

07. CONCERTS AND ORCHESTRAS

A música orquestral de Haydn e Mozart, e o poder exercido pelas sinfonias de Beethoven onde quer que fossem ouvidas (bem como a curiosidade sobre a música de Beethoven criada por críticos e comentaristas em lugares onde a música de concerto não estava regularmente disponível) deram ao concerto um novo prestígio equivalente ao da ópera. Cidades onde concertos haviam sido estabelecidos no século XVIII passaram a ser vistas, pela primeira vez, como centros de vida musical. Até que a contribuição de Beethoven para a expressão musical fosse compreendida, os ouvintes nas décadas de 1830 e 1840 não encontravam nada nas outras obras disponíveis que fosse igual em importância ao mundo sinfônico do mestre falecido, apesar de sua aparente obscuridade de expressão e dificuldade técnica. A difusão da vida de concerto europeia foi em grande parte resultado da determinação de músicos do início do século XIX e de seu público em compreender Beethoven. A necessidade musical de apresentações das obras de concerto de Beethoven, Haydn e Mozart praticamente criou o "repertório padrão".

Possivelmente, também não seria apenas fantasioso considerar a orquestra, expandida por Beethoven e ampliada e refinada por Berlioz, Liszt e Wagner, eventualmente transformada por Mahler e Richard Strauss em um pequeno exército de músicos, como uma expressão essencial da personalidade do século XIX. Enquanto artistas em geral se afastavam da era da industrialização, a orquestra refletia o caráter da época não tanto no que fazia, mas no que era e ainda é. A era das grandes forças orquestrais projetadas para explorar novos e compulsivos poderes de tom havia começado na era dos exércitos napoleônicos, conquistando um império não apenas pela genialidade militar sem precedentes de seu comandante, mas também por uma nova concepção de guerra que dependia da coordenação precisa de muitas funções especializadas diversas. A era subsequente foi, cada vez mais e de forma mais ubíqua, a era da expansão industrial que, de certa forma, aplicava às ocupações em tempo de paz o mesmo emprego de massas individualmente habilidosas, mas todas necessárias para a realização completa de uma produção cada vez maior de materiais cada vez mais necessários. A coordenação de diversas funções especializadas na orquestra poderia ser vista, em sua maneira de trabalhar, mas não nos objetivos para os quais o trabalho era feito, como a perfeição do método industrial; a orquestra era uma combinação de sessenta, oitenta, noventa ou até mais trabalhadores altamente qualificados oferecendo contribuições para uma tarefa ainda mais complexa e difícil de coordenar do que as diversas tarefas dos trabalhadores em qualquer processo industrial. Havia um sentido em que a orquestra sinfônica refletia o caráter da civilização industrial europeia.

A criação da Sociedade Filarmônica em Londres em 1813 foi, talvez, natural em uma cidade onde o concerto público remontava ao final do século XVII. Concertos regulares em Londres com músicos profissionais treinados sofreram um intervalo prolongado após a terceira temporada de concertos de Salomon ter chegado ao fim em 1796, após as glórias das temporadas para as quais ele trouxe Haydn e acabou com a organização

rival, os Concertos Profissionais, que eram os verdadeiros predecessores da Sociedade Filarmônica. Os Concertos Profissionais haviam sido criados por um grupo de músicos profissionais, a maioria deles – como Clementi, Wilhelm Cramer e o próprio Salomon – que começaram a dar concertos públicos depois que os concertos Bach-Abel chegaram ao fim. A luta de Salomon contra os "Profissionais" durante a primeira visita de Haydn a Londres, cada um tentando conquistar uma audiência numericamente restrita, terminou no colapso dos "Profissionais" e, após a temporada de 1796 de Salomon, nenhuma organização restou para oferecer concertos regulares em Londres.

Em 1813, trinta músicos, incluindo J. B. Cramer, Clementi, J. A. Moralt, Ferdinand Cramer e Salomon, juntamente com vários músicos locais, entre os quais estavam os compositores Attwood, Bishop, Dance, Horsley, Knyvett, Smart, Shield e o jovem Samuel Webbe, se uniram para criar uma nova sociedade de concertos. Entre eles estavam Charles Neate, que havia conhecido Beethoven e por um tempo tornou-se o intermediário da nova Sociedade com ele, e Vincent Novello, cuja determinação em publicar edições baratas de música para coros católicos recuperou grandes quantidades de música do Renascimento e da era Tudor que de outra forma seriam inacessíveis.

A Sociedade Filarmônica realizou seu primeiro concerto em março de 1813, determinada desde o início a oferecer ao público londrino a melhor música moderna; isso significava, antes de tudo, as sinfonias e aberturas de Beethoven. Sinfonias de Haydn e Mozart apareciam frequentemente nos programas, que inicialmente incluíam itens corais e música de câmara; peças vocais e instrumentais solo não eram permitidas até 1830, quando os concertos de Beethoven foram autorizados a entrar no repertório. A Sociedade Filarmônica foi em grande parte responsável pela introdução da música de Mendelssohn na Inglaterra e encomendou sua Sinfonia em dó menor, assim como havia encomendado a Nona de Beethoven anteriormente. Compositores posteriores que escreveram para a Sociedade incluíram Spohr, que conduziu suas próprias obras durante suas visitas a Londres, e Dvorak. De tempos em tempos, a Sociedade fez o que pôde para incentivar compositores locais, mas sem encontrar muito trabalho britânico para incluir em seus programas.

Os concertos, no entanto, dependiam de assinaturas e da bilheteria para existir. Os primeiros concertos foram realizados nas Argyle Rooms, que tinham uma capacidade de cerca de oitocentas pessoas; essas salas foram incendiadas em 1830, e após dois anos na sala de concertos do Teatro King's, a Sociedade Filarmônica se estabeleceu nas Hanover Square Rooms, que também acomodavam cerca de oitocentas pessoas; isso significava que as assinaturas e as taxas de entrada tinham que ser altas e que o público era, como resultado, socialmente exclusivo. Embora os concertos nunca tenham tido o prestígio social da ópera ou do longamente estabelecido Concert of Antient Musick, que existia desde 1776, não admitia nenhuma música com menos de vinte anos e contava com membros da família real em sua associação, a presença nos concertos da Sociedade Filarmônica implicava riqueza e posição social. Quando, em 1869, a Sociedade mudou seus concertos para a nova St James's Hall, que podia

acomodar um público de duas mil cento e vinte e sete pessoas, a Sociedade pôde oferecer assentos não reservados por cinco xelins ou meia coroa. O crítico H. F. Chorley recebeu essa entrada de novos ouvintes sem entusiasmo; ele escreveu no Athenaeum que, ao perder sua exclusividade, "os Concertos Filarmônicos perderam seu charme distintivo e a Sociedade sua única razão de existir".

A Sociedade Filarmônica não criou uma orquestra exclusiva para seu uso, mas dependia, na medida do possível, da orquestra da ópera, contratando seus membros não para uma temporada, mas para concertos individuais. Desde o início, estava à mercê do sistema de suplentes, aceitando o fato de que os membros previamente contratados aceitariam compromissos mais lucrativos que surgissem, seja para ensaios ou para o próprio concerto, enviando um suplente para ocupar seus lugares. No início, os concertos eram dirigidos por membros da Sociedade, compartilhando o controle da performance a partir do pódio do líder e do teclado de um piano no qual estava a partitura; o piano, é claro, era uma sobrevivência redundante dos velhos tempos do baixo contínuo. Spohr, que visitou Londres pela primeira vez em 1820, afirmou ser o primeiro músico a conduzir a orquestra da Sociedade Filarmônica com uma batuta, embora Mendelssohn, em 1829, tenha sido "conduzido como uma jovem senhora ao piano" (como ele escreveu para sua irmã Fanny) para reger sua Sinfonia em dó menor. Embora a regência no estilo moderno tenha se tornado comum na década de 1830, nenhum regente especializado permanente foi nomeado, e em 1843, o crítico J. W. Davison sugeriu no *The Musical Examiner* que a queda nas finanças da Sociedade, que havia impedido a encomenda de novas obras e os ensaios abertos de obras submetidas a ela, era em parte devida à necessidade de um regente permanente que pudesse assumir o controle total das performances. Em 1845, Sir Henry Bishop, uma escolha não especialmente auspiciosa, tornou-se regente por um ano; problemas de saúde tornaram impossível para ele completar uma única temporada, e em 1846 ele foi substituído por Michael Costa, que, graças à competência técnica e à disciplina rigorosa da orquestra, pareceu dominar a música inglesa durante meados do século.

A possibilidade de uma audiência menos socialmente restrita do que a atendida pela Sociedade Filarmônica é comprovada pelo sucesso dos Concertos Promenade, imediatamente aceitáveis para o público de Londres porque trouxeram para a Inglaterra uma ideia já bem-sucedida em Paris e não faziam demandas exorbitantes sobre a atenção de um público em grande parte não instruído musicalmente. Em dezembro de 1839, uma série de 'Concertos Promenade à la Musard' (Musard sendo o maestro de tais concertos em Paris) começou no Teatro Drury Lane com uma orquestra de sessenta músicos. A capacidade do teatro – bem mais de duas mil pessoas – permitiu a presença de um público inteiro que não podia pagar para assistir aos concertos da Sociedade Filarmônica. O maestro da série, Negri, ofereceu programas garantidos para não assustar os ouvintes mais receosos: cada concerto normalmente consistia em quatro aberturas, quatro valsas, quatro quadrilhas e uma peça para um instrumento de sopro solo.

