

Leipzig, den 2. Juli 1869.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Jahrganges (in 1 Bände) 4½ Tblr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Rgr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Nothmann & Co. in Amsterdam.

N^o 27.

Funfundserhzigster Band.

P. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Gesetze und poetische Lizenzen in der Harmonik und Melodik der Neuzeit.
(Schluß.) — Ueber Franz Liszt als Orgelcomponist. Von Jul. Voigtmann. —
Correspondenz (Paris). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte. Ver-
misches). — Musikertag zu Vezvig. — Anzeigen.

Gesetze und poetische Lizenzen in der Harmonik und Melodik der Neuzeit.

(Schluß.)

Betrachten wir einige andere merkwürdige Accordgestaltungen. Die in der vor. Nr. erwähnten chromatischen Fortschreitungen durch lauter unverwandte Dreiklänge haben doch ein sie einigendes Band durch das Orgelpunctartige c. Sie sind aber auch schon ohne Orgelpunct in Tonwerken erschienen. Und was die ebenfalls erwähnten Undecimen- und Terzdecimenaccorde betrifft, so ist deren Dissonanz noch erträglich, wenn sämtliche Töne terzenweise übereinandergeschichtet sind und der Grundton im Basse liegt. Bach, Mozart und selbst noch Beethoven haben dergleichen Accorde stets nur als Vorhalte eingeführt; erst in neuester Zeit läßt man sie auch als Grundaccorde auftreten; bei sorgfältiger, guter Stimmlage klingen sie nicht grade unerträglich hart. Was würde aber ein Harmoniker der alten Schule, wo selbst in Instrumentalwerken alle Dissonanzen regelmäßig vorbereitet und gefällig aufgelöst werden mußten, zu der „unerhörten“ Reckheit eines Rubinstein sagen, welcher gleichzeitig ein halbes Duzend Töne nebeneinander erscheinen läßt. Man sollte glauben, es sei nicht zum Anhören; und dennoch klingt es gar nicht so furchtbar. Im ersten Satz seiner bereits erwähnten Symphonie Op. 40 treffen die Töne b, c, e, f, g einigemal gleichzeitig zusammen, aber nicht etwa während eines flüchtigen Achtels oder Viertels, sondern im Zeitwerth einer halben Note! Man weiß, wie hart die kleine Secunde e f klingt, und nun

auch noch g daneben! Und doch hat es Rubinstein so genial angeordnet, daß diese harmonischen Dolchstöße nicht lebensgefährlich verwunden, sondern ertragen und verschmerzt werden. Sehen wir uns den merkwürdigen Fall genauer an. Die oberen Stimmen schreiten in Terztertaccorden stufenweise abwärts, in den Mittelstimmen tönt f und im Basse c Orgelpunctartig fort, während Violoncell und Fagott stufenweise aufwärts gehen. Hierdurch entstehen folgende Tonverhältnisse:



Am Pianoforte freilich sind diese Fortschreitungen unhörbar, von im Klange verschiedenen Orchesterinstrumenten jedoch vortragen, wo jede Stimme unbekümmert um die andere ihren eigenen Weg wandelt, klingt die Stelle keineswegs so abschreckend. In der Partitur betrachtet, erscheint das Tonverhältnis als natürliche Stimmführung. Nach dem Four-Accord folgen zwei verminderte Dreiklänge, wobei ein doppelter Orgelpunct: C f, fortbtönt. Auch eine Seltenheit. Der Orgelpunct, aus Grundton und Quinte C g bestehend, kommt öfters vor; ein Orgelpunct aus Grundton und Quarte, wie dieser, möchte wohl seltener gefunden werden. Man kann auch diese merkwürdige Stelle als poetische Lizenz betrachten, welche gleichsam durch die Gedankenfolge bedingt und dictirt wird.

Weißmann führt in seinem „Harmoniesystem“ Seite 22 im 7ten Beispiel eine Melodiegestaltung an, bei welcher der Cdur-Accord fortbtönt, während zwei obere Stimmen terzenweise abwärts und zwei untere terzenweise aufwärts schreiten, wodurch

ein Zusammenklang von sechs nebeneinanderliegenden Tönen entsteht. Da aber dieser Zusammenklang nur auf ein flüchtiges Achtel fällt, wird die schnell durchgehende Dissonanz nicht zu hart empfunden.

