

06. Choral Music in Germany and England

À medida que o século XIX transformou a orquestra em um corpo predominantemente profissional e os compositores lhe atribuíram tarefas que os instrumentistas amadores encontravam cada vez mais difíceis, ampliando o tamanho da orquestra até um ponto que, exceto nas grandes cidades, excluía a performance amadora, o coro até então profissional se transformou em um grupo amador. Corais amadores estavam ligados à música profissional por meio de suas apresentações de oratórios e obras litúrgicas que exigiam a participação de uma orquestra. Enquanto o oratório pertencia à sala de concertos, os corais gradualmente retiraram a música litúrgica da igreja, rompendo seus laços com o culto público. É possível relacionar o surgimento das sociedades corais alemãs com a situação política da reação metternichiana, bem como com a maior liberdade social que se seguiu à Revolução Francesa. O ressurgimento de Handel, que se espalhou pela Europa nos últimos anos do século XVIII, e o ressurgimento de Bach na década de 1830 influenciaram o crescimento do movimento coral, assim como as "obras colossais" para vozes em massa e orquestra encorajadas pelos festivais de música antiga. As pesquisas de estudiosos-connoisseurs historicamente inclinados, como o Barão van Swieten, patrono de Haydn e Mozart, e Raphael Kiesewetter, funcionário público e músico amador em Viena, que após 1817 ajudou a fundar o Conservatório de Viena e cujos concertos privados exploraram uma ampla gama de música coral, desde Lassus e Palestrina até o Magnificat de Bach.

A mais antiga das grandes sociedades corais alemãs foi a Singakademie de Berlim, que se originou da aula de canto ministrada em Berlim por Carl Friedrich Fasch a partir de 1787; a aula, originalmente composta por senhoras burguesas abastadas, era uma das formas de Fasch aumentar o exíguo salário que recebia como músico da corte de Berlim quando descobriu que, após a Guerra dos Sete Anos, havia perdido muito de seu valor. Em 1791, a classe de Fasch começou a se reunir no jardim de um funcionário do Ministério da Guerra da Prússia e a aceitar homens em sua associação; quatro meses depois, em outubro de 1791, foi ouvida em público pela primeira vez, cantando na Marienkirche. Em 1796, quando Beethoven visitou Fasch em Berlim, sua composição original de vinte e sete membros havia se expandido para noventa; quando Fasch morreu em 1800, havia crescido para cento e quarenta e sete cantores.

Carl Friedrich Zeiter, amigo de Goethe e da família Mendelssohn, sucedeu a Fasch. Assim como seu antecessor, Zeiter tinha um interesse mais do que acadêmico na música do passado; Fasch havia composto muita música no estilo dos compositores do início do barroco, enquanto Zeiter foi quem despertou o entusiasmo de Felix Mendelssohn pelas obras corais de Bach e foi instrumental na iniciativa do ressurgimento da Paixão segundo São Mateus em 1829, que Mendelssohn conduziu. Ele ampliou a base de seu trabalho em Berlim ao formar a Liedertafel, um clube de canto masculino que se reunia uma vez por mês para jantar e cantar as composições

de seus membros. À medida que o repertório da Singakademie se expandiu além das obras corais a capella para abraçar oratórios, Zeiter organizou uma orquestra para participar de suas apresentações. Quando ele morreu em 1832, a Singakademie tinha trezentos e cinquenta e nove membros.

Uma organização semelhante foi criada em Erlangen em 1806, e em 1807 J. F. Reichardt formou um coro em Weimar – baseou-o na família de amigos com quem ele ficava na cidade – para cantar o Messias de Handel, e o coro permaneceu ativo após essa primeira apresentação. Uma Singanstalt surgiu em Dresden. Uma Leipzig Singakademie foi formada em 1802, e outra na década de 1800; em 1817, as duas começaram a trabalhar juntas, criando um coro com cerca de cento e cinquenta vozes. Em Cassel, o Baldweinsche Singinstitut iniciou suas operações como uma sociedade coral para "jovens de boa família"; recebeu seu nome de seu fundador, um cantor de Cassel ativo na vida musical da cidade, bem como na música da igreja. Uma sociedade coral foi formada em Mannheim para as "Singende höhere Töchter" e os "Musikalische Bürger-söhne" dos cidadãos. Uma Singakademie fundada entre os estudantes da Universidade de Halle tinha trezentos e setenta e um membros em 1829. Uma sociedade coral de Lubeck foi formada para participar de apresentações de oratórios em 1816, e em Frankfurt, o Cecilienverein foi fundado em 1818 e logo começou a cooperar em apresentações de oratórios com a já estabelecida orquestra da Museum Concert Society. Em 1823, quando ele havia sido Kapellmeister em Cassel por apenas um ano, Spohr fundou um Cecilienverein "segundo o exemplo da maioria das cidades maiores da Alemanha, para se esforçar pelo mesmo nobre objetivo, despertar e cultivar um gosto puro e correto pela música de caráter elevado e sério". Sociedades corais amadoras semelhantes surgiram um pouco depois na Áustria; a Singschule do Musikverein na Caríntia iniciou suas operações em 1849, e o Singverein da Gesellschaft für Musikfreunde em Viena foi fundado em 1858. A Vienna Singakademie foi fundada em 1863; até que essas organizações comessem a trabalhar, a música coral nas cidades austríacas era dever dos coros de teatro.