A consequência natural de seu sucesso em um mundo musical dominado pela necessidade de lucrar na bilheteira foi o início de uma série rival de concertos, um mês após a série de Negri, na Taverna Crown and Anchor; o maestro era o violinista Eliason, que era quase indiscretamente ambicioso – a maioria de seus programas continha uma sinfonia completa. No entanto, a Taverna Crown and Anchor não conseguia acomodar audiências grandes o suficiente para garantir o sucesso, e pode ser que as audiências de Eliason não estivessem preparadas para tanta concentração auditiva como lhes era exigida, de modo que a série fracassou.

No outono de 1840, Eliason embarcou em outra série, desta vez no Teatro Lyceum, com o francês Louis Antoine Jullien como seu maestro assistente, enquanto uma série menor e menos bem-sucedida ocupava o Teatro Prince's, e no inverno Philippe Musard assumiu o Teatro Drury Lane com uma série de Concertos d'hiver. O concerto informal e não muito exigente estava, ao que parece, suficientemente estabelecido em um momento em que a Sociedade Filarmônica existia em permanente ansiedade financeira. Em 1841, Jullien próprio assumiu o Teatro Drury Lane para seus próprios Concertos Promenade e obteve um sucesso quase sem precedentes; durante seu domínio, outros maestros tentaram rivalizá-lo com concertos baseados em um padrão semelhante de fazer música, entre eles Balfe, com seus Concertos Nacionais, mas nada perturbou o comando de Jullien sobre sua enorme e devota audiência; esse comando foi conquistado por uma excelente orquestra e coro, construção de programas habilidosos e, acima de tudo, por sua combinação de brilhante espetáculo, sensacionalismo flagrante e genuína musicalidade; quem quer que mais aparecesse em seu palco, ele sempre era uma estrela de luminosidade suficiente para ofuscar qualquer um de seus convidados. Elegante e excêntrico, com esplêndidos bigodes e cabelos pretos luxuriantes, ele tinha uma cadeira dourada atrás dele no pódio, e nela ele afundava exausto depois de reconhecer os aplausos. No auge de qualquer obra, ele pegaria um violino, ou talvez um pícolo, e tocaria com a orquestra.

Cada concerto incluía uma quadrilha, geralmente relacionada ao título com algum grande evento da atualidade, e nisso uma banda militar, ou duas, ou três, ou em ocasiões especiais até seis, se juntaria. Havia muito de charlatanismo em Jullien e em sua determinação de se tornar o ponto focal da atenção da audiência, mostrando o quão grande um homem – uma combinação de Napoleão e Svengali – um verdadeiro maestro deve ser. Mas ele conduziu músicas de Beethoven para audiências que nunca teriam ousado entrar nas Hanover Square Rooms, provando que a música de Beethoven era especial e preciosa ao colocar um par de luvas brancas, trazidas para ele em um salva-pratos de prata, e usando uma batuta cravejada de joias; as apresentações, no entanto, eram escrupulosamente ensaiadas e precisas. Enquanto Eliason falhava em conquistar uma audiência popular para a música sinfônica, o desembaraçado espetáculo de Jullien teve tanto sucesso que ele mergulhou na empreitada temerariamente desastrosa da temporada de ópera mal preparada no Drury Lane, para a qual trouxe Berlioz como maestro pela primeira vez na Inglaterra, e mais tarde em empreendimentos ainda mais grandiosos e catastróficamente mal

concebidos. Mas ele criou audiências para que outros sustentassem, e dessa forma foi responsável por desenvolvimentos em campos musicais mais normais.

A história de organizações como a Sociedade Filarmônica, não apenas na Inglaterra, normalmente envolve entusiastas determinados a criar um grupo de músicos dedicados a um estilo musical atualizado; o estilo de seus fundadores, no entanto, torna-se uma norma e, sem que ninguém perceba, o gosto dos fundadores se torna uma ortodoxia além da qual nenhuma expansão específica é aceitável. A Orquestra da Société des Concerts du Conservatoire iniciou suas operações em 1828 e deu performances autoritativas das sinfonias de Beethoven que encantaram os corações de Berlioz e Wagner. Sua associação com o conservatório apoiado pelo estado e seu uso de um salão que acomodava mais de mil ouvintes tornaram sua situação financeira menos precária do que a da Sociedade Filarmônica em Londres, mas ambas essas organizações, uma vez quase revolucionárias, haviam, dentro de trinta anos de sua criação, começado a enfrentar críticas por suas atitudes reacionárias e negligência da música nova.

Em Londres, a New Philharmonic Society foi fundada em 1852; seu principal incentivador era Henry Wylde, organista, professor de harmonia na Royal Academy of Music e, em 1863, professor de música na Gresham. A New Philharmonic Society, segundo seu prospecto, pretendia fornecer "apresentações mais perfeitas das obras dos grandes mestres do que as alcançadas até agora". O prospecto continuou:

"O crescente gosto pelas artes, especialmente pela música, neste país, exige uma nova instituição onde as maiores obras dos maiores mestres de todas as épocas possam ser ouvidas pelo público em geral... A exclusividade, o obstáculo prejudicial a todo progresso na arte, não será tolerada nesta sociedade...

A Nova Filarmônica não compartilha da opinião, adotada por uma instituição mais antiga, de que apenas as escolas que podem ser chamadas de clássicas são capazes de proporcionar prazer, e que tais escolas só podem ser apreciadas por um seleto grupo de amadores e artistas."

A Sociedade Filarmônica Nova era controlada por Wylde e um comitê composto não por músicos profissionais, mas por distinguidos e ricos frequentadores de concertos. Inicialmente, ela podia usar o Exeter Hall, com uma sala capaz de acomodar mais de três mil pessoas, para seus concertos. Assim, embora sua orquestra fosse construída para o tamanho de vinte primeiros violinos e embora ela contratasse um coro profissional, a assinatura para os seis concertos de sua temporada inaugural custava apenas duas guinéus – uma guinéu para músicos profissionais – e os ingressos individuais para as partes mais baratas da plateia estavam ao alcance das pessoas que trabalhavam.

Originalmente, a Sociedade Filarmônica Nova foi um sucesso notável. Os concertos da primeira temporada foram regidos por Berlioz, popular na Inglaterra desde que Jullien o trouxe pela primeira vez a Londres. O primeiro concerto incluiu movimentos de sua *Romeu e Julieta*, e a temporada continha duas apresentações reveladoras da *Sinfonia Nona* de Beethoven, as primeiras na Inglaterra a fazer justiça à obra; a clareza, incisividade e perspicácia da regência de Berlioz, somadas ao fato mais mundano de que a obra foi, no estilo de Berlioz, escrupulosamente ensaiada, garantiram um

triunfo. O custo dos ensaios seccionais e do coro, e os sete ensaios gerais, no entanto, não eram algo que a Sociedade Filarmônica Nova estava inclinada a repetir como uma questão de curso para obras difíceis.

Na segunda temporada, a orquestra foi ampliada para vinte e quatro primeiros violinos; Berlioz foi substituído por Peter Joseph Lind, pintor, que compartilhou a regência com Wylde até sua morte em 1856. Em 1858, Wylde se tornou o único maestro. Já em 1854, os concertos se mudaram de sua base insegura no Exeter Hall, onde as autoridades da Igreja Metodista nunca estiveram completamente tranquilas em suas consciências em relação a abrigar meros concertos orquestrais - o salão foi projetado "para reuniões religiosas e atividades de associações de caridade" – e em 1857 foram forçados a se mudar para as Hanover Square Rooms, onde os concertos em sua escala original estavam fora de proporção tanto com o acomodamento orquestral oferecido quanto com as qualidades acústicas do salão; a mudança naturalmente dificultou a ideia de inclusão social. Eventualmente, com a abertura do St. James's Hall em 1858, Wylde transferiu sua organização para lá e continuou como maestro e gerente até sua aposentadoria em 1879. O alemão William Ganz, que havia vindo para a Inglaterra como violinista de orquestra, pianista de ensaios de ópera, acompanhador e maestro antes do nascimento da Sociedade Filarmônica Nova, assumiu as atividades da Sociedade Filarmônica Nova, transformando-a em "Concertos Orquestrais do Sr. Ganz" e continuando a tradicional devoção da Sociedade Filarmônica Nova às obras de Berlioz; também foi nos concertos de Ganz que a Sinfonia Dante de Liszt teve sua primeira apresentação. No entanto, nos anos 1880, as funções pioneiras da Sociedade Filarmônica Nova foram assumidas pelos Concertos do Crystal Palace, regidos por August Manns.

