

Capítulo 3

A profissão musical

John Rink

Esse capítulo explora uma costura rica dentro da economia e história social da música durante a primeira metade do século XIX. Os sucessivos desenvolvimentos políticos e econômicos e as respostas demográficas a eles tiveram grande impacto na cultura musical, causando um aumento exponencial no número de concertos públicos, assim como uma rápida expansão no mundo de publicações musicais, jornalismo musical, ensino de música, e construção e venda de instrumentos. Novas profissões musicais surgiram com um público – em grande parte urbano – voraz de apetite musical, mas com um gosto refinado variável, exercendo um poder financeiro crescente. Profissões estabelecidas, ou eram envolvidas em reação às intensas pressões de mercado, ou desapareciam completamente.

Certos obstáculos tornam difícil o mapeamento das profissões musicais – ou, mais precisamente, as profissões musicais de 1800 a 1850. Um desse obstáculos é a grande diversidade de atividades profissionais, que limita investigações detalhadas e conclusões definitivas sobre o quadro profissional. Outro obstáculo é a diversidade de polos em que elas são praticadas, partindo de grandes capitais a pequenas províncias em um grande número de países. Uma terceira adversidade, é a quantidade de consumidores do período – sobretudo, a classe média, um grupo socialmente díspar com complexos hierárquicos de status e gostos que desafiam a doutrina (summary?). Minha abordagem é, portanto, altamente seletiva, trazendo ilustrações de casos estudados e elaborados de um amplo espectro de profissões, localizações geográficas e consumidores, melhor do que uma abrangente cobertura condenada desde o começo. Apesar de eclética, minha estratégia pelo menos relata a falta de coesão dentro das próprias profissões musicais durante esse período.

O capítulo tem duas partes. A primeira prepara o caminho para uma pesquisa das principais profissões definindo tais contextos como as profissões musicais antes de 1800, desenvolvimento político e demográfico precoce no século (incluindo a consolidação da classe média e o estabelecimento de polos chave de atividade), e a estrutura da vida de

concertos. A segunda parte apresenta um catálogo de profissões, incluindo compositores, instrumentistas solo, cantores, regentes, músicos orquestrais e músicos de câmara, músicos de igreja, fabricantes de instrumentos, editores, jornalistas musicais, professores e acadêmicos. O papel dos amadores também será abordado.

Parte I – Contextos

A profissão musical antes de 1800

A vida da maioria dos profissionais da música no século XVIII não correspondem às situações atuais. Muitos dos rendimentos de trabalho vinham de atividades não musicais, especialmente nas províncias; então, Cyril Ehrlich faz distinção entre músicos profissionais – esses ‘essencialmente dependentes da prática da música para o seu sustento’ – e semiprofissionais que acham ainda mais difícil obter ganhos estáveis vindos da música. Ehrlich observa que mais tarde no século XVIII a profissão musical ‘adota extremos da fama e obscuridade, genialidade e mediocridade, mobilidade e quietude’ – como as características remanescentes da profissão nos dias atuais.

Muitas das profissões musicais que floresceram no século XIX tiveram suas origens da Era Clássica, particularmente nos mais sofisticados centro de cultura musical, Londres e Viena. Como berço da Revolução Industrial, mais tarde no século XVIII a Grã-Bretanha ofereceu os frutos do constante crescimento econômico para 2000 músicos profissionais, como também para aqueles em ocupações associadas (incluindo copistas e papers-rulers[?]). Os músicos foram beneficiados, em particular, por uma ‘calma, cumulativa expansão nas oportunidades de emprego, sistematizando, de forma justa, empregos estáveis em teatros e inscrições em concertos para alguns dias em festivais de província, ocasionais reforços profissionais de grupos amadores’ e participação em bandas particulares. Ocupada por estrangeiros (cujo treinamento e habilidades geralmente eram superiores), a profissão, mais tarde no século XVIII, incorpora famílias Judaicas e mulheres, para quem a maioria das outras ocupações foram fechadas. Mas o risco da pobreza era alto, apesar da (limitada) proteção da Society of Musicians (Sociedade dos Músicos), estabelecida em 1738 ‘para o Suporte aos Músicos Decadentes ou suas Famílias’ e o Novo Fundo Musical (New Musical Fund), fundado em 1786, para que os semiprofissionais das

províncias pudessem se inscrever (Ehrlich, *Music*, pp 1-29 passim). Outra instituição do século XVIII – o Concerto de Música Antiga, fundado em Londres em 1776, com patrocínio Real conferido em 1785 – restringiu a inscrição em concertos ao mais ao escalão social. Importante presença por muitos anos, sua influência na vida musical londrina diminuiria à medida que o mercado evoluía e seu repertório especializado se tornasse parte do cânone.

Na década de 1790, Viena experimentou um aumento similar no número de músicos independentes cujos ganhos primários vinham do ensino musical. Concertos públicos se tornaram mais frequentes, e oportunidades de performances adicionais surgiram nos salões da alta classe média formada por comerciantes, banqueiros e servidores públicos. Mas como mais tarde, ainda, os padrões desempenhavam relativas pequenas posições na mais alta cultura musical de Viena, isso foi monopolizado pela aristocracia, abraçando “novos valores de seriedade e culto musical” e apoiando as atividades autônomas de alguns poucos e selecionados músicos (incluindo Beethoven). O “sistema estrela” que emergiu iria dominar a vida musical europeia em geral nos anos seguintes, porém o patrocínio da aristocracia por trás disso seria gradualmente ofuscado pelos consumidores dessa classe média.

Desenvolvimento político e demográfico

Está além do escopo desse capítulo resumir cinquenta anos de história política em todos os países que nela figuram, abrangendo desde os Estados Unidos até a Rússia. Mas um evento – a Queda da Bastilha em 14 de Julho de 1789 – teve uma repercussão especial de longo alcance através do período. Entre outras coisas, isso levou ao reinado de Napoleão na França, às Guerras Napoleônicas e ao colapso do Sacro Império Romano, eventos que precipitaram não apenas um radical realinhamento da hierarquia social, especialmente na França, mas também sucessivos deslocamentos populacionais em direção aos grandes centros urbanos da Europa. A migração econômica encorajou uma gravitação semelhante para as cidades capitais, com um impacto significativo na estrutura social e cultural em geral. A vida musical floresceu em particular de 1815 a 1848, um período de relativa estabilidade política e crescimento econômico para a maior parte da Europa e América. Uma constante ascensão no padrão de vida beneficiou a rápida expansão da classe média, a qual adquiriu influência econômica sem precedentes assim como um aumento do tempo de lazer

para explorar uma vasta gama de entretenimentos oferecidos pelas grandes cidades.

Deve-se ressaltar que não havia uma classe média social e esteticamente homogênea. William Weber identificou duas principais camadas dentro da extensa população da classe média de Londres, Paris e Viena, uma que incluía ‘comerciantes, funcionários judiciais e profissionais de baixo nível’, embora um grupo mais rico constituía uma ‘segunda elite’ muitas vezes sobrepondo em gosto e aspiração cultural com a aristocracia que continuou, durante certo tempo, tendo uma considerável influência sobre a vida musical. Contudo, a mudança na atividade cultural da corte para a cidade foi dramática, o patrocínio Real ainda gerava rendimentos para apresentações constantes nos palácios de Brighton a São Petesburgo, e isso também ajudou a atrair multidões em Londres e outros lugares. Mas os mais importantes mecenas vinham da classe média, a elaborou numerosos “gostos públicos” com distintas orientações culturais partindo do baixo ao alto nível, e ocupando variadas posições na hierarquia social.

A cultura musical de Viena, por exemplo, cresceu menos vinculado a aristocracia e mais dependente do ‘rápido crescimento da classe de oficiais, produtos de reformas acadêmicas mais tardias do século XVIII, que se tornaram os portadores de uma (totalmente independente) cultura burguesa... E foi principalmente essa minoria relativamente pequena que favoreceu o que geralmente é conhecido como música de arte. É claro que a música foi consumida por outros grupos sociais, e em locais tão díspares como teatros, restaurantes, salões de baile e igrejas. Mas a dominação por aristocráticos e burocráticos da camada influente realizou uma significativa transformação, garantindo a Viena o status de “liderança musical na Europa” pelas duas primeiras décadas do século, depois que as forças combinadas do conservadorismo e banalização aceleraram sua descida da preeminência, assim como a valsa “tornou-se não apenas um grande negócio, mas para todos as intenções e propósitos a marca da identificação popular de uma cidade apaixonadamente dedicada à manutenção do status quo’ (Wiesmann, ‘Vienna: Bastion of Conservatism’ pp. 88, 104).

Essa posição de liderança foi ocupada por Paris nas décadas de 1820 e 1830, embora a própria cultura de Londres cresceu ainda mais, considerando que sua população se expandiu de 1 milhão em 1800 para 2,5 milhões em 1851, na época ‘era a capital financeira e comercial de um império mundial e incomensuravelmente rico’. Ehrlich estima que em 1840, aproximadamente 7000 músicos estavam trabalhando na Grã-

Bretanha entre uma população total de 27 milhões (*Music*, p.51), e vários desses estavam localizados em Londres, cidade que oferecia à sua 'maioria carente' os prazeres da música informal que podia ser encontrada nas ruas e tabernas e, aos seus cidadãos mais ricos, dava uma série de entretenimentos musicais que abrangia 'desde de mediocridades espalhafatosas, vigorosamente comercializadas, até aos eventos de mais alto nível, disponíveis apenas para uma audiência privilegiada' (Sachs, p. 201). Mas o típico preço de um show de meio guinéu nos anos do século XVIII "estava fora do alcance da maioria das pessoas, que tinham a sorte de ter uma renda de 50 euros por ano", e mesmo a classe média, com uma renda de 150 euros ou mais, achava caro ir aos shows. A Ópera Italiana de Londres atraiu um público especialmente elido na curta temporada social, assim como o Concerto de Música Antiga e a Sociedade Filarmônica (fundada em 1813). Em contraste, um 'amplo espectro de humanidade que vai desde os educados às prostitutas e ladrões' frequentava os teatros de patentes em Drury lane e Covent Garden (Sachs, pp. 202, 203). As reservas de assentos foram uma inovação importante na Londres da década de 1830, promovendo uma maior discriminação social e permitindo que os promotores cobrassem preços mais altos.

