



# PERIODICA MUSICA

Publication of the  
Répertoire international de la presse musicale  
Centres internationaux de recherche sur la presse musicale

RIPM

CIRPM

Volume IX

1991



*Magazine Music of the Jugendstil  
and Expressionist Movements*

Bonny H. Miller  
(Norfolk)

1

*Les Revues musicales et la critique  
en Wallonie et à Bruxelles au XIXème siècle*

Henri Vanhulst  
(Bruxelles)

14

*English and American Periodicals  
Treated by RIPM: A Report*

Richard Kitson  
(College Park)

23



## PERIODICA MUSICA

Published jointly by:

Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland at College Park, U.S.A.

Centre international de recherche sur la presse musicale, Conservatorio di musica "Arrigo Boito," Parma, Comune di Colorno, Italy

### *EDITORS*

H. Robert Cohen, *General Editor*

Zoltan Roman, *Acquisitions Editor*

Marcello Conati, *Corresponding Editor*

Anne Bongrain, *Managing Editor*

RIPM operates under the auspices of the International Musicological Society and the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres

ISSN 0822-7594

©Copyright 1993, The University of Maryland at College Park

## Magazine Music of the Jugendstil and Expressionist Movements

Bonny H. Miller  
(Norfolk, Virginia)

Music by composers as diverse as Friedrich Nietzsche, Hugo Wolf, Arnold Schoenberg, and Otto Klemperer is a little-known component of more than a dozen literary and art periodicals published in Germany and Austria between 1890 and 1930. Although these journals are hailed as essential documents of the *Jugendstil* and Expressionist movements, little attention has been devoted to this unusual musical legacy which provides valuable contemporary evidence regarding the flowering of *Jugendstil* and Expressionism in music.

Inclusion of music in household periodicals for informal performance at home had been commonplace in Germany and Austria since the 1770s, when *Lieder* by members of Goethe's circle (e.g., Carl Friedrich Zelter, Johann Friedrich Reichardt, Georg Abraham Schneider, and Johann Abraham Peter Schulz) appeared in many literary almanacs and *Taschenbücher*. A craze for endowing annuals, calendars, and even tiny almanacs with a supplement of fold-out music began in France in 1765 with the *Almanach des Muses* (Paris: 1765-1833), and was copied in Germany beginning with the *Göttingen Musenalmanach* (Göttingen: 1770-1804), and then in hundreds of other literary pocket-books and annuals.<sup>1</sup> As in most European journals of this era, music was often presented on special fold-out sheets, either elegantly engraved or in rough typeset. The horrendous errors in notes, rhythmic alignment, and text placement that occurred commonly in such "magazine music" indicate that the scores were probably prepared by the printer who set the magazine, rather than by a regular music publisher.

*Lieder* by Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, and Franz Schubert began to appear early in the next cen-

<sup>1</sup> Hans Köhring provides a guide to these periodicals in *Bibliographie der Almanache, Kalender und Taschenbücher für die Zeit von ca. 1750-1860* (Hamburg: H. Weber, 1929). See also Karl Gladt's *Almanache und Taschenbücher aus Wien* (Wien-München: Jugend und Volk, 1971), Maria Gräfin Lanckoronska and Arthur Rümman's *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit* (Munich: Ernst Heimeran, 1954), and York-Gothart Mix's catalog *Kalender? Ey, wie viel Kalender! Literarische Almanache zwischen Rokoko und Klassizismus* (Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1986). An index of musical works in twenty-two early German Romantic journals is found on fiche 28/28 of *Index deutschsprachige Zeitschriften MDCCL-MDCCCXV (1750-1815)*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, editor-in-chief Klaus Schmidt (Hildesheim: Olms Neue Medien, 1989).

ture in journals such as *Prometheus* (Vienna: 1808), Johann Erichson's *Wiener Musen = Almanach der Romantik* (Vienna: 1814), *Friedensblätter* (Vienna: 1814-15), and *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (Vienna: 1816-48).<sup>2</sup> A variety of nineteenth-century literary and cultural periodicals continued the practice of issuing music for their readers. One example, *Europa: Chronik der Gebildeten Welt* (Leipzig, Stuttgart: 1835-85), included works by such figures as Giacomo Meyerbeer, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Johann Strauss, and Richard Wagner.<sup>3</sup> Between 1880 and 1910, cultured domestic magazines such as *Nord und Sud* (Berlin: 1877-1930), *Schorers Familienblatt* (Berlin: 1880-94), *Von Fels zum Meer* (Stuttgart: 1881-1917), *Kunstwart* (Munich: 1887-1937), and *Der Türmer* (Stuttgart: 1898-1944) contained frequent musical examples by Baroque, Classical, and Romantic masters, as well as music by prominent composers, conductors, and teachers of the day.

Despite this strong tradition of publishing music in literary periodicals, it was not these magazines alone that provided the inspiration for including musical works in the journals of German Expressionism; rather, the Arts and Crafts movement in England may have been the immediate stimulus. Led by William Morris and the Glasgow Four (i.e., Charles Rennie-Mackintosh, Herbert MacNair, Frances MacDonald, and Margaret MacDonald-Mackintosh), the Arts and Crafts movement of the 1890s was founded on the premise that hand-made, not machine-made, objects demonstrated the finest qualities of beauty in design, construction, and function. English furniture and books were greatly admired in France and Germany as models both of workmanship and artistic unity.

A book or journal was regarded as a superb medium for such expression—a *Gesamtkunstwerk*, combining literature, illustration, layout, printing, and binding. A familiar example is Oscar Wilde's 1894 edition of *Salome*, illustrated by Aubrey Beardsley. Another example is the *Century Guild Hobby Horse*, published by a British crafts guild from 1884 to 1894. This quarterly

<sup>2</sup> Clemens Höslinger provides a detailed index to the music in the *Wiener Zeitschrift* in *Musik-Index zur "Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode," 1816-1848*, Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Band 4 (Munich and Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1980): 153-56. An index of composers who published music in many early nineteenth-century German periodicals is included in Alfred Estermann's *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1815-1850 Bibliographien Programme Autoren* (10 volumes, Nendeln: KTO Press, 1978): vol. 9, 121-28.

<sup>3</sup> *Europa* listed the *Musikbeilagen* in the index to each volume. See also Estermann, *op. cit.*, entry no. 6.22.

journal blended poetry and criticism with exquisite illustration, engraving, and layout. In 1888 the journal published a song by the British composer Arthur Somervell, "Marie at the Window," and thus set a precedent for including music observed in English and North American "little magazines" at the turn of the century.

Three features characterize little magazines: they are directed at a small literary audience, they contain new or experimental literature and criticism, and they are published without expectation of profit. The little magazines of the 1890s, notably the influential *Yellow Book* (London: 1894-97) and the *Savoy* (London: 1896), combined contemporary writing with the newest in printing and book design. Although these periodicals were primarily literary in orientation, illustrations or decorations were frequent, and music was an occasional complement. Outstanding among little magazines that included contemporary songs in the 1890s were the British *Quarto* (London: 1896-98), *Dome* (London: 1896-1900), *Windmill* (London: 1898-1900), and the American *Chap-Book* (Chicago: 1894-98).<sup>4</sup>

This type of literary periodical was paralleled in Germany by *Blätter für die Kunst* (Berlin: 1892-1919), published by Stefan George's circle and devoted to their poetry and essays.<sup>5</sup> From 1894 to 1896 four songs in the late Romantic, chromatic idiom appeared in the journal (see Table I), with *Lieder* by Karl Hallwachs, Kurt Peters, and Clemens Franckenstein, set to texts by George, Hugo von Hofmannsthal, and Karl Wolfskehl.

In France, the Art Nouveau taste for combining literature with art and music is evident in lavish Symbolist periodicals such as *La Plume* (Paris: 1889-1914) and *L'Image* (Paris: 1896-97).<sup>6</sup> For some of the musical

<sup>4</sup> *Quarto* contained songs by J. Baptiste Calkin, Joseph S. Ward, Frank Mummary, Mary Carmichael, H. A. J. Campbell, Louise Sington, Erskine Allon, J. Spawforth, and Joseph S. Moorat. The *Dome* included music by Edgardo Levi, William Y. Hurlstone, Joseph S. Moorat, Liza Lehmann, Edward Elgar, Thomas F. Dunhill, Harold Thorp, Fallas Shaw, William Lawes, and Isidore de Lara. The *Windmill* issued songs by Moorat, Percy Harmon, and Hubert S. Ryan. The *Chap-Book* published songs by Harriet P. Sawyer and William Marc Chauvenet.

<sup>5</sup> An American corollary to *Blätter für die Kunst* was *Poet-Lore* (Philadelphia, Boston: 1889-present), a periodical devoted to Shakespeare and Browning. From 1889 to 1892, *Poet-Lore* included musical settings of Shakespeare, Keats, Shelley, Spenser, and Browning by editor Helen Clarke and her father, Hugh Archibald Clarke.

<sup>6</sup> *La Plume* contained music by a wide range of composers, including Marcel LeGay, Georges Fragerolle, and Gabriel Fabre. *L'Image* published music by Edmond Missa, Gabriel Fabre, and Claude Debussy.

interpolations in these journals, the names of the designers, artists, and engravers received recognition equal to that given to the composer and to the author of the text. In the October 1896 issue of the *Mercure de France*, for example, a piano solo by Gabriel Fabre was preceded by a title page, a sketch of a pond with water lilies by L. Welden Hawkins, and lines from a poem by Henri de Regnier.

The aestheticism of the British and French journals of the 1890s is evident in *Pan* (Berlin: 1895-1900), an opulent art magazine founded by Otto Julius Bierbaum and Julius Meier-Gräfe. Impressionism and Art Nouveau inspired this quarterly publication, which contained music by Conrad Ansoerge and Friedrich Nietzsche (youthful works composed in 1862 and 1865). Munich, site of the first German *Sezession* movement in 1892,<sup>7</sup> was the home of several German journals that aimed for a synthesis of literature, art, design, craftsmanship, and music. *Jugend* (1896-1940), published by *Sezession* member Georg Hirth, reveals the emerging character of the German *Jugendstil* in some of its designs and ornaments. The introduction to the premier issue promised forthcoming musical examples, and songs appeared during *Jugend's* first year of publication by Richard Strauss, Hans Sommer, Anton Beer, August Bungert, and Hans Hermann. Strauss served as music editor for a later Munich journal, *Morgen* (Munich: 1907-09), for which he chose one song by Nietzsche and one by Leo Blech. Other distinguished Munich journals that contained music during the next decade were *Hyperion* (1908-10) and *Suddeutsche Monatshefte* (1904-36).

By 1897, *Jugendstil* had become the vanguard style in Germany, and *Ver Sacrum* (Vienna: 1898-1903), the journal of the Vienna *Sezession*, was the Bible of the swirling designs of the Art Nouveau, of the more abstract, geometric approach that characterized the *Jugendstil* and exemplified the principle of integrated art works that had distinguished the British Arts and Crafts movement. Like the jewelry, clothing, homes, and furnishings created by artists such as Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Koloman Moser, Vassily Kandinsky, and the Wiener Werkstätte, *Ver Sacrum* was a model of workmanship and *Jugendstil* design. Each page was intended to demonstrate a marriage of text, illustration, and layout.

Music appeared three times in the first year of *Ver Sacrum*, with works by Josef Reiter, Ludwig Stoehr, and

<sup>7</sup> *Sezession* refers to the independent groups of young artists in Munich, Vienna, and Berlin, who broke away from the established academies and artists' associations in order to exhibit their works.

Table I. *Jugendstil* Periodicals With Music

Title	Composers Published
<i>Blätter für die Kunst</i> (Berlin: 1892-1919)	Clemens Franckenstein (1896) Karl Hallwachs (1894, 1896) Kurt Peters (1895)
<i>Pan</i> (Berlin: 1894-1900)	Conrad Ansorge (1897-98) Friedrich Nietzsche (1896-97)
<i>Jugend</i> (Munich: 1896-1940)	Anton Beer (1896) August Bungert (1896) Hans Hermann (1896) Hans Sommer (1896) Richard Strauss (1896)
<i>Ver Sacrum</i> (Vienna: 1898-1903)	Eugen d'Albert (1901) Conrad Ansorge (1901) Oskar Fried (1898) Siegmond von Hausegger (1901) Hans Hermann (1901) Friedrich Klose (1901) Josef Reiter (1898) Max von Schillings (1901) Hans Sommer (1901) Ludwig Stöhr (1898) August Stradal (1901) Ludwig von Thuille (1901) Hugo Wolf (1901) Hermann Zumpe (1901)
<i>Morgen</i> (Munich: 1907-09)	Leo Blech (1907) Friedrich Nietzsche (1907)
<i>Hyperion</i> (Munich: 1908-10)	Otto Vrieslander (1908)