Os Concertos do Crystal Palace aconteciam em um auditório – originalmente um transepto do enorme edifício de exposições – grande o suficiente para acomodar aqueles que não podiam pagar nem mesmo os preços mais baixos cobrados nos concertos do West End, e o auditório até encontrava espaço para o exército de cantores e instrumentistas reunidos para os gigantescos Festivais de Handel do final do século XIX, com até dois mil intérpretes no coro e na orquestra. Além dos aparentemente consideráveis méritos de Manns como maestro – ele era, parece, claro e decisivo e um intérprete sensível de uma ampla gama de música – seus programas incluíam não apenas obras de Schubert, Schumann, Raff, Liszt, Brahms e Smetana, anteriormente desconhecidas na Inglaterra, mas também encontravam espaço para obras de Sullivan, Mackenzie, Parry e Stanford, os precursores do "renascimento musical inglês", antes que tais compositores pudessem esperar ser ouvidos em qualquer um dos concertos de Londres mais estabelecidos. Insistir sobre a importância, para os concertos do século XIX, do tamanho dos auditórios que frequentavam não é, é claro, observar uma trivialidade; concertos que tinham que sobreviver mais ou menos inteiramente através da bilheteria dependiam, por necessidade, de preços elevados ou da disponibilidade de um salão grande o suficiente para permitir a venda de ingressos a preços dentro do alcance financeiro dos mais ou menos pobres.

No final do século XIX, a Inglaterra era um país onde a música era apreciada por audiências com uma considerável diversidade social. Havia espaço para o "hoi polloi" em vários Concertos Promenade e eventos no Crystal Palace. A New Philharmonic Society atraía audiências de diferentes estratos sociais, incluindo aqueles menos privilegiados em comparação com os patronos da "velha" Philharmonic Society, enquanto a ópera atendia aos ricos. No entanto, apesar dessa variedade de experiências musicais, a Inglaterra muitas vezes era vista como "das Land ohne Musik" (a terra sem música).

Na temporada de Wagner como maestro dos Concertos Filarmônicos, ele conduziu uma única obra inglesa – uma sinfonia de Cipriani Potter que ele não considerou tão detestável quanto a maioria das novas músicas. Berlioz conduziu uma sinfonia de Charles Lucas para a New Philharmonic Society, mas talvez tenha optado por não escrever nada a respeito. O restante da música, parte dela, nos dias de glória da Philharmonic Society, era encomendada a compositores estrangeiros. Maestros e solistas eram principalmente estrangeiros.

A dependência da Inglaterra de músicos estrangeiros não se limitava à sala de concertos e à ópera. John Ella, fundador da Musical Union, que realizou concertos de música de câmara de 1845 a 1880, era crítico de música do Morning Post e, de tempos em tempos, escrevia para outras publicações. Ele cita o comentário de uma soprano veneziana em uma história de Balzac que a Inglaterra e a França roubavam a Itália dos melhores cantores: "Paris les juge et Londres les paye" (Paris julga e Londres paga). O público inglês, segundo ele, "muitas vezes é vítima de charlatanice, e seu patrocínio é vergonhosamente abusado pelas importunações dos talentos mais inferiores com cartas de apresentação". Alega ainda que "a maioria dos pianistas, recebendo uma guiné por aula em Londres, receberia em Viena não mais do que seis xelins". Ella conta a história de uma senhora inglesa que o procurou sem agendamento: ela havia sonhado que estava tocando piano em um concerto da Musical Union e estava determinada a realizar seu sonho. Ela insistiu em tocar uma sonata de Hummel para Ella, que ficou surpreso com sua performance, mas sentiu-se compelido a rejeitar sua oferta. "Meus gastos", ele disse, "são consideráveis, a assinatura é muito baixa e, sem atrair visitantes por meio do engajamento de novos e eminentes professores do continente, eu não poderia pagar meus artistas".

Após trinta e dois anos de concertos da Musical Union, Ella, em 1877, forneceu algumas estatísticas: em seus concertos, setenta e quatro pianistas, cento e dois instrumentistas de cordas e vinte e sete instrumentistas de sopro haviam se apresentado.

Análise: Ingleses, quarenta e oito; Franceses, trinta e um; Alemães e Austríacos, sessenta e quatro; Italianos, quinze; Belgas, catorze; Húngaros, oito; Poloneses, três; Russos, cinco; Holandeses, oito; Suecos, um; Espanhóis e Portugueses, quatro.

A coleção de artistas estrangeiros de Ella incluía nomes como Mendelssohn, Dragonetti, Moscheles, Thalberg, Halle, Ernst, Sivori, Piatti, Sainton, Joachim, Leopold Auer e Anton Rubinstein; no século XIX, seria difícil encontrar uma coleção mais ilustre de instrumentistas.

Enquanto músicos estrangeiros dominavam cada vez mais a cena musical em Londres ao longo do século XIX, a música provincial seguia o padrão do século XVIII de apresentações semi-amadoras na maioria das cidades, com eventos como o Festival das Três Coros em cidades como Norwich, Liverpool e Birmingham para diversificar o repertório e reunir coros amadores locais com músicos de orquestra profissionais de Londres e cantores solistas de reputação internacional. O estabelecimento de "sociedades de concertos modernas" em cidades e localidades inglesas quando e onde isso acontecia entregava a música inglesa nas mãos de músicos da Europa Central e das atitudes musicais que eles traziam consigo.

Liverpool tinha uma Sociedade Coral do Festival com um coro de cem membros e sua própria orquestra semi-profissional quando, por razões que nunca ficaram muito claras, a Liverpool Philharmonic Society foi fundada em 1840. Os fundadores eram homens de negócios de Liverpool que controlavam a organização de sua fundação em tudo, exceto em sua política musical. Em três anos, a sociedade tinha superado sua primeira sede, o "Salão do Sr. Lassall", uma academia de dança, e mudou-se para o salão do Liverpool Collegiate Institute. Seu primeiro concerto incluiu aberturas de Kalliwoda e Auber, a música de Macbeth atribuída a Matthew Locke e um sexteto para flauta, clarinete, trompa, violoncelo, contrabaixo e piano de Onslow; o restante de um programa extenso consistiu em madrigais de Morley e Wilbye e coros de Rossini e Bishop, mas sem cantores principais para deslumbrar a audiência com árias espetaculares. Os primeiros regentes eram organistas de igrejas locais.

Com a mudança para o novo salão em 1843, Jacob Zeugheer Hermann foi nomeado regente. Nascido em Zurique em 1805, Hermann estudou em Munique, onde fundou um quarteto de cordas com o qual fez uma turnê de 1824 a 1830, e chegou pela primeira vez a Liverpool para dar seis concertos lá a caminho da Escócia e Irlanda. Em 1830, ele cansou da vida nômade e se estabeleceu no norte da Inglaterra, tornando-se regente dos Concertos dos Cavalheiros em Manchester de 1831 a 1838. Hermann baseou seus programas na música continental familiar da época; a partir de 1844, sinfonias passaram a ser regularmente apresentadas nos programas de Liverpool, mas o público ainda apreciava as "seleções" das óperas populares, como "Fidelio", "O Franco-Atirador", "A Moça Boêmia", "Maritana", "Semiramide" de Rossini e "Jessonda" de Spohr. As obras corais de Mendelssohn eram tão populares em Liverpool quanto em qualquer outro lugar. Músicos amadores gradualmente desapareceram da orquestra, sendo substituídos por músicos profissionais importados de Londres. Um único ano no Collegiate Institute foi suficiente para convencer a Sociedade de que seus concertos precisavam de um salão maior com melhor acústica, e em 1844 a pedra fundamental da Original Philharmonic Hall foi lançada. Em 1849, o Hall foi inaugurado,

com capacidade para uma audiência de 2.100 pessoas, uma orquestra e um coro de 250 membros.

As regras da Sociedade foram publicadas talvez tardiamente em 1845. Uma comissão composta por no máximo trinta e seis membros, incluindo o Secretário e o Tesoureiro, controlaria os negócios da Sociedade. Haveria quatro concertos de "traje completo" e seis concertos de "traje informal" por ano; os concertos de "traje completo" seriam distinguidos por apresentações de "talento metropolitano" (geralmente cantores de reputação internacional). A insistência da Sociedade no uso de trajes formais era, aparentemente, parte de um anseio por exclusividade social que naquela época começava a preocupar os músicos londrinos, mas era uma decisão de empresários de Liverpool que queriam que sua sociedade refletisse suas próprias atitudes e ambições sociais. Na busca por grandiosidade social, as regras da Sociedade e algumas regulamentações posteriores se tornam complexas e, por vezes, de difícil compreensão. Elas afirmam:

"Nenhum cavalheiro dentro de sete milhas de Liverpool, que não seja membro ou membro da família de um membro, será admitido em qualquer concerto."