Àquela altura, Paris já havia se estabelecido como 'capital do século XIX' (Walter Benjamin). Uma meca para compositores e performers, Paris atendia a uma grande variedade de gostos musicais, oferecendo diversões tão diversas como comédias satíricas em teatros de bulevares, apresentando canções acompanhadas por alguns músicos; melodrama e pantomima, que "frequentemente empregavam acompanhamentos musicais elaborados e originais"; e ópera nos 'locais mais distintos'. No maior teatro de todos - o Opéra - assentos baratos a 2 francos poderiam, em princípio, ser oferecidos pela classe média baixa, mas permaneceu quase tão exclusivo quanto o Théâtre-Italien em virtude de práticas restritivas de reserva. O notável administrador Louis Véron lutou contra a redução dos preços dos ingressos para evitar atrair (como ele mesmo disse) "as classes mais baixas".

A ópera na Itália obedecia a uma hierarquia social semelhante ao longo de uma vasta rede de casas de ópera que contrastava com as infraestruturas culturais centralizadas de outros países europeus. John Rosseli observa que por muitos anos o "layout do auditório do teatro em si era um meio de exibir as seções superiores da hierarquia [social]", enquanto as novas casas de ópera construídas na Itália na década de 1840 foram projetadas para "um público mais popular do que o velhos teatros reais ou aristocráticos - embora "popular" ainda significasse artesãos, lojistas, viajantes comerciais

e trabalhadores clericais, em vez de trabalhadores ou camponeses. Mesmo que de escopo limitado, essa popularização reflete uma expansão europeia do público a partir de 1830, a ponto de em Londres o aristocrático Concerto de Música Antiga deixar de existir em 1848, enquanto em 1841, a Sociedade Filarmônica começou a vender ingressos para o público geral. O controle da classe média sobre a vida dos shows ficou cada vez mais forte nessa época.

A estrutura da vida de concertos

Três principais tipos de concerto floresceram durante a primeira metade do século: aqueles administrados por instituições, ou seja, organizações estabelecidas de (principalmente) artistas profissionais, geralmente em uma base de assinatura; concertos em benefício de promotores individuais; e concertos dados por organizações musicais amadoras. Juntos, estes serviram a vários propósitos: "ganho econômico, reconhecimento profissional, arrecadação de fundos de caridade, celebração de eventos, publicidade de produtos e, de fato, entretenimento simples". O patrocínio era igualmente diverso: "músicos individuais, grupos formais e informais de artistas, sociedades culturais, revistas de música, organizações de caridade, teatros e editores de música", bem como "agências governamentais, organizações de pensão e até alguns gestores de concertos iniciantes" (Weber, pp. 17-18). Os concertos tendiam a ser "populares" na orientação, com os holofotes sobre o virtuosismo instrumental e vocal e a chamada música de salão, ou "clássico", apresentando as sinfonias cada vez mais canônicas, aberturas e música de câmara de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven. Outros concertos promoveram o repertório "antigo" (principalmente barroco), e estes, juntamente com concertos clássicos, ocuparam o fim da "alta arte" ou da "música séria" de um espectro que na verdade era dominado por eventos musicais populares. Ao lado dessa vida repleta de concertos estava o mundo da ópera, sem falar na produção musical doméstica, que, como veremos na Parte II, desempenhou um papel central na profissionalização da música ao longo do período.

Concertos Institucionais

As inúmeras instituições musicais de Londres e Paris montaram concertos por assinatura que, em geral, atraíram o público de alta intelectualidade. Uma das mais importantes, a Sociedade Filarmônica de

Londres, desfilou a primeira orquestra profissional da Europa, oferecendo remuneração aos jogadores a partir de 1815 em resposta à competição de uma banda rival. Embora por muitos anos tivesse recursos suficientes para engajar os melhores músicos, o declínio do público na década de 1840 levou a cortes salariais, redundâncias e à decisão de parar de encomendar novas peças. Os oito concertos realizados a cada temporada seguiram um padrão semelhante focado nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven, bem como "recém-chegados" como Mendelssohn. O Concerto da Música Antiga permaneceu casado com Handel até o final amargo, embora tenha abraçado o repertório clássico após 1826, em parte em reconhecimento ao crescente canhão. Quanto a Paris, seu Société des Concerts du Conservatoire - fundado em 1828 por Fra  ois-Antoine Hebenek, um grande campeão de Haydn, Mozart e Beethoven, bem como Cherubini - rapidamente se tornou "a mais moderna de todas as organiza  es de concertos da Europa", com "gestão estritamente profissional e práticas performáticas [que] fizeram de sua orquestra a melhor em qualquer lugar" (Weber, p. 69). Mas o Concerts du Conservatoire foi apenas um dos concertos por assinatura lançados em Paris durante as atividades de 1820 e 1830, que forneceram emprego permanente ou freelancer para músicos orquestrais. Outros incluíram L'Ath  n  e musicale (1829-38) e F  tis's Concerts historiques (1832-3).

O papel das institui  es na vida de concerto de outras cidades europeias também foi significativo - uma marca, sem d  vida, do sucesso econ  mico, bem como da sofistica  o cultural. Por exemplo, a Singakademie de Berlim (fundada em 1791) apresentou quatro concertos de assinaturas a cada ano com novos trabalhos, bem como as primeiras performances do século XIX de Paixões de Bach e Missa em Si menor. As numerosas sociedades de concertos fundadas no início do século XIX em Varsóvia - incluindo a Resursa Muzyczna, a Resursa Kupiecka e seu desdobramento do Nowa Resursa - contribuíram para uma pequena, mas animada cultura musical que floresceu particularmente entre 1815 e 1830.

Concertos beneficentes

Os concertos só se tornaram genuinamente públicos depois de cerca de 1800, quando concertos beneficentes começaram a proliferar. Embora alguns operassem com base em subscri  o, a maioria dos benefícios eram eventos pontuais promovidos não por institui  es, mas por organizadores individuais para seu próprio ganho financeiro e o dos outros participantes.

Seus programas ecléticos – tipicamente de várias horas de dura  o – consistiam em solos instrumentais e vocais intercalados com peças de

conjunto, e precisavam atrair o maior público possível para cobrir os custos consideráveis de contratação, aquecimento e iluminação de um salão; pagantes, artistas e atendentes; e preparando cartazes e anúncios de imprensa, juntamente com outras despesas. Tudo isso serviu para ditar o repertório predominante, que geralmente tinha que ser desafiador e divertido, mesmo estimulante, e não era realmente destinado a durar. Em Londres, a popularidade dos concertos beneficentes atingiu o pico na década de 1830, com até setenta na breve temporada social, enquanto a década de 1840 viu seu declínio diante do aumento da especialização repertorial e profissional. As inovações nessa época incluíram os "recitais" de Liszt em 1840, que incentivaram maior coerência em programas de concertos, e os "concertos históricos" de Moscheles, nos quais "o cravo reapareceu após longa obscuridade e "antigo" foi finalmente unido com "moderno" (Sachs, pp. 219, 226). Em seu auge, concertos beneficentes ocorreram nas principais cidades e nas províncias, muitas vezes envolvendo virtuosos em turnê em colaboração com músicos locais. Um patrocinado em Truro em 1818 por 'Mrs White', uma cantora, apresentava um "maior número de artistas do que tem sido habitual em ocasiões semelhantes, e uma seleção criteriosa, porém curta, [para] garantir satisfação à empresa'. Onze concertos promovidos por indivíduos, mas em uma escala mais modesta do que os beneficentes completos ocorreram com frequência, tipicamente em um salão menor e sem a participação de uma orquestra completa. Tal evento foi chamado de soiree ou matinê musical, ou, na Alemanha, *musikalische Akademie*.

Salões e festas

Os salões ocorreram para cima e para baixo na escada social em toda a Europa, mas os mais prestigiados foram realizados nas casas de famílias de classe média alta, muitas delas judias. Apresentados pela senhora da casa, eles frequentemente apresentavam apresentações musicais estendidas, totalizando concertos formais nos quais novas obras solo ou conjunto – possivelmente da natureza leve denotada pelo problemático termo "música de salão", mas com mais frequência de substância composicional real – poderiam ser reveladas em relativa privacidade diante de um público solidário, mas exigente. Também foi realizado repertório mais antigo, incluindo peças em grande escala como oratórios de Handel e óperas de Mozart. Virtuosos célebres apareceram nos salões mais brilhantes, às vezes "por amizade com o anfitrião" ou, pelo menos em Paris, em preferência a verdadeiramente compromissos públicos de concertos. Os artistas derivaram vantagens materiais de aparições em salões, por exemplo, ganhando alunos ou indagando seus anfitriões para participar em seus próprios concertos beneficentes anuais. No entanto, recompensas

financeiras mais imediatas poderiam ser obtidas com a realização em festas privadas, que, pagando até 25 guinéus em Londres, eram altamente lucrativas, especialmente para "artistas favorecidos" que faziam as "rondas das mansões, tocando em até três festas por noite".