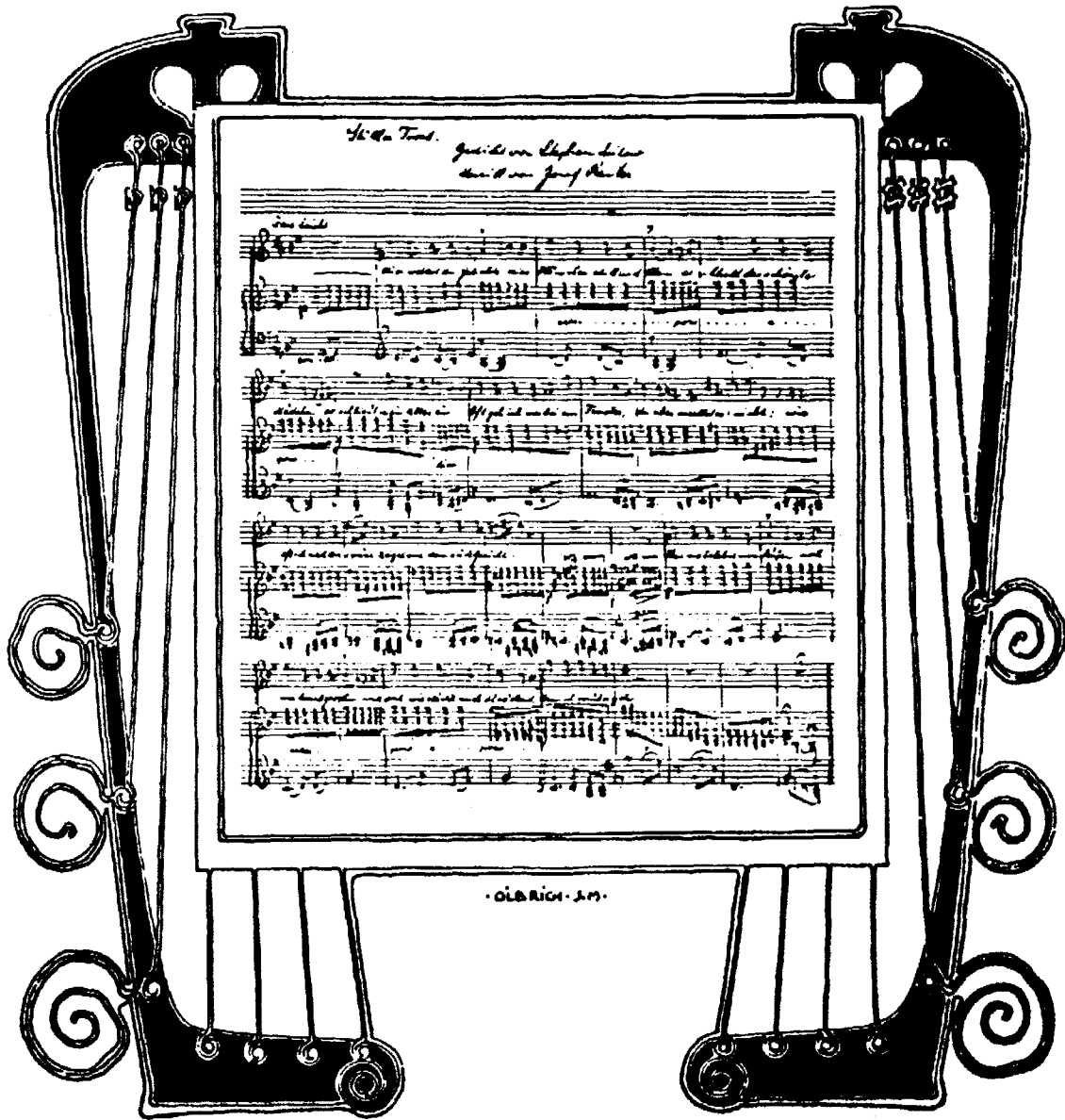
Oskar Fried. Fried's song, "Der Tod krönt die Unschuld," to a poem by Bierbaum, is enclosed in scrolls designed by Peter Behrens. Reiter's facsimile of "Stiller Trost," the text by Stephan von Milow, is enclosed in a lyre designed by Olbrich.<sup>8</sup> The idea for framing these scores may have come from the November 1898 *Studio*, an influential art periodical (London: 1893-present), in which Gabriel Mourey called for a new approach to music layout, going beyond a decorative title page, or a mere accompanying illustration:

It is the music itself—the page on which it is scored—that should be decorated, although not perhaps in the regular preconceived manner adopted in book illustration. The Middle Ages . . . found in their antiphonaries a means of illustrating music by a special employment of ornamentation.<sup>9</sup>

*Ver Sacrum* responded again to this challenge in 1901, when an entire issue of the journal was devoted to the aesthetic layout of eleven song settings. No two artistic approaches were the same in the *Jugendstil*


<sup>8</sup> Reiter's facsimile is reproduced in Christian M. Nebehay's study, *Ver Sacrum: 1898-1903*, translated by Geoffrey Watkins (New York: Rizzoli International Publications, 1977): 199.

<sup>9</sup> *The Studio* 15, no. 8 (Nov., 1898): 96 and 98.



Lyre by Josef Maria Olbrich for Josef Reiter's setting of  
"Stiller Trost," *Ver Sacrum*, July 1898, p. 1

The image shows a decorative scroll of musical notation, likely a piano and voice setting. The scroll is framed by a stylized border of flowing lines and floral motifs. The music is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The scroll is decorated with a border of stylized, flowing lines and floral motifs at the top and bottom.

Umrahmung von Peter Behrens.  
 Der Tod krönt die Unschuld.   
 Gedicht von Otto Bierbaum. Lied  
 von Oskar Fried.

Scroll by Peter Behrens for Oskar Fried's setting of "Der Tod krönt die Unschuld,"  
*Ver Sacrum*, "Sonderheft" (supplementary issue), December 1898, p. 29

The image displays a page of a musical score for the song "Des Narrenlied" (The Fool's Song). The title "DES NARRREN" is written in large, stylized, block letters at the top, each letter filled with a different pattern. The score is written in German and includes the following lyrics: "Itt gen-ü-de, ic gen-ü-de ihm-ort, Land und See; al-le Lust ist Last ge-wor-den und das Herz thut weh. Grau-gr-spin-stig hält ein Nu-bel al-les Sein in Haft, we-her Mut weint in die Wei-ten, krank ist je-de Kralt." The music is arranged in a system with vocal line, piano accompaniment, and a basso continuo line. The tempo is marked "Langsam und schwermüthig." and the dynamics include "pp", "smile", "mf", and "p". The score is framed by an elaborate, hand-drawn border in a style characteristic of the Vienna Secession, featuring a woman's profile on the left and various decorative motifs like scrolls and floral patterns.

Koloman Moser's human borders (two pages) for Ludwig Thuille's setting of "Des Narrenregenlied," *Ver Sacrum*, 1901, pp. 427-28

# REGENLIED

The image features a musical score for a piece titled "REGENLIED". The title is written in a large, stylized, Art Nouveau font at the top. The score itself is arranged in six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The music is framed by a decorative border with swirling, organic patterns. The piano part includes dynamic markings such as *mpno p*, *rit.*, *dim*, and *pp*.

Die Prinzessin sitzt im für-mo- di-re-lar-fe- klangt, und ich  
hör, wie ih-re See- le mü- de Seh- sucht singt:  
He- gen- ö- de, re- gen- ö- de Him- mel, Land und See:  
al- le Lust ist Last ge- wor- den und das Herz thut weh, und des  
Herz thut weh.

Reproduced, with permission, from Christian M. Nebehay's study, *Ver Sacrum: 1898-1903* (Engl. trans., New York: Rizzoli International Publications, 1977)

borders by Hoffmann, Moser, Adolf Böhm, Alfred Roller, Friedrich König, Wilhelm List, Karl Müller, Leopold Bauer, and Otto Friedrich. The colored and even illuminated designs that surround each song range from naturalistic human figures to rippling curves and geometric interplay. The featured composers were Eugene d'Albert, Ansoerge, Siegmund von Hausegger, Friedrich Klose, Max von Schillings, Hans Sommer, August Stradal, Ludwig Thuille, Hugo Wolf, Hermann Zumpe, and Josef Reiter, who was the musical editor for the issue.<sup>10</sup>

The *Ver Sacrum* artists had few followers in exploring the possibilities of score layout and decoration. With its emphasis on layout, *Ver Sacrum* was probably unique among turn-of-the century periodicals that included music, but the *Ver Sacrum* songs were sadly uneven in quality. Creative problems for the composers included restraints on length and form. Strophic songs were always the most popular musical form in periodicals, because they required a relatively small amount of space for the music, with much more space being allotted to the poetry, and, frequently it was the poem that was most important to the magazine. The length of musical works in literary and household magazines rarely exceeded four pages. Most examples in *Ver Sacrum* were only two pages, adequate for only a tiny song or character piece.

With the exception of Wolf's "Anakreon's Grab," the musical contributions in *Ver Sacrum* came, at best, from minor masters, or, at worst, from friends of the editor. They were all living and active musicians, but why these composers and not others? Mahler and Strauss were never associated with the project, although both musicians had music published in other magazines and were familiar with the *Sezession* artists. Were these *Kleinmeister* considered better representatives of a *Jugendstil* in music by the editors who selected their songs for this special *Jugendstil* project?

An examination of other contemporary periodicals reveals (see Table II) the names of those *fin-de-siècle* composers whose works appear in several journals, thus suggesting that they held a special place in German artistic life. Periodicals dedicated to German culture such as *Kunstwart*, *Nord und Sud*, *Hochland* (Munich: 1903-71), *Die Rheinlande* (Düsseldorf: 1900-22), and *Sddeutsche Monatshefte* contained songs by many of the same musicians whose works appeared in

<sup>10</sup> D'Albert's "Kleinstadt-Idyll," with its striking *Jugendstil* border by Hoffmann, can be seen in Peter Vergo's *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka and their Contemporaries* (New York: Praeger, 1975): 43. Thuille's "Des Narrenregenlied," with elaborate border by Moser, is reproduced in Nebehay, *op. cit.*: 186-87.

*Ver Sacrum*. Composers who had works in three or more periodicals were Conrad Ansoerge, Wilhelm Berger, Leo Blech, Hans Pfitzner, Max von Schillings, and Otto Vrieslander.

If these lesser-known composers do represent a *Jugendstil* in music, then the musical compositions published in these journals must demonstrate its characteristics. The sinuous chromatic lines that occur so often in the melody, inner voices, and bass line are akin to the fluid gestures of the Art Nouveau and *Jugendstil*, yet the musical vocabulary is based in tonality, just as the stylized forms of the Art Nouveau are rooted in natural forms. Like the swirling curves that are extensions of natural representation, the ever-shifting chromatic voice leadings are extensions of traditional tonality. While this study does not attempt to define a *Jugendstil* aesthetic in music, it does draw attention to composers whose works were highly regarded within the movement.<sup>11</sup> Few are well known outside of Germany; the works of some may well merit further study.

The trends of Expressionism were unmistakable in the new journals that began to appear around 1910. The vivid translation of the individual experience, feeling, or inner reality formed the basic material of this style, regardless of the artistic form or medium. The tone was no longer gentle and cultured, but often explosive, political, or revolutionary. Like the *Jugendstil* journals, the Expressionist periodicals aimed for a synthesis of prose, design, and illustration, but the ubiquitous Art Nouveau curves were replaced by angular woodcuts, while the music reflected the revolutionary trends of atonality (see Table III). By 1912, Berlin journals such as *Der Sturm* and *Pan* and the Viennese *Der Ruf* had included music by Arnold Schoenberg, Alban Berg, and Anton Webern. During the next two decades, musical numbers were contributed to Expressionist periodicals by conductors, teachers, artists, film composers, politicians, writers, and actors.<sup>12</sup> Schoenberg and Webern were the only composers whose works were published in three or more of these journals.

*Der Sturm* (1910-32), one of the few German literary papers that survived World War I, had a decidedly

<sup>11</sup> The question of whether a *Jugendstil* existed in music is by no means settled. In "Music and Jugendstil," (*Critical Inquiry* 17 [Autumn 1990]: 138-161) Walter Frisch summarizes the range of contemporary opinions dealing with this question and offers an excellent bibliographical survey of secondary sources. The music in *Jugendstil* journals presents valuable contemporary evidence that has not yet received due consideration.

<sup>12</sup> Paul Raabe's *Index Expressionismus* (10 volumes, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson, 1972) provides a valuable index to the contents of many Expressionist journals.

political bent. Editor Herwarth Walden—pseudonym for Georg Levine—composed simple tonal settings in a cabaret style, which he occasionally included in his paper. Walden was also attracted to the avant-garde. He published an article and music by Jörg Mager for the

*Ruf*, a publication of the Academic Society for Literature and Music in Vienna, of which Berg was a member. The selections were Webern's op. 7, no. 1 for violin and piano, and a string quartet piece that is no. 4 in *Six Bagatelles*, op. 9. While the "magazine music" tradi-

Table II. *Jugendstil* Composers Published Most Frequently

Name of Composer	Source of Publication	Year(s)
Conrad Ansoerge (1862-1930)	<i>Kunstwart</i> <i>Nord und Sud</i> <i>Pan</i> <i>Ver Sacrum</i>	1906 1908 1895 1901
Wilhelm Berger (1861-1911)	<i>Kunstwart</i> <i>Nord und Sud</i> <i>Velhagen und Klasing's</i> <i>Monatshefte</i>	1903 1909 1908, 1928
Leo Blech (1871-1958)	<i>Kunstwart</i> <i>Morgen</i> <i>Nord und Sud</i>	1902, 1904, 1911, 1913 1907 1908
Hans Pfitzner (1869-1949)	<i>Hochland</i> <i>Kunstwart</i> <i>Nord und Sud</i> <i>Suddeutsche Monatshefte</i> <i>Der Wächter</i>	1906 1904, 1907, 1909, 1910 1909 1904, 1906, 1907 1918
Max von Schillings (1868-1933)	<i>Kunstwart</i> <i>Die Rheinlande</i> <i>Ver Sacrum</i>	1903 1903 1901
Otto Vrieslander (1880-1950)	<i>Hochland</i> <i>Hyperion</i> <i>Kunstwart</i>	1909 1908 1906

quarter-tone harmonium in 1922, and in 1927 included two more pieces for quarter-tone harmonium by Miroslav Ponc. An avowed Communist, Walden went to Russia after the fall of the German republic. He was arrested by Stalin's police and disappeared in 1941.

Avant-garde music was also a feature of the fortnightly *Pan*, not related to the earlier *Pan*, but published between 1910 and 1915 by Berlin art dealer Paul Cassirer. Cassirer knew Schoenberg, who lived in Berlin from 1911 to 1915, and included two *Lieder* by Schoenberg in the magazine (no. 8 from *Das Buch der hängenden Gärten* and op. 14, no. 1), as well as the first work by Webern to appear in print (a facsimile of no. 1 from *Four Short pieces for Violin and Piano*, op. 7). Two aphoristic pieces by Webern were also included in *Der*

tion, since its beginnings in the 1670s in France, had always been oriented to amateur music-making at home, musical works for Expressionist literary and art journals were no longer chosen for active music-making by their readers. Rather they were selected to convey in music the contents and goals of the periodical.

