

Quando, em 1712, o *Collegium Musicum* de Frankfurt se transformou numa organização que dava concertos públicos a um público de assinantes, e foi acompanhado depois de 1721 pelo de Hamburgo, as duas organizações previam uma inevitável evolução que teria curso 50 anos depois. O progresso do concerto público dependeu sobretudo de dois fatores: existência de um público apreciador de música em vez de tomar parte na execução, em condições de pagar por esse prazer, e depois da existência de uma autoridade municipal disposta a amparar a música como necessária atividade cívica. Foi o conselho municipal de Hamburgo que proporcionou ao Grande Concerto dos cidadãos a sala em que trabalhar.

A criação da Gewandhaus Orquestra de Leipzig segue um modelo semelhante. Arnold Schering descreve o tipo de vida social da qual ela surgiu:

Havia muitos entendidos com um perfeito conhecimento de música, que tocavam e sabiam distinguir boas e más obras. Encontravam-se esses entendidos em várias camadas da burguesia superior: comerciantes, médicos, advogados que tiveram o privilégio de educação superior. Nas casas dessas pessoas tocava-se o melhor tipo de *Hauswerk* (...) discutiam-se os méritos de compositores e dos bons executantes; artistas com carta de recomendação eram bem-vindos porque os entendidos percebiam que seu prazer em música devia certas obrigações para com eles.¹

Em 1743 um grupo de 16 homens de negócios de Leipzig formaram o que, a exemplo de Hamburgo, chamaram de "Grande Concerto" com membros de dois *Collegia Musica*, o da cidade e o da universidade. Isso lhes deu uma orquestra de 16 cordas, três flautistas-oboístas e três fagotistas; metais e percussão dependiam da colaboração dos *Stadtpeiferei* e da milícia da cidade. Como diretor nomearam Johann Friedrich Doles, discípulo de J.S. Bach e que viria a suceder o mestre como *Thomascantor*. Alguns autores se admiraram de como Bach, principal autoridade musical da cidade,

¹ Arnold Schering. *Musikgeschichte Leipzigs; Dritter Band, 1723-1800*. Leipzig, 1941.

consentisse em que os organizadores do concerto passassem por cima de sua autoridade e insinuaram que o compositor, indisposto pelas infundáveis querelas triviais com as autoridades de Leipzig, preferiu deixar a música correr livremente. Contudo, Doles foi talvez uma escolha deliberada pela administração porque era um músico italianado moderno, e não, como Bach, poderosa sobrevivência musical de épocas musicais anteriores.

O Grande Concerto era dado regularmente na Taberna dos Três Cisnes, uma vez por semana no inverno e uma vez em semanas alternadas no verão, até a Guerra dos Sete Anos em 1756, quando as vicissitudes de Leipzig levaram à suspensão deles por seis anos. Todavia, em 1762 Johann Adam Hiller reviveu a organização sob o nome mais moderno de *Liebhaberconcerte*, o que em geral indica que uma orquestra principalmente amadora toca para um público de assinantes. A subscrição regular, em vez da venda de ingressos à noite, era necessária porque sem a garantia de uma renda conhecida de antemão a administração do concerto não podia planejar um só dos programas da temporada.

Hiller deixou a orquestra em 1766 para formar uma sociedade coral, com ela e a orquestra deu séries de oratórios e concertos corais, por demais esparsos, ao que parece, para exigir um público de assinantes, conhecida como *Concert Spirituel* — a influência social da França era muito grande na Alemanha do século XVIII — além do já estabelecido *Liebhaberconcerte*. Ele já se manifestara há muito tempo por uma sala municipal de concertos, mas a guerra impediu a execução de um plano para a construção de uma sala de concertos e um novo teatro num só edifício. Em 1781, o burgoestre fez com que o primeiro pavimento não utilizado da *Gewandhaus*, ou Sala dos Comerciantes de Tecidos, fosse ricamente convertida em sala de música; essa transformação chegou mesmo a incluir o isolamento da própria sala dentro de corredores construídos com paredes interiores destinadas a aumentar sua acústica. A orquestra por essa época era constituída de 30 elementos — cordas, duas flautas, dois oboés, três fagotes, duas trompas e dois trompetes; o timpanista era ou um violista ou um segundo violino, qualquer dos dois que estivesse menos ocupado quando fosse necessária a percussão. Essas orquestras continuaram dependendo de “enxerto profissional” dos *Stadtpeiferei* por muito tempo, simplesmente porque os instrumentos desusados, que poucas vezes entravam na música doméstica, tinham poucos executantes bons entre amadores.

Todavia, em 1786, a orquestra profissional do Teatro de Leipzig pediu para juntar-se com os executantes da *Gewandhaus*; ressentindo-se de uma administração que parecia ansiosa por reduzir os custos de produção pela diminuição do tamanho da orquestra, perceberam que estariam seguros em número e ainda teriam músicos auxiliares não pagos na platéia do teatro, possibilitando assim a expansão do seu trabalho em óperas maiores que as anteriormente possíveis, garantindo assim o seu emprego;

teriam também certa proteção da municipalidade por serem afiliados à orquestra amadora de alto conceito. A fusão, ao mesmo tempo, beneficiou os concertos Gewandhaus e possibilitou a criação de um fundo de pensão da orquestra.

A transformação dos antigos clubes semiprivados de música em organizações de concerto público se deu de várias maneiras diferentes. Em Halle, o *Collegium Musicum* universitário havia sido fundado em 1694, e continuava funcionando do modo tradicional até que Daniel Gottlob Türk foi nomeado diretor de música da universidade em 1779. Türk inaugurou uma série de concertos tocados no salão térreo de bailes da *Rathaus*. Mas uma Loja da maçonaria foi inaugurada em Halle em 1743; ela utilizava música em suas cerimônias e, ao que parece, incluía bons amadores, entre seus membros, de modo que começou a promover concertos a que não-membros e também maçons eram chamados como convidados dos membros da Loja. Quando a Loja encomendou uma cantata a Türk, as duas organizações começaram a fundir-se. Por fim, os maçons adquiriram uma casa grande no Jägerberg, bem fora da cidade, e o seu salão de bailes converteu-se na sala para os concertos públicos em 1810, a partir de quando os *Bergkonzerte* continuaram.

As sociedades de concerto floresceram tanto em pequenas e obscuras cidades como nas importantes cidades comerciais e universitárias. Por exemplo, a sociedade *Liebhaber* foi inaugurada em Zittau em 1768; os concertos em Güstrow começaram em 1781; em Haderlein em 1782, em Anklau e em Celle em 1783. Essa lista não é completa, simplesmente indica a difusão do costume de se ter concertos e a vida dos concertos.