O trabalho de Hans Georg Nageli na Suíça foi contemporâneo ao de Fasch e Zeiter em Berlim. Nageli, nascido em 1773, foi colega e discípulo do educador e reformador social Pestalozzi, e seu trabalho corria paralelo ao de Fasch e Zeiter em um contexto social diferente e com objetivos sociais precisos tão importantes para ele quanto seus propósitos musicais. A organização de aulas de canto de Nageli começou nas escolas da Suíça porque cantar juntos, ele acreditava, deveria criar um senso de unidade social e propósito, ao despertar o gosto pela boa música e um senso de valores espirituais. Entre adultos, parecia a Nageli que um problema de lazer estava começando a se manifestar; o que o adulto fazia com horas de lazer que sua educação limitada não podia empregar imediatamente? Como poderia esse lazer ser usado tanto para enriquecer a vida de um trabalhador, aumentar seu prazer e ser socialmente vantajoso? Em um país onde não havia vida musical organizada fora de um punhado de cidades grandes – Zurique, Basileia e Berna em particular – e onde as tradições

musicais do povo consistiam em canções folclóricas e os hinos permitidos no culto calvinista, e onde havia três línguas nativas e uma variedade de tradições locais, Nageli desejava usar a música coral como meio de desfrute social adotando a pílula de elevação espiritual e melhoria social. Em 1805, ele formou o Zurich Singinstitut, que incluía um coro misto e um coro infantil, e suas apresentações públicas foram projetadas para mostrar o que poderia ser feito pela espécie de organização que ele havia criado como um benefício musical e social para o público em geral. Desde 1792, Nageli vinha publicando música como um serviço educacional necessário (foi ele quem enfureceu Beethoven adicionando quatro compassos ao primeiro movimento da Sonata para Piano de Beethoven, op. 31, No. 1) e compondo peças para teclado e canções para uso em escolas. Seu interesse primordial em seu Singinstitut era pedagógico, e o que ele aprendeu com o Singinstitut se tornou a base de seu Gesangbildunglehrer, o livro didático das sociedades corais formadas por toda a Suíça e afiliadas ao Singinstitut em Zurique; das sociedades corais individuais surgiu a Allgemeine Schweizerische Musikgesellschaft com sede em Lucerna. Do trabalho de Nageli surgiram vários festivais de música realizados por grandes coros fundados para copiar seu Singinstitut original, reunindo cantores de toda a sua localidade. Apresentações de oratórios em uma escala coral quase tão massiva quanto a dos Festivais de Handel em Londres (embora A Criação de Haydn fosse a obra favorita dos coros suíços) foram ouvidas em Zurique, Winterthur, Aarau, Schaffhausen e St. Gallen. Entre 1805 e 1867, a Musikgesellschaft foi responsável por festivais não apenas nas grandes cidades, Zurique, Basileia, Berna e Lucerna, mas também em qualquer centro onde um grande número de membros e coros membros pudesse se reunir.

O trabalho de Nageli, assim como todo o movimento Pestalozzi, coincidiu com e expressou o espírito da nova organização política da Suíça, que deu ao estado sua estrutura moderna. Essas mudanças foram amplamente debatidas, e a criação de um estado democrático, paradoxalmente, dividiu um país que antes parecia razoavelmente unido, apesar das diferenças de idioma, religião e cultura. A crença de Nageli na influência unificadora da música foi motivada por condições políticas do tipo que requerem cura social em vez de política, e o crescimento do movimento de festivais suíços teve exatamente a influência social para a qual ele o havia projetado.

Os festivais de música na Alemanha, também, incentivaram o crescimento do corismo, embora não tivessem objetivos claramente definidos além do desejo de fazer música. Em 1810, Spohr foi convidado a dirigir o primeiro festival em Frankenhäusen; o regente-violinista-compositor de vinte e seis anos foi, aparentemente, convidado para assumir o cargo devido à sua posição como líder da orquestra da corte em Gotha, nas proximidades. A eficiência e o estilo de Spohr haviam impressionado o cantor de Frankenhäusen, Bischoff, que em 1804 havia reunido um coro de oitenta cantores para cantar "A Criação" com a orquestra da corte de Gotha; o festival simplesmente visava envolver um número ainda maior de participantes em dois grandes eventos musicais. O coro do festival que Bischoff reuniu veio de Weimar, Rudolstadt, Gotha, Erfurt, além

de Frankenhausem e várias outras cidades próximas. A orquestra, com vinte músicos da orquestra de Spohr em Gotha como base, contava com cento e seis integrantes. Cem cantores estiveram presentes no ensaio de "A Criação"; noventa e nove deles participaram da apresentação real no segundo dia do festival. Um concerto da orquestra incluiu uma abertura de Spohr e seu Concerto para Clarinete em Mi bemol, tocado por seu amigo Hermstedt, com a Sinfonia No. 5 de Beethoven como clímax.