This outlook was demonstrated very clearly in *Herzgewächse*, op. 20, composed by Schoenberg for the famous *Blaue Reiter* almanac of 1912, edited by Vassily Kandinsky and Franz Marc. Like many artists and writers in Pre-World War I Europe, Kandinsky and Marc believed that a new stage of human evolution was unfolding—an era of great spirituality, they said—and that the arts would provide the catalyst for this spiritual development. The essays, poems, and art reproductions

in the *Blaue Reiter*, ranging from primitive to avant-garde, were all selected to illustrate and cultivate this process of spiritual evolution. Kandinsky and Marc began to plan their art almanac in June 1911. On 1 September, after meeting with Schoenberg, Kandinsky wrote to Marc that there must also be scores in the almanac. Schoenberg may have initiated the idea of including music in the almanac, although Kandinsky, a Munich resident since 1896, was no doubt familiar with other *Jugendstil* periodicals that contained music. *Herzgewächse*, for soprano, harp, harmonium, and celesta, was written in a burst of inspiration after 5 December, when Schoenberg wrote to Berg that perhaps he was no longer able to compose. Dated 9 December, the *Herzgewächse* manuscript was offered to Kandinsky by the composer five days later.<sup>13</sup>

*Herzgewächse* was published in facsimile on special fold-out pages in the *Blaue Reiter* almanac. The songs by Webern ("Ihr tretet zu dem Herde," op. 4, no. 5) and Berg ("Warm die Lüfte," op. 2, no. 4) in the almanac could possibly have been played and sung by amateurs, but *Herzgewächse* is quite another story, with its unique instrumentation and nearly impossible vocal demands. Composed specifically for the almanac, Schoenberg's setting of a poem by Maurice Maeterlinck expressed musically the idea of spiritual evolution espoused by Kandinsky and Marc. In the sickly, artificial hothouse environment, a single flower, the lily, reaches upward in mystical prayer toward enlightenment. This metaphor of an artist's spiritual growth in *fin-de-siècle* Austria was echoed in Schoenberg's extraordinarily difficult atonal setting, as the soprano climbs toward f<sup>3</sup>.

World War I spelled the end to hopes for mankind's spiritual evolution, but it was not the end of music in Expressionist journals. Even during the war, works by Schoenberg, Roland Bocquet, Kurt Eisner, Friedrich Hollaender, and Werner Richard Heymann appeared in anti-war magazines such as *Die Weissen Blätter*, *Neue Jugend*, and *Zeit=Echo*, subtitled an "Artist's War Diary." Some musical pieces carried a political message, such as Bocquet's atonal setting "An einen gefallenen Freund," and a song for prisoners, "Letzter Marsch," by political journalist Kurt Eisner, composed in a simple tonal style.

The tonal or cabaret style prevailed in the great majority of post-War magazines, but some exceptional new music was included in *Menschen* (sometimes titled *Kräfte*, Dresden: 1918-21). Two issues of the magazine,

in 1920 and 1921, subtitled "Sonderheft Junge Tonkunst," and edited by Paul Hasenclever were devoted entirely to music. The journal published such ambitious numbers as a full score of a scene from Ferruccio Busoni's *Arlecchino*, a piano reduction of Berg's *Altenberg Lied* "Hier weine ich," op. 4, no. 5, and a five-voice "Benedictus," by Otto Klemperer from his *Missa Sacra*. The remaining musical works were songs by Wolfgang Jordan, Ernst Lothar von Knorr, Franz Schreker, Hasenclever, and Paul Dessau; piano solos by Karl Spannagel, Bocquet, Erwin Schulhoff; and a "Capriccio" for violin and piano by Hasenclever.

The last avant-garde examples in German Expressionist journals appeared in the 1920s. A 1922 issue of *Die Rote Erde* (Hamburg: 1919-23) contained in facsimile a single atonal work entitled "Neue Music," composed by Hans Heinz Stuckenschmidt. The work's abrupt changes of style, thick texture, and captions may indicate that it was a keyboard transcription of music for the theater. Another curious musical example is the *Organ Fugue* no. 6, dated Weimar, 1922, by the Bauhaus painter Lyonel Feininger, published in the *Europa Almanach* (Potsdam: 1925), a short-lived journal of the arts reminiscent of the *Blaue Reiter*.

Political turmoil spelled the end for such vanguard journals and the publication of avant-garde music in Germany. *Der Wächter* (Munich: 1918-present), published in connection with the Eichendorff society, was less radical than its contemporaries *Zeit=Echo* and *Die Weissen Blätter*. Like a number of magazines oriented to the German youth movement in the 1920s and 30s, *Der Wächter* published music in folk style, such as simple settings of Eichendorff texts, or songs with guitar accompaniment by Pauline Volkstein. Folk songs and chorales were often included in journals for youth and adults alike during the 30s, as part of Hitler's propaganda of the German *Volk*.

In contrast, avant-garde music continued to appear in many Parisian reviews between 1910 and 1930, along with the latest art, verse, and criticism.<sup>14</sup> For example, excerpts of music by Igor Stravinsky, Francisco Balilla Pratella, and Germaine Albert-Birot appeared in the Surrealist magazine *Sic* (Paris: 1916-19); *Feuillets d'art* (Paris, New York: 1919-22), an elegant journal of theater, fashion, and the arts, published an assortment of music ranging from Orlando di Lasso to Maurice

<sup>13</sup> For a discussion of the music in the *Blaue Reiter*, see this author's "Schoenberg's *Herzgewächse* and the *Blaue Reiter* Almanac," *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 7 (Nov., 1983): 197-221.

<sup>14</sup> The contents of many ephemeral French arts periodicals are noted by Roméo Arbour in *Les Revues Littéraires éphémères paraissent à Paris entre 1900 et 1914: Répertoire descriptif* (Paris: Librairie José Corti, 1956), and by Richard L. Admussen in *Les Petites Revues littéraires 1914-1939: Répertoire descriptif* (St. Louis: Washington University and Paris: Librairie A. G. Nizet, 1970).

Table III. Expressionist Periodicals with Music

Title	Composers Published
<i>Der Sturm</i> (Berlin: 1910-32)	Karel Albert (1924) Rudolf Blümner Jörg Mager (1922) Miroslav Ponc (1927) Herwarth Walden (1910, 1912, 1914, 1920, 1921)
<i>Pan</i> (Berlin: 1910-15)	Arnold Schoenberg (1911) Anton Webern (1912)
<i>Der Ruf</i> (Vienna: 1912-13)	Anton Webern (1912, 1913)
<i>Der Blaue Reiter</i> (Munich: 1912)	Alban Berg (1912) Arnold Schoenberg (1912) Anton Webern (1912)
<i>Die Weissen Blätter</i> (Leipzig, Berlin: 1913-21)	Kurt Eisner (1919)
<i>Neue Jugend</i> (Berlin: 1914-17)	Werner Richard Heymann (1916) Friedrich Hollaender (1914)
<i>Zeit=Echo</i> (Munich, Bern: 1914-17)	Roland Bocquet (1915) Arnold Schoenberg (1915)
<i>Menschen (Kräfte)</i> (Dresden: 1918-21)	Alban Berg (1921) Roland Bocquet (1921) Ferruccio Busoni (1921) Paul Dessau (1921) Paul Hasenclever (1920, 1921) Wolfgang Jordan (1919) Otto Klemperer (1920) Ernst Lothar von Knorr (1919, 1920) Erwin Schulhoff (1921) Franz Schreker (1920) Karl Spannagel (1920)
<i>Der Wächter</i> (Munich: 1918-present)	Ludwig van Beethoven (1919) Jürgens Fritz (1919) Armin Knab (1918, 1920) Franzisc. von Layolle (1919) Franz Neuhofer (1920) Hans Pfitzner (1918) Robert Schumann (1919) Pauline Volkstein (1922) Richard Wetz (1918) Otto Wirthmann (1919)
<i>Die Rote Erde</i> (Hamburg: 1919-23)	Hans Heinz Stuckenschmidt (1922)

Ravel and Florent Schmitt. Music of the avant-garde was prominent in the *Transatlantic Review* (Paris: 1924) and *transition* (the Hague, then Paris: 1927-38; 1948-50), both published by expatriates such as James Joyce and Gertrude Stein. Among the innovators who published music in these magazines were Edgar Varèse, Aaron Copland, George Antheil, and Henry Cowell. The British tradition continued with finely wrought periodicals such as *Form* (London: 1916-17 and 1921-22), *The Monthly Chapbook* (London: 1919-25), and *Townsman* (later called *Scythe*, London: 1938-45).<sup>15</sup>

While the publication of magazine music has now virtually disappeared, numerous reprint editions are

<sup>15</sup> *Form* contained works by A. J. Rowan Hamilton, Bernard van Dieren, Walter M. Clement, and Robert F. Meade. The *Monthly Chapbook* published songs by C. Armstrong, Gibbs,

making this treasure of art, literature, and music from *fin-de-siècle* periodicals available again (see Table IV). These journals provide a unique mirror of the intellectual and artistic thought during the tumultuous decades that gave rise to atonality, serialism, and neo-Classicism. The music found in their pages presents both a colorful body of works and a valuable reflection of a little-explored aspect of the *Jugendstil* and Expressionist movements. □

Malcom Davidson, Clive Carey, Denis Browne, Scott Goddard, and Ivor Gurney. *Townsman* or *Scythe* contained music from folk, medieval, and Renaissance sources, as well as an excerpt from *Villon*, an opera by Ezra Pound.

The journals cited in this study that are available in reprint or on microfilm are listed in Table IV. Abbreviations for reprint houses, microfilm companies and series are as follows:

ACR	= A.C.R.P.P. (Marne-la-Vallée)	HK	= Verlag Helmut Küpper (Dusseldorf, Munich)
AMS	= AMS Press (New York)	HL	= Herbert Lang (Bern)
APS	= <i>American Periodicals Series</i> (Ann Arbor: University Microfilms International, 1979)	KR	= Kraus Reprint (Nendeln/Liechtenstein, Vaduz, New York)
CH	= Chadwyck-Healey (London)	LC	= Library of Congress (Washington, D.C.)
DAT	= Datamics (New York)	MdP	= Mikrofilmarchiv der deutschsprachigen Presse (Dortmund)
DC	= Da Capo Press (New York)	NYPL	= New York Public Library (New York)
EBP	= <i>Early British Periodicals</i> (Ann Arbor: University Microfilms International, 1980)	PM	= Princeton Microfilms (Princeton, New Jersey)
ECLP	= Éditions de la chronique des lettres françaises (Paris)	RL	= Ruetter and Loening (Berlin)
ELP	= <i>English Literary Periodicals</i> (Ann Arbor: University Microfilms International, 1981)	RP	= Reinhard Piper (Munich)
GO	= Georg Olms Verlag (Hildesheim and New York)	SR	= Slatkine Reprints (Geneva)
		VP	= Viking Press (New York)
		WMP	= World Microfilms Publications (London)

Table IV. Journals available in reprint or microfilm

Title	Reprint Edition(s)	Microfilm Availability
<i>Blätter für die Kunst</i>	HK (1967)	
<i>Der Blaue Reiter</i>	DC (1989), VP (1974) RP (1965)	CH
<i>Century Guild Hobby Horse</i>		<i>EBP</i> , reel 235
<i>Chap-Book</i>	AMS (1965)	<i>APS</i> , reel 61
<i>Dome</i>		<i>EBP</i> , reel 184
<i>Europa Almanach</i>	KR (1973)	
<i>Feuillets d'art</i>		CH
<i>Form</i>	KR (1971)	CH
<i>Friedensblätter</i>	HL (1970)	
<i>Göttingen Musenalmanach</i>	GO (1979)	
<i>Hyperion</i>	KR (1970)	
<i>L'Image</i>		ACR
<i>Menschen (Kräfte)</i>	KR (1978)	
<i>Mercure de France</i>	SR (1968)	ACR, LC, DAT
<i>Série Moderne (1890-1912)</i>	KR (1965)	
<i>Monthly Chapbook</i>	KR (1967)	NYPL
<i>Morgen</i>	KR (1970)	
<i>Neue Jugend</i>	RL (1967)	
<i>Nord und Sud</i>		DAT
<i>Pan (1895-1900)</i>	KR (1978)	CH
<i>Pan (1910-1915)</i>	KR (1975)	KR, NYPL
<i>La Plume</i>	SR (1968)	ACR, DAT
<i>Poet-Lore</i>		PM
<i>Prometheus</i>	KR (1971)	
<i>Quarto</i>		CH
<i>Die Rote Erde</i>	KR (1978)	
<i>Der Ruf</i>	KR (1969)	
<i>Savoy</i>		<i>AMS</i> , <i>EBP</i> , reel 29
<i>Schorers Familienblatt</i>		MdP
<i>Sic</i>	ECLP (1973)	CH
<i>Studio</i>		WMP
<i>Der Sturm</i>	KR (1975)	
<i>Townsman (Scythe)</i>	KR (1972)	
<i>Transatlantic Review</i>	KR (1967)	NYPL
<i>transition</i>	KR (1967)	NYPL, KR
<i>Ver Sacrum</i>		CH
<i>Die Weissen Blätter</i>	KR (1969)	DAT
<i>Yellow Book</i>	AMS (1967)	<i>AMS</i> , DAT
<i>Zeit=Echo</i>	KR (1969)	<i>ELP</i> , reels 894-895

**Les Revues musicales et la critique  
en Wallonie et à Bruxelles  
au XIX<sup>ème</sup> siècle \***

Henri Vanhulst  
(Bruxelles)