Opera

Embora a ópera inglesa e alemã tivessem seu lugar na primeira metade do século XIX, a cena operística foi dominada pela França e Itália (ver capítulo 4 para uma discussão mais completa). Paris era o centro incomparável, ostentando numerosas casas de ópera de distinção e uma cultura musical na qual a influência da ópera era universalmente sentida. A partir da visão artística e instintos de marketing de Véron surgiram as longas, brilhantes e cuidadosamente ensaiadas produções da grande ópera francesa, que expandiu muito o papel dramático e musical do refrão e geralmente ofereceu nada menos que cinco grandes partes vocais. Segundo Locke (pp. 53, 54), a "ênfase óbvia na exibição, no consumo conspícuo, na coordenação da alta realização individual em um empreendimento maior - ou pelo menos um "produto" mais impressionante - marca claramente a grande ópera francesa como uma expressão cultural primordial das classes empreendedoras e profissionais que tanto lucraram com a Monarquia de Julho". Na Itália, onde a ópera foi mais amplamente dispersa, a proliferação de teatros e temporadas a partir da década de 1820 levou a um ritmo "implacável" de produções e, eventualmente, uma vasta indústria de cantores e agentes de empresários (Rosselli, pp. 176, 177). Cantores italianos foram avidamente procurados em toda a Europa, recebendo algumas das maiores taxas de qualquer músico por suas aparições no palco da ópera, em concertos beneficentes e em outras apresentações como as de festivais provinciais.

Festivais

Muitos festivais foram realizados na primeira metade do século XIX em associação com sociedades para comemorar compositores como Handel, Mozart e Beethoven. Em Viena, por exemplo, festivais anuais celebrando os oratórios de Handel e Haydn ocorreram a partir de 1812, quando o Gesellschaft der Musikfreunde foi fundado como parte da missão de educar as classes médias. Esses eventos públicos - realizados no maior salão de Viena e projetados para "compensar a moda predominante para o virtuosismo vocal e instrumental" - foram "manifestações culturais em larga escala em que a burguesia educada, que formou o núcleo da burocracia estatal, teve orgulho especial" (Wiesmann, p. 97). Festivais em toda a Europa tipicamente envolviam um ilustre maestro convidado, enquanto os das províncias tendiam, além disso, a importar cantores e

instrumentistas profissionais das cidades. Os oratórios dominavam, mas outros repertórios também eram destaque. Por exemplo, um festival em Truro em setembro de 1806 incluiu três concertos sagrados, uma performance do Messias de Handel (na versão de Mozart) e vários "Grandes Concertos Diversos" incluindo 'Sinfonias, Canções, Solos e Concertos' da maioria dos principais artistas; e alguns dos Gleees mais favoritos.

Passeios e shows 'baratos'

Os concertos descritos até agora atraíram principalmente os membros mais ricos da classe média, mas muitas oportunidades existiam para o público de classe média baixa para a criação de música, especialmente depois de 1830. O que Weber chama de concertos de "baixo status" foram realizados em cafés, restaurantes, tavernas, parques, salões de dança, sociedades culturais e igrejas, incluindo as dadas por orquestras amadoras (algumas sob gestão profissional) e sociedades corais amadoras (Weber, pp. 85, 86). Em Paris, o entretenimento orquestral foi oferecido durante um ano nos Concertos Valentino (1837 - 41) e os concertos de Philippe Musard, que os membros da classe média baixa e até mesmo a classe trabalhadora poderiam assistir, graças a ingressos baratos e abundantes. Em Londres, os jardins públicos de Vauxhall, Cremorne e o Eagle Tavern ofereceram ao público amplo e socialmente misturado uma série de entretenimentos musicais, incluindo bandas militares, concertos (muitas vezes de música dançante), óperas e performances de concerto. O Promenade Concerts à la Musard começou em Londres em 1838 como "eventos fora de temporada, de baixo nível cultural que servem música popular - quadrilhas, valsas, pot-pourris de ópera etc. - com comida e bebida para o público sentado em mesas" (Sachs, p. 226). A guerra de Louis Jullien foi fundamental para estender a vida de concerto de Londres para as classes médias mais baixas: seus Concertos d'Hiver, realizados de 1841 a 1859 em vários teatros, conseguiram capturar o "público de um xelim", assim como seus concertos MONSTRES no Royal Zoological Gardens em 1845 (Ehrlich, *Music*, p. 60). Em Viena, Strauss e Lanner eram universalmente reverenciados por suas valsas, enquanto em Berlim, orquestras privadas (ou "de salão") tocavam para grandes públicos em salas de concertos, restaurantes e locais ao ar livre, cobrando apenas 2,5 Groschen contra 1 Thaler para concertos kapelle de alto padrão cultural (Mahling, p. 134). O padrão de musicalidade foi excelente, como de fato em Concertos Julien d'Hiver,

Parte II – As profissões

A natureza da vida profissional

Ehrlich adverte contra a aplicação de 'estereótipos modernos de "profissionalismo", no sentido de um orgulho institucionalizado de vocação e fidelidade a códigos de prática idealizados', às vidas de músicos por volta de 1800. Na época, não havia 'formas geralmente reconhecidas de treinamento, realização técnica, promoção e hierarquia, pois a música durou muito tempo para permanecer uma profissão, carecendo singularmente de linhas de carreira firmes de credenciamento e promoção' (Ehrlich, *Music*, p. 31). É claro que a crescente disponibilidade de formação em conservatórios durante a primeira metade do século aceleraria significativamente a profissionalização da música, assim como a proliferação de tutores, revistas e outras publicações que garantiram maior destaque e distinção cultural para a profissão.

Tudo isso será discutido oportunamente, mas primeiro é importante notar os riscos substanciais enfrentados pelos músicos profissionais no mercado cada vez mais competitivo, que conferiu novas liberdades, mas também causou maior vulnerabilidade. Os músicos foram forçados a comportamento mercenário, até porque sua renda era "altamente sazonal e sujeita a flutuações na economia, mudanças na moda e eventos políticos". A doença e a perda da técnica eram ameaças constantes, e havia pouca ou nenhuma assistência de sindicatos e associações profissionais, nem o grau de proteção legal disponível hoje. No entanto, compositores, intérpretes e professores poderiam "cruzar fronteiras de riqueza e classe" fechadas a outras ocupações, com a possibilidade de "elevação social mais permanente" (Ehrlich, *Music*, pp. 18, 31, 32). Para aqueles que chegaram ao topo, as recompensas sociais e financeiras foram consideráveis.

Compositores

Até o final do período, os compositores tendiam a ganhar a vida com uma variedade de atividades profissionais - especialmente performance e ensino - em vez de apenas composição. Aos poucos, no entanto, a profissão de compositor assumiu uma identidade mais individual, tanto por razões

estéticas quanto em resposta às mudanças nas práticas performáticas. Do final da década de 1830 em diante, a maioria dos artistas parou de escrever sua própria música (o que tradicionalmente era esperado de solistas de teclado e cordas, entre outros) e, em vez disso, voltou sua atenção para a "interpretação" das obras no cânone emergente. Ao mesmo tempo, a composição avançou para um plano estético superior, em grande parte, pela influência de Beethoven, cujo gênio incomparável e legado artístico estabeleceram um padrão que gerações de compositores aspirariam.

No outro extremo do espectro, entretanto, estavam as inúmeras peças produzidas para consumo popular, seja nos concertos de "baixo status" descritos acima, em casas particulares ou em outros lugares. Havia pouca preocupação com a posteridade na produção de tal música: o motivo do lucro tinha influência, com um efeito inevitável sobre a qualidade e a quantidade. Seria errado sugerir que compositores "sérios" não tinham interesse em ganhos financeiros (alguns eram empresários astutos, até operadores afiados), mas a ética composicional assumiu maior importância em orientar sua atividade criativa, assim como um sentido aguçado de seu lugar na história. Uma cultura de efemeridade deu lugar a uma de permanência, anexando valor particular às "obras" ao mesmo tempo em que negava o papel criativo contínuo do desempenho na temporada para a qual se pretendia muito repertório virtuoso no início do século. "Obras" eram declarações artísticas, não meras mercadorias.

É claro que essas ideias elevadas não eram de forma alguma compartilhadas universalmente, nem a maioria das composições do período eram admitidas no cânone. Isso se deveu em parte à velocidade com que algumas músicas foram produzidas. Por exemplo, um compositor na Itália:

poderia contratar em junho (...) para escrever uma ópera para a próxima temporada de carnaval, compor uma ópera intermediária para a temporada de outono, receber o Ato 1 do libreto para a ópera de carnaval (se fosse a tempo) no início de novembro, compor o último ato na segunda quinzena de dezembro, quando os ensaios continuaram, e acompanham a primeira apresentação no teclado em 26 de dezembro - tudo isso em três cidades diferentes, amplamente separadas, com muita correspondência e viagens puxadas a cavalo entre elas, sem falar nos atrasos e contratempos ...

(Rosseli, pp. 176 -7)

As condições eram melhores em Paris, onde excelentes recursos (incluindo cantores, músicos de orquestra e designers) e a perspectiva de lucrativos royalties de performance e taxas de publicação para partituras completas e

excertos seduziram compositores de todas as habilidades a escrever óperas. Após a Restauração, os compositores franceses também se devotaram seriamente à música sacra, mas geralmente não aos principais gêneros orquestrais, embora Berlioz fosse uma exceção óbvia. Na França, como em outros lugares, muito poucos compositores profissionais eram mulheres e (de acordo com Katherine Ellis) estas tendiam a se concentrar em peças de salão, romances e outros gêneros "menores" em vez de "conformar-se ao paradigma do compositor virtuoso" considerado adequado apenas para homens. Um exemplo foi Loïse Puget, que escreveu “mais de trezentos romances, muitos dos quais ela mesma cantou; para o piano, sua contraparte foi Joséphine Martin, que compôs uma série de peças de salão que sempre foram bem-vindas na imprensa”.

Durante décadas, os únicos compositores da Grã-Bretanha de estatura internacional eram estrangeiros, e isso levou à fundação da Society of British Musicians (Sociedade dos Músicos Britânicos) em 1834 para "o avanço do talento nativo em composição e performance". Atraiu cerca de 250 membros em 1836, mas permaneceu ativo apenas até 1865. William Sterndale Bennett, um dos primeiros graduados da Royal Academy of Music, foi o compositor mais ilustre a emergir da Inglaterra durante o período, embora sua criatividade estivesse, em grande parte, confinada a uma curta fase em sua juventude, quando produziu várias obras orquestrais importantes a cada ano. Ele dedicou a maior parte de sua carreira ao ensino, execução e administração, tornando-se diretor da Royal Academy of Music em 1866.