Quando o Philharmonic Hall foi inaugurado, aqueles que não estavam usando trajes de noite eram banidos para duas galerias laterais; o traje de noite era obrigatório nos camarotes e nas frisas. Havia um cuidado meticuloso para garantir que as pessoas certas estivessem nos lugares certos e que as pessoas erradas não se intrometessem. Até o incêndio do salão original em 1933, uma lista de "Cavalheiros com direito a entrada" era exibida nos corredores, e até 1909, quando foi "temporariamente suspenso", um aviso intimidador era repetido de tempos em tempos nos programas:

"Atenção dos proprietários e daqueles que alugam camarotes e frisas é chamada para a seguinte regulamentação, que será rigorosamente aplicada: Nenhum cavalheiro acima de vinte e um anos de idade, que resida ou exerça atividade comercial em Liverpool ou a menos de dez milhas de distância, e que não seja oficial do Exército ou da Marinha, ou Ministro de Religião, poderá ser admitido nas frisas ou camarotes, a menos que seja proprietário ou membro da família que reside na casa de um proprietário, ou tenha seu nome na lista de 'Cavalheiros com direito a entrada' exibida nos corredores. Cavalheiros residentes que não são proprietários podem adquirir o direito de comprar ingressos ou usar ingressos de proprietários durante a temporada mediante o pagamento de uma taxa de entrada de 10 xelins e 6 pence. Obs.: Cavalheiros acima de vinte e um anos, embora membros da família que reside na casa daqueles que simplesmente alugam camarotes e frisas, só serão admitidos após o pagamento da taxa de entrada."

Aparentemente, embora relatos anteriores não mencionem o fato, era possível para aqueles que desejassem comprar suas próprias frisas ou camarotes, em vez de simplesmente assinar para eles; esse foi o sistema posteriormente usado para o Royal Albert Hall em Londres. Os membros da Sociedade Filarmônica de Liverpool parecem ter sido preocupados com a possibilidade de que os "proprietários" pudessem passar seus direitos para pessoas socialmente inaceitáveis, e suspeita-se que uma pequena plateia composta por pessoas aceitáveis agradaria mais ao comitê do que uma sala lotada com o público em geral. É possível supor que a suspensão dessas regulamentações em 1909 possa ter sido resultado da diminuição das audiências à medida que os direitos dos proprietários originais eram herdados por filhos ou netos

que não desejavam usá-los. No entanto, os meros assinantes, que simplesmente alugavam seus assentos, não tinham direito a reivindicações especiais; suas assinaturas não podiam ser transferidas para membros de suas famílias sem o pagamento de uma nova taxa de entrada pelo destinatário da assinatura.

Quando Karl Halle, com 29 anos de idade (nascido em Hagen, na Vestfália, mas membro da vanguarda parisiense que incluía Berlioz, Liszt e Chopin), foi expulso da França pela revolução de 1848, ele planejou se estabelecer em Londres e rapidamente se estabeleceu lá como pianista e professor de concerto. Pouco tempo depois, ele deixou a Metrópole, convidado para "tomar conta de Manchester". Um ano depois, ele recebeu o cargo de maestro dos Concertos para Cavalheiros em sua nova cidade. Ele já havia estabelecido seus concertos de música de câmara, que, devido à grande colônia alemã em Manchester, rapidamente atraiu um público satisfatório; em 1849, em sua primeira temporada, Halle (como ele se tornou) conquistou sessenta e sete assinantes; após quatro anos, eles lotaram um salão com capacidade para uma plateia de 450 pessoas e tinham uma lista de espera de mais de cem possíveis assinantes. Seu primeiro concerto de música de câmara em Liverpool, aliás, foi tocado para uma plateia de onze pessoas, mas em 1852 seus concertos em Liverpool estavam prosperando.

Os "Concertos para Cavalheiros" de Manchester eram, assim como os da Sociedade Filarmônica de Liverpool, administrados por um comitê de membros; o maestro era um funcionário assalariado responsável por não mais do que a política musical e a performance, limitado em relação a ambos pelos recursos financeiros disponibilizados pelo comitê. Isso diz muito sobre o impacto de Halle, que em 1849 o comitê aceitou as condições quase implacáveis que ele propôs antes de aceitar o cargo de maestro; ele tinha o poder de demitir membros ineficientes da orquestra, recrutar novos, ensaiar obras até que estivesse satisfeito com a qualidade da performance antes de incluí-las em um programa de concerto. Quando ele havia comparecido a um concerto em Manchester pela primeira vez em 1848 para ouvir seu amigo Chopin tocar com a orquestra, ele quase fugiu da cidade; ele havia acabado de sair dos concertos da Orquestra do Conservatório em Paris e da regência de Berlioz. Em setembro de 1848, ele mesmo tocou com a orquestra; sua performance no Concerto em Mi Bemol de Beethoven foi apenas parte de um programa que incluía canções da soprano Grisi (que Halle acompanhou na canção "Adelaide" de Beethoven), Mario, o tenor, e Tagliafico, o baixo. Zeugheer Hermann voltou de Liverpool para reger, mas o padrão da execução orquestral não era melhor do que quando Halle havia comparecido a um concerto em Manchester pela primeira vez. Halle era, pelo que parece, um homem incomumente gentil, de grande simplicidade e bondade, mas ele não aceitaria a regência até que suas condições fossem atendidas.

Em 1857, Manchester realizou uma "Exposição de Tesouros de Arte", para a qual as autoridades determinaram criar uma orquestra de primeira classe e autorizaram Halle a contratar músicos capazes de formar essa orquestra em Londres e no continente para tocar com os melhores músicos locais. Em vez de desfazer uma orquestra que

havia se mostrado eficaz após o encerramento da exposição, Halle planejou uma série de concertos semanais para manter o novo conjunto unido. Ele deu seu primeiro concerto em janeiro de 1858, percebendo que teria que criar um público completamente novo. Ele poderia, talvez, depender do apoio e patrocínio dos membros da Sociedade de Concertos para Cavalheiros, mas seu sucesso como promotor de concertos dependeria do apelo de sua nova organização a um público muito mais amplo. Aqueles que haviam sido fascinados pela qualidade da música ouvida na exposição não tinham comparecido especificamente para ouvir a orquestra, e os preços mais altos que ele teria que cobrar quando sua orquestra não fosse mais uma atração subsidiada da exposição seriam talvez um forte impedimento: trinta concertos, ele decidiu, seriam suficientes para decidir o sucesso ou o fracasso de seu plano. Ele anunciou seus programas antecipadamente, esperando o patrocínio de muitos para quem a música orquestral era desconhecida, dependendo em parte do despertar do interesse de um público que, ele sabia, não tinha ideia do que significavam as palavras "sinfonia" e "concerto", e prosseguiu com seu plano de maneira que parecia imprudente até mesmo para seus benfeitores. Sua autobiografia, com seu relato ingenuamente direto dos primeiros desafios, é superior a qualquer recontagem da história:

"A Sinfonia em Dó Maior de Beethoven encabeçou o primeiro programa e foi veementemente aplaudida pela pequena plateia. O prejuízo no concerto foi pesado e foi seguido por perdas semelhantes semana após semana, até que meus amigos estivessem debatendo se, em prol de minha família, eu não deveria ser trancado, e eu mesmo comecei a me sentir um pouco inquieto. Não foi até que quase metade da série de trinta concertos tivesse sido realizada que as coisas tomaram outro aspecto; o público gradualmente se tornou mais numeroso e mais apreciativo; finalmente, casas cheias se sucederam, e no dia seguinte ao trigésimo concerto, meus gerentes e queridos amigos, os senhores Forsyth Brothers, trouxeram-me com o demonstrativo de minhas receitas e despesas dez moedas novinhas em folha de três centavos, os lucros de toda a série – um centavo por concerto! Perfeitamente satisfeito com esse resultado, que considerei muito encorajador, fiz imediatamente acordos para uma segunda série a ser realizada durante a temporada de inverno de 1858-9."

Os Concertos Halle eram da responsabilidade pessoal de seu fundador-regente. Até chegar aos setenta anos, Halle não tinha um comitê de gestão compartilhando os fardos financeiros dos concertos e tomando parte em seu controle. Halle não estava vinculado às preconceções sociais dos ricos habitantes de Manchester quanto aos tipos de pessoas que poderiam desfrutar da música orquestral e daqueles cujo status social os tornava virtualmente intocáveis. O anúncio do primeiro concerto dizia:

"Assentos reservados a 2s. 6d., Galeria e corpo do salão (não reservados) 1s., Assinatura para uma série de oito concertos a 20s."

Era política de Hallé sempre ter alguns lugares disponíveis para os membros de menor salário da comunidade de Manchester, e esses lugares nunca estavam vazios. A exclusividade social das sociedades de concertos em Londres, copiada pelo Comitê Filarmônico de Liverpool, parece ter sido imposta por seus próprios membros, e não por limitações do gosto público. Hagen, cidade natal de Hallé em Westfália, onde seu pai era organista e diretor da orquestra amadora e sociedade coral da cidade, não era uma cidade industrial e Hallé não cresceu dentro de um sistema de classes rígido, de

modo que as várias fronteiras que separavam os ingleses pareciam não significar nada para ele, e a ideia de apelar para um público de concerto com base na classe social aparentemente nunca lhe ocorreu. De acordo com seu filho e filha, que completaram sua autobiografia e editaram a correspondência que a acompanha, ele especialmente valorizava as cartas de apreço que recebia dos ocupantes dos assentos mais baratos: uma dessas cartas foi "escrita em uma folha de papel estreita como a encontrada na maioria das oficinas". Está assinada por "Um Operário" e foi acompanhada por um presente de "dois metros de flanela branca fina", oferecido por um operário que, em novembro de 1873, compareceu a seu primeiro concerto e prestou sua homenagem ao maestro.

