

# Liszts Verhältnis zur Accademia di Santa Cecilia Zunftdenken und verdeckte Einflußnahme

Johann HERCZOG  
Università degli Studi di Lecce

Es mag auf ersten Blick erstaunen, daß in Italien, das gemeinhin durchaus als Metonymie für geradezu überschäumende Musikalität herhalten kann, die Entstehung von musikalischen Ausbildungsstätten im modernen Sinne, verglichen etwa mit von französischer oder deutscher Kultur bestimmten Ländern, insgesamt relativ spät vonstatten geht.<sup>1</sup> Andererseits kommt man kaum an der schlichten historischen Wahrheit vorbei, daß institutionalisierter Musikunterricht nirgendwo in Europa auf eine solch große Vergangenheit zurückblicken kann wie eben auf der Apenninenhalbinsel. Bekanntlich gab es in italienischen Städten bereits seit dem 16. Jahrhundert ‚Konservatorien‘, in Neapel und in Venedig sogar jeweils vier, die ihren Höhepunkt dann im 18. Jahrhundert erleben sollten.<sup>2</sup> Doch waren diese, wie ihr Name besagt, von ihrem Selbstverständnis her auf einem Begriff begründet, dem der musikalische Aspekt ursächlich eher fernlag. In der Tat umschreibt das Etymon *conservatorio* ursprünglich nichts mehr als ein Waisenhaus, in dem freilich auch handwerkliche und schließlich ebenso musikalische Ausbildung angeboten wurden.<sup>3</sup> Allerdings verfielen diese originär italienischen Musiker-

<sup>1</sup> Vgl. Musikschul- bzw. Konservatoriumsgründungen in Paris (1795), Mailand (1808), Prag (1811), Warschau (1810), Wien (1817), Marseille (1821), Brüssel (1824), Amsterdam (1826), Lüttich (1826), Neapel (1826), Kopenhagen (1827), München (1830), Genf (1835), Pest-Buda (1840), Berlin (1850). Die jeweils frühe Entstehung der Konservatorien von Mailand und Neapel sollte indessen nicht beirren: Beide verdanken ihre Geburt und Entwicklung französischem Einfluß zur Zeit napoleonischer Verwaltung; ersteres konstituierte sich auf Dekret des Vizekönigs Eugen Napoleon, letzteres wurde im Vorfeld ebenso von wechselnder französischer Administration vorbereitet und gefördert.

<sup>2</sup> Vgl. F. Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli, 1880–82 sowie D. Arnold, *Orphans and Ladies. The Venetian Conservatories (1690–1797)*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1962/63, 89th Session, S. 31–47.

<sup>3</sup> Die musikalische Ausbildung in den ‚Konservatorien‘ konnte frühestens ab dem Moment einsetzen, als der Berufsstand der Musiker, nach langen Jahrhunderten sozialer Ausgrenzung, endlich als ehrbar erachtet wurde. Hier sollte man bedenken, daß der Kirchenbann über gemeine Musiker von Sixtus IV. erst 1480 endgültig aufgehoben wurde.

schmieden mit der Zeit, lediglich in Neapel fand ein fließender Übergang zur zeitgemäßen Einrichtung statt durch Zusammenschmelzen der antiken Konservatorien: Auf diese Weise entstand das heutige Conservatorio San Pietro a Majella, während in anderen Städten Italiens ein grundlegender Neuanfang von Nöten war.

Es bedarf keiner weiteren Klärung, daß im päpstlichen Rom von jeher besondere Verhältnisse herrschten. Zwar wird in der Ewigen Stadt sogar schon im späten 15. Jahrhundert, unter Sixtus IV., eine Musik- oder vielmehr Gesangsschule erwähnt, die an das Ospedale di Santo Spirito angegliedert war; doch ein Konservatorium, wie am Vesuv und in der Lagunenstadt, erwuchs daraus nicht. Das Conservatorio di Santa Cecilia ist somit ein ziemlich junges Gebilde, es wurde, wenn auch nach langwierigen Gründungsbeschlüssen, erst 1877 eröffnet – vorerst bezeichnenderweise als *liceo musicale*, denn der Terminus *conservatorio* war in Italien, wie bereits dargelegt, historisch belastet. Will man aber die Hintergründe dieses bedeutenden Ereignisses, samt seiner auffallenden Verspätung, besser verstehen, tut man gut daran, die Erinnerungen des wohl eifrigsten Initiators durchzulesen, die dieser 1910 in der florentinischen „La Nuova Musica“ veröffentlichte:

Nel 1869, trovandomi io molto affollato di allievi, la maggior parte stranieri e dilettanti, sentii il desiderio di dar opera altresì, perché non mancasse in Roma, l'istruzione di quei giovani studenti che, pur dotati di ingegno, non avessero modo di retribuire con debito onorario il professore.