Compositores renomados presidiram outros conservatórios europeus importantes, por exemplo Cherubini em Paris e Mendelssohn em Leipzig. Józef Elsner serviu como reator de duas instituições educacionais em Varsóvia, além de seu papel principal na vida musical de Varsóvia em geral. Schumann se dedicou não apenas ao ensino, mas também à crítica e ao jornalismo, como, é claro, Berlioz, que também ocupou o cargo de bibliotecário assistente no Conservatório de Paris. Outros canalizaram suas energias para atividades díspares como regência, edição de música e fabricação de instrumentos, ao lado de seu trabalho como compositores.

Instrumentistas solo

Pianistas e cantores virtuosos monopolizaram as plataformas de concertos da Europa durante este período, embora violinistas solo - especialmente

Paganini - também reinassem supremos. A primeira metade do século testemunhou um aumento inexorável do virtuosismo do teclado, que foi facilitado pelo desenvolvimento do design de pianos e impulsionado por uma demanda insaciável por parte do público. Um estilo composicional distinto evoluiu nesta época na música de compositores-pianistas; conhecido como *style brillante*, ele prosperou em uma oposição entre exibição de bravura e tematicismo lírico (muitas vezes operístico em inspiração), normalmente manifestado em uma construção altamente seccional levando ao pico de virtuosismo no final. O estilo brilhante prevaleceu não só nas inúmeras fantasias de ópera, concertos, rondós e conjuntos de variações produzidos por compositores-pianistas (que tocavam principalmente sua própria música, como indicado acima), mas também nas improvisações que normalmente encerravam seus programas de concertos. Improvisar sobre temas dados por membros do público era uma forma de manipular a reação do público; outra era plantar 'claqueurs' (aqueles que eram pagos para aplaudir ao final do concerto) nas salas. Havia um imperativo financeiro para fazer isso, dada a competição acirrada, sobretudo em Paris, a capital do pianismo virtuoso durante as décadas de 1820 e 1830.

No início do século, Viena havia dominado a 'cena' do piano, com intérpretes importantes como Beethoven, Ries, Hummel e Moscheles. Por volta de 1830, no entanto, ela havia perdido a vantagem para Paris, onde virtuosos do teclado afluíam a cada ano "como enxames de gafanhotos" (Heine). As luzes principais incluíam Dussek, Steibelt, Hummel, Kalkbrenner, Herz, Pixis, Liszt, Thalberg e Chopin, dos quais os três últimos foram particularmente proeminentes. No entanto, esses três "diferiram tão notavelmente em suas atitudes em relação à aclamação pública e ao palco do concerto que um esboço de suas carreiras parisienses equivale quase a um panorama das opções e limitações que a cidade apresentava ao instrumentista sério" (Locke, p. 66). Enquanto Chopin ganhava a vida compondo e ensinando, tendo evitado uma carreira virtuosa após uma série de concertos decepcionantes em Paris de 1832 a 1835, Liszt e Thalberg se envolveram em uma rivalidade pública tornada ainda mais intensa pela assimilação deste último nos círculos aristocráticos em oposição A luta de Liszt pela aceitação. Ambos tiveram grande sucesso na sala de concertos, no entanto. Ellis observa que uma crítica típica da interpretação de Thalberg ou Liszt se concentra no "elemento de conquista", um tropo comum que indica uma "posse quase sexual do público" e as "questões de controle" implícitas no pianismo dominado por

homens de forma mais geral ('Female', pp. 356, 357). Mas as pianistas também conquistaram um lugar para si mesmas, especialmente durante um "reinado das mulheres" (*Le Ménestrel*) em Paris em meados da década de 1840, que viu o desenvolvimento de especialidades em música de câmara, sonatas e concertos clássicos (pré-Beethovenianos) e música. As mulheres desempenharam um papel importante na formação do cânone com suas interpretações da música por outros compositores (geralmente homens); muitas vezes de natureza "pouco intrusiva", tais interpretações "garantiam que as próprias obras continuassem sendo o foco das atenções", em vez de a execução em si ("Female", pp. 359, 379, 384). Um resultado da nova ênfase na interpretação e no desenvolvimento do cânone foi o virtual desaparecimento da improvisação pública após cerca de 1840; outro foi uma sensibilidade elevada por parte de músicos e críticos à "adequação" estilística na performance.

Londres também sucumbiu ao culto do virtuosismo durante seu apogeu. Os solistas da Philharmonic Society nas décadas de 1820 e 1830 incluíam os pianistas Liszt, Mendelssohn, Hummel, Moscheles e Maria Szymanowska, bem como o violinista De Bériot. Esses músicos normalmente tocavam seus próprios concertos solo, um gênero inicialmente banido pela Sociedade em favor de um repertório menos virtuoso.

Por muitos anos, a remuneração por essas apresentações foi baixa: em 1823, por exemplo, a Sociedade Filarmônica ofereceu a Moscheles 10 guinéus, mas observou que "nenhum outro pianista residente recebeu até agora qualquer remuneração por sua apresentação". Foi somente a partir de Paganini que os instrumentistas começaram a receber as altas somas normalmente pagas aos principais cantores. Os sucessos de Paganini em Londres foram inegavelmente brilhantes. Ele cobrou "o dobro dos preços habituais" e deu um "realizou um número de concertos sem precedentes" (vinte e sete em 1831) na ópera de 3.300 lugares, transformando "a vida dos concertos em Londres, como em todos os lugares, aumentando as expectativas do público" (Sachs, página 219). Seus quinze concertos no King's Theatre em 1831 aparentemente renderam £ 9.000 (dos quais o gerente Laporte "supostamente tirou £ 4.142, dos quais ele deveria pagar a orquestra"), enquanto ele recebeu uma taxa colossal de £ 500 por um performance em Dublin (Ehrlich, *Music*, p. 46). Houve também 'spin-offs puramente comerciais' em Londres e em outros lugares, incluindo Viena, onde pratos, roupas e penteados foram nomeados após Paganini, 'cujo retrato também apareceu em medalhas, caixas de joias e bengalas' (Wiesmann, p. 97) Para a maioria dos virtuosos do violino e do piano,

entretanto, a vida profissional era repleta de dificuldades, e a maioria ganhava pelo menos parte de sua vida ensinando e outras atividades.

Outros instrumentos solo importantes incluem clarinete, trompa e fagote. Spohr colaborou com o clarinetista Simon Hermstedt, para quem compôs quatro concertos para clarinete (o primeiro exigindo sete novas tonalidades em seu instrumento), e tanto Weber quanto Mendelssohn escreveram obras para Heinrich Baermann, um célebre clarinetista que fez longas turnês de 1808 a 1832. Frédéric Duvernoy juntou-se à orquestra da Opéra em 1796 e tornou-se seu trompete solo em 1799, capacidade em que sua execução era frequentemente faturada de forma proeminente; mais tarde, ele serviu como primeira trompa na capela imperial até a Revolução de 1830. Quanto aos fagotistas, músicos notáveis, incluíram Georg Friedrich Brandt, para quem Weber compôs um concerto e um rondo, e o belga Friedrich Baumann, que Jullien importou para a Grã-Bretanha.

Cantores

Como mencionado acima, cantores italianos - entre outros, Angelica Catalani, Giulia Grisi, Luigi Lablache, Giuditta Pasta e Giovanna Battista Rubini - foram muito procurados durante a primeira metade do século, e os melhores geraram enormes honorários. Cantores da ópera italiana em Londres às vezes ganhavam mais de £ 5.000 por ano, além da renda de concertos, eventos privados e festivais. Aqueles na ópera inglesa de Covent Garden, Drury Lane e teatros menores - por exemplo, Elizabeth Billington, John Braham e Nancy Storace - recebiam salários próximos aos de seus colegas italianos, mas davam mais apresentações a cada temporada (Sachs, p. 205). De acordo com Ehrlich, a notável mezzo-soprano Maria Malibran recebeu £ 2.000 por quinze apresentações no Drury Lane Theatre em 1833, mas dois anos depois recebeu aproximadamente £ 3.463 por dezenove noites mais sete apresentações extras. Essas taxas, se precisas, parecem astronômicas quando comparadas à renda média e às taxas recebidas pelos instrumentistas. A própria Itália literalmente pagou o preço da celebridade de seus cantores, com os custos crescentes da ópera desde o final da década de 1820 atribuíveis a aumentos em seus honorários (que representaram cerca de metade dos custos totais de produção). Cortes de salários ocorreram, porém, na época da Revolução de 1848, embora não sem protestos (Rosselli, pp. 181, 193).

Assim como o timbre de pianos, violinos e outros instrumentos se desenvolveram durante o período, em parte para preencher as salas de concerto maiores, necessárias para audiências mais numerosas, os tipos vocais usados na ópera italiana experimentaram uma espécie de evolução. Embora tenores líricos tenham aparecido no palco bem na década de 1820, mesmo com o declínio da importância do castrato, um novo destaque foi dado à prima donna, geralmente uma soprano. O *tenore di forza* (tenor dramático) entrou em moda na década de 1830 (um deles, o tenor francês Gilbert-Louis Duprez, conseguia cantar um dó agudo na voz de peito "com efeito devastador"), enquanto baixos como Lablache e Filippo Galli receberam partes mais floridas e rápidas (Rosselli, pp. 188, 189). Rosselli observa que o surgimento da ópera de repertório em meados da década de 1840 significava que "se esperava que os cantores tivessem um repertório que pudessem cantar em curto prazo. Em muitos teatros, isso provavelmente significava performances de qualidade deteriorada: um dia de ensaio ou nenhum, com o promotor ocupado" (p. 195).