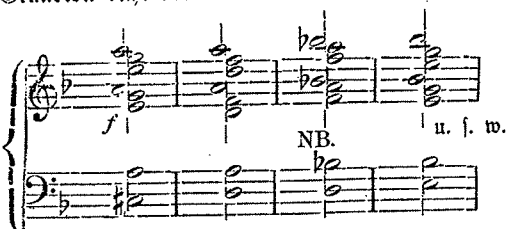
Rubinstein bringt in der genannten Symphonie noch eigentümlichere Anwendungen und Fortschreitungen der Septimenaccorde. Vor Allem tritt uns eine merkwürdige Auflösung des $\frac{7}{4}$ Accordes entgegen:



Wir müssen zugestehen, daß die Fortschreitung ganz anhörbar ist, obgleich die im Basse liegende Septime f einen mächtigen Zug abwärts hat, aber dennoch aufwärts geführt wird. Die dann eintretende Dissonanz Fis f erregt soviel Spannung, daß hierdurch die Abnormität der Fortschreitung gar nicht in Betracht kommt. Der merkwürdige Accord $\begin{matrix} f \\ a \\ fis \end{matrix}$, also ein verminderter

Dreiklang mit kleiner Octave, läßt sich eigentlich nur als Vorhaltaccord definiren, nämlich als verminderter Dreiklang, in welchem das f der Melodie als unvorbereiteter Vorhalt der Septime es zu betrachten ist und nach der Auflösung des f nach es ein verminderter Septimenaccord entsteht. Auch diese harmonische Lizenz ist von eigentümlicher Wirkung und gehört zu denjenigen Fortschreitungen, gegen welche man kein Bedenken haben kann.

Sinsichtlich der Septimenaccorde gestattet sich Rubinstein überhaupt viel Freiheit. Gegen die so hart dissonirenden großen Septimenaccorde z. B. scheint er nicht das geringste Bedenken zu haben. Er führt sie nicht nur als flüchtige Durchgangsaccorde ein sondern läßt sie sogar zwei Tacte lang ausklingen und legt in der folgenden Stelle Septime und Grundton dicht nebeneinander:

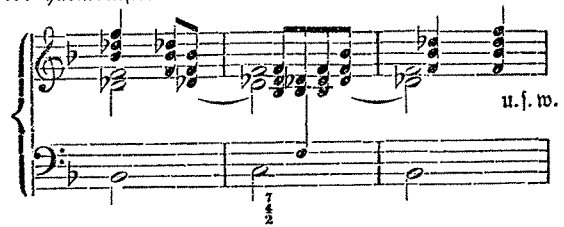


Die Gewalt der Leidenschaft erfordert einmal drastischere Ausdrucksmittel und von diesem Gesichtspunct lassen sich dieselben sehr wohl als psychologische Darstellungsmittel rechtfertigen.

Folgende noch merkwürdigere und meines Wissens in dieser Gestalt noch von keinem früheren Tondichter versuchte Einführung des großen Septimenaccordes erscheint in demselben Sinne:



In den Mittelstimmen tönt der durch die Oberstimme bedingte und durch sie figurirte $Bmoll$ -Accord fort, während der Bass gleichsam gespensterhaft langsam abwärts schreitet und durch sein Verweilen auf es den großen Septimenaccord bildet, welcher vermittelt der Stimmenlage obige eigentümliche Klangwirkung verursacht. Wer wagt es, ein Verdammungsurtheil über diese Stelle auszusprechen? Im Gegentheil, man muß sie als einen genialen Zug bewundern. Rubinstein führt auch eine Umkehrung des Nonenaccordes ein, indem er die None als Basson ertönen läßt, und sogar während eines ganzen Tactes, was früher auch nicht gewagt wurde. Es ist dieselbe Melodiegestalt, welche sequenzenweise wiederholt und nur anders harmonisirt wird:



Man könnte das e im Basse auch als melodischen Durchgangston betrachten; doch ist es theoretisch richtiger, diese Accordgestalt als umgekehrten Nonenaccord zu bezeichnen, welcher in dieser Lage nicht zu hart klingt, und daher recht gut zulässig ist.