Filho e filha de Hallé meditaram sobre a conquista de seu pai:

"Quantos operários de fábrica ou funcionários de escritório nas ocupadas cidades de Manchester e do Norte da Inglaterra podem ter deviado seu único conhecimento do que era belo à música que tiveram a oportunidade de ouvir nos concertos semanais de meu pai durante os meses de inverno tediosos.

É impossível acreditar que algum elemento de refinamento não tenha se desenvolvido na grande plateia de trabalhadores que, amontoados e desconfortáveis, ouviram durante horas, e evidentemente com grande apreço, muita música intrincada e delicada; ou que o gosto assim formado em uma direção não tenha tido seu efeito em outras, e possivelmente tenha colorido suas vidas inteiras."

A Orquestra Hallé, como uma orquestra permanente contratada por temporada, estabeleceu novos padrões musicais que, nos anos 1880, surpreenderam as plateias londrinas que a orquestra visitava regularmente. Os concertos de Londres eram atormentados pelo "sistema de substituição", que em outros lugares continuava como algo inevitável até que, em 1911, Henry Wood adotasse uma postura firme contra ele e criasse uma orquestra que, por contrato, estava obrigada a tocar em todos os concertos para os quais ele a reservava.

Ao mesmo tempo, Hallé estava destruindo o padrão social que no passado restringia a disponibilidade de música em Manchester a cavalheiros e damas, assim como o padrão social restringia a disponibilidade de música de concerto fora dos tradicionais Concertos Promenade apenas para aqueles que podiam pagar caro por um assento e vestir-se bem o suficiente para ocupá-lo sem causar consternação aos que estavam sentados nas proximidades. Hallé não educou, como Henry Wood faria depois de 1895, quando assumiu os Concertos Promenade, os musicalmente iletrados em seu público, liderando-os através de águas de música leve para clássicos fáceis e destes para as profundezas de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven. A política da Orquestra Hallé era simplesmente tocar música grandiosa tão bem quanto sua orquestra fosse capaz de fazê-lo, e seu público – "operários", "trabalhadores de fábrica", empresários de Lancashire e mercadores têxteis alemães exilados nostálgicos pela vida que haviam desfrutado na Alemanha – aceitava suas ofertas entusiasticamente.

A Orquestra Hallé e a Sociedade Filarmônica de Liverpool naturalmente entregaram a música provinciana à dominação alemã, assim como a ópera de Londres havia sido cedida aos italianos e os concertos de Londres aos alemães. A única alternativa à dominação estrangeira teria sido um provincialismo estagnante mais prejudicial do

que a doutrinação na música de Beethoven, Mendelssohn, Brahms e Wagner. A dominação alemã da sala de concertos proporcionou aos músicos ingleses a música mais aventureira e estimulante disponível; tudo o que era necessário era um grupo de compositores suficientemente fortes para resistir à dominação, mas atualizados o suficiente para se beneficiar do exemplo. Quando, no final do século XIX, Elgar chegou para liderar a música inglesa de volta ao mundo da aventura musical, os músicos e o público ingleses foram capazes de ocupar seu lugar na corrente principal e não simplesmente lutar para sair de um remoto recanto musical.

Em Paris, a formação da Société des Concerts du Conservatoire, em 1828, criou a orquestra responsável pelo que parece ter sido as melhores e mais cuidadosamente preparadas performances das sinfonias de Beethoven ouvidas na Europa na época. No entanto, Berlioz, após sua primeira visita a Londres, passou os anos de 1850 e 1851 tentando criar uma Sociedade Filarmônica semelhante em organização à de Londres, a fim de atualizar músicos e amantes da música em Paris com obras que os concertos do Conservatório negligenciavam. Embora qualquer coisa que Berlioz tentasse fosse quase certamente atacada pelos chefes do estabelecimento musical francês, seu plano de promover música nova no contexto das grandes obras do passado teve sucesso suficiente para que ele rapidamente construísse uma orquestra e um coral de primeira linha, a serem pagos com os lucros dos concertos em que participavam. O primeiro concerto foi um sucesso sem precedentes, rendendo um lucro de 2700 francos. No entanto, isso deveria ser dividido em partes iguais para noventa músicos de orquestra e cento e dez coristas; o mestre do coro recebeu três partes e Berlioz quatro. Em troca disso, Berlioz assumiu a administração e a publicidade, ensaiou a música, compôs obras a serem tocadas e organizou outras; enquanto os músicos e cantores recebiam treze francos cada, sua recompensa era cinquenta.

Mesmo a lealdade mais exemplar não podia garantir a frequência regular e diligente de cantores e músicos aos ensaios e apresentações por uma taxa tão baixa, e o fato de que, embora sua música invariavelmente atraísse públicos grandes e na maioria das vezes entusiasmados, seus colegas, especialmente Pierre Dietsch, o maestro do coro, tinham composições próprias para incluir nos programas, menos atraentes para o público do que as de seu líder extravagante. Berlioz, incomumente generoso em tais assuntos, estava disposto a reger essas obras, planejava dar apresentações de quaisquer novas obras compostas por vencedores do Prêmio de Roma em seu retorno à França e, para aumentar os lucros, reservava um espaço em um programa para uma nova e não especialmente talentosa prima donna italiana; ele até aceitou pagamento pela inclusão de uma nova obra de um rico compositor amador. Mas o público queria ouvir música de Berlioz e os grandes clássicos conhecidos, de modo que a Sociedade sobreviveu apenas por cerca de dezoito meses. No entanto, ela havia provado a possibilidade de uma organização alternativa aos Concertos do Conservatório se o financiamento pudesse ser reunido para mantê-la viva; nisso ela abriu caminho para as organizações de concertos de Padeloup, Colonne e Lamoureux.

A Société des Jeunes Artistes, cujo primeiro concerto foi regido por Jules Padeloup, o fundador da Sociedade, em 1851, teve a sorte de ter um maestro que podia tratar seus deveres musicais como um hobby. Padeloup, que havia recebido notáveis prêmios do Conservatório e era um músico completamente qualificado, havia ingressado no serviço público; em 1848, ele se tornou governador do Château de Saint-Cloud, um cargo que o levou entre os ricos e influentes enquanto o remunerava generosamente, tanto em dinheiro quanto em tempo livre. Assim como Berlioz, ele havia descoberto a necessidade de uma nova organização orquestral para dar ouvidos às obras de novos compositores, inclusive ele mesmo. Em 1858, Berlioz descreveu a situação de concertos em Paris em uma carta para Henry Litolf, justificando sua e a atitude de Padeloup:

"A Société des Concerts du Conservatoire foi instituída nas melhores condições possíveis. Ela tem o direito a uma excelente sala de concertos; seus instrumentistas são, em geral, os músicos mais habilidosos encontrados em Paris... Mas a Sociedade do Conservatório limitou seus objetivos a conservar um certo número de obras-primas dos famosos mortos; para a Sociedade, os vivos não existem. Seus objetivos são esplêndidos, no entanto; ela faz seu dever com dignidade, e as obras que são ouvidas em sua sala de concertos e os compositores que atravessam o limiar da Sociedade dos concertos do Conservatório são tratados com respeito enquanto cruzam seu umbral, assim como os funcionários franceses olham para a Grande Pirâmide na qual os egípcios, através dos séculos, conservaram as múmias de seus faraós."

Padeloup, continuou Berlioz, conduziu os concertos da Société des Jeunes Artistes "com zelo e devoção", mas a Sociedade foi prejudicada pelo número limitado de ensaios que era possível fazer na preparação e pelo fato de que os músicos de sua orquestra tinham que ganhar a vida em outros lugares. Ele pintou uma imagem emocionante dos músicos de Padeloup rastejando exaustos para um ensaio matinal depois de tocar em uma sala de baile até altas horas da madrugada.

A experiência de conduzir os concertos da Société des Jeunes Artistes convenceu Padeloup de que sua verdadeira vocação não era a composição, mas a regência; ele apresentou a Paris as sinfonias de compositores franceses, realizou a primeira apresentação de *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart em uma versão de concerto e trouxe as obras orquestrais de Schumann para seus programas. Os "Jeunes Artistes" de sua orquestra eram ex-alunos do Conservatório que ainda não haviam conseguido emprego em orquestras regulares e, a partir de 1861, rebatizando seus concertos como "Concerts Populaires", ele desafiou os Concertos do Conservatório montando seus próprios programas ao mesmo tempo, aos domingos à tarde. Após a Guerra Franco-Prussiana de 1870, sua organização recebeu um subsídio do governo de 25.000 francos por ano e continuou em Paris até 1884. O surgimento de apresentações teatrais nos domingos à tarde nos teatros de Paris havia enfraquecido seriamente seu domínio sobre seu público naquela época.