Le XIX<sup>ème</sup> siècle voit la publication de quelque quinze cents revues musicales dont certaines abordent cependant encore d'autres arts. La plupart n'ont qu'une existence éphémère, mais dans chaque pays quelques-unes réussissent à se maintenir pendant des décennies. Ce sont souvent celles qui sont financées par une grande maison d'édition comme, par exemple, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (Breitkopf & Härtel, dès 1798), *Le Ménestrel* (Heugel) ou la *Gazzetta musicale di Milano* (Ricordi). Pour l'éditeur il s'agit d'un investissement rentable car la revue est un puissant moyen de publicité pour ses autres publications. Mélomane et musicien amateur, voire professionnel, le lecteur y cherche en premier lieu une information sur tous les aspects de la vie musicale dans sa propre ville, dans le pays et dans les grands centres européens. La revue est le complément indispensable à tout ce qui se passe dans le domaine de la musique, depuis les concerts ou représentations d'oeuvres lyriques jusqu'aux nouvelles parutions, en passant par des sujets aussi variés que la facture instrumentale ou les controverses relatives aux droits d'auteur. Elle prépare chaque événement en présentant les compositeurs, les oeuvres et les solistes et ensuite elle y consacre un compte rendu qui concerne souvent la seule interprétation. S'il s'agit d'une création, l'attention se porte évidemment sur la partition qui peut faire l'objet d'une étude parfois approfondie et donne toujours lieu à une appréciation critique. Le lecteur est souvent dans l'impossibilité d'en vérifier le bien-fondé non seulement parce qu'il n'était pas présent, mais surtout parce qu'il préfère s'en remettre à l'avis d'un critique qu'il croit compétent. N'oublions pas qu'il se produit à partir du romantisme une rupture entre l'artiste et le public, de sorte que ce dernier se laisse d'autant plus facilement influencer par ses lectures qu'il reste désemparé devant la nouveauté. La revue peut donc jouer un rôle capital dans l'évolution du goût musical et quelques-unes se sont engagées à fond en faveur des tendances les plus controversées. Certains critiques, pleinement conscients de leur pouvoir, ont puissamment contribué à l'éducation du public en expliquant dans leurs articles ce qui était incompris et

méconnu. Il a fallu parfois de longues années avant que leurs efforts incessants ne soient couronnés de succès et ils n'auraient peut-être jamais abouti sans une action conjointe entreprise par des musiciens éclairés. Certes, il y a eu aussi de nombreux critiques réactionnaires ou incompetents : « C'est convenu, chacun a le droit de parler et d'écrire sur la musique » constate Berlioz dans *Les Grotesques de la musique* (1859, p. 18). Plutôt que de revenir sur les jugements démentis par la postérité ou sur des attaques virulentes qui trahissent tantôt la mauvaise foi et tantôt l'incompréhension, nous présenterons la revue comme le miroir et le moteur de la vie musicale du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Les premières tentatives

Depuis 1827, F.-J. Fétis publie à Paris la *Revue musicale* et au mois d'août 1833 il crée à Bruxelles la *Gazette musicale de la Belgique* qui existera pendant un an. Cet hebdomadaire ne donne guère d'informations sur la vie musicale belge, à l'exception de longs comptes rendus des concerts du Conservatoire de Bruxelles. Les articles de fond reflètent l'intérêt de Fétis pour l'histoire de la musique tandis que les critiques concernent essentiellement l'actualité parisienne.

*L'Annuaire dramatique de la Belgique* (1839-47) donne notamment « les conditions et prix des abonnements et places; le tableau et les débuts de la troupe;... le répertoire général de l'année; les concerts et représentations d'artistes étrangers; la composition des troupes de province; une galerie belge et étrangère d'auteurs, compositeurs, musiciens et artistes vivans; des tablettes nécrologiques... ». La musique occupe une place assez secondaire dans cette publication anonyme que l'on attribue unanimement à Félix Delhasse (1809-98). Celui-ci est connu pour ses activités politiques et, surtout, pour sa bibliothèque extraordinairement riche : ce collectionneur de documents rares reçoit chez lui tous les artistes de passage à Bruxelles de sorte qu'il se constitue peu à peu de précieux dossiers sur les sujets les plus variés. Plusieurs auteurs ont pu y puiser à souhait comme, par exemple, J. Isnardon (*Le Théâtre de la Monnaie*) et A. Pougin (le supplément de la *Biographie universelle des musiciens*). Delhasse même ne laisse aucune grande étude; cet amateur de théâtre collaborera, en revanche, aux revues musicales publiées dans la capitale.

*La Revue musicale belge  
et La Belgique musicale*

*La Revue musicale belge* paraît à partir du mois de janvier 1840. Les vingt-quatre numéros de quatre pages de la première année contiennent de nombreux emprunts à des feuilles parisiennes et à la *Biographie*

\* Cet article a été publié dans *La Musique en Wallonie et à Bruxelles, tome II (les XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles)*, chapitre 8 : « Les Revues musicales et la critique », sous la direction scientifique de Robert Wangermée et Philippe Mercier, Bruxelles, *La Renaissance du Livre*, 1982. Les parties concernant le XIX<sup>ème</sup> siècle ont été textuellement reproduites, tandis que l'introduction et la conclusion ont été modifiées par l'auteur de façon à ne couvrir que l'époque concernée.

*universelle* de Fétis. Les contributions originales sont pour la plupart dues à Auguste Bouillon, le directeur du périodique, qui prend notamment en charge la critique de la vie musicale bruxelloise. Il y a aussi quelques notices biographiques rédigées par Delhasse et des comptes rendus d'activités organisées en province ou à l'étranger. Au sujet des concerts du Conservatoire de Bruxelles, « ces solennités (*sic*) musicales qui sont sans contredit les plus belles et les plus imposantes qui aient eu lieu dans notre pays » (1840, p. 9), le compte rendu de la séance du 15 mars 1840 regrette que la salle de la Loyauté ne soit « rien d'autre qu'un grenier » où près de mille auditeurs sont obligés de s'« entasser intrépidement », et s'en prend à certains interprètes tellement négligents que « la rentrée des cors dans le duo des *Huguenots* à (*sic*) dû être recommencée » (p. 20).

A partir du premier mars 1841, la revue est éditée par la maison Schott. Elle entame la publication d'un texte de Wagner (*Une visite à Beethoven*) et expédie en quelques lignes le compte rendu du concert que Liszt donne à Bruxelles (1841, numéro 21). Dans le courant de la deuxième année, qui commence au mois d'avril 1841, de nouvelles signatures apparaissent dans le périodique, qui devient un hebdomadaire. Le 21 novembre, Zani de Ferranti signe un article intitulé *Transformation du journal*, dans lequel il déclare : « La reproduction servile de quelques articles tant bons que mauvais, qu'on emprunte à nos voisins, ne constitue pas un journal musical; ce n'est surtout pas une oeuvre belge ». Il répond ainsi à un éditorial de Bouillon et J. Schott paru au mois de mars de la même année, qui annonce que *La Revue musicale belge* publiera des extraits de périodiques étrangers et qu'elle s'occupera aussi de sujets non musicaux, comme le veut le sous-titre : *Journal des gens du monde, des artistes, des théâtres et des modes*. Après la démission de Bouillon (5 décembre 1841), la nouvelle orientation se concrétise par le choix d'un autre titre pour la revue qui devient *La Belgique musicale : Beaux-Arts — Belles lettres* (15 décembre 1841). Bien que les emprunts restent nombreux, de nouveaux noms apparaissent dans la liste des collaborateurs. Victor Hassens rend compte de la vie musicale bruxelloise et Auguste Gaussoin écrit sur des sujets aussi variés que Loisa Puget ou Claude Goudimel. A la fin du mois d'avril 1843, Gaussoin acquiert la propriété du périodique dans lequel il va notamment publier une longue histoire de la musique « belge » (en trent-neuf livraisons). Il fait appel à de nouveaux collaborateurs, comme, par exemple, A. Boisseaux, un admirateur de Berlioz, et réussit à faire de *La Belgique musicale* un hebdomadaire vraiment intéressant. Certes, on y expose la « manière de danser la polka » (29 mai 1844) et on continue à y traiter des sujets qui n'ont aucun rapport avec la musique, mais en général les articles de fond et les comptes rendus sont de bonne

qualité. Gaussoin meurt en janvier 1846 et quelques mois plus tard la maison Schott cesse d'éditer la revue. L'affaire est reprise par A. Jamar qui travaille avec l'éditeur F. Biénez. Dans son éditorial, le nouveau propriétaire annonce que la revue va subir « d'importantes améliorations », car « de journal exclusivement musical qu'elle était avant, elle va devenir un journal artistique et littéraire » (30 avril 1846). Cette nouvelle orientation de *La Belgique musicale, artistique et littéraire* est d'autant plus perceptible que Jamar se sépare de la plupart des anciens collaborateurs. Pendant quelques années, les emprunts aux publications françaises deviennent si nombreux que dans plusieurs numéros on cherche en vain la moindre information belge. En outre, ces extraits sont souvent dénués de tout intérêt. Il en va d'ailleurs de même pour la seule rubrique originale paraissant régulièrement dans la revue, celle des théâtres de la capitale : H. de Frénoy s'y limite généralement à une appréciation assez sommaire de la prestation des solistes. Les comptes rendus des concerts bruxellois sont plus rares mais plus substantiels; lors de la création belge de la neuvième symphonie de Beethoven par les Artistes Musiciens, V. Hanssens signale que les « milliers d'auditeurs » ont écouté « avec ce respectueux silence que l'on garde devant tout ce qui impose par son caractère de grandeur » (22 février 1849). Le même événement est décrit dans le passage suivant des « Faits divers » : « L'affluence était immense samedi soir au concert donné par l'Association des Artistes Musiciens, dans la salle de la Grande-Harmonie. Le Roi et la Reine sont arrivés vers neuf heures, pendant l'exécution du troisième morceau de la symphonie avec chœurs de Beethoven. L'orchestre s'est arrêté... ». A partir des années 1850, le niveau de *La Belgique musicale* s'améliore de nouveau. Les articles tirés de périodiques étrangers sont choisis avec plus de soin et il s'agit notamment de textes de Liszt, Herz et Wagner. La vie musicale belge y est traitée de manière assez complète, ce qui est d'autant plus indispensable qu'une nouvelle revue est lancée à Bruxelles en 1850, mais *La Belgique musicale* résistera jusqu'en 1859.

Deux initiatives de la maison Schott frères :  
*Le Diapason* et *Le Guide musical*

*Le Diapason. Revue musicale de Bruxelles* paraît à partir du 21 février 1850. Il a l'ambition de « recueillir tous les faits de quelque importance relatifs à la musique », où qu'ils se produisent, et de fonder ses appréciations sur « la plus rigoureuse impartialité ». Il affirme son indépendance vis-à-vis de l'éditeur et s'attend à un accueil très favorable, car « parler musique en Belgique, c'est parler à tout le monde » (21 février 1850). Cet optimisme sera vite démenti et le ton acerbe de l'éditorial paru dans le premier numéro de la troisième année (mars 1852) traduit une grande

désillusion : « Après avoir fait, deux années durant, la critique de ce qui existe et en avoir démontré, par des preuves évidentes, tous les vices; après nous être répétés à satiété (...), nous n'avons rien gagné, rien pu améliorer; nous nous heurtons encore contre le même esprit stationnaire, se faisant borne, dans l'idée peut-être que le point où l'on est parvenu est l'extrême limite de l'art ». Cette critique vise Fétis et Hanssens qui dirigent respectivement les concerts du Conservatoire et ceux des Artistes Musiciens, « les deux institutions les plus éminentes du pays ». Si les concerts y laissent toujours à désirer, c'est que les chefs d'orchestre sont incapables d'arriver à une exécution musicale d'ensemble ». N'ayant constaté aucune amélioration, *Le Diapason* se transforme en un mensuel d'information car la vie musicale belge ne l'intéresse plus. Il reçoit un nouveau titre, *La Chronique musicale*, mais disparaît après le premier numéro. Malgré une existence aussi brève, *Le Diapason* mérite notre attention; pour la première fois, nous avons affaire à un hebdomadaire qui s'occupe exclusivement de musique, qui dispose de correspondants en province ou à l'étranger — A. de Pontéloucant à Paris — et qui ajoute des exemples musicaux à quelques analyses et comptes rendus. Les articles, dont certains sont encore repris à des publications étrangères, ne racontent que rarement des anecdotes sans intérêt ou la biographie de quelque virtuose. C'est néanmoins la partie critique — les comptes rendus, les analyses d'oeuvres nouvelles et les polémiques — qui fait l'intérêt de la revue. Bien que ces textes ne soient pas signés, nous en connaissons les auteurs parce que Delhasse les a ajoutés dans l'exemplaire du Conservatoire de Bruxelles. Nous savons ainsi que V. Hanssens écrit sur la vie musicale dans la capitale et qu'il est l'auteur du fameux éditorial de mars 1852. Faut-il préciser que la disparition du *Diapason* marque la fin de la carrière de ce critique musical qui vivra pourtant jusqu'en 1869?

Après une interruption de près de trois ans, pendant lesquels le violoniste J. Steveniers essaie sans grand succès de créer une *Revue musicale de Bruxelles*, la maison Schott frères lance le premier mars 1855 *Le Guide musical*, qui paraîtra avec une régularité exemplaire jusqu'à la Première Guerre mondiale. L'histoire de cet hebdomadaire est dominée par Félix Delhasse et Maurice Kufferath. Le premier, qui avait déjà écrit dans *La Belgique musicale* et *Le Diapason*, est avec Pierre Schott (1821-73) le fondateur de la revue dont il sera le rédacteur en chef pendant plus de trente ans. Bien qu'il continue à collaborer au *Guide* jusqu'en 1891, il cède ses droits à la maison Schott frères vers 1885. L'année 1887 est un moment essentiel dans l'histoire du périodique : Maurice Kufferath, un collaborateur de longue date, devient le rédacteur en chef, tandis que Pierre Schott fils, le propriétaire de la revue,

décide que *Le Guide musical* paraîtra simultanément à Bruxelles et à Paris, où il a l'intention de s'établir afin de réorganiser sa filiale française. Le 9 juin 1889, les bureaux et la rédaction de la revue sont même transférés à Paris. Kufferath cesse d'être le rédacteur en chef; il se charge néanmoins de réunir toutes les informations concernant la Belgique et, dès 1890, il écrit chaque semaine une « lettre de Bruxelles ». Au mois d'avril 1891, *Le Guide musical* revient cependant chez nous car l'initiative de P. Schott se révèle désastreuse, ce qui ne l'empêchera pourtant pas de s'obstiner dans la capitale française, où il mourra en 1894. Entre-temps Otto Junne, le directeur de la maison Schott frères, décide de vendre la revue à Maurice Kufferath pour mille francs et deux années d'annonces gratuites. A partir de 1892, l'ancien rédacteur en chef est donc le propriétaire du *Guide* et il entend lui conserver le caractère franco-belge que le transfert à Paris lui avait donné. A cet effet, il crée la fonction de rédacteur en chef à Paris et il la confie successivement à Hugues Imbert (1894-1905) et à Henri de Curzon. En outre, *Le Guide musical* absorbe à partir du premier octobre 1894 un hebdomadaire parisien, *L'Art musical*, fondé en 1860 par Léon Escudier et publié ensuite par Alphonse Leduc. Il est évidemment impossible à Maurice Kufferath de gérer tout seul « la plus importante des revues exclusivement consacrées à la musique qui paraissent en langue française » (1893, p. 491) et ses collaborateurs les plus proches sont Nelson Le Kime et Eugène Bacha. Le premier y travaille jusqu'en novembre 1906, d'abord comme secrétaire-administrateur (décembre 1892-septembre 1901) et après comme directeur-administrateur, et le second est à partir de septembre 1901 le secrétaire de la rédaction. L'histoire du *Guide* ne s'achèvera pas en 1914 : Kufferath le vend en France, mais le nouveau propriétaire ne publiera que trois numéros qui couvrent la période allant du mois d'août 1914 à janvier 1918.