A quest'uopo, ebbi l'idea di fondare un corso gratuito, dal quale trasse la sua vera e propria origine l'odierno fiorente Liceo di Santa Cecilia; ed ecco in qual modo. La classe venne in breve frequentata da tanti scolari, ch'io fui costretto ad aggregarmi due miei alunni, già abbastanza provetti, in qualità di maestri. Fortuna volle che per la mia scuola potei ottenere ospitalità nella modesta residenza dalla Pontificia Congregazione ed Accademia di S. Cecilia, istituzione fondata, come è noto, nel XVI secolo dal Palestrina, la quale non per anco aveva scopo didattico, ma si restringeva a conferire diplomi di benemerita, ovvero, e principalmente, rilasciava un diploma, previo esame, per attestare la capacità artistica di coloro che si destinavano ad esercitare l'arte musicale nelle chiese, i quali, se non muniti di quel documento, erano sottoposti ad una ammenda.

Il mio esempio venne poscia imitato dal Pinelli, per il violino; dal Forino Ferdinando per violoncello, dall'Orsini e dalla Signorina Cortini – ora signora Falchi – per il canto. Questo era, a quel tempo, il solo istituto pubblico d'insegnamento musicale che esistesse in Roma. Dopo l'870, la 'Pontificia Congregazione ed Accademia di S. Cecilia' ottenne dallo Stato il nome di Regia Accademia di Santa Cecilia. In seguito a pressioni esercitate da tutti noi sulle Autorità Governative del Regno, ed esposto al Ministro della Pubblica Istruzione come esistessero in quella Accademia, alcune scuole nelle quali gli alunni, abbastanza

numerosi, ricevevano l'istruzione gratuita da maestri che non percepivano alcun emolumento, si poté subito ottenere che Scuole, Maestri e allievi fossero dal Governo presi nella debita considerazione. Né poca efficacia esercitarono, in realtà, i precedenti storici dell'Accademia, tanto che il Ministro Bonghi non esitò a riconoscere che si dovesse dare incremento alla istituzione, sia col concederle un più ampio locale sia procurando assenti rispondenti ad una Scuola completa, annessa all'Accademia.

Era in verità, mio primo vivo e forte desiderio fondare in Roma una Scuola di P. F. con la quale non solo si continuasse la tradizione, già gloriosa, della Scuola Romana – e mondiale – del Clementi, tradizione preziosa segnatamente per la interpretazione delle opere di quel Maestro e degli altri a lui contemporanei o antecessori, ma si rinvigorisce altresì sotto la sapiente azione della scuola moderna del Liszt – il Paganini del pianoforte – il quale visse lungo tempo in Roma e vi segnò un'orma profonda.<sup>4</sup>

Autor des betreffenden Artikels war Giovanni Sgambati; sein Rückblick erweist sich als äußerst aufschlußreich, da er verschiedene Voraussetzungen des römischen Konservatoriums und seiner Konstitution beschreibt. Schließlich – und das ist im gegebenen Zusammenhang entscheidend – wird

<sup>4</sup> [Als ich 1869 mit Schülern überlastet war, die zum größten Teil aus Ausländern und Dilettanten bestanden, fühlte ich den Wunsch, damit es in Rom nicht fehlte, mich ebenso der Unterweisung jener jungen Studenten zu widmen, die, obwohl begabt, nicht die Möglichkeit hatten, den Lehrer gebührend zu vergüten.