Edouard Colonne, seu sucessor, foi inicialmente violinista na Orquestra da Ópera e depois membro do Quarteto Lamoureux; ele teve sua primeira experiência como maestro nos concertos de Padeloup. Em 1873, com Hartmann, um editor, ele fundou o Concert National; nas duas temporadas em que esses concertos continuaram, a

Redenção de Gounod e Maria Madalena de Massenet tiveram suas primeiras apresentações, e em 1874 Colonne começou a criar uma organização de músicos que apelaria para o público por meio de suas interpretações de obras de compositores mais jovens. O que começou como os Concerts du Châtelet eventualmente se tornou os Concerts Colonne, e embora inicialmente tenham sido ofuscados pelos Concerts Populaires de Padeloup, sua atenção à música de Franck, Massenet e Lalo, entre os compositores de uma geração mais jovem, quando Padeloup inevitavelmente estava perdendo contato com o estilo e os gostos dos jovens, garantiu-lhe um público que permaneceu perigosamente limitado até que, nos anos 1880, ele reviveu as obras de Berlioz, que estavam sofrendo quase total negligência.

Charles Lamoureux, o violinista fundador do Quarteto no qual Colonne tocava violino segundo, iniciou sua carreira como maestro em 1873, com apresentações de oratórios anteriormente desconhecidos ou virtualmente desconhecidos em Paris – o Messias no primeiro ano, bem como Judas Macabeus; a Paixão Segundo São Mateus de Bach seguiu em 1874 e Eva de Massenet em 1875. A Société de l'Harmonie Sacrée que ele fundou para essas apresentações foi baseada no modelo da London Sacred Harmonic Society e em apresentações que ele ouviu em festivais alemães. A partir de 1872, ele foi maestro assistente dos Concertos do Conservatório e de 1877 a 1879 foi maestro na Ópera. Disputas sobre detalhes de apresentações em grandes organizações o fizeram determinar a trabalhar de forma independente, e em 1881 ele fundou os Nouveaux Concerts, que ficaram conhecidos como Concerts Lamoureux. Como Padeloup, ele era um fervoroso wagneriano, mas avançou o repertório além do de Colonne para a música de D'Indy, Royer, Chabrier e Debussy.

O estabelecimento de uma vida de concertos regular nas cidades alemãs tradicionalmente dedicadas à ópera foi, em geral, um desenvolvimento lento. Concertos ocasionais, ou mesmo eventos mais frequentes organizados para beneficiar artistas favoritos, e concertos organizados para permitir que um virtuose em turnê fizesse sua presença sentida não eram um substituto para o tipo de concerto familiar em Leipzig, na sala do Conservatório de Paris ou nas casas das Sociedades Filarmônicas e das Novas Sociedades Filarmônicas em Londres. Para começar, as orquestras das antigas capitais alemãs estavam pesadamente envolvidas nas casas de ópera, e os músicos mal remunerados tinham pouco, ou nenhum, tempo, após o ensino que garantia seu sustento, para empreender novas atividades musicais. No entanto, para os músicos das óperas alemãs e austríacas na primeira metade do século XIX, era óbvio que a música nova mais emocionante e valiosa – que na maioria dos lugares continuava a ser a obra de Beethoven – pertencia à sala de concertos. Entusiastas como os líderes da Orquestra da Corte de Munique, que acrescentaram apresentações regulares de concertos às suas funções em 1810, e, como Spohr em Cassel, ganharam público para seus concertos. A carreira de Wagner na Alemanha antes de seu exílio em 1849 está cheia de esforços determinados, embora infrutíferos, para enriquecer a música das cidades em que ele servia com séries regulares de concertos de uma maneira que beneficiaria músicos de orquestra mal remunerados das orquestras de teatro que ele conduzia; mas ele foi recebido com falta de interesse pelos músicos em

quem dependia ou pelo obscurantismo das autoridades políticas ou municipais. Como regente da Ópera em Riga em 1838, quando tinha vinte e cinco anos, ele dirigiu uma carta aos membros da orquestra propondo que eles realizassem séries regulares de concertos anuais. Com o apoio aparentemente pouco entusiasmado do gerente do teatro, Karl von Holtei, que estava disposto a liberar a orquestra nas noites de terça-feira, quando o palco normalmente era usado para dramas falados, Wagner propôs seis concertos por assinatura em uma primeira temporada. A assinatura custaria quatro rublos de prata e a entrada custaria um rublo extra. Ele mesmo conduziria os concertos, mas não receberia remuneração; todo o lucro seria dividido entre os músicos; os líderes, que poderiam se apresentar como solistas, receberiam uma parte maior do que a dos músicos comuns. Os músicos de Riga, vinte e quatro homens, foram avisados de que uma temporada inaugural talvez não fosse especialmente recompensadora, mas temporadas posteriores provavelmente funcionariam em benefício financeiro, bem como musical, dos músicos. O projeto deveria ser em si um benefício para um artista por meio de seu próprio conceito de um conjunto perfeitamente organizado, como podemos agora chamar nossa orquestra, que pode demonstrar sua capacidade de desenvolvimento independente. Pois que músico verdadeiro não ficaria angustiado ao ver um conjunto tão bom usado apenas para a rotina e nunca por iniciativa própria aventurar-se no que proporciona profundo prazer e inspiração? 12 A assinatura de Wagner é seguida por mais vinte e quatro, aparentemente as de toda a orquestra, preparados unanimemente para seguir o líder de seu maestro. No entanto, o plano não se concretizou, talvez devido à falta de entusiasmo de Holtei, que demitiu Wagner seis meses depois. Em uma posição muito mais forte como Kapellmeister em Dresden, Wagner tentou adicionar uma vida ativa de concertos à tradicional vida operística da cidade. Maria Schmale, filha de Ferdinand Heine, diretor de figurino do Teatro da Corte de Dresden durante o Kapellmeistership de Wagner, escreveu em 1895 sobre os concertos ocasionais de Wagner com a orquestra da Ópera como se fossem eventos completamente frescos em sua memória e não lembranças evocadas depois de meio século: Por meio da interpretação magistral de obras musicais que ele colocou no programa dos chamados Concertos de Domingo de Ramos, ele provavelmente lançou as bases dos concertos por assinatura da Orquestra da Ópera da Corte de Dresden, que em nossa época desfrutaram de uma fama e comparecimento não superados por nenhuma cidade na Alemanha. 13 As tentativas de Wagner de criar uma organização de concertos em Dresden foram frustradas pelo poder da ópera em uma cidade onde ela absorvia toda a atenção de um patrono real e de um público familiar não apenas com o repertório italiano em constante crescimento, mas também com o repertório alemão que os Reis da Saxônia cultivaram desde o final das Guerras Napoleônicas. Os grandes virtuosos visitavam Dresden e se apresentavam na corte e para o público. Orquestras amadoras de qualidade variável existiam para seu próprio prazer e não para o benefício do público, mas qualquer orquestra que tentasse se sustentar sem um esquema regular de assinaturas era prejudicada pelo fato de que em Dresden não existia uma sala de concertos capaz de acomodar uma plateia grande o suficiente para tornar os concertos financeiramente viáveis. O teatro, raramente disponível para concertos, era o único

auditório grande o suficiente para sustentar uma orquestra, exceto a preços excessivamente altos. Além disso, a Orquestra da Corte não estava disposta a incentivar qualquer conjunto rival; seu único concerto anual, realizado no Domingo de Ramos de cada ano em benefício das viúvas e órfãos dos músicos passados, era, na mente da orquestra, sacrossanto. Os músicos acreditavam que qualquer multiplicação de concertos públicos roubaria o público do concerto de pensão de importância vital. Além disso, o público preferia a música familiar da ópera italiana à música ainda inexplorada da tradição sinfônica.

Wagner chegou a Dresden em 1842, mas antes que seus planos fracassados para concertos regulares com a Orquestra da Corte fossem elaborados, Ferdinand Hiller, um compositor de trinta e três anos cujos feitos na época superavam os de Wagner, chegou a Dresden em 1844 com a intenção de se estabelecer na vida musical da cidade. Ele havia conquistado uma grande reputação como pianista em Paris e como regente em Leipzig e Frankfurt. Chegou a Dresden após sua amizade de longa data com Mendelssohn ter se desfeito e após ter encerrado seu trabalho em Leipzig. Sem nenhum status oficial em Dresden, apesar de sua popularidade, ele começou a se estabelecer reunindo uma orquestra com os melhores músicos desvinculados da cidade. Embora não houvesse uma sala adequada, ele encontrou um apetite por concertos sinfônicos que, apesar dos preços altos, eram lucrativos o suficiente para continuar até que Hiller tivesse transformado sua orquestra improvisada em uma orquestra satisfatória. Em 1847, a organização de Hiller fracassou, em parte devido às limitações de seu público e em parte devido à hostilidade da Orquestra da Corte e de seu Kapellmeister. Wagner tinha pouca fé nos poderes interpretativos de Hiller e estava determinado a trazer a música de concerto para a esfera normal de atividades da Orquestra da Corte. No Domingo de Ramos de 1846, Wagner regia a Nona Sinfonia de Beethoven para o Concerto do Fundo de Pensão após ensaios extremamente rigorosos (apenas os contrabaixos tiveram doze ensaios individuais). A obra, que as autoridades de Dresden esperavam esvaziar o teatro, foi tão bem-sucedida que arrecadou mais dinheiro do que qualquer Concerto do Fundo de Pensão realizado no passado e sua interpretação se tornou quase uma tradição para o Concerto do Fundo de Pensão. A atitude de Wagner não havia mudado desde que ele tentou encontrar espaço para concertos sinfônicos na programação da orquestra de Riga: ele acreditava que as sinfonias de Beethoven eram uma necessidade para as orquestras e para seu público; negligenciá-las era negligenciar a possibilidade de dominar o estilo orquestral moderno; para tocá-las corretamente, era necessário entendê-las e transmitir esse entendimento a todos os membros da orquestra; entendê-las era ser musicalmente iluminado e enriquecido espiritualmente. Havia outras obras do passado de valor quase igual. Por outro lado, a ópera moderna geralmente era meretrícia, chamativa e ainda aguardando sua redenção wagneriana. O relatório de cem páginas, *Die Konigliche Kapelle betreffend*, que Wagner enviou às autoridades no início de março de 1846, é como todo o seu pensamento musical – exaustivo, precisamente elaborado e inteiramente prático. Ele lista as deficiências da orquestra e os instrumentos adicionais necessários para que esta fizesse justiça a obras "modernas"; aponta os