Em 1814, o governador militar francês de Erfurt ordenou um festival para comemorar o aniversário de Napoleão e encomendou o oratório de Spohr, "O Último Julgamento", como seu principal destaque; Spohr, como diretor musical do festival, tornou sua própria orquestra o núcleo de uma grande orquestra festival e cooptou Bischoff para criar um coro adequadamente numeroso. O fato de que um oratório em grande escala seria o destaque principal do próprio festival pressupunha a disponibilidade de grandes coros amadores.

Spohr estava em Viena durante o segundo festival de Frankenhausem; o terceiro, em 1815, celebrou a derrota de Napoleão com sua cantata "Das befreite Deutschland" e o "Te Deum" de Gottfried Weber. Em 1818, Spohr esteve envolvido no primeiro Festival do Baixo Reno; a maioria de seus solistas eram músicos que haviam participado de seus dois festivais de Frankenhausem, com uma grande orquestra e um enorme coro recrutados em toda a área do festival. Em 1820, ele dirigiu um festival em Quedlinburg, onde a grande obra coral foi "O Último Julgamento" de J.C. Friedrich Schneider, que mais tarde se tornaria diretor dos festivais em Magdeburg, Nuremberg, Estrasburgo, Halle, Wittenberg, Halberstadt, Dessau, Köthen, Koblenz, Hamburgo, Zerst, Meissen e Lübeck. Tais festivais eram organizados para as pessoas da área no centro da qual ocorriam e dependiam da performance de uma ou mais grandes obras corais; muitos festivais eram eventos isolados, não repetidos ano após ano, mas todos estavam enraizados nas atividades das sociedades corais que podiam se unir para eventos espetaculares. Em 1826, o indispensável Spohr estava em Düsseldorf para o Festival do Baixo Reno daquele ano, e embora nenhum de seus posteriores oratórios tenha sido escrito como uma encomenda de festival alemão, ele continuou envolvido no movimento de festivais até 1848, quando estava na casa dos sessenta anos; festivais de Nordhausen, Hesse, Brunswick, Daderborn, Cassel, Lucerna e outros reivindicaram sua atenção em algum momento.

Mendelssohn, um compositor maior, tão eficiente, dedicado e encantador quanto Spohr, tornou-se igualmente indispensável para os principais festivais alemães e um entusiasta apoiador de todas as suas atividades. Em Frankfurt, em 1832, ele escreveu a Zeiter em Berlim sobre a excelência da Sociedade St. Cecilia, que, segundo ele:

"por si só, torna Frankfurt um lugar que vale a pena. Os cantores trabalham com tanto entusiasmo e precisão que é uma verdadeira delícia ouvi-los. Eles se encontram uma vez por semana e têm duzentos

membros. Além disso, Scheible [o maestro] tem um pequeno grupo de cerca de trinta vozes que se reúnem em sua casa toda sexta-feira, e ele trabalha com eles ao piano; aos poucos, eles preparam suas composições favoritas, que ele não ousa dar diretamente ao seu grande coro. Ouvi muita música linda lá, várias das 'Serviços Dominicais' de Bach, seu Magnificat e a grande Missa. Assim como em sua Academia, as cantoras femininas são sempre as mais ávidas; os homens às vezes deixam algo a desejar; suas cabeças estão cheias de seus negócios... No grande coral, ouvi, entre outras músicas, o moteto 'Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit', que costumávamos cantar em suas noites de sexta-feira”.

Tanto os coros quanto os festivais em proliferação eram auto-propagadores. Uma combinação de patriotismo local, orgulho local e a determinação de acompanhar o que quer que fosse recentemente distinguido musicalmente, garantia que eles se espalhassem. Além de trazer novas audiências em contato com música orquestral e coral, eles eram diretamente educativos, criando em seus membros e potenciais membros não apenas a ambição de se juntar efetivamente a emocionantes performances de música grandiosa, mas também o incentivo para passar pelo treinamento que sua ambição demandava.

