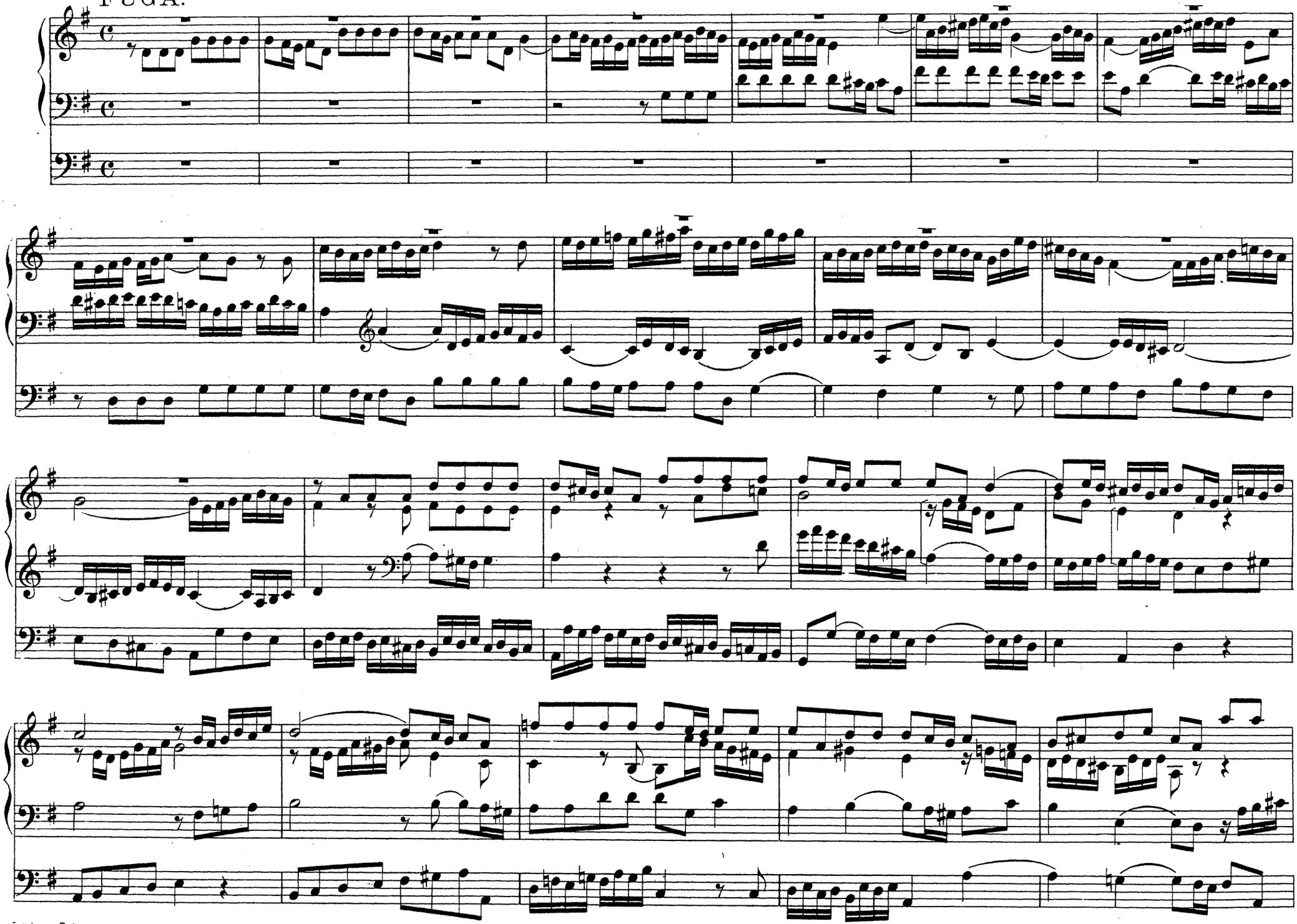
PEDAL.

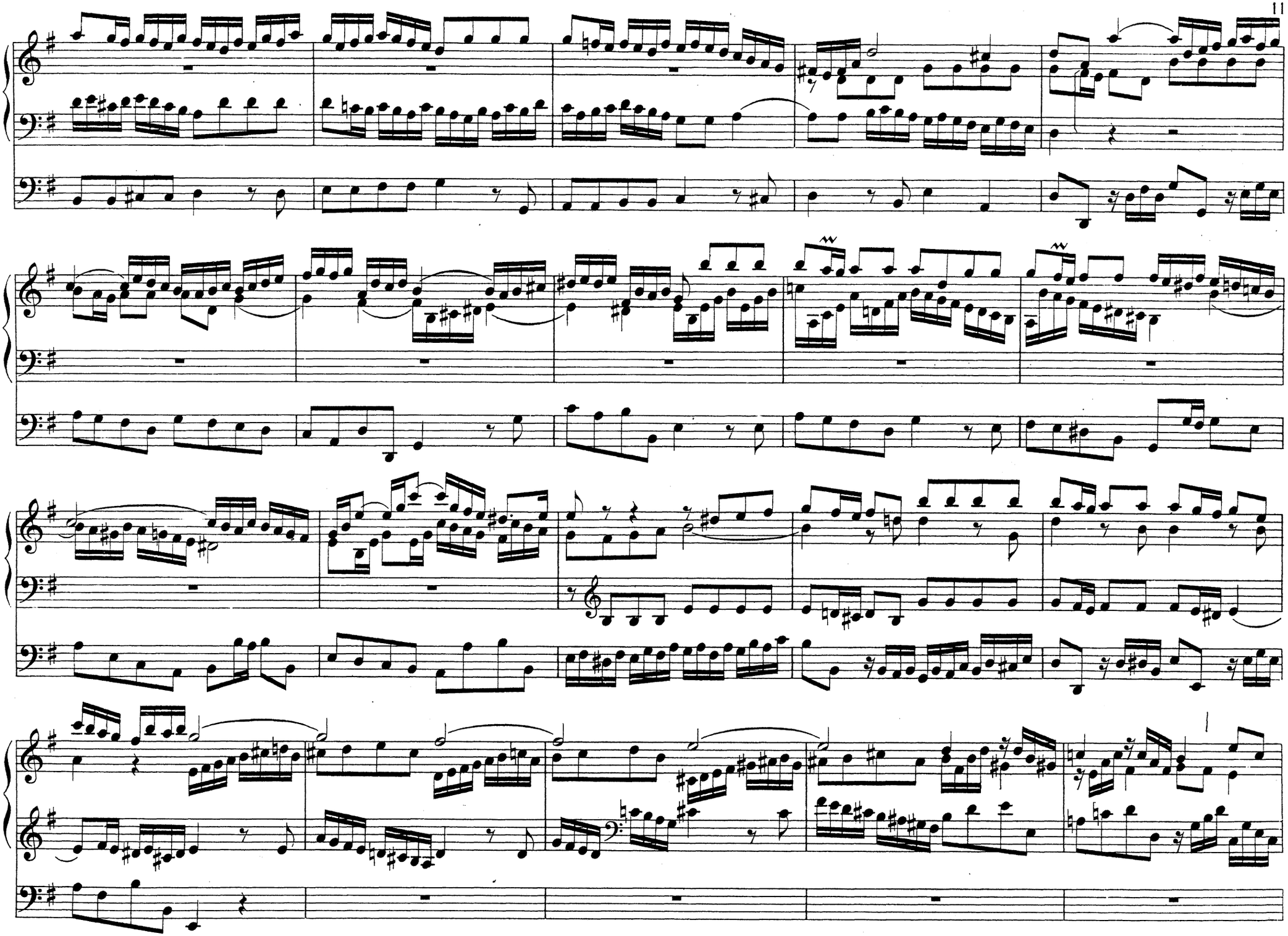


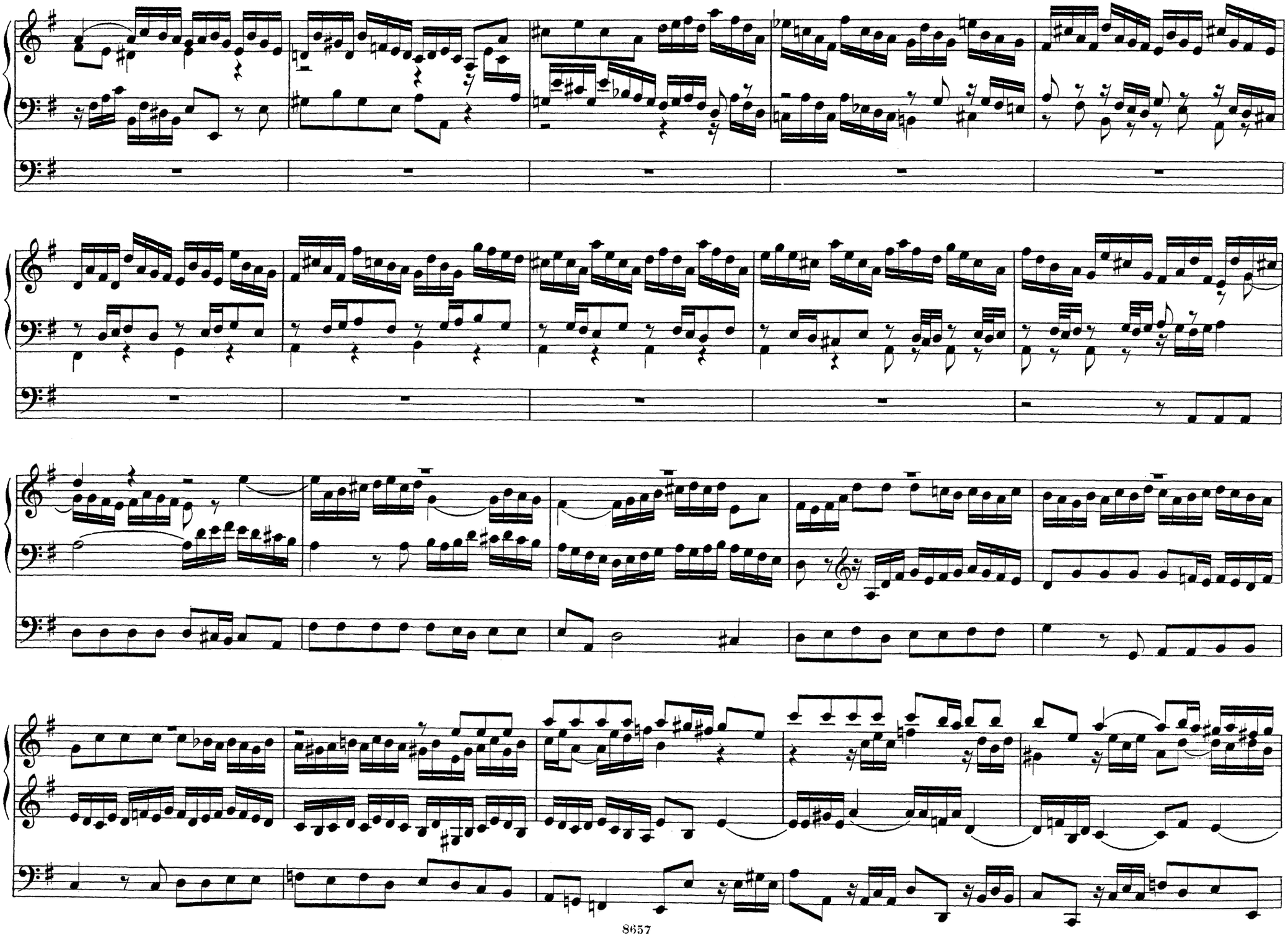

tr

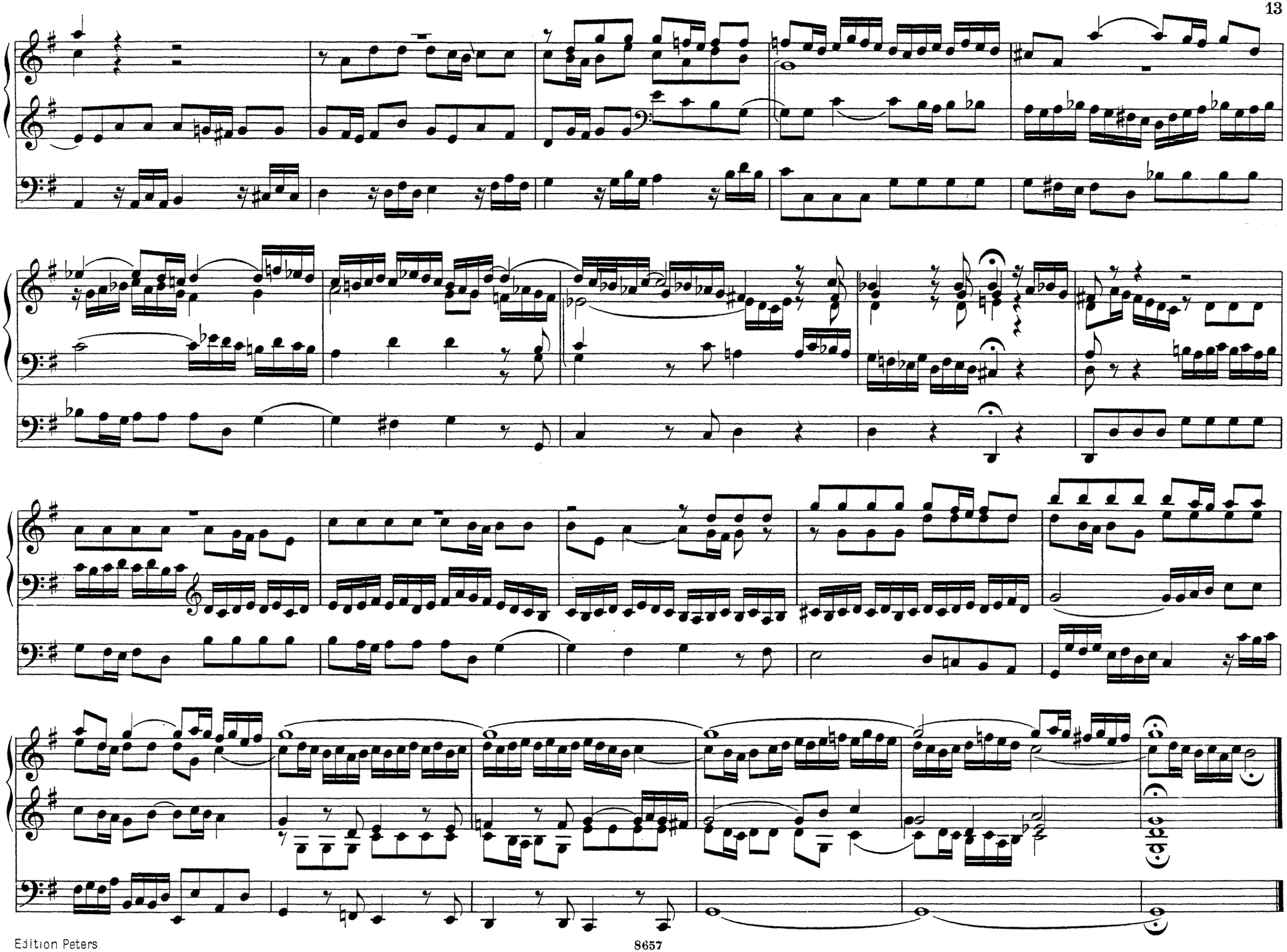

tr

# FUGA.

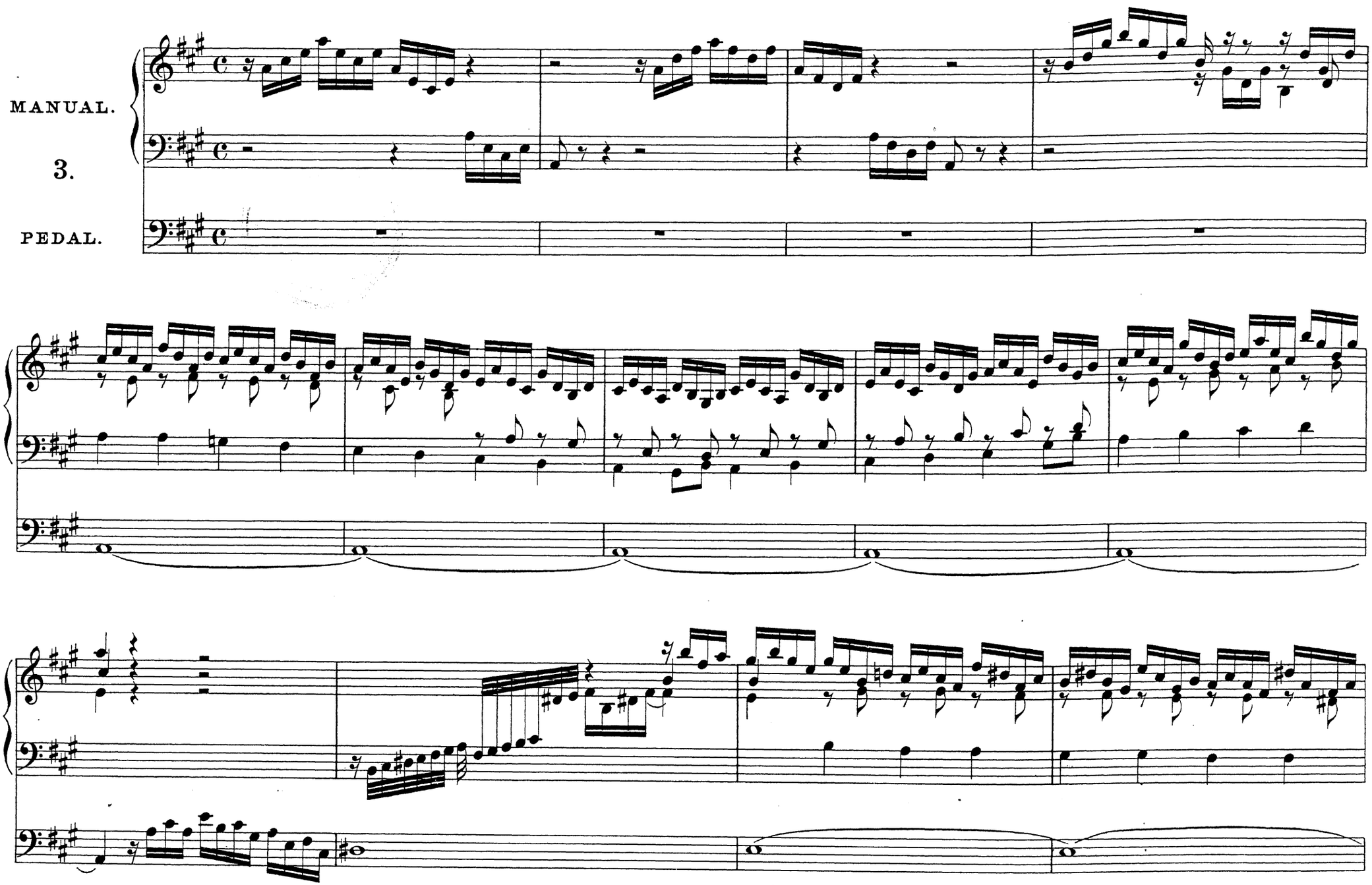


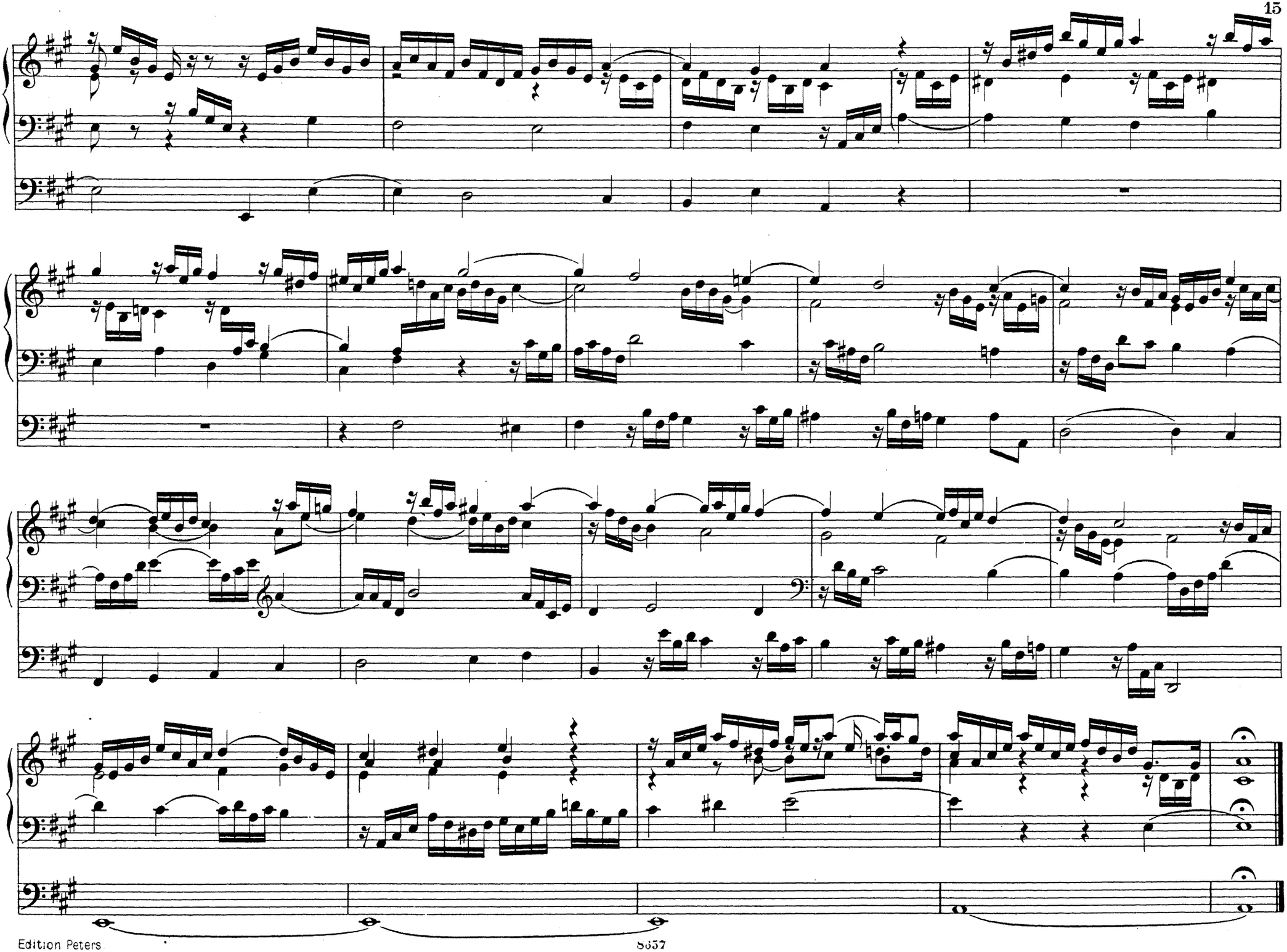




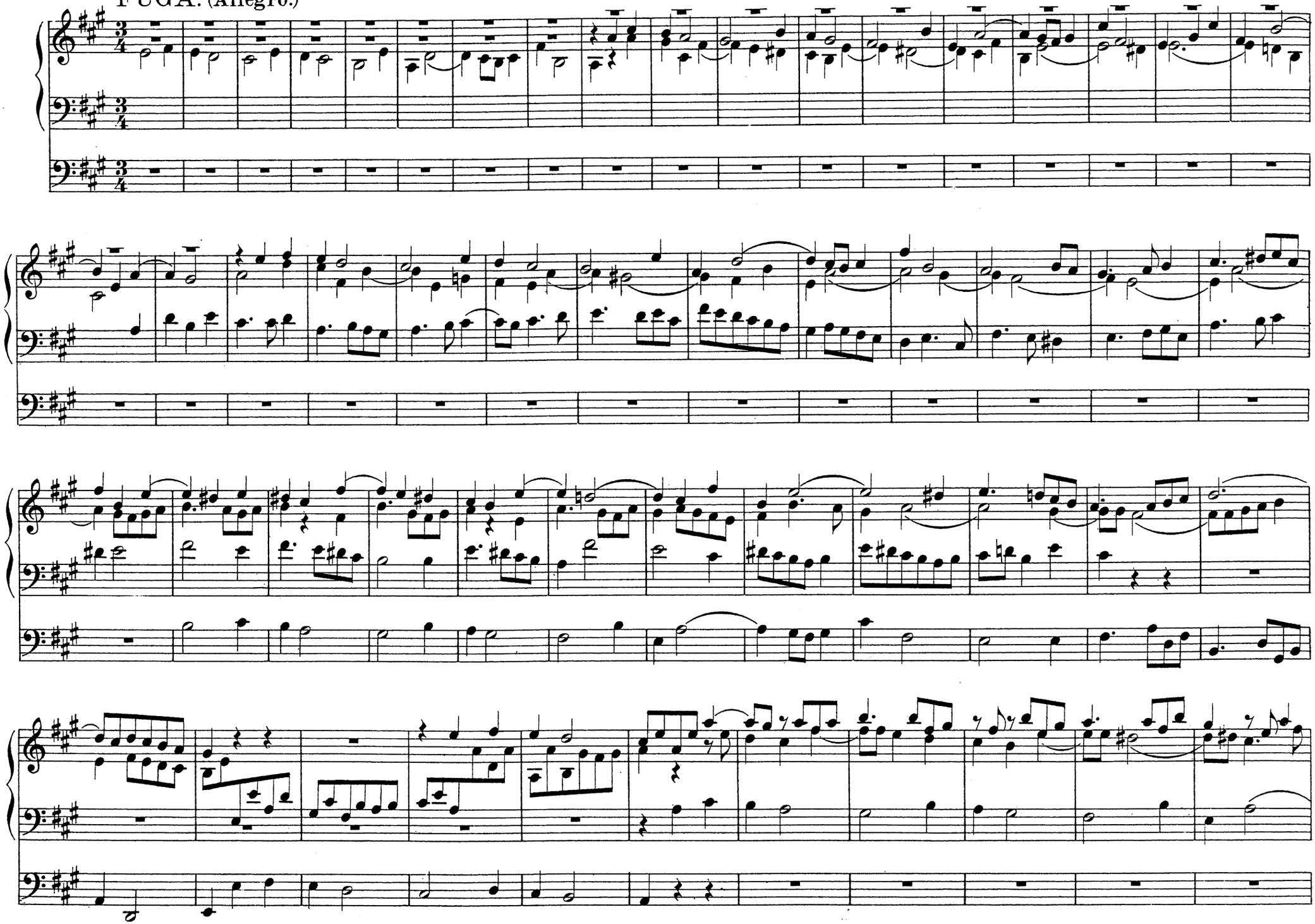


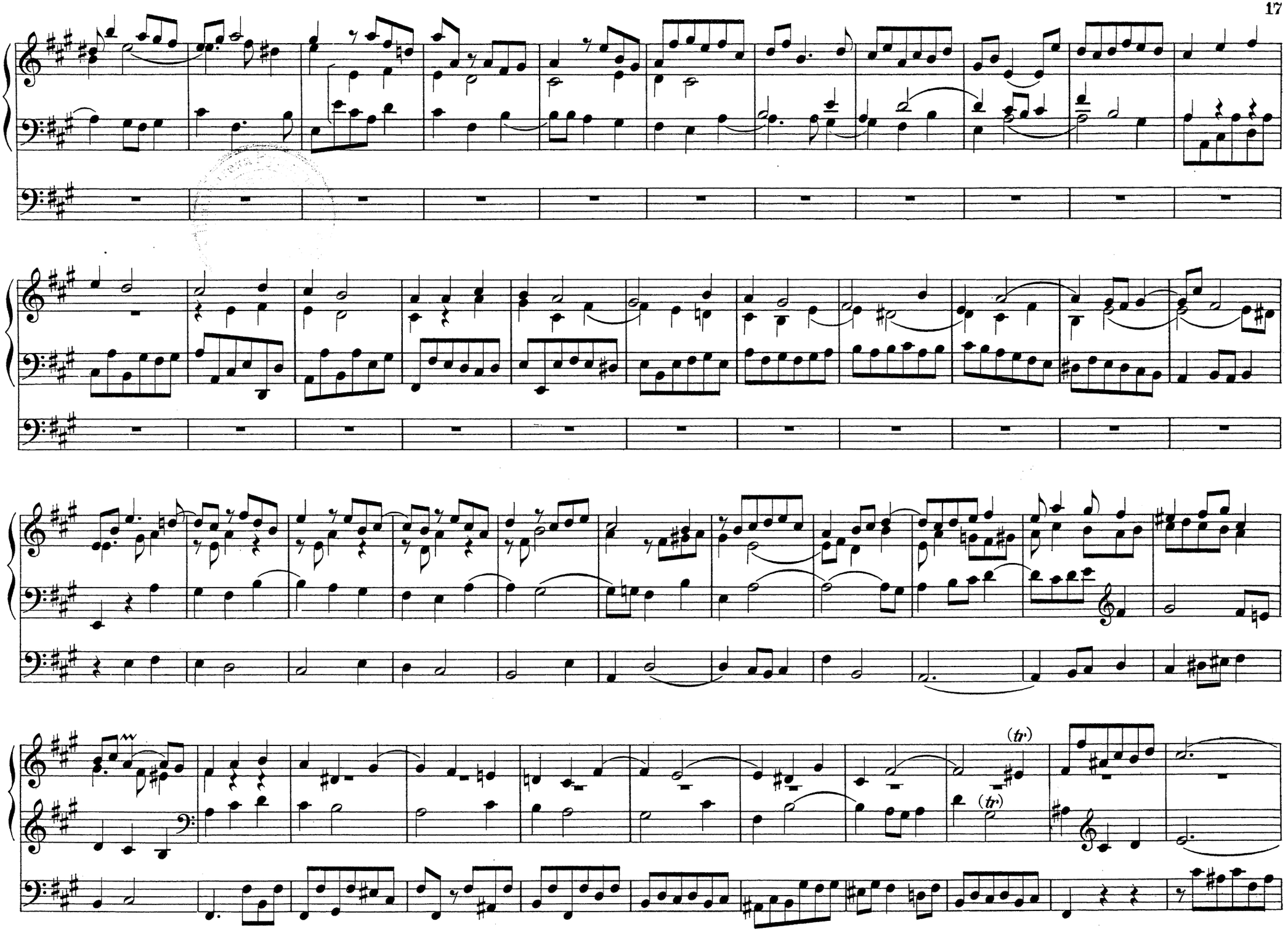
# PRAELUDIUM et FUGA.

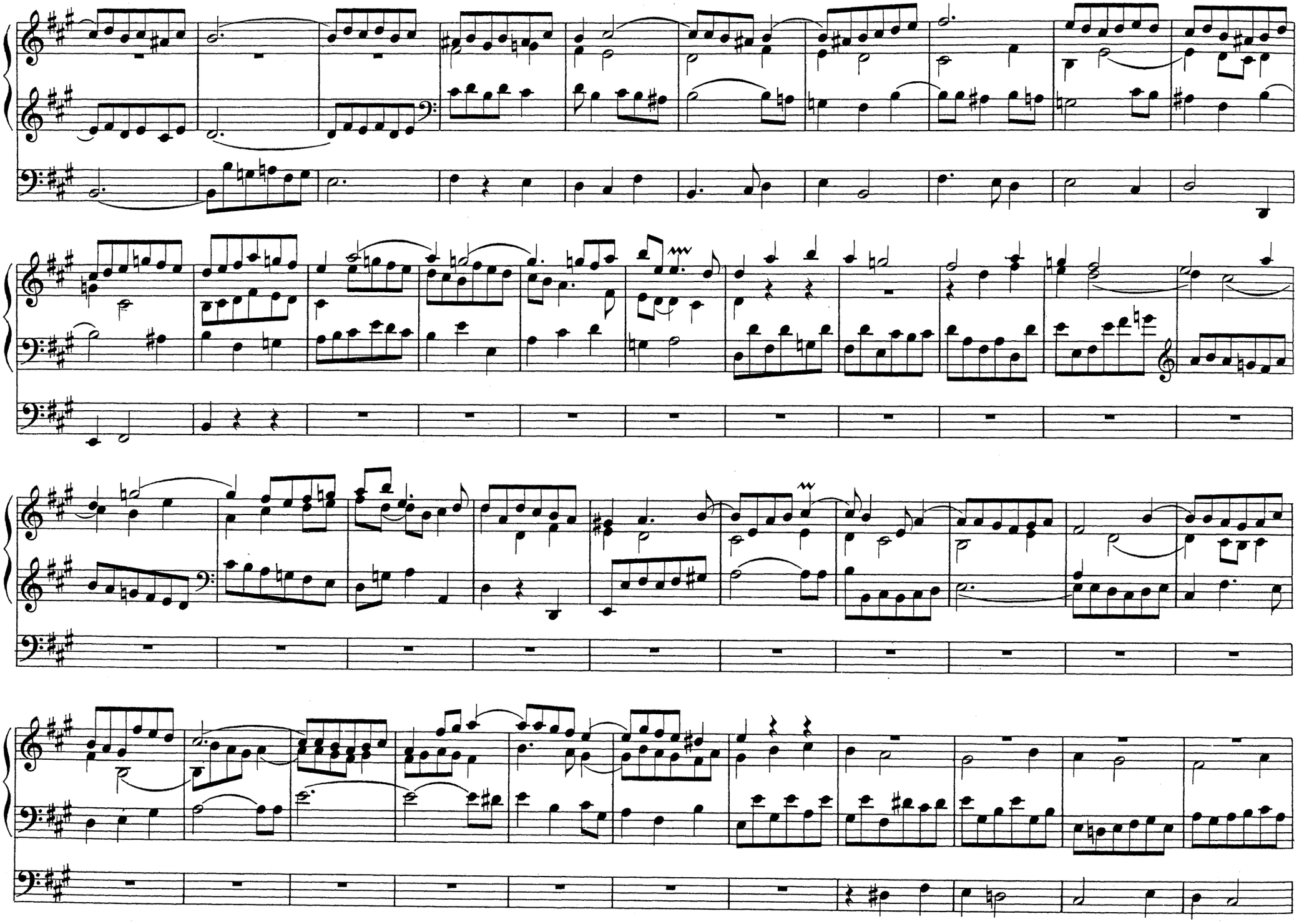


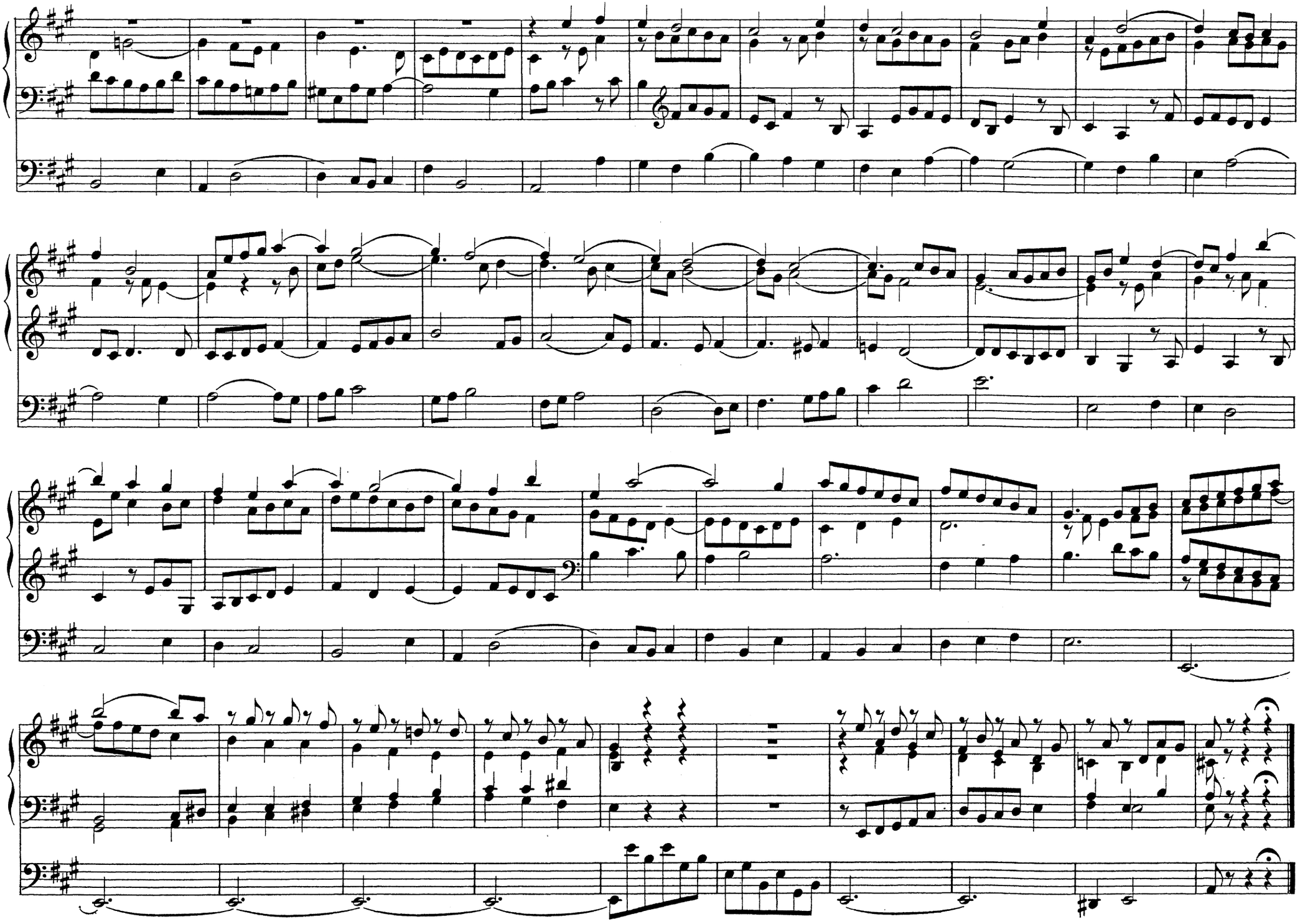


FUGA. (Allegro.)

