

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4953. Wien, Mittwoch, den 12. Juni 1878.

Eduard Hanslick, Musikalische Briefe aus Paris. II.
(Concert im großen Trocadero-Saal.) Paris, 7. Juni.

1 Musikalische Briefe aus Paris. II.

Ed. H. Gestern endlich wurde der große Festsaal des Trocadero-Palastes mit dem ersten „Concert officiel“ ein geweiht. Es begann nach 2 Uhr und endete um halb Fünf. Ein Auditorium von 4000 Personen — wol das zahlreichste, das außer dem Krystallpalast von Sydenham ein Concert saal vereinigt — füllte diesen imposanten Raum. Ein großartiger Anblick, dem höchstens jener letzte Glanz fehlte, welchen einzig die Kerzen- oder Gasbeleuchtung geben kann. Aber auch so, bei Tageslicht, bleibt der Eindruck überwältigend genug, um die stolze Prophezeiung der Franzosen zu rechtfertigen: es werde dieser Festsaal für die Ausstellung werden, was Garnier's „Grand escalier“ für die Pariser Oper ist: eine unerbittliche Sehenswürdigkeit für Alle, die in Paris leben oder nach Paris kommen. Wir treten durch eine der zahlreichen Thüren zuerst in ein weites Parterre von 1500 bequemen Fauteuils. Hinter und über demselben erhebt sich eine Pfeilerreihe (in Schwarz und Gold), welche 42 gedeckte Logen einfaßt, und darüber wieder ein in 50 offene Logen sich theilender Balcon. Dieser wird seinerseits beherrscht von einem Amphitheater von 2000 Sitzen. Ueber diesem Amphitheater, das dem Saale einen Anflug von antik-römischem Theaterbau gibt, strömt das Tageslicht durch neun colossale Fenster ein, unter welchen neun, auf elegante Säulchen gestützte Tribünen (der höchste Platz) hervorspringen. Zehn riesige Sphinxen halten ebenso viel Schilde mit den Namen: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cherubini, Berlioz, Félicien David. Mit lobenswerther Gerechtigkeit ist somit die deutsche Instrumentalmusik durch sieben Meister repräsentirt, während die Italiener nur einen, die Franzosen nur zwei Namen erhielt. Daß Félicien einen Platz nicht beanspruchen darf, *David* wo Robert fehlt, leuchtet freilich jedem Musiker *Schumann* ein, doch wollen wir die Franzosen, deren Nationalstolz hier schon ein Uebriges gethan, darob nicht verklagen. Aus den Seitenwänden in halber Höhe sehen wir zwei große Logen vorspringen, deren eine dem Präsidenten der Republik, die andere dem Handelsminister bestimmt ist. Den Fries des großen, die Estrade überwölbenden Bogens schmückt ein weitläufiges Frescogemälde, „la France harmonique“ vorstellend (ein Ausdruck Victor Hugo's), welche die Abgesandten aller Nationen um sich versammelt. Die Nische, welche sich dem Publicum gegenüber öffnet, ist geräumig genug, um 400 Musiker und dahinter eine große Orgel zu fassen. Letztere, eine Arbeit des berühmten, bekommen *Cavaillé-Col* wir noch nicht so bald zu hören; eine Orgel gehört bekanntlich zu den Dingen, die niemals zur bestimmten Zeit fertig sind.

Der Capellmeister der Trocadero-Concerte, Herr, ein noch junger Mann, erhebt den Tactstock und *Colonne* beginnt mit dem ersten Theil der „Wüste“ von Félicien.