As normas da *Musikalische Gesellschaft* fundada na Varsóvia germanizada de 1805 foram divulgadas com laudatórios comentários no *Allgemeine Musikalische Zeitung* imediatamente após a fundação da sociedade, como se, por fim, depois de 50 ou mais anos de experiências, uma sociedade amadorista de concerto houvesse atingido o esquema de organização musicalmente purista ideal. Devia haver membros — músicos amadores que, como cantores ou instrumentistas, tomariam parte nos concertos (a recusa a tocar ou cantar quando a isso solicitado devia ser considerada como o equivalente a um aviso de afastamento) — e membros honorários que não participariam da direção da sociedade mas que teriam prioridade nas assinaturas de concertos e que podiam utilizar os privilégios adquiridos com as assinaturas dos membros; os membros integrais pagavam 1,5 táler por mês, e os membros honorários 1 táler. A sede da sociedade tinha uma sala de concertos, salas para reunião e relaxação e uma biblioteca com livros e periódicos sobre música.

O simples pagamento de uma subscrição tornava alguém membro honorário, mas os candidatos a membros tinham de submeter-se a uma prova para demonstrar à sociedade o seu valor como futuros executantes

ou eruditos com real conhecimento de música. Os filhos dos membros, e quaisquer crianças com dotes musicais, eram admitidos graças ao seu valor potencial para a sociedade no futuro. A subscrição era bastante barata a fim de permitir ingresso de membros de todas as classes sociais; os dois diretores musicais, com um mestre do coro e um professor de canto, eram músicos profissionais empregados pela sociedade. A administração estava em mãos de funcionários eleitos não por sua posição na hierarquia social: quando a sociedade começou, um general, um alto funcionário civil, um conde polonês e um general intendente do exército serviam todos sob a presidência de um simples advogado, ao passo que o diretor dos membros honorários era um major do exército.

A lista de regras, quando entregue ao *Allgemeine Musikalische Zeitung*, trazia comentários marginais: "excelente", "sábio", "severo mas sensível" etc. Aparentemente o editor considerava a organização de Varsóvia como um plano que combinava o melhor do velho mundo em sociedade musical amadorista, existente para reunir amadores seriamente decididos, e para a qual as mais novas organizações seriam meras ouvintes. Na Alemanha, à medida que o concerto se tornava popular e os amadores faziam música para um público, muitas das cidades maiores viam-se com sociedades *Musikübung* que se reuniam apenas para ensaio e sério trabalho musical, sem intenção de apresentação pública; eram, por assim dizer, os velhos *Collegia Musica* com novo nome.

R.C.
↓

A forma democrática de organização adotada pela *Musikalische Gesellschaft* de Varsóvia tornou-se comum entre as orquestras amadoristas e entre as sociedades corais que, nos 50 anos após 1775, floresceram paralelamente a ela e que necessariamente recorria a um repertório de música coral do passado, muito fazendo no sentido de explorar estilos anteriores ao clássico. A *Singakademie* de Berlim foi constituída em 1791; a *Singverein* de Leipzig em 1802 e a *Gesangverein* de Lübeck em 1805; um ano depois formou-se a sociedade coral em Erlangen. A *Cecilienverein* em Frankfurt data de 1818, e grandes corais amadoristas tornaram-se ativos em Halle, Mannheim, Cassel e noutros lugares na década de 1820; essa lista não inclui todos, mas simplesmente indica o progresso. Durante os anos reacionários ao final das guerras napoleônicas e depois do Congresso de Viena, a organização democrática dessas sociedades tornou-as politicamente suspeitas; Metternich, o arquiteto da reação, anunciou que gostaria de achar uma razão para proibir a criação delas, e elas atuavam sob vigilância policial, tendo todas as suas atividades cuidadosamente sob registro. Os corais, porém, como as orquestras *Liebhaber*, faziam regulares apresentações em público com qualquer orquestra disponível.]

A maioria das capitais políticas alemãs ficaram em atraso na evolução da música de concerto. Uma sociedade de concertos constituiu-se em Dresden em 1760 e outra em Cassel em 1770, ano em que a *Liebhaber-*

konzerte de Berlim começava com músicos eminentes da corte como seus diretores. O versátil Johann Friedrich Reichardt — compositor, regente, maestro de coro, musicologista e escritor um tanto inidôneo — fundou um *Concert Spirituel* segundo as diretrizes originais da organização parisiense cujo nome adotou e cujos princípios iniciais aplicou. Os concertos de Reichardt, como os da organização francesa nos inícios, em geral tinham uma obra religiosa ou parte de um oratório na primeira parte e um grupo de obras orquestrais mistas na segunda; Reichardt foi o pioneiro na utilização de programas com notas analíticas sobre esses concertos.

Mas a lentidão geral do progresso das organizações musicais públicas na maioria das capitais alemãs resultava de um excesso de música palaciana em relação à população local. Para as pessoas inclinadas à música na maioria dessas cidades, a ópera — forma que, exceto em Mannheim, era o centro das atividades musicais e apoiado com o maior entusiasmo e prodigalidade — era o essencial. Os cidadãos de Berlim, Stuttgart, Munique e outras cidades tinham pouca dificuldade em ver obras bem encenadas, profissionalmente executadas e modernas que tradicionalmente aceitavam como os melhores frutos musicais e sociais que músicos exímios podiam produzir. As atividades amadoristas eram consideradas ínfimas e ineficazes por eles, e já em 1811 Weber escrevia melancolicamente sobre a falta de interesse mostrada pelo povo de Darmstadt a quaisquer esforços a levá-los a fazerem música por conta própria. Já em 1869 Wagner escrevia: “Devemos nossas orquestras permanentes a vários teatros, sobretudo aos teatros palacianos, pequenos e grandes”.² Provavelmente tinha em mente, ao escrever isso, que a sua solicitação para que a *Hofkapelle* de Dresden tivesse permissão de dar regulares concertos sinfônicos além de suas funções no teatro de ópera fracassou em 1848, embora ele tenha lucidamente mostrado que concertos profissionais regulares teriam sido proveitosos a todos no referente ao estilo musical das orquestras e à cultura geral da Saxônia.