Possivelmente, o apelo da música coral na Europa de língua alemã durante a era de Metternich era que ela permitia a cada membro individual, homem ou mulher, se envolver nos processos profundamente democráticos que lhe eram negados na vida política. Nas sociedades corais, todas as decisões, democráticas, eram resultado de votos gerais de todos os membros; em certo sentido, isso conferia às sociedades corais implicações políticas indesejadas pelas autoridades. O fato de que organizações grandes e eficientes pudessem funcionar com sucesso por métodos democráticos sugeriu uma crítica ao autoritarismo pelo qual os estados da Europa Central eram controlados. Ao mesmo tempo, as reuniões regulares de grandes grupos de homens e mulheres podiam facilmente, aos olhos dos governos e da polícia, esconder outros propósitos menos inofensivos, de modo que as sociedades corais alemãs e austríacas eram cercadas por regulamentações policiais.

Em 1816, em um momento em que as decisões individuais estavam completamente circunscritas pelo controle político, Zeiter publicou os princípios e regras da Singakademie de Berlim em um panfleto, "Grundriss der Verfassung der SingAkademie zu Berlin". Quem quisesse se juntar à Sociedade tinha que se candidatar ao seu Diretor e fazer uma audição. Então ele estaria sujeito à eleição pelos membros existentes da Sociedade. A administração de negócios estava nas mãos de três membros, um dos quais deveria ser Tesoureiro, e os três eram eleitos por seus colegas, de modo que a Sociedade oferecia uma oportunidade aos membros de exercerem talentos possivelmente não utilizados ao cumprir não apenas os desejos de um Diretor (embora ele próprio fosse eleito pelos membros entre os maestros de coro profissionalmente qualificados disponíveis), mas também as decisões de seus companheiros membros. 4

O Lübeck Gesangverein se organizou formalmente em 1819. Começou sua carreira pública em novembro de 1820 com uma apresentação das seções vocais da música incidental de Johann A. P. Schulz para "Atália" de Racine e uma Missa de Haydn. A última obra foi repetida um mês depois, compartilhando o programa com o "Réquiem" de Mozart. Os estatutos originais do Gesangverein aparentemente tratavam apenas do agendamento de ensaios e concertos, mas estatutos posteriores, elaborados em 1832 sob a influência de um novo Diretor, Gottfried Meyer, decidiram que oito membros – quatro mulheres e quatro homens – seriam eleitos como comitê de administração; eles examinaram os novos estatutos e os ofereceram para aprovação de todos os membros. Questões financeiras seriam decididas por votação geral.

O Carinthian Musikverein, com sede em Klagenfurt, era uma organização muito maior, responsável por concertos orquestrais e de câmara, além da organização e do apoio a um conservatório. Seu coral era uma saída para muitos dos futuros membros que não eram instrumentistas. Seus estatutos, elaborados em 1827, mostram os princípios democráticos atraentes sobre os quais essas sociedades operavam. Todo o Musikverein seria controlado por um presidente eleito e um comitê de cinco membros, todos os quais ocupariam cargos por três anos e poderiam se oferecer para a reeleição, se desejassem. Vários funcionários também ocupavam seus cargos como resultado de eleições, e novos membros eram eleitos para a sociedade. O processo de votação era conduzido com grande pontualidade; os papéis de votação devidamente preenchidos e endossados com a assinatura do membro eram mantidos sob chave (em um estojo com duas fechaduras e dois portadores de chaves) até o momento da contagem. Os papéis de votação usados incorretamente não eram contados, e os votos recebidos após a data de encerramento não eram examinados, mas adicionados à maioria. Até certo ponto, as sociedades Musikverein da Caríntia e outras prosperaram durante a repressão metternichiana, proporcionando uma valiosa lição de democracia prática. Possivelmente, os métodos democráticos adotados por corais amadores e organizações musicais em geral pareciam ainda mais deploráveis para os governantes porque a maioria de seus membros era composta pela classe média educada, que talvez inconscientemente se preocupava com o problema do lazer que Nageli havia se proposto a resolver para seus compatriotas mais pobres. O registro da classe de canto original de Pasch em Berlim sobrevive, e, segundo Friedrich Herzefeld: "Os nomes são menos interessantes do que os títulos que os acompanham. Encontramos uma Sra. Conselheira Médica, uma Sra. Conselheira de Legação, uma Sra. Conselheira de Corte viúva, uma Sra. Conselheira Municipal, uma Sra. Conselheira de Justiça, uma Sra. Conselheira de Justiça Privada, uma Sra. Conselheira de Corte de Apelação, uma Sra. Conselheira de Educação, uma Sra. Secretária do Conselho Privado, uma Sra. Médica e uma Sra. Viúva de Reitor, além de um membro que é simplesmente descrito como 'Madam'." O alemão Karl Halle, em meio à sua transformação em Charles Halle, estabeleceu-se em Manchester em 1848 e, em 1850, oito anos antes da fundação da orquestra pela qual é lembrado com veneração, havia encontrado "tantos amadores com vozes agradáveis e ouvido para música que pude fundar a 'Sociedade