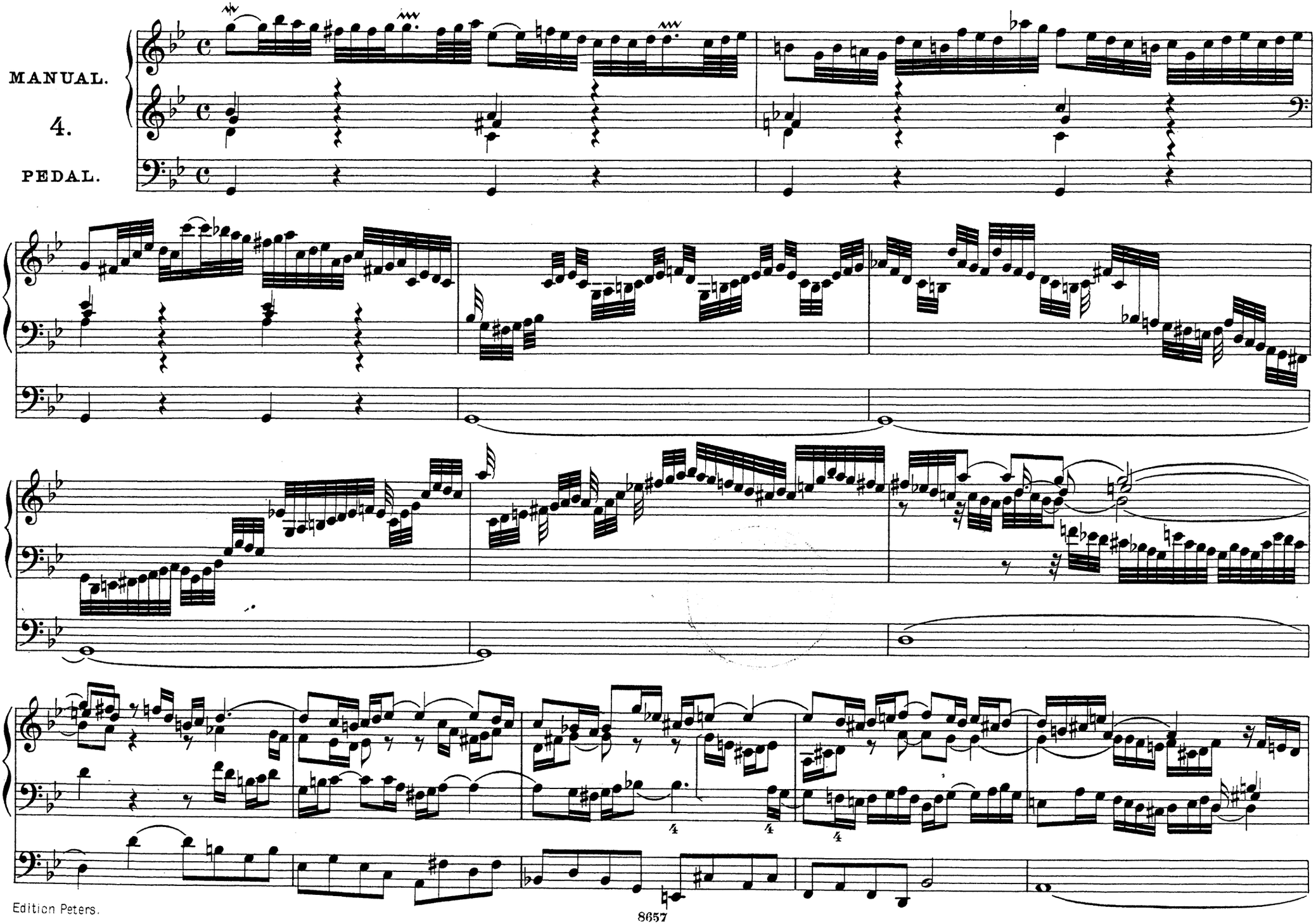


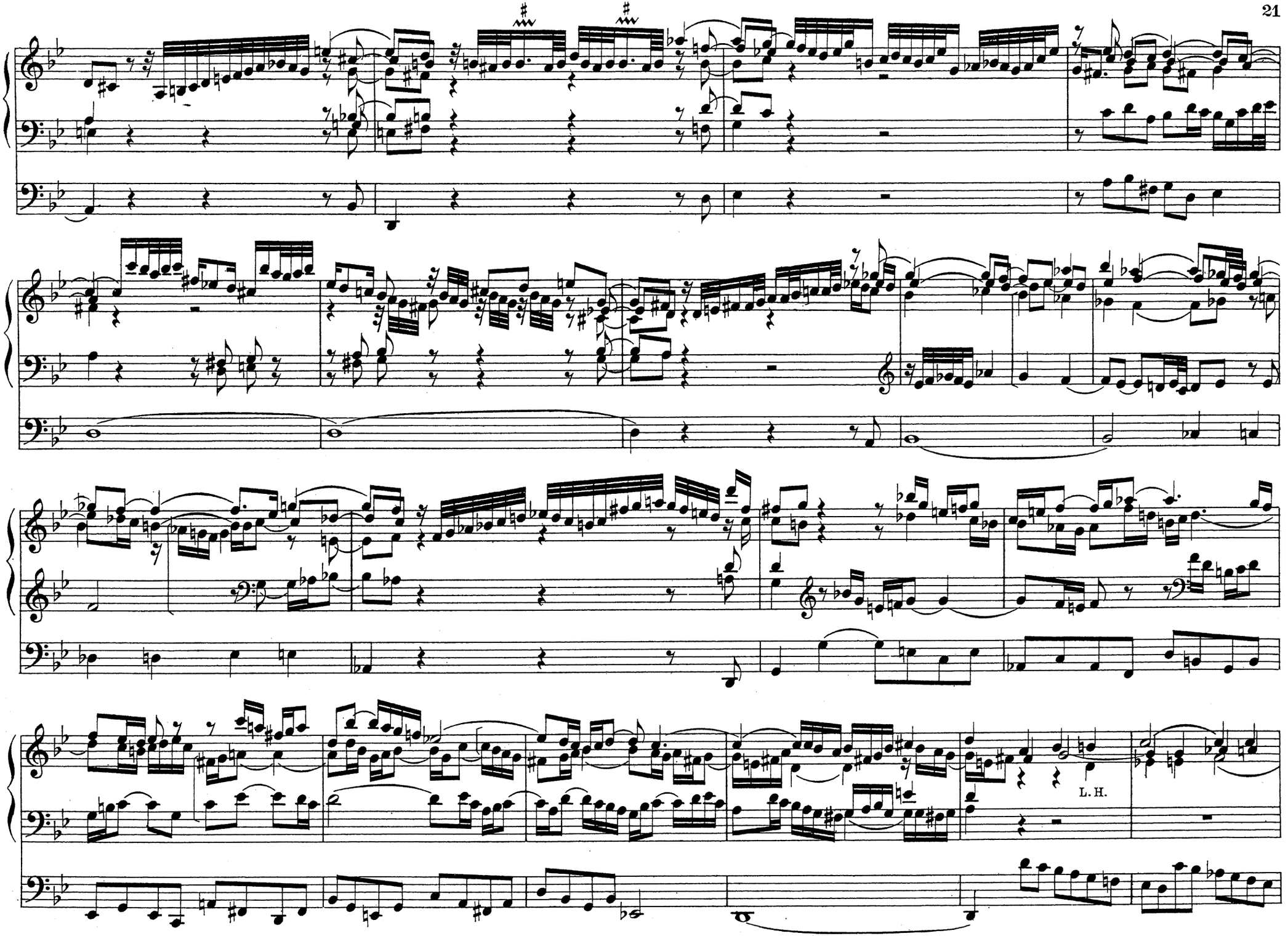

(tr)
(tr)

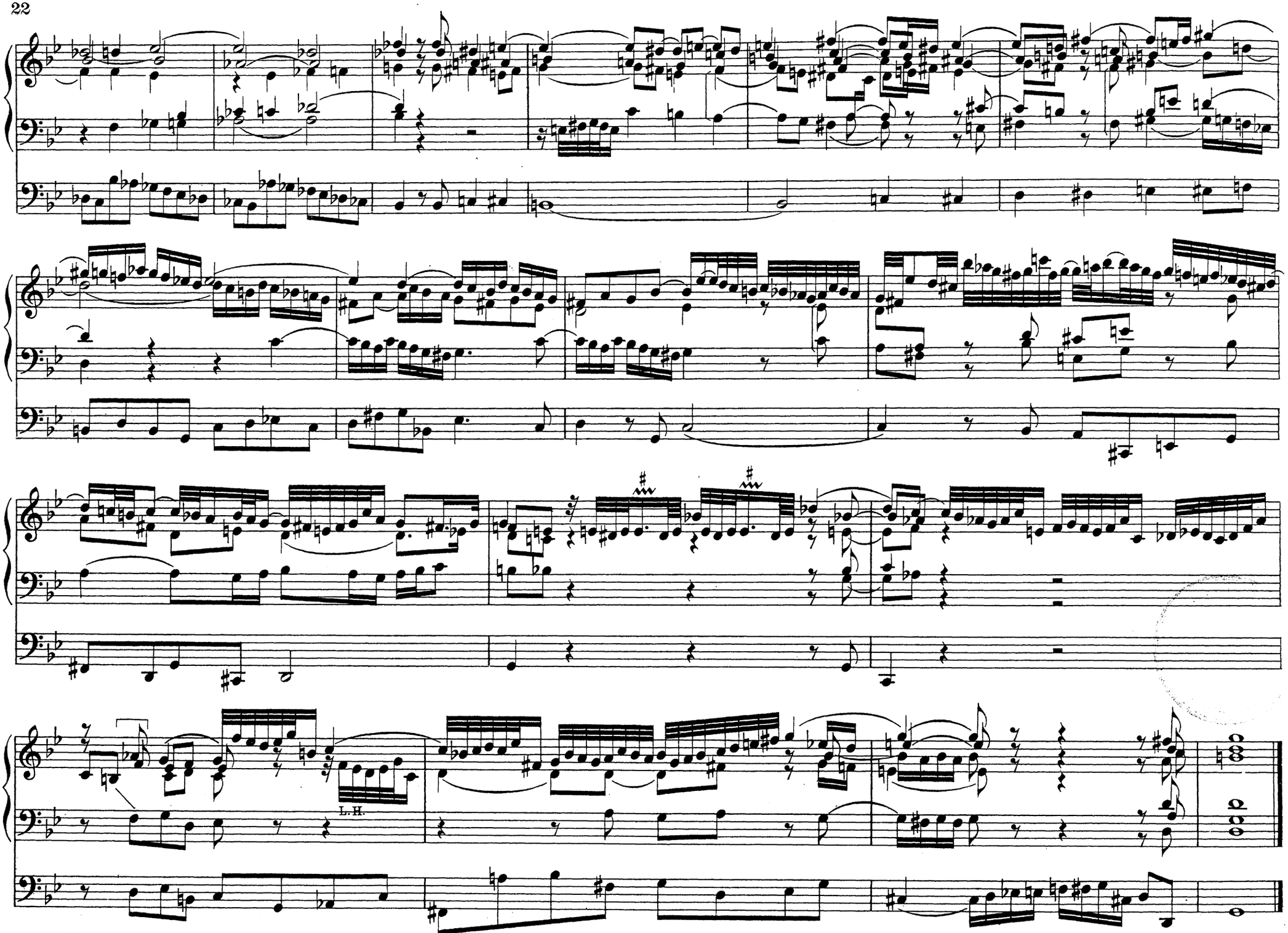


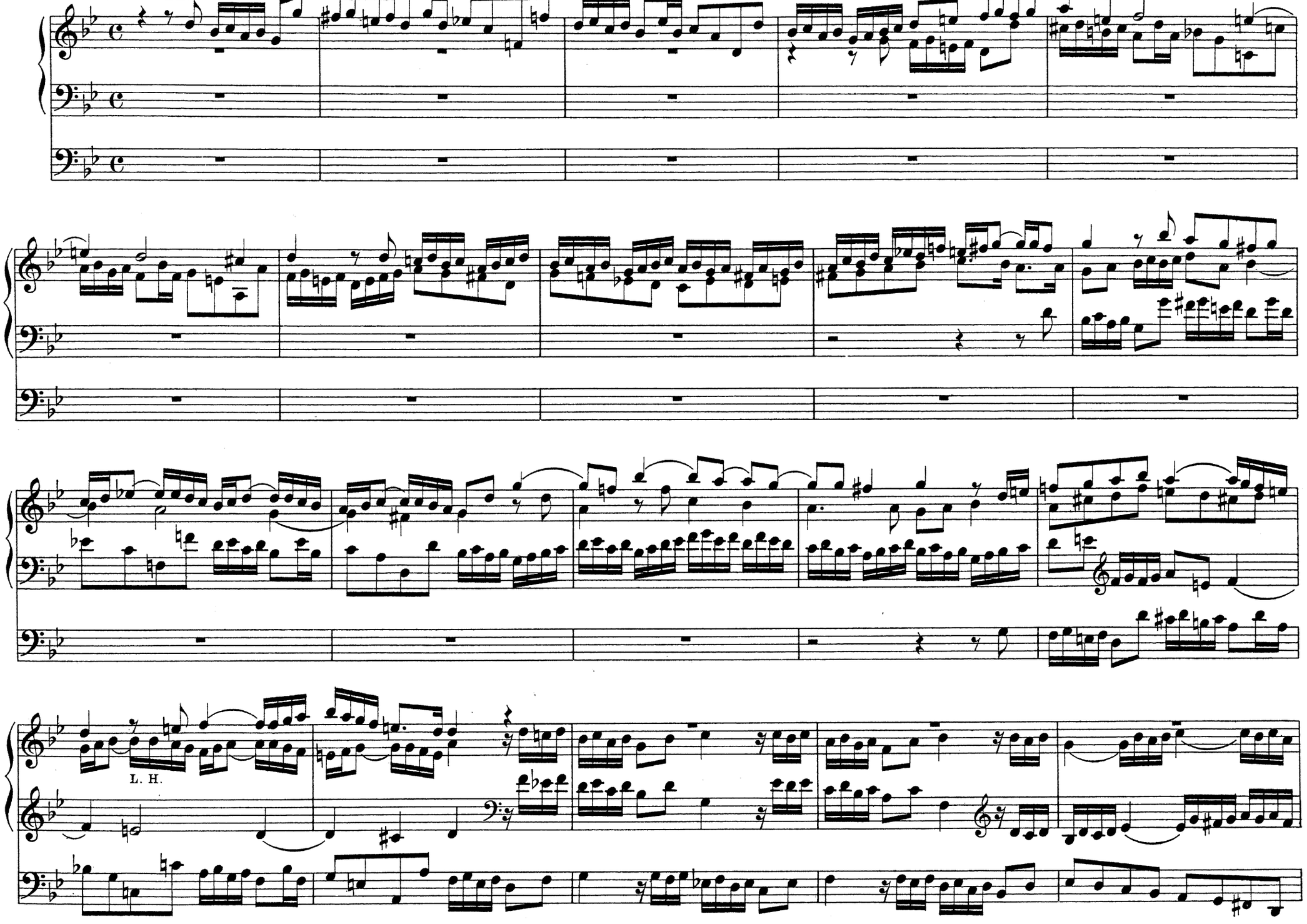


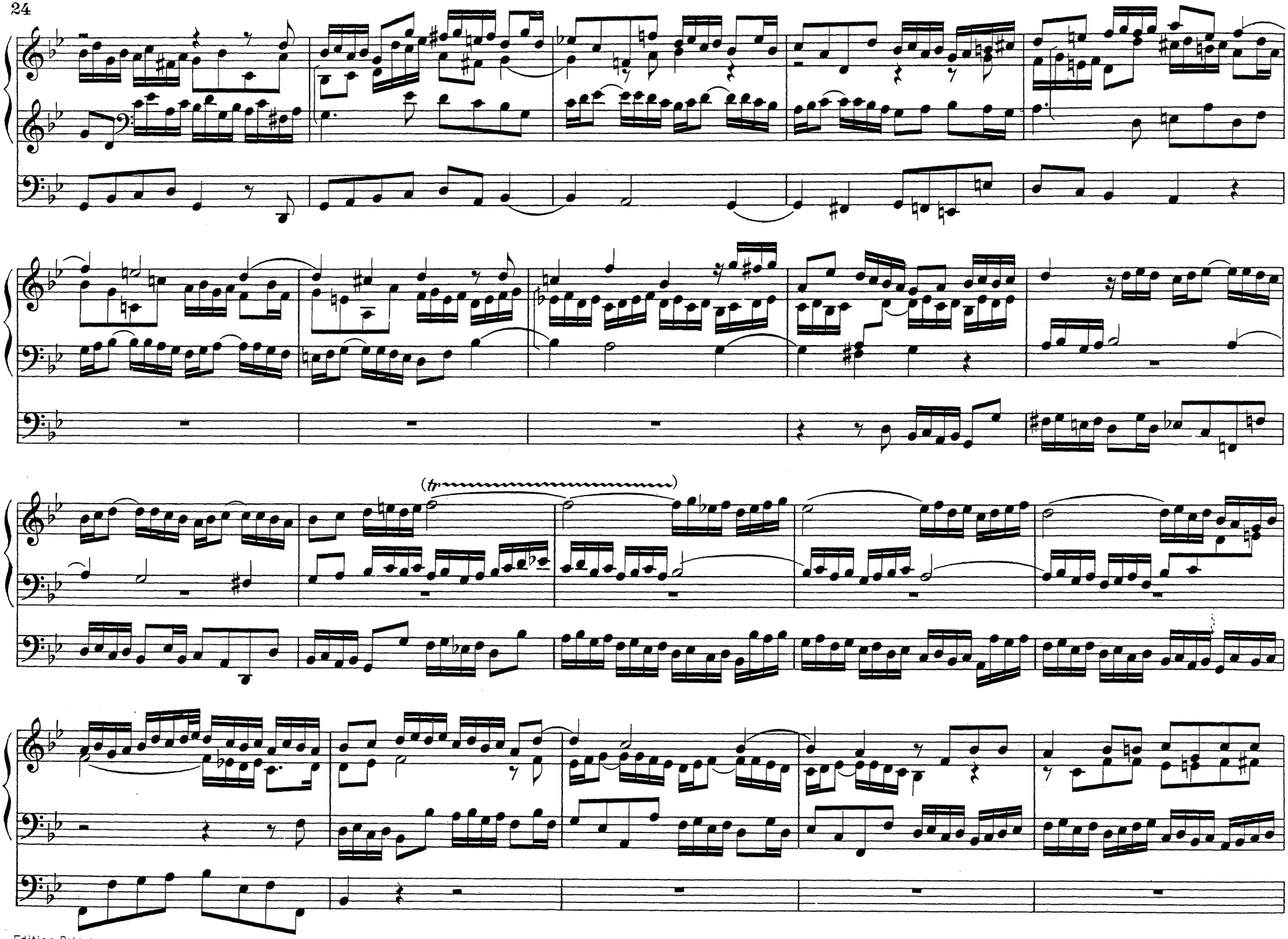
# FANTASIA et FUGA.

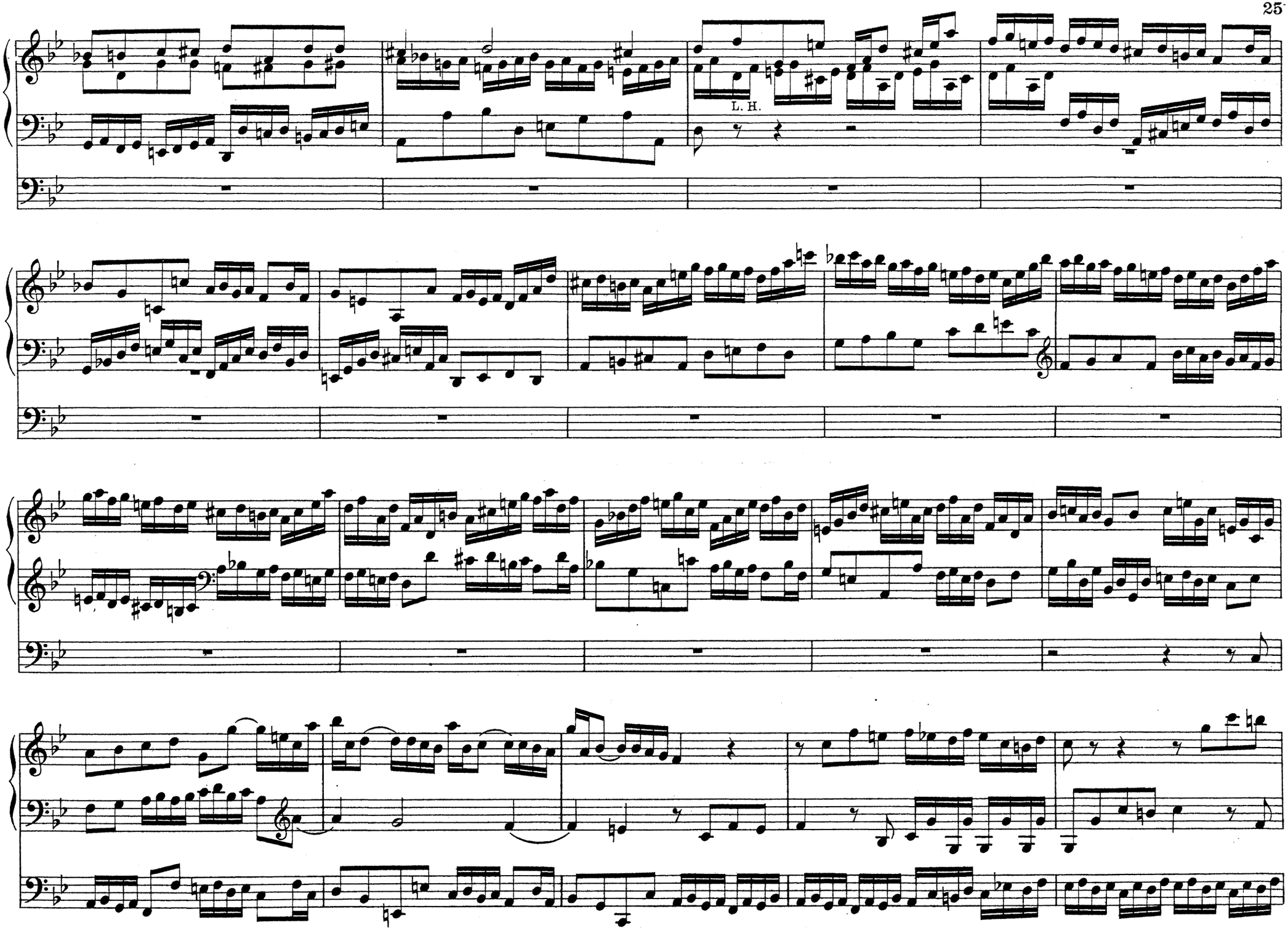


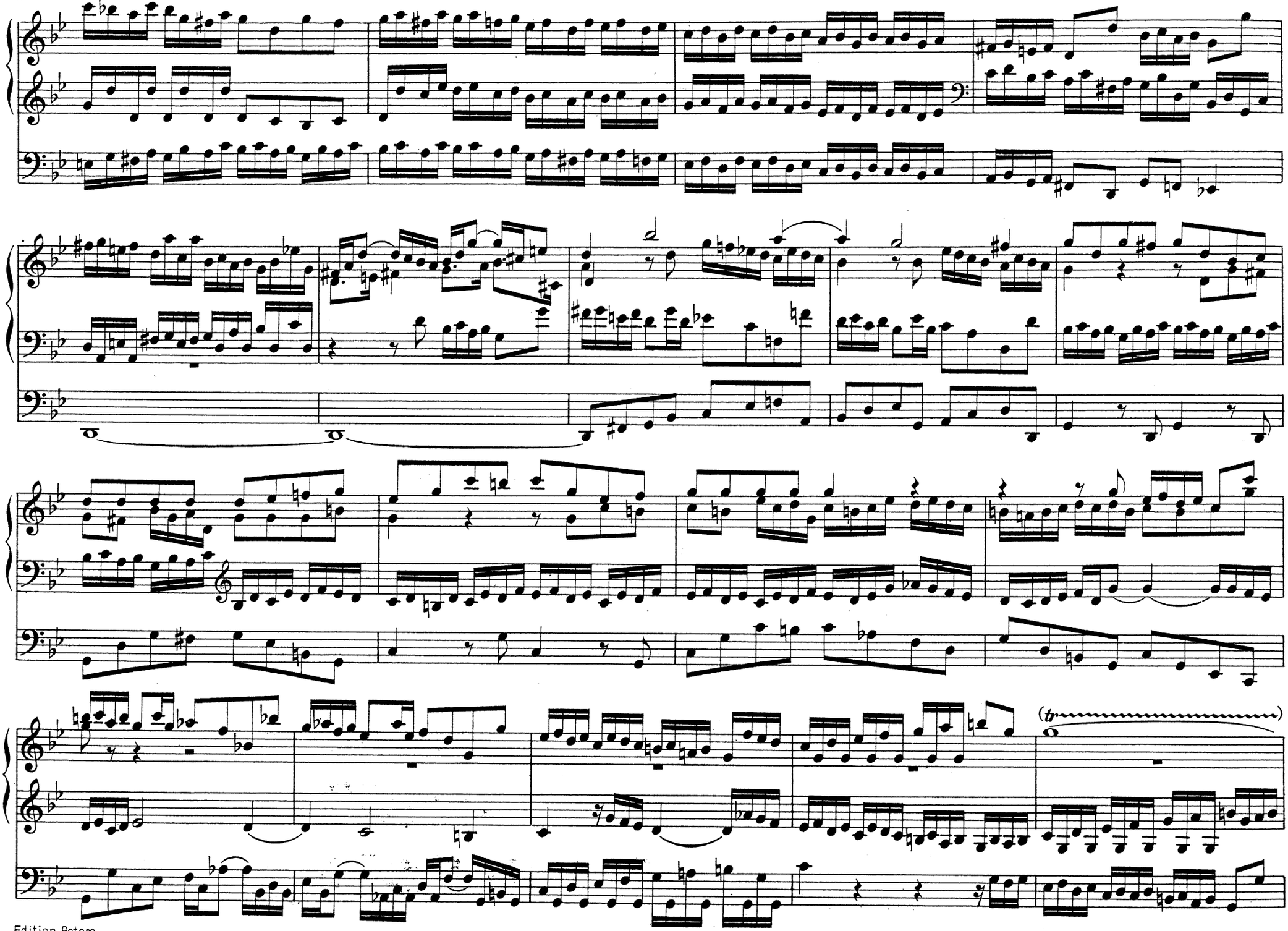

L. H.

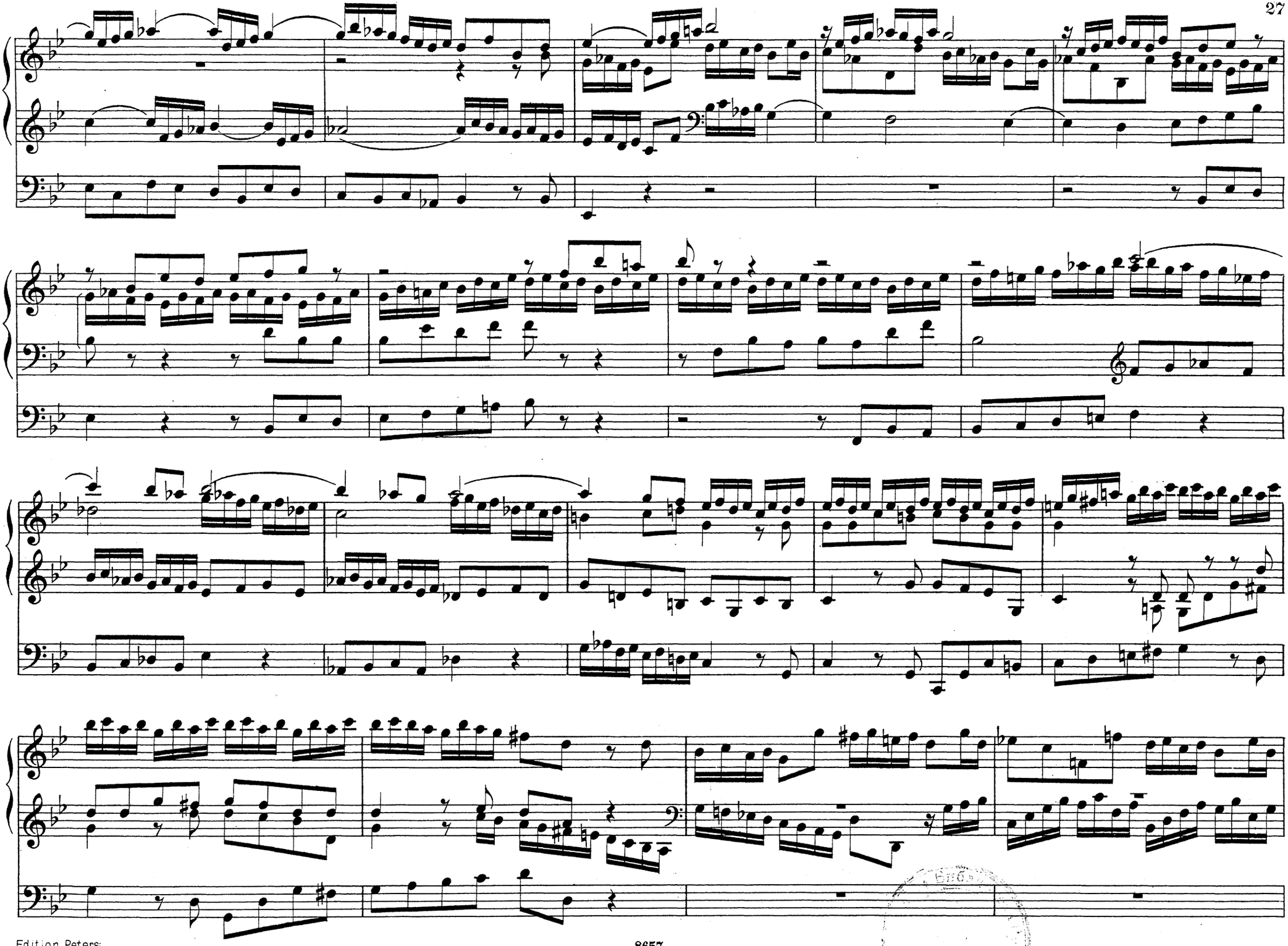

L. H.

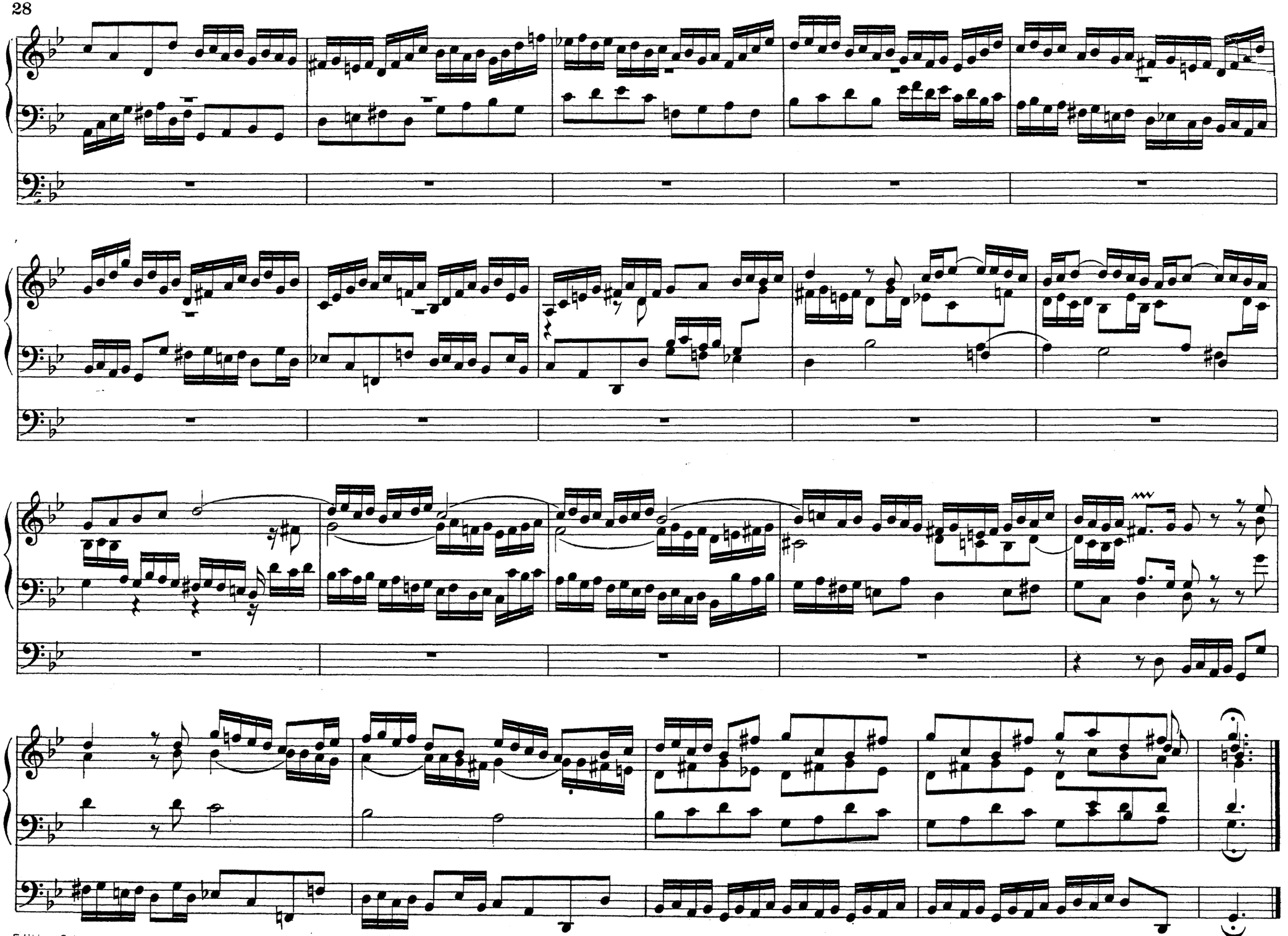

L. H.

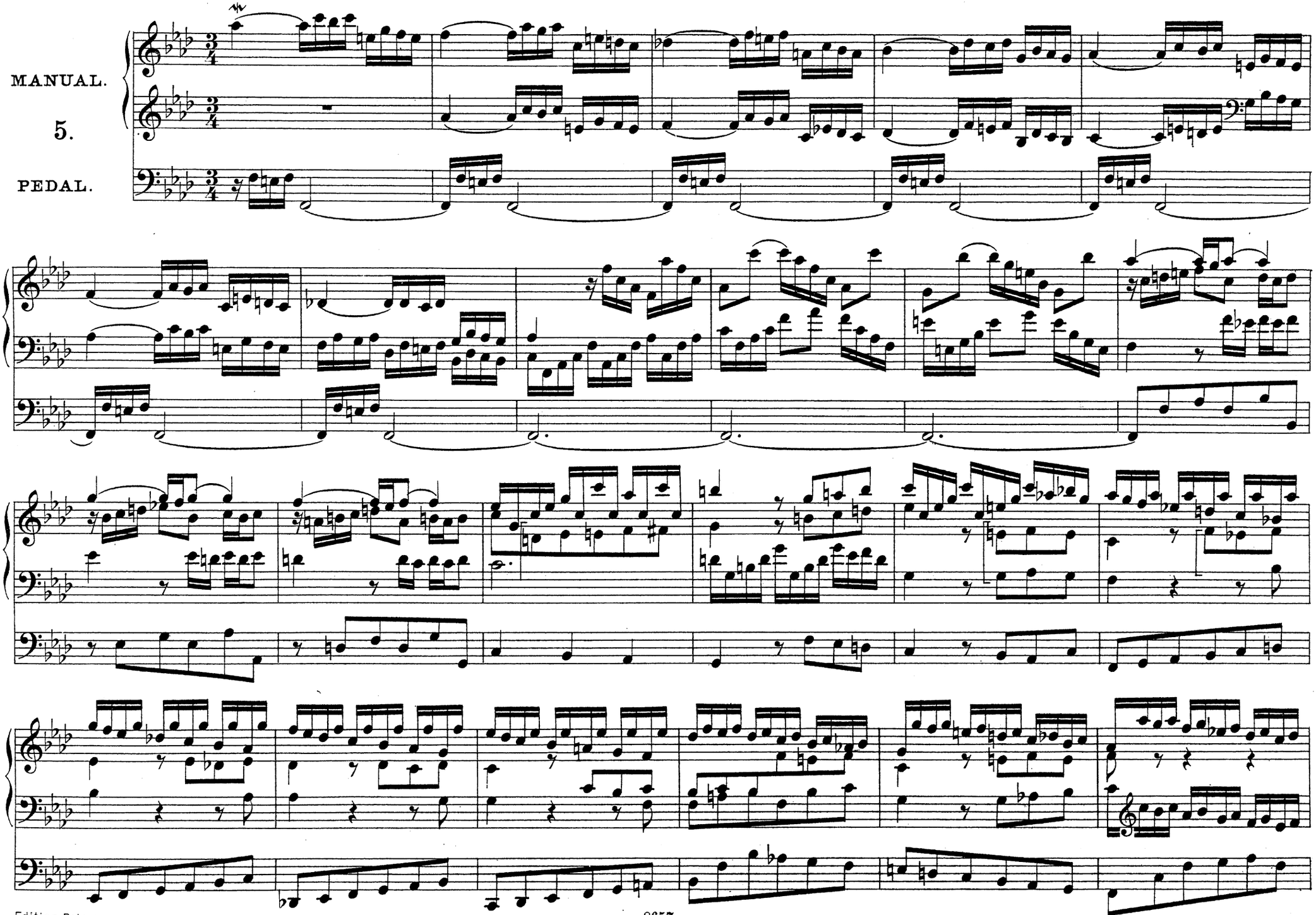

(tr

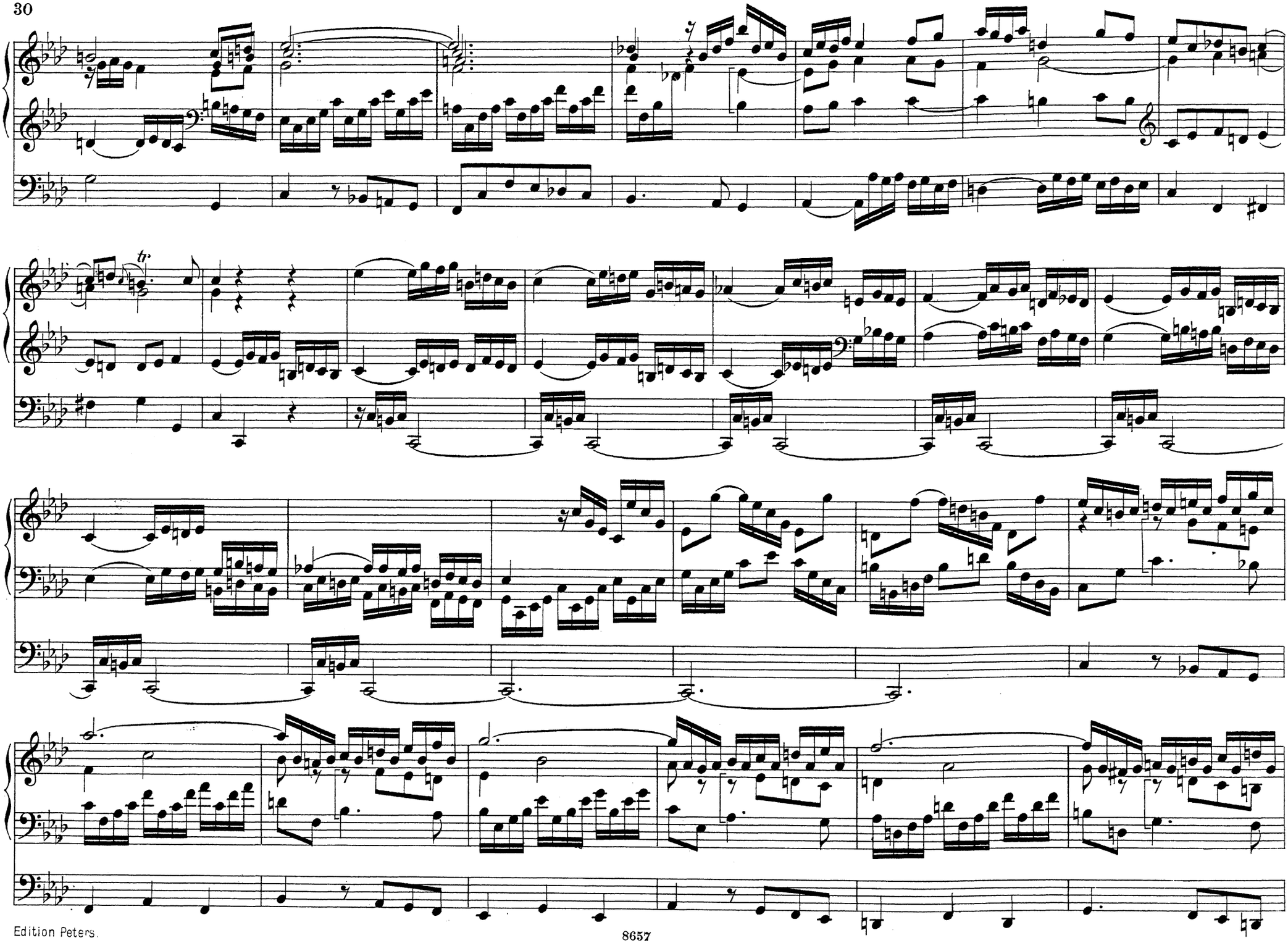

L. H.

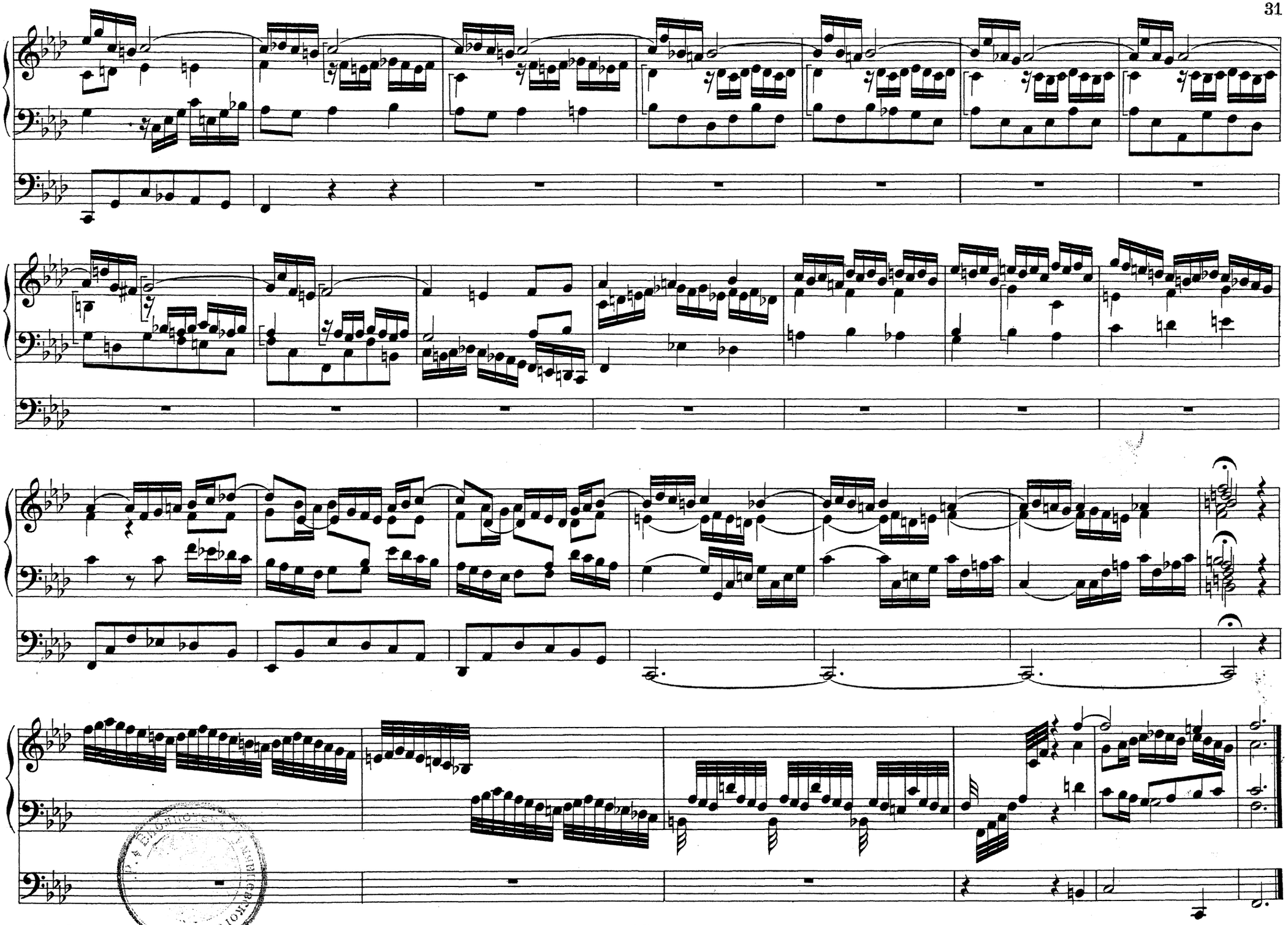






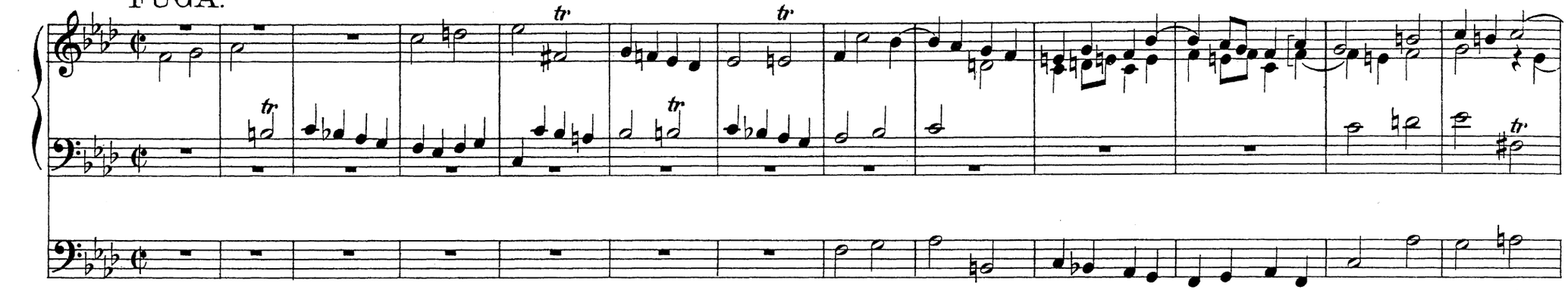

MANUAL.
5.
PEDAL.