Diese und ähnliche Stellen beweisen uns offenbar, daß ein genialer Meister der Harmonik auch die am Härtesten dissonirenden Accorde so einzuführen weiß, daß sie als berechtigte Darstellungsmittel der poetischen Idee erscheinen. Und dies ist das Wichtigste, ja die Hauptsache bei so schwierigen Accordgestalten. Denn es kommt nicht bloß darauf an, daß man durch sorgfältige, gute Stimmenlage dergleichen harte Dissonanzaccorde erträglich hörbar zu machen sucht, sondern daß sie auch durch die poetische Idee und Gedankenfolge hervorgerufen, also durch den Ideengang gleichsam dictirt werden.

Eine ziemlich harte Dissonanz verursacht der übermäßige Dreiklang. Daher lehrt noch Marx, denselben nur als Durchgangsaccord, aber sorgfältig vorbereitet einzuführen und gut harmonisch aufzulösen. Graf Laurenzin weist in seiner gekrönten Preisschrift „Die Harmonik der Neuzeit“ darauf hin, daß Wagner das Harmoniesystem erweitert und auch den übermäßigen Dreiklang öfters eingeführt habe und bemerkt: „Wagner führt wohl fast alle einzelnen Geschöpfe des harmonischen Reiches in eigentümlichster Stellung und festhafter Wirkung auf den musikalischen Schauplatz. Sogar die auffälligste, weil in den grauen Tagen der musikalischen Vorzeit, ja selbst in der Gegenwart nur höchst selten auftauchende Erscheinung des übermäßigen Dreiklanges findet in Wagner's Gebilden eine zwar lediglich

durchgehende, daher flüchtige, dessenungeachtet eigenthümliche Anwendung. So unter Anderem in der zweiten Scene des dritten Aufzuges in „Lohengrin“. Der seltsame Accord tritt hier nämlich, obwohl vorbereitet, dennoch trugartig auf. Angebahnt durch den Dominantseptimenaccord von Cdur, schreitet der übermäßige Dreiklang $\overset{cis}{\underset{e}{c}}$ sehr überraschend zuerst in seine

erste Versetzung, um dann dem Septimenaccorde fünfter Stufe der nächstverwandten Molltonart — also dem Dominantseptimenaccorde von Amoll — Platz zu machen, und durch diesen Accord nach dem Cdur-Dreiklang überzugehen.“ Noch weiter als Wagner ist in dieser Hinsicht Rubinstein gegangen, welcher ihn in folgender Stelle ganz unvorbereitet eintreten und sogar vier Tacte hindurch vom ganzen Orchester fortissimo fortföhnen läßt.

The image shows a musical score for a "General-Pause". It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords: a dominant seventh chord of C major (C4, E4, G4, Bb4), followed by a dominant seventh chord of A minor (A3, C4, E4, Gb4), and then a dominant seventh chord of C major (C4, E4, G4, Bb4). The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords: a dominant seventh chord of C major (C3, E3, G3, Bb3), followed by a dominant seventh chord of A minor (A2, C3, E3, Gb3), and then a dominant seventh chord of C major (C3, E3, G3, Bb3). The score is marked with a forte dynamic (f) and a fortissimo dynamic (ff). The text "General-Pause." is written below the first staff.

Ja er bringt diesen Dreiklang so oft, als ob er zu den gebräuchlichsten Accorden gehöre. Diese Stelle verursacht eine mächtig erschütternde Wirkung; sie klingt wie ein furchtbarer Schmerzensschrei. An einer andern Stelle läßt er denselben $3\frac{1}{2}$ Tact lang aushalten.