Diese „Symphonie-Ode“, welche durch ihre fremd *David*artig orientalische Färbung, durch die anmuthige Klarheit ihrer Form und ihrer Melodie vor fünfunddreißig Jahren auch in ganz Deutschland Beifall fand, machte diesmal nur durch das bekannte Marschlied einen an ihre ehemaligen Siege erinnernden Effect; im Uebrigen erschien uns diese Musik recht gealtert und verblüht. Indessen, es kümmerte sich dies mal Niemand besonders um das, was gespielt wurde — die erste Frage, die allgemeinste Discussion galt der Akustik des Saales. „Wie hat es geklungen?“ hörten wir unzähligmale fragen. Nun, nicht so schlecht, als manche Schwarzseher oder Schwarzhörner prophezeien wollten, aber auch lange nicht so gut, wie die Architekten des Saales es zu erreichen vermeinten. Letztere, die Herren und *Davioud*, *Bourdais* sind in der Construction dieses Concertsaales mit der größten wissenschaftlichen Genauigkeit und auf Grund neuer akustischer Experimente vorgegangen. Sie hatten die schwierige Aufgabe, einen Musiksaal zu erbauen, der ungewöhnlich groß und dennoch tadelloso akustisch sein sollte. Man bedenke, daß der Durchschnitt dieses Saales fünfzig Meter beträgt, während der Zuschauerraum eines gewöhnlichen Theaters etwa fünfzehn Meter mißt. Der Trocadero-Saal hat die Form eines Hufeisens, dessen offenes Ende von der das Orchester umfassenden Nische geschlossen ist. Ueber die günstige Akustik des Saales wollten die Architekten natürlich früher schlüssig sein, ehe er vollendet und seine Form nicht mehr zu ändern wäre. Sie machten denn vorläufig interessante Experimente, von dem obersten Grundsatz ausgehend, daß die Schallwellen von den Wänden eines Saales in derselben Weise zurückgeworfen werden, wie die Lichtstrahlen von denselben Wänden reflectirt werden. Es wurde ein Miniatur-Modell des Trocadero-Saales mit größter Genauigkeit in denselben Proportionen construirt, worin die das Orchester ein schließende Wölbung anstatt aus einem schallzurückwerfenden Material aus einem lichtzurückstrahlenden gemacht, nämlich mit polirtem Kupferblech verkleidet war. Man stellte ein Licht in den mathematischen Mittelpunkt des Orchesters, auf den Platz des Solosängers, und beobachtete, daß die Stufen sitze, auf denen die Zuhörer platznehmen sollten, allein die Lichtstrahlen empfangen, welche die Wölbung zurückstrahlte. In Folge dieser Experimente (die selbstverständlich in ganz verdunkeltem Raume stattfanden) fanden die Architekten sich veranlaßt, alle Seitenwände des Saales zu polstern, damit hier der Schall erstickt werde. Hingegen wurden die Wände der Wölbung, unter der das Orchester steht, durch passendes Material schallzurückwerfend gemacht, so daß sie den Ton den Zuhörern zusenden, wie ein die Lichtstrahlen reflectiren der Spiegel. Damit war die Gefahr des *Echos* noch nicht beseitigt, der größte Uebelstand in solchen Räumen. Jeder Zuhörer soll den directen und den reflectirten Ton zu vernehmen. Wenn der Zeitraum zwischen der Aufgleichnahme des directen Tones und des reflectirten (der Resonanz) mehr als das Zehntel einer Secunde beträgt, so werden beide Töne, anstatt im Gehör zu Einem zusammenzufallen, abgesondert vernommen werden, also ein Echo bilden. Da der Ton eine Distanz von 340 Metern in der Secunde durch mißt, sollen bloß diejenigen Töne gesammelt und zurückgeworfen werden, welche von einander höchstens durch einen Zwischenraum von 34 Metern getrennt sind. Die Licht-Experimente in dem kleinen Saalmodell zeigten, daß die vom Orchester entferntesten Zuschauerbänke ganz ebenso stark beleuchtet waren, wie die vorderen Reihen — eine Gleichheit, welche die Architekten sehr mißfällig überraschen mußte, weil ja die entferntesten Zuhörer, gleichsam als Ersatz für ihre Entfernung, eine größere Quantität reflectirten Schalles empfangen. In Folge dieser Beobachtung änderten sie den Bogen der Wölbung, welche den Ton zurückwerfen soll, der gestalt ab, daß diese die Schallwellen den letzten Bänken des Amphitheaters reichlicher als den ersten zusende. Was man dergestalt durch die Analogie mit den Lichtstrahlen als das Richtige herausgefunden hatte für die Akustik, wurde hinter her durch zwei Mittel realisirt; Dämpfung des Schalles inden näher gelegenen Theilen des Auditori-

ums durch Tapeten und Seidenpolsterung, sodann eine stärkere Repercussion von den das Orchester umgebenden Wänden und der es über wölbenden Muschel.