A qualidade também foi ameaçada pela ornamentação excessiva que os cantores esbanjaram em suas árias até o final do período - e não apenas nas óperas italianas contemporâneas. Ao contrário dos pianistas e violinistas, os cantores geralmente não compõem suas próprias obras, ao invés exercendo sua individualidade criativa por meio de enfeites improvisados (ou quase improvisados). Aqueles executados com habilidade e discrição receberam muitos elogios de ouvintes exigentes, enquanto cantores que agradavam o público louco por bravura eram acusados de mau gosto e até de "abuso" artístico. Clive Brown observa que "nas décadas de 1830 e 1840, um preconceito generalizado estava se desenvolvendo contra a adição de ornamentos onde o compositor não os havia indicado", embora árias como "Una voce poco fa" do *Il barbiere di Siviglia* de Rossini continuassem a ser embelezadas até bem no século XX (Brown, pp. 419, 423). Uma série de tutores de performance (por exemplo, o *Traité complet de l'art du chant* de 1840 de Manuel García) apareceu durante o período para instruir cantores de habilidades variadas em ornamentação, bem como rubato, vibrato e outras técnicas.

A profissão de cantora abrangeu não apenas os principais italianos, mas também estrelas como Pauline Viardot-García e Jenny Lind, esta última causando sensação na Europa e na América, onde foi vigorosamente anunciada como "Rouxinol Sueco" por P. T. Barnum em extensas tours em 1850. A pirâmide que sustentava este pináculo incluía solistas menos ilustres, bem como cantores pagos em coros de ópera e coros de igreja.

Desde o início do período, as óperas francesas - por exemplo, Fernand Cortez de Spontini (1809; revisado em 1817) - apresentavam coros maiores e dramaticamente mais importantes (como observado anteriormente), mas também o fizeram as óperas italianas e alemãs, incluindo Fidelio de Beethoven e Der Freischütz de Weber. Em Londres, o Concerto de Música Antiga teve um coro profissional de até cinquenta cantores, no qual meninos dos corais da Abadia de Westminster e da Capela Real cantaram inicialmente as partes de soprano (posteriormente substituídas por mulheres). De acordo com Sachs, no entanto, os meninos da Catedral de São Paulo "passavam a maior parte do tempo cantando em concertos da moda" durante a primeira década do século (Sachs, pp. 208, 209). Em 1809, Zelter fundou um coro masculino (Liedertafel) em Berlim, dos quais vinte e cinco membros amadores pertenciam ao Singakademie e trabalharam nas ciências, artes e escalões superiores do serviço público. Como muitas outras sociedades corais que floresciam em toda a Europa na época, esse grupo fornecia um costume valioso para a profissão docente.

Um breve comentário é necessário para aqueles que dirigiam a 'indústria da ópera' em geral. Os gerentes de ópera em toda a Europa enfrentaram pressões comerciais e constante interferência do governo, mas certos indivíduos conseguiram reverter a má sorte de uma casa de ópera ou levá-la a novos patamares. O mais brilhante foi Véron na Opéra em Paris, enquanto a partir de 1828 Pierre Laporte estabeleceu a ordem administrativa e encerrou um legado de falência no King's Theatre em Londres. Seu mandato foi, no entanto, controverso. O primeiro diretor musical de Laporte, Nicolas Bochsa, precipitou uma renúncia em massa da orquestra em 1829 ao tentar restringir os compromissos externos dos músicos (por exemplo, na Sociedade Filarmônica), enquanto o próprio Laporte tentava limitar as apresentações de seus cantores de ópera italianos a a sala de concertos do King's Theatre. Quanto à ópera na Itália, Rosselli observa que a maioria dos empresários na época eram 'negociantes de bazar em perspectiva' preocupados 'na melhor das hipóteses com qualidade e pontualidade de execução - os cantores eram "mercadorias" e a ópera um "produto"' (Rosselli, p. 182).

Maestros

A profissão de regente experimentou mudanças mais fundamentais durante o período do que a de qualquer outro músico, até porque orquestras em rápida expansão exigiam maior controle direcional. Até meados do século,

a maioria das orquestras era regida pelo teclado ou, com frequência crescente, pelo violinista principal, que acompanhava seu arco tocando, gesticulando ou batendo em uma pedestal. Seguindo a prática do século XVIII, alguns maestros usaram rolos de papel para manter o conjunto (por exemplo, Spohr em 1809), mas gradualmente a regência de batuta tornou-se mais difundida, especialmente na Alemanha, com os primeiros esforços por parte de Spontini (regendo a ópera de Berlim) e Weber (em Dresden). Moscheles e Mendelssohn tiveram um impacto positivo nos padrões orquestrais da Londres de 1830, em parte pelo uso de uma batuta (um "bastão branco" no último caso), bem como por meio de técnicas de ensaio mais rigorosas.

Reger em Londres há muito era amador no sentido de ambos os padrões e, em alguns casos, remuneração. Na Sociedade Filarmônica, por exemplo, os regentes, como "cavalheiros", não receberam pagamento por muitos anos, e os resultados musicais muitas vezes eram escassos. Spohr reclamou que sua orquestra em 1820 era muito grande e espalhada para atingir um conjunto adequado, e depois de um concerto da Filarmônica em 1844, o *Musical World* observou que um pianista tocando o primeiro concerto de Chopin estava "preso por batidas discordantes de nada menos que três indivíduos diferentes, viz. - Sir George Smart, que empunhava o bastão - Sr. Loder, o líder da noite - e Sr. T. Cooke, não o líder da noite. Todos esses senhores batiam em tempos diferentes.

Ehrlich observa, no entanto, que este concerto ocorreu no final da carreira distinta (embora tecnicamente deficiente) de Smart, durante a qual ele conduziu cerca de 1.500 concertos e ensinou centenas de alunos, incluindo profissionais. Smart era comercialmente astuto e acumulou grande riqueza: por exemplo, seu contrato de três anos em Covent Garden, assinado em 1826, garantiu uma renda anual mínima de £ 1.000 e entre 1832 e 1861 ele ganhou comissões de fabricantes de pianos totalizando mais de £ 1.000 (*Music*, pp. 40, 42). Ele também atuou como diretor de muitos festivais de música, entre eles o Festival de Liverpool de 1836, onde regeu a estreia em inglês do *St. Paul* de Mendelssohn, enquanto no Festival da Abadia de Westminster em 1834 ele teria usado uma batuta, em vez de reger do piano ou órgão (sua prática normal). Isso pode refletir a influência das companhias de ópera alemãs que visitaram Londres no início da década de 1830, o que ajudou a elevar os padrões, como de fato fez a regência de Michael Costa, que atuou como *maestro al piano* no King's Theatre em 1830, mas mais tarde conduziu a Ópera Italiana e da Sociedade Filarmônica, onde foi nomeado regente permanente em 1846. Costa fez

mais do que qualquer outra pessoa para "profissionalizar" a regência em Londres.

Por muitos anos, o padrão de regência em Paris foi muito mais elevado do que em Londres. Não só músicos eminentes como Méhul e Cherubini treinaram cuidadosamente a orquestra do Conservatoire nos ensaios, mas para cada um dos Concerts du Conservatoire posteriores, Habeneck - um violinista habilidoso que geralmente regia com seu arco e da primeira parte do violino - realizou pelo menos dois ensaios com presença obrigatória. Ele alcançou um nível de profissionalismo sem precedentes na orquestra da Opéra, que liderou desde 1817 e acabou regendo como chef premier, e na Société des Concerts du Conservatoire, onde dirigiu a orquestra democraticamente, com lucros igualmente divididos entre os membros, exceto para o seu próprio compartilhamento duplo. Embora ocasionalmente criticado por sua técnica e sua vigorosa defesa de obras-primas alemãs, Habeneck exerceu grande influência na vida musical de Paris e ganhou a admiração de Wagner, entre outros, por sua regência da Nona Sinfonia de Beethoven, cujos movimentos individuais ensaiou por três anos antes de sua estreia em 1831 em Paris (Locke, p. 72).

Músicos de orquestra e músicos de câmara

A política democrática de Habeneck não foi de forma alguma seguida universalmente nas orquestras de Paris. Embora os músicos da Opéra se beneficiassem de um salário anual e de uma "pensão vitalícia quando velhos demais para cantar ou tocar", os níveis salariais variavam consideravelmente de acordo com o instrumento e o status, com o líder pagando 3.000 francos por ano, uma base comum violinista 1.000 francos e um baixista 600 francos (contra 16.000 francos de um cantor famoso). Essas disparidades também ocorreram nas orquestras de Londres. Na Philharmonic Society, Spohr e Christoph Gottfried Kiesewetter receberam 250 guinéus como líderes nas temporadas de 1820 e 1821, respectivamente, enquanto instrumentistas de cordas das fileiras dianteiras em 1821 receberam cerca de £ 52 por dez ensaios e oito concertos, instrumentos de sopro principais £ 27 e tocadores de sopro £ 20. As orquestras de ópera de Londres geralmente pagavam melhor, enquanto os principais instrumentistas como o famoso baixista Domenico Dragonetti ganhavam até £ 1.000 por ano (cerca de 10% do que advogados e médicos da moda podiam ganhar), embora £ 500 por ano fosse mais típico para liderar instrumentistas (Ehrlich, Music, p. 49; Sachs, p. 214). Não apenas a

maioria dos instrumentistas do início do século XIX se classificou "pouco acima de um artesão comum", mas suas vidas foram difíceis por todas as razões declaradas anteriormente. Isso significava que "músicos idosos que não tinham recursos financeiros continuaram se apresentando muito depois de terem passado seu auge, a fim de evitar a casa dos pobres" (Sachs, p. 214), com um efeito óbvio nos padrões orquestrais.