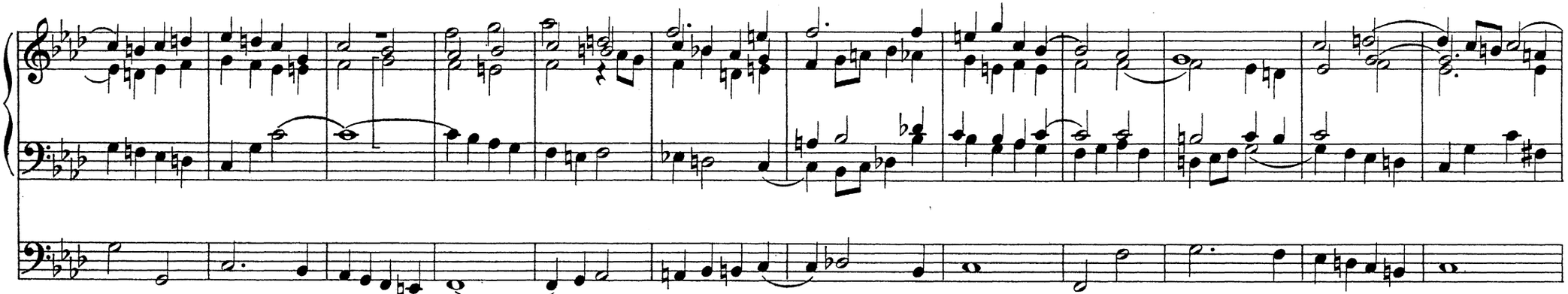


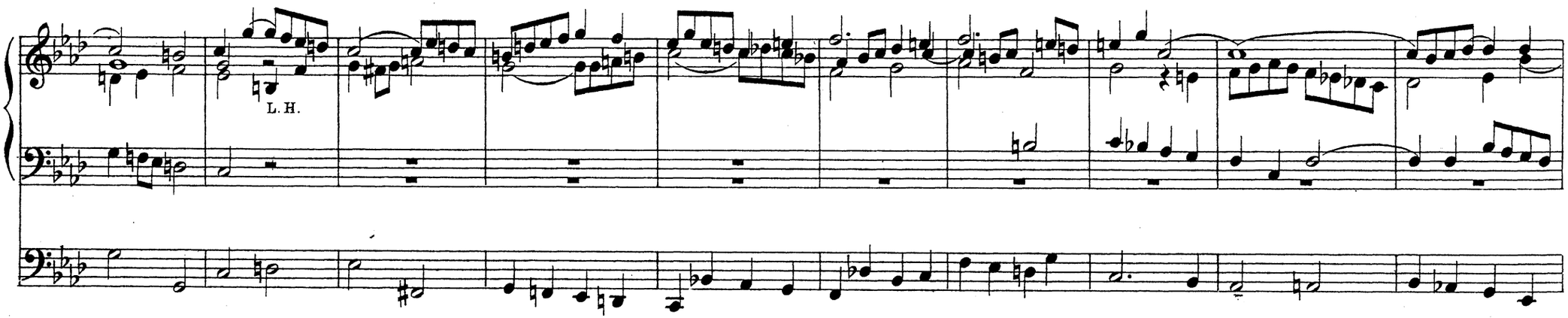


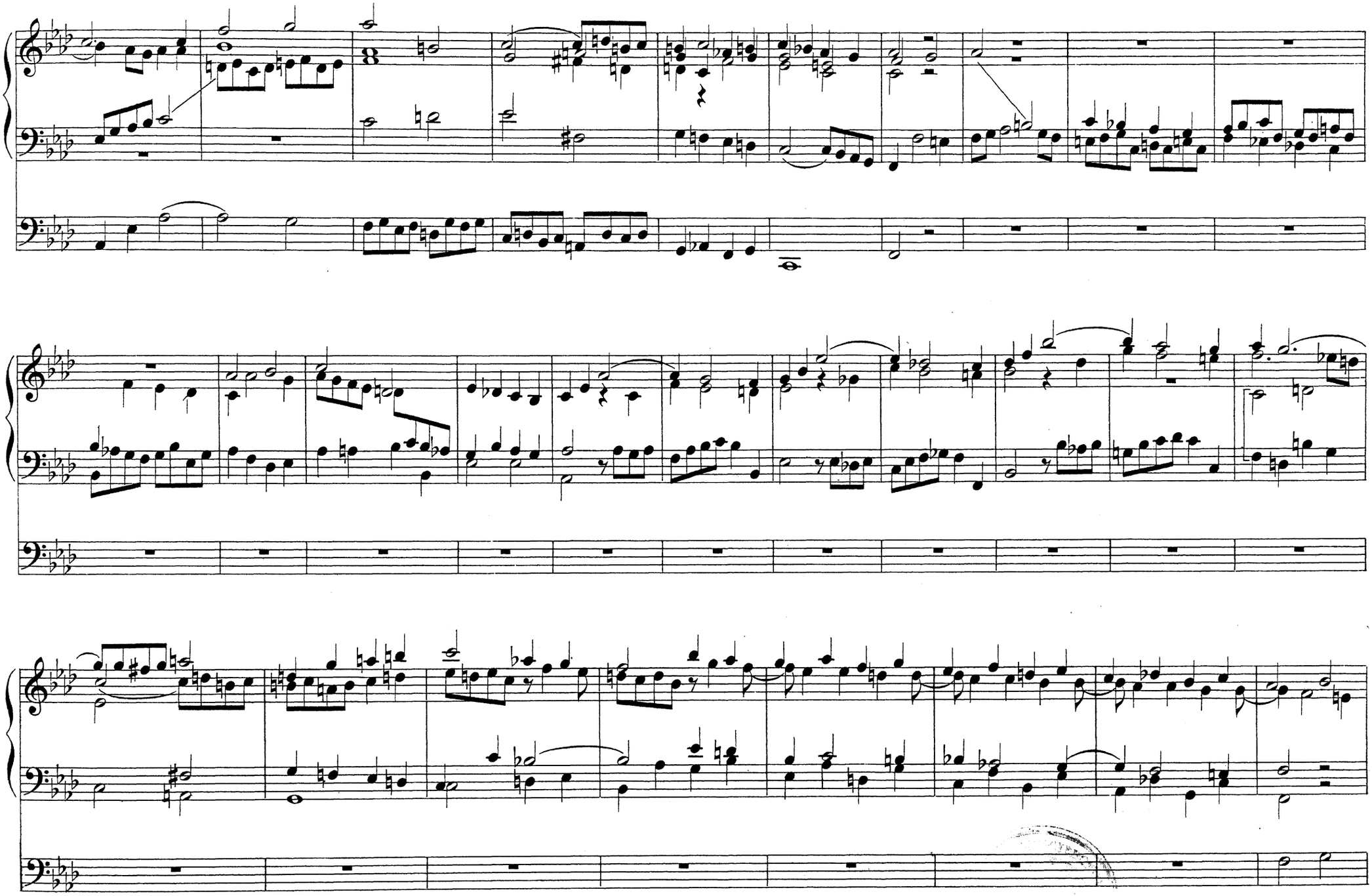
Edition Peters.

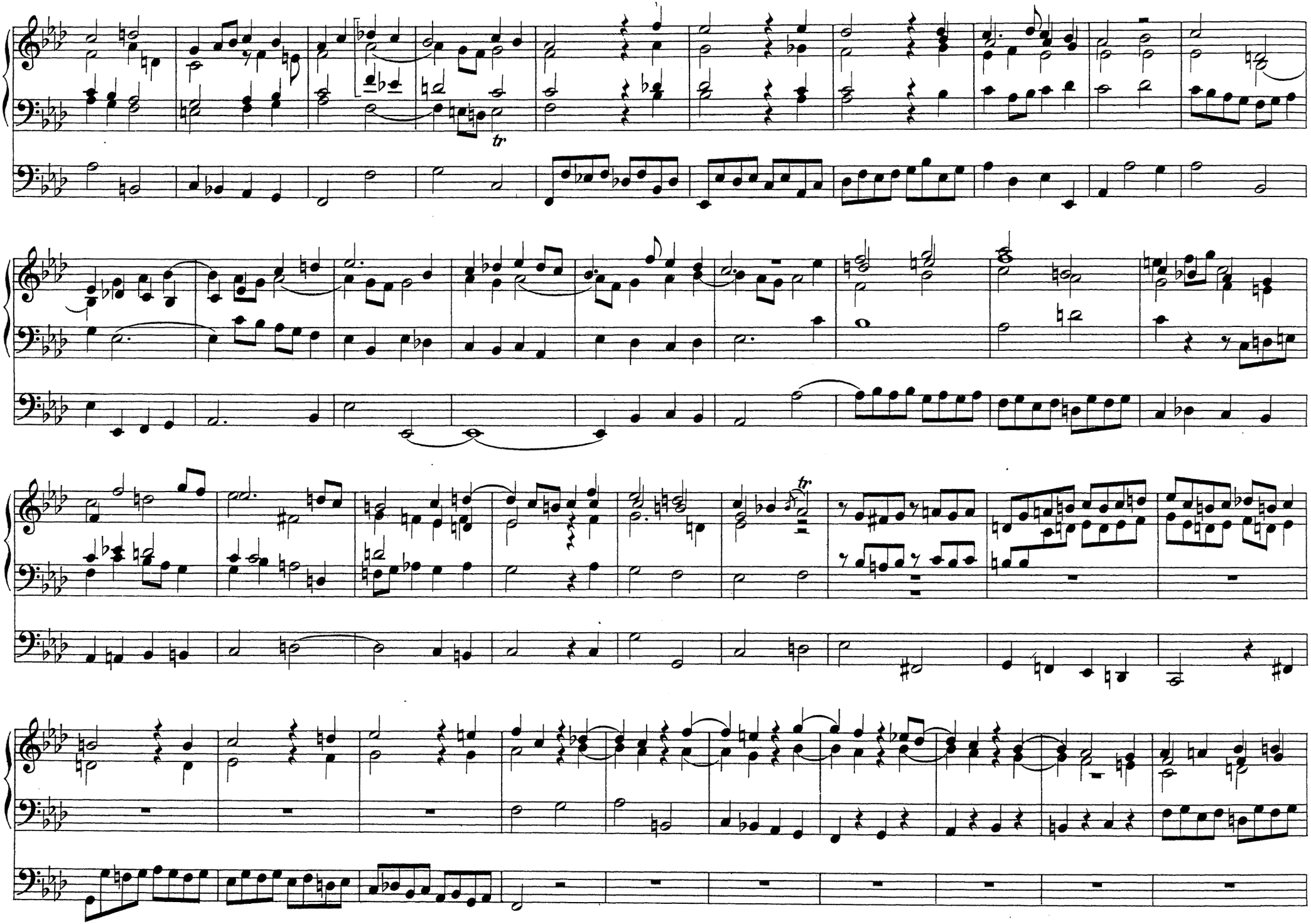
FUGA.

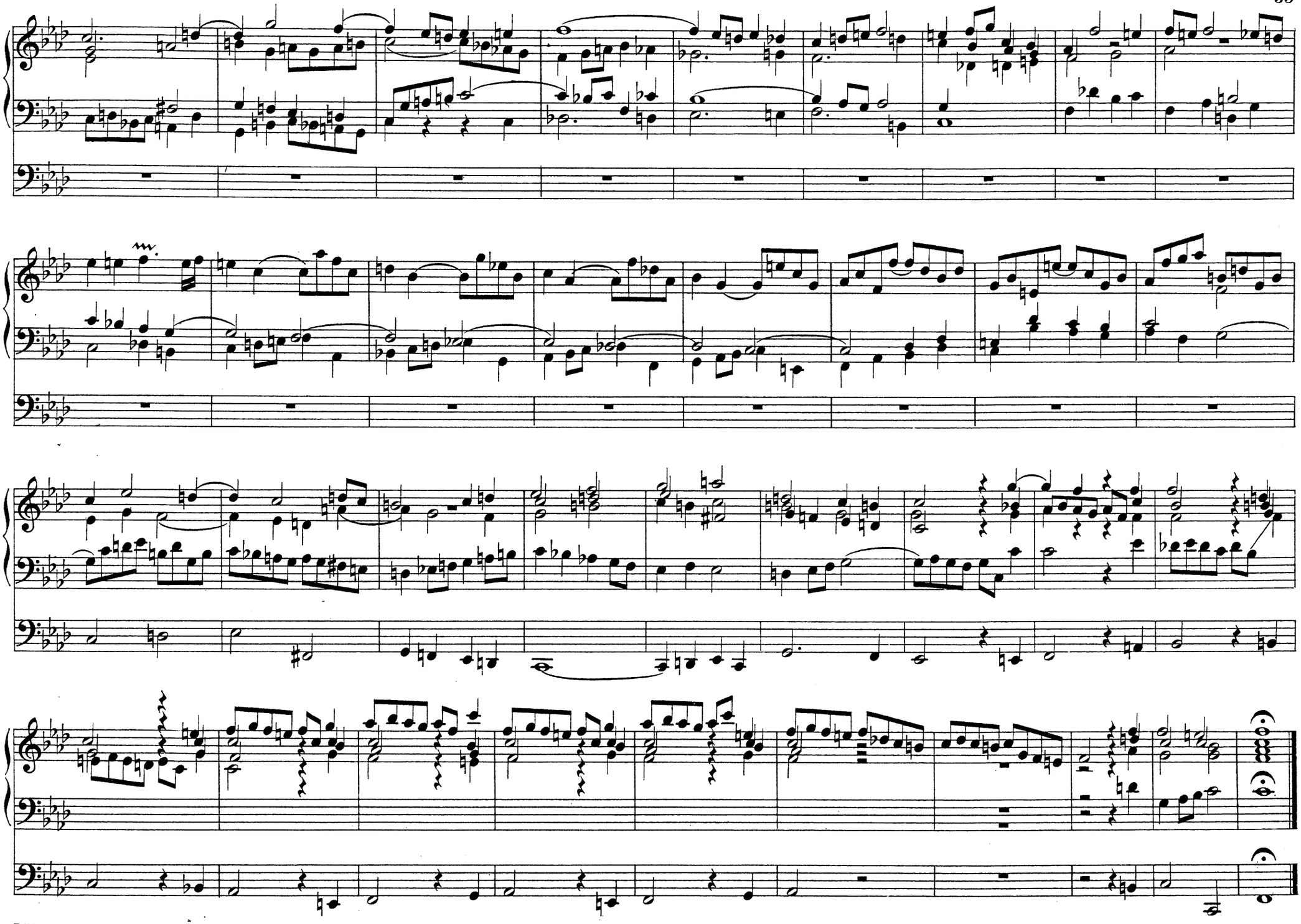




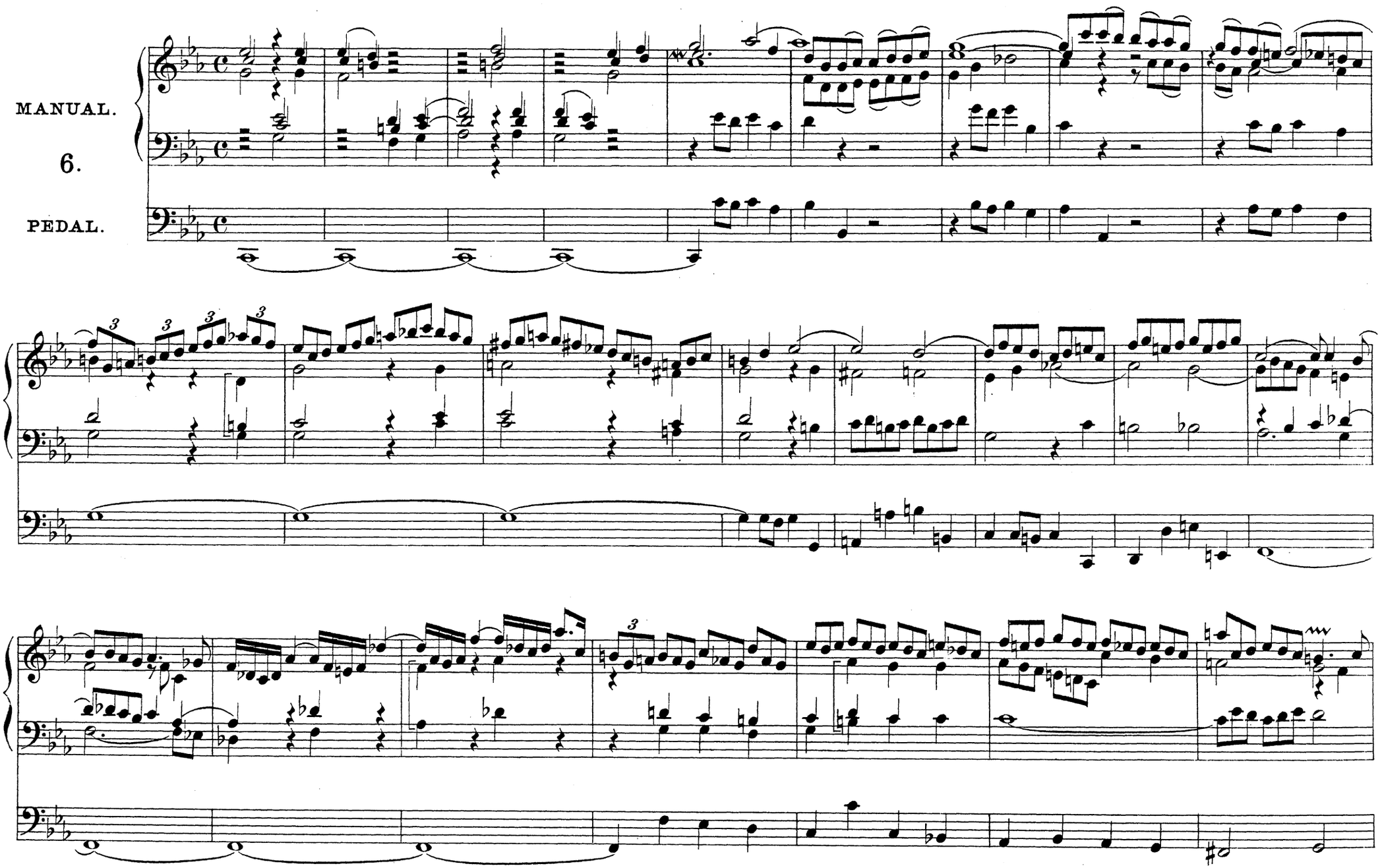


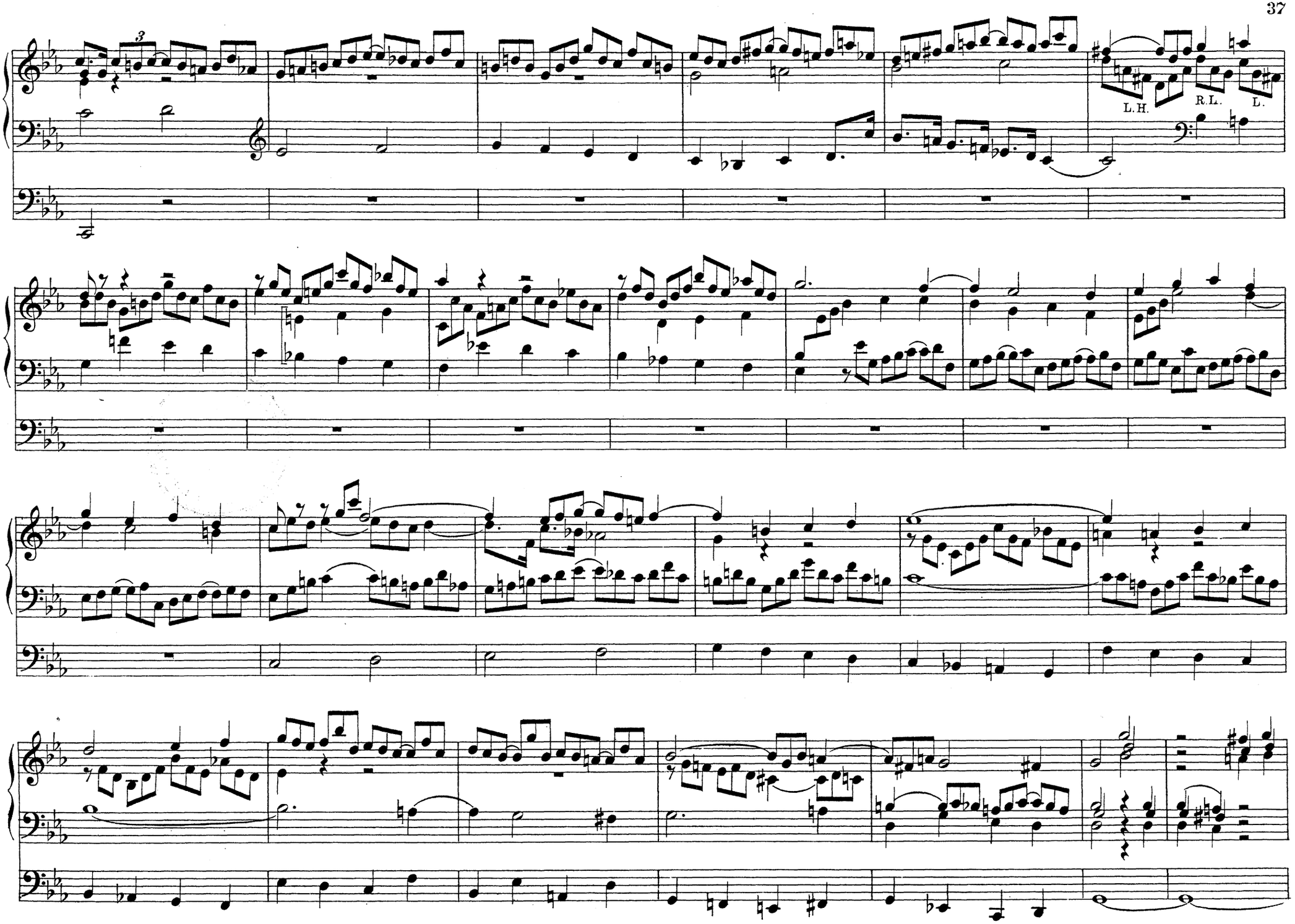


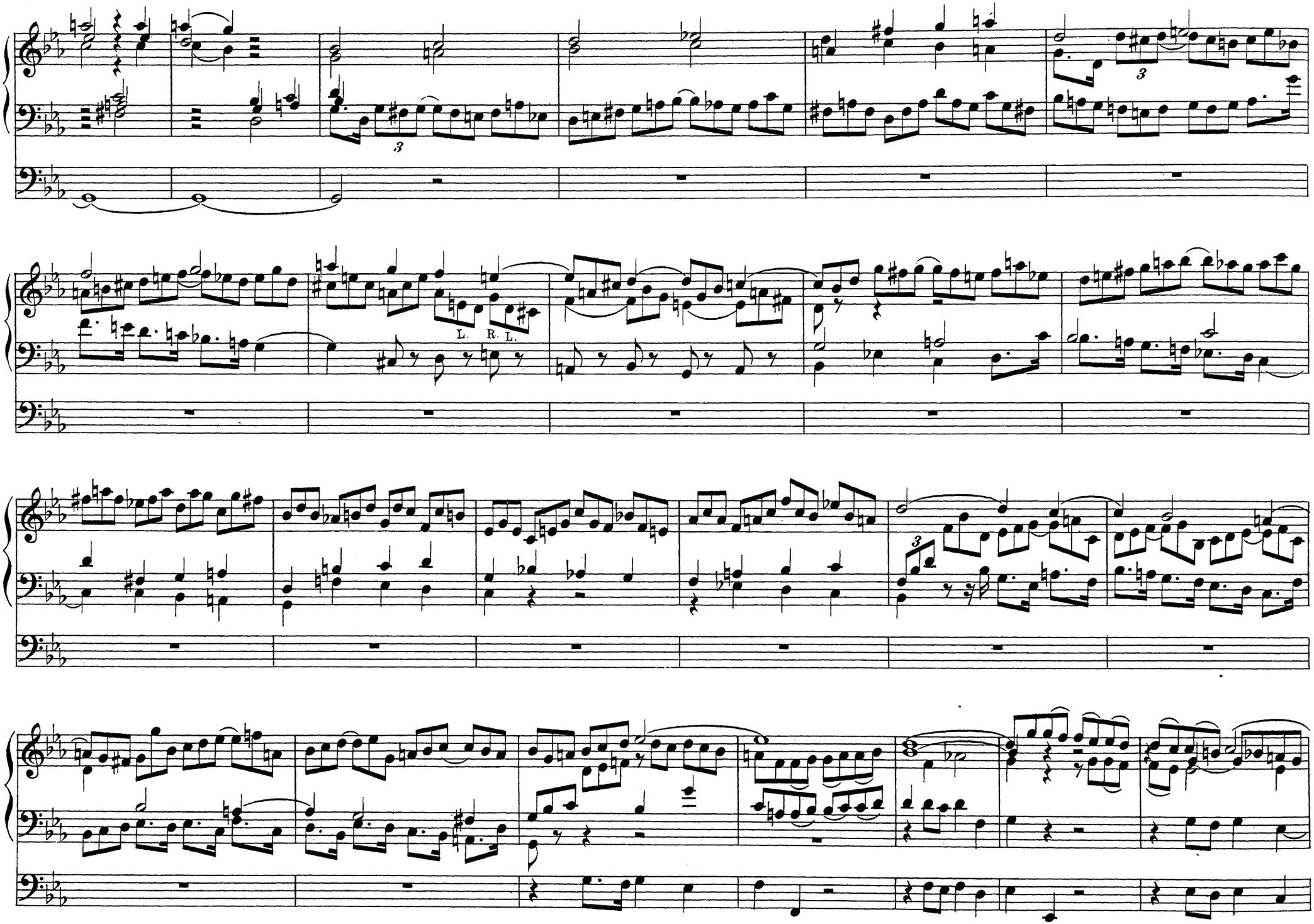


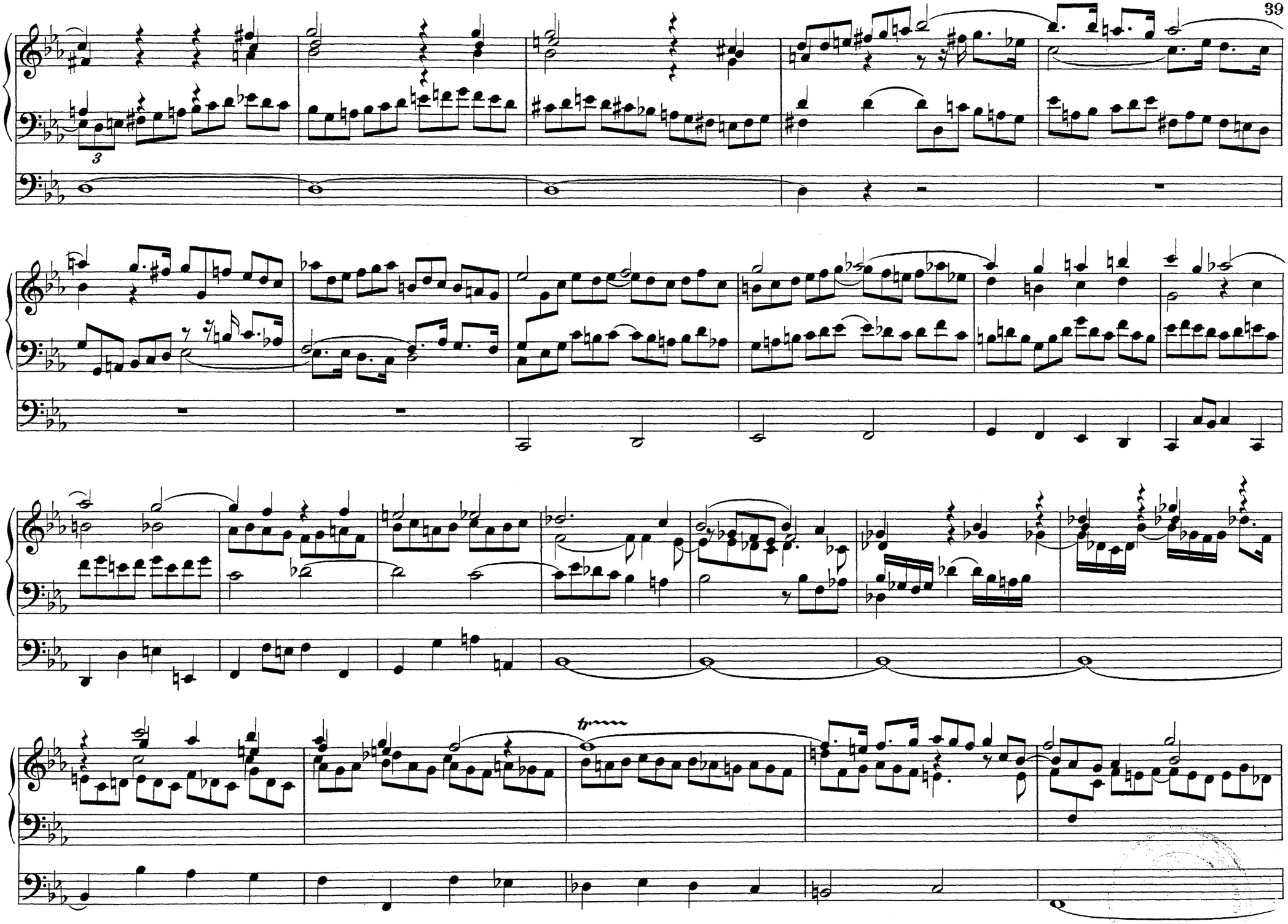


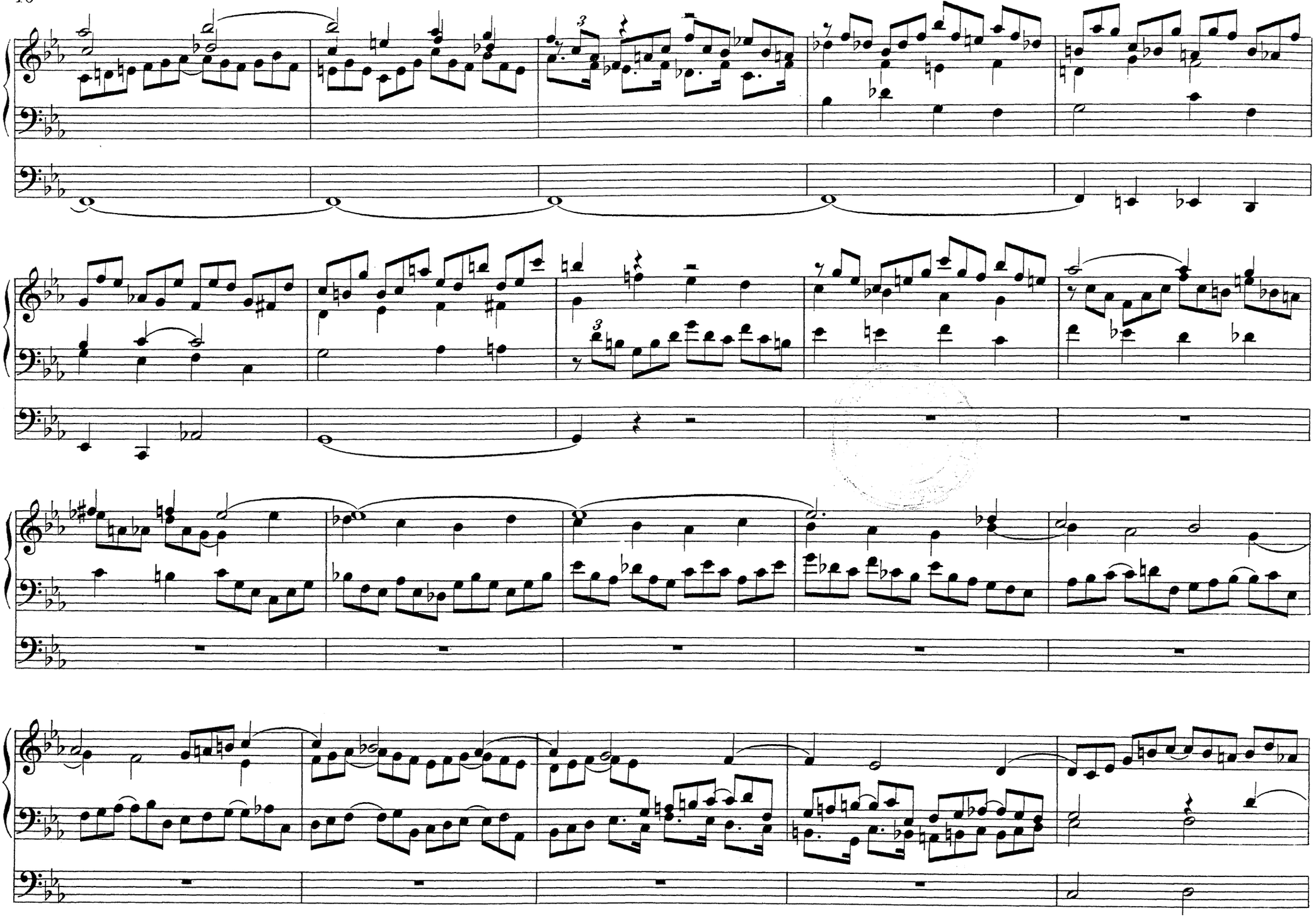
# PRAELUDIUM et FUGA.