Auf theoretischem Gebiet ist eine solche freiere Einführung dieses Accordes schon durch Weizmann angebahnt, denn er lehrt in seinem „Harmoniesystem“: daß der übermäßige Dreiklang in einen verminderten Septimenaccord oder in einen Dominantseptimenaccord übergehen, und daß sogar eine Folge von übermäßigen Dreiklängen gehört werden könne, welche an Bitterkeit eine solche von verminderten Septimenaccorden bei Weitem übertreffe. W. führt dann eine Folge übermäßiger Dreiklänge an, welche durch den Quintenzirkel abwärts fortschreiten, sodas der übermäßige Dreiklang $\overset{cis}{\underset{e}{c}}$ nach $\overset{gis}{\underset{f}{g}}$ u. i. f. geht. Meines Wissens ist eine solche Folge noch nicht versucht worden, wird jedoch, obgleich ziemlich haarsträubend klingend, gewiß dereinst auch noch angewendet werden. Weizmann legt aber noch Werth auf Vorbereitung dieses Accordes; Rubinstein läßt ihn jedoch, wie die oben citirte Stelle beweist, unvorbereitet eintreten und verklängen, ohne ihn befriedigend aufzulösen. Und auch gegen diese Lizenz läßt sich Nichts sagen, weil man beim ersten Blick sieht, daß Alles so und nicht anders durch die Ideenfolge bedingt wird. Nur nicht gesucht dürfen vergleichene Tongebilde erscheinen, denn sonst merkt man die Absicht und wird verstimmt. Alles Gesuchte, Gemachte, überhaupt kalte Reflexionsproducte mit ihren lediglich ausgeflügelten Neuheiten entzünden keine Begeisterung; man bleibt kalt dabei und bewundert höchstens die „geschickte Mache“, wie die Kritiker sagen. Man sei überhaupt mit der Einführung jener grellen Dissonanzaccorde möglichst vorsichtig, denn man spielt nicht ungestraft mit Feuer. Ja, beim Fortissimo-Ertönen so greller Dissonanzen ist es, als ob ein Vulkan losbreche.

Nichts befundet so sehr den Mangel ästhetischer Bildung als unaufhörliches Stürmen und Drängen aus einer Dissonanz in die andere. Wir wollen nicht immerfort bloß Blitz und Donner, Sturm und Gewitter, sondern uns auch am rosigten Lichte freundlichen Sonnenscheins erfreuen. Was würde man zu einer Dichtung, zu einem Drama sagen, worin fortwährend gestucht, gezankt und todtgeschlagen wird? Man würde ein so rohes Product als den Erguß einer krankhaften Geistesstimmung betrachten. Ebenso verhält es sich in der Musik. Wer nichts Besseres weiß, als ganze Seiten lang bloß immerfort mit ganzen Ketten von Dissonanzen, von denen immer eine härter als die andere, womöglich alle 24 Tonarten zu durchtoben, der zeigt in ebenso bedenklichem Grade auffallenden Mangel an ästhetischer Bildung, mag er auch in der Technik unserer Kunst noch so glänzend bewandert sein. Der Mangel ästhetischer Bildung wird selbst durch die glänzendste Technik nicht ersetzt, nicht ausgeglichen. — Weizmann notificirt in seinem „Harmoniesystem“ eine große Zahl der grellsten Dissonanzen und lehrt deren Anwendung, sagt aber dann zum Schluß: „Es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solcher scharfen Dissonanzen anzufüllen. Wie gefährlich es wäre, dem Schüler die unbeschränkte Benutzung solcher scharfen Dissonanzen frei zu geben, braucht wohl hier nicht erst bemerkt zu werden. Dem Meister aber darf kein seinem Zweck entsprechendes Mittel einer besangenen Theorie wegen entzogen werden.“ Dieser Ansicht stimme ich vollkommen bei und bemerke nur noch, daß sich auch der Meister niemals vom Sturme der Leidenschaft über die Grenze der ästhetischen Schönheitslinien führen, daß auch der begabte, schon ehrenvoll anerkannte Lieddichter sich niemals verleiten lassen darf, nur immer Ungewöhnliches, Seltsames schreiben zu wollen, alle möglichen grellen Dissonanzen einzuführen, bloß um etwas „Neues, noch nicht Dagewesenes“ zu bringen. Dieses Suchen nach neuen, noch nie gehörten Tongebilden ist leider schon bei manchen talentvollen Geistern zur Sucht geworden und macht viele ihrer Werke ungenießbar, obgleich dieselben oft wahrhaft originale Schönheiten entfalten.

Solches Streben nach neuen, ungewöhnlichen Wendungen oder Accordgestalten gibt allen Werken jenes erkältende, reflexive Wesen, welches selbst durch die vorhandenen Schönheiten nicht ausgeglichen wird. Sowie der Dichter noch heute unzähligemal ganz dieselben Reime gebraucht, ganz dieselben Dactylen, Spondeen, Trochäen u. anwenden muß wie vor Jahrhunderten, ebenso ist auch der Lieddichter zu zahlreichen Melodien- und Harmoniewendungen genöthigt, welche in mehr oder weniger veränderter Gestalt, schon längst dagewesen sind.“ In keinswegs zu rechtfertigendem Grade wurden die Lieddichter von den sog. Reminiscenzen-Jägern unter den Kritikern zu dieser verderblichen Originalitätsucht veranlaßt. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß dieser Standpunct der Kritik nummehr hinter uns liegt. Ein Tonwerk mit schöner, ergreifender Melodik und Harmonik, logischer, thematischer Bearbeitung und charakteristischer Instrumentation, welches mit Begeisterung geschaffen wurde, wird und muß stets als ein gediegenes Werk anerkannt werden, wenn auch wirklich einige Reminiscenzen an schon bekannte Melodien in demselben vorkommen.