Todavia, Munique passou a ter concertos profissionais regulares antes de qualquer outra cidade européia, exceto Paris. Os principais músicos da corte que acompanharam o eleitor Carl Theodor de Mannheim a Munique estimularam a formação da sociedade *Liebhaber* de concertos na capital bávara “a fim de, pela apresentação pública de música clássica, elevar o gosto do público do atual nível de música em que se encontra”. Na década iniciada em 1790, o *Cecilienverein*, coro amadorista, foi fundado para tomar parte na apresentação de oratórios. A apatia do público, a guerra contra a França, a existência de música na corte — para a qual nunca era

² Richard Wagner. *On conducting (Über das Dirigieren)*, trad. de Edward Dannreuther. Londres, Reeves, 1919.

muito difícil um ouvinte realmente desejoso obter ingresso — e o *Hauskonzerte* da burguesia abastada aparentemente esgotaram o interesse público pela música. Exímios executantes podiam sempre encontrar bom público, e em 1810 as apresentações do *Messias* e de *A criação* foram financiadas por “*Herr Hatterer*, cidadão e mestre-padeiro, a quem”, dizia o jornal *Eos*, “os cidadãos amantes da música e o público de Munique em geral muito devem”. Embora os concertos *Liebhaber* tenham caído em pouco tempo nos encontros privados de amadores entusiastas, os sucessos das duas apresentações de oratórios de Hatterer numa só semana, dados no Domingo de Ramos e na Sexta-Feira Santa, sob a direção de Joseph Moralt, recentemente nomeado *Konzertmeister* da orquestra da corte, predispuseram a um progresso novo e sem precedentes em toda a parte na Europa de fala alemã.]

Em 24 de outubro de 1810, o então *Kapellmeister* Peter Winter, diretor musical, Ferdinand Franzl e Moralt solicitaram permissão ao rei Maximiliano I para utilizar a orquestra da corte em concertos públicos em tardes em que a orquestra não tivesse função na corte e no teatro de ópera — em outras palavras, em certos dias de festas maiores da Igreja em que a ópera era proibida. A petição explicava que os três principais músicos palacianos acreditavam “o plano traria benefícios à educação do público em geral”. Maximiliano permitiu a organização da nova *Musikalische Akademien* (o emprego do termo quase arcaico “academia” parece ter sido imposto aos organizadores ante a dificuldade de encontrar um nome para concertos profissionais) cujos concertos seriam dados em *Redoutensaal* do *Residenz*, cinco antes e cinco depois da Quaresma, com uma subscrição geral de seis *gulden*. O próprio rei fez uma assinatura para 50 lugares em cada concerto. Os concertos deviam estar sob o controle administrativo do intendente músico da corte; uma reserva fixa de 4 mil florins devia ser obtida das assinaturas, que deviam pagar também a decoração da sala e a compra de música; os lucros líquidos, uma vez acumulada a referida reserva, deviam ser distribuídos entre a orquestra, de modo que os músicos, cujos salários permaneciam vilmente baixos, tivessem um forte estímulo financeiro para tornar vitoriosa a Academia de Concertos. Todos os músicos da corte, num total de 60 instrumentistas e 20 cantores tornaram-se membros da nova organização, mas, como a orquestra por vezes tivesse seis de cada instrumentino e oito trompas, é pouquíssimo provável que num só concerto ocupasse todos os músicos.³

A Academia de Concertos esteve parada durante a maior parte de 1818 porque o rei não deu permissão para usar o *Redoutensaal* e porque

³ Heinrich Bihle. *Die Musikalische Akademie München. 1811-1911*. Munique, 1911.

a orquestra foi muito solicitada na corte, mas em outubro daquele ano os concertos reapareceram no teatro, que tinha uma capacidade ligeiramente menor para o público; e portanto aumentava o custo dos lugares mais caros. Eram também um incômodo para os diretores cênicos que naturalmente consideravam os dias livres de ópera como ótima oportunidade para prosseguirem no seu trabalho. Portanto, um decreto do gabinete em 1825 ordenava a construção de uma sala de concertos, o Odeon, que foi inaugurado em 10 de outubro de 1828, com um programa de música quase inteiramente das obras de compositores normalmente no serviço da corte bávara.

O Odeon era um primeiro exemplo do renascimento da arquitetura clássica de Munique e tinha capacidade para 3 mil pessoas; os lugares mais caros eram ligeiramente mais baratos que os do teatro ao passo que o custo dos mais baratos era ligeiramente superior. Foram obtidas 150 assinaturas para a primeira temporada, juntamente com 258 assinaturas familiares, cada uma para um mínimo de quatro lugares.

O Odeon, construído precipuamente como sala de concertos para a cidade, não só assinalou o início da emancipação da orquestra em relação à ópera; assinalou também a crescente independência da cidade em relação à corte. Suas dependências menores podiam ser utilizadas para reuniões de qualquer espécie de evento social enquanto o auditório servia como salão de baile. Tornou-se o primeiro centro social de Munique.

Os padrões atingidos pelas orquestras amadoras da cidade devem ter deixado muito a desejar. Na época em que um visitante de Leipzig dizia que a Orquestra Gewandhaus era "o melhor tipo de orquestra principesco", o *Liebhaberkonzerte* em Breslau era desdenhado como "tagarelíce da cidade com acompanhamento musical". À época em que Weber, Mendelssohn, Berlioz e Wagner chegaram e escreveram sobre o que ouviram, ou o padrão das apresentações nas cidades musicalmente mais favorecidas havia caído ou os ouvidos do século XIX se tornaram mais exigentes que os dos ouvintes do século anterior.

Mas nenhum desses fatos, por mais decisivos que tenham sido para o futuro da música, mereceu muita atenção de críticos, historiadores ou comentaristas contemporâneos. Charles Burney viajou pela Europa em 1769-70, e em 1771-2, coletando material para a sua *História geral da música*. Em dois relatos de suas viagens, *O presente estado da música na França e na Itália*, publicado em 1770, e *O presente estado da música na Alemanha, na Holanda e nas Províncias Unidas*, publicado dois anos depois, o concerto público é escassamente mencionado. Burney acorreu às cortes, às óperas e às catedrais e igrejas onde pudesse ouvir nova música que lhe permitisse estudar os últimos fatos em estilos e técnicas; frequentou o *Hauskonzerte* a que foi convidado aparentemente como dever social mais

que como prazer, e passou algum tempo na *Accademia* de algumas cidades italianas por seu interesse histórico. Foi, talvez, o interesse histórico do *Concert Spirituel* em Paris o que o levou a um dos seus programas embora em 1770 a intenção original do *Concert Spirituel* já estivesse esquecida. Já que trechos de óperas passaram a integrar os programas de 1728, a música ouvida nos seus concertos começaram a consistir nesses trechos e em sinfonias e concertos importados da Alemanha e da Áustria. No *Concert Spirituel*, porém, era possível ouvir o que havia de melhor em exímios instrumentistas; a apresentação lá era uma qualificação necessária para os músicos que desejassem alto conceito ao ver do século XVIII.