Le prix de l'abonnement est de 6 F en 1855 et ne subit aucune modification jusqu'à la fin de 1876, quand il passe à 10 F. Cette augmentation semble justifiée puisque le nombre de pages est porté de quatre à huit depuis 1866 déjà et que l'on annonce de nouvelles améliorations. A partir du mois d'avril 1891, l'abonnement coûte 12 F et en février 1907 il s'y ajoute encore cinquante centimes. Lorsque les éditeurs décident, en 1863, de vendre l'hebdomadaire également au numéro, ils en fixent le prix à 50 centimes. Ils le réduisent de moitié en janvier 1884 parce qu'ils veulent rendre le périodique « accessible au plus grand nombre » (1883, numéro 52). Au mois d'avril 1891, un numéro revient à 30 centimes et à partir de novembre 1892 il se vend 40 centimes. Quant au nombre de pages, il passe de huit à douze en 1893. L'année suivante, la revue adopte un format plus petit et plus maniable, qui permet en outre

NUMÉROS  
31-32

VOLUME  
XLV



DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH  
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT  
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME  
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

*Le Guide musical* : en-tête

d'adapter le volume de chaque numéro « selon l'importance des événements de la saison théâtrale et musicale » (1893, p. 461). Il en résulte que le nombre total de pages varie d'une année à l'autre entre huit cents et mille.

Comparé au *Diapason*, *Le Guide musical* a, du moins à l'origine, des ambitions bien modestes. Ainsi que l'indique clairement le sous-titre, *Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, il n'aspire qu'à informer. Le long éditorial par lequel débute le tout premier numéro, le définit comme « un guide sûr et désintéressé, impartial surtout, et aussi complet qu'il est possible », « qui enregistre et les succès

et les travaux de nombreux artistes belges qui parcourent le monde » et « qui nous initie aux progrès réalisés au profit de nos plaisirs ou de nos études par les artistes étrangers ». On y évoque aussi la collaboration « des hommes les plus éclairés », mais sans citer un seul nom, et on annonce de larges emprunts aux périodiques étrangers. Pendant les premières années, ce dernier point se vérifie sans cesse et on a souvent l'impression que Delhasse est obligé de remplir tout seul les quatre pages — du moins la publicité — de chaque numéro. Pour y arriver, il découpe dans des journaux et périodiques tout ce qui lui paraît susceptible d'intéresser ses lecteurs et il existe encore au Conservatoire de Bruxelles une grande collection de documents que Delhasse a ainsi

rassemblés. Lorsqu'il les reproduit dans *Le Guide musical*, il omet le plus souvent de mentionner ses sources et il lui arrive aussi de modifier quelque peu le texte. On estime néanmoins qu'en moyenne la revue est pour la moitié faite d'emprunts. Cela vaut en premier lieu pour les articles de fond, dont la plupart sont sans intérêt car Delhasse se complait dans les anecdotes insignifiantes et les notices biographiques. *Le Guide musical* publie cependant aussi des extraits de *La musique aux Pays-Bas* de Vander Straeten et les fameuses lettres sur *La nouvelle école de musique flamande* de Peter Benoit (1868). En ce qui concerne la critique musicale, la partie la plus considérable du périodique, elle pâtit également du manque de collaborateurs. A chaque création à l'étranger, par exemple, Delhasse ne peut que reproduire les appréciations exprimées dans les publications les plus réputées. Cette situation s'améliore cependant dès le mois de février 1863, lorsque le *Guide* dispose d'un correspondant à Paris. Il s'agit d'abord de Jules Ruelle et à partir de 1873 Arthur Pougin rend chaque semaine compte de la vie musicale dans la capitale française, qui restera encore longtemps la seule ville à l'étranger où le périodique ait un collaborateur régulier. En Belgique aussi, Delhasse est de mieux en mieux aidé, même si le Liégeois Jules Ghymers est le seul correspondant en province à envoyer fidèlement son papier. Bien que les comptes rendus relatifs à la vie musicale bruxelloise soient généralement anonymes pendant les quinze premières années — à l'exception de ceux écrits par Benoit — nous connaissons le nom de quelques collaborateurs. La chronique théâtrale, par exemple, a été assurée par Oscar Stoumon avant qu'il ne devienne directeur de la Monnaie (1875). Son successeur est Lucien Solvay, un auteur de livrets d'opéras-comiques et un grand amateur du genre léger. Ses goûts diffèrent totalement de ceux de Maurice Kufferath, qui est responsable de la rubrique des concerts à partir de la fin de 1873. C'est donc quelques mois après avoir assisté à Cologne à un concert dirigé par Wagner — « Dès ce moment, je fus un wagnérien » dira-t-il plus tard — que Kufferath entre au *Guide*. Grâce à ces nouveaux venus, qui ne manquent jamais de signer leur contribution, l'impartialité de l'hebdomadaire se transforme : elle ne résulte plus de la juxtaposition d'opinions provenant des sources les plus autorisées, mais elle est la synthèse des conceptions radicalement opposées des différents collaborateurs qui jouissent manifestement d'une entière liberté d'expression. Chacun d'eux n'aborde d'ailleurs que les sujets qu'il aime : Solvay et Pougin écrivent surtout sur le genre lyrique alors que Kufferath s'intéresse à Wagner et aux jeunes compositeurs.

Kufferath acquiert rapidement une telle autorité au sein de la rédaction du *Guide* que tout le monde a dû le considérer comme le successeur probable de Delhasse.

Il n'est pas impossible que la maison Schott frères, l'éditeur de Wagner, se soit immédiatement montrée très favorable à son égard car elle n'ignorait sans doute pas qu'il prendrait la défense d'un compositeur dont le périodique n'avait encore guère reconnu les mérites. Elle-même en était convaincue depuis longtemps; c'est du moins ce que suggère une lettre, datée du 25 février 1860, que la maison Schott de Mayence adresse à Wagner au sujet de l'édition de *L'Or du Rhin* et dans laquelle elle lui propose, sur les instances de sa filiale bruxelloise, de publier simultanément le texte original et une version française. Il est néanmoins plus important de souligner combien les contributions de Kufferath au *Guide* sont supérieures à celles de ses confrères. Ses articles comme, par exemple, l'étude sur le *Faust* de Schumann (1875) sont beaucoup plus approfondis que tout ce que l'on a pu lire précédemment dans la revue et ses comptes rendus ne sont jamais sommaires ni prudents. Il défend avec ferveur ce qui lui semble valable et ses critiques, qui sont souvent d'une ironie mordante, n'épargnent personne. A la fin de 1882, une appréciation incendiaire d'un concert du Conservatoire provoque même un scandale : la maison Schott frères est frappée d'ostracisme par les conservatoires de Bruxelles et de Gand tandis que Gevaert est tellement indigné des attaques formulées à son égard par Kufferath, qu'il décide la maison Breitkopf et Hartel à fonder une succursale dans la capitale. Même si Gevaert n'accordait pas tant d'importance à un Gluck ou un Rameau, ne pratiquait aucune coupure dans de vrais chefs-d'oeuvre comme l'oratorio de Noël et ne dénaturait pas la pensée des grands maîtres — et de Beethoven, en particulier — par une interprétation trop raffinée et axée sur des détails, Kufferath préférait les Concerts populaires à ceux du Conservatoire. Des séances uniquement consacrées à la musique du passé et dont le public se limite à une élite, ne peuvent l'intéresser autant que les activités d'une société qui a l'ambition de former le goût du plus grand nombre en lui présentant exclusivement des oeuvres de qualité, et de l'initier à la musique contemporaine en lui faisant découvrir en premier lieu la production de Wagner. L'action de Kufferath et celle de Dupont se complètent; les écrits du premier et les fragments programmés par le second sensibilisent peu à peu le public à ce que l'on appelait à l'époque « la musique de l'avenir ». Lorsque la troupe itinérante de Neumann donne la Tétralogie à la Monnaie en 1882, l'enthousiasme du public remplit Kufferath d'une fierté légitime parce qu'il s'aperçoit que les efforts qu'il a livrés avec ses amis wagnériens, n'ont pas été vains. Parmi ceux qui ont contribué à ce succès, il y a quelques collaborateurs occasionnels du *Guide*. Ce sont précisément eux qui écrivent sur les importants événements musicaux organisés en Allemagne; ainsi Joseph Dupont parle des représentations d'oeuvres de Wagner à Weimar en 1870, Henri Lafon-

taine commente l'inauguration du théâtre de Bayreuth en 1876 et Charles Tardieu évoque la création de *Parsifal* en 1882. Ce dernier, qui est par ailleurs le rédacteur en chef de l'*Indépendance belge*, envoie régulièrement de l'étranger des correspondances au *Guide* et en 1883, par exemple, il fait une analyse assez développée du nouvel opéra de Saint-Saëns, *Henri VIII*, que l'on vient de créer à Paris. Faut-il conclure que les chroniques hebdomadaires de Pougin ne satisfont plus la rédaction du *Guide*? Cela semble assez probable étant donné que de 1878 à 1883 la revue publie de nombreux papiers d'Adolphe Jullien, un critique parisien dont les goûts sont proches de Kufferath.

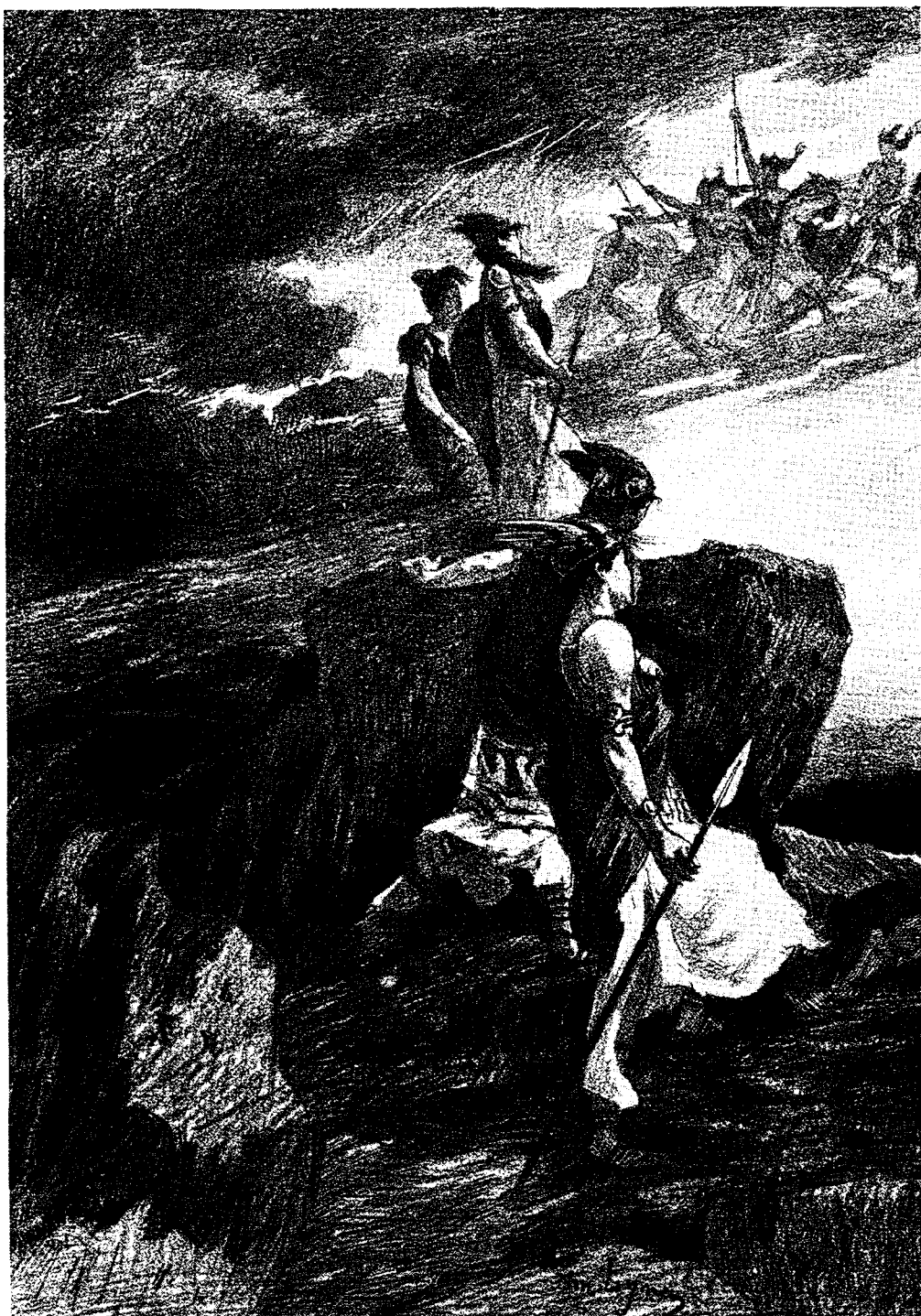
A la fin de 1886, la rédaction annonce « d'importantes modifications » qui ne concernent cependant pas les buts poursuivis, à savoir « la glorification du grand art, l'extension des oeuvres des maîtres classiques » et « la rénovation de l'art lyrique » (1886, p. 361). *Le Guide musical* cesse d'être une revue belge et le sous-titre de 1855 est remplacé par *Théâtres — concerts — actualités — histoire — esthétique*. Pougin et Solvay quittent l'hebdomadaire et Kufferath, le rédacteur en chef, fait appel à de nouveaux collaborateurs dont la liste s'allonge d'année en année, au point d'arriver en 1914 à une soixantaine de noms. *Le Guide* devient un périodique international — il recevra d'ailleurs le sous-titre de *Revue internationale de la musique et des théâtres* vers 1905 — dont la France et la Belgique constituent les principaux centres d'intérêt, les deux pays n'étant sur le même pied qu'après la vente de la revue à Kufferath. Le changement de propriétaire n'affecte nullement les tendances esthétiques du *Guide* car malgré le développement qu'on lui donne, il s'intéresse toujours en premier lieu à Wagner. Il reste en effet encore beaucoup de réticences à vaincre et Kufferath et ses amis s'y appliquent semaine après semaine. Lorsque la Monnaie monte en 1887 la *Walkyrie*, ils publient même un numéro spécial illustré qui résume l'action. L'engouement pour Wagner est tel que sa musique sert de critère quand il s'agit d'apprécier un jeune compositeur et lors de la création de *Fervaal* de V. d'Indy, par exemple, Kufferath parle de « l'oeuvre la plus forte, la plus noble, la plus haute qui ait surgi depuis *Parsifal* » (1897, p. 203). Quant à celui qui s'écarte des conceptions wagnériennes, il fait l'objet d'attaques parfois virulentes, ce qui arrive à de nombreux compositeurs d'opéras du XIX<sup>ème</sup> siècle. Si Kufferath ne conçoit pas du tout sa revue comme impartiale, il se plaît à en souligner l'autonomie : « Indépendant de toute coterie, n'étant inféodé à aucune agence de théâtres ou de concerts, à aucune maison d'édition, *Le Guide musical* s'est toujours inspiré dans ses appréciations des seules considérations esthétiques, et son autorité en matière d'art est désormais établie. Le nom de ses principaux collaborateurs suffit, du reste,