Sowie gewisse Redewendungen, Begrüßungsformeln u. sich in den besten Dichtungen fortwährend wiederholen, ja gar nicht vermieden werden können, so ist auch der Componist zu gewissen Melodiewendungen, Harmoniefolgen und Schlußsätzen

gezwungen, weil dies in der Natur des geistigen Lebens begründet liegt. Nur die Entlehnung eines hervorstechend charakteristischen Hauptgedankens läßt sich als eine unstatthafte Reminiscenz verwerfen. Die Einführung ungewöhnlicher Melodie- und Accordgebilde, greller Dissonanzen darf also, wie gesagt, niemals „gesucht“ klingen, sondern muß vielmehr durch die Situation und Gedankenfolge dictirt erscheinen. Gezwungene, gesuchte, gespreizte Melodien-Caricaturen klingen ebenso widerlich als schrille Dissonanzen und lassen sich nicht als poetische Licenzen rechtfertigen, sondern werden als Sonderbarkeiten belächelt. Schönheit durch Form und Inhalt zu verwirklichen war das Grundgesetz und Hauptziel der alten Hellenen, sowie eines Schiller, Göthe, Raphael und Mozart; möge es ebenso allen Künstlern der Gegenwart stets als Canon erscheinen.

Ein an Form und Inhalt wahrhaft schönes Kunstwerk erregt sowohl den Beifall des Publicums als auch der Künstler und Kunstgelehrten. Das ist von Homer's Iliade an, von den griechischen Tragikern und Bildhauern, überhaupt in sämtlichen Künsten, durch alle Zeitalter hindurch bis zur Gegenwart factisch bewiesen worden. Und da gar oft das Schöne mit Musik verglichen wird, da man von einem schönen Gedicht gern sagt: es sei ganz Musik, so darf der Lyriker die Gesetze der Aesthetik ebensowenig verletzen, wie der Maler, Bildhauer und Dichter. Schönheit durch Tongebilde zu realisiren, wird daher stets eine der wichtigsten Hauptaufgaben aller Componisten bleiben. —

Dr. J. —

Ueber Franz Liszt als Orgelcomponist.

Von

Jul. Voigtmann.

Bekanntlich sind wohl selten unverantwortlichere Urtheile über einen Autor gefällt worden, als über Franz Liszt, und namentlich über dessen Orgelcompositionen. So hat man sich z. B., als in dem Einweihungsconcerte der Merseburger Domorgel ein Schüler Liszt's dessen große Phantasie und Fuge über den Choral: ad nos, ad salutarem undam zum ersten Male vorführte, keinen Augenblick entblödet, über dieses Werk, obgleich dasselbe wegen seiner gewaltigen Bedeutung kein geringes Hineinleben erfordert, ohne Weiteres abzuspochen. Das gerechteste Urtheil wurde damals an diesem Orte von Franz Brendel gefällt, welcher sich sehr richtig dahin aussprach, daß nach einmaligem Hören über ein so bedeutendes Werk ein erschöpfendes Urtheil nicht möglich sei, der Eindruck des Werkes ein imponirender genarat werden könne und Liszt mit demselben eine neue Richtung in der Orgelmusik einschlage. In Folge letzteren Ausspruchs dürfte es daher wol den Lesern d. Bl. nicht unwillkommen sein, wenn ich es versuche, Liszt's Bedeutung als Orgelcomponist zu zeichnen.