Conforme observado acima, a qualidade das orquestras de Londres também sofreu como resultado do tempo limitado de ensaio, especialmente para os conjuntos particulares que se apresentam em concertos beneficentes. No entanto, as melhores performances eram consideradas iguais às de Paris, onde a qualidade do treinamento e a perícia de maestros como Habeneck definiam um padrão orquestral que nenhuma outra cidade poderia igualar consistentemente. A partir de 1840, no entanto, a vida de concertos de Berlim aumentou dramaticamente com o advento de orquestras particulares de alta qualidade competindo vigorosamente pelo público da classe média, e Londres gradualmente se beneficiou de melhores regentes e da crescente especialização entre instrumentistas, o que, de acordo com Ehrlich, "refletiu ambas mudanças econômica e musical", em que "apenas um grande mercado poderia fornecer emprego suficiente para um especialista", e "apenas especialistas altamente qualificados poderiam executar a música cada vez mais difícil colocada diante deles" (Música, pp. 47-8). O primeiro ponto é confirmado pela comparação da vida orquestral nas províncias, onde os padrões eram inevitavelmente mais baixos e o reforço profissional era frequentemente exigido de líderes peripatéticos, bem como de instrumentistas importados das grandes cidades.

Londres e Paris ostentavam populações consideráveis de músicos de orquestra, enquanto centros mais remotos como Varsóvia tinham pequenas forças adequadas para ópera, mas menos receptivas a concertos em grande escala. Esta pode ser uma das razões pelas quais poucas apresentações das sinfonias de Beethoven podem ser documentadas em Varsóvia entre 1815 e 1830, e a necessidade de se contentar com os instrumentistas disponíveis pode explicar a parte solitária do trombone baixo no Concerto para piano em Fá menor de Chopin e várias obras orquestrais de sua autoria colega Ignacy Feliks Dobryzin'ski. Em contraste, a horda de instrumentistas permanentes e freelance de Londres atendia a grandes conjuntos como a Filarmônica, que logo após seu início tinha quase cinquenta cordas; flautas duplas, oboés, clarinetes e fagotes; quatro trompas, duas trombetas, três trombones e tímpanos; e sopro ou percussão adicional conforme necessário (Sachs, p. 211). Os compositores em Paris tinham à sua disposição as

forças coloridas e dinâmicas de suas orquestras em rápida expansão, e as partituras de Berlioz e *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1843 testemunham amplamente os padrões orquestrais e inovações na capital francesa.

Paris também foi o lar de uma importante série de música de câmara profissional lançada em 1814 por Pierre Baillot, que durante os dezesseis anos seguintes presidiu como primeiro violino cerca de 150 concertos de câmara, apresentando ao seu público obras de Haydn, Mozart, Boccherini, Cherubini, Onslow e Mendelssohn. As apresentações de Baillot em Beethoven foram menos bem recebidas por seus assinantes musicalmente conservadores e intelectuais, mas Beethoven participou de várias séries de concertos de câmara que se seguiram no rastro de Baillot, uma das quais (promovida pelos irmãos Bohrer) estreou os últimos seis quartetos de Beethoven como um conjunto em 1830. Muitos anos antes, em 1809, os Quartetos "Rasumovsky" de Beethoven foram revelados profissionalmente nas noites de quarteto públicas fundadas por Ignaz Schuppanzigh em Viena uma década antes da série de Baillot começar em Paris. Em Londres, a música de câmara era tradicionalmente executada entre peças orquestrais na Filarmônica, e grupos de músicos de cordas profissionais iniciaram duas séries de concertos de música de câmara em 1835.

O fato de que um número "surpreendentemente grande" de mulheres - por exemplo, Wilhelmine Szarvady e Louise Mattmann - encontraram "espaço profissional" como músicas de câmara em Paris a partir de 1840 pode ser atribuído a uma associação generalizada entre feminilidade e música de câmara nas mentes de ambos os artistas e o público (Ellis, 'Female', pp. 378, 384). Mas as mulheres presidiam outro domínio no qual a música de câmara prosperava: a casa privada. Ellis descreve tocar piano como "a realização doméstica feminina mais apropriada" ("Feminino", p. 355), embora amadores de ambos os sexos devorassem arranjos solo e a quatro mãos de uma vasta quantidade de repertório, incluindo aberturas operísticas e árias, sinfonias, e quartetos e quintetos de cordas, bem como versões simplificadas das virtuosas obras para piano ouvidas na sala de concertos (muitas vezes denominadas 'reminiscências' e 'souvenirs'). Arranjos semelhantes para pequenos conjuntos instrumentais também foram produzidos às dezenas, assim como canções para uma ou duas vozes com acompanhamento de piano, violão ou harpa. Tudo isso refletia o lugar central da música no lar da classe média e "um modo de vida em que a educação e o convívio serviam como objetivos um do outro". O resultado foi uma demanda cada vez maior por instrumentos, partituras publicadas e

aulas com professores notáveis, todos pagando os salários de muitos profissionais da música.

Músicos de igreja

Empregos para músicos profissionais podiam ser encontrados nas igrejas da cidade, como a Abadia de Westminster e a Catedral de São Paulo em Londres e a Chapelle Royale em Paris (que em 1810 tinha um coro de trinta e quatro e uma orquestra de cinquenta, expandindo para 115 no total em 1830), mas as igrejas provinciais ofereciam 'uma das poucas oportunidades para um músico, particularmente em uma comunidade rural, ganhar parte de seu sustento com sua arte' (McGrady, p. 90). A maioria dos músicos de igreja provinciana complementava seus magros salários em uma série de ocupações, incluindo afinação, concerto e troca de instrumentos, ensino particular ou em escolas, promoção de concertos, publicação de música, composição para o teatro local e até mesmo serviço de pós-mestre. De acordo com Ehrlich, organistas em Norwich recebiam até £ 25 por ano em 1780, aumentando sua renda ao ensinar aos alunos "até quinze milhas fora da cidade - um dia de passeio" (Música, pp. 21, 22). Em 1816, o Town Clerk's Office em Helston anunciou um organista a £ 40 por ano com trabalho de ensino adicional (McGrady, p. 111), enquanto a Igreja Paroquial de St Austell dedicou anualmente £ 20 ao canto coral de 1814 em diante - e 'muito melhorado' como resultado. Como muitas igrejas provinciais da época, St. Austell instalou um órgão de barril - um típico 'compromisso entre considerações financeiras e musicais' - a um custo de cerca de £ 150 na década de 1820, e seu coro começou a realizar concertos de música sacra que pertenciam à tradição coral amadora em rápida expansão da Grã-Bretanha (McGrady, p. 105).

Fabricantes de instrumentos

Foi feita referência às melhorias no design de instrumentos durante o período, bem como às inovações na composição de orquestras. A fabricação de instrumentos ganhou maior impulso comercial, especialmente a ferozmente competitiva indústria de pianos. A fabricação de pianos estava bem estabelecida na Inglaterra e na Áustria no final do século XVIII, mas os instrumentos eram caros: pianos quadrados de £ 20 ou mais eram caros demais para a maioria das pessoas, enquanto na Viena de 1790, "apenas membros da velha aristocracia, a segunda aristocracia, e

os banqueiros ricos teriam sido capazes de comprar um piano com facilidade financeira '(DeNora, p. 48). Em 1850, os pianos ainda eram "bens de luxo": um piano quadrado Broadwood ou Stodart custava 60-70 guinéus, e os montantes custavam 50-100 guinéus, "aproximadamente igual à renda anual de um balconista ou professor". Mas todas as casas de classe média respeitáveis nas principais cidades da Europa tinham que ter um instrumento, que dominou a vida doméstica a ponto de "nas famílias o piano extinguir a conversa e o amor pelos livros". Broadwood em Londres produzia nada menos que 1.000 pianos quadrados por ano durante a primeira metade do século, e em 1850 'a produção mundial total era provavelmente de cerca de 50.000 pianos por ano, quase metade deles feitos na Inglaterra, que compartilhava uma liderança geralmente reconhecida da indústria com a França, embora muitos músicos ainda preferissem os instrumentos vienenses mais simples. Nem a produção alemã nem americana ainda eram significativas "(Ehrlich, Piano, pp. 9, 10).

Outras firmas de pianos de Londres incluíam Chappell, Cramer e Clementi, a última das quais se beneficiou do marketing vigoroso do próprio compositor empreendedor, que viajou extensivamente para promover os produtos da empresa (instrumentos e edições). John Field também agiu em nome de Clementi até em São Petersburgo, onde as empresas Diederichs, Schreder, Becker e Lichtenthal competiam com Broadwood, Erard e outros fabricantes da Europa Ocidental. Algumas empresas pagaram encomendas a compositores-pianistas proeminentes como Chopin, que recebeu uma parcela de 10 por cento da venda de seis instrumentos Pleyel para amigos e associados, enquanto Liszt promoveu pianos Erard desde tenra idade.

Foi Sébastien Erard quem patenteou a ação de escape duplo em 1821, talvez a inovação tecnológica mais importante durante o período. Outros incluíam martelos maiores e diferentes revestimentos de martelo, cordas cruzadas, cordas mais grossas ou overspun, reforços de madeira e ferro para reforçar a estrutura, aumentos na bússola, refinamentos nos mecanismos de amortecimento e modificações na ação (golpe para baixo, 'Anglo-Alemão' etc.). Todos eles tiveram um grande impacto na sonoridade e / ou capacidade de tocar, e alguns ajudaram a baixar os preços e, assim, aumentar as vendas. Acessórios para piano e outros instrumentos também apareceram no mercado, como o metrônomo, inventado em 1812 por Dietrich Nikolaus Winkel, mas patenteado em 1815 por Johann Nepomuk Mälzel, que publicou um panfleto sobre seu uso três anos depois. O quiroplasto, patenteado em 1814 por Johann Bernhard Logier, era uma moldura horizontal encaixada sobre o teclado no qual as mãos se moviam

lateralmente, a princípio liberando o braço da tensão e desenvolvendo a independência dos dedos. Foi divulgado em toda a Europa e América e apareceu em uma versão aprimorada concebida pelo célebre Friedrich Kalkbrenner, que cobriu seus bolsos não apenas exigindo que seus assistentes e alunos o usassem, mas também de seu *Méthode pour apprendre le piano-forte à l' aide du guide-mains* (1831). Além disso, havia vários dispositivos para melhorar o desenvolvimento dos dedos, alguns causando danos físicos reais.