pour attester la valeur des travaux d'histoire, d'esthétique, de technique musicale, la sûreté des notices biographiques qu'il publie dans chacun de ses numéros indépendamment de nombreuses nouvelles d'actualité » (1893, p. 491).

En 1900, Kufferath devient directeur de la Monnaie, ce qui l'oblige à abandonner sa rubrique hebdomadaire relative à la vie musicale bruxelloise, et à réduire considérablement le nombre de ses articles de fond. La qualité du *Guide* n'en est pas altérée mais la disparition de l'empreinte d'une personnalité aussi puissante se remarque rapidement. Si l'on y trouve toujours des articles bien faits, sérieux et souvent d'un réel intérêt sur les sujets les plus variés, les nouvelles esthétiques désorientent visiblement certains collaborateurs dont les critiques reflètent sinon l'incompréhension, du moins la méfiance. En perdant son unité, *Le Guide musical* cesse d'être une revue de combat, mais il est vrai qu'à ce moment la valeur de Wagner n'est plus contestée.

#### Quelques autres revues de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle

*L'Écho musical* est un mensuel lancé en 1869 par la maison Mahillon, le facteur d'instruments à vent bruxellois bien connu. Devenue bimensuelle, sa publication est interrompue en 1886, mais elle reprend en juillet 1889 pour s'arrêter définitivement à la fin de 1897. Le sous-titre, *Musiques militaires, harmonies, fanfares, sociétés chorales et symphoniques, concours, festivals, chroniques artistiques, etc.*, souligne l'intérêt de la revue pour les activités des sociétés d'amateurs belges. A l'exception des concerts du Conservatoire de Bruxelles, aucun événement ne donne lieu à de longs comptes rendus et les douze pages de chaque numéro sont avant tout remplies d'informations de tout genre susceptibles de retenir l'attention de l'amateur et du professionnel comme, par exemple, la rubrique des offres et demandes d'emploi. Les articles de fond, qui sont plutôt rares, sont dictés par l'actualité, à moins qu'ils ne concernent la facture instrumentale. Ils sont souvent anonymes mais d'autres sont dus à Ch. Bosselet, V. Mahillon et même E. Closson et à P. Gilson. Les emprunts sont rares : *L'Écho musical* est une revue impartiale qui s'occupe avant tout de la Belgique et qui donne parfois des renseignements que l'on ne trouve pas ailleurs. On peut rapprocher de ce périodique un hebdomadaire qui paraît à partir du mois d'octobre 1896 jusqu'en 1899, *La Belgique musicale : organe des sociétés instrumentales et chorales*. On y lit une longue polémique sur l'opportunité d'organiser des concours pour cercles d'amateurs, de nombreux musiciens belges connus et même V. d'Indy donnant leur avis sur la question. La revue publie aussi plusieurs photos de



*Le Guide musical*, numéro-programme publié pour la création française,  
le 9 mars 1887, à Bruxelles, de *Die Walküre*. Illustration de l'acte III  
(Copyright: Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Section Musique, II 78491 B)

présidents de sociétés d'amateurs et parmi les articles on est fort surpris d'en découvrir un sur Hucbald, intitulé « Un vieux de la vieille » (1898, numéro 33). A l'origine, *Le Diapason : moniteur général des sociétés chorales, instrumentales et dramatiques*, un bimensuel créé en avril 1908, ne se distingue guère de *La Belgique musicale* car il s'occupe davantage des cercles d'amateurs que des « concerts artistiques ». Il change cependant assez vite d'orientation et donne non seulement des articles de Riemann et Combarieu mais aussi les programmes de tous les concerts « classiques ». Après la guerre, *Le Diapason* devient le programme officiel des Concerts Ysaye, mais il n'est publié que de novembre 1921 à janvier 1922.

Vers 1880, l'engouement pour la musique entraîne de nombreuses nouvelles initiatives, mais il s'agit parfois de publications bien éphémères; ainsi la *Revue musicale belge* de J.-B. Katto, un éditeur bruxellois, disparaît après douze numéros (1879-1880), une autre *Revue musicale belge* n'existe que pendant quelques semaines (1892), *La Musique internationale* semble s'être arrêtée après deux livraisons qui étaient pourtant bien faites (1908), tandis que *La Tribune musicale* de M. Crickboom, une « revue latine » qui veut propager la musique moderne, dure de janvier à juillet 1914. On consacre même des périodiques aux nouveautés proposées par les éditeurs de musique : *La Presse musicale, organe de l'édition musicale belge et étrangère* (septembre 1892-octobre 1894) est financée par la seule publicité pendant la première année et en 1900 A. Wotquenne et G. Katto annoncent un *Bulletin bibliographique de la Belgique*. Quant au *Propulseur musical* (1914 et 1921-23), il est surtout intéressant par la qualité des comptes rendus des concerts. Signalons aussi la publication d'annuaires tels que les *Tablettes du musicien* de la maison Schott, l'*Annuaire musical de la Belgique* de J. Dufrane et les deux initiatives que *Le Diapason* prend dans ce domaine (1912-14).

On constate en outre que certaines institutions et associations créent leur propre périodique. Deux revues intitulées *L'Artiste musicien* (1898-1907 et 1904-31) sont l'organe des syndicats des musiciens professionnels de Bruxelles et du pays. On n'y trouve que des renseignements pratiques (tarifs, liste des membres et des exclus, etc.), mais c'est une documentation indispensable à celui qui s'intéresse à l'histoire sociale de ce métier. L'*Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, qui est publié depuis 1877, renseigne de manière complète sur la vie de l'établissement. Alors que le mensuel de la *Scola musicae* (1906-07) semble sans grand intérêt, le *Bulletin mensuel de l'Institut des Hautes Études et de l'École de musique d'Ixelles* (1908-14) ne se limite pas à ses propres activités et publie des articles plus généraux sur la musique et la littérature.

Afin d'améliorer la musique d'église, la société de Saint-Grégoire de Belgique crée au mois d'août 1881 *Musica sacra : revue de chant d'église et de musique religieuse* qui reproduit jusqu'en 1914 des textes officiels (documents pontificaux, lettres des évêques et rapports sur des congrès, sur les activités de la société même, etc.) à côté d'informations sur l'école Lemmens et d'articles sur le grégorien. Les mêmes sujets sont abordés dans le *Courrier de Saint-Grégoire : revue mensuelle de musique religieuse*, que l'on doit à la société Saint-Grégoire de Liège (1889-1914).

Il y a, enfin, des revues qui abordent tous les arts; certaines, comme par exemple *L'Artiste* (1875-80), négligent la musique ou disparaissent après quelques numéros, ce qui arrive en 1887 à un périodique intitulé lui aussi *L'Artiste*. Quelques autres méritent plus d'attention et, en particulier, *L'Art moderne : revue critique des arts et de la littérature* (mars 1881-août 1914). Les premières années, cet hebdomadaire limite sa chronique musicale à la critique des concerts et théâtres lyriques de la capitale et à de rares articles. *L'Art moderne*, qui prend dans tous les domaines le parti des créateurs contemporains, est un ardent défenseur de Wagner. Bien qu'aucune contribution ne soit signée jusque vers 1890, on peut en attribuer la plupart à Octave Maus, un des membres du comité belge du Patronat de Bayreuth. Celui-ci est également le fondateur des concerts des XX et de la Libre Esthétique et il fait de *L'Art moderne* la tribune de ces manifestations d'avant-garde. Vers 1900, la partie dédiée à la musique s'est beaucoup développée : à côté de plusieurs articles de fond sur de nombreux sujets, la chronique de la vie musicale bruxelloise est des plus complètes et on évoque aussi ce qui se passe en province et à l'étranger (Paris). E. Closson, Ch. van den Borren, H. Lesbroussart — pseudonyme de Le Boeuf — M. Calvocoressi et beaucoup d'autres écrivent dans la revue. Quant aux autres périodiques, les plus intéressants sont *La Libre Critique : revue d'art et de littérature* (1890-1904) et *Théâtre et musique : revue mensuelle artistique et mondaine* (1906).

#### Conclusion

La presse musicale belge du XIX<sup>ème</sup> siècle, au sein de laquelle il conviendrait d'ailleurs de faire une place aux critiques musicaux des grands quotidiens — E. Fétis à *l'Indépendance belge*, par exemple — est aujourd'hui exploitée par la musicologie en tant que source de documentation. Elle fournit de nombreux renseignements sur différents aspects de la vie musicale, bien que d'une revue à l'autre l'importance accordée à ce qui se passe à Bruxelles, dans les villes de province et à l'étranger varie de manière considérable. Seul *Le Guide*

*musical* a l'ambition de tout couvrir, mais certains domaines, tels que celui de la facture instrumentale ou celui des sociétés d'amateurs, y sont moins évoqués que dans des périodiques aux objectifs plus ciblés, comme l'illustre *L'Écho musical*.

Si l'apport de la presse à une meilleure connaissance de la vie musicale du XIX<sup>ème</sup> siècle est incontestable, on ne peut oublier que les grandes revues pourraient également être un objet d'étude en soi. L'évolution du *Guide musical*, auquel ses fondateurs n'assignent qu'une mission d'information, mais qui se transforme sous l'influence de Kufferath en organe de la cause wagnérienne pour devenir après 1900 un périodique aux goûts à la fois hétéroclites et rétrogrades, n'est-elle pas elle-même un phénomène qui mériterait une investigation approfondie? Si nous connaissions les noms de tous ses collaborateurs, si nous possédions pour toute la durée de son existence la liste des abonnés et pouvions déterminer leur situation socio-professionnelle, si, enfin, nous avions des informations sur la politique des directeurs ou rédacteurs en chef successifs et sur les motivations de leurs choix esthétiques, nous pourrions sans doute mieux cerner les multiples facettes du rôle que ce périodique a joué pendant plusieurs décennies et dont les effets n'ont certainement pas été les mêmes à Bruxelles qu'à Paris. En somme, toute revue musicale sert d'intermédiaire — impartial ou non — entre le compositeur, l'interprète, l'éditeur, le facteur d'instruments, le théâtre lyrique, la société de concerts et le lecteur, qui est sans doute au départ déjà amateur de musique mais qu'elle est censée inciter à la « consommation » tout en orientant ses choix. L'ensemble des interactions entre ces différents composants de la vie

musicale détermine l'évolution des mentalités et des goûts, et l'on sait que c'est précisément l'un des aspects les plus fascinants du XIX<sup>ème</sup> siècle. Si les revues sont incontestablement les reflets de ces changements, elles en sont peut-être tout autant les moteurs.

\* \* \*

#### Orientation bibliographique

Inventaire : l'inventaire le plus complet des revues musicales belges est donné dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 1980, pp. 453-55.

Études d'ensemble : E. Vander Straeten, *Nos périodiques musicaux*, Gand, 1894; E. Gregoir, *Recherches historiques concernant les journaux de musique*, Anvers, 1872.

Études particulières : A. Vander Linden, *De Franstalige Geschriften van Peter Benoit*, dans *Verlag over de werkzaamheden...tijdens het schooljaar 1957-58. Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium Antwerpen*, s.l., s.d., pp. 79-87; H. Vanhulst, *Un témoin de l'évolution du goût musical : Le Guide musical (Bruxelles, 1855-1883)*, mémoire de licence inédit, Université Libre de Bruxelles, 1967; H. Vanhulst, *Le Guide musical, les concerts du Conservatoire, les concerts populaires et Beethoven (1883) dans Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. XLIII<sup>ème</sup> congrès. Sint-Niklaas-Waas 1974. Annales*, s.l., s.d., pp. 466-69; E. Paternotre, *Maurice Kufferath (1852-1919) critique musical*, mémoire de licence inédit, Université Libre de Bruxelles, 1978. □

Université Libre de Bruxelles



**English and American Periodicals  
Treated by RIPM: A Report**

Richard Kitson

Associate Editor for English-Language Publications  
(College Park)

To date, nine English-language periodicals have been or are in the process of being treated by RIPM.<sup>1</sup> Four of these, the *Quarterly Musical Magazine and Review* (1818-28), the *Harmonicon* (1823-33), the *Musical Standard* (part I, 1862-71), all three British journals, and *Dwight's Journal of Music* (1852-81) from America, are published. This article focuses on the present state of the RIPM indexing process with respect to the remaining five journals and the personnel involved in the work, and offers some observations on the individual characteristics of the journals and their inter-relationships.