Burney não assistiu ao *Concert des Amateurs* quando esteve em Paris, embora ele fosse o centro da música "progressista" na Paris da sua época; era dirigido por Gossec, e o líder da sua orquestra era o famoso e misterioso Chevalier de Saint-Georges. A organização mudou-se para um prédio que era também a Loja Maçônica em 1780, seis anos antes que ela encomendasse a Haydn as seis sinfonias *de Paris* e se tornasse conhecida como o *Concert de la Loge Olympique*. Foi imitada, depois da visita de Burney, pelo *Concert de la rue Cléry* e pelo *Concert Feydeau*, duas organizações que tentavam rivalizar o prestígio social e musical do *Concert des Amateurs*. Burney visitou Hamburgo e Leipzig entre outras cidades possuidoras de intensa vida de concertos, mas, se ouviu alguma música em suas salas de concerto, aparentemente não considerou digna de menção.

Esse descaso é compreensível. Seus leitores ingleses estariam inteiramente familiarizados com o tipo de música e estilo de apresentação dessas salas. A vida do concerto na Inglaterra, desde sua origem até o último quartel do século XVII, havia se desenvolvido com o tempo. Os Concertos Bach-Abel estavam em curso na época das viagens de Burney e continuaram até 1782. Os Concertos de Música Antiga, fundados em 1776, só tocando música de mais de 20 anos e com base nas obras religiosas de Handel, vieram a ser o socialmente seletos "Concerto do Rei" em 1784, mantendo sua orientação originária quanto à música do passado: Existiam vários outros concertos regulares de assinatura, e em 1783 um grupo de músicos europeus residentes e atuantes na Inglaterra — Muzio Clementi, Wilhelm Cramer e Johann Peter Salomon — fundaram os "Concertos Profissionais" que atuaram de 1783 a 1793. Salomon entrou em disputa com os seus associados em 1786 e acabou criando a sua própria organização de concertos, à qual trouxe, em 1791, Haydn. Concertos em várias áreas de lazer — Marylebone, Ranelagh e Vauxhall — exigiam os serviços dos melhores e mais populares cantores e instrumentistas, criando um público não incentivado a ver-se em concertos formais socialmente fechados. Os clubes de música provinciais, embora tendessem a manter vivo um repertório do passado, compravam música moderna dos editores e aproveitavam o repertório dado a eles pelos Concertos Bach-Abel.

Burney não tinha, pois, razão instante para escrever sobre concertos nas cidades européias que visitou. As cortes, os teatros de ópera e as catedrais forneciam a nova música que, quase sempre, ele não podia esperar ouvir na Inglaterra; os concertos públicos em qualquer lugar dependiam de música em geral disponível aos músicos, e não de obras especialmente escrita para eles por compositores locais ou por elementos criativos de suas orquestras. Os compositores tomavam pouco conhecimento delas porque, por mais popular que a obra de um compositor pudesse se tornar nos clubes musicais ingleses, concertos franceses ou sociedades *Liebhaber* alemãs, nada ganhava do número de vezes que suas obras fossem tocadas; até que os fins do século XIX aceitassem a idéia de que um compositor tinha direito permanente a uma recompensa pela apresentação de suas obras, ou até que as sociedades de concerto se tornassem bastante ricas para poderem satisfazer seu prestígio encomendando novas obras, os compositores podiam visitar uma cidade, tocar uma de suas obras em concertos e receber uma paga como executante; do contrário não tinha estímulo algum a trabalhar com ou para as orquestras municipais. Burney, e escritores em geral, podiam certamente desdenhá-las porque só uma visão do futuro os capacitaria a ver a importância que viriam a ter as salas de concerto.

Foi Mozart, e mais decisivamente Beethoven, ambos vivendo como autônomos em Viena, dependentes da mais ampla e variada gama de recursos que pudessem engendrar para ganhar a vida, que transformaram o concerto público em veículo para música nova importante, e o fizeram mais a despeito do que em razão da complexa situação musical de Viena. A nobreza do Império passava considerável parte de cada ano — a temporada social abrangia o outono e o inverno — na capital, cada nobre levando consigo a sua *Kapelle* ou quaisquer músicos domésticos que empregasse. Ao mesmo tempo, embora não haja muitas provas quanto aos executantes profissionais autônomos, Viena parece ter tido um acúmulo considerável deles, além dos integrantes das várias orquestras de teatro, sempre à procura de trabalho e vivendo, talvez, como Haydn vivera quando foi expulso do coro da Catedral de Santo Estêvão; ele dava lições, cantava como tenor nas missas solenes da catedral, tocava violino nas orquestras de igreja e mosteiros e toda noite tocava onde podia — na *Hausmusik* dos nobres, ou em serenatas de rua ganhando o que pudesse.

Durante a temporada, a ópera e *Hausmusik* ocupavam quase todas as noites da semana. Durante março de 1784, quando Mozart desfrutava grande popularidade, conforme agenda dos compromissos que mandou a seu pai, raramente tinha uma noite livre; ele dava dois dos seus concertos de assinatura e planejou o primeiro de dois concertos no *Burgtheater*; o segundo devia dar-se em 1.º de abril e o primeiro, marcado para a noite de domingo, teve de ser adiado porque o príncipe Liechtenstein estava repre-

sentando uma ópera no seu palácio e "subornou ou atraiu os melhores músicos da orquestra".⁴

Era comum que nobres convocassem membros de orquestras profissionais para participarem de suas *Hausmusik*; o príncipe Lichnowsky dava regulares concertos de câmara nas sextas-feiras pela manhã, quando Beethoven morava em sua casa; Schuppanzigh, que tocava violino na orquestra do *Burgtheater* e que viria a dirigir os concertos no Pavilhão Augarten em fins do século, regularmente levava o conjunto de músicos profissionais que tocavam para Lichnowsky, de modo que os concertos das manhãs de sextas-feiras não eram uma excentricidade de um aristocrata, mas para ter certeza de que contaria com músicos profissionais que tinham funções noturnas nos teatros. A *Hausmusik* aristocrática em Viena, para surpresa do médico amigo de Beethoven, Franz Gerhard Wegeler, e do músico e escritor Johann Friedrich Reichardt, era notavelmente livre e fácil. A elite intelectual, social e musical de Viena frequentava os concertos matinais das sextas-feiras de Lichnowsky e misturava-se em condições de completa igualdade com os músicos profissionais quando terminava a música e todos almoçavam juntos; Wegeler achou digno de menção esse fato quando escreveu a sua *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* em 1838.