St. Cecilia', imitando o Gesangverein alemão, que habitava minhas lembranças desde os dias de minha infância. Era composta por senhoras e cavalheiros da melhor sociedade, inicialmente cerca de cinquenta membros." A Sociedade St. Cecilia de Halle cresceu, segundo ele, de ano para ano e, após 1858, tornou-se um complemento das apresentações de sua orquestra. A Orquestra Halle, no entanto, se enraizou em uma cidade onde a música tradicionalmente era animada. Halle havia se estabelecido em Manchester como professor e recitalista e depois assumiu a regência da orquestra semiprofissional dos Concertos dos Cavalheiros lá; os Concertos dos Cavalheiros eram uma organização que podia traçar sua história, talvez um pouco indiretamente, até o anterior Clube de Música do século XVIII. A música em Liverpool, por outro lado, cresceu quase que inteiramente a partir do ímpeto proporcionado pelas sociedades corais amadoras. Liverpool era grande o suficiente e próspera o suficiente para ser visitada por cantores famosos e pelos grandes instrumentistas em turnê; intermitentemente, desfrutava de apresentações de ópera. Sua música local, no entanto, era coral, e o trabalho orquestral existia para apoiar corais em suas apresentações de oratórios. Os festivais de música realizados em 1784 e 1790 se preocupavam com música coral, e deles surgiu o Apollo Glee Club, que continuou a se reunir por quase um século. Os festivais posteriores de 1830 e 1833 repousavam principalmente no trabalho de duas sociedades, a Liverpool Musical Society, uma orquestra semiprofissional, e a Cecilian Society, um coral, ambas ativas desde o início dos anos 1800 e ambas dirigidas por organistas locais, se reunindo em igrejas de Liverpool. Para o Festival de 1836, no qual o oratório São Paulo de Mendelssohn foi ouvido pela primeira vez na Inglaterra, a Festival Choral Society foi fundada. Em 1831, quando foi ouvida em público pela primeira vez, cantando o Jefe de Handel, tinha vinte e seis sopranos, quinze contraltos (homens), vinte e três tenores e trinta e cinco baixos. A necessidade de uma orquestra para se juntar às suas atividades significou a expansão da orquestra da Sociedade de Música com músicos disponíveis, muitos deles normalmente ativos em Manchester, que tinha inclinação para orquestra. A orquestra existia para fornecer o acompanhamento necessário para a música coral.

Enquanto a música coral em Londres dependia dos coros profissionais dos teatros e da ópera (de modo que o final da Nona Sinfonia de Beethoven teve que ser traduzido para o italiano para a primeira apresentação da obra na Inglaterra em 1825) e não foi até 1881, em uma apresentação de Romeu e Julieta de Berlioz, que um coral amador foi ouvido em um concerto da Royal Philharmonic Society, a música de vozes em massa havia sido uma paixão inglesa desde o final do século XVIII e os primeiros Festivais de Handel. Haydn nos anos 1790 e Berlioz nos anos 1840 foram impressionados pelo efeito de milhares de vozes infantis cantando em uníssono na Catedral de São Paulo, simplesmente porque o efeito musical era algo com o qual eles não estavam familiarizados. Fora de Londres, Manchester e Liverpool, o desenvolvimento dos coros amadores na Inglaterra foi uma questão de "engenharia social" cuidadosamente planejada. Os cantores de classe média de Halle e os coralistas da Igreja Anglicana de Liverpool não eram típicos das grandes sociedades corais das cidades industriais, que provavelmente constituíam a grande maioria do povo inglês e