Zu diesem Bedarf kam mir der Gedanke, einen kostenlosen Kurs einzurichten, dem das heute blühende Liceo di Santa Cecilia seinen wahren und eigentlichen Ursprung verdankt; und dies wie folgt. Die Klasse wurde in kurzem von so vielen Schülern besucht, daß ich mich gezwungen sah, zwei meiner ehemaligen Alumnus, die genügend bewandert waren, als Hilfslehrer heranzuziehen. Das Glück wollte, daß ich für meine Schule in der bescheidenen Residenz der Päpstlichen Kongregation und Akademie Santa Cecilia Aufnahme finden konnte, eine Institution, die bekanntlich im 16. Jahrhundert von Palestrina gegründet wurde, die aber durchaus keinen didaktischen Zweck verfolgte, sondern sich auf die Vergabe von Verdienstdiplomen beschränkte, oder, und vor allem, nach vorhergehender Prüfung Diplome verlieh, um die künstlerische Befähigung jener zu bescheinigen, die sich der Musikausbildung in den Kirchen widmeten und ohne dieses Dokument mit einer Buße belegt wurden.

Mein Beispiel wurde hernach von Pinelli imitiert, für die Violine; von Ferdinando Forino für das Violoncello, von der Orsini und der Signorina Cortini – nunmehr Signora Falchi – für den Gesang. Dies war damals das einzige öffentliche Institut für Musikunterricht, das es in Rom gab. Nach 1870 erhielt die „Päpstliche Kongregation und Akademie Santa Cecilia“ vom Staat den Namen Königliche Akademie Santa Cecilia. Infolge des Drucks, den wir alle auf die königlichen Regierungsbehörden ausübten, und als dem Unterrichtsminister unterbreitet wurde, daß es in jener Akademie Schulen gab, in denen die Schüler, ziemlich zahlreich, kostenlose Unterweisung von Lehrern erhielten, die kein Gehalt bezogen, konnte man sofort durchsetzen, daß Schulen, Lehrer und Schüler von der Regierung in angemessene Erwägung gezogen wurden. Nicht wenig nützlich waren dabei fürwahr die historischen Präzedenzen der Akademie, so sehr, daß der Minister Bonghi nicht zögerte, anzuerkennen, daß man die Institution fördern müsse, sowohl durch die Bewilligung einer geräumigeren Lokalität als auch durch die Zubilligung von all dem, was einer vollständigen, der Akademie angegliederten Schule gebührte.

Wahrhaftig war es ein starker und lebhafter Wunsch von mir, in Rom eine Klavierschule zu gründen, mit der die ehemals glorreiche Tradition von Clementis römischer – und weltumfassender – Schule, eine wertvolle Tradition, die durch die Interpretation der Werke dieses Meisters und seiner Zeitgenossen oder Vorgänger gezeichnet war, nicht nur fortgeführt, sondern ebenso unter der weisen Einwirkung der modernen Schule Liszts – des Paganini des Klaviers – wiederbelebt würde, der für lange Zeit in Rom lebte und dort eine tiefe Spur hinterließ.]

R. Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Milano, 1970, Bd. II, S. 346 f. – Es scheint angebracht darauf hinzuweisen, daß die Kongregation keineswegs von Palestrina gegründet wurde, wenn er auch dieser sehr bald beitrug; Sgambati erlag hier einem Irrtum, möglicherweise einem im Umkreis der Akademie angelegten Gründungsmythos, der aus dem Wunschenken nach einer bedeutenden Ahnenreihe entstanden sein könnte.

von ihm auch Liszt, der Wahl-Römer, genannt: Grund genug, genauer zu untersuchen, in welcher Weise er vor, während und nach der Entstehung besagter Institution auf diese auch tatsächlich Einfluß nehmen konnte und ob er es überhaupt wollte. Allerdings erscheint dabei unerlässlich, auf Geschichte und Wesen der altherwürdigen Accademia di Santa Cecilia einen kurzen Blick zu werfen, da das spätere Konservatorium gleichen Namens aus dieser erwuchs, ein Fakt, der übrigens heute noch für begriffliche Verwirrungen sorgt.