salários vergonhosamente baixos dos músicos e a excessiva sobrecarga de trabalho a que estavam sujeitos, em parte devido ao planejamento inadequado, e fornece uma solução razoável para isso. Ele descreve a inadequação do fosso da orquestra no Teatro da Ópera – nem o som nem o conjunto poderiam ser satisfatórios enquanto a profundidade da orquestra fosse apenas um quarto de seu comprimento; e as estantes de partitura eram um incômodo antiquado. Mas essas questões práticas imediatas são seguidas pela insistência de Wagner de que a orquestra, em prol de seu estilo e da vida cultural da cidade, deveria realizar concertos regulares. Pelo menos seis concertos deveriam ser realizados nos meses de inverno para que as obras-primas da música instrumental, que são a glória da escola alemã, pudessem ser tocadas para o público de Dresden. Wagner acreditava que concertos regulares não diminuiriam as receitas dos Concertos do Fundo de Pensão, mas que uma maior familiaridade com o repertório sinfônico tornaria o Concerto do Fundo de Pensão, que poderia receber um programa especialmente ambicioso, mais popular do que já era. Os músicos da orquestra, sobrecarregados de trabalho, após uma racionalização e reorganização de suas funções no Teatro da Ópera e na Capela Real, apoiariam a empreitada proposta, que não custaria nada às autoridades da corte, se os lucros dos concertos fossem divididos entre eles. Como Wagner admitiu, o Rei não poderia aumentar os salários da orquestra, e os concertos trariam aos músicos um aumento salarial muito necessário. O apelo de Wagner para a reforma foi rejeitado, mas no início de 1848, ele conseguiu reger três concertos com a Orquestra da Ópera. Diferentemente de Hiller, Wagner dependia da música do passado; obras corais de Palestrina e Bach pertenciam, em 1848, à esfera especial do "Concerto Histórico", e o único compositor moderno representado nos programas de Wagner em 1848 foi Mendelssohn, que havia morrido dois meses antes do primeiro programa de Wagner. Após 1848, os concertos orquestrais em Dresden novamente dependeram da iniciativa de dois músicos autônomos, Kunze e Hartung, que herdaram a organização que Hiller havia abandonado, com o resultado de que eles podiam tocar as sinfonias de Beethoven e outras obras "modernas" sem serem forçados a multiplicar os ensaios de maneira financeiramente arriscada. Seus auditórios eram jardins públicos e nas tardes de sábado o Brulschen Terrace; tais auditórios eram vantajosos para eles do ponto de vista financeiro; eles podiam contar com uma audiência de assinantes muito maior e com menos despesas. A lucratividade dos concertos sinfônicos foi amplamente comprovada antes de a Orquestra da Corte se comprometer a oferecê-los regularmente.

Foi natural que Wagner, exilado em Zurique após 1849 e sem outra forma de ganhar a vida, se envolvesse com a música da ópera de Zurique e da Allgemeine Musik Gesellschaft lá. Foi igualmente natural que ele tentasse melhorar as questões de ambas as organizações musicalmente, ao mesmo tempo em que buscava melhores salários e condições para os músicos. Embora tenha recusado a regência vaga na ópera de Zurique em 1851, ele conseguiu a nomeação de Karl Ritter, um devoto discípulo que acabou sendo totalmente incompetente. Wagner, cujo senso de responsabilidade musical era tão desenvolvido quanto a falta de senso de responsabilidade para com as

peçoas, se viu moralmente obrigado a assumir as responsabilidades de Ritter até ser aliviado com a chegada de Hans von Bülow, um maestro talentoso ainda em seus vinte anos. Wagner trabalhou nos bastidores com Bülow até o momento em que o jovem renunciou, e Wagner decidiu que havia cumprido suas responsabilidades junto à administração.

A partir de 1850, Wagner passou a se apresentar em concertos da Allgemeine Musik Gesellschaft. Sua primeira aparição foi para reger a Sétima Sinfonia de Beethoven em um programa que consistia principalmente em trivialidades vocais e instrumentais. A orquestra era composta por trinta músicos freelancers, professores, músicos da cidade e outros, com um punhado de músicos amadores locais. Wagner, reconhecido como uma grande figura no mundo da música, com "Tannhäuser" sendo apresentada em várias casas de ópera alemãs, estava em grande demanda como maestro em Zurique, regendo obras mais ambiciosas nos programas da Gesellschaft. Seu público notava a diferença nos resultados obtidos pela orquestra sob sua regência em comparação com outros maestros, e ele foi persuadido a reger três concertos com sua própria música em maio de 1853. No entanto, apesar do grande sucesso, Wagner havia decidido que a música em Zurique precisava de uma reorganização total. Ele percebeu que a cidade era pequena demais – tinha cerca de 33.000 habitantes em 1850 – para sustentar orquestras separadas para a ópera e para a Musik Gesellschaft. Em 1855, como o músico mais ilustre da cidade, ele elaborou um plano tão completo, prático e vantajoso quanto o de Dresden para racionalizar os recursos musicais de Zurique. As duas orquestras deveriam ser unidas, e o conjunto resultante seria usado tanto para ópera quanto para concertos. Isso forneceria músicos suficientes para as óperas modernas maiores e uma orquestra capaz de fazer justiça às obras de concerto de Beethoven e seus sucessores; ele se lembrava de ter sido obrigado a reunir músicos de longe para seus concertos em 1853. Esses planos contrariavam os interesses estabelecidos em ambas as organizações, e embora sua ambição fosse notada, sua praticidade não foi, e eles nunca foram implementados. Foi em Winterthur, uma cidade menor que Zurique, que se tornou o centro da vida concertística suíça nos anos posteriores a 1863, simplesmente porque lá não havia conflito entre os interesses de uma ópera e os de uma sociedade de concertos. Assim, um grupo de entusiastas, em sua maioria jovens, foi capaz de construir uma sociedade de concertos que, após 1863, seguiu uma linha completamente anti-wagneriana, seguindo a tradição de Mendelssohn, Schumann e Brahms.

Cidades alemãs onde a ópera não tradicionalmente dominava a vida musical desenvolveram organizações de concertos com mais facilidade do que Dresden ou Berlim. A riqueza de Lübeck permitiu à cidade equipar-se com oito músicos da cidade para cumprir os deveres tradicionais dos Stadtpfeifer. Uma guilda secundária de vinte e um músicos, os Rollbruder e Kostendbrilder, existia para participar da música sacra e cerimônias municipais. Além desses, havia os músicos regimentais da própria milícia de Lübeck. Os pais da cidade, percebendo que os músicos não podiam ganhar a vida apenas cumprindo seus deveres tradicionais, os incentivaram a se juntar aos músicos de teatro para criar uma sociedade de Liebhaber Konzert, criando assim algo que,

tanto em sua organização quanto em sua composição, era mais ou menos equivalente a uma orquestra de concertos. Isso proporcionava dez concertos a cada inverno a uma taxa de assinatura de 20 marcos por temporada. As exigências da guerra em 1808 e 1809, e entre 1811 e 1815, temporariamente interromperam suas atividades, mas a orquestra sobreviveu, e os senadores de Lübeck eles mesmos pagavam as taxas dos músicos qualificados como Stadtpfeifer; havia dez em 1825 e quinze em 1829. Embora o Senado insistisse que o status dos Stadtpfeifer deveria ser preservado, Lübeck havia realmente criado o que, para todos os efeitos, era uma Orquestra da Cidade que, devido à grande simplificação da música sacra e à falta de significado dos deveres tradicionais dos Stadtpfeifer no século XIX, funcionava quase exclusivamente como uma orquestra de concertos antes que sua organização cívica fosse oficialmente trazida em conformidade com os fatos de sua existência em 1873.