tinham seu único contato real com a música. Dizer que a música coral inglesa no século XIX foi em grande parte resultado de uma união entre música e não conformidade, à medida que agiam juntas sobre uma classe trabalhadora deprimida e degradada, mal chega a ser um exagero. John Wesley, o fundador do Metodismo, era membro de uma família extremamente musical que, nas duas gerações seguintes, produziu dois dos melhores compositores ingleses de seu tempo, seu sobrinho Samuel e o filho de Samuel, Samuel Sebastian. No entanto, qualquer interesse de John Wesley pela música era controlado por sua vocação; ele queria hinos que as pessoas mais simples e iletradas pudessem lembrar e cantar com melodias simples, emocionais ou animadas "com espírito e entendimento". Onde quer que as congregações metodistas se reunissem, elas cantavam melodias animadas ou emocionantes, enquanto a Igreja da Inglaterra, fora das catedrais, fornecia pouca música além das configurações dos salmos métricos. Os metodistas ensinavam as crianças de suas congregações a cantar, e Wesley exigia que fosse dada atenção ao seu treinamento, mas os hinos e qualquer música elaborada eram proibidos; toda a congregação deveria cantar e não ficar em silêncio enquanto outros cantassem para ela. O Metodismo, e o não conformismo em geral, eram movimentos urbanos e industriais onde quer que houvesse uma classe trabalhadora alienada por suas condições e pela falta de educação ou qualquer lugar na tradicional sociedade do passado, em relação à tradição religiosa anglicana. O Metodismo conquistou a nova classe trabalhadora industrial em novas cidades ou nas antigas cidades que a indústria inchou até o ponto de ruptura. Era um alívio da sordidez e da privação, e é pelo menos argumentável que a música atraía as pessoas para o Metodismo tanto quanto o Metodismo atraía pessoas para a música. A música une; cantando juntos, Wesley sabia, homens e mulheres individuais se tornam uma comunidade, uma congregação. Não havia atividade metodista, desde vastos serviços ao ar livre até pequenas e íntimas "Reuniões de Classe" para instrução e discussão, que não exigisse o canto de hinos. Na mente de um grande número de pessoas inglesas, o Metodismo criou a sensação de que a música, para valer a pena, estava inextricavelmente ligada à adoração. Foi do Metodismo, também, que o apetite pela educação se desenvolveu. No início do século XIX, a nova classe trabalhadora se convenceu de que o caminho para sair da miséria era através da educação. Através do aprendizado, os trabalhadores poderiam conquistar promoção, e com a promoção, posições melhores, salários melhores, moradia melhor e uma esperança para o futuro. Aqueles que não foram totalmente desumanizados por sua condição desenvolveram um entusiasmo pela educação que levou à fundação de uma variedade de instituições para fornecer as oportunidades de "Autoajuda" de que precisavam. Em 1823, o London Mechanics' Institution foi inaugurado para oferecer conhecimento prático especializado a trabalhadores cujo objetivo era se tornar mais úteis para seus empregadores e, assim, alcançar uma posição em que pudessem ganhar salários mais altos. O exemplo de Londres foi rapidamente seguido em outras cidades e municípios por toda a Inglaterra industrial. Mas o treinamento especializado e prático que havia sido o primeiro objetivo dos Institutos de Mecânica provou ser menos do que seus membros precisavam; aulas de latim e das disciplinas clássicas, bem como de

matemática e música, foram rapidamente formadas, e a música se tornou um assunto popular. Naturalmente, na maioria das vezes, a música estudada era música vocal.

A autobiografia de Thomas Cooper, um sapateiro de Leicester, fornece um exemplo do entusiasmo musical despertado pelos Institutos de Mecânica. Cooper era metodista e cartista, autodidata a ponto de se tornar repórter de jornal. Em 1834, quando ainda estava em seus vinte anos, foi a Lincoln para ensinar latim no Instituto de Mecânica local; ele tinha o dom para línguas e rapidamente se viu ensinando francês também. Não fazia muito tempo que ele estava envolvido em seu trabalho educacional quando o que ele chamou de "uma nova atração" chamou sua atenção:

"Alguns jovens queriam formar uma sociedade coral e me pediram para permitir que usassem minha sala de aula para ensaios. Eu consenti prontamente e me tornei membro da nova sociedade, assumindo minha posição, semanalmente, como tenor nos coros. Meu coração e minha mente logo estavam incendiados com a adoração pela grandiosidade de Handel e pelo amor por sua doçura e ternura. Eles me fizeram seu secretário, e minha cabeça começou a trabalhar para tornar a música da sociedade coral digna de ser ouvida na antiga cidade de Lincoln."

Cooper se tornou o espírito dinâmico e o recrutador da Sociedade. Ele fez o melhor leitor de partituras da cidade, que também era o "mais experiente na música de Handel", seu maestro; encontrou um alto e um baixo capazes de liderar suas seções do coro e de cantar solos; recrutou o organista da catedral como violonista e encontrou o melhor violoncelista de Lincoln para liderar os violoncelos. No primeiro ano da Sociedade, ele arrecadou £200 para seu apoio e obteve permissão para suas apresentações em uma igreja no centro da cidade. A Sociedade cantou O Messias, Judas Macabeus, Israel no Egito, Salomão, O Te Deum de Dettingen, A Criação de Haydn e músicas de Mozart e Beethoven. Mais tarde, a Sociedade comprou tambores, uma trombeta de vara e o núcleo de uma biblioteca – a edição completa das obras de Handel de Arnold, o Réquiem de Mozart, A Criação e O Monte das Oliveiras de Beethoven. Havia um comitê de intérpretes, mas ele se contentou em deixar os assuntos da Sociedade nas mãos do entusiástico e melhor educado Cooper.