Ich habe diese Experimente in ihren Hauptpunkten wie dererzählt, zunächst weil sie hier Aufsehen machten durch sinn reiche Erfindung und wissenschaftliche Genauigkeit. Sodann aber, weil diese gerühmten Licht-Experimente wider Vermuthen der Architekten noch etwas ganz Anderes beleuchten, nämlich die Kluft, welche noch immer zwischen Theorie und Praxis der Akustik der Gebäude liegt. Denn das Concert im Trocadero-Saale hat die Berechnungen der gelehrten Architekten theilweise Lügen gestraft und bestätigt, daß in der Regel diejenigen Musiksäle die mangelhafteste Akustik haben, wo zu viel oder zu wenig dafür gesorgt wurde. Der neue Saal ist in der That leider nicht frei von Echo; man vernimmt es namentlich nach starken, kurz abgestoßenen Accorden, am deutlichsten in den letzten Bänken. Am besten klingen die Streich-Instrumente, die Bläser etwas hart, aber deutlich, die Singstimmen des Chores hingegen schwimmen in bewegteren Sätzen bedenklich durcheinander. Langsame Sätze, in welchen der Ton Zeit hat, sich auszubreiten, kommen insbesondere in den Piano-Stellen gut heraus; rasche, figurirte Sätze, Forte- und Fortissimo-Stellen verlieren mehr oder minder an Deutlichkeit. In den raschen und fugirten Stellen der Cantate von Saint-Saëns erwies sich der aus 200 Sängern bestehende Chor schon zu stark für die klare Verständlichkeit der Polyphonie; die in so großem Raume erwartete Kraft und Tonfülle erreicht er trotzdem nicht. Die hiesigen Musiker sind darüber einig, daß die Zahl der Choristen auf 300 erhöht werden sollte. Dann aber dürften sie wol nur Andantesätze in ganzen und halben Noten singen, um rein und deutlich zu bleiben. Das Nachhallen und Durch einanderschwirren großer, complicirter Tonmassen wird mehr oder minder in allen übermäßig weiten und hohen Räumen vorkommen. Wie jede künstlerische Wirkung, so ist auch die musikalische an ein gewisses Maß ihrer Mittel und Dimensionen gewiesen, das sie ohne Einbuße an Schönheit und Klarheit nicht überschreiten darf. Trotz der angeblich unfehlbaren Licht-Experimente haben die Architekten des Trocadero-Saales die Aufgabe *nicht* gelöst: einen außerordentlich großen und dabei doch vollkommen akustischen Concertsaal zu bauen. Herr *Charles*, der gelehrte *Blanc* Pariser Akademiker, welcher jener Stellvertretung akustischer Experimente durch optische seine beifällige Aufmerksamkeit geschenkt, rechtfertigt sie durch den schönen Ausspruch: die Natur, so mannichfaltig in ihren Schöpfungen, sei einfach in ihren Gesetzen und habe, weit entfernt, sie zu vermehren, deren Anzahl möglichst reducirt. Wir wissen aber, daß diese einfachen obersten Gesetze sich in der Praxis durch sehr complicirte Bedingungen durcharbeiten müssen und auf die mannichfaltigsten Hemmungen stoßen, die man oft ganz wo anders sucht, als dort, wo sie wirklich nisten. Was für ideale Verwirklichungen der physikalischen Gesetze besäßen wir längst — wenn das Hinderniß der „Reibung“ nicht wäre! „Man studire, wie die Lichtstrahlen in einem Gebäude reflectirt werden, und man wird das Geheimniß der Schallwellen in diesem Raume entdeckt haben.“ Der Satz klingt sehr schön, aber nicht so der Saal, welcher danach construirt ist.

Mit ganz besonderem Interesse habe ich gerade jetzt in dem neuen Buche von *Charles* nachgeschla *Garnier*gen, was dieser berühmte Architekt über die Akustik seiner eigenen Schöpfung, des Pariser Opernhauses, aussagt. Es klingt fast entgegengesetzt der doctrinären Glaubenstreue und Ueberzeugung der Trocadero-Architekten, und ist trotz seiner leichtfertigen Ausdrucksweise doch ernstlich gedacht und gemeint. Ueber seine akustische Theorie befragt, antwortet *Garnier*:

„Ich will es machen wie die meisten Leute und von dem sprechen, was ich nicht kenne. Es ist nicht meine Schuld, wenn die Akustik und ich einander nie verstehen konnten. Ich habe mich nach Möglichkeit um diese bizarre Wissenschaft bemüht, bin aber nach fünfzehn Jahren kaum weiter gekommen, als am ersten Tage. Aus Büchern und einigen Collegien über Physik hatte ich wol gelernt, daß die Töne sich so

und so fortpflanzen, die Saiten so und so schwingen. Ich sah, wie seine Sandkörner sich auf einer mit dem Bogen gestrichenen Glastafel zu bestimmten Figuren ordnen, und wußte, daß die Luft das gewöhnliche Fortpflanzungsmittel des Schalles ist. Ich war darin so gut beschlagen, wie die meisten Magister, und glaubte, als ich später meine akustische Bücherweisheit in der Wirklichkeit anwenden sollte, das sei mittelst einfacher Formeln ganz leicht. Aber ich hatte gut nachlesen in meinen Heften und Büchern, gut berathschlagen mit allen Gelehrten — nirgends fand ich eine positive Regel, die mich leiten konnte; im Gegentheile lauter widersprechende Angaben. Ich habe während langer Monate Alles gewissenhaft studirt, geprüft, befragt und bin nach allen diesen Bemühungen endlich zu folgender Entdeckung gelangt: daß ein Saal, um gut akustisch zu klingen, entweder lang oder breit sein muß, hoch oder niedrig, von Holz oder von Stein, rund oder viereckig u. s. w.“ Somit im Stich gelassen von den Gelehrten, Pythagoras und Euclid bis auf Newton und Chladni, warf sich Garnier von der Theorie auf die Praxis und begann der Reihe nach alle europäischen Theater zu besichtigen und zu prüfen. „In diesem Theater klang die Musik vortrefflich, in jenem, ganz gleich gebauten, dumpf; hier schien die Holz construction das Beste zu leisten, dort das Mauerwerk. Zwei einander vollkommen ähnliche und ganz gleichmäßig construirte Opernhäuser erwiesen sich völlig verschieden in ihrer Akustik. Der Zufall allein schien überall das letzte Wort gesprochen zu haben, und ich sah mich abermals ohne Führer. An diesem Punkte war ich angelangt — und da stehe ich leider noch heute!“ Garnier bekennt, daß er bei der Construction der Pariser Großen Oper sich dem Zufalle über lassen habe, wie Jemand, der geschlossenen Auges sich an das Seil eines aufsteigenden Luftballons klammert. „Eh bien! Je suis arrivé!“ schließt er mit selbstbewußter Zufriedenheit. „Der Saal der Großen Oper hat eine gute Akustik, die beste wahrscheinlich von allen Theatern; ich selbst hebe kein Verdienst daran und trage bloß die Ehrenzeichen.“ Würde ein Anderer als der gefeierte Erbauer des Pariser Opernhauses so sprechen, so dürfte man ihm wohl die schadenfrohe Warnung Mephisto's zurufen: „Verachte nur Kunst und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!“ So aber ist's ein Fachmann von gewissenhaften Studien und umfassenden Erfahrungen, ein Mann von Geist und Erfolg, der uns bezüglich der Akustik sagt, er wisse, „daß wir nichts wissen können“. Und zweifellos ist, daß die Wissenschaft von der Akustik der Gebäude (mitunter auch die weit vorgeschrittene Akustik der musikalischen Instrumente) uns noch lange nicht alle Mittel lehrt, die feindlichen Strömungen, welche jene obersten Gesetze in der Praxis durchkreuzen, zu erkennen und zu beseitigen. Die wissenschaftliche Erforschung und die glückliche Empirie, sie werden beide fortschreiten, allein bis heute sind sie noch nicht gemeinschaftlich so weit vorgedrungen, um a priori einen großen Opern- oder Concertsaal zu construiren, dessen gute Akustik man mit Sicherheit voraus bestimmen kann.