It is important to note that seven of the British and American titles either completed or in progress represent a goodly number of the original journals selected in 1983 by Richard Andrewes and Gillian Anderson for priority indexing by RIPM.<sup>2</sup> Following are a few comments about each journal.

1. The still-published *Musical Times* began in 1844. RIPM is in the process of treating the publication run of this journal from its inception to 1900. Edward Clinkscale of the University of California at Riverside has entered on computer disks the data for these years. It is my responsibility, with the assistance of Diana Snigurowicz of the Maryland Center, to edit Clinkscale's files for this monthly journal.

2. Three RIPM volumes treating *The Musical Standard* (part I, 1862-71) were published in September 1990. Journal data was entered by Diana Snigurowicz and edited by Luke Jensen and the present writer at the Maryland Center.

3. *The Musical Examiner: An Impartial Weekly Record of Music and Musical Events* (1842-44) was also indexed by Diana Snigurowicz and edited by the author of this report; it will be published as part of the next series of English-language indexes in the RIPM cycle.

4. Data entry for twenty years of *The Musical World: A Weekly Record of Musical Science, Literature*

and *Intelligence* (1836-91) has been treated by the present writer. This journal of monumental proportions was published weekly for over half a century. It comprises over 50,000 pages and will require full-time work from now until the end of 1992—just for the initial data entry.

5. *Dwight's Journal of Music, a Paper of Art and Literature*, Boston (1852-81). I had the responsibility for entering the data for this journal, first a weekly (1852-28 March 1863) and thereafter a fortnightly (1863-81). With data reviewed by Luke Jensen, the resulting six volumes—the largest number of RIPM volumes devoted to date to a single journal—were published in June 1991.

6. *The Message Bird: A Literary and Musical Journal* (1849-52) was the original title of an initially monthly and later a fortnightly publication which underwent several title changes during the course of its production (1849-60). In May 1851 it became *The Journal of the Fine Arts*; in 1852, *The Musical World: An American and Foreign Record of Music*; and further title changes followed. Analysis of the journal's content has shown that its first four years and the remaining nine form two different entities. For this reason, they will be treated by RIPM under separate titles. David Day of Brigham Young University is collecting the data for publication of *The Message Bird* and the title mentioned below; I am editing both on a year-by-year basis.

7. *The New York Musical World* (September 1852-60) is the continuation of *The Message Bird*. Unlike the latter, the renamed journal offered more extensive coverage under the direction of a new editor, the American composer and theorist Richard Storrs Willis. However, like *The Message Bird*, this journal frequently changed title.

\* \* \*

Studying the content of these nine journals allows both a wide ranging overview as well as detailed scrutiny of the musical life in Britain, America and the Continent for almost a full century, 1818 to 1900. In addition, because each journal addresses a unique musical audience with a different point of view, each is fundamentally different in scope and character. For example, *The Musical Times* and *The Musical Standard* were directed towards the needs and interests of organists, choir masters and those involved in music education. On the other hand, *The Musical World*, which spoke to British intellectuals, composers, writers and educators chronicled nineteenth-century musical life in Britain, Europe, and America in the tradition of

<sup>1</sup> Paper presented at the conference of the International Association of Music Libraries, Boulogne-Billancourt, July 1990, and updated for RIPM activities through September 1991.

<sup>2</sup> See *Periodica Musica*, vol. I, no. 1, 3-5.

the great European music journals such as the *Revue et gazette musicale de Paris* and the *Gazzetta musicale di Milano*. *Dwight's Journal of Music* reports extensively on the rapidly growing musical life in the New World and its unique relationship with the traditions of Europe, while *The Message Bird / The New York Musical World* allows insights into the state of music and general culture in the emergent nation. While their focus may vary, each journal nevertheless shares an urgency and vitality in its desire to communicate a detailed account of the musical life in its respective country.

Some details concerning elements of particular interest in each journal will, no doubt, be of interest in the midst of this enumeration of RIPM activities. *The Musical Times* is probably the best-known nineteenth-century British journal owing to the fact that it is still regularly published today. The official house organ of music publisher J. Alfred Novello, it focused primarily on the needs of parish church organists and choir masters throughout the English-speaking world. The central feature of each monthly issue was publication of rather uncomplicated church anthems appropriate to the particular season of the church year. Much of the reporting of musical events in London, the provinces and in Europe is modest in scope and detail; there is no extensive discussion of new musical developments taking place on the Continent, nor is much attention given to the problems encountered by native composers of serious music. However, the leading articles are of a high standard. Secondary articles consider performance techniques, educational methods, problems of standard pitch, progress in the building of organs and pianofortes, etc. Reviews of new music and lists of recent publications of all types are thorough and extensive. All British journals, in fact, show considerable strength in this last area.

*The Musical Standard* follows the lead of *The Musical Times* but was produced independently, without the support of a music publishing house, and appears to be addressed to a higher caliber of professional and practicing organists, choirmasters and teachers. The level of writing and discussion is often, in fact, rather technical. Most interesting in the many pages of the first part of the journal's run, 1862-71, is the great attention given to the two adaptations of the solfeggio system, developed by John Hullah and Frederick Curwen respectively, to facilitate the learning of choral music by amateur singers unable to read and sing from standard notation. Not only are the opinions of the originators of the two differing systems—fixed and movable “do”—published, but a most worthy British polemic on the subject is unleashed in the journal's extensive correspondence sections. Indeed, this periodical contains

many humorous opinions on these matters. Moreover, as the journal progressed, the quality of the editorial writing improved markedly, and at least one important thinker and writer on musical topics, John Crowdy, emerged to become a leading figure in the British press of the period. The many topics treated in *The Musical Standard [part 1]* include the development of a national school for the training of British musicians, the lengthy controversy concerning the resuscitation of Gregorian chant into the service music of the Established Church, and the differing opinions held by clergymen and their organists with respect to the music and music making in churches.

Typical of this journal and other British and American journals of the period is an uncanny interest in newly invented instruments and attachments for well-established instruments. One such invention for the pianoforte and organ attempted the fusion of the pianoforte keyboard with bowed strings of the violin family, while another keyboard instrument activated seashells and other materials for sound.

*The Musical Examiner*, a short-lived publication, was founded by the firm of Wessel and Stapleton as a “house journal” under the direction of J. W. Davison (1813-85), who was later to become editor-in-chief of *The Musical World* and music critic of *The Times*. *The Musical Examiner's* main purpose appears to have been the publication of a journal devoted to an honest evaluation of the misinformed musical opinion so typically expressed in the London press of the period. This was accomplished through the comparison of the ideas expressed in reprinted examples of criticism drawn from contemporary London newspapers with those of the editor. The journal's publication run was brought to a halt soon after Davison joined *The Musical World's* editorial staff. *The Musical Examiner* is of an excellent standard in content and judgment, and serves as a harbinger of the type of criticism that was to be featured in the pages of *The Musical World* from 1843.

*The Musical World* contrasts greatly with the majority of the aforementioned journals by the consistently serious nature of its contents and its careful examination of the problems endemic in the evolving British musical life of the nineteenth century. The lack of appreciation for native composers by the English public and the failure of the British Society of Musicians and the Royal Academy of Music to fulfill their mandates to educate, support, perform and to publish compositions by British composers occupies considerable space in the journal. Moreover, the dominance of the importation of exclusively Italian opera, or French and German opera sung in Italian, and the indifferent reception of various efforts to establish native opera—the

# Dwight's Journal of Music.

WHOLE No. 318.

BOSTON, SATURDAY, MAY 8, 1858.

VOL. XIII. No. 6

## Schumann on Mendelssohn.

(Continued.)

### OVERTURE TO THE LEGEND OF THE FAIR MELUSINA.

[First heard in the Leipzig Concerts in December, 1835.]

Nothing troubles many persons more, than the impossibility of deciding, which of the overtures of Mendelssohn is really the most beautiful, the best. Even about the earlier ones the question was difficult enough,—and now a fourth appears. Florestan therefore divides the parties into Midsummer-Night's-Dreamers (by far the strongest), Fingallers (not the weakest, especially in the other sex), and so on. That of the Melusiniists may indeed be called the smallest, since at this time the overture has been heard nowhere in Germany, except in Leipzig; and England, where the Philharmonic Society first brought it out as their own property, could only be called in as a *corps du reserve*.

There are works of so fine a spiritual structure, that bearish criticism stands before them quite abashed and only offers compliments. This was the case with the "Midsummer-Night's-Dream" overture (at least I do not remember to have read any but poetical reviews of it); and it is now again the case with the overture to "The Fair Melusina."

We think that, to understand it, no one needs to read the long-spun, although very richly imaginative tale of Tieck, but at the most simply to know, that the charming Melusina was inflamed with violent love for the handsome knight Lusignan, and married him under the promise that he would leave her certain days in the year alone. One day it breaks upon Lusignan, that Melusina is a mermaid—half woman and half fish. The matter has been variously worked up, in words, as well as in tones. But one must not seek in this, any more than in the overture to Shakespeare's "Midsummer-Night's-Dream," to trace any such coarse historical thread.\* True to his poetic manner of conceiving every subject, Mendelssohn here sketches only the characters of the husband and the wife, of the proud, knightly Lusignan and the enticing, self-surrendering Melusina; but it is as if the waves of the sea came over their embraces and overwhelmed and parted them again. And here may every listener perchance feel revived in him those pleasant images, with which the youthful fancy so delights to linger, those legends of a life deep down beneath the waves, full of shooting fishes with gold scales, full of pearls in open shells, full of buried treasures, which the sea has taken from man, full of emerald castles towering one above another, &c. This, it seems to us, is what distinguishes this overture from the earlier ones: that it as it were narrates these sort of things right on, quite in the manner of the legend, and does not itself live them. Hence at first sight, superficially regarded, it seems somewhat cold and dumb;

\* A curious person once asked Mendelssohn, what the Overture to Melusina meant peculiarly. M. quickly answered: "Him—a mermaid!"

but how things live and weave there in the deep, admits of clearer expression through music, than through words; wherefore the overture (we must confess) is better, by far, than this description of it.

What we find to say of the musical composition, after twice hearing and a few occasional peeps into the score, limits itself to what is understood of course,—that it is written by one who is a master in the handling of form and of material. The whole begins and ends with a magical wave figure, which now and then emerges in the course of the piece, and which has the effect, before alluded to, as if one were suddenly transported from the battle place of violent human passions out into the vast, earth-embracing element of water, particularly from the point where it modulates from A flat through G to C. The rhythm of the knightly theme in F minor would gain in pride and consequence by a still slower tempo. Tenderly and caressingly still sounds to us the melody in A flat, behind which we descry the head of Melusina. Of single instrumental effects we still hear the beautiful B flat of the trumpet (near the beginning), which forms the seventh to the chord;—a tone out of the primeval time.

At first we supposed the overture written in six-eight measure, owing perhaps to the too quick tempo of the first performance, which took place without the presence of the composer. The six-four measure, which we then saw in the score, has, to be sure, a less impassioned and a more fantastic look, and keeps the player at all events more quiet; yet it always seems to us too broad, too extended. To many this perhaps seems insignificant; yet it rests upon a feeling not to be suppressed, which in this case I can only utter, but not prove its justice. Whether written so or so, the overture remains as it is.

### OP. 33. THREE CAPRICES.

It often seems as if this artist, whom chance already at his baptism called by the right name (Felix), broke certain bars, nay chords out of his "Midsummer-Night's-Dream," and expanded them and worked them up again into single works, somewhat as a painter works up his Madonna for all sorts of angels' heads. In that "Dream" for once the artist's dearest wishes flowed together to their goal: it is the result of his whole being—and how significant and beautiful it is, we all know.

Two of the above Caprices might belong to an earlier period; the middle one alone seems recent. The others, too, could have been written by other masters; but in this middle one stands upon every page as in great letters: F. M. B.; above all I love this one and hold it to be a Genius, which has secretly stolen upon the earth. Here is no straining and storming; no spectre haunts, and never a fairy teases; everywhere you tread upon firm ground, upon flowery, German ground; it is like a Walt's summer flight over the country, from Jean Paul. And though

I am almost convinced that no one can play this piece with such inimitable grace as the composer, and see some reason in the opinion of Eusebius, that "he (the composer) might with this music make the most loving maiden for some moments false," yet this transparent, shimmering vein, this opaline color, this finest play of features cannot be entirely suppressed by any one.

How different from this are the other Capriccios! They seem in no way related to the middle one. In the last especially there is a certain suppressed, speechless rage, which becomes tolerably subdued towards the end, but then breaks out again to heart's content. Why? who can tell one is at times even wild, not about this or that, but as if he would like with "a most gentle fist" to dash right and left into the world in general, and dash himself out of existence, should this humor not be tolerated. The Capriccio may affect others differently; this is the way that it affects me. But on the other hand we shall all agree about the first of the three, in the feeling of a gentler sadness, asking and receiving comfort from the music into which it plunges. More we reveal not; let the next look of the reader fly to the book itself.

### Mass Music—New Mass by Gounod.

From the London Athenæum, (H. F. Chorley.)