Londres também se especializou na fabricação de harpas e instrumentos de sopro, enquanto os violinos ('violinos de fábrica') eram produzidos em massa na França e na Alemanha, em resposta à necessidade de instrumentos mais baratos após o aumento do treinamento no conservatório após 1795. Artesãos individuais produzindo os melhores violinos incluíam Jean-Baptiste Vuillaume em Paris, que também encomendou arcos aos principais fabricantes e negociava instrumentos antigos. Quanto às inovações, o apoio para o queixo (inventado por Spohr c. 1820) deu maior liberdade à mão esquerda, e novos designs de corpo variaram do instrumento em forma de guitarra de François Chanot (1817) ao violino trapezoidal de Félix Savart (também 1817), para não mencionar modelos em forma de pera e triangulares e trompete e violinos dobráveis. Mas a inovação mais significativa datava de várias décadas antes: o arco Tourte "aperfeiçoado", que aumentou a viabilidade do violino como instrumento solo e permitiu que os violinistas competissem com as maiores orquestras do século XIX, ao mesmo tempo que servia como "modelo imaginário para todos os fabricantes de arcos depois de 1800.

Editoras

A edição de música floresceu em toda a Europa durante o período, especialmente em Londres, Paris e Leipzig, mas também em centros mais remotos como Varsóvia, São Petersburgo e Moscou. A oficina de impressão estabelecida por Elsner em Varsóvia em 1803 produzia inicialmente partituras apenas de compositores poloneses, e as danças nacionais, conjuntos de variações e rondos de Elsner, Kurpin'ski, Stefani, Nowakowski e Dobrzn'ski dominavam a produção das outras empresas de Varsóvia fundadas antes 1830. Mas arranjos para piano das óperas de Rossini, Weber, Auber e Boïeldieu então em produção nos teatros de Varsóvia também foram publicados, bem como peças para piano de Hummel, Field e Ries. Além disso, as lojas de música de Varsóvia vendiam

edições importadas de Haydn, Mozart e Beethoven. Na Rússia, a incipiente indústria de publicação de música se especializou em almanaques com suplementos musicais e "álbuns musicais" contendo romances, "canções russas" e, para piano, danças e variações de canções folclóricas populares, ópera e melodias românticas, a maioria de compositores nativos. Outros álbuns favoreceram a música de compositores ocidentais; em um, o Rondo em dó maior de Beethoven apareceu como 'Une soirée d'été au bord de la Nawa'.

Editores de toda a Europa usaram títulos fantasiosos como este para maximizar o apelo de vendas, às vezes para a irritação de compositores como Chopin, cujo Nocturnes Op. 9 foram comercializados como 'Les Murmures de la Seine' na edição de Londres de Wessel de 1833. Editores inescrupulosos na Grã-Bretanha e em outros lugares ganhavam a vida produzindo edições completas não autorizadas ou obras individuais pirateadas, e certos compositores, Chopin entre eles, curvados para trás para alcançar a proteção máxima de direitos autorais publicando suas músicas mais ou menos simultaneamente em vários países diferentes. Apesar de tais esforços, os editores "frequentemente processam uns aos outros por reimpressões ilegais, não apenas de composições valiosas, mas também nos casos em que apenas peças triviais estão em jogo". Chopin normalmente vendia suas obras a editores por uma quantia fixa e não recebia royalties; por exemplo, a Breitkopf & Härtel pagou 1.000 francos por seus Etudes Op. 25 em 1837, com domínio de direitos autorais da Alemanha e de todos os países, exceto França e Grã-Bretanha.

Uma combinação de "livre iniciativa, marketing agressivo e métodos de produção de corte de custos" transformou Londres em um importante centro de publicação de música na década de 1830 (Sachs, p. 229), com empresas como Chappell, Novello, Boosey, Cramer e Clementi atuaram durante a primeira parte do século. As editoras também operavam em Liverpool, Manchester, Dublin e Edimburgo, algumas delas especializadas em pirataria das edições londrinas. Na Restauração de Paris, a publicação de música decolou com um aumento na produção musical amadora, e por décadas o romance encontrou um "nicho confortável na vida musical comercial", seja publicado individualmente (às vezes com páginas de título elaboradas) ou em álbuns (Locke, p. 57). Partituras vocais de ópera (no chamado "formato parisiense" de 1840 em diante) apareceram em massa, assim como arranjos de ares líricos e outras músicas para piano recém-compostas; estes eram a fonte primária dos lucros de pelo menos uma editora, embora a música do século XVIII e do início do século XIX

também aparecesse em seus catálogos. Leipzig especializou-se em edições de repertório antigo e também de obras contemporâneas. Já em 1798, Breitkopf & Härtel publicou edições completas de Mozart, Haydn, Clementi, Dussek e outros, bem como edições dos motetos de Bach (1802–3), prelúdios corais (1803–5) e *Das Wohltemperirte Klavier* (1819). O Bureau de Musique de Hoffmeister e Kühnel, estabelecido em 1800 e mais tarde assumido por Carl Friedrich Peters em 1814, lançou a primeira edição completa das obras de Bach para teclado e órgão, uma edição dos quartetos e quintetos de Mozart e a biografia de Bach pioneira de Forkel. Essas iniciativas, em um momento em que o cânone estava apenas ganhando forma, não eram isentas de riscos financeiros. Em parte por essa razão, os editores em Leipzig e em outros lugares imprimiram suas partituras em pequenas quantidades de 25 a 100, produzindo impressões posteriores conforme necessário, quando os suprimentos se esgotaram; isso também lhes deu a oportunidade de corrigir erros e introduzir leituras totalmente novas (com ou sem a aprovação do autor). De acordo com James Deaville, as aparições de Liszt, publicadas por Friedrich Hofmeister em 1835 a um custo de 12 Groschen, foram inicialmente impressas em um lote de 100 e depois em lotes de 50. Mas Hofmeister produziu o *Grand Galop* em quantidades muito maiores, com um total de 6.000 exemplares entre 1838 e 1850, em tiragens de 50 a 300 partituras. Deaville observa que questões de comercialização, não de estética, impulsionaram a disseminação precoce da música de Liszt e, além disso, as maiores vendas foram de obras além do alcance técnico da maioria dos compradores.

Os editores também lucraram com os inúmeros tratados sobre desempenho que chegaram ao mercado para amadores e profissionais menos graduados e para uso no ensino (tanto em particular quanto em conservatórios). Capitalizando em sua celebridade, quase todos os artistas principais escreveram esses métodos e para quase todos os instrumentos, incluindo voz. Os tutores de piano incluíam *Ausführliche theoryetisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele* de Hummel (Viena, 1828), *Méthode pour apprendre le pianoforte* de Kalkbrenner (Paris, 1830) e *Méthode de méthodes de piano* de Fétis e Moscheles (Paris, 1837), dos quais foram também publicado em Londres em tradução para o inglês. Tratados de violino (para citar apenas alguns) foram lançados em Viena por Spohr (*Violinschule*, 1832) e em Paris por Baillot (*L'Art du violon*, 1834) e Habeneck (*Méthode théorique et pratique de violon...*, C. 1840), enquanto em Mainz Carl Guhr lançou um spin-off de Paganini (*Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, 1829). Guias de improvisação de teclado

também apareceram, entre eles *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* de Czerny (Viena, 1829). As improvisações notadas oferecidas por Czerny como cadências, fantasias, potpourris e caprichos modelo são provavelmente um pálido reflexo dos virtuosos *tours de force* ouvidos nas salas de concerto da Europa.

Jornalistas musicais

O início do século XIX testemunhou uma explosão virtual no jornalismo musical, tanto em publicações especializadas quanto na imprensa em geral. Tal como acontece com a publicação musical em geral, os principais centros eram Londres, Paris e Leipzig, mas países da América à Rússia aderiram a jornais como *The Euterpeiad* (Boston, 1820) e *Literaturnoe pribavlenie k Nuvelisty* (São Petersburgo, 1840). Em Londres, a cobertura de eventos musicais pelos jornais foi irregular por muitos anos; as contribuições mais importantes vieram no final do período de JW Davison, nomeado crítico musical do *The Times* em 1846. Nessa época, Davison havia deixado sua marca como editor de *The Musical World* (1836), que, como seus modelos francês e alemão, apresentava históricos artigos, reportagens estrangeiras e resenhas de performances e novas composições. Foi uma das várias revistas de música proeminentes a seguir a pioneira *Quarterly Musical Magazine and Review* (1818), que rapidamente se tornou a 'principal voz musical' de Londres (Sachs, p. 213). Outros incluíram o *Harmonicon* (1823) e *The Musical Times and Singing Class Circular* (1842/1844). No *Athenaeum*, as críticas musicais de Henry Chorley atacaram sistematicamente os baixos padrões de composição e performance, assim como as contribuições de Davison para *The Musical World*.

A luta contra a trivialidade e a efemeridade - especialmente o culto virtuoso - era um objetivo declarado da *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) de Robert Schumann, fundada em Leipzig em 1834. Como seu predecessor mais importante, Breitkopf & Härtel's *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ; 1798), o NZfM era abrangente em escopo e tom intelectual, destinado a músicos profissionais e leitores com formação musical, em vez dos amantes da música amadores, a quem recorriam jornais como *Signale für musikalische Welt* (1843) de Leipzig. Tanto o AmZ quanto o NZfM estabeleceram os mais altos padrões em jornalismo musical, o primeiro em particular servindo como modelo para publicações especializadas na

Alemanha e em outros lugares, com um painel de cerca de 130 colaboradores apenas em sua primeira década.