Kehren wir zurück zu unserem Concert. Es ist das erste von *zehn* großen Orchester-Concerten, welche die französische Ausstellungs-Commission, also die Regierung, in diesem Festsaale veranstaltet und deshalb „concerts officiels“ nennt. Officielle Concerte sind außerdem von den Orgel-Produktionen, den Aufführungen der französischen Gesangsvereine und Harmoniemusiker noch abgesehen) *sechzehn* „séances“ für Kammermusik im kleinen Trocadero-Saale. In den sechsundzwanzig officiellen Concerten kommen nur Compositionen Tondichter, und zwar neuerer Tondichter, *französischer* zur Aufführung, „um die musikalische Entwicklung in Frankreich von reich 1830 bis 1878 zu repräsentiren“. Es ist dies ein großes und nicht unbedenkliches Unternehmen, denn nur mittelst einer nachsichtigen Auswahl dürften sechsundzwanzig Instrumental-Concerte (jedes zu sechs Nummern) bloß von neueren französischen Componisten zu bestreiten sein. Wir wissen, daß die Franzosen heute bei musikalisch spärlicherer Production noch immerhin mehr Talente für Oper und Ballet besitzen, als die Deutschen. Ebenso gut wissen wir aber, daß im Fach der symphonischen und

Kammermusik ihre Thaten dünn gesät und nicht immer Heldenthaten sind. Es ist somit sehr die Frage, ob die Franzosen nicht besser gesorgt hätten für den Erfolg (den künstlerischen und den pecuniären) ihrer Ausstellungs-Concerte, würden sie neben ihren eigenen Schöpfungen in jedem Concert auch einige fremde, namentlich klassische deutsche Compositionen auf das Programm setzen. Bei allem Esprit, aller Feinheit und technischen Geschicklichkeit, welche die neufranzösischen Instrumental-Compositionen auszeichnen, wirkt es doch sehr ermüdend und austrocknend, eine längere Reihe derselben nach einander zu hören. Könnten wir inzwischen je einen herzhaften Zug aus dem klaren Urquell der Musik, aus Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn thun (ich nenne nur die Namen, welche der Fries des Trocadero-Saales selbst bekränzt), so würden wir, erquickt und gestärkt durch solche echte, voll aus dem Gemüthe strömende Musik, empfänglicher den anders gearteten pikanten und graziösen Hervorbringungen neufranzösischen Geistes lauschen. Das Concert begann, wie gesagt, mit dem ersten Theil (das Ganze wäre zu lang gewesen) von *Félicien David's* „Wüste“. Eine gute Wahl, denn die „Wüste“ und die komische Oper „Lalla Rookh“ sind weitaus das Beste, was *Félicien David* geschrieben, das Einzige wahrscheinlich, was ihn noch eine zeitlang überleben wird. *Félicien David* war ein sehr begrenztes, aber in dieser Umgrenzung echtes und liebenswürdiges Talent; er gehört noch zu der älteren französischen Schule, welche melodische Stunden und Tage und zösisch nicht blos lichte Augenblicke hatte. Im Leben war er ein redliches Gemüth, aber ein sehr beschränkter Kopf, dessen unerschütterliche Schweigsamkeit bekanntlich bei dem nicht beschränkten, aber gleichfalls schweigsamen *Schumann*sonderes Glück gemacht hat. Als zweite Nummer folgte abermals eine größere, mehrtheilige Composition: „Les noces de Prométhée“, von *Camille*. Es ist dieselbe Cantate für Soli, Chor und *Saint-Saëns* Orchester, welche bei der Weltausstellung von 1867 unter 102 concurrirenden Cantaten als die beste gekrönt wurde. Mit dem ausgeschriebenen Preise hatte aber der Componist seinen Lohn dahin; es kam damals nicht zu einer würdigen, öffentlichen Aufführung der Composition, für die einmal das passende Local, einmal die erforderlichen Solosänger, dann wieder die nöthigen Choristen fehlten. Die heutige Aufführung dieser für die vorige Weltausstellung componirten Cantate war demnach eine nachträgliche, wohlbegründete Entschädigung und Auszeichnung des Componisten. Dieser selbst hat mittlerweile in den letzten zehn Jahren eigentlich erst seinen Ruf begründet durch eine Reihe interessanter und bedeutender Instrumental-Compositionen, die wol sämmtlich besser sind, als seine Prometheus-Cantate. Günstiger für ihn wäre die Wahl eines seiner Clavierconcerte oder seiner symphonischen Tongemälde gewesen, die auch in Wien so vielen Beifall gefunden. Die „Hochzeit des Prometheus“ leidet an der frostigen, akademischen Haltung, an dem erzwungenen Enthusiasmus und der künstlichen Erhabenheit, die das Erbtheil fast aller preisgekrönten oder preisbemakelten Gelegenheits-Cantaten bilden. Wie soll ein durch und durch moderner Componist, ein junger Pariser sich für ein Gedicht begeistern, worin der von Jupiter angeschmiedete, geierbenagte Prometheus anfangs seine Seelen- und Leberschmerzen vorträgt, bis weiterhin der „Genius der Humanität“ ihn losbindet und ihn unter dem Weltausstellungs-Halloh „aller Nationen“ heiratet! In dem Schluß duett mit Chor flehen die beiden sonderbaren Neuvermählten die „heilige Gerechtigkeit“ an, herabzusteigen, damit an deinen Brüsten („à ta mamelle“ heißt es noch appetitlicher im Original), o himmlische Amme, wir Alle Brüderlichkeit trinken! Die Musik zu dieser Geschichte ist in allen Einzelheiten sehr geschickt gemacht und im Ganzen nicht unlangweilig. Wir freuen uns, dem bedeutendsten *Saint-Saëns* und eigenthümlichsten Instrumental-Componisten des jungen Frankreich, in den nächsten officiellen Concerten mit einem seiner freigegebenen, nicht-officiellen Werke wieder zu begegnen. Auf die Cantate folgte ein Zigeunertanz von *Georges Bizet* aus einer älteren Oper („La jolie fille de Perth“) in den letzten Act von „Carmen“ eingelegt; eine einfache Tanzmelodie von feinem exo-