Concertos públicos em Augsburg, comparáveis aos de Lübeck, seguiram um padrão semelhante. Com vinte e sete músicos para cumprir os deveres do Stadtpfeiferei, era natural que os músicos da cidade se envolvessem em qualquer esquema de concertos lucrativo ou potencialmente lucrativo, mas não foi até as Cidades Livres perderem sua independência e Augsburg ser incorporada à Baviera em 1810 que os músicos de Augsburg se organizaram em uma orquestra com o objetivo principal de dar concertos por assinatura sob os auspícios do Senado da cidade.

Historicamente, as "grandes" orquestras se desenvolveram mais tarde para confirmar a convicção de Wagner de que qualquer orquestra, em prol de sua qualidade e padrões musicais, deveria se envolver tanto na ópera quanto na música de concerto. Viena permaneceu sem concertos regulares e profissionais até que o sucesso do Concerto Anual do Fundo de Pensão – o "Concerto Nicolai" inaugurado por Otto Nicolai, maestro da Ópera da Corte de 1842 a 1847 – levou, em 1860, à organização pela própria orquestra da Orquestra Filarmônica de Viena, através da qual os membros da Orquestra da Ópera se tornaram uma organização que dava concertos, autônoma e nomeando seu próprio maestro, nos momentos em que não estavam envolvidos no teatro. A consequente expansão do número de músicos da orquestra foi benéfica para ambos os aspectos de seu trabalho. A Orquestra Filarmônica permanece como a orquestra vienense central e mais respeitada, mas sua vida dupla inevitavelmente restringe seu alcance e levou à formação de conjuntos livres de obrigações operísticas – a Orquestra Konzertverein em 1900 e a Orquestra Tonkünstler em 1907. As duas se fundiram em 1922 para formar a Orquestra Sinfônica de Viena.

Em Munique, também, os concertos da Academia de Música, doze por ano, dados pela Orquestra da Corte desde 1810, provaram ser insuficientes para satisfazer o apetite público por música orquestral, e organizações menores foram adicionadas à temporada oficial de concertos. Em 1893, o fabricante de pianos Franz Kaim formou uma orquestra de setenta e cinco músicos que realizava doze concertos por ano e evoluiu primeiro para o Konzertverein de Munique e, eventualmente, para a Orquestra Filarmônica de Munique.

Berlim, também, deve seus concertos regulares e profissionais no século XIX à iniciativa de seus músicos de corte. Anton Bachmann, um dos músicos da Orquestra da Corte Prussiana, fundou a primeira orquestra – uma organização semi-profissional para dar concertos públicos em Berlim no final do século XVIII, e orquestras amadoras se multiplicaram ao longo do século seguinte, enquanto a Orquestra da Ópera da Corte, como a Orquestra Real da Corte, dava concertos de sinfonia razoavelmente regulares. A Orquestra Filarmônica de Berlim, livre de embaraços operísticos, foi fundada em 1882 e a Orquestra Sinfônica de Berlim, a força deliberadamente modernizadora em uma cidade onde a música havia se tornado conservadora, em 1908.

A composição social das plateias não incomodava as organizações de concertos na Alemanha. Assim como a música tradicionalmente havia sido o solvente das diferenças sociais em Viena, onde Beethoven se comportava com um certo grau de superioridade em relação aos nobres com quem ele se associava e que se encontravam com músicos em termos de relativa igualdade, o mesmo era dado como certo na Alemanha e Áustria de que a classe dos artesãos não se sentiria menos à vontade em concertos do que a burguesia; a disponibilidade de concertos de orquestra a preços acessíveis aos relativamente pobres evitou o desenvolvimento de uma classe para a qual a música era desconhecida e intimidadora. Quando Sterndale Bennett, o compositor inglês mais notável do início e meados do século XIX, tocou pela primeira vez em Leipzig, ele estava preparado", escreveu seu filho, "para encontrar a música mais amplamente cultivada do que na Inglaterra", e ele observou o maior respeito dado pelos alemães intelectuais à música. A afetuosa biografia filial continua: Ele também observou que, na Alemanha, o amor por suas formas mais avançadas era encontrado em todas as classes. Na noite em que estreou em Leipzig, ele avistou o homem que engraxava suas botas na galeria do Gewandhaus. Os sapatos depois explicaram que a assistência ao Concerto Gewandhaus era um prazer para o qual ele economizava seu dinheiro e ao qual ele esperava ansiosamente.

No entanto, a vida de concertos no século XIX dependia cada vez mais da exploração de um repertório muitas vezes restrito por limitações de gosto, seja da audiência ou do maestro. Neville Cardus lembrou como a petição dos membros mais jovens da plateia da Halle para Hans Richter, de que a orquestra deveria prestar alguma atenção às obras de Debussy e aos "compositores franceses modernos", foi rejeitada pela ampla afirmação do grande maestro: "Não existe música francesa moderna." Normalmente, no entanto, as limitações eram da audiência; uma pesquisa muito breve nas estatísticas de concertos de quase qualquer grande orquestra, bem como as contas de polêmicas musicais, demonstra a resistência geral à nova música, o que atrasa a aceitação de muitos compositores no repertório.

Por essa razão, o desenvolvimento de concertos orquestrais em toda a Europa foi de pouco auxílio direto para o compositor, que precisava ser popular antes que sua música fosse tocada, mas que era negado à oportunidade de se tornar popular até que sua música fosse ouvida. Qualquer sinfonia após a morte de Beethoven era

necessariamente uma empreitada importante, simplesmente devido à quantidade de tempo que ela consumia; produzir a partitura completa de uma obra com mais de quarenta e cinco minutos é uma tarefa singularmente absorvente em tempo, e o compositor que a empreendia no século XIX era obrigado a fazê-lo, muitas vezes, sem a certeza de ganhar dinheiro com seu trabalho; provavelmente ele havia negligenciado trabalhos mais imediatamente lucrativos para dar à luz um provável elefante branco. A própria economia da tarefa, ainda mais do que a mística da sinfonia como a maior, mais profunda e exigente das formas, provavelmente inibiu o potencial sinfonista.

Uma das características usuais da mente criativa na juventude é sua ambição quase desmedida: a primeira obra reconhecida de Wagner, quando ele estava em sua adolescência, foi uma tragédia poética com um grande *dramatis personae*, muitos deles mortos e ressuscitados no último ato. Britten, dizem, escreveu um grande oratório, "O Fim do Mundo", quando era criança em sua escola preparatória. O que Brahms escreveu quando criança não nos pertence saber. Falar de uma forma como a mais séria, intensa e profunda é lançar um desafio imediatamente aceito pelos jovens. A sinfonia não tinha qualidade especial quando Beethoven trabalhou por mais de quinze anos antes de compor uma que ele estava disposto a reconhecer; mas ele era um músico profissional que vivia de seus ganhos; até ter uma razão prática para compor uma sinfonia, ele não se preocupava em fazê-lo, mas compunha o que o mundo precisava dele.

Brahms tinha plena consciência da sinfonia como um desafio; suas primeiras tentativas eram de intensidade beethoveniana. Mas quando ele declarou que "uma sinfonia não é piada", ele pode não ter estado pensando nas profundezas espirituais e emocionais da tarefa; podem ter sido os aspectos econômicos e práticos da tarefa, suas longas e absorventes demandas de tempo, que o perturbaram: nunca pode ser piada retirar-se por um período considerável de tempo das atividades que permitem a um homem ganhar a vida, mesmo que o resultado seja tão amigável, charmoso e agradável como a Segunda Sinfonia que Brahms compôs dentro de um ano da intensa Primeira. Isso não sugere que Brahms tenha sido inibido de escrever uma sinfonia até se sentir emocional e espiritualmente capaz de responder ao desafio beethoveniano. O Primeiro Concerto para Piano que ele escreveu em sua juventude era uma obra prática; ele ganhou muito dinheiro com suas apresentações como pianista de concerto, e a obra se mede contra uma seriedade beethoveniana apropriada; ele escreveu uma sinfonia assim que sua carreira estava suficientemente avançada para permitir que ele tivesse tempo para fazê-lo e para considerar a obra como uma fonte provável de renda. Uma das dificuldades do século XIX foi que ele negligenciou e ainda tende a nos impedir de considerar as questões práticas da vida musical. Escritores ainda preferem dar atenção aos imponderáveis da inspiração sobre os quais eles não podem saber, embora as questões práticas mundanas nos forneçam razões válidas para muitas atividades de um compositor.

O compositor tinha, de uma forma ou de outra, que garantir uma carreira para conseguir uma audição para a obra em que sua carreira iria se basear. O século XIX desconfiava da música composta sob encomenda com o argumento de que a inspiração não pode ser agendada com antecedência. Havia, também, no que diz respeito às organizações de concertos, o perigo de fornecer tempo em um programa para música que poderia antagonizar os patrocinadores; a perspectiva de encomendar música nova era ainda mais perigosa do que simplesmente ensaiá-la e tocá-la. Assim, pode ter sido um desejo sentimental de promotores de concertos encorajar jovens compositores, mas não era uma parte essencial de seu dever fazê-lo. O objetivo de um concerto orquestral, mesmo fora da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos, onde a financiamento de concertos era um problema insolúvel e dependia inteiramente do que podia ser arrecadado na bilheteria, era tocar a música que mais agradava à audiência.