Com tanta música a sua disposição, os amadores de classe média vienense não se apressaram a fundar organizações musicais próprias. Só em 1782 é que regulares concertos amadoristas — os primeiros concertos regulares que Viena teve — foram organizados por Philipp Martin no Pavilhão da Augarten, um parque real aberto ao público pelo Imperador José II. A curta associação de Mozart com esses concertos foi sua primeira atividade pública em Viena após ser demitido pelo arcebispo de Salzburg do posto que ocupava na corte, numa época em que, ao que parece, ele achava ainda que para ser considerado um compositor e exímio pianista precisava aproveitar toda abertura profissional que encontrasse. Numa carta ao pai descrevia ele os planos para a primeira temporada de Martin:

Esse Martin obteve permissão do imperador mediante carta-régia (com uma promessa de seu gentil patrocínio) para dar 12 concertos na Augarten e quatro serenatas no mais aprazível espaço ao ar livre da cidade. A assinatura para toda a série é de dois ducados. O senhor pode então imaginar que teremos muitos assinantes, tanto mais que estou interessado nisso e associado com ele. Admitindo que tenhamos apenas 100 assinantes, cada um de nós terá um lucro de 200 *gulden* (mesmo que os custos cheguem a 200 *gulden*, o que não é muito provável). O barão Van Swieten e a condessa Thun estão muito interessados no

⁴ Emily Anderson. *The Letters of Mozart and his Family*. Londres, Macmillan, 1938. Carta de 20 de março de 1784.

plano. A orquestra é totalmente constituída de amadores, com exceção do fagotista, dos trompetistas e do percussionista.⁵

As últimas cartas de Mozart não dão idéia alguma do andamento dos concertos ou do fim da sua participação neles; não sabemos se as suas esperanças talvez otimistas demais se concretizaram. Uma carta depois do primeiro dos concertos, no qual foram tocados uma sinfonia (segundo Deutsch,⁶ nº 34, K. 338) e o Concerto em mi menor para dois pianos, K. 365, fala do acontecimento muito marginalmente, mencionando apenas os membros da nobreza presentes e nada dizendo sobre a música a não ser que tudo "correu muito bem".

Dados precisos sobre os concertos vienenses no correr do século XVIII seriam muito interessantes graças ao número e à variedade de fatos ocasionais que o público podia presenciar, à parte os acontecimentos destinados primordialmente à nobreza e socialmente fechados. Os próprios artistas podiam alugar um dos teatros, como Mozart alugou o *Burgtheater* para concertos em benefício próprio, convidando quaisquer solistas livres para participarem e utilizando a orquestra do teatro. Franz Bernhard Ritter von Kees, até sua morte em 1795, e depois o barão Gottfried van Swieten, amigo e patrão de Haydn, Mozart e Beethoven, dirigiram uma sociedade aristocrática de concertos que não sobreviveu com a sua morte em 1803. A Sociedade de Amadores Nobres, embora dê a impressão de uma sociedade de concertos *Liebhaber* socialmente exclusiva, financiava concertos onde o grosso dos músicos era constituído de profissionais, e o ingresso nos concertos não era estritamente exclusivo; a sua maior glória foi a primeira apresentação de *A criação*, de Haydn, em 1798. Nesses concertos, porém, e no *Hauskonzerte* com orquestra principalmente profissional, nobres que quisessem tocar ou cantar o faziam aparentemente em igualdade de condições com os músicos profissionais. O príncipe Lobkowitz tocava e cantava no seu *Hauskonzerte*; e van Swieten às vezes regia. O mesmo fazia Raphael Georg Kiesewetter, fidalgo funcionário civil no Ministério da Guerra da Áustria que foi um dos primeiros incentivadores na criação da *Gesellschaft der Musikfreunde* e do Conservatório de Viena; Kiesewetter parece ter sido um indispensável cantor com voz de baixo e violinista de padrão profissional; vez por outra foi regente até mesmo de concertos públicos como em seus *Hauskonzerte*, que por 20 anos depois de 1817 tocava música do Renascimento e do período barroco.

⁵ *The Letters of Mozart and his Family*. Carta de 8 de maio de 1782.

⁶ Otto Erich Deutsch. *Mozart, a Documentary Biography*. Londres, A. e C. Black, 1965.

Por sua vez os músicos constituíram a *Tonkünstlersocietät*, que dava dois ou três concertos de caridade por ano. Ser membro dela era grande distinção dada a compositores e executantes que, ao ver da sociedade, tinham condições de levar à frente os seus objetivos. Os seus concertos eram não raro de grande escala, e ser convidado a tocar num deles, como o foram Mozart e Beethoven antes de serem eleitos como membros, significava receber o louvor dos músicos de Viena. A Sociedade só veio a formar sua orquestra própria em fins do século XIX, mas recrutava os seus músicos na orquestra do teatro, na do imperador e na *Kapelle* de algum aristocrata de passagem em Viena e, aparentemente, entre os músicos autônomos.

Quando Mozart, em 1784, lançou sua série de concertos de assinatura na sala do *Trattnhof*, conseguiu 176 assinantes não obstante o grande número de atrações rivais existentes para os vienenses amantes da música. Seria interessante saber mais do que consta sobre esses concertos; conjecturando um pouco, sabemos com certo grau de certeza qual concerto de piano foi composto para determinada apresentação; sabemos que pagou um aluguel de três ducados para os três concertos de sua temporada de 1784, e que a assinatura foi de seis *gulden*; a receita bruta foi a mais de mil *gulden*. Sabemos pelo rol de assinaturas que os freqüentadores de Mozart eram da nobreza e dos escalões oficiais; a burguesia comum, que se acotovelou para ouvir *Die Entführung aus den Serail* (*O rapto no serralho*), não está representada entre os nomes que Mozart conseguiu.