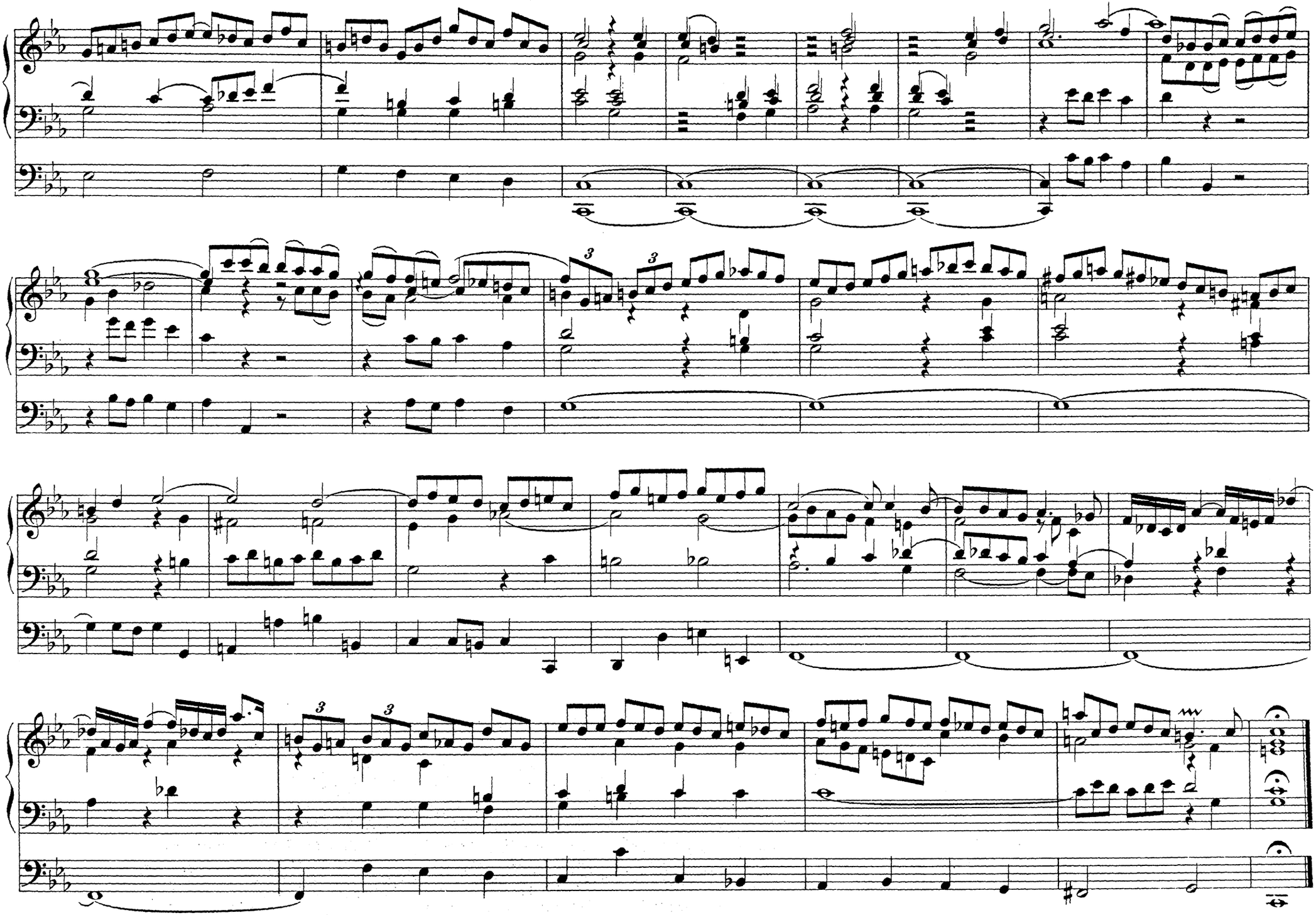



3
L.H.
R.L.
L.

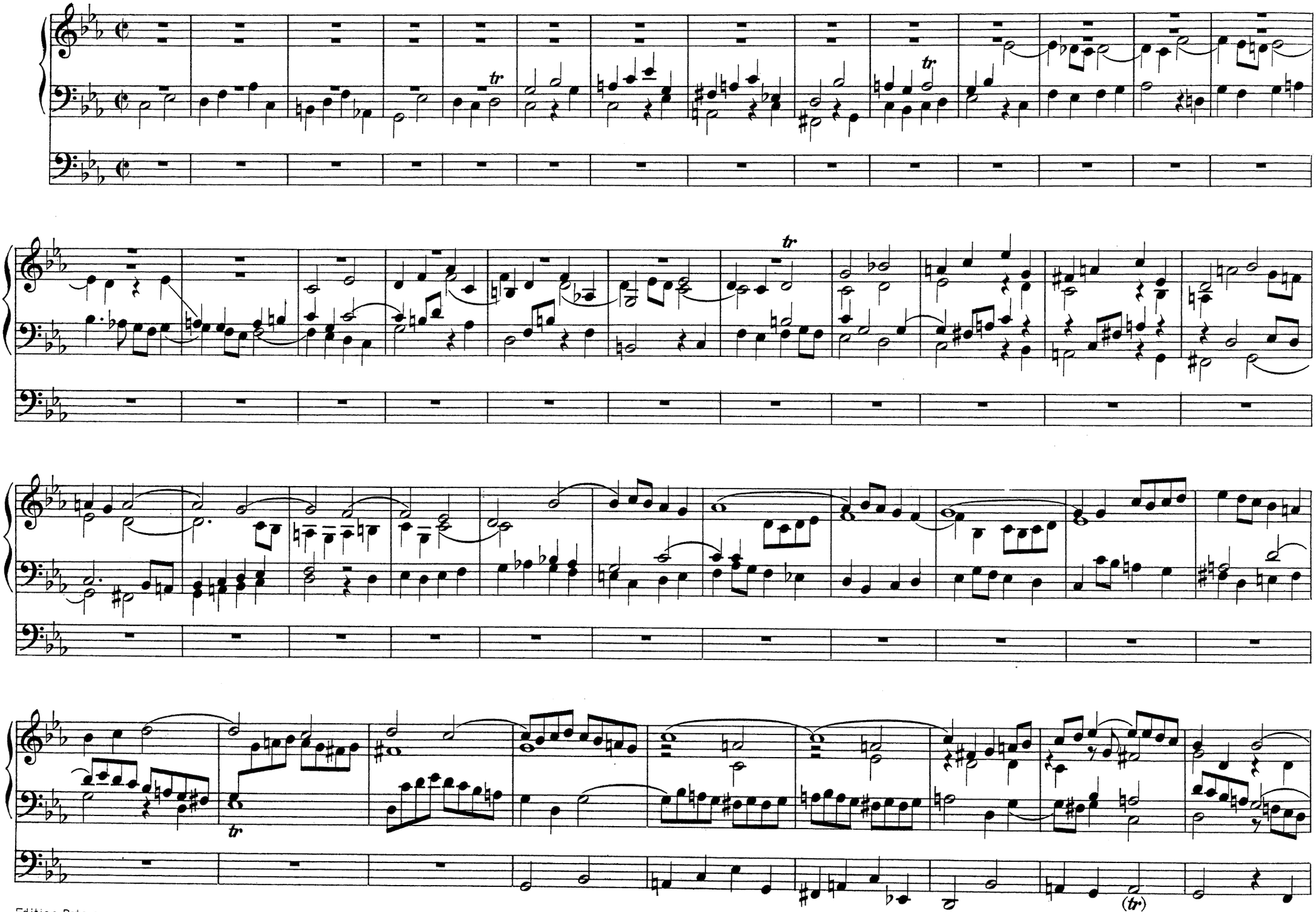

3
3
L. R. L.
3

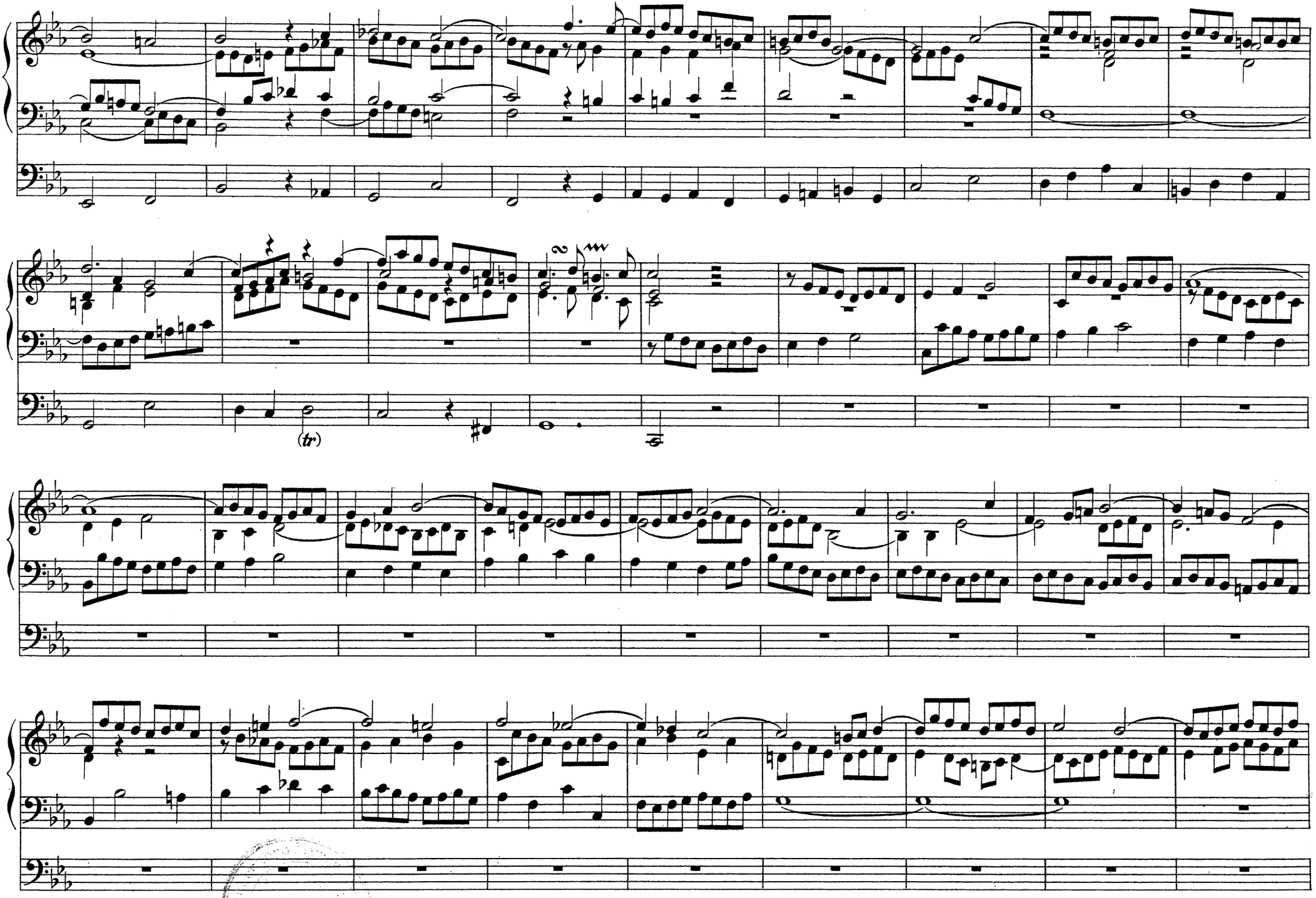


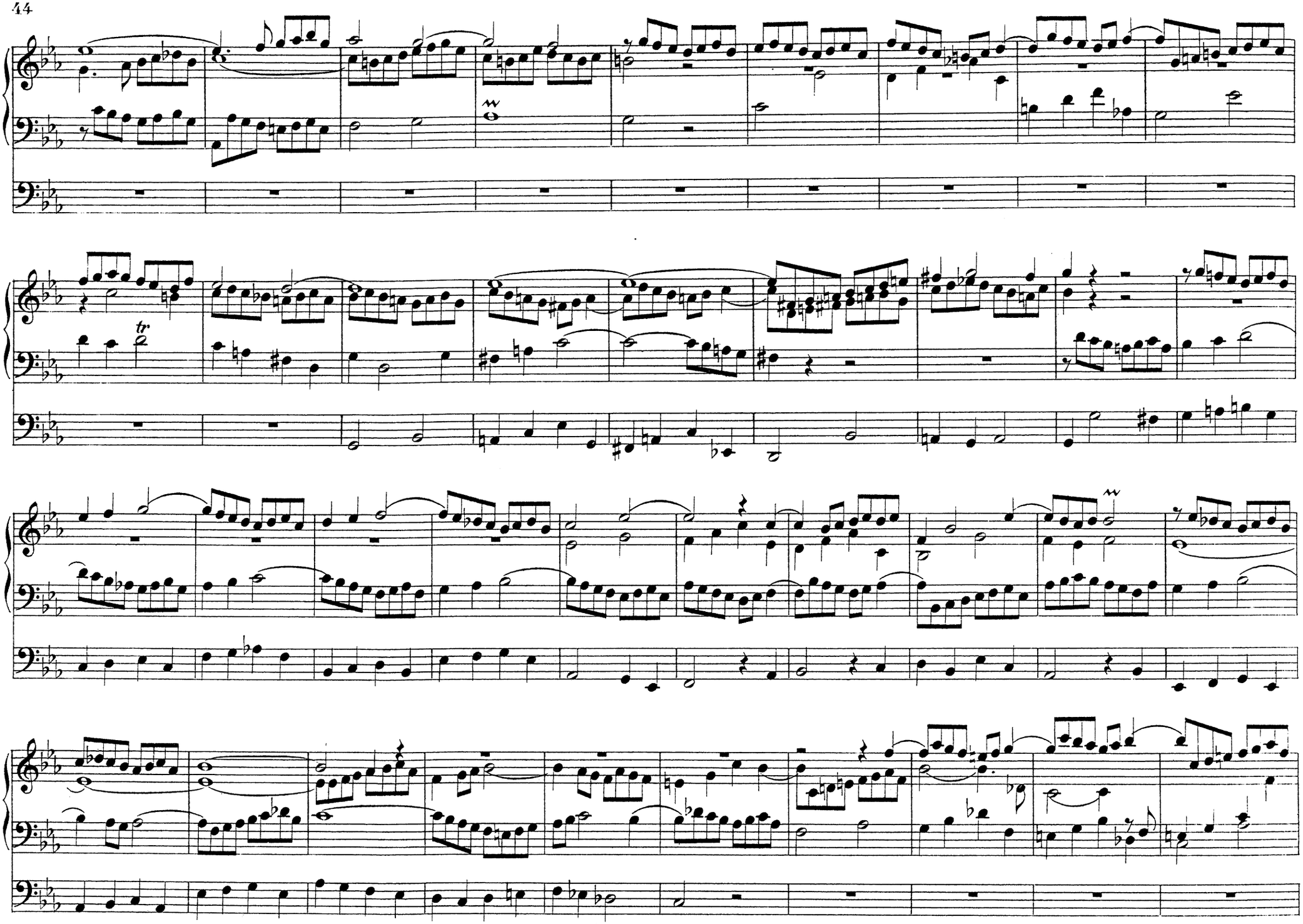


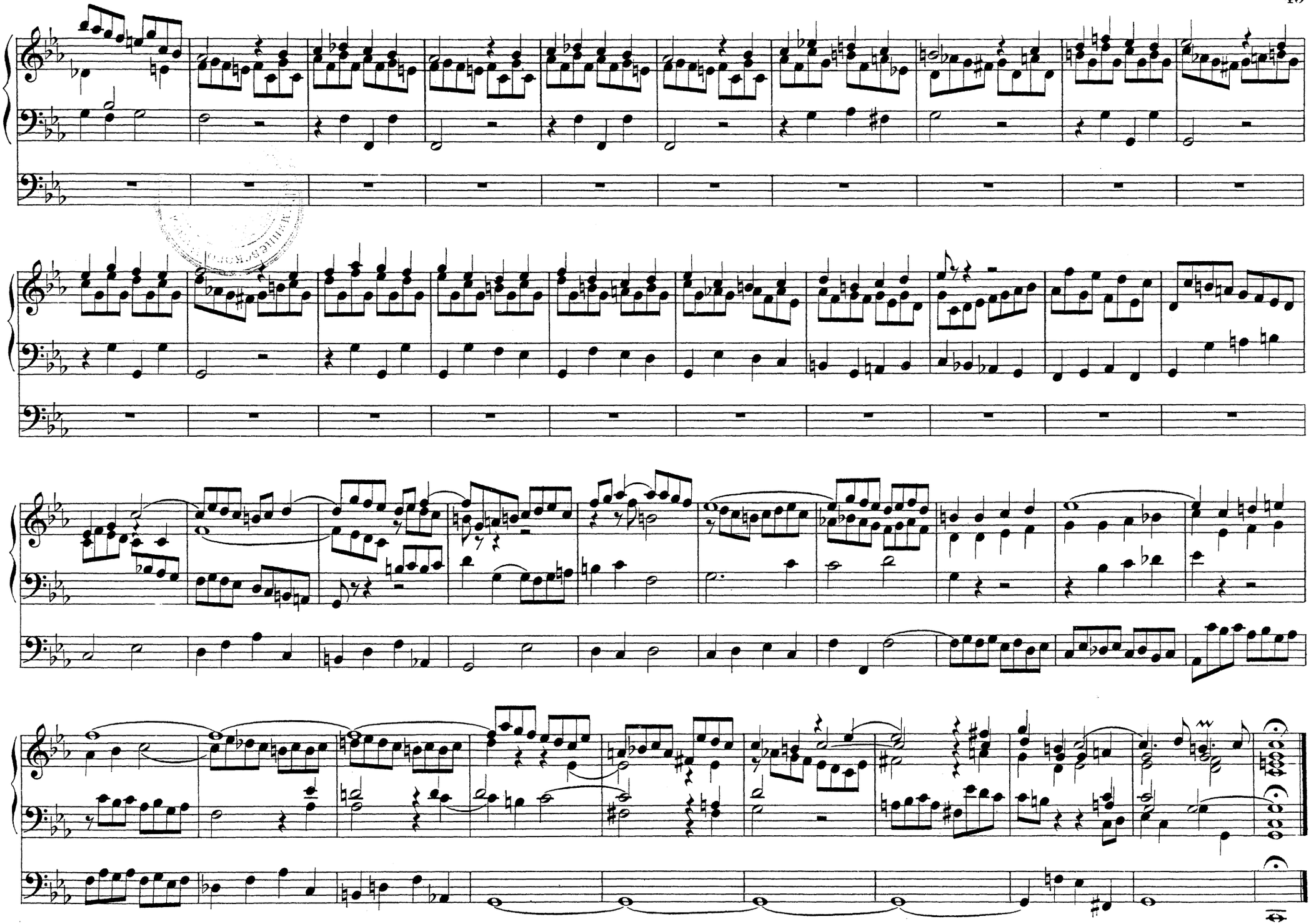


# FUGA.

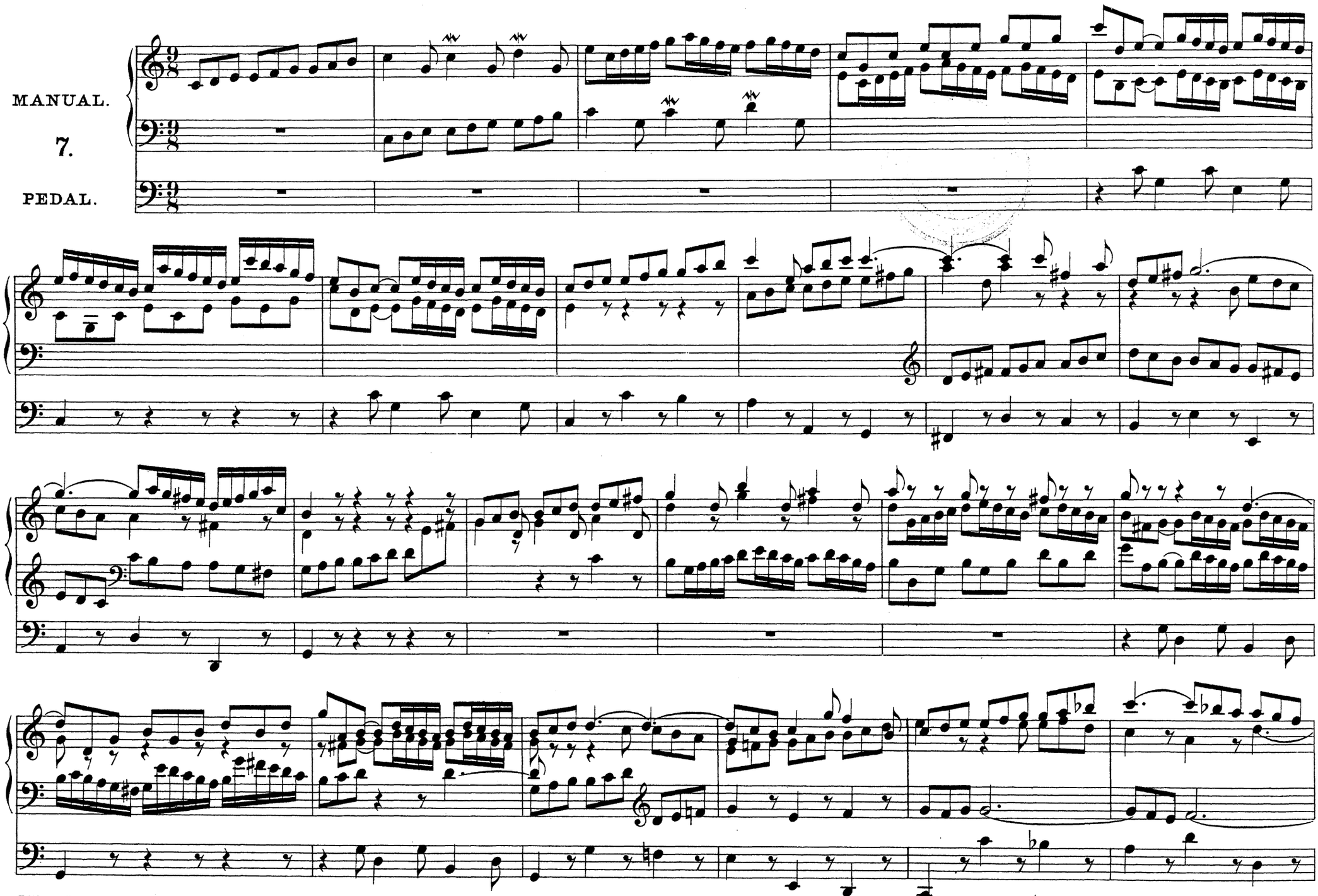


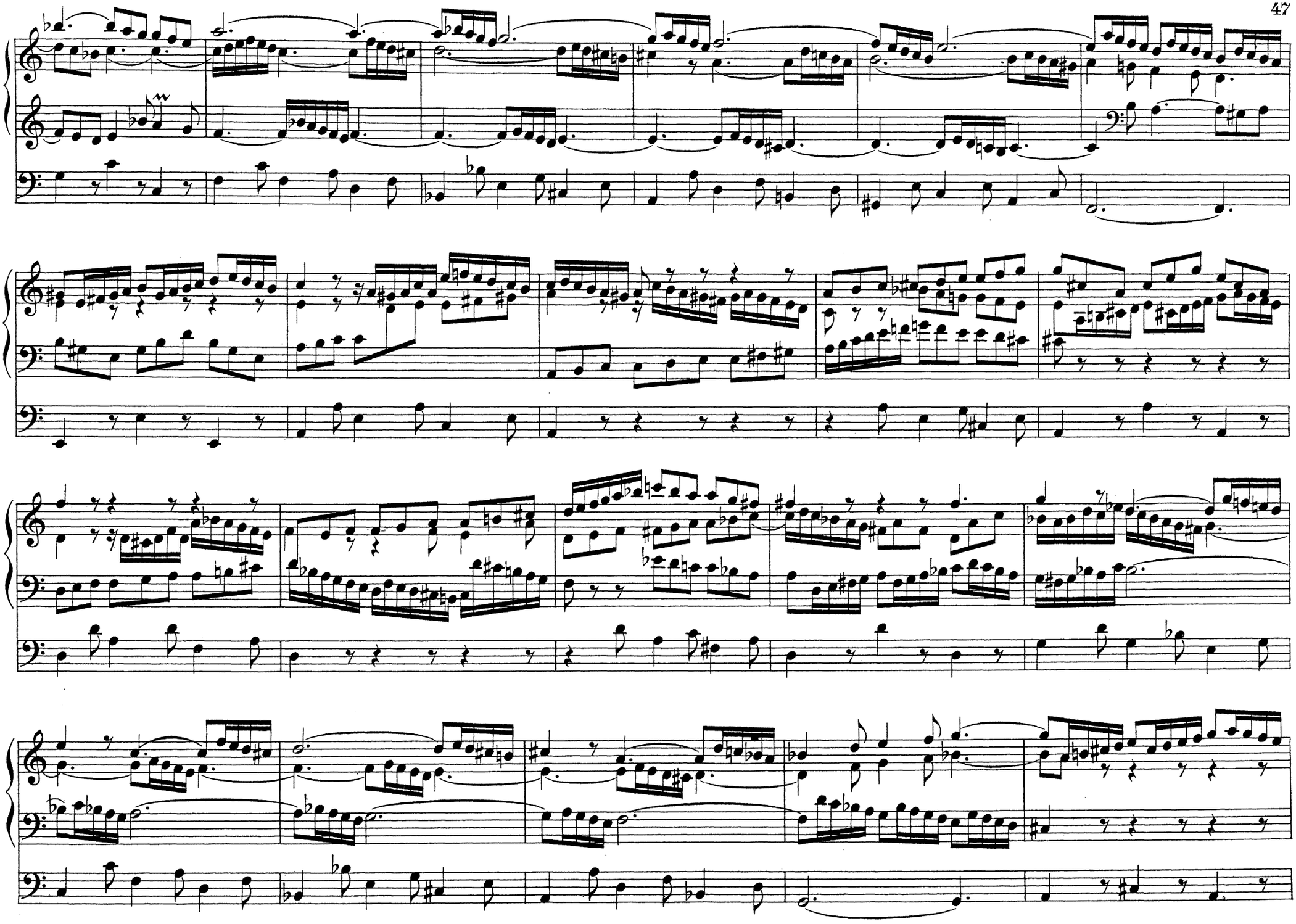

(tr)