Das Erste, was uns bei der Betrachtung seiner Orgelcompositionen in die Augen fällt, ist dieselbe freie Conception, die uns in seinen Instrumentalwerken mit Bewunderung erfüllt. Man könnte sie wol eine vollendet freie Conception nennen, denn noch freier dürfte sie für die Orgel wol kaum gestattet werden, wenn nicht der Character derselben darunter leiden soll. Liszt bezeichnet hiermit die Grenzen der für Orgelcompositionen statthafte Freiheit, und nur ein so hochgebildeter Künstler wie er konnte sich so hart an denselben halten,

ohne dieselben nur im Mindesten zu überschreiten. Grade diese wahrhaft genial freie Conception ist es aber, welche in Liszt's Orgelwerken so großen Anstoß erregt hat. Dies dürfte der Meister auch wol nicht anders erwarten, denn ein großer Theil der Musiker hält ja noch immer allzu gern an dem Hergebrachten fest. Solche Freiheit der Conception mußte zum so größeres Aufsehen machen, als sich die althergebrachte und tausendfach nachgetretene Art des Orgelstils in Liszt's Werken auch nicht im Mindesten wiederholt fand. Aus diesem Grunde erklärte man dieselben natürlich kurzweg für lebensunfähige Orgelwerke.

Wie weit der freie oder Concertstyl für die Orgel gehen dürfte, läßt sich — abgesehen von der durch denselben bedingten Fassung der musikalischen Gedanken — nur durch den Hinweis auf die Eigenthümlichkeiten des Orgeltones und die Wirkungsfähigkeit desselben entscheiden. Wenn man die moderne Technik in Abrechnung bringt, ist Liszt im Orgelstyl nur um Weniges weiter gegangen als Bach. Man halte nur die vielleicht nicht genug orgelmäßig erscheinenden Stellen der Liszt'schen Orgelwerke mit gewissen Stellen aus den großen Orgelfügen von Bach zusammen und frage sich dann unbefangen, ob man den Stab über Liszt brechen darf.

Dem Orgeldome, welchen Seb. Bach geschaffen, ist sozusagen durch unseren Meister die äußerste Spitze aufgesetzt worden. Nach dieser Seite hin ist aber L. in Wahrheit als ein Reformator des virtuosen Orgelspiels zu betrachten. Seinem Scharfblicke mußten die Grenzen, welche demselben von jeher mehr oder weniger durch das kirchliche Orgelspiel gesteckt wurden, zu enge erscheinen. Nicht eine künstlerische Laune oder Eigenheit, nein, eine künstlerische Nothwendigkeit war es, die ihn über jene oft so engherzig gezogenen Grenzen des virtuosen Orgelspiels hinausführte. Daß diese Nothwendigkeit schon lange vor den gegenwärtigen Orgelcomponisten neudeutscher Richtung gefühlt wurde, beweist schon ein oberflächlicher Blick in die Geschichte des Orgelspiels. Ich erinnere nur z. B. an Vogler und Böhrner als in mancher Beziehung weit über ihre Zeit hinaus bahnbrechende Orgelcomponisten. Wenn deren Spielweise übrigens andererseits keineswegs zu billigen ist, so liegt dies an Ausschreitungen, durch welche ihre Musik zum Behübel der Realität, zu gewöhnlicher Decorationsmusik herabsank, weil ihre Individualität nicht auf gleicher Höhe mit dem ihnen vorstehenden Kunstideale stand, sodas sie jenen Grad durchgeistigten dramatischen Ausdrucks, von dem wir in Liszt's Orgelschöpfungen in so idealer Weise berührt werden, nicht zu erreichen vermochten. Wenn man bedenkt, daß die Musik unserer Zeit hauptsächlich durch den ihr fast von Neuem gewonnenen dramatischen oder Stimmungsausdruck zu der Höhe gelangt ist, auf der wir sie jetzt erblicken, so muß man eine Berechtigung der Richtung, die Liszt in der Orgelmusik eingeschlagen, gewiß anerkennen. Wohnt ja doch schon den großen, herrlichen Orgelcompositionen eines Seb. Bach eine dramatische Kraft inne, welche noch heute mit Staunen erfüllt. Und darin liegt das Geheimniß, daß Bach's Werke nie veralten. Auch darin kann Liszt mit dem Altmeister verglichen werden, daß er, indem er sich über die trockenen, todtten Schulregeln hinwegsetzte, nur in dem dramatisch belebten Ausdrucke und der freien Werthung aller Kunstmittel für denselben den Werth seiner Orgelwerke bezeichnet wissen will. Er hat ferner in diesen Werken auf das Geisvollste gezeigt, einerseits in welcher Weise auch der homophone Styl für die Orgel von Bedeutung werden kann, andererseits, daß