Mas nada sabemos das despesas havidas depois que o aluguel foi pago. Quase com certeza Mozart reuniu uma orquestra amadora e a ajuda profissional necessária; não sabemos como eram os ensaios, ou quanto lhe custaram. Não temos noção alguma do lucro que ele obteve. Entretanto, é razoável supor que a série deu lucro, porque no ano seguinte Mozart duplicou o número de concertos e assumiu a sala do *Mehlgrube* (Moinho de Farinha) para seis concertos de assinatura na Quaresma de 1785. Dessa vez ele levantou um rol de 102 assinantes, mas eram suficientes para consolar seu pai, que estava em Viena para o primeiro concerto, pela falta de um cargo regular para Wolfgang. Ele narrou o primeiro concerto em carta à sua filha:

Muitos membros da aristocracia estavam presentes. Cada pessoa paga um soberano de ouro [cerca de 13,5 *gulden* mais que o dobro das assinaturas do ano precedente] ou três ducados, para esses concertos. Seu irmão os dá em *Mehlgrube* e paga apenas meio soberano de ouro a cada vez pela sala. O concerto foi magnífico e a orquestra tocou esplendidamente.⁷

⁷ Emily Anderson. *Op. cit.* Carta de 14 de março de 1785.

Leopold afirmou que o primeiro concerto rendeu um lucro de 559 *gulden*, e ele era homem cauteloso em matéria de dinheiro, jamais dando a seu filho sonhos infundados de otimismo. Preocupava-se com o modo irregular como Mozart ganhava a vida, mas quase se conformou com o trem de vida do filho à vista do que presenciou em Viena em 1785.

Outras obras, sobretudo suas preocupações com a ópera, mantiveram Mozart desinteressado de outra série de concertos de assinatura até 1789, quando a sua lista de assinantes trazia apenas um nome, o de Van Swieten; o restante de seus admiradores aristocratas simplesmente não se interessou. Por essa época ele tocava menos freqüentemente nos concertos de outros músicos, mas as suas óperas eram as obras mais populares no repertório dos teatros alemães e começavam a causar impressão fora da Europa de fala alemã. Não há explicação alguma para a sua queda do retumbante triunfo do *Don Giovanni* em Viena em 1788 para os concertos de assinaturas abortados por falta de apoio poucos meses depois.

A ópera atraía audiência maior que a restrita classe de freqüentadores vienenses. Pode ser que a nobreza, cujo apoio como patrões, concertistas e patrocínios de apresentações fosse vital para ele, abandonasse Mozart porque as suas opiniões políticas (em evidência em *As núpcias de Figaro*) eram suspeitas, as suas atitudes morais (em evidência no *Don Giovanni* e *Così fan tutte*) fossem dúbias e as suas crenças religiosas (em evidência pela sua ardorosa adesão à Maçonaria) fossem reprovavelmente não ortodoxas: os motivos são discutidos por Robbins Landon,⁸ de modo persuasivo mas sem qualquer prova em apoio, como uma interpretação de fato estabelecido — a queda rápida e desastrosa de Mozart. Contudo, é mais provável que Mozart, o pianista compositor a quem a Viena moderna achou indispensável entre 1782 e 1785, se tenha exposto demais numa situação e sociedade não destinadas a sustentar a obra de um autônomo. Sua música de concerto era por demais intensa, violenta e muito “erudita” para o aristocrata vienense mediano amante de música; o próprio imperador José II o acusou de escrever “notas demais” em *O rapto no serralho*, de modo nenhum a mais complexa de suas obras, e ele mesmo estava indisposto a empreender obras que o aborrecessem, como ensinar, ou tentar viver dentro de suas rendas. Além disso, concertos de assinatura do tipo que ele deu em Viena eram novidade; eles inauguravam um tipo de entretenimento exigente mas destituído de emoção, rivalizando com o tipo espetacular de concerto, mais descontraído, nos quais os entendidos vienenses podiam ouvir suas obras prediletas e seus executantes favoritos fazendo

⁸ H.C. Robbins Landon. “The Decline and Fall of Wolfgang Amadeus Mozart”, in *Le Viennese Classical Style*. Londres, Barrie and Rockliff, the Cresset Press, 1970.

coisas sensacionais; os concertos de Mozart fracassaram, talvez, por exigirem demais dos seus patrões aristocratas.

Conquanto tino financeiro não seja uma das qualidades que normalmente associemos a Beethoven, ele tratou dos seus negócios muito mais atiladamente que Mozart e continuou a fazer um sucesso artístico e financeiro numa existência aventureira de autor autônomo. Como Mozart ele rapidamente se tornou o pianista predileto de Viena, dominando nas casas dos grandes; parece mesmo que sua tendência à descortesia agressiva valorizava-o junto a uma nobreza acostumada a completa subserviência, como se Beethoven lhes desse uma rara oportunidade de congratular-se pela capacidade deles de penetrar sua rusticidade e rudeza com a integridade e gênio existentes por baixo dessas falhas socialmente deploráveis. Beethoven, com sua tendência a cair de amores por alunas atraentes e nobres, ensinou durante todo o tempo em que pôde ouvir e estava pronto para qualquer obra musical muito embora desempenhasse funções que Mozart, poucos anos antes, tinha achado intoleráveis, e em 1796 fosse tão solicitado nas casas dos grandes e nos concertos públicos de outros músicos quanto Mozart o fora uma dúzia de anos antes. Em 1795 fez sua estréia pública num concerto da *Tonkünstlersocietät* e impressionou o público geral tanto quanto havia antes deliciado a nobreza. Esteve bastante ocupado como compositor e pianista para não ter tido razão de arriscar-se a financiar um concerto público até 1800, e por essa época a sua reputação em Viena estava feita: era admitido como um grande músico e falado como personalidade marcante. O seu primeiro concerto, no *Burgtheater*, incluiu música de Haydn e Mozart bem como a sua primeira sinfonia, o concerto em dó maior conhecido (de sua publicação antes do concerto anterior em si bemol) como “nº 1”, e o Septeto, *opus* 20.

Certos autores viram uma significação provavelmente não beethoveniana no fato de que só veio a escrever uma sinfonia aos 30 anos (à parte uns prenúncios juvenis em 1785). Se Beethoven levou tanto tempo a escrever uma sinfonia, insinuam, só pode ser por ter visto nelas qualidades de intensidade e profundidade na forma que compositores anteriores jamais compreenderam e que ele antes se sentira imperfeitamente em condições de tratar. Acham que, como Brahms, ele chegou à conclusão de que “sinfonia não é brinquedo”.