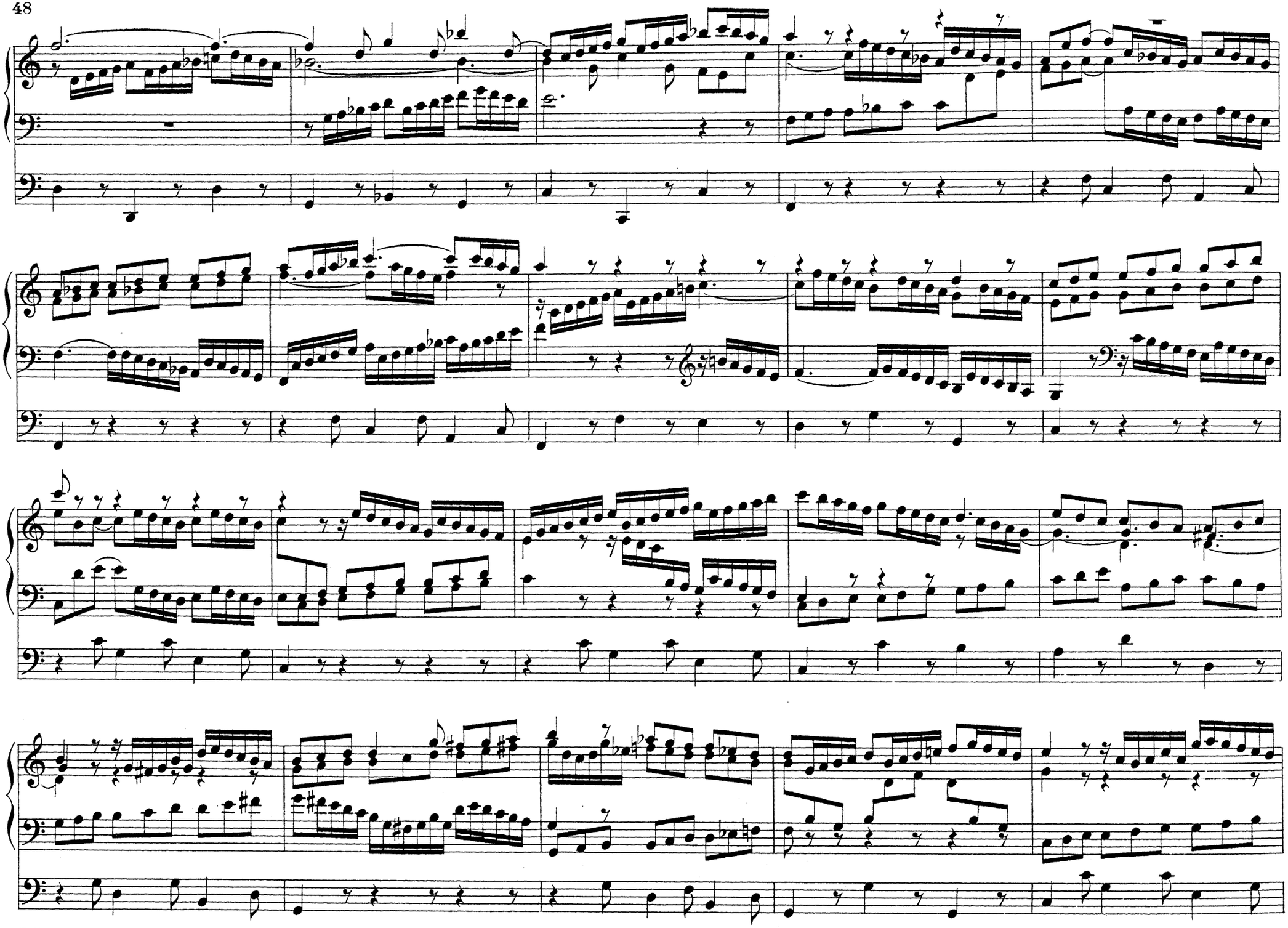


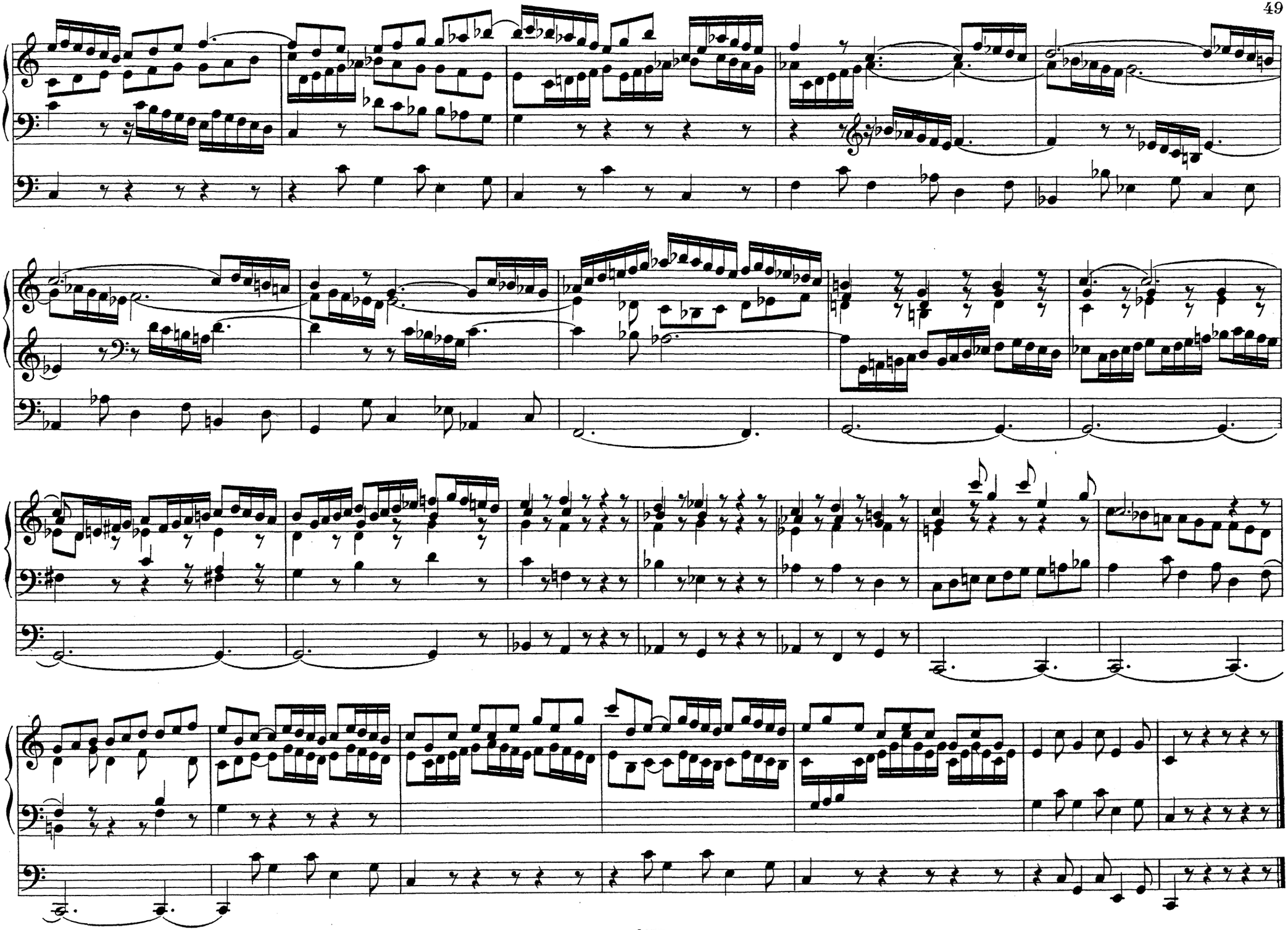


# PRAELUDIUM et FUGA.

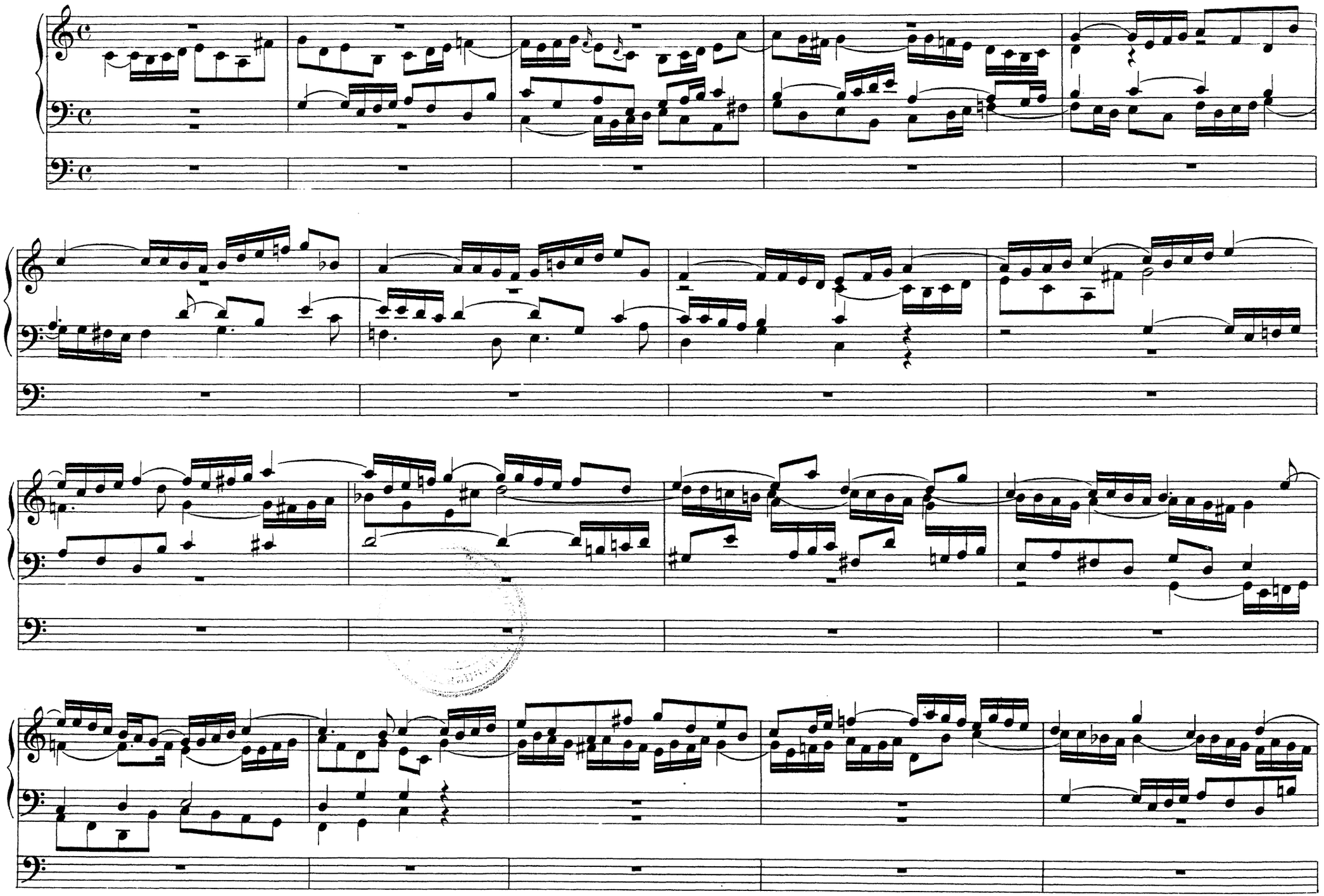


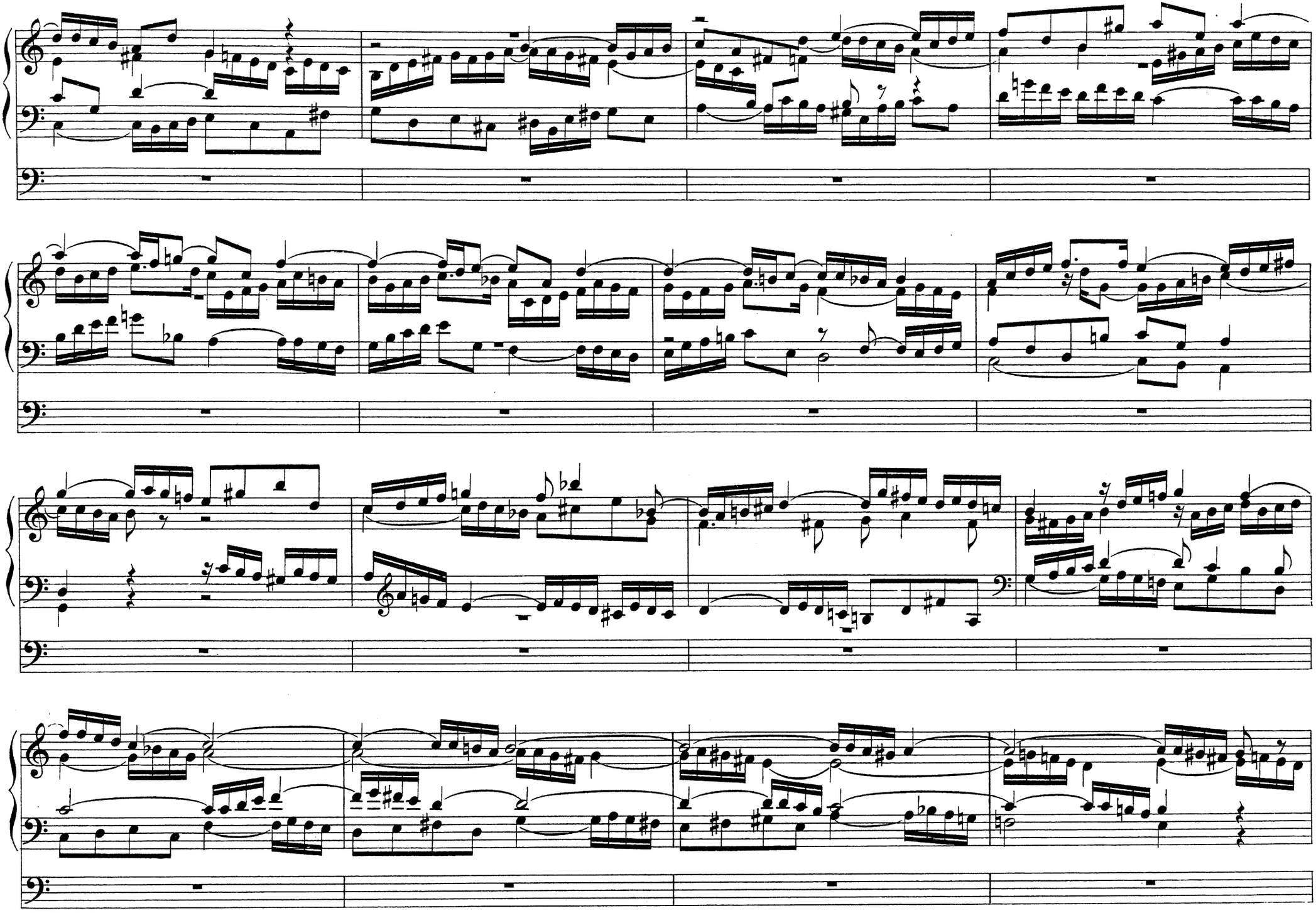


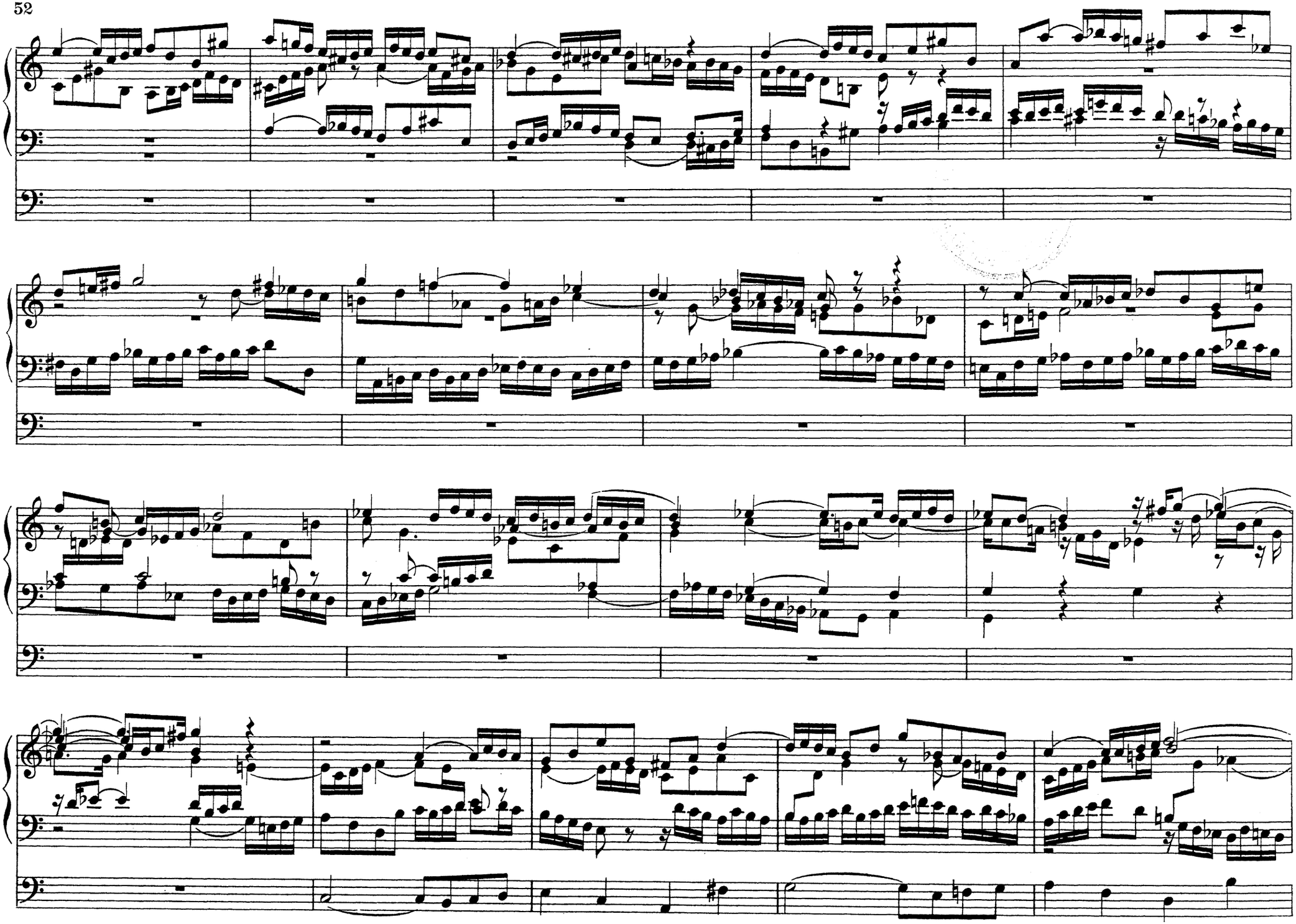


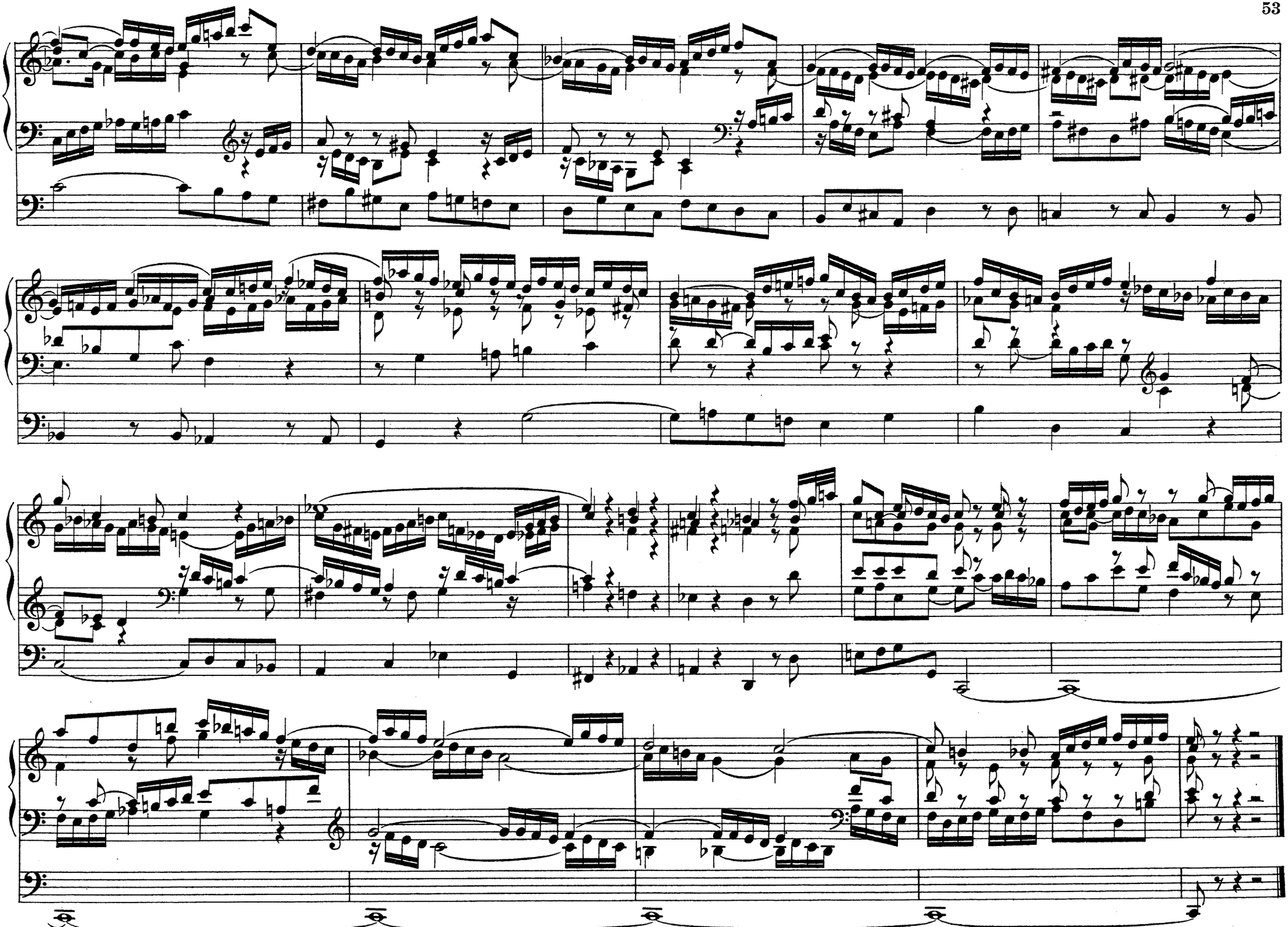


# FUGA.

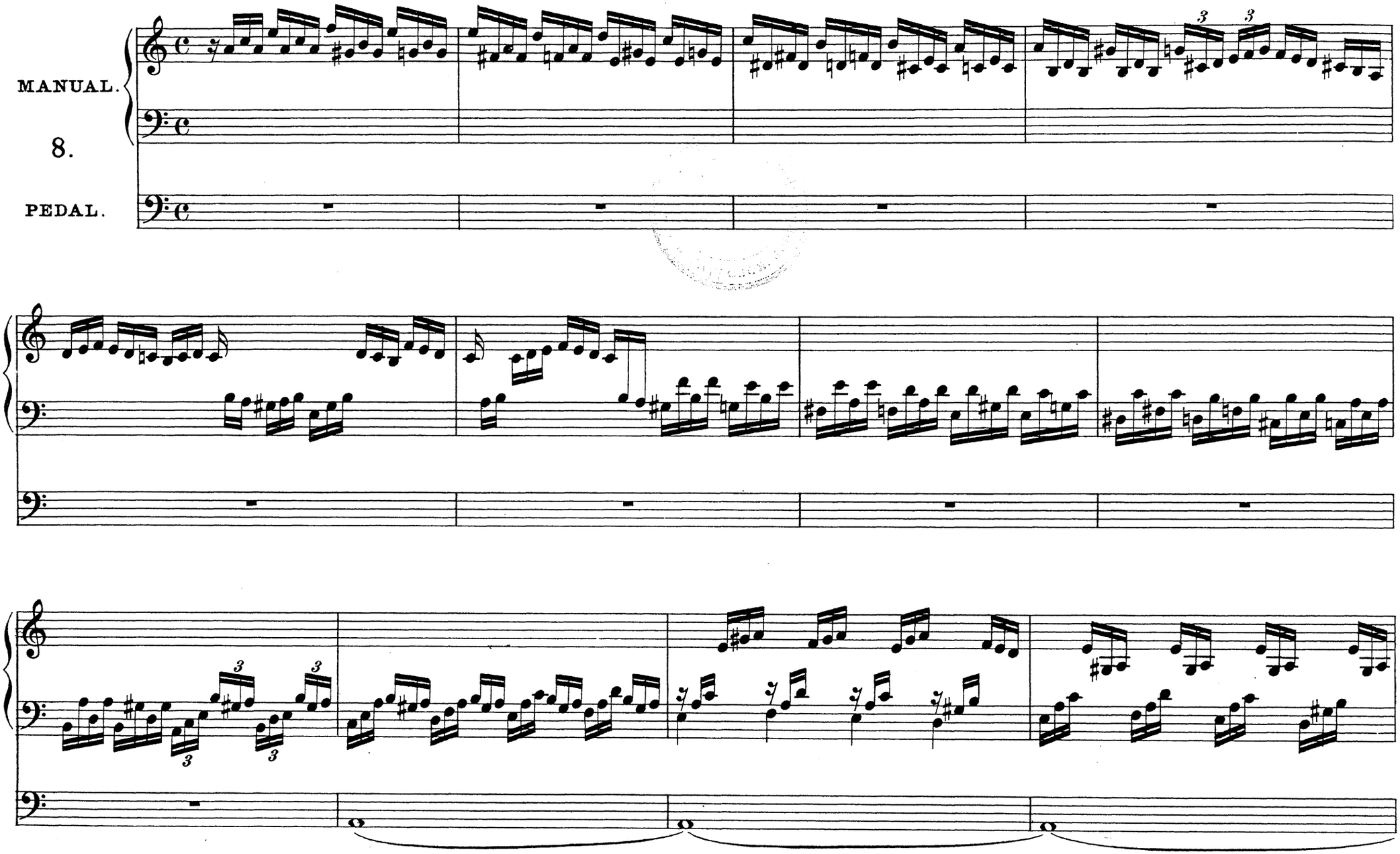


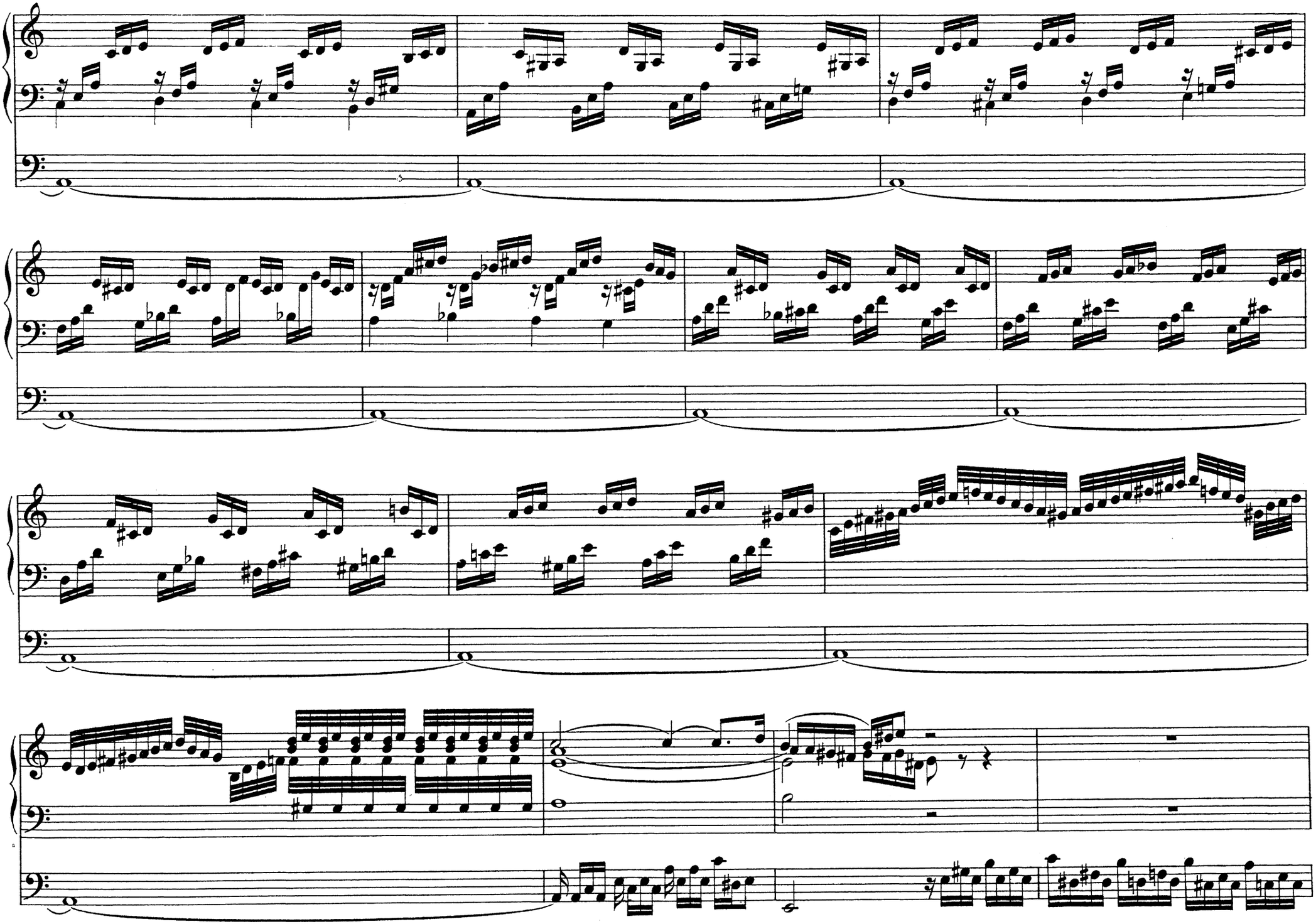


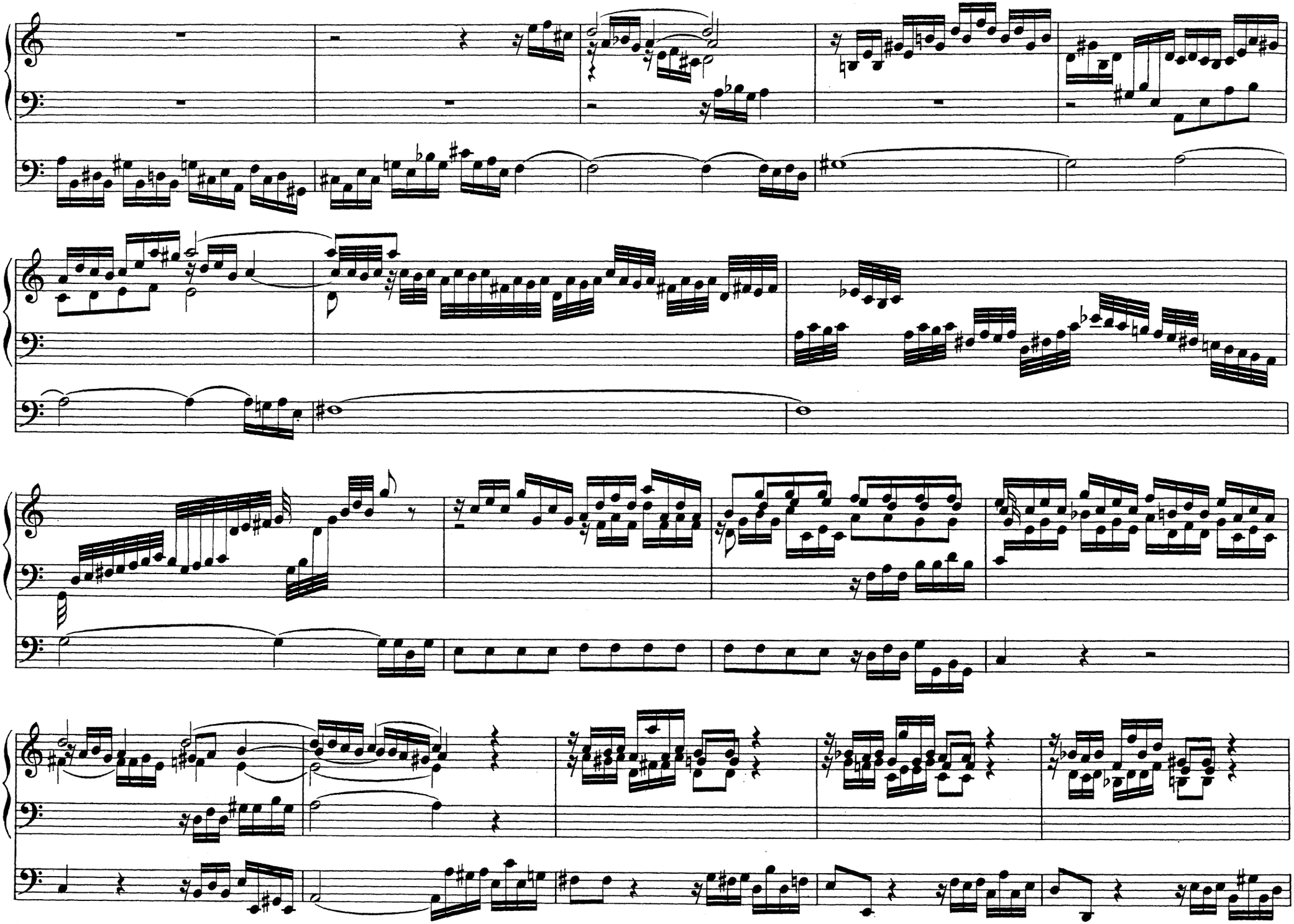




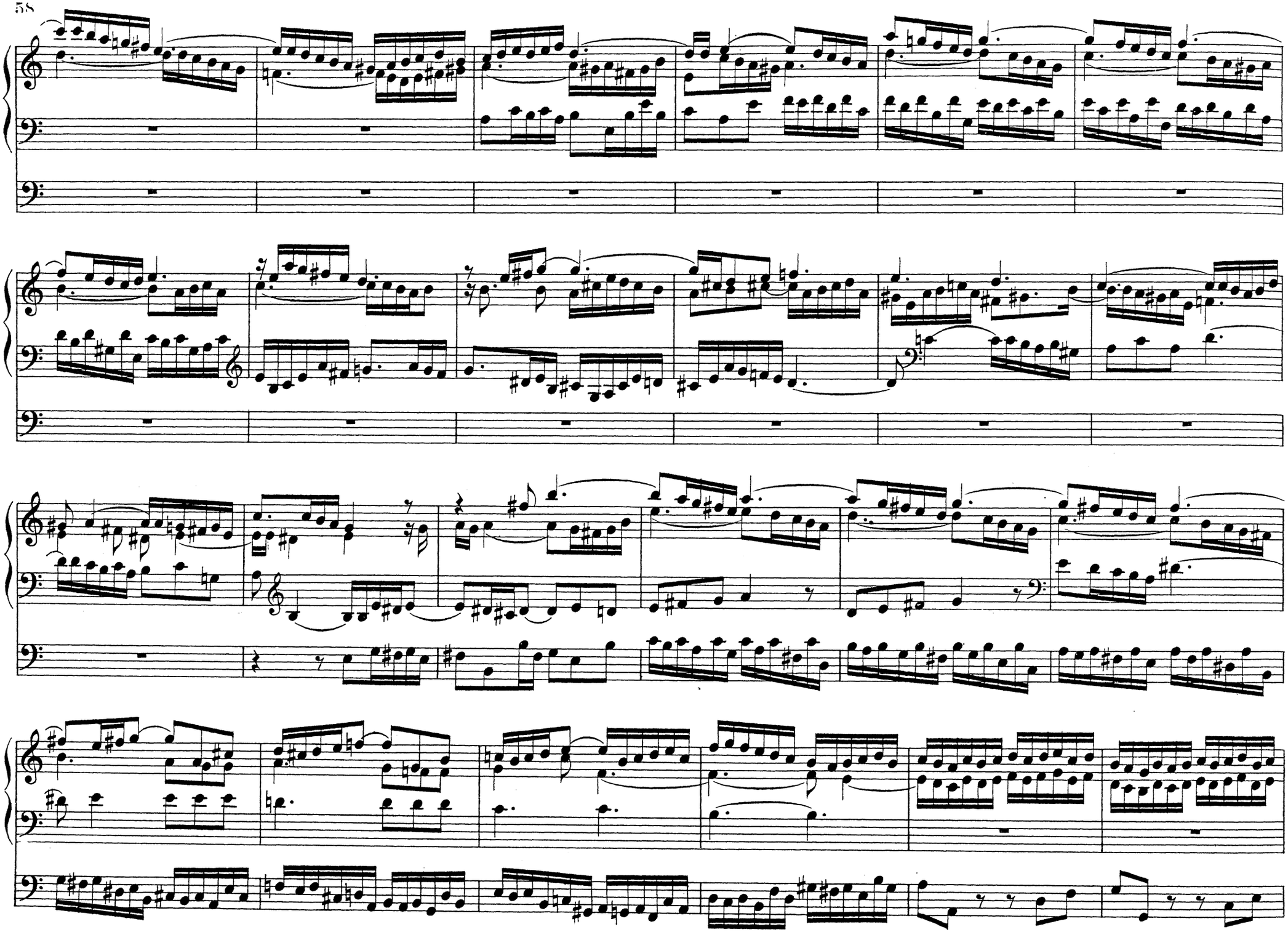
# PRAELUDIUM et FUGA.

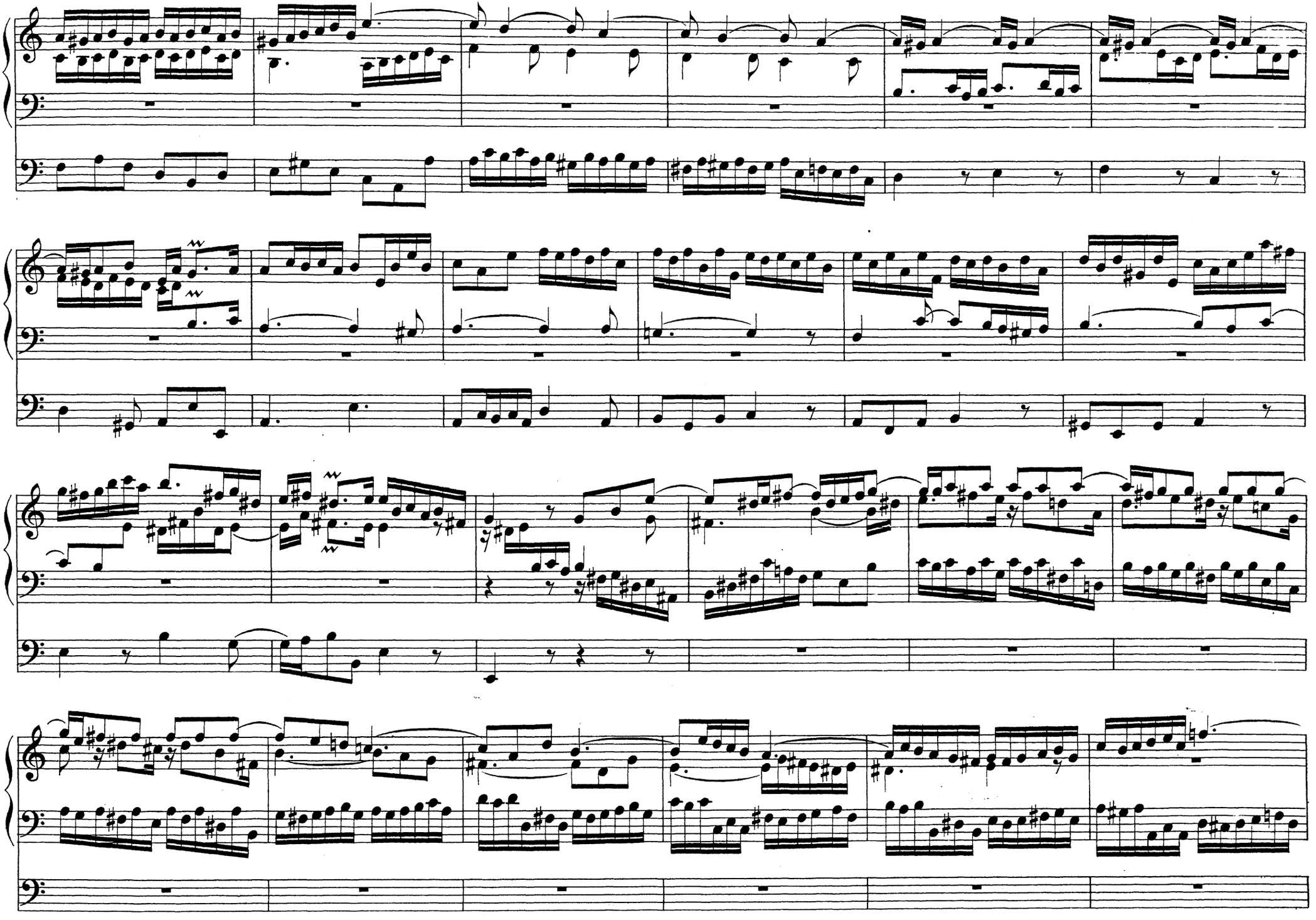


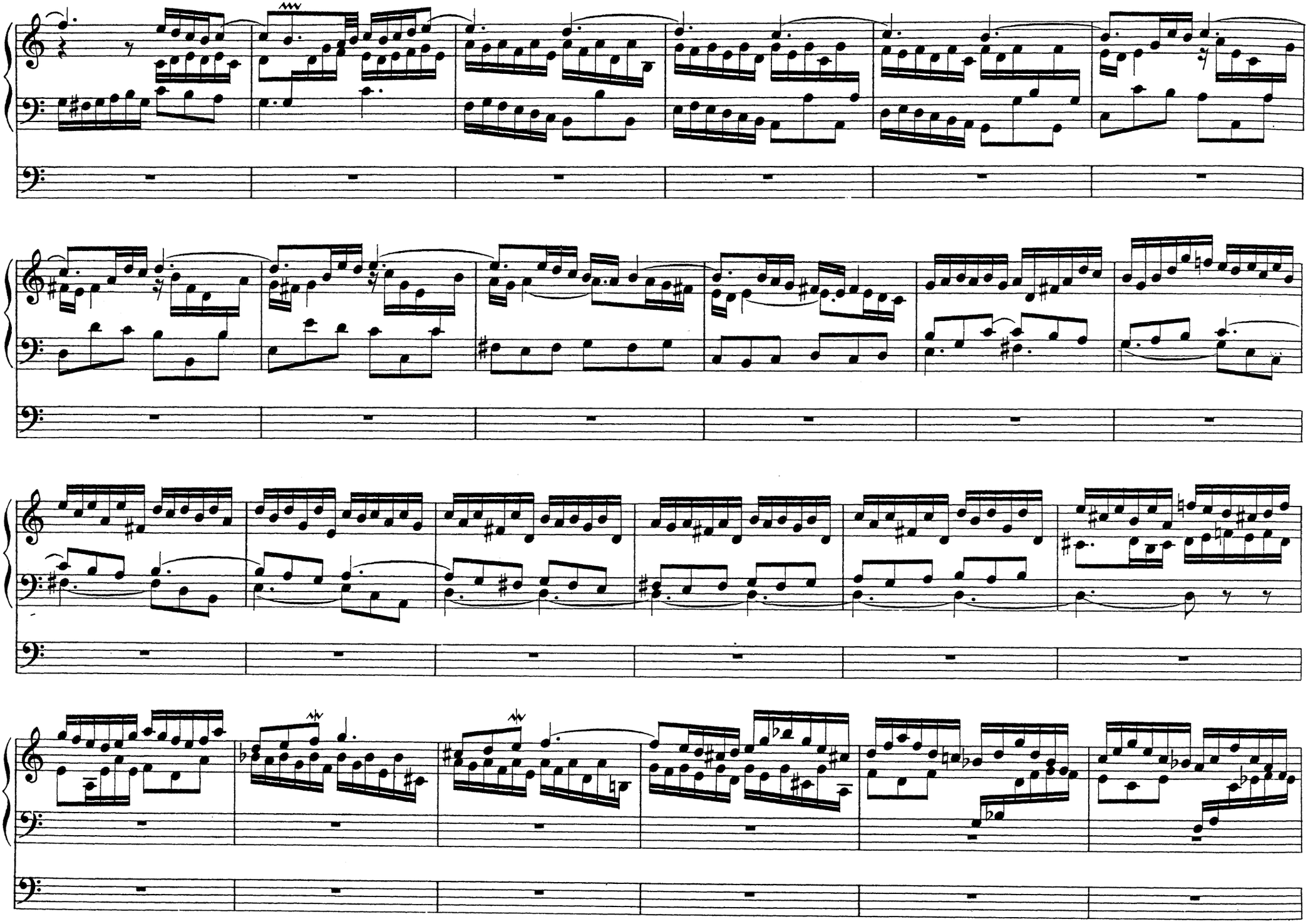


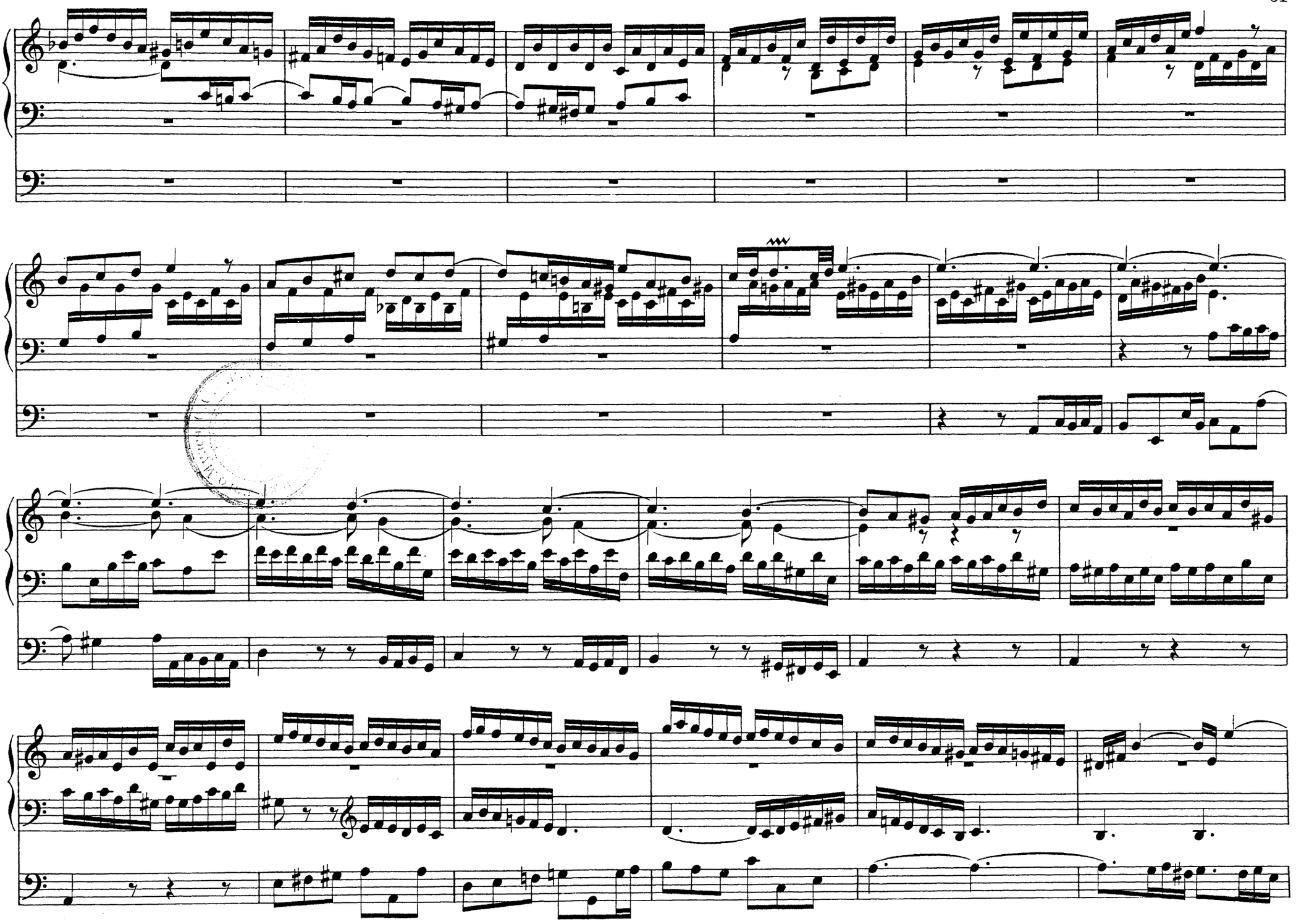


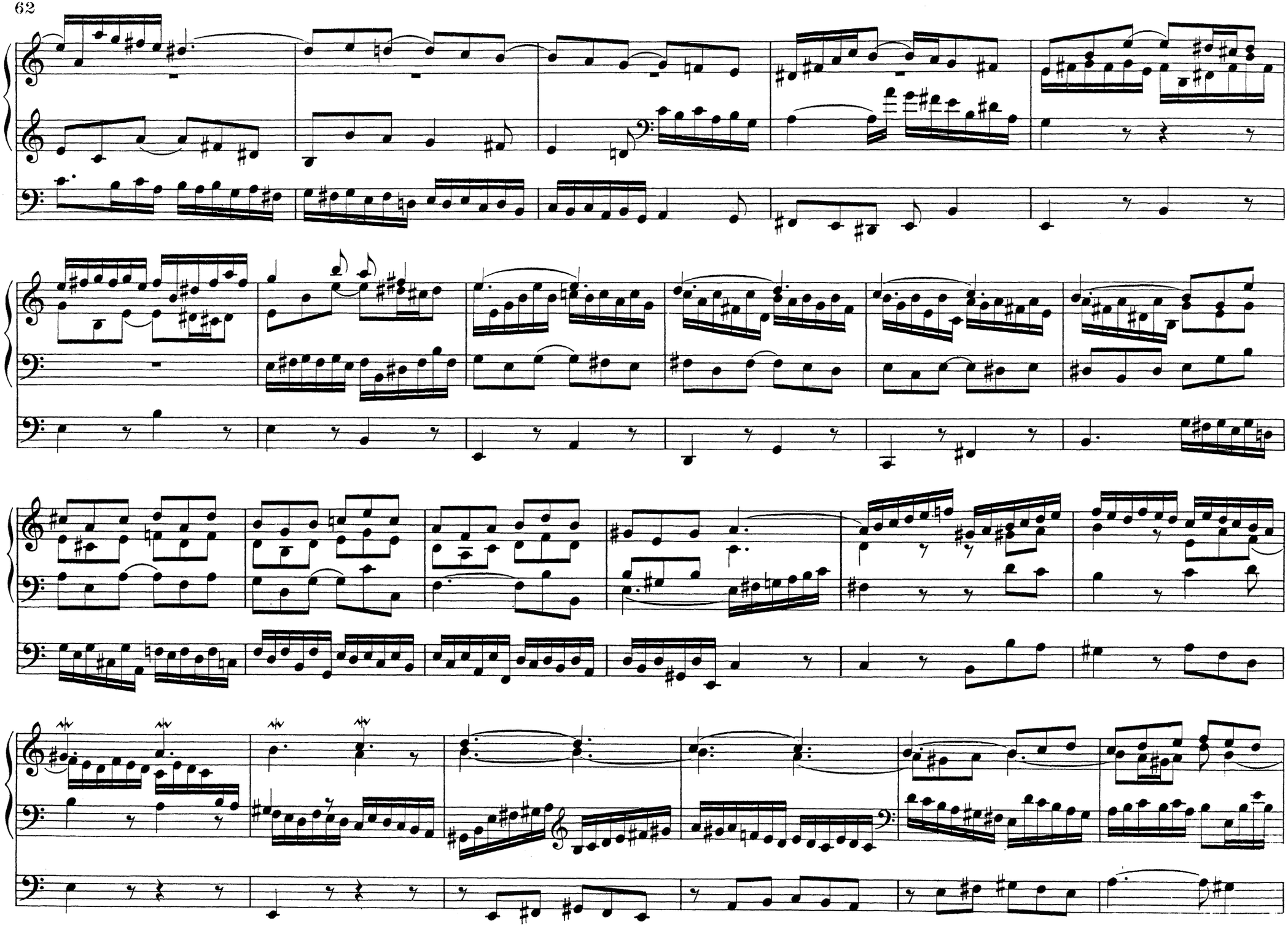
FUGA.