Outros institutos eram igualmente ativos. Aulas de música estavam disponíveis nos Institutos de York e Newcastle, entre muitos outros. O Instituto Miles Platting, em uma das partes mais sordidas de Manchester, fundado em 1836, oferecia uma classe de música instrumental. O professor de música no Instituto de Mecânica de Manchester formou um grupo daqueles que frequentavam sua classe em um grupo de música coral e de salmos. Em Bradford, um comitê especial da classe de música, em reunião com o comitê geral do Instituto de Mecânica, começou a organizar os concertos semanais para a classe trabalhadora em 1845.

Sem dúvida, seria uma ironia barata sugerir que o entusiasmo da classe trabalhadora pela música era fomentado pelos empregadores porque a música era uma alternativa

barata à embriaguez, apoiada, por esse motivo, por empregadores não conformistas porque funcionários sóbrios e amantes da música eram mais eficientes do que aqueles que estavam bêbados e dissolutos. No entanto, enquanto a música se tornava um instrumento nas mãos daqueles que a viam como uma forma de enriquecer vidas carentes, ela também era uma ferramenta nas mãos dos "fazedores do bem" cujo interesse estava nos efeitos sociais e não na arte em si. Como resultado, alguns empregadores começaram a promover atividades musicais entre seus funcionários.

Por exemplo, um visitante americano na comunidade de Robert Owen em New Lanark observou que crianças com menos de dez anos eram ensinadas a cantar lá. Samuel Gregg, que abriu uma fábrica em 1832, ofereceu comodidades para seus trabalhadores, incluindo uma aula de canto que rapidamente se tornou popular. Essa aula de canto evoluiu para uma aula semanal de canto coral e um coral muito maior que se reunia duas vezes por semana para cantar música sacra. Em pouco tempo, os trabalhadores de Gregg fundaram uma banda de metais e, com o apoio de seu empregador, começaram a tocar outros instrumentos.

O nível educacional geral dos cantores da classe trabalhadora foi responsável pelos diversos métodos simplificados de notação que evoluíram para o sistema de Solfejo Tônico eventualmente desenvolvido por John Curwen, um ministro não conformista e educador, em seu livro "Singing for Schools and Congregations," publicado em 1843 para ajudar aqueles que se sentiam intimidados pela notação musical convencional. Paralelamente ao trabalho das sociedades corais, Joseph Mainzer, um músico alemão que instituiu aulas de canto em grande escala para os pobres em Paris, mudou-se para a Inglaterra e continuou seu trabalho neste país. Seu exemplo foi seguido por John Hullah, que inicialmente pretendia treinar professores de canto para escolas, mas se viu com grandes e entusiasmadas classes de membros do público em geral. Com um coral formado a partir de suas aulas em Londres, Hullah realizou uma série de concertos ambiciosos, quatro dos quais, em 1847, foram projetados como uma história da música coral inglesa.

A aliança com o não conformismo continuou. Quando a Huddersfield Choral Society foi formada em 1836, ela recusou a adesão a qualquer pessoa que frequentasse os "Halls of Science" seculares e politicamente orientados de Owen. A primeira das grandes sociedades corais de Londres, a Sacred Harmonic Society, começou em 1832. O violinista e crítico John Ella observou sua origem em suas "Musical Sketches": "A Sacred Harmonic Society realizou suas primeiras reuniões para prática coral e oração em uma capela dissidente." A capela era a de Gate Street, Lincoln's Inn, mas após dois anos, os diretores da sociedade conseguiram o uso do salão menor dos dois no complexo do Exeter Hall, na Strand. O Exeter Hall era a cidadela do metodismo, e seus estatutos permitiam seu uso apenas para fins religiosos ou reuniões de sociedades

beneficentes. Aparentemente, as atividades da Sacred Harmonic Society eram religiosas o suficiente para satisfazer as autoridades, que logo permitiram que usassem o salão maior, que tinha capacidade para 3000 pessoas em seu auditório, para uma apresentação de caridade de "Messias". Eles continuaram a usar o Exeter Hall até 1880, e suas apresentações de oratórios e de "As Estações" de Haydn aparentemente eram aceitáveis para a administração do salão. Em 1837, o coro e a orquestra da sociedade tinham quinhentos membros, e quando Sir Michael Costa se tornou seu maestro dez anos depois, o número de membros aumentou para setecentos. Nessa época, aparentemente, os membros começaram a sentir que seu primeiro maestro, Joseph Surman, não conseguia realizar suas ambições musicais.

A Sociedade Harmônica Sagrada foi uma extensão em Londres da característica principal da música industrial do norte, o imenso coral amador. Ella, escrevendo nos anos 1860, falou sobre a mudança que tais grupos trouxeram para a interpretação das grandes obras corais:

"No início de minha carreira profissional na orquestra do Concerto de Música Antiga do Rei [Ella tocou violino nos Concertos Antigos de 1832 a 1848], as principais cantoras femininas vinham de Lancashire. Essas senhoras, que se supunha terem vozes mais refinadas e um conhecimento mais íntimo das obras-primas dos compositores sacros do que os cantores teatrais em Londres, eram adequadamente remuneradas para permanecer a temporada inteira na cidade e cantar exclusivamente em doze concertos... As sociedades corais agora aumentaram tanto que, se fosse necessário reunir em Londres mil boas vozes de soprano e coristas, eu não acho que haveria a menor dificuldade."