Nunca é brinquedo, evidentemente, para um compositor, empenhar-se numa obra para orquestra, em quatro movimentos, sem uma perspectiva imediata de apresentação e pagamento, pois obra desse tipo rouba-lhe a oportunidade de outros ganhos, seja qual for o tempo que ocupe a sua mente. A sinfonia era o ponto central de um sem-número de concertos palacianos pelos quais Haydn foi responsável em Eszterhaza; foi como compositor de sinfonias que ele se tornou mais conhecido no mundo, e eram sinfonias o que o *Concert de la Loge Olympique* em Paris e Salomon

em Londres queriam dele; por isso Haydn escreveu muitas delas. Vinte e sete das sinfonias de Mozart foram escritas para apresentações palacianas em Salzburg nos dez anos antes de sua demissão, e verificamos ocasiões específicas para todas as demais de sua maturidade, exceto as últimas três. Ele escreveu 27 concertos para piano, indiscutivelmente amadurecidos, porque o aspecto central dos seus concertos era o piano; a procura criava a oferta.

Até que Beethoven desse um concerto de músicas suas, não houve procura para a sua primeira sinfonia, e seria difícil ver nela uma obra mais decisiva que muitas das suas primeiras sonatas para piano, ou os quartetos de corda *opus* 18 e o concerto para piano em dó menor que foram escritos mais ou menos à mesma época. Ele era um compositor prático que quase esgotara o concerto em si bemol com repetidas apresentações até escrever o concerto em dó maior para substituí-lo nos seus programas. Mais tarde ele planejava os seus concertos: a princípio escrevia o realmente necessário para os compromissos à vista, e provavelmente teria continuado a fazer assim no caso de vir a ser *Kapellmeister* como achava que seria o seu destino. Tendo sobrevivido como autônomo, seus concertos posteriores se tornaram como que demonstrações retrospectivas das principais obras de certos anos. Nunca empreendeu, como Mozart, séries de concertos de assinatura que poderiam converter-se, ao ver do seu público, em apresentação da "mistura como antes".

Assim é que, no *Theater an der Wien*, em 1803, seu programa consistiu na primeira e segunda sinfonias, no terceiro concerto para piano e no oratório *Christus am Oelberg*. Não temos dados sobre as finanças do acontecimento, mas o lucro líquido de Beethoven no caso foi de 1.800 *gulden*. Em 1808, no mesmo teatro, um compositor surdo tentava tocar o quarto concerto e o solo de piano na fantasia coral e o fazia apenas mediante técnica e experiência excepcionais. Foi a última apresentação sua como pianista, e foi uma espécie de tragicomédia o fato de esquecer que estava regendo do teclado. À parte a probabilidade de acidentes em qualquer concerto de Beethoven, não havia rotina; mesmo à parte a apresentação de pelo menos duas obras principais em cada um dos seus concertos, eles cresciam em escopo, de modo a serem considerados dias excepcionais no calendário musical vienense.

É impossível dizer até que ponto Beethoven compôs deliberadamente para o grande público. A extensão da sinfonia nº 3, a *Heróica*, torna-a obra impossível de executar depois de um jantar para fins de descontração social num salão principesco. Ao escrever ao conde Oppersdorff descrevendo a quinta sinfonia, depois de ampliar a orquestra com a inclusão de pícolo e trombones no *finale* da obra, dizia Beethoven: "Essa combinação de instrumentos produzirá mais barulho, e barulho mais agradável que seis

timbales".⁹ "Barulho mais agradável" é uma descrição muito subjetiva, pois o que seja mais agradável depende do modo como atinge os seus propósitos; o que é mais agradável num grande teatro ou sala de concertos públicos não é necessariamente mais agradável na sala de música de uma residência aristocrática. A carta sugere que ou a surdez crescente de Beethoven prejudicava o seu sentido de realidade auditiva ou que pensava em música tocada em auditórios muito maiores, por orquestras cada vez maiores necessárias para transmitir a força e violência das suas principais obras orquestrais. Evidentemente Beethoven esperava um aumento proporcional do número de cordas, pois na década de 1820 observava ao arquiduque Rudolph que a sétima sinfonia não poderia produzir o efeito adequado com uma orquestra doméstica de aproximadamente quatro violinos. Houve, evidentemente, razões puramente musicais para a entrada de trombones na orquestra, únicos instrumentos metálicos capazes de tocar qualquer melodia ou sustentar a harmonia através de complexas modulações.

A orquestra padrão da Viena de inícios do século XIX não podia, ao que parece, atender a todas as exigências de Beethoven. Spohr, em Viena como diretor da orquestra no *Theater an der Wien* em 1813, foi convidado a tocar no concerto que apresentou a sétima sinfonia no Redoutensaal, e deixou sua descrição do estilo peculiar e ineficiente da regência de Beethoven. "Todos que soubessem passar arco, soprar ou cantar", escreveu ele,¹⁰ "foram convidados a participar, e nenhum dos mais célebres artistas de Viena deixou de comparecer. Eu e minha orquestra, evidentemente, entramos." O programa incluía também *Wellingtons Sieg*, ou *Die Schlacht bei Vittoria*, que o povo inglês gosta de chamar de *Sinfonia da Batalha*, a mais trabalhada, extensa e musicalmente dúbia das peças de Beethoven feita apenas por dinheiro; teve uma carreira esplendidamente triunfante e rendeu muito dinheiro a Beethoven. Voltou a figurar nos concertos de novo em 2 e 4 de janeiro de 1814, quando o programa foi repetido, e de novo no concerto de caridade para as vítimas de guerra em fevereiro de 1814, quando se tocou a oitava sinfonia. Na verdade, o relato de Spohr referente ao concerto de dezembro não menciona *Wellingtons Sieg*, obra talvez por demais excentricamente vulgar para um músico tão sério, mas detém-se no sucesso da sétima sinfonia, cujo *allegretto* foi bisado em todas essas apresentações. O concerto de caridade rendeu 4.006 *gulden*

⁹ Emily Anderson. *The Letters of Beethoven*. Londres, Macmillan, 1961. Carta 166, de março de 1808.

¹⁰ Ludwig Spohr. *Autobiography*. Trad. ingl., Londres, Reeves and Turner, 1878.

de lucro líquido, e as apresentações posteriores tiveram também público numeroso e entusiasta, embora fosse da natureza dos espetáculos de caridade os custos excepcionalmente elevados dos ingressos e os ganhos de Beethoven provavelmente não fossem tão consideráveis.

Não há registros completos das finanças desses acontecimentos, mas restam alguns dados esparsos. Eram essencialmente um jogo de perde e ganha quando ele, ou alguns de seus amigos ricos, decidiam financiá-los e publicar obras novas; a primeira apresentação da sétima sinfonia foi patrocinada por um grupo de amigos e patrões ricos de Beethoven. O apogeu desses concertos deu-se no *Kärntnerthor Theater* em 7 de maio de 1824, quando se ouviu pela primeira vez a nona sinfonia num concerto gigante que incluía a abertura *Die Weihe des Hauses* e o *Kyrie, Credo e Agnus Dei* da missa em ré, tocada como “três hinos latinos” para burlar a proibição da apresentação de música litúrgica no teatro.