Bekanntlich wurde die Congregazione di Santa Cecilia offiziell 1585, durch die Bulle *Rationi congruit* von Sixtus V., aus der Taufe gehoben, nachdem ihre ersten Mitglieder bereits Jahre zuvor, gefördert von Gregor XIII., sich zu einer *sodalitas* zusammengefunden hatten.<sup>5</sup> Zwar stand bei der Gründung zweifellos auch gegenreformatorisches Ideengut Pate – Filippo Neris Bewegung hatte eben Modellcharakter –, doch der Hauptzweck war rein korporativ und eigentlich zur totalen Kontrolle des musikalischen Lebens in Rom erdacht, vornehmlich die Kirchenmusik betreffend. Die Kompetenzen der neuen Kongregation berührten essentielle Gebiete wie Lizenzvergaben, sei es zur Ausübung musikalischer Tätigkeit in den Kirchen, zur Ausbildung von Sängern und Instrumentalisten oder zum Druck musikalischer Erzeugnisse. Es darf also nicht überraschen, wenn so gewichtige, letzten Endes zunftgerechte Privilegien in den folgenden Jahrhunderten stets die Mißgunst einer bestimmten Gruppe erweckten, die sich sonst als wahre und berufene Verwalterin der Kirchenmusik wähnte, nämlich der Päpstlichen Kapelle. Die Animositäten zwischen der Kongregation und den *Cappellani Cantori Pontifici* – unter ständiger Anrufung des Papstes – durchziehen die römische Musikgeschichte wie ein Leitmotiv. Die Differenzen wurden selten und nur mit Vorbehalten überbrückt, so durch außergewöhnliche Persönlichkeiten wie den vielseitigen Orazio Griffi (1566–1624) oder den verdienten Palestrina-Forscher Giuseppe Baini (1775–1844), die beide sowohl päpstliche Sänger als auch Cäcilianer waren. Es gilt jedoch herauszustellen, daß der Kongregation seit ihrer Entstehung fast ausnahmslos alle großen Musiker angehörten, die jemals länger in Rom wirkten.<sup>6</sup> Ihre inneren Strukturen waren genauso minuziös geregelt wie die dabei bekleideten Ämter, sie erstreckten sich vom mächtigen Kardinal-Protektor, über den Monsignore

<sup>5</sup> Für eine umfassende Darstellung der Geschichte der Akademie siehe R. Giazotto, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Bde. I–II, Milano, 1970.

<sup>6</sup> Unter anderen Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Orazio Benevoli, Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli, Agostino Steffani, Niccolò Jommelli, Baldassare Galuppi, Pasquale Anfossi, Muzio Clementi.



Primicerius, den nach Fachgebieten zusammengesetzten Rat, den Kämmerer und den Sekretär bis hin zu den niedrigen Rängen. Dabei ergibt sich freilich das Bild, daß die Kongregation mit der Zeit, außer der unbestreitbaren fachlichen Kompetenz – die vor allem in der eifersüchtig gehüteten und ausgeübten Kontrollfunktion Ausdruck fand – gleichfalls von Administrationswut und einer leidenschaftlichen Vereinsmeierei charakterisiert war. Nicht zuletzt dieser Umstand trug dann wohl zu ihrem seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert einsetzenden Verfall bei, der allerdings auch durch politische und ideologische Faktoren ausgelöst wurde; diese wären logischerweise allesamt auf die Aufklärung und im allgemeinen auf die Französische Revolution mit ihren einschneidenden Folgen zurückzuführen.

Die Dekadenz der ehemals stolzen Vereinigung hielt auch nach den napoleonischen Wirren und der Rückkehr des Papstes nach Rom an, ein Sachverhalt, der sich übrigens auch in der aus den Fugen geratenen römischen Kirchenmusik voll niederschlug. Nicht umsonst machte der Kardinal Pietro Ostini, Erzbischof von Jesi, 1838 in einem Edikt auf deren traurige Situation aufmerksam.<sup>7</sup> Allerdings stand dem Kirchenfürsten beratend ein großer Komponist zur Seite, den man eigentlich kaum in dieser Gewandung vermuten würde: Gaspare Spontini, der erst kurz zuvor, als erster auswärtiger Musiker, in die Kongregation aufgenommen worden war.<sup>8</sup> Der exzentrische und alternde Meister, der seinen künstlerischen Zenit zu diesem Zeitpunkt schon längst überschritten hatte, fühlte sich wegen seiner exklusiven Erwählung verständlicherweise geschmeichelt und wähnte, mit der heruntergekommenen Kirchenmusik in seiner Heimat ein Betätigungsfeld gefunden zu haben, auf dem er sich erträglich profilieren konnte. Folglich reiste er von Berlin nach Rom an und stürzte sich mit großem Ehrgeiz in die Arbeit, die dekadente, verweltlichte Musik in den Gotteshäusern des Kirchenstaates zu reinigen und auch das Ansehen der – etwa ab diesem Zeitpunkt auch als Akademie bezeichneten – Kongregation aufzupolieren, vornehmlich durch die Einbindung von international anerkannten Künstlern. Es bleibt anzumerken, daß er mit dem ersten Teil seines Vorhabens letztlich nichts erreichte: Er strauchelte im intriganten Gestrüpp, das sich ihm in der konservativen und schwerfälligen römischen Kurie stellte, nicht zuletzt durch die listigen Manöver von Giuseppe Baini, der in diesem Fall, wenn auch verdeckt, eher die spezifi-