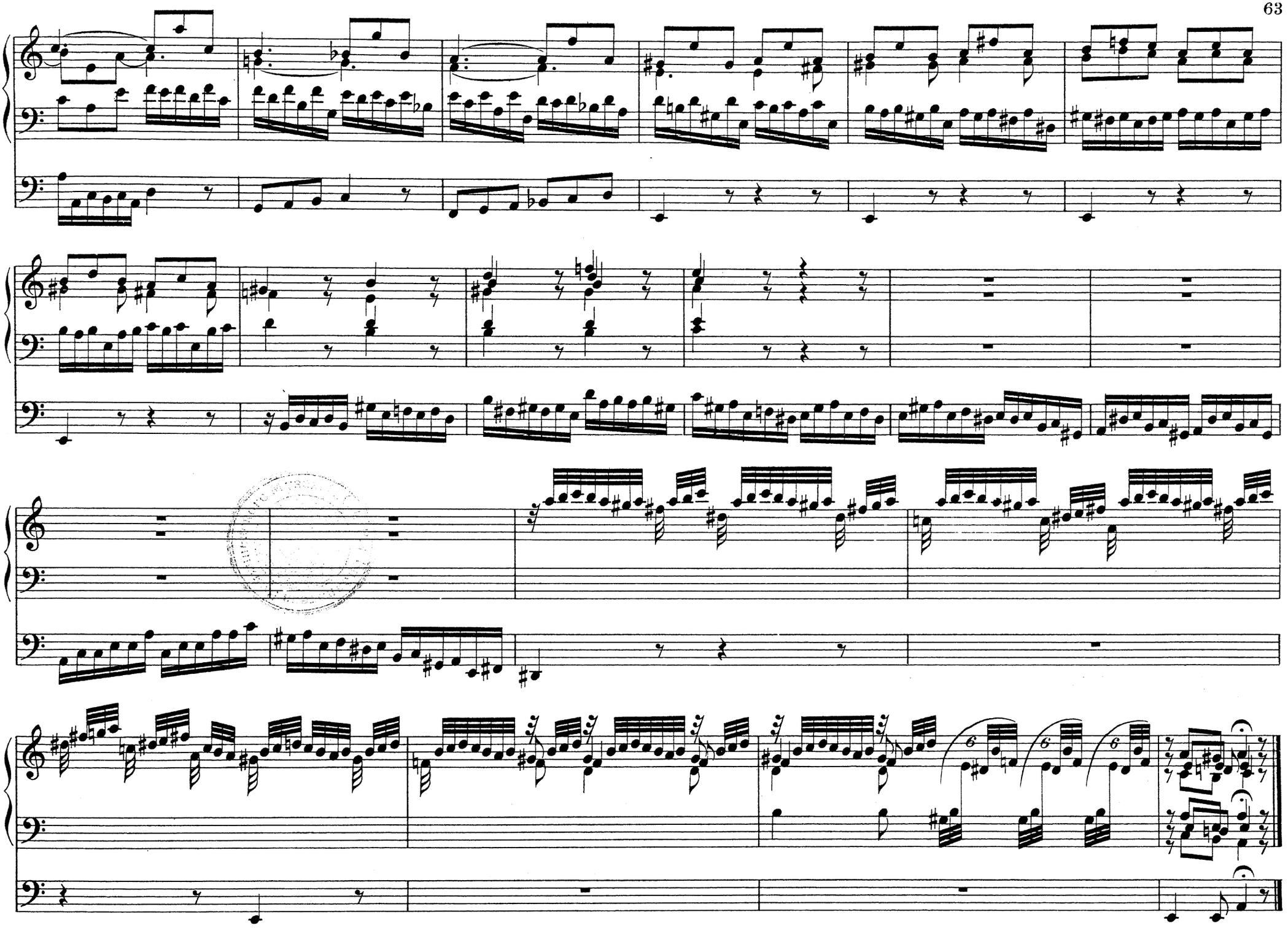




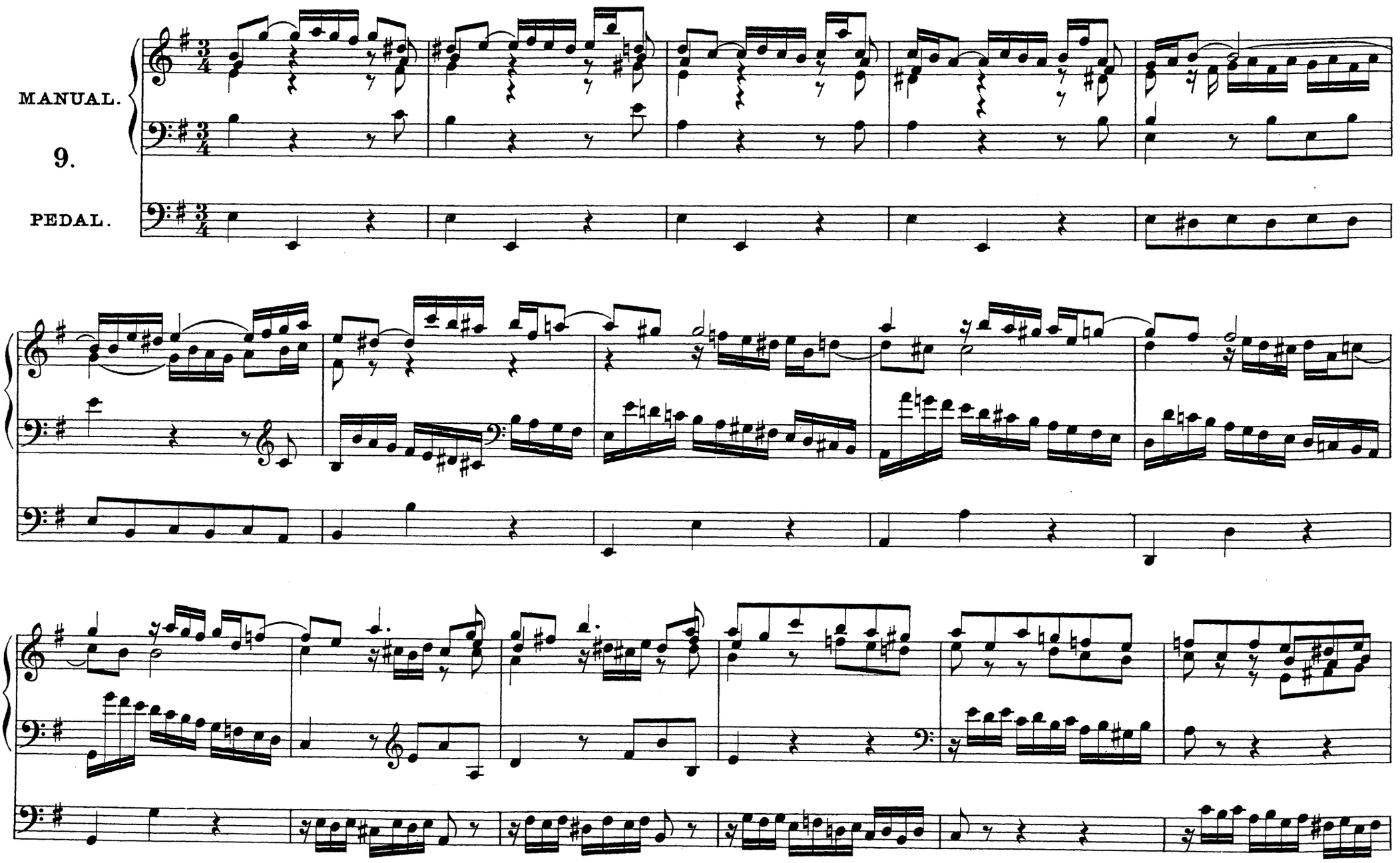


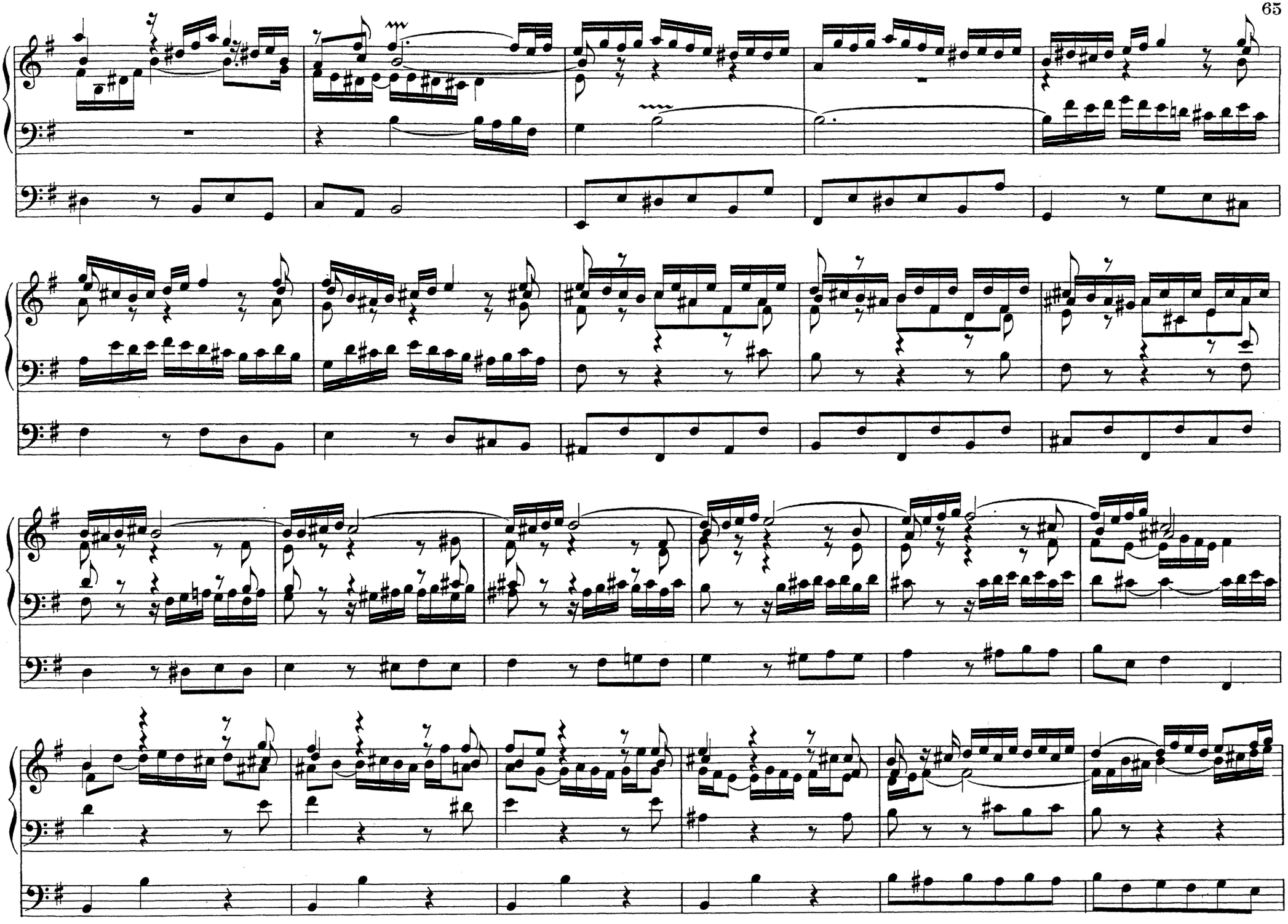


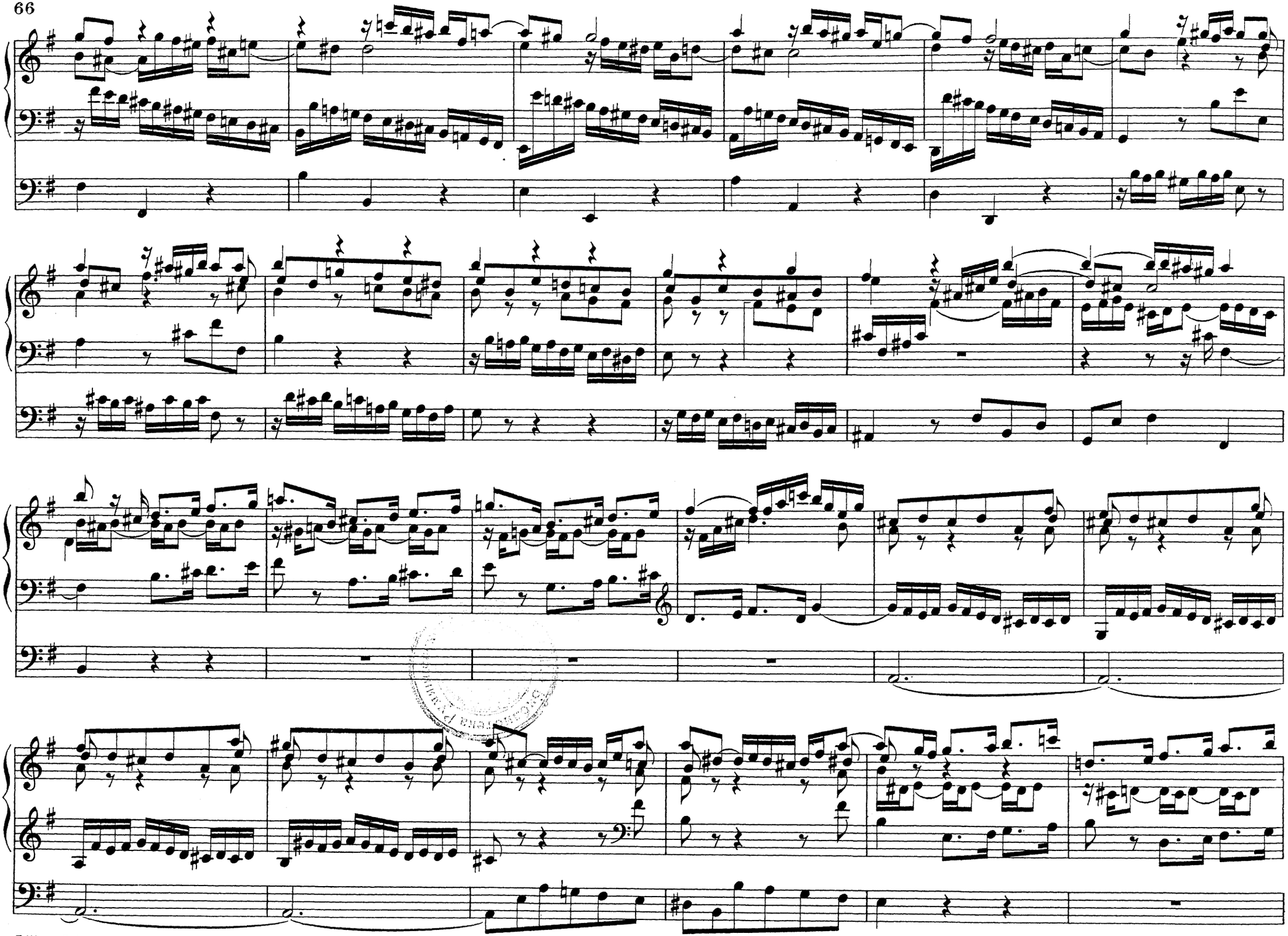


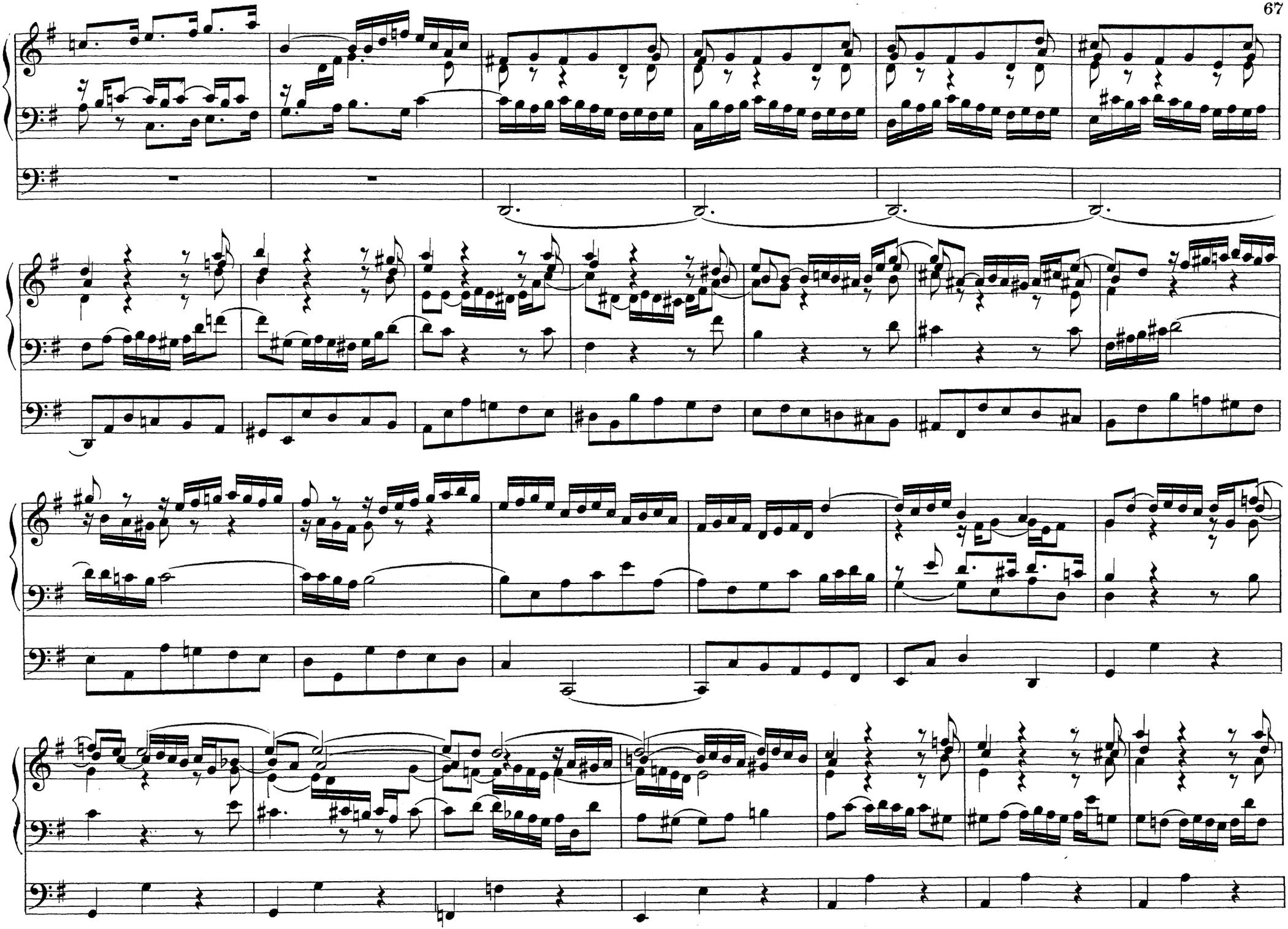


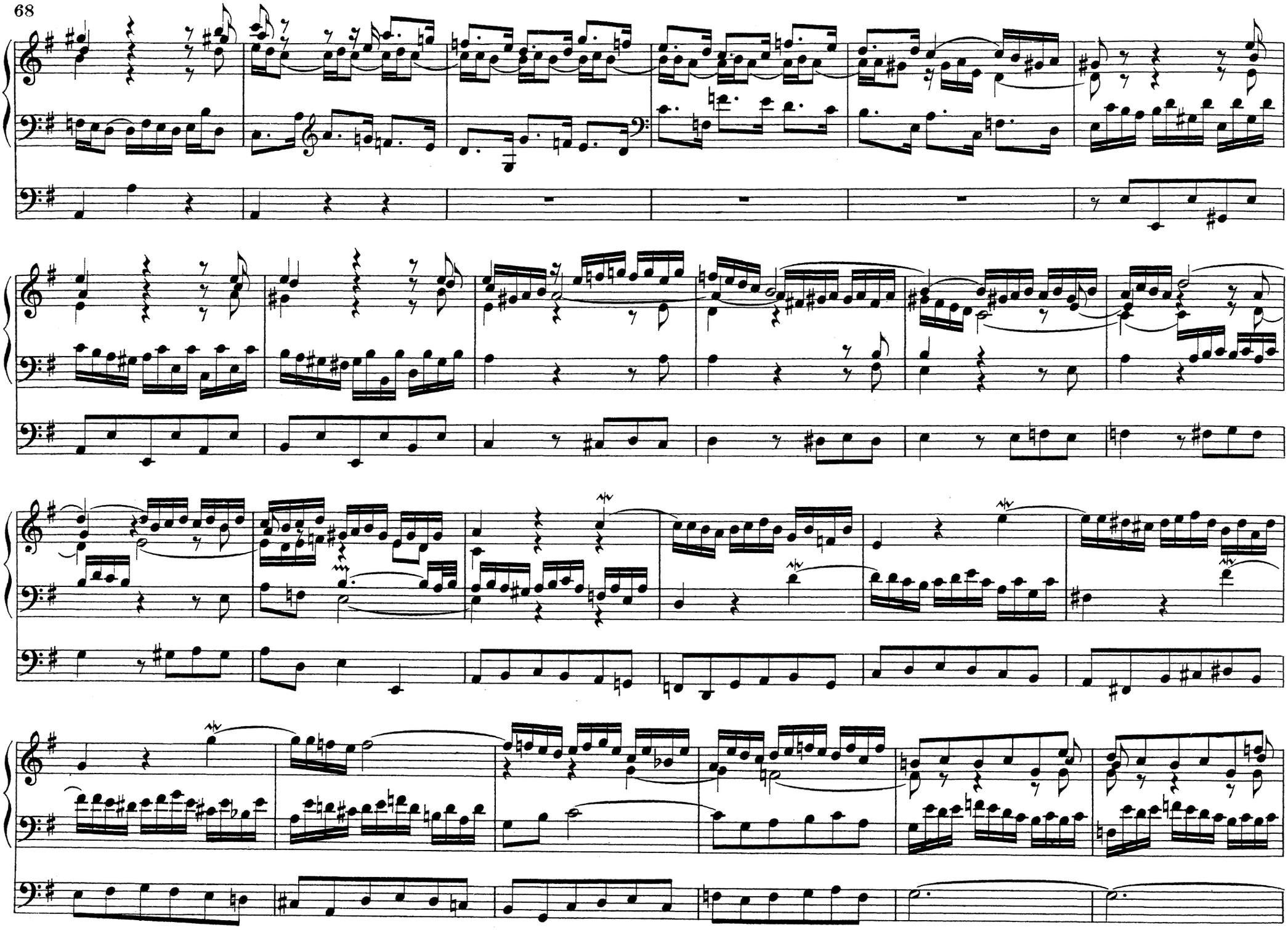
# PRAELUDIUM et FUGA.

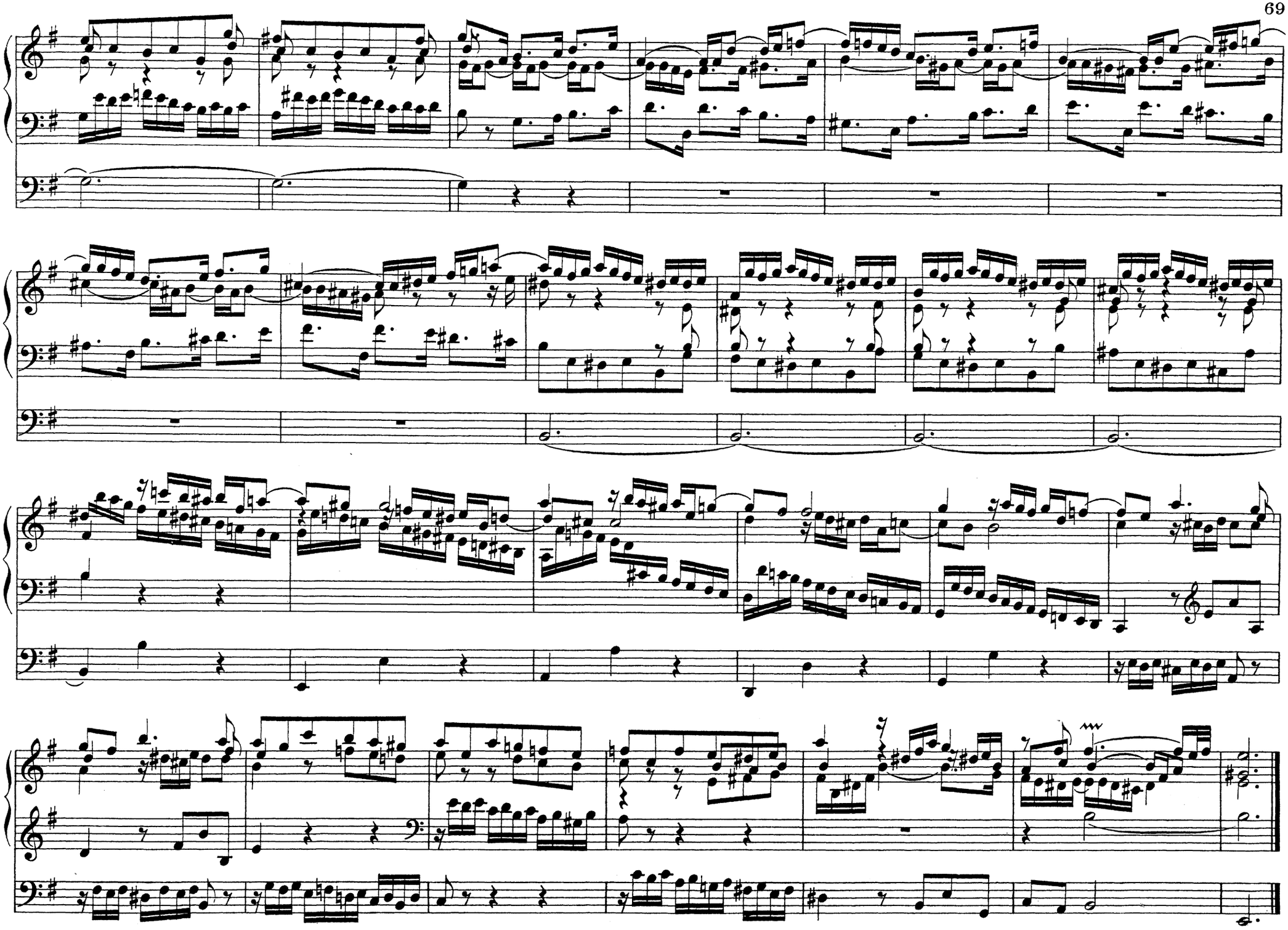




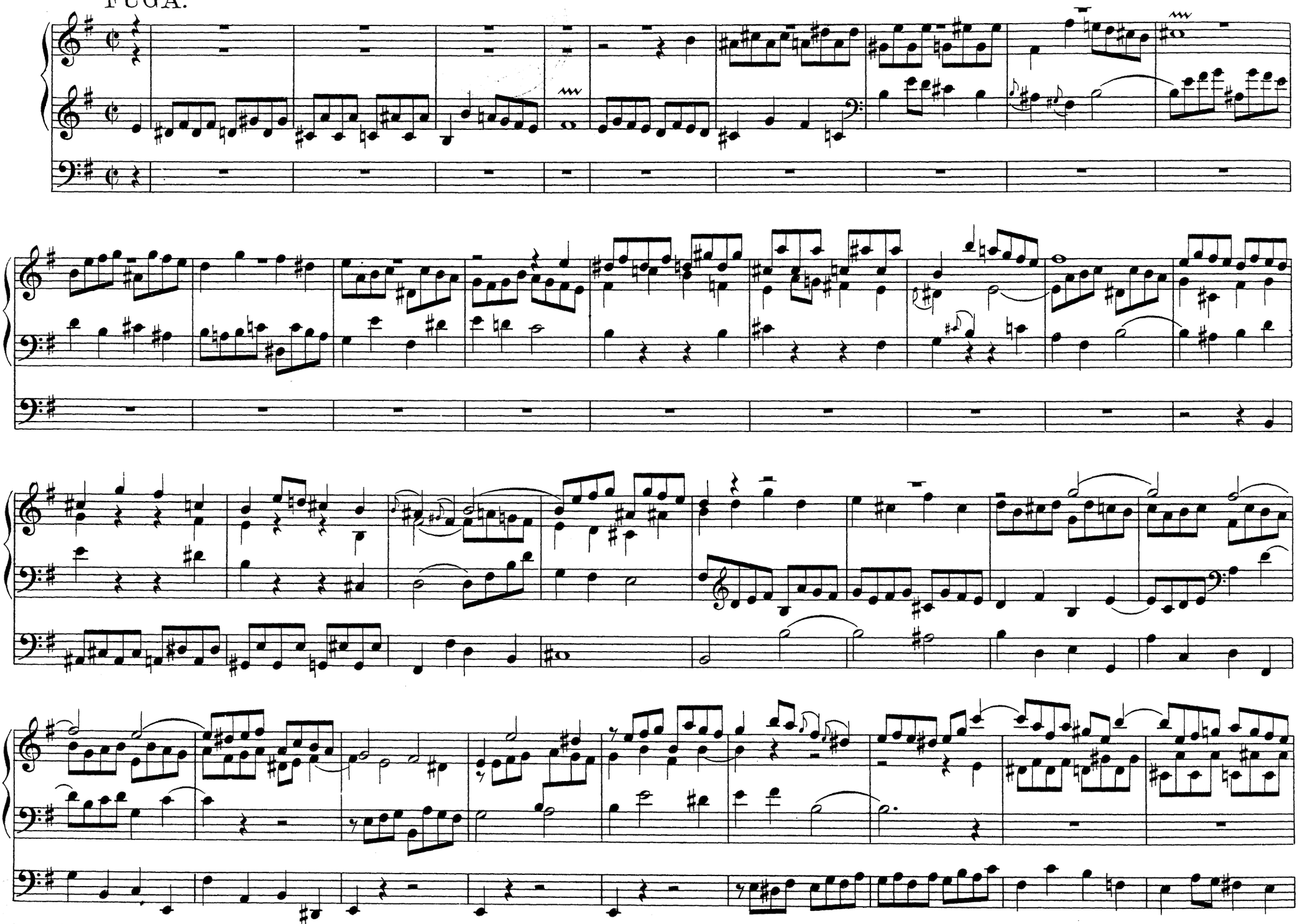


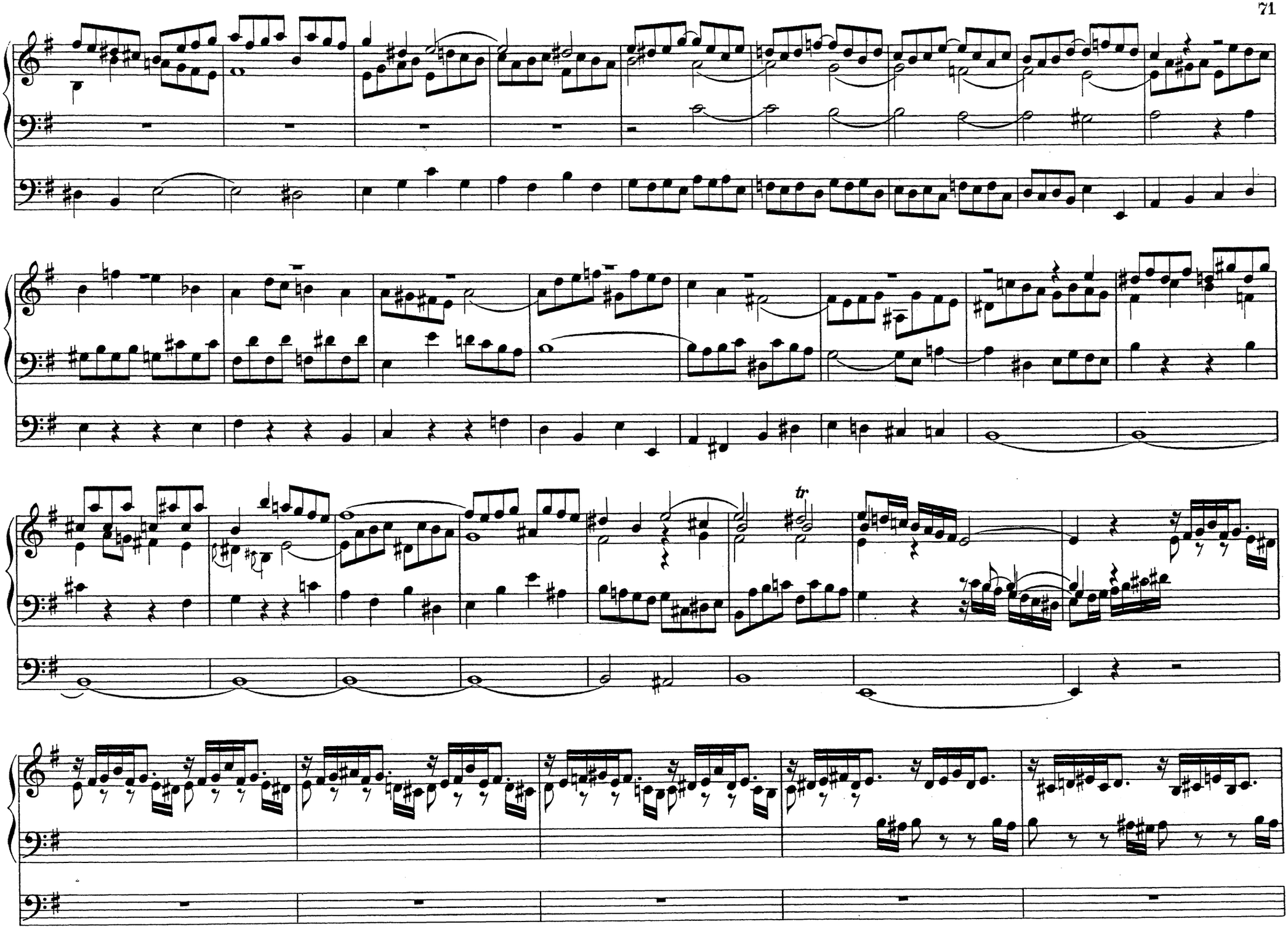


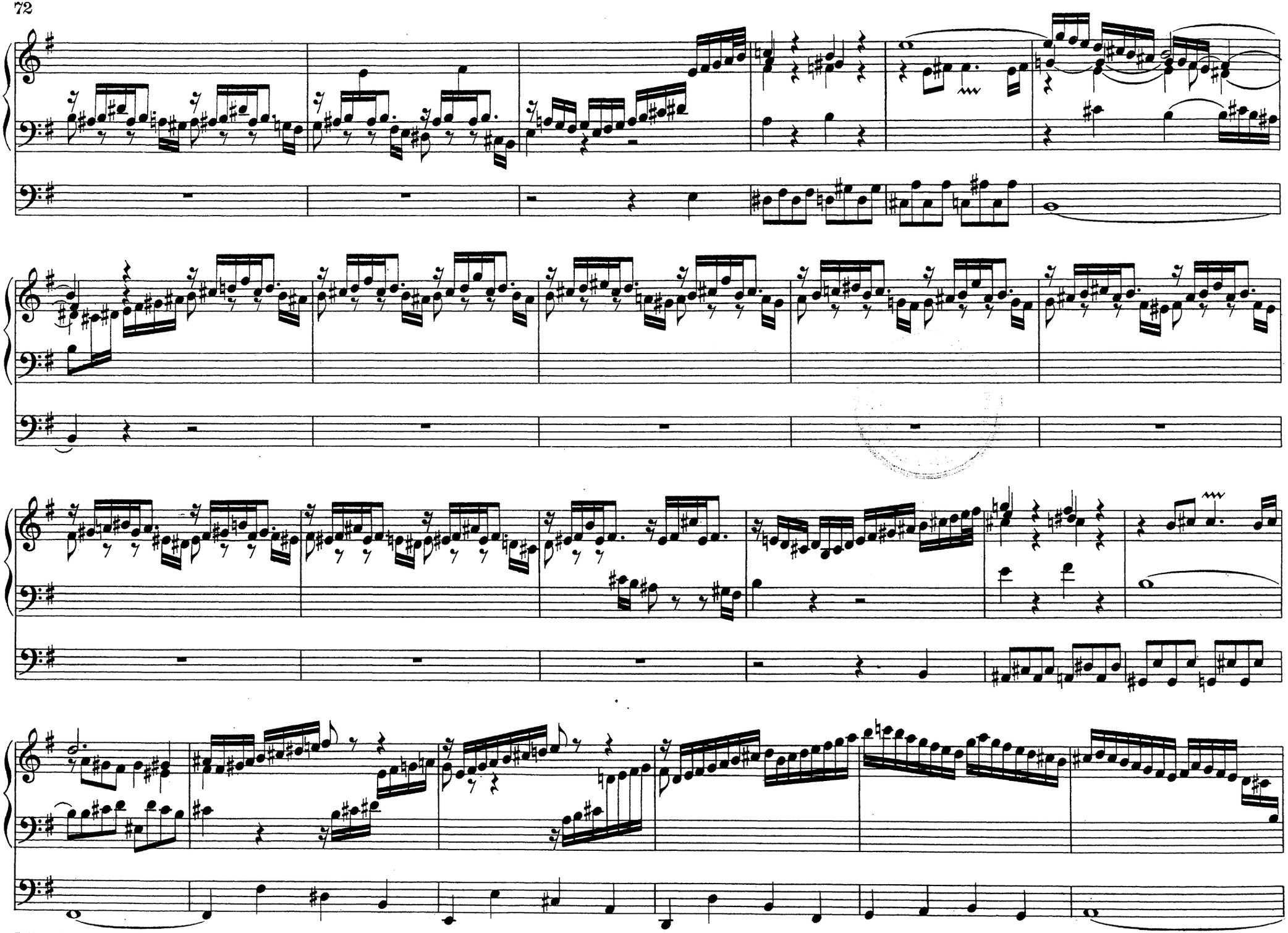


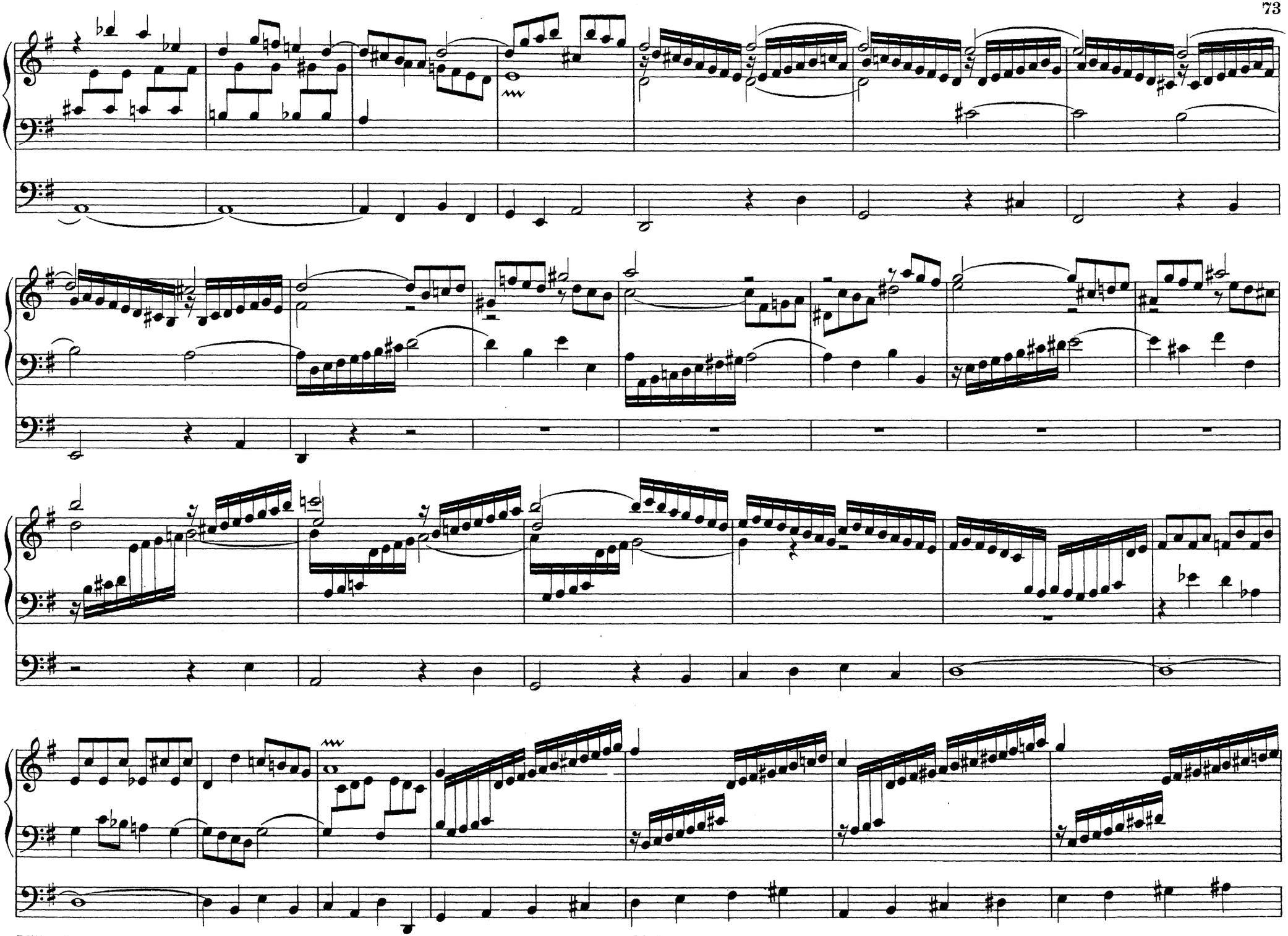


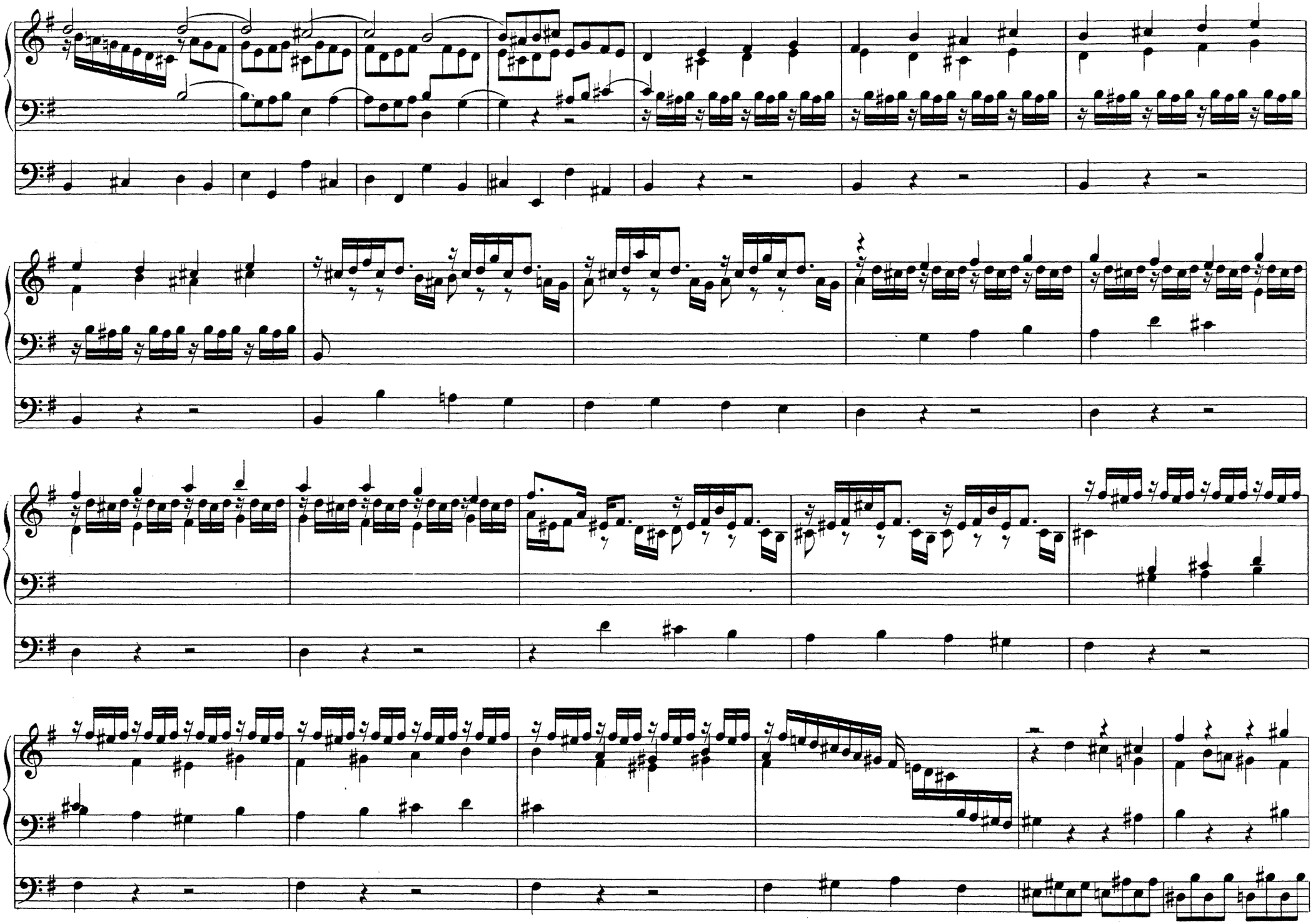
# FUGA.