tischen Duft. starb bekannt *Bizet*lich in jungen Jahren (1875), bald nachdem er mit der Oper „Carmen“ einen ersten glänzenden Erfolg errungen hatte. Die „officiellen“ Programme sollen statutenmäßig zunächst die Werke *lebender* französischer Componisten berücksichtigen und für jedes Concert mindestens Eine noch *unveröffentlichte* Tondichtung ansetzen. In letztere Kategorie gehört „Sappho“, eine „Élegie antique“ von L.. Dieses „antike“ Ragout besteht aus *Lacombe* entsetzlich modernen Chören der Schäfer und der Priesterinnen von Lesbos, einem Ziegenhirt-Tenor-Schnadahüpfel und einem „Sonnenaufgang“ nebst Finale. Das Ganze dürfte höchstens von der Opéra Comique der Insel Lesbos aus patriotischen Gründen zur Aufführung angenommen werden; für das erste officielle Festconcert erscheint die Wahl einer so mittelmäßigen, obendrein böseartig ausgedehnten Arbeit höchst sonderbar. Das nächste Stück: Ouvertüre und Chor aus der komischen Oper „La déesse et le berger“ von *Duprate* (wir sollten nun einmal aus den griechischen Göttern und Hirten nicht herauskommen) fließt musikalisch leicht auf nicht mehr ungewöhnlichem Wege dahin und mag in der Opéra Comique einem wohlwollenden Publicum Beifall entlocken; ein Orchester-Festconcert sollte dergleichen doch nicht bringen. Den Beschluß machten zwei Nummern aus H. fünfacter Oper „*Berlioz*’ Die Trojaner in Karthago“, die einst im Théâtre Lyrique aufgeführt und nach wenigen Wiederholungen ad acta gelegt wurde.

Die beiden Stücke (Marsch der Trojaner und Vocal septett mit Chor aus dem dritten Acte) dürften ohne Widerspruch das Beste in der ganzen Oper heißen; sie haben das Talent des geistvollen Mannes zwar nicht in seinem glänzendsten und originellsten Fache, doch immerhin würdig repräsentirt. Die nächsten Concerte werden mir Gelegenheit geben, auf die neueste musikalische Bewegung in Frankreich zurück zu kommen, welche, dem bei Lebzeiten systematisch *Berlioz* Ignorirten und Geschmähten, nunmehr mit Begeisterung huldigt und ihn populär zu machen sucht.

Ueber den großen Trocadero-Saal, den das heutige Concert einweihte, that zu mir die Aeüßerung, diese *Gounod* Localität werde die nächste Zukunft der französischen Compositionsweise bestimmen und große, massenhafte Tonwerke, in welchen das Solo gänzlich hinter dem Chor und das Anmuthige völlig hinter dem Großartigen verschwinde, her vorrufen. Ob diese Prophezeiung, welche Recht behalten dürfte, Heil oder Unheil weissagt, wird die Zukunft lehren.