<sup>7</sup> Siehe *Editto contro l'abuso delle musiche teatrali* vom 27. November 1838, zitiert nach R. Giazotto, Bd. II, S. 78 f.

<sup>8</sup> Spontini läßt in seinem 1839 abgefaßten *Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa* sogar durchblicken, daß er selber der eigentliche Urheber von Ostinis Edikt gewesen sei. Vgl. ebenda, S. 89.

schen Interessen der Päpstlichen Kapelle vertrat.<sup>9</sup> Zum zweiten präsentierte er jedoch am 15. Januar 1839 ein Schriftstück, in dem er vierundzwanzig illustre Meister als Ehrenmitglieder vorschlug. Diese Liste enthielt auch den Namen vom *Sign. Liszt Ungarese, compositore di musica strumentale e celebre suonatore di Piano-Forte*.<sup>10</sup>

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Liszt zum Cäcilianer berufen wurde, weil er gerade in jenen Tagen zum ersten Mal die römische Musikszene betrat. Die Tatsache, daß die gleiche Ehre auch anderen virtuosen Pianisten, wie Czerny oder Thalberg, und gefeierten Opernkomponisten, wie Donizetti oder Auber, widerfuhr, zeugt vielmehr davon, daß es den Verantwortlichen vor allem darum ging, die zumindest äußerliche Häutung von einem unbeweglichen lokalen Kirchenmusikverein zur nunmehr gleichermaßen weltlich orientierten, aufgeschlossenen Körperschaft zu vollziehen. So bleibt es allenfalls erstaunlich, daß dem eleganten Viseur selbst sein Privatleben – bekanntlich reiste er mit der Gräfin d’Agoult – für die Auszeichnung nicht abträglich wurde. Künftig sollte nicht einmal mehr die katholische Konfession Vorbedingung für eine Mitgliedschaft sein, wie es etwa die Fälle Mendelssohn (1842) und Wagner (1876) zeigen. Im übrigen trug die mondäne Revitalisierung in der Folgezeit noch bemerkenswertere Blüten, als nämlich in der Akademie ebenso Sänger und Sängerinnen, Schauspielerinnen und Balletttänzerinnen – freilich stets mit nachweislichem Verdienst um die Tonkunst – Aufnahme fanden.

Für Liszt war die Berufung als Ehrenmitglied eine willkommene Anerkennung, doch vorerst ohne praktische Bedeutung; dies sollte sich erst ab 1861 ändern, da er tatsächlich begann, nunmehr mit festem Wohnsitz in Rom, seinen Status als Cäcilianer konsequent und gewissenhaft wahrzunehmen. Damit besaß er gegenüber anderen berühmten, auswärtigen Akademikern – welche selten oder nie in der Ewigen Stadt weilten – ein schmeichelhaftes, doch ebenso fragwürdiges Privileg. Die sich seit 1839 kontinuierlich häufenden, renommierten Neuzugänge bedeuteten nämlich keineswegs, daß die ehrenwerte Akademie wirklich an internationaler Tragweite gewann: In den mit formalem Aufwand einberufenen, penibel protokollierten Sitzungen wurden weiterhin lokale, oft belanglose Tagespunkte abgehandelt, wie es scheint freilich mit großem rhetorischen Einsatz, was die Beteiligten

<sup>9</sup> Die Rivalität zwischen Spontini und Baini artete dann in eine richtige Rangelei aus und entzündete sich unter anderem auch an der Frage, wer denn in der einberufenen Kommission zur Reform der Kirchenmusik den Vorsitz übernehmen sollte. Vgl. ebenda, S. 90.