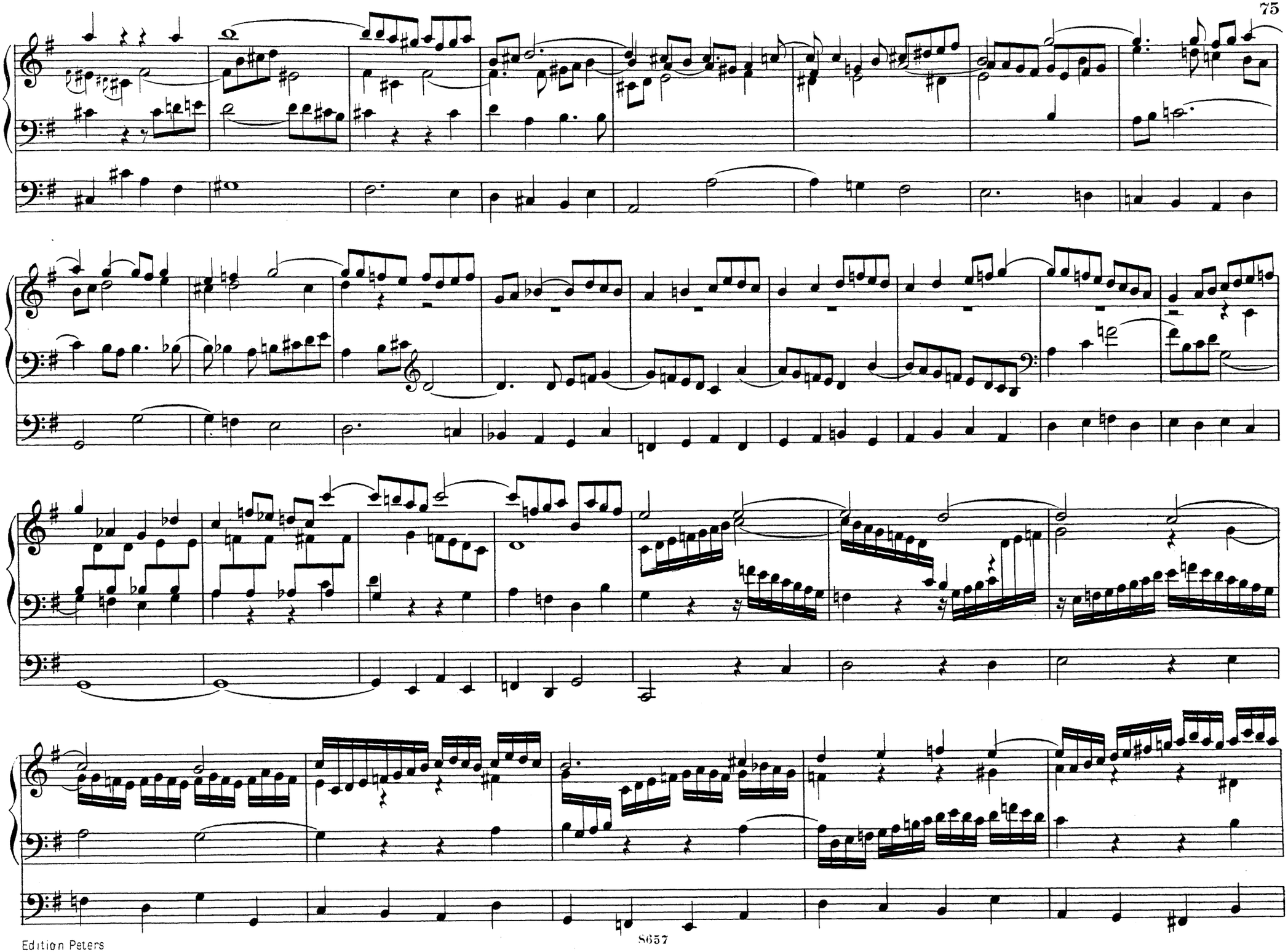


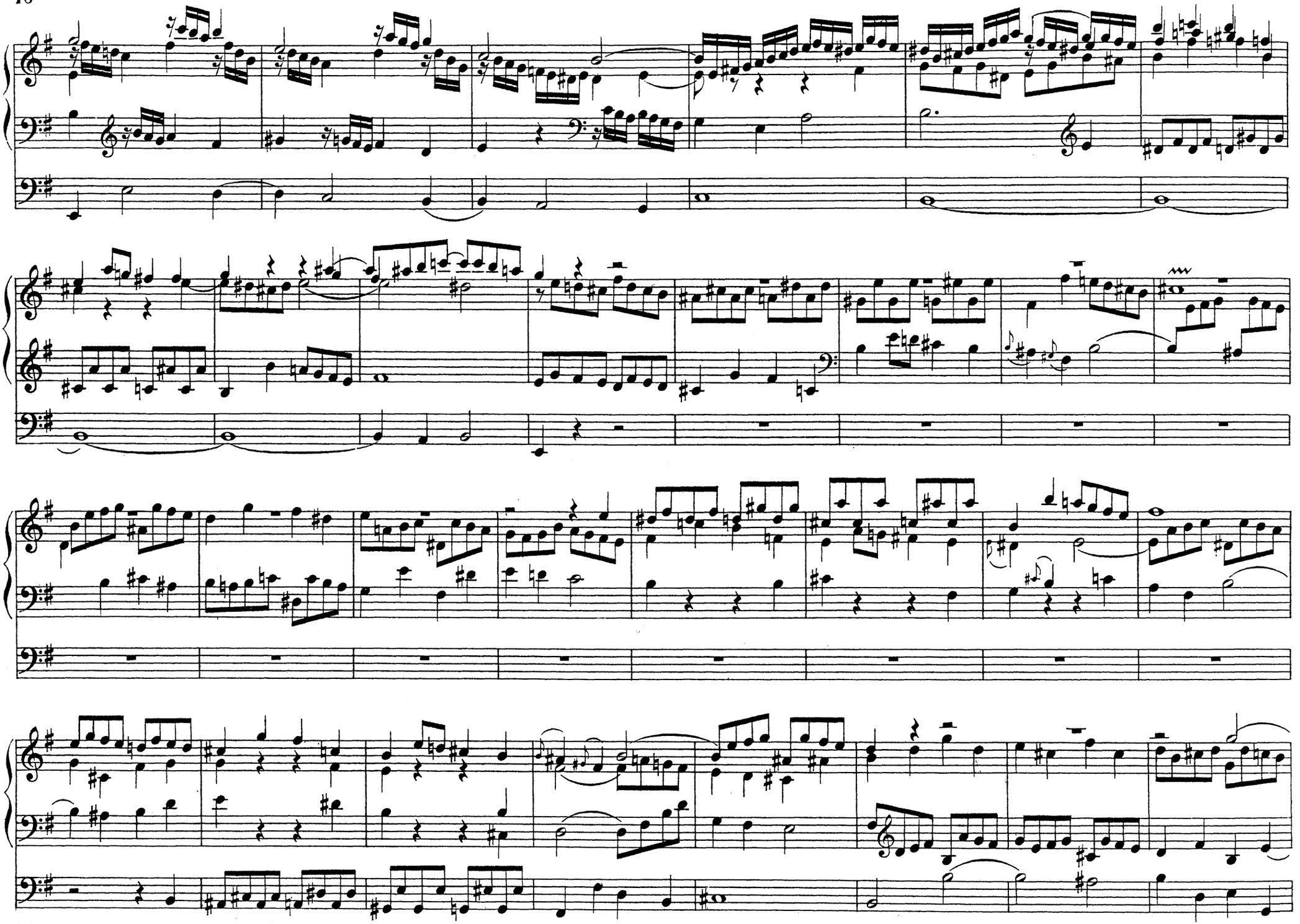

tr

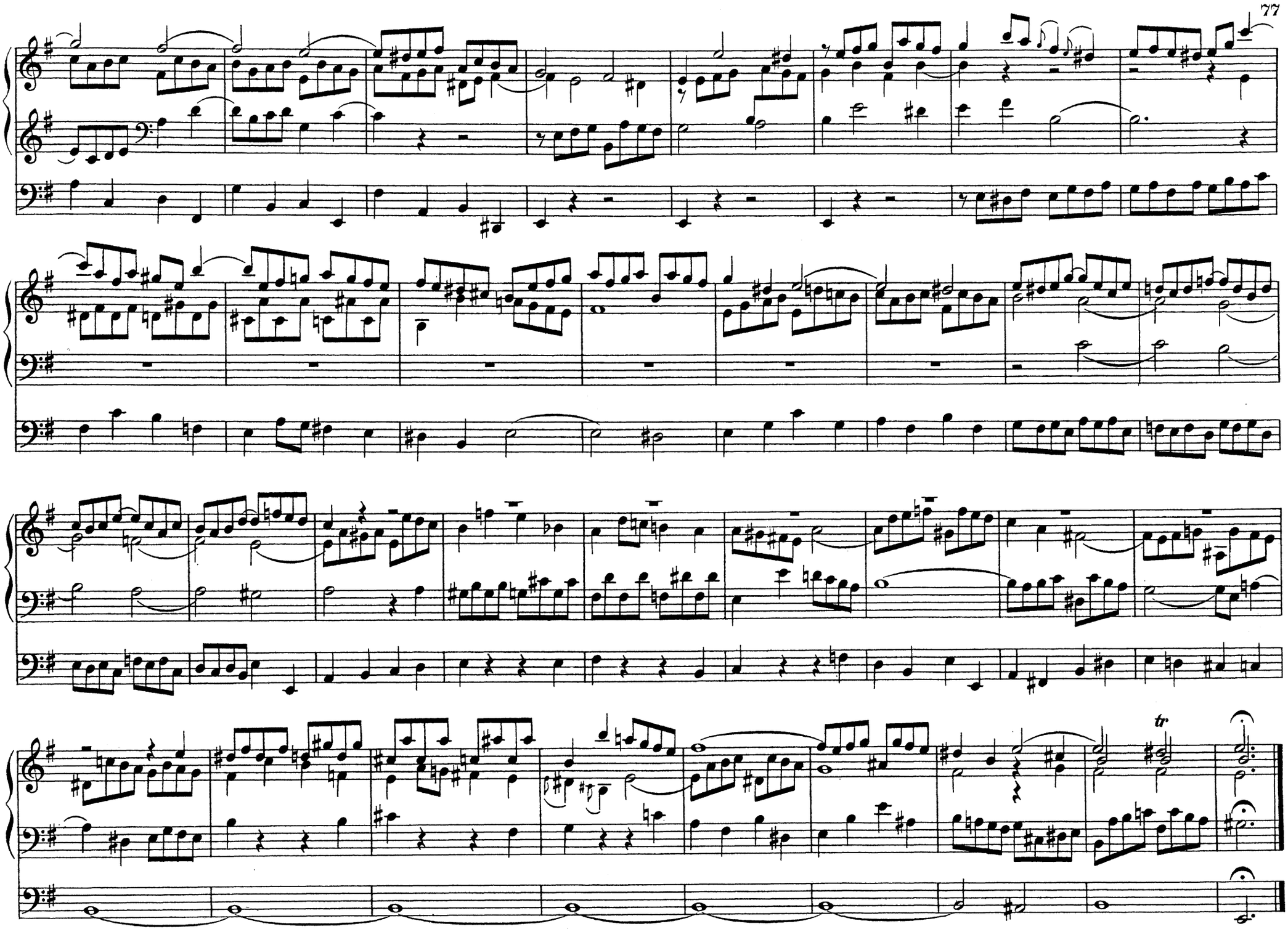






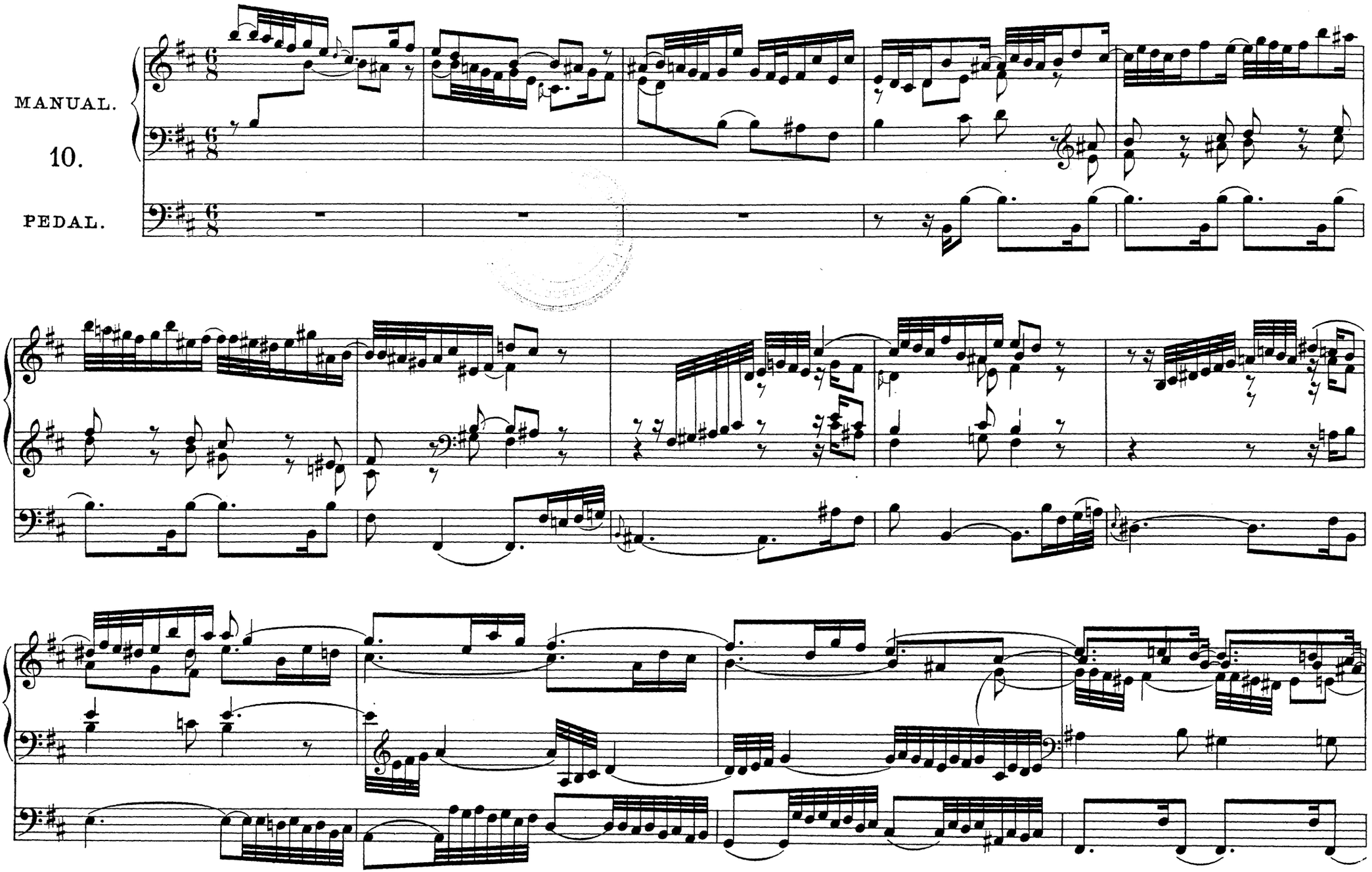


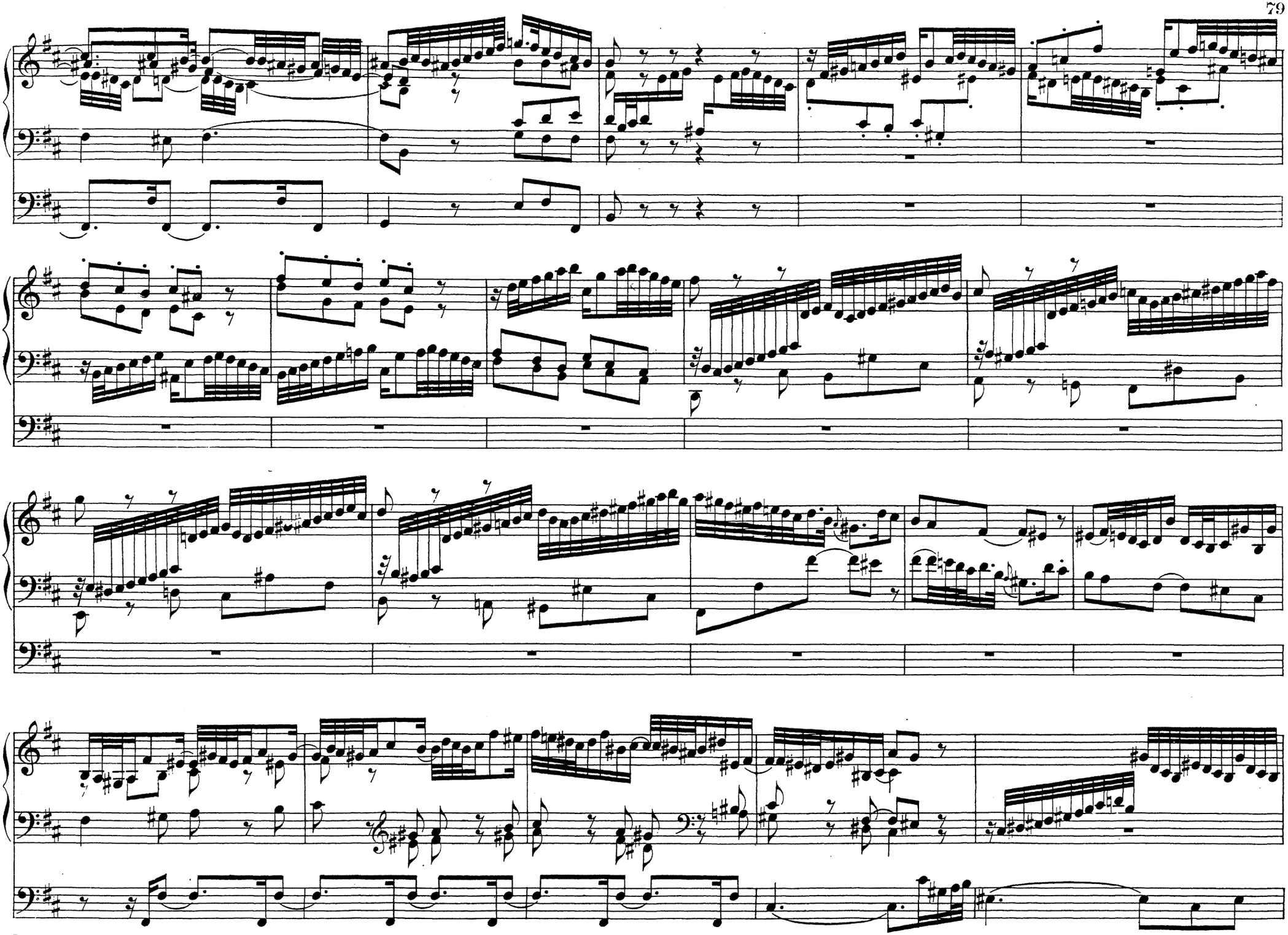


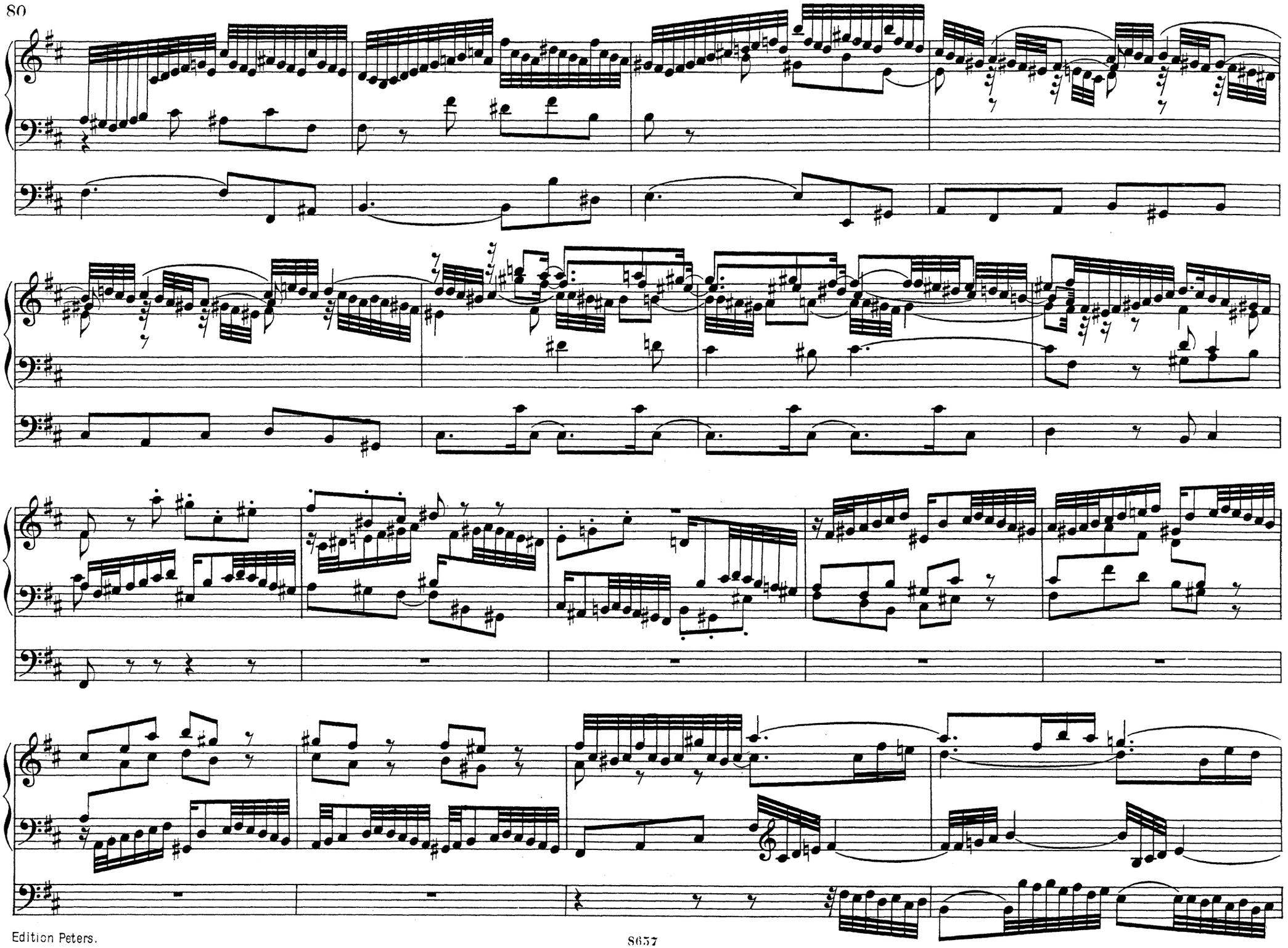

tr

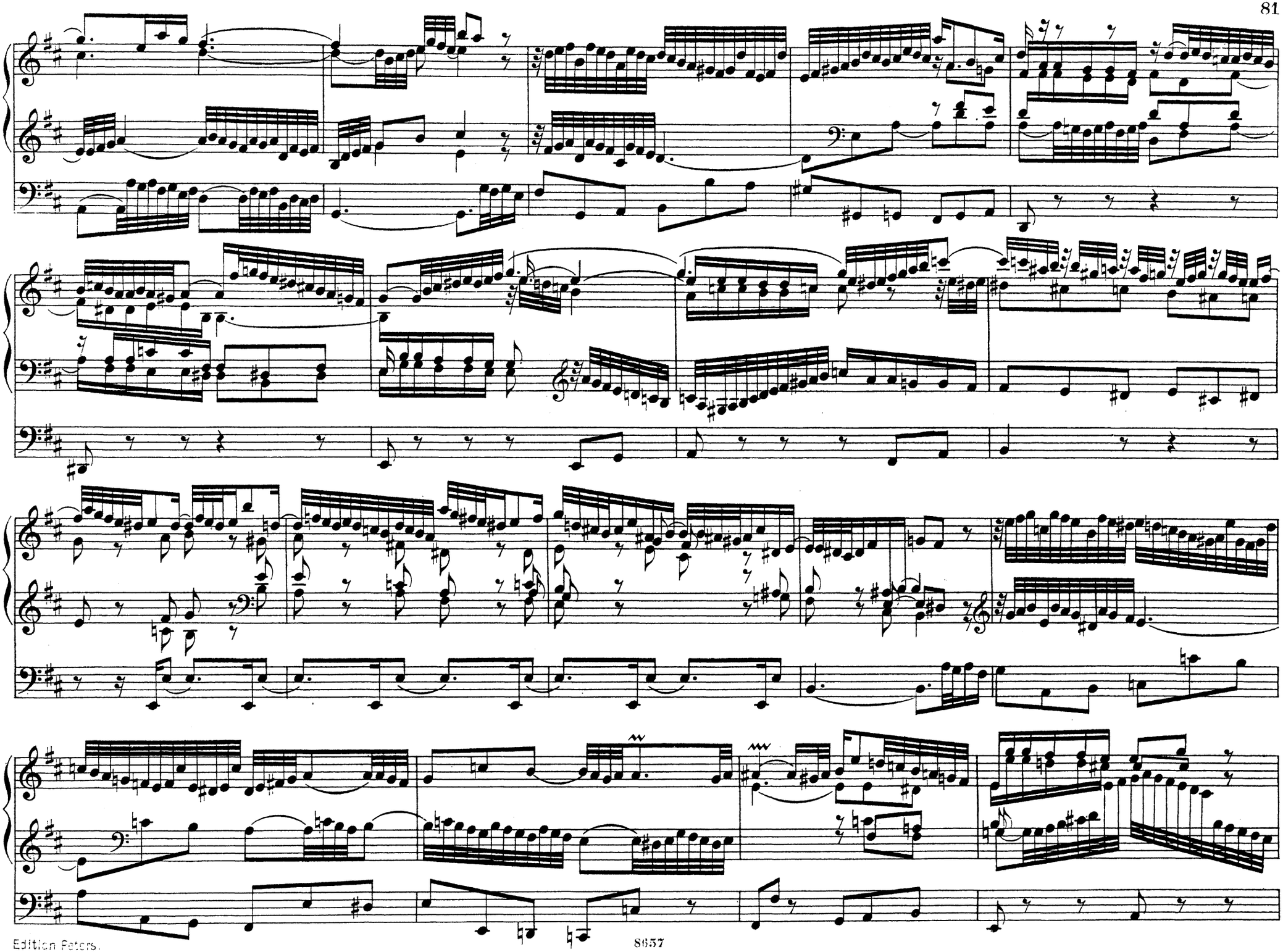
# PRAELUDIUM et FUGA

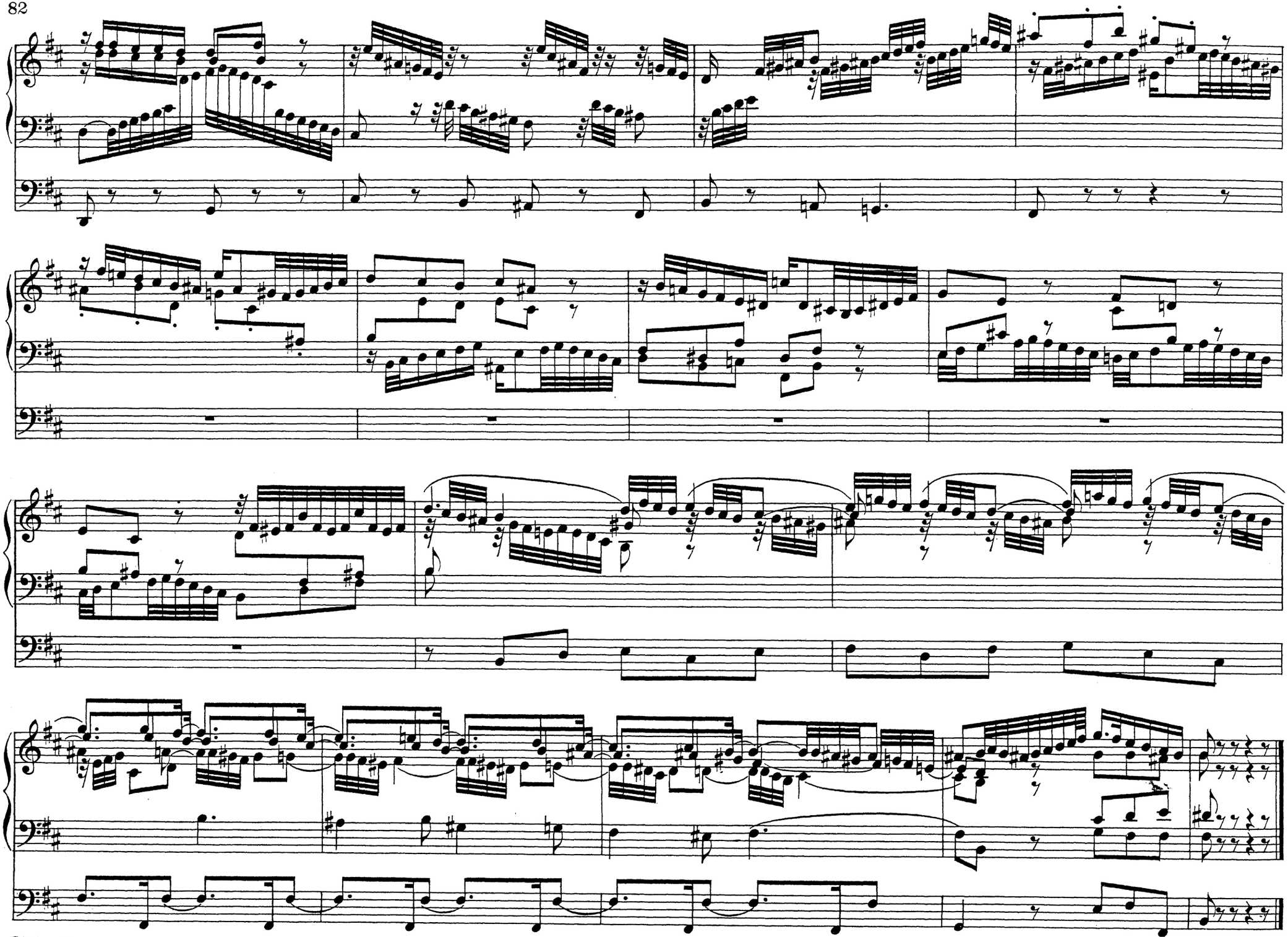
pro Organo pleno.