Wagner, durante seu infeliz mandato como maestro dos Concertos da Sociedade Filarmônica em 1855, ouviu vários concertos da Sociedade Harmônica Sagrada e, apesar de sua aversão a Londres e a tudo o que acontecia lá, não pôde deixar de condenar totalmente as atividades da Sociedade; sua atmosfera era, para ele, estranha e não totalmente agradável:

"Os oratórios dados lá [em Exeter Hall] quase todas as semanas têm, deve ser admitido, a vantagem da grande confiança a ser obtida com a repetição frequente. Não devo recusar o reconhecimento da grande precisão do coro de setecentas vozes, que alcançou um padrão bastante respeitável em algumas ocasiões, especialmente no Messias de Handel. Foi aqui que vim a reconhecer o verdadeiro espírito da cultura musical inglesa, que está ligado ao espírito do protestantismo inglês. Isso explica o fato de que um oratório atrai o público muito mais do que uma ópera. Uma vantagem adicional é assegurada pelo sentimento entre o público de que uma noite passada ouvindo um oratório pode ser considerada como uma espécie de serviço e é quase tão boa quanto ir à igreja."

Entre os poucos críticos que mostraram alguma simpatia por Wagner como compositor estava George Hogarth, crítico de música do Daily News, do qual seu genro, Charles Dickens, era editor. Hogarth era Secretário da Sociedade Filarmônica na época da visita de Wagner, e é interessante observar que o diagnóstico de Wagner

sobre o "verdadeiro espírito da música inglesa" é declarado de forma muito direta e com total aprovação no final de "História Musical, Biografia e Crítica" de Hogarth. Embora estivesse profundamente envolvido na produção musical inglesa, o deleite de Hogarth na arte parece estar nos seus valores éticos, conforme ele os interpreta. Ele se refere menos aos padrões musicais da ópera ou da vida de concertos de Londres do que ao processo de reforma moral por meio do canto coral:

"A cultura do gosto pela música fornece aos ricos uma busca refinada e intelectual que exclui a indulgência em *amusements* frívolos e viciosos, e aos pobres, um *laborem dulce lenimen* (trabalho doce calmante), um relaxamento do trabalho, mais atraente do que os lugares da intemperança... Nas densamente povoadas regiões de Yorkshire, Lancashire e Derbyshire, a música é cultivada entre as classes trabalhadoras em uma extensão sem paralelo em qualquer outra parte do reino. Cada cidade tem sua sociedade coral, apoiada pelos amadores do local e de sua vizinhança, onde as obras de Handel e dos mestres mais modernos são executadas com precisão e efeito, por uma orquestra vocal e instrumental composta por mecânicos e trabalhadores... Seus empregadores promovem e encorajam uma recreação tão salutar, apoiando e contribuindo para cobrir as despesas de suas associações musicais; e alguns fornecem instrução musical regular para aqueles de seus trabalhadores que mostram disposição para isso... Onde quer que as classes trabalhadoras sejam ensinadas a preferir os prazeres do intelecto e até do gosto à gratificação dos sentidos, uma grande e favorável mudança ocorre em seu caráter e maneiras... Sentimentos são despertados neles que os fazem amar suas famílias e lares; seus salários não são desperdiçados na intemperança, e eles se tornam mais felizes, assim como melhores."

Hogarth escreveu em 1835, antes que o movimento coral tivesse atingido sua maior extensão. Embora seja difícil estimar quantos dos trabalhadores da classe trabalhadora industrial foram salvos da miséria, do álcool e da degradação pelo canto, o fervor moral por trás da música inglesa no século XIX é evidente nas palavras de Hogarth, nas atividades de tantos empregadores e na determinação do povo inglês de associar boa música à religião, em vez de à qualidade musical. O movimento coral, com seu insaciável apetite por obras com palavras religiosas, juntamente com as atividades de diversos editores, sendo o mais eficaz deles Vincent Novello, que em 1811 se tornou o editor-chefe das sociedades corais, produzindo a necessária oferta de partituras vocais baratas que os coros precisavam, prova a importância do movimento. Ele deu ao compositor inglês, distante da maioria dos desenvolvimentos continentais, uma razão para existir. O século XIX está repleto dos restos de obras corais bem-intencionadas, embora monótonas, de intenções éticas e religiosas da mais alta qualidade, compostas em uma época em que a música coral florescia, mas a Inglaterra buscava em outros lugares suas óperas e música de concerto.