Em 1824 Beethoven chegou a um estado no qual lhe pareceu quase impossível ter cabeça para qualquer problema prático. A estréia da nona sinfonia foi a princípio oferecida a Berlim; eloqüente solicitação de amigos vienenses patrocinadores leais persuadiu-o a consentir em que Viena a ouvisse em primeira mão, mas foi quase derrotado pela questão quanto a onde fazer a apresentação e, quando tudo estava arranjado, discutiu com amigos e auxiliares, mandando cancelar o concerto quando já era demasiado tarde. Afinal, a primeira apresentação deu-se no *Kärntnerthor Theater*, que lhe custou 300 *gulden* em aluguéis e serviços; coro e orquestra, ambos ampliados com acréscimo de amadores — a orquestra veio a ter 20 violinos, dez violas, 12 celos, 12 contrabaixos e contando com instrumentinos em dobro, superlotando o poço da orquestra e espalhando-se pelo palco — custou mais 400 *gulden*. O concerto foi triunfal e a renda bruta elevou-se a 2.200 *gulden*, mas pagas as despesas Beethoven ficou com apenas 420 *gulden*. A segunda apresentação, em 23 de maio, domingo, incluía a sinfonia num programa um tanto mais leve (constava, por exemplo, a ária *Di tanti palpiti*, do *Tancredi* de Rossini); essa segunda apresentação foi programada pela administração do teatro, que ofereceu a Beethoven 1.200 *gulden* e participação em metade de todos os lucros acima daquela cifra. Um dia excepcionalmente belo de primavera parece ter deixado o público indisposto a passar a tarde no teatro, e embora Beethoven fosse compensado pelos escassos ganhos do primeiro concerto, a administração teve um prejuízo de 800 *gulden*.

Enquanto Beethoven dava novo *status* ao concerto tomando-o veículo para suas obras maiores e mais ambiciosas, outras sociedades amadoristas surgiam em Viena, floresciam tão auspiciosamente quanto podiam e definharam de novo durante os 25 anos de sua carreira pública. Muitas delas tocavam a música de Beethoven o melhor possível e ele considerava o esforço delas sem entusiasmo nem gratidão, de um lado porque

não lhe pagavam direitos de execução e de outro porque algumas delas executavam as obras de maneira atroz. A mais importante dessas sociedades, a *Gesellschaft der Musikfreunde*, demonstrou a capacidade de adaptar-se à medida que se mudavam as condições e de continuamente favorecer a música desde a sua fundação.

A sociedade surgiu das comissões temporárias de homens e mulheres da aristocracia bem como músicos que programavam concertos de caridade na Viena ferida de guerra. Como a guerra tornou cada vez mais difícil à nobreza manter suas próprias orquestras individuais, companhias de ópera e corais como faziam em tempos de paz, os organizadores de grandes concertos em favor das vítimas de guerra formaram um grupo de músicos notáveis e Josef Ferdinand Sonnleithner, o libretista de *Fidelio* e secretário dos teatros da corte, para organizar uma sociedade musical em vez da música doméstica que haviam perdido. A *Gesellschaft* começou em 1813 com o objetivo, segundo seus estatutos, de "o progresso da música em todos os seus aspectos". Planejou-se e inaugurou-se um conservatório em 1817 sob a direção de Raphael Kiesewetter, baixista, violinista, regente e musicólogo cuja carreira no serviço público terminou com a guerra e cuja experiência administrativa e como membro fundador da sociedade fizeram dele o homem adequado para dar vida à nova organização. Tinha de ser aprimorado o gosto público, tinha de estimular-se novos músicos e, quando necessário, obter apoio financeiro. A *Gesellschaft* abriu uma biblioteca para empréstimo de livros de música e tinha seu periódico próprio. Por muito tempo não cuidou de comprar sede própria, mas instalou-se na casa de Sonnleithner para questões administrativas e no Redoutensaal para os concertos, embora considerasse o aparecimento em público, numa cidade onde sempre havia música, uma atividade menos importante que os demais objetivos proclamados.

Os concertos da *Gesellschaft* não contava com orquestra própria, mas grupavam a costumeira orquestra semi-amadorista para tocar quase sempre sob a regência de um maestro profissional e de reputação firmada. Kiesewetter foi um dos poucos amadores a reger um de seus concertos; o seu programa, em 1816, foi o primeiro a incluir uma obra de Beethoven, mas inaugurou um período de 19 anos durante o qual quase todo concerto incluía uma obra de vulto de Beethoven.

Em 1817, ano em que a *Gesellschaft* fundou o Conservatório de Viena, um grupo dos seus membros influentes instituiu também séries regulares de concertos de câmara, a que chamaram *Abendunterhaltungen*, nos quais só tinham ingresso os membros da sociedade e seus convidados, transformando a música de câmara pela primeira vez em outra forma de música pública. A *Abendunterhaltungen* executou cantos e umas poucas obras instrumentais de Schubert durante os últimos 12 anos de sua vida, e foi a primeira organização a fazer-se ouvir além do amplo círculo de ami-

gos burgueses e aristocráticos que se reuniam para ouvir sua música em particular.

Não se ouviram concertos puramente profissionais em Viena até 1842, quando o compositor Otto Nicolai, naquela época *Kapellmeister* da Ópera Imperial, deu um concerto com a orquestra da ópera no Redoutensaal em favor das viúvas e órfãos de membros finados, instituindo uma pensão anual conhecida até hoje como "Nicolai Concert". Só em 1860 a orquestra seguiu o exemplo da orquestra palaciana de Munique e obteve permissão para dar concertos regulares sempre que seus membros estivessem isentos de funções na ópera, vindo a transformar-se assim na Sociedade Filarmônica de Viena.

Não obstante a glorificação do concerto público por Beethoven, nas cidades em que a ópera estava ligada à corte e a exibições de magnificência social, a música orquestral continuou secundária à música dramática. Não há razão alguma para considerar a ópera como gênero "aristocrático" e a sinfonia como algo essencialmente de "classe média", mas foi nas cidades onde a ópera não era um entretenimento especial ardorosamente amparado pela realeza e pelos grandes da sociedade que o concerto adquiriu igualdade de estima com os gêneros socialmente maiores. O fracasso de Wagner em estabelecer concertos profissionais regulares em Dresden nos anos 1840 mostra que a devoção oficial à ópera persistiu por muito tempo após a morte de Beethoven.