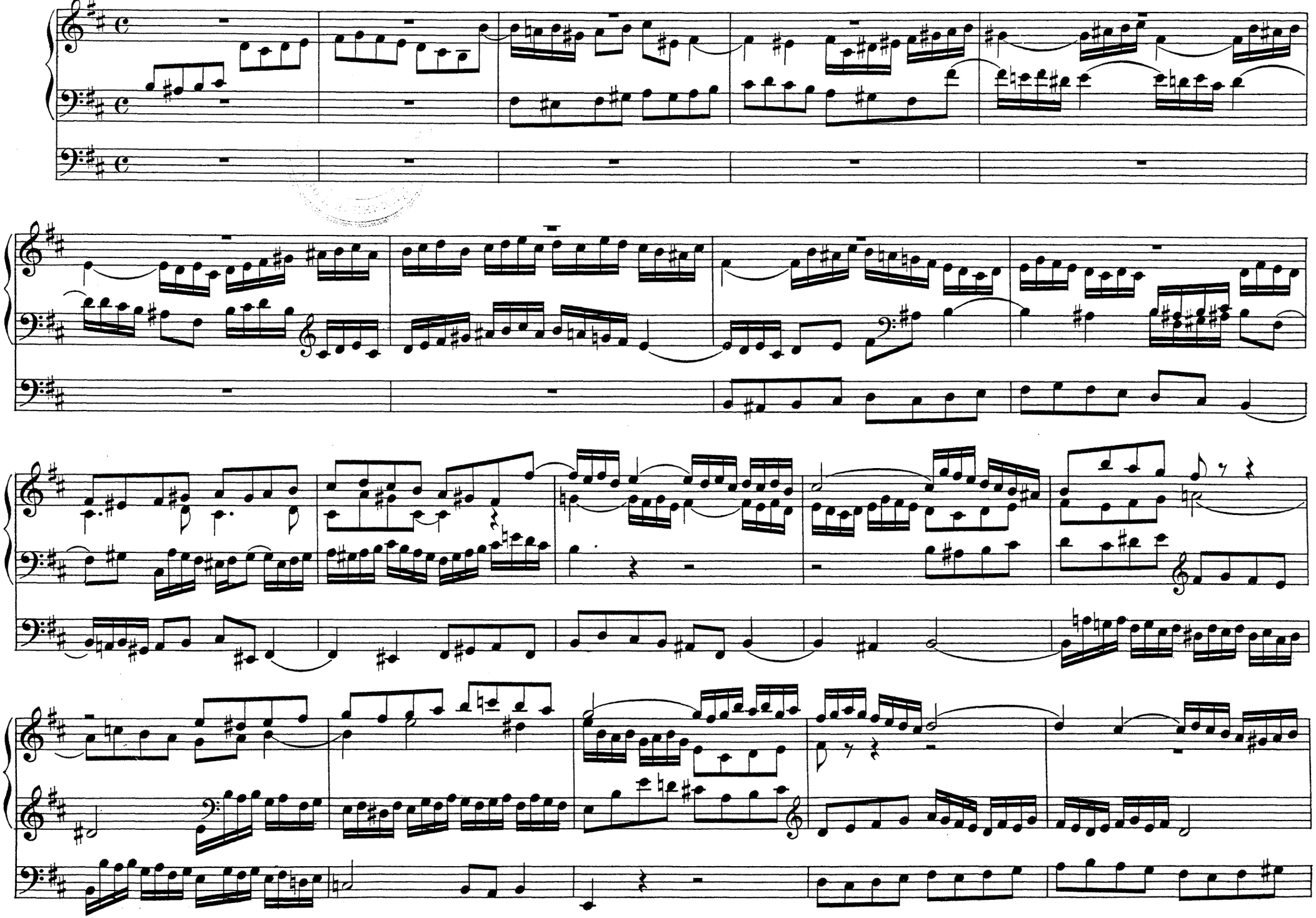


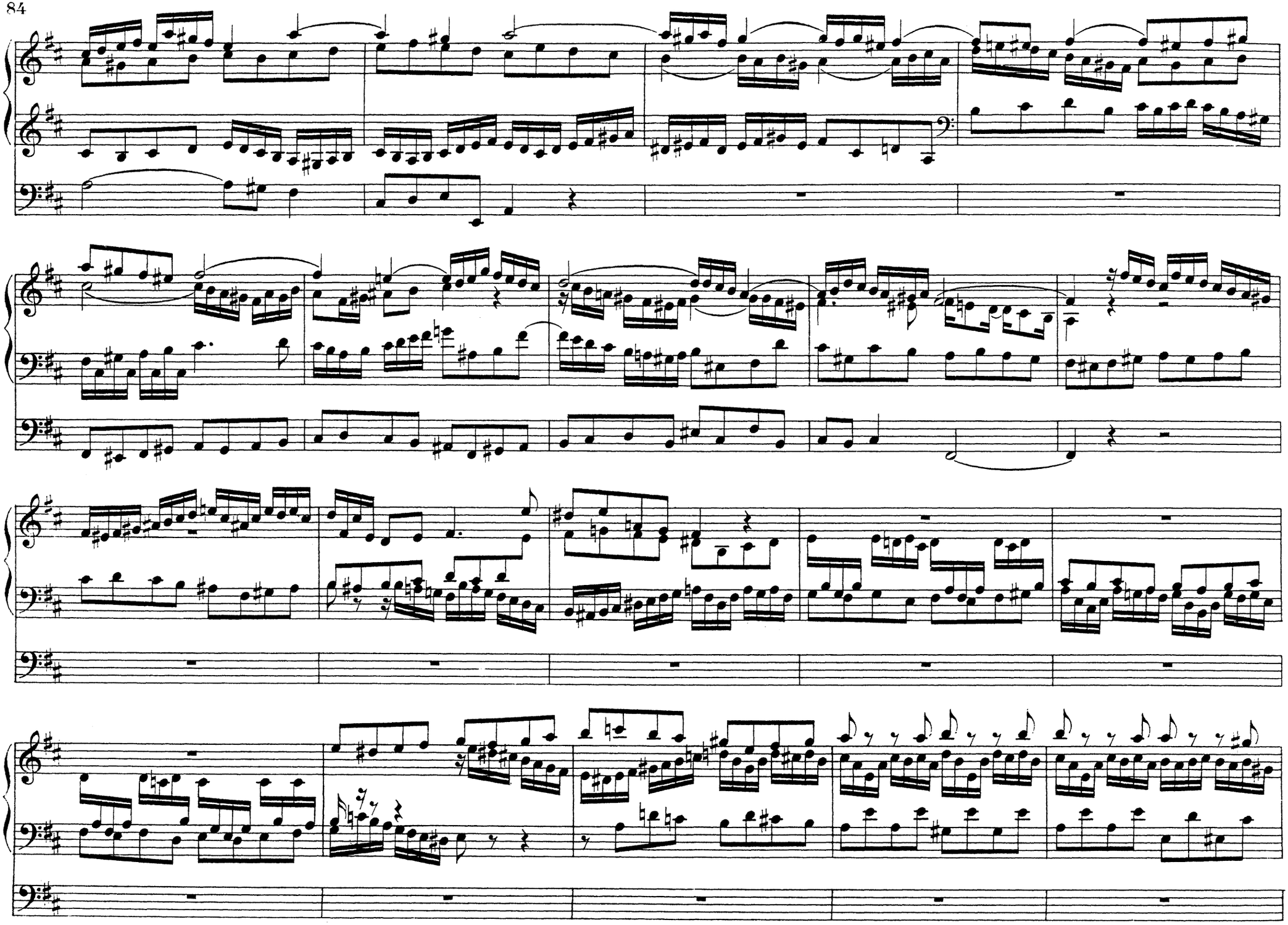


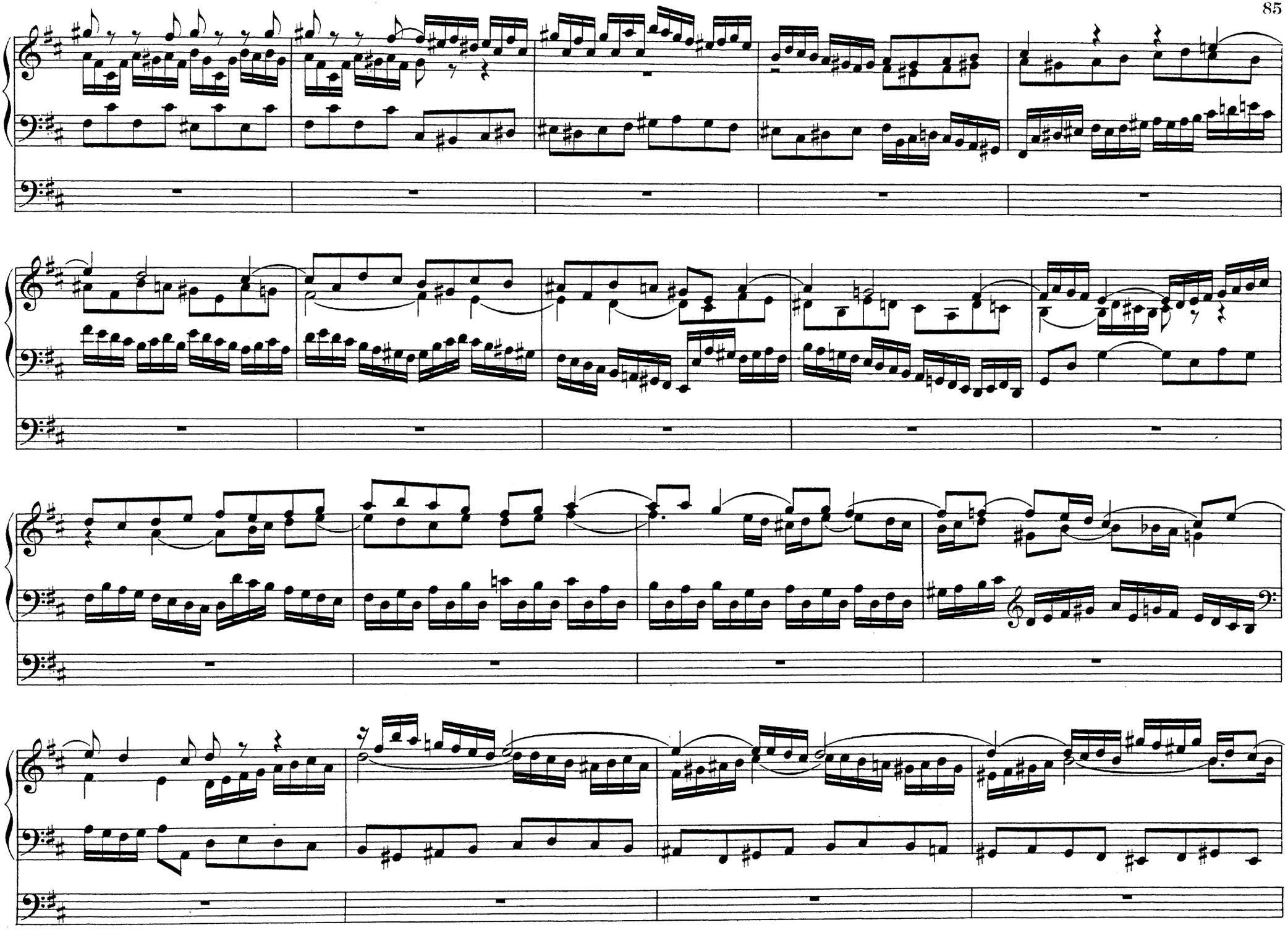


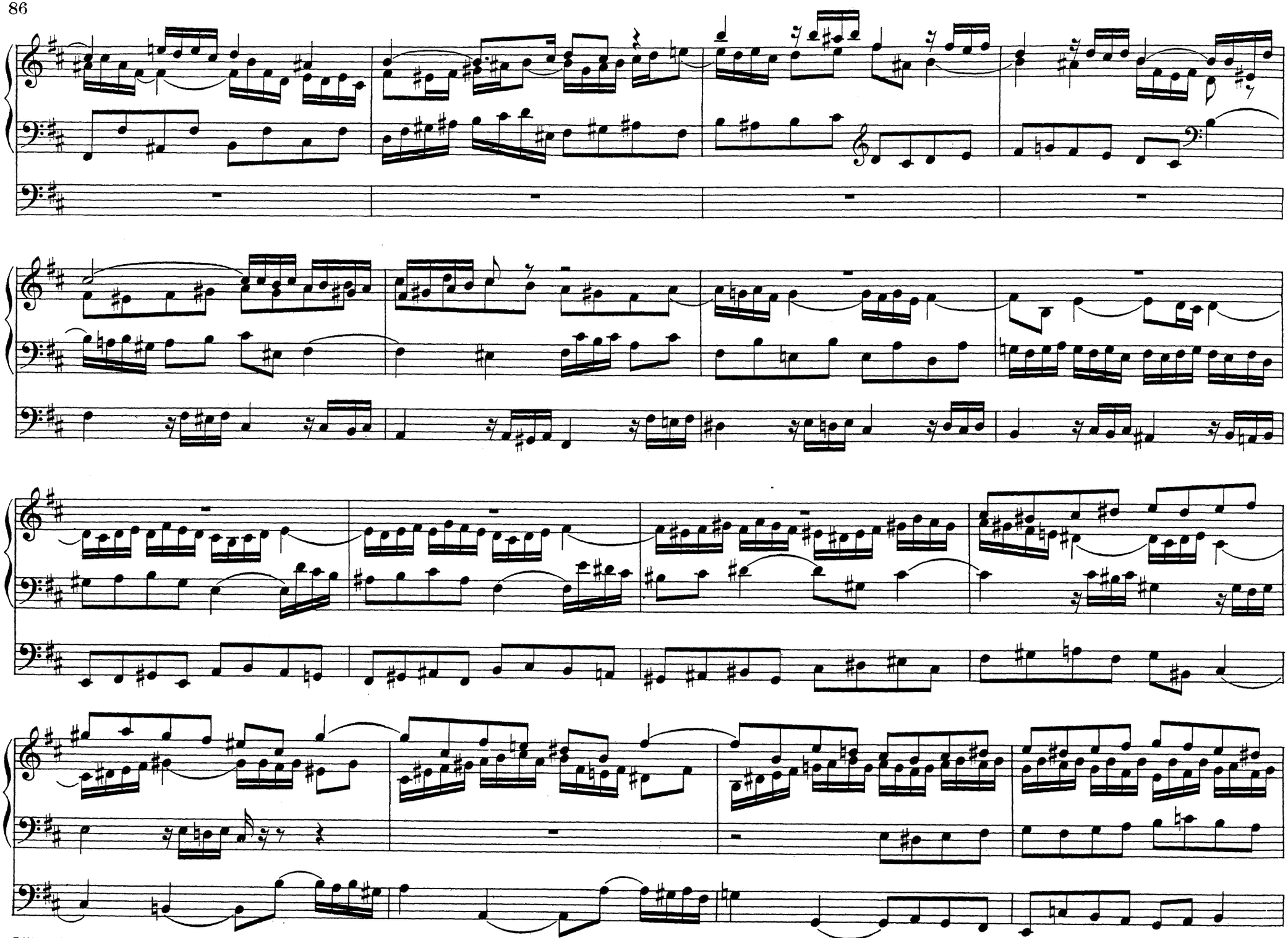


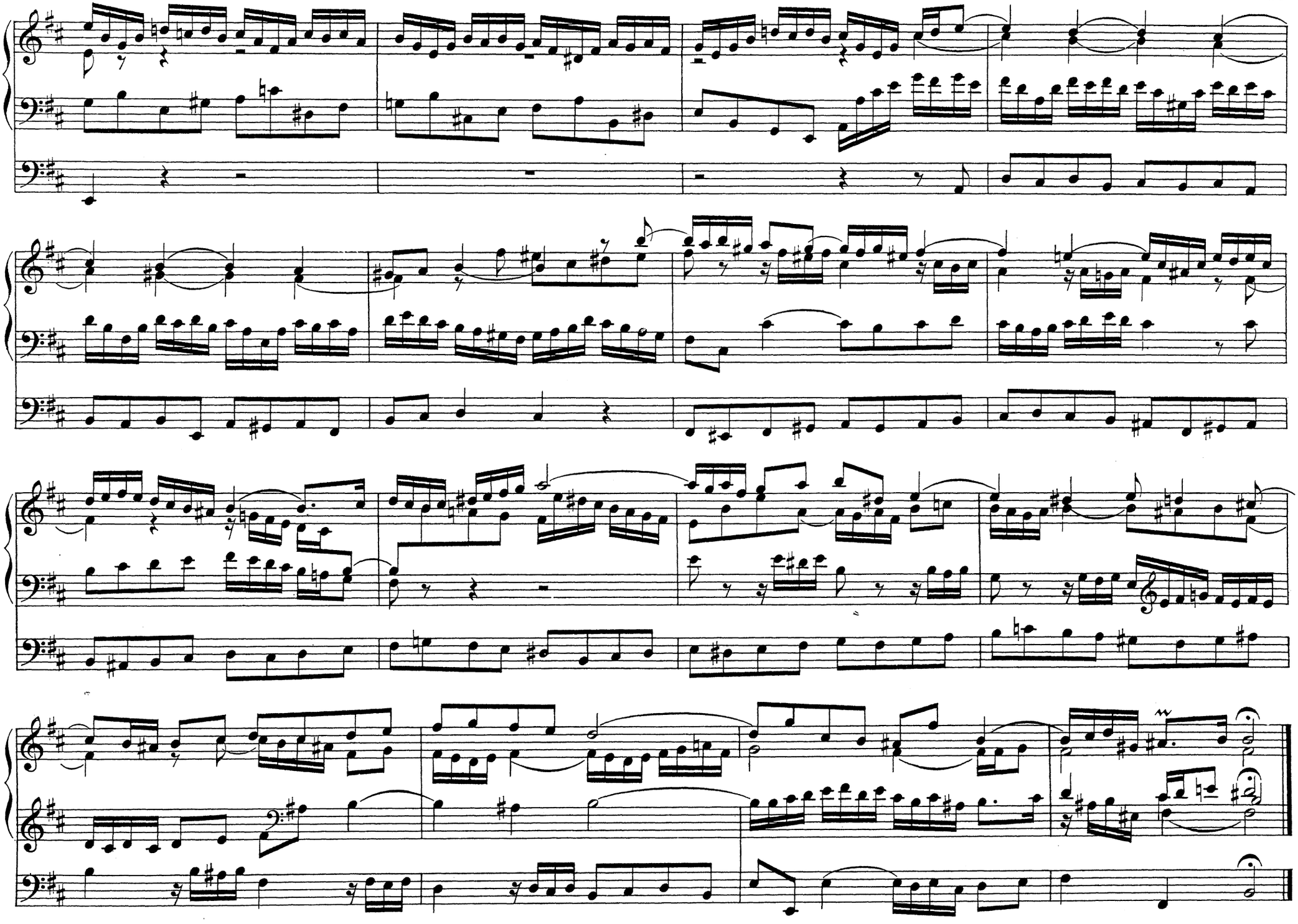












# Anhang.

## VARIANTE

### zu dem Praeludium aus C dur unter N$^{o}$ 1 (Seite 2).

(Nach der von Forkel überlieferten Handschrift.)

**PRAELUDIUM.**

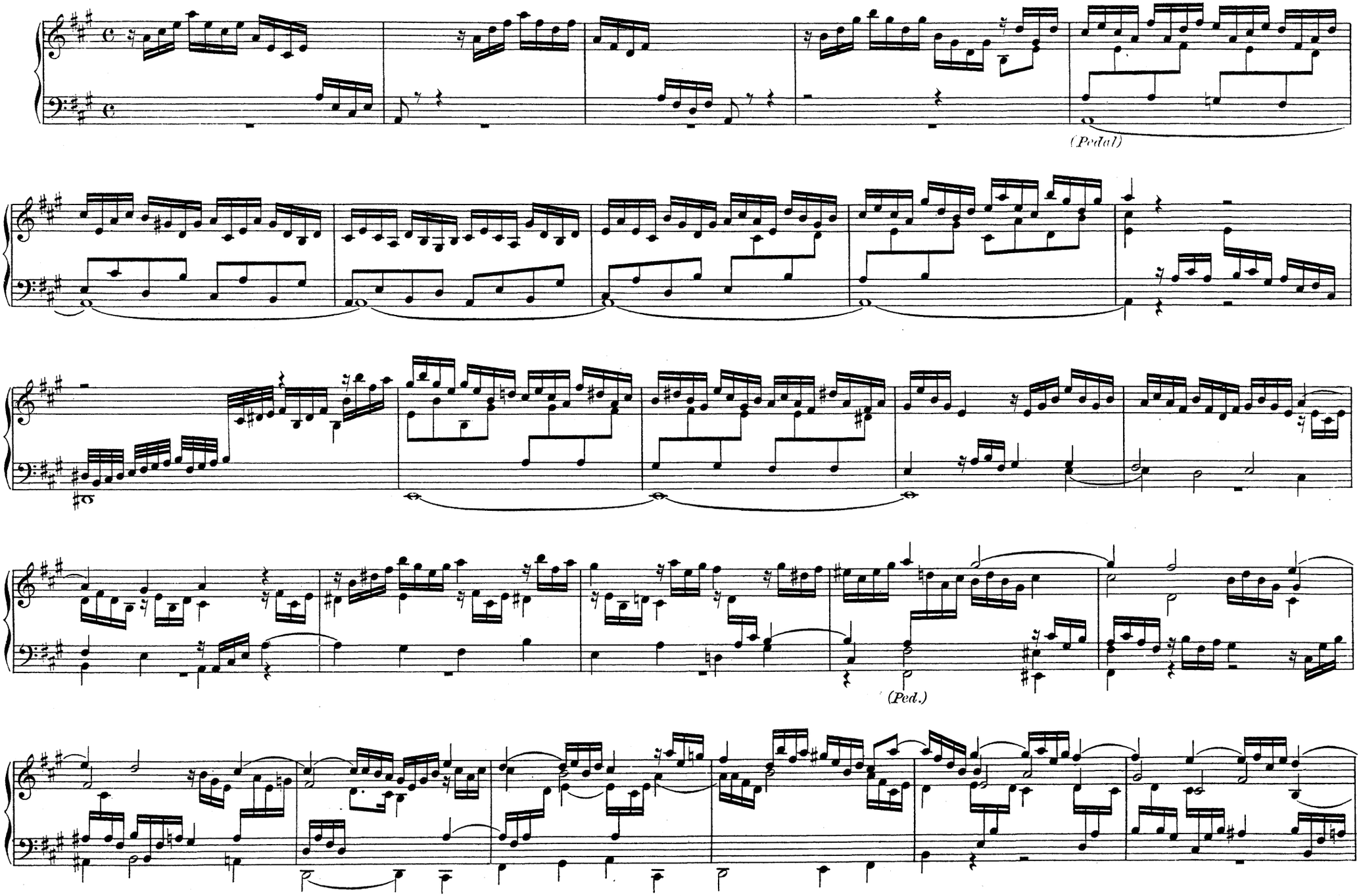
*Pedale*

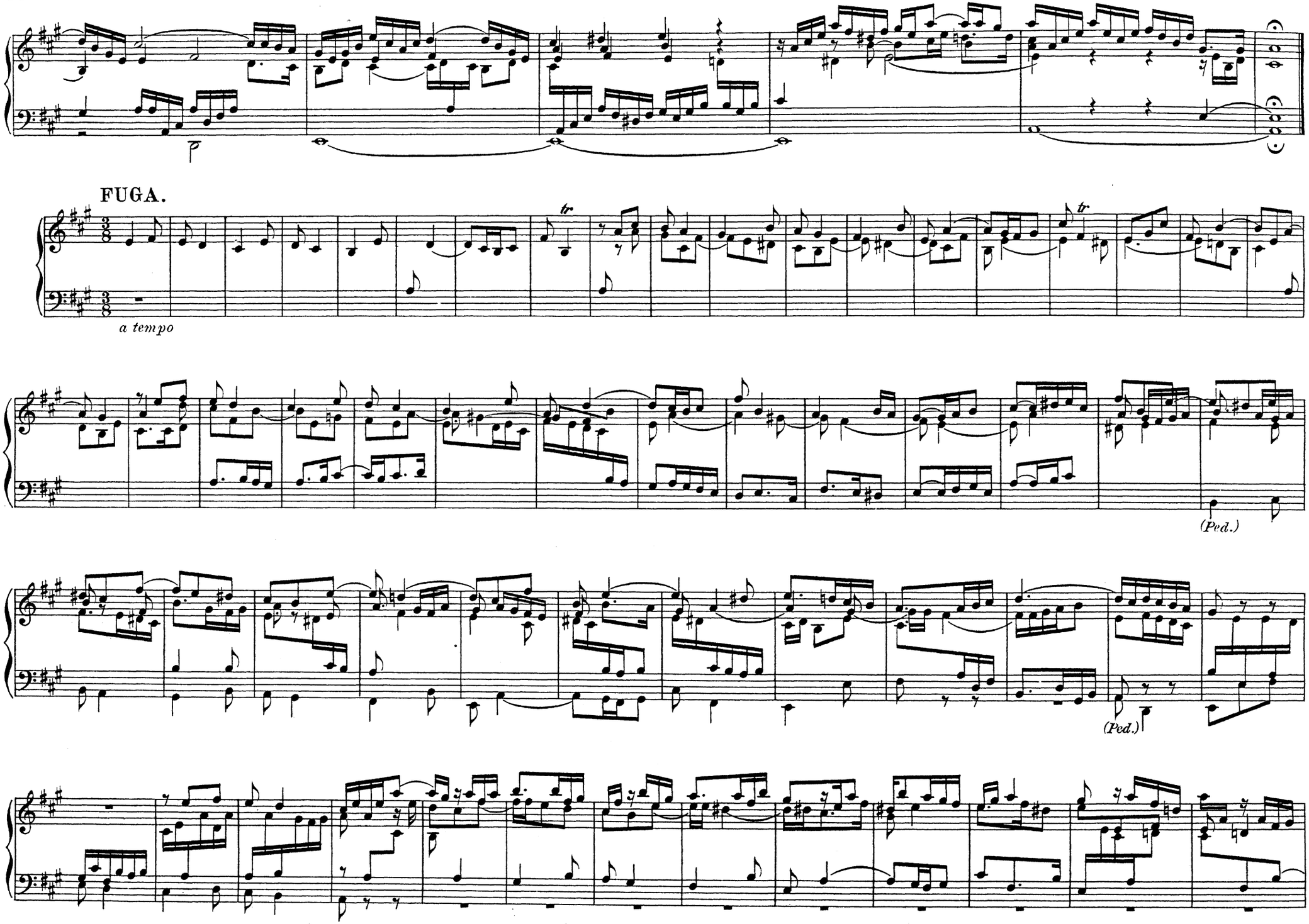
# VARIANTE

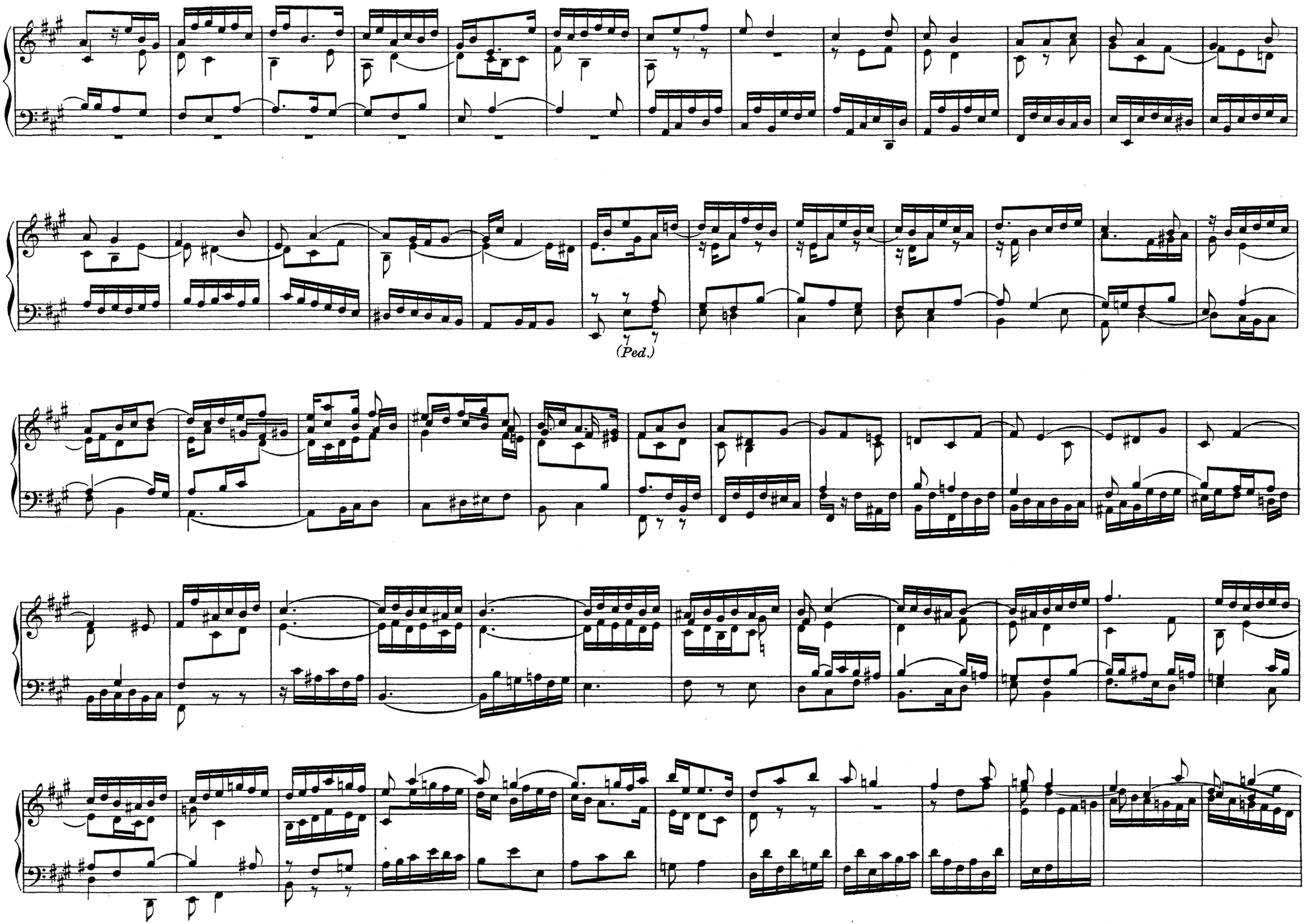
## zu dem Praeludium und der Fuge aus A dur unter Nº 3 (Seite 14).

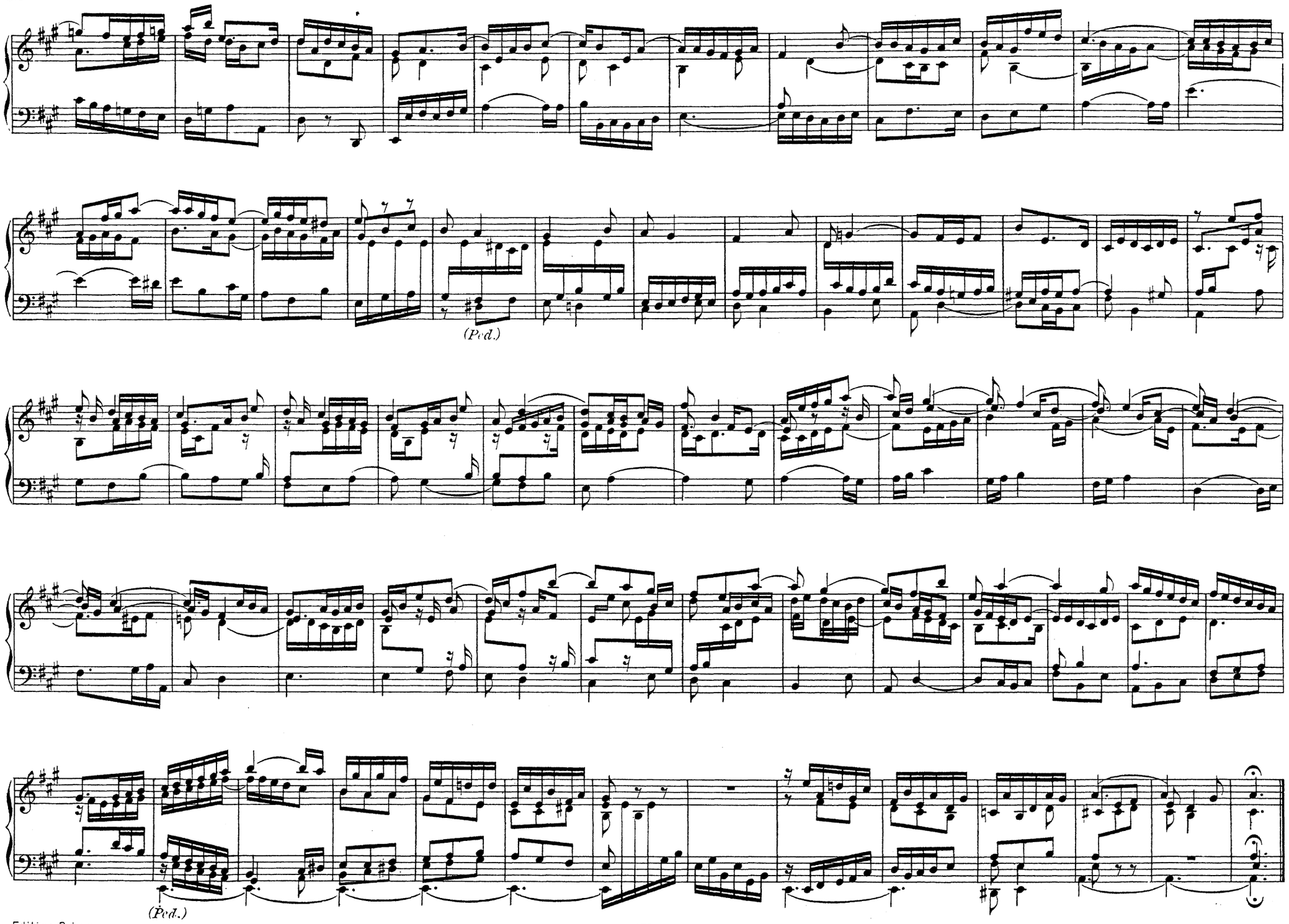
(Nach der Originalhandschrift.)

**PRAELUDIUM.**



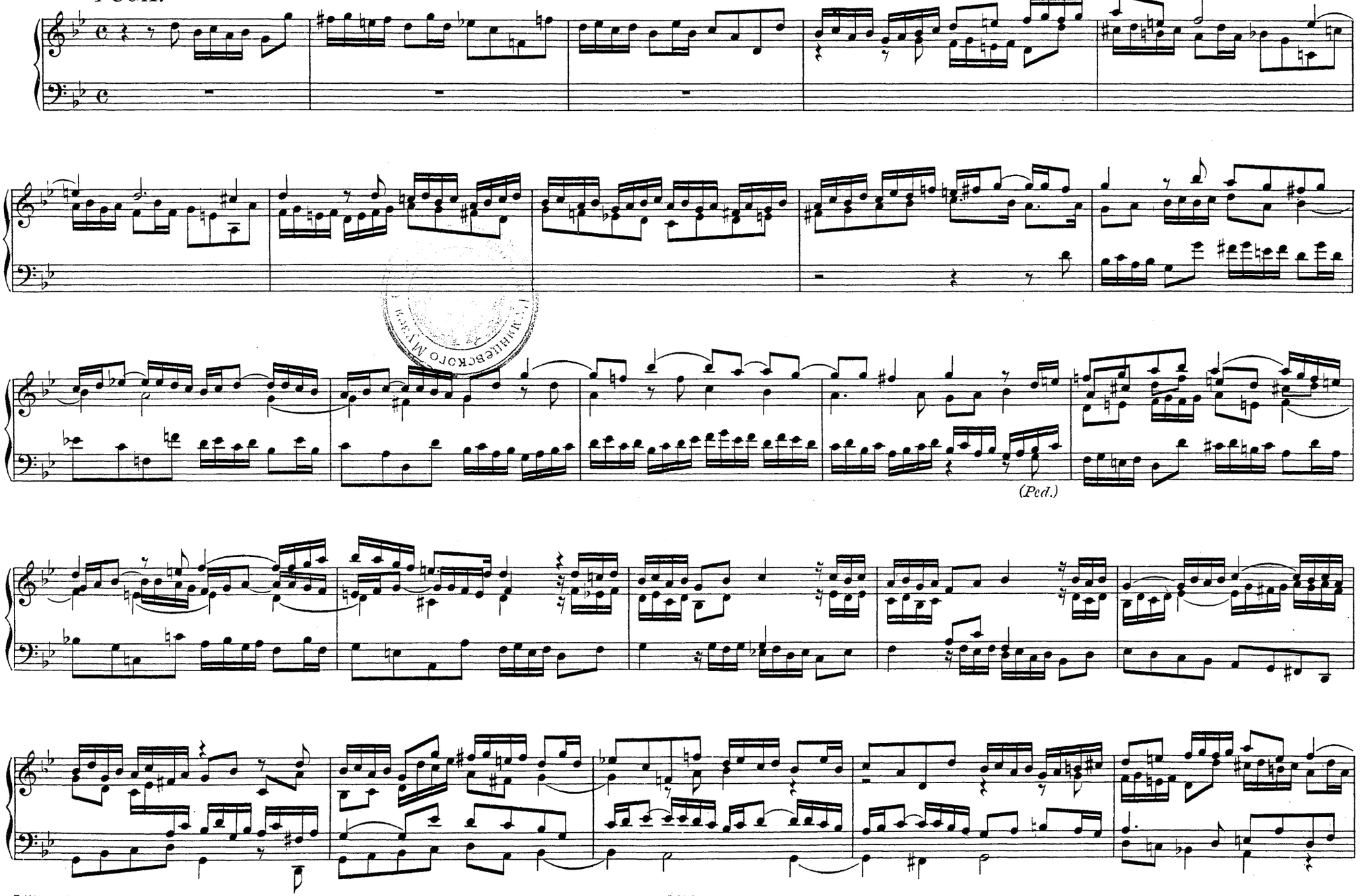

FUGA.
a tempo
(Ped.)
(Ped.)

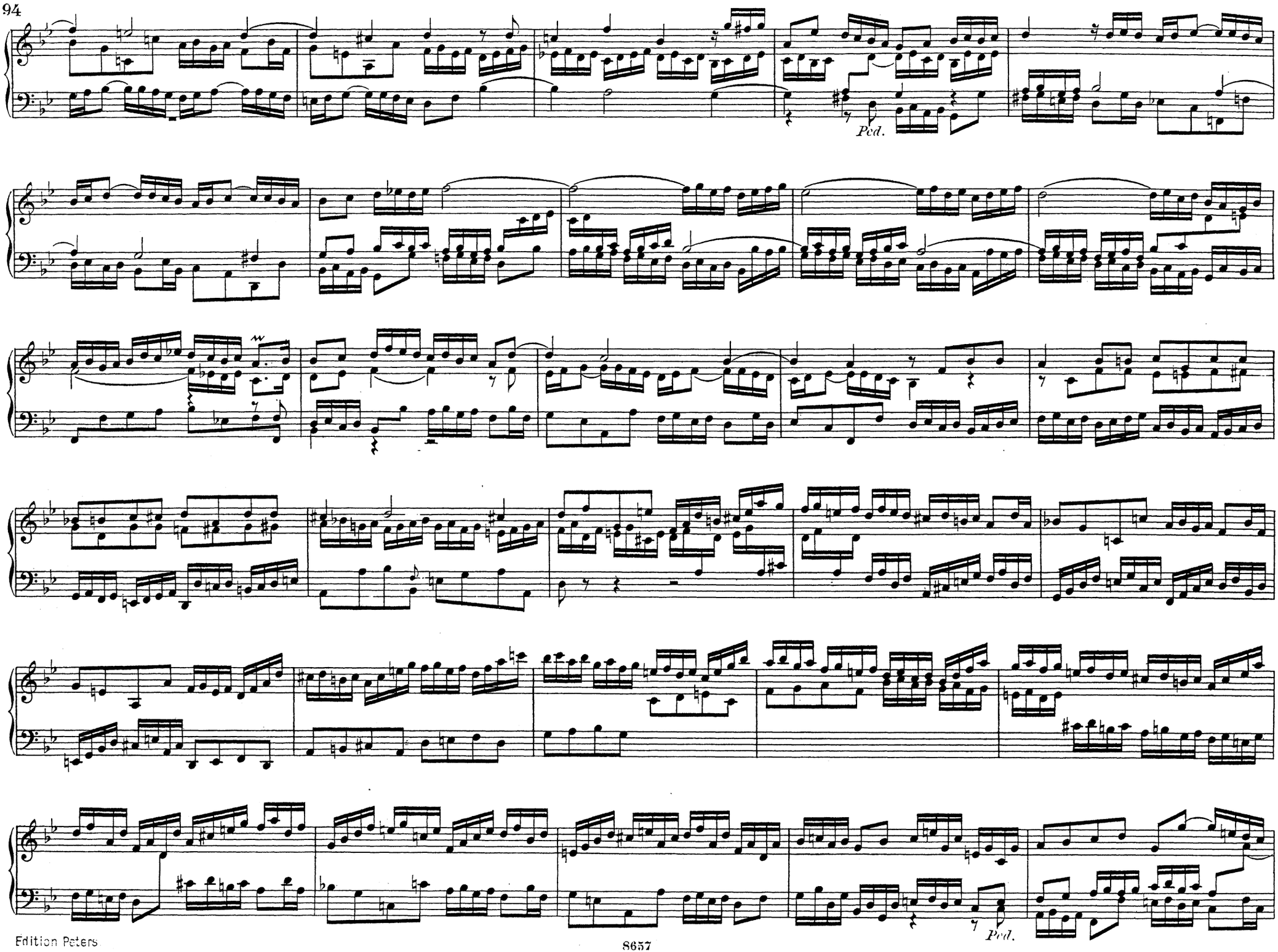

(Ped.)

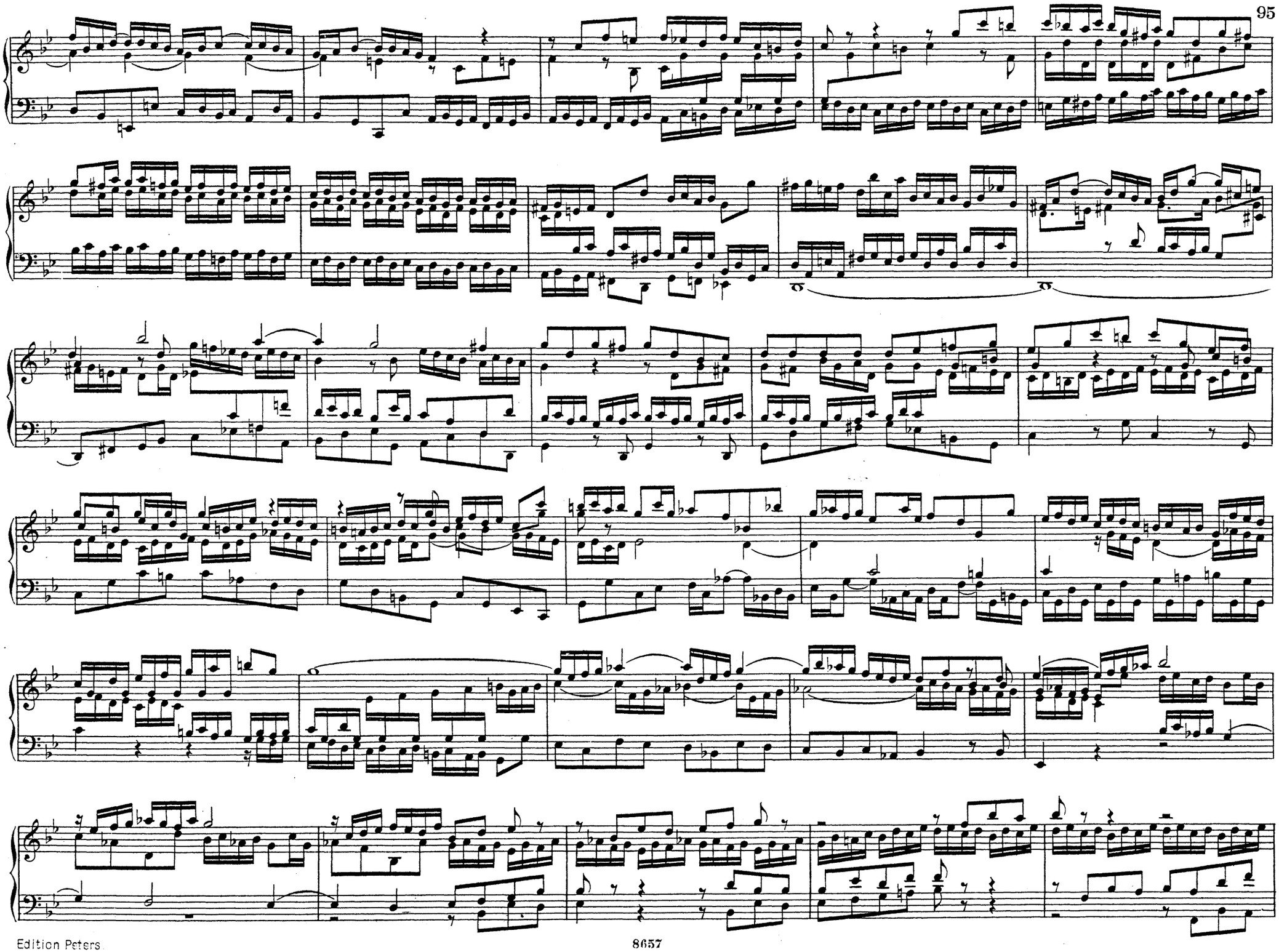

(Ped.)
(Ped.)

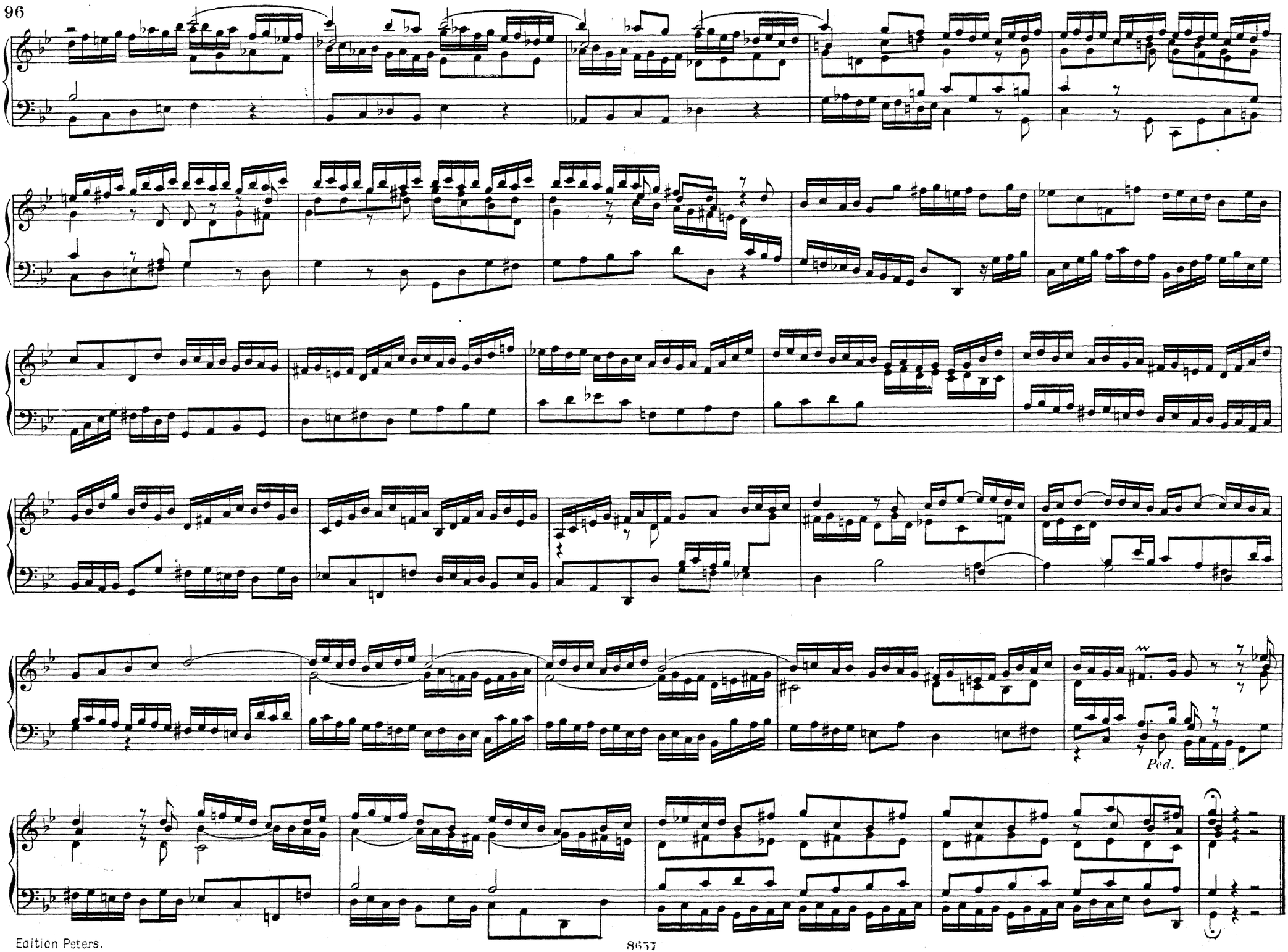
# VARIANTE
## zu der Fuge aus G moll unter Nº 4 (Seite 23).
(Nach der aus dem Nachlasse von **J. L. Krebs** stammenden Abschrift.)

**FUGA.**




Ped.
Ped.




Ped.