*Solemn Mass, for Soli, Chorus, Orchestra and Organ Obligato—[Missa Solennelle, &c.]* By Charles Gounod. (Paris, Lebeau.) We are acquainted with no monograph on "The Mass" which treats the Roman Catholic Church Service as affording scope for the musician. Yet a more fertile subject could hardly be propounded;—even to a writer who avoided the traditional and canonical sides of the question, and who did not presume to decide how many genuflections at the altar—accompanied or not by certain voices in choir or orchestra—are (because they were) to be provided for, as matters of first and last importance. Such an essayist, supposing him neither Ambrosian nor Gregorian, would have to begin with a pausing pause at Palestrina, who by his "Missa Papa Marcelli" replaced the school of church pedants, and who carried unaccompanied choral Service-music to a perfection which no successor has reached. Later must come an appreciation of the dilution or difference of style, in Roman Service-music, wrought by the permission of rhythmical melody, of individual display, and of orchestral admixture in the Church; or, to put it otherwise, by the admission there of operatic materials. The writer would presently arrive at the Chrys, Colombas, Erlas, and other writers in church vogue when Haendel was in Italy. It would be impossible for him to pass such an example of out-lying divination or dramatic force as is displayed in the Roman Catholic music of Sebastian Bach—a composer who has been pronounced by the Separatists in their jargon as the Protestant writer of Service-music,—a Lutheran living in a far country,—within the limits of a handkerchief (not narrower) creed,—beyond the spells of Italian vocal seduction; and yet who was capable of producing the loftiest contemporary work of its class. Such is Bach's mass in B minor. Parts of this "Credo" could not be exceeded, though in other passages of this Confession of Roman Catholic faith, it is curious to observe how the Protestant writer availed himself of modern Roman example to produce merely

endeavors of Michael Balfe, John Barnett and William Vincent Wallace come immediately to mind—by the British public led *The Musical World's* editors to publish rather savage diatribes deploring this situation. The quarrel extended to the venerable Philharmonic Society which persisted in the importation of European celebrities such as Mendelssohn and Spohr during the 1840s and Wagner in 1855, showing little interest in English musicians.

The editors of *The Musical World* held very negative and rather personal opinions about some eminent Europeans who appeared in England to considerable critical acclaim. A case in point is the furor raised in the pages of *The Musical World* against the British public's adoration of Jenny Lind. While the Swedish prima donna's vocal attainments were held to be satisfactory, although limited in expression, Mlle Lind's interpretations of the various roles she undertook on the stage of Her Majesty's Theatre were criticized in a most severe manner: her abilities were regularly compared to the achievements of the reigning operatic soprano Giulia Grisi, and found to be wanting in many aspects of dramatic interpretation. Moreover, the editors were hostile to the adulation afforded to Mlle Lind by the British press which reported to the news hungry public numerous anecdotes concerning the singer, her opinions on many issues, and details relating to her daily life. To demonstrate the folly of such musical gossip, the pages of *The Musical World* often contain collections of what was termed "Lindmania."

British music journalism appears to have been in a sorry state at the outset of the 1840s. In particular, the writings of Gruneison, music critic of *The Morning Post* and the short-lived journals *Maestro* and *Great Gun* were consistently ridiculed for their numerous musical and grammatical blunders. The editors of *The Musical World* dubbed Gruneison "Jenkins" after a fictional character featured in the satirical journal *Punch*, and proceeded to examine his critiques on a weekly basis for their outrageous musical errors and pretensions. The replacement of Gruneison at *The Morning Post* and the demise of the *Maestro* show the editors of *The Musical World* to have been successful in the endeavor to expose charlatanism and to upgrade the state of British music journalism.

Another serious issue vigorously attacked by both *The Musical World's* editors and its numerous correspondents during the 1830s and early 1840s was the gradual decline in the quality and performance of Anglican service music, owing to the passing of parliamentary bills which greatly reduced the traditionally generous stipends granted to the Established Church by the government. Many a chapter dean or bishop is

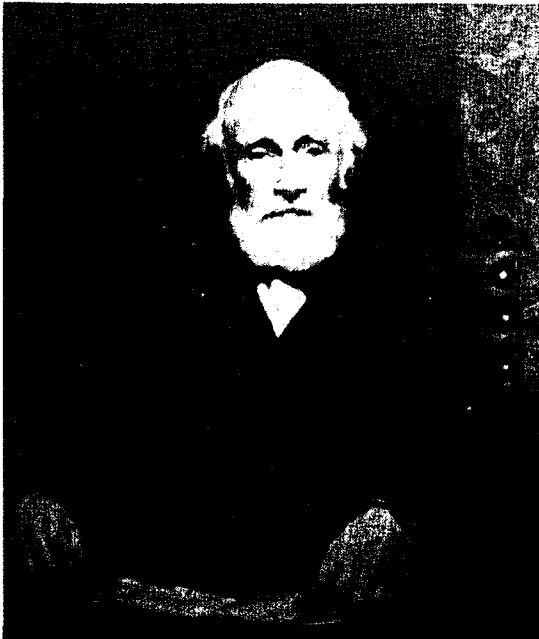
severely chastised in the journal's pages for reducing musical forces and for lack of adherence to centuries-old Anglican performance practice.

Paralleling the problems encountered on the Continent and later in the century in America is *The Musical World's* reporting of the enormous struggle during the nineteenth century to establish modern symphonic orchestras and to accept conductors capable of performing and interpreting not only the then recently established classical repertory but also the new music of Berlioz, Wagner and Liszt. The disintegration in the 1830s and 1840s of the Philharmonic Society because of rigid adherence to ancient customs, the necessity to form the New Philharmonic Society with Berlioz and Wyld as conductors in the 1850s and the establishment of independent orchestras such as the Orchestral Union and the London Orchestra gave rise to two decades of articles which reveal much about the difficulties of the struggle.

Finally, *The Musical World's* dictum that performers requesting reviews must advertise their concerts or publications in the journal's weekly issues or proffer complimentary admission to critics, and the reluctance on the part of professional musicians and entrepreneurs to do so provides insights into the precarious circumstances of the journal's finances. However, when the journal's battle was eventually won a more comprehensive view of London's musical life began to be reflected in its pages. For example, in 1846 both Her Majesty's Theatre and the Royal Italian Opera inserted extensive advertisements of their respective repertoires and rosters in the journal's advertising section, and regularly announced forthcoming productions of operas, ballets and vocal concerts. As a result, Michael Costa's resignation as conductor of Her Majesty's Theatre and the establishment of the rival Royal Italian Opera at the Covent Garden Theatre received extensive coverage. In addition, the journal focused attention on the contest between the theatres and devoted many pages to extensive reviews of new productions and revivals, analyses of the merits of reigning operatic stars and new arrivals, and summaries of the dramatic and musical situations of important works. The writings of J. W. Davison and Desmond Ryan during this period reflect a sharp increase in expertise and judgement on the part of British writers on music.

*The Message Bird / The New York Musical World* offers insights into the cultural life of mid-century America through a variety of articles, poems, critiques, maxims and musical supplements as well as an increasing amount of reporting about the musical and general cultural life of Europe. From the outset the journal is

extremely diverse, interspersing considerable fiction, poetry, articles on travel and religious tracts amongst the purely musical materials. However, musical matters gradually become dominant, and with the appearance of Richard Storrs Willis as co-editor with Oliver Dyer the tone of the journal becomes increasingly professional. The musical supplements, in particular, are of interest owing to the fact that they appear to have been



John Sullivan Dwight  
Portrait by Caroline Cranch, 1884  
(Harvard Musical Association)

provided specifically for American musical amateurs, and, as such, reveal much about the tastes and attainments of the contemporary musical public.

*Dwight's Journal of Music* is a remarkable publication which provides the reader and researcher with a comprehensive overview of the musical life on both sides of the Atlantic for an uninterrupted thirty years, 1852-81. This journal was published under the direction of a single editor, John Sullivan Dwight, who, although highly educated possessed no formal musical education. Dwight relied on his inherent taste and intelligence to produce this remarkable testament to the music of his times.

The scope of the eight pages of each weekly or fortnightly issue—which collectively make up some 8,400 pages in 1,050 issues—is enormous. First, there are several thousand leading articles translated into English from the major Italian, French and German music journals. The writers of these translated articles

include, among others, Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz, Hiller, Hanslick, Bülow, Fétis, and Scudo. Moreover, there is extensive reproduction of articles of leading British writers such as J. A. Novello, G. A. Macfarren, Edward Holmes, Henry F. Chorley, Crowdy, and Davison. The London *Musical World*, in fact, was the largest foreign source for Dwight and he appears to have patterned his journal on its model. Second, American musical intellectuals such as William H. Fry, Alexander Wheelock Thayer, William Apthorp, Richard Storrs Willis, and W. S. B. Mathews are regular contributors. Dwight himself provides over one-thousand editorials thoughtfully and vigorously addressed to the musical concerns of the day. The American contributions are decidedly conservative and rather pro-German or pro-British in tone and opinion. The “noisy” operas of Verdi and Meyerbeer are thoroughly and regularly denounced, while Mozart's *Don Giovanni* and the sacred scores of Handel, Bach, Beethoven, and Mendelssohn are upheld as ideals for all generations of Americans. Third, how America learned to appreciate European music, to study it, to perform it accurately and musically, and to compose it, is revealed not only in the leading articles and editorials but also in the thousands of reviews of concerts, operas and oratorios, and in minor articles. A veritable procession of great European artists who visited America crosses the journal's pages and we witness America's reaction both positive and negative to the pianists Thalberg, Leopold de Meyer, Rubinstein, Bülow, Annette Esipoff, Raphael Joseffy, and Arabella Goddard; the violinists Ole Bull, Vieuxtemps, Wieniawski, and Carl Rosa; the singers Jenny Lind, Angiolina Bosio, Steffenone, Parodi, Ronconi, Maurel, Parepa, Grisi, Mario, Nilssen, Campanini, and Erminia Rudersdorff—to name only a few.

Finally, the establishment of American musical institutions such as the New York Philharmonic Society, the New York Oratorio Society and the thirty-year struggle to develop an appreciative audience for a Boston Symphony Orchestra are reported with eloquence. Also noteworthy is the reporting of the heroic struggle put forth to found and furnish American libraries with sufficient volumes to support musical scholarship at an adequate professional level. The establishment of professors of music at Harvard and Yale result in part from the growth of American libraries.

A related, unexplored issue concerns copyright of periodical literature. Dwight, on a number of occasions, complained that articles original with his journal were copied without appropriate recognition by the London *Musical World* and other European journals. A lively exchange sometimes followed. □

University of Maryland

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DE LA PRESSE MUSICALE

Already Published

AUSTRIA AND GERMANY	FRANCE	ITALY
<i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i> (Vienna)	<i>L'Art musical</i>	<i>L'Armonia</i>
<i>Allgemeine Wiener Musik-Zeitung</i>	<i>La Chronique musicale</i> (1873-76)	<i>Gazzetta musicale di Firenze</i>
<i>Eutonia</i>	<i>Revue musicale</i> (1827-35)	<i>L'Italia musicale</i>
<i>Musik-Welt</i>		<i>Musica</i> (1855)
<i>Niederrheinische Musik-Zeitung</i>		<i>Musica</i> (1857-59)
	GREAT BRITAIN	<i>Musica</i> (1876-78, 1883-85)
		<i>Paganini</i>
	<i>The Harmonicon</i>	<i>Strenna teatrale europea</i>
UNITED STATES	<i>The Quarterly Musical Magazine and Review</i>	<i>I Teatri</i>
<i>Dwight's Journal of Music</i>	<i>The Musical Standard</i> [First Series] (1862-71)	<i>Il Teatro illustrato</i>
<i>The Message Bird</i>	<i>The Musical Examiner</i>	
<i>The New York Musical World</i>		

Forthcoming Publications

AUSTRIA AND GERMANY	FRANCE	ITALY
<i>Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung</i>	<i>La Chronique musicale</i> (1865-70)	<i>Il Censore universale dei Teatri</i>
<i>Caecilia</i>	<i>La France musicale</i>	<i>Corriere dei Teatri</i>
<i>Fliegende Blätter für Musik</i>	<i>Gazette musicale de Paris</i>	<i>L'Eco</i>
<i>Monatsschrift für Theater und Musik</i>	<i>Le Ménestrel</i>	<i>Gazzetta musicale di Milano</i>
<i>Musikalisches Wochenblatt</i>	<i>Musica</i>	<i>Gazzetta musicale di Napoli</i>
<i>Neue Berliner Musikzeitung</i>	<i>Revue et gazette musicale de Paris</i>	<i>Musica e Musicisti</i>
<i>Schlesische Theater-Zeitung</i>	<i>Revue musicale</i> (1901-12)	<i>Napoli musicale</i>
<i>Signale für die Musikalische Welt</i>	<i>L'Univers musical</i>	<i>Teatri, arte e letteratura</i>
<i>Süddeutsche Musik-Zeitung</i>	GREAT BRITAIN	THE NETHERLANDS
	<i>Monthly Musical Record</i>	<i>Caecilia</i>
BELGIUM	<i>Musical Directory</i>	<i>Het Muziekcollege</i>
<i>La Belgique musicale</i>	<i>Musical Journal</i>	<i>La Hollande musicale</i>
<i>La Chronique musicale</i> (1852)	<i>Musical Opinion</i>	<i>Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift</i>
<i>Le Diapason</i>	<i>The Musical Times</i>	<i>Weekblad voor Muziek</i>
<i>L'Écho musical</i>	<i>The Musical World</i> (1836-91)	
<i>La Revue musicale belge</i>		

For subscription information contact:

For countries outside Europe:

UMI  
Research Collections/Information Services  
300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, MI 48106-1346, USA

In Europe:

Information Publications International LTD  
White Swan House  
Godstone  
Surrey RH9 8LW, England

A Note from the Editors

*Periodica Musica* — the annual publication of the Répertoire international de la presse musicale (RIPM) — offers an opportunity for scholars, archivists and librarians to disseminate information concerning nineteenth-century periodical literature dealing with music and musical life. It offers a forum for dialogue and a publication through which those working in the field can communicate. It is our hope that *Periodica Musica* will serve as a means for stimulating interest in an area that is of fundamental importance to the development of nineteenth-century studies in musicology.

\* \* \*

*Periodica Musica* accepts submissions in English, French, German and Italian, and is published once each year, in the Spring. Only those texts received before 1 November can be considered for publication in the following year's issue.

Subscription information  
may be obtained by writing to:  
Periodica Musica  
Center for Studies in  
Nineteenth-Century Music  
2101 Skinner Building  
University of Maryland  
College Park, MD 20742-7641, USA

Prospective contributions  
should be sent to:  
Zoltan Roman  
Department of Music  
University of Calgary  
Calgary, Alberta  
Canada

\* \* \*

Camera-ready copy for this publication was produced at the  
Center for Studies in Nineteenth-Century Music.