<sup>10</sup> Vgl. ebenda, S. 100.

äußerst genossen.<sup>11</sup> Man muß jedoch offen zugestehen, daß es im päpstlichen Rom, das als Staatsgebilde mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert immer mehr zu einem historischen und gesellschaftlichen Anachronismus verkam, kaum anders möglich gewesen wäre.

Die Langsamkeit, mit der das Projekt eines Liceo Musicale vorangetrieben wurde – Anläufe dazu hatten bereits 1826 Baini und 1839 Spontini unternommen<sup>12</sup> –, erklärt sich allerdings nicht nur aus der unproduktiven Debattierfreude, die häufig genug zur vorsorglichen Absicherung von Ämtern, Kompetenzen und Pfründen innerhalb der geplanten Institution diene. Man muß sich vergegenwärtigen, daß in Italien, und selbst in Rom, die Musikkultur unverändert und fast ausschließlich von der Oper, das heißt von vokaler Musik, bestimmt war: ein Umstand, der die Notwendigkeit eines Instrumentalunterrichts nach zeitgemäßen technischen Kriterien nicht in vollem Umfang erkennen ließ.

So darf es nicht verwundern, daß die entscheidenden Schritte schließlich von Personen unternommen wurden, die sich der Instrumentalmusik verschrieben hatten. Es handelte sich um junge Enthusiasten, die sich ab 1861 allesamt um Liszt scharten und unter denen vor allem Giovanni Sgambati und Ettore Pinelli hervorstachen. Diese hatten übrigens bereits seit den fünfziger Jahren versucht, das römische Musikleben umzukrempeln und der einseitigen Fixierung auf die Oper entgegenzuwirken. Hauptinitiator war dabei zunächst Pinellis Onkel, Tullio Ramacciotti: Der ausgezeichnete, teils in Paris geschulte Geiger, der später auch von Liszt geschätzt und frequentiert wurde, gründete 1852 ein Streichquartett – durchaus nicht selbstverständlich im damaligen Rom –, um dem Publikum zeitgenössische Instrumentalmusik zu präsentieren. Die anfangs nur schlecht und vor allem von Ausländern besuchten Konzerte hatten letztlich offenbar doch einen gewissen Erfolg, so konnte auch das Programm ständig behutsam erweitert und verfeinert werden. Auf diese Weise konnten die wenigen interessierten Römer Bach, Beethoven, Schubert, Cherubini und sogar Liszt kennenlernen. Es bleibt festzuhalten, daß die Accademia di Santa Cecilia all diese Unter-

<sup>11</sup> Die im Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia aufbewahrten Protokolle vermitteln darüber ein anschauliches Bild.

<sup>12</sup> Baini hatte am 12. Mai 1826 Leo XII. ein „Voto circa l'erezione di una scuola di canto nella Casa d'Industria esistente alle Terme di Massimiliano, dette Diocleziane, e progetto di un Conservatorio di Musica“ unterbreitet. Das Projekt wurde trotz päpstlicher Approbation nicht weiterverfolgt. Vgl. M. Rinaldi, *Il Conservatorio di Musica „Santa Cecilia“ di Roma*, Roma, 1975, S. 12 f. Spontinis entsprechende Aktivität wird aus einem vom Primicerius Zacchi an ihn gerichteten Brief von 1840 ersichtlich; dabei wird auch angemerkt, daß die geplante Institution zum Wohle der Kirchenmusik dienen und Spontinis Namen tragen sollte. Vgl. Giazotto, Bd. II, S. 101 f.