O jornalismo musical profissional também floresceu em Paris. A escrita diletante de Julien-Louis Geoffroy no início do século deu lugar às contribuições mais informadas de Castil-Blaze, que escreveu feuilletons musicais para o *Journal des débats* de 1820 a 1832, revisando concertos, competições, tutores instrumentais, tratados, novas composições e edições de música antiga. De acordo com Ellis, Castil Blaze, que acima de tudo estava "preocupado com as realidades do negócio de composição e performance", produziu crítica musical "tão profissional e prática que chega a ser isolacionista" (*Música*, pp. 27, 30, 32). Outro profissional importante foi François-Joseph Fétis, cuja *Revue musicale* (1827) teve uma missão amplamente didática. Em 1835, ele se fundiu com *Gazette musicale* de Maurice Schlesinger (1834), e o híbrido *Revue et Gazette musicale* inicialmente se concentrou na 'apreciação de Beethoven, no uso do conte fantastique como um veículo para discussão estética e na guerra contra a indústria da música para piano', perseguindo uma aliança entre música e literatura que inverteu a ideia promovida por Castil-Blaze e Fétis de que a crítica profissional era o meio mais seguro de apresentar as ideias musicais ao público '(Ellis, *Music*, pp. 50, 143).

Editores e colaboradores da *Gazette* antes de 1850 incluem Adolphe Adam, Berlioz, Henri Blanchard, Maurice Bourges, Castil-Blaze, Liszt, Ludwig Rellstab, François Stoepel e Wagner. Ele apareceu semanalmente a uma taxa anual de 30 francos para assinantes de Paris em 1834-44, e 24 francos de 1845 em diante. Em 1836, tanto a *Gazette* quanto a Heugel's *Le Ménestrel* (outro 'jornal da editora' oferecendo amostras musicais aos seus leitores) tinham em média 600 cópias cada por edição (contra 10.008 por dia para o *Journal des débats*), enquanto em 1846, *La France musicale* - "de longe o jornal de música mais popular" - imprimiu 1.662 exemplares de sua edição de fevereiro, contra 875 exemplares da *Gazette*, 765 do *Le Monde Musical* e 500 do *Le Ménestrel*. Esses números (que são aproximados) "não refletem necessariamente o número de leitores", já que o público pode ler esses jornais em gabinetes de palestra (Ellis, *Music*, pp. 1, 45, 243, 266).

O papel da imprensa musical europeia na definição do cânone e na formação das carreiras individuais dos músicos não pode ser exagerado. Ao doutrinar diferentes "públicos de gosto" da classe média, jornais de todos os matizes ideológicos e estéticos deixaram uma marca indelével nas predileções estéticas e nos padrões de consumo. O fato de muitos sofrerem

de preconceito comercial flagrante e preconceitos pessoais de editores e escritores apenas tornou sua influência mais potente (ou pernicioso). O sucesso veio mais prontamente para compositores e intérpretes aliados a campeões poderosos e vociferantes, fossem revisores individuais ou uma editora com seu próprio jornal. Nesse aspecto e em outros, a vida profissional exigia astúcia política e também perspicácia econômica.

Professores e estudiosos

A profissionalização da música se beneficiou enormemente da rápida disseminação do treinamento em conservatórios por toda a Europa após o estabelecimento do Conservatório de Paris em 1795. Os músicos tradicionalmente eram treinados como aprendizes ou na família, igreja ou corte, e embora Nápoles e Veneza tivessem conservatórios que datavam do final século dezesseis, eles haviam declinado em 1800. O Conservatório de Paris surgiu da École de Musique de la Garde Nationale de Sarrette, fundada no início da Revolução para fornecer música militar para festivais públicos. Envolveu os músicos mais proeminentes em seu corpo docente, que acabaria por apresentar Gossec, Méhul, Boieldieu, Cherubini, Le Sueur, Baillot, Duvernoy e outros mencionados anteriormente. Embora por muitos anos o ensino instrumental tenha sido limitado a flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, violino, violoncelo e piano, currículos detalhados foram elaborados para "todos os ramos da arte da música" e os livros foram encomendados a especialistas como Adam, Baillot, Le Sueur e Reicha para fins de treinamento sistemático. Além disso, exames e competições rigorosos garantiram que os alunos - cerca de 400 em número em 1806 - alcançassem os mais altos padrões. Todas essas inovações transformaram totalmente o treinamento musical na França e na Europa em geral, com novos conservatórios fundados em Praga (1811), Viena (1817), Londres (1823), Milão (1824), Bruxelas (1832), Leipzig (1843), Munique (1846) e em outros lugares.

Enquanto o Conservatório de Paris tinha recursos suficientes para oferecer aulas gratuitas aos alunos, a Royal Academy of Music de Londres cobrava inicialmente 10 guinéus para os "alunos iniciais" talentosos e 20 guinéus para os outros. Ela sofreu sucessivas crises de financiamento durante as primeiras quatro décadas e, já em 1824, as mensalidades atingiram colossais £ 40 e os professores perderam três meses de salário. Os salários estavam "bem abaixo das taxas de mercado prevalecentes": na década de 1840, a maioria dos professores ganhava apenas 3s. 6d. por hora, embora

alguns recebessem 5 xelins. Mas "ninguém recebia um estipêndio regular" e "sub-professores", professores-alunos mal treinados que não recebiam pagamento, eram amplamente empregados "(Ehrlich, Music, p. 81). Embora os padrões inevitavelmente caíssem abaixo dos de Paris, a Royal Academy conseguiu melhorar a produção musical em Londres. No final do século, o Conservatório de Leipzig oferecia ensino de qualidade incomparável. Fundado por Mendelssohn em 1843, o Conservatório envolveu uma constelação de professores, incluindo Moscheles, David, Schumann, Gade e Joachim, todos os quais deveriam manter uma carreira profissional ativa. Os alunos receberam aulas especializadas em seus instrumentos, bem como treinamento geral em baixo completo, execução em conjunto e habilidades de teclado e canto, e cursos de composição, história da música, estética, leitura de partituras e regência também estavam disponíveis.

O ensino particular proporcionou sustento a inúmeros músicos durante o período, em todos os níveis da profissão. Em 1851, a Inglaterra e o País de Gales tinham cerca de 2.800 professores de música do sexo masculino e 2.300 do sexo feminino atendendo um grande número de alunos (Ehrlich, Music, p. 53). Na Grã-Bretanha, como em outros lugares, as moças tendiam a estudar piano, harpa e flauta, além de cantar, enquanto os rapazes gravitavam no piano, cordas, sopros e percussão. As famílias mais ricas tentavam envolver os artistas de maior prestígio, cujos concertos beneficentes de sucesso geravam juros e renda consideráveis, e que podiam facilitar o acesso à profissão por meio de seus contatos. Embora aceitasse poucos alunos, Liszt, por exemplo, deu a Valérie Boissier uma série de aulas em 1832 em sua casa, supostamente duas horas por semana, mas na verdade um pouco mais. As aulas de Chopin "eram ainda mais procuradas do que as de Liszt ou Kalkbrenner", e custavam 20 francos ouro (30 na casa do aluno) por 45 minutos a uma hora. No extremo oposto do espectro estavam os professores provinciais que, por três aulas por quinzena, podiam ganhar uma taxa anual de 8 guinéus mais uma taxa de matrícula de 1 guinéu - uma soma não desprezível, embora um professor bem-sucedido precisasse de um grande grupo de alunos para proporcionar uma vida confortável'. Procurar alunos e horas gastas viajando entre as aulas era o destino de incontáveis professores de música - então como agora.

Paralelamente ao desenvolvimento do treinamento no conservatório, ocorreu a introdução da música nos currículos escolares, por exemplo, na escola experimental escocesa estabelecida por Robert Owen em 1816 para os filhos de operários. Os primeiros livros didáticos de música para uso

escolar foram publicados na década de 1830, entre eles o Manual de Instrução Vocal de John Turner (1833) e *Scheme to Render Psalms Congregational* de Sarah Anna Glover (1836), mas o Manual de John Hullah de 1841 foi mais influente. Os movimentos de canto de Hullah e Joseph Mainzer visavam ensinar cerca de 50.000 crianças da classe trabalhadora a ler música, enquanto a meta de Lowell Mason de alfabetização musical universal na América resultou na Boston Academy of Music em 1832, que inicialmente fornecia ensino gratuito para aproximadamente 1.500 crianças. Essas iniciativas socialmente importantes construídas sobre a sólida base profissional que a música havia desenvolvido até então.

Aulas instrumentais e vocais foram dadas em muitas escolas como freelance. Ehrlich observa que em 1802 R. J. S. Stevens ganhou aproximadamente £ 600 em uma escola ensinando teclado e voz em três dias de onze horas. Mas a maioria das escolas públicas no século XIX "não empregava músicos em sua equipe", e em Oxford na década de 1820 "difícilmente uma faculdade tinha piano" (Ehrlich, Music, pp. 34, 43, 72). Oxford produziu sete graduados em música de 1800 a 1830, e diplomas de música também foram conferidos em Cambridge e Dublin e pelo Arcebispo de Canterbury. Para os homens de boa educação, entretanto, tais qualificações eram consideradas degradantes. Foi só na segunda metade do século que a música nas universidades britânicas se tornou um assunto, um fenômeno paralelo na França, onde a pesquisa enérgica de Choron, Villoteau, Fétis, de La Fage e outros foi conduzida em um amator, não profissional, base. Em contraste, o sistema bem desenvolvido de universidades e instituições de pesquisa na Alemanha introduziu a música no currículo muito antes de 1800, com estudiosos ilustres como Forkel em Göttingen, Türk em Halle e AB Marx em Berlim durante o final do século XVIII e início do século XIX. *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788) e *Allgemeine Litteratur der Musik* (1792) de Forkel foram contribuições importantes para a disciplina emergente da musicologia ('*musikalische Wissenschaft*'), assim como as histórias gerais de Burney e Hawkins e os numerosos estudos históricos que se seguiram. Mas como profissão, a musicologia ainda não tinha decolado e se estabeleceria em toda a Europa e América somente com o amplo apoio institucional que passou a receber a partir de 1850.