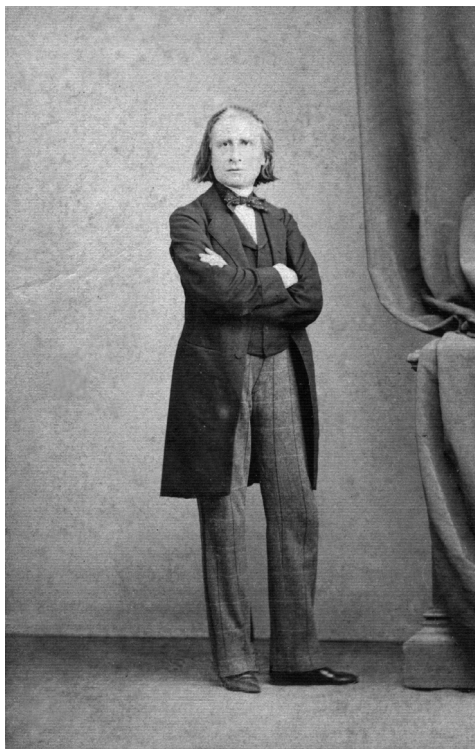


Abbildung 1: Liszt am Anfang der 1860er Jahre  
(Photo D'Alessandri Roma) aus dem Sgambati-Nachlaß  
(Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften)

nehmungen durchaus mit Wohlwollen verfolgte, um so mehr, da sowohl Ramacciotti als auch sein Neffe Pinelli, wie der umtriebige Sgambati, schon in jungen Jahren zu Akademikerehren gekommen waren.<sup>13</sup>

Liszt fand folglich 1861 in Rom immerhin eine kleine Gemeinschaft vor, die sich beflissen um die Darbietung und Verbreitung von guter Instrumentalmusik bemühte. Er besuchte die Künstlerkreise, griff bei improvisierten Hauskonzerten auch selber in die Tasten und wurde sehr schnell zur *anima dei cenacoli musicali romani*.<sup>14</sup> Es überrascht nicht, daß er von den jungen, kühnen und begeisterten Musikern zur Leitfigur auserkoren wurde: Der

<sup>13</sup> Gerechterweise muß man hier aber ebenso die Aktivitäten der 1821 gegründeten Filarmonica Romana erwähnen, die zwar nicht umhin konnte, dem Belcanto ihren Tribut zu zollen, doch gleichzeitig bestrebt war, ernste und oratoriale Aufführungen zu organisieren, wobei neben vom Publikum weniger akzeptierten Bühnenwerken, wie Mercadantes *La Vestale*, auch Mozarts *Requiem* und Rossinis *Stabat Mater* erklangen. Vgl. R. Giazotto, Bd. II, S. 335 ff.

<sup>14</sup> Vgl. ebenda, S. 337.

sympathische Maestro verkörperte als anerkannte Autorität nicht nur das Modernste, was die europäische Musik überhaupt bieten konnte, er war hilfsbereit, zudem von Manieren, die in der römischen Hautevolee zwar manchmal aneckten, aber die progressive Jugend sicherlich entzückten;<sup>15</sup> er bot sich gerade wie gerufen an zum künstlerischen Richtungsweiser, um den Jahrhunderte alten, opernbesessenen Geschmack sowie den feudal-paternalistisch – und nicht zuletzt kurial – durchsetzten Muff in der Ewigen Stadt fortzuwehen. Als Lehrer war er äußerst begehrt, rasch bildete sich um ihn eine *scuola romana* heraus, der eine Reihe von begabten Pianisten (Carlo Lippi, Camillo Giucci, Pietro Boccaccini, Maria Giuli und Cecilia Mazza) angehörten. Es waren herrliche kammermusikalische Abende, die unter eifriger Beteiligung der ehrgeizigen Eleven auch in Liszts jeweiligen Logis stattfanden, so daß dieser später gern eine Photographie mit seinen Getreuen in seinem Arbeitszimmer in Pest verwahrte und durchaus nostalgisch von *notre petite Academie Musicale de Santa Francesca Romana* sprach.<sup>16</sup>

Herausragende Gestalt in diesem Kreis war Giovanni Sgambati, Musterschüler, Adlatus und Faktotum in einem, der für den verehrten und geliebten Meister, angefangen von verantwortungsvollen Aufgaben, wie Einrichtungen, Reinschriften und Transkriptionen von Noten und Partituren, bis hin zu prosaischeren Tätigkeiten, wie die Anschaffung von bestimmten Zigarrensorten, alles besorgte und insgesamt von großem praktischen Nutzen war.

Doch Liszt pflegte auch mit gesetzteren Herrschaften des öffentlichen Lebens in Rom einen regen gesellschaftlichen Umgang. Abgesehen von seinen ‚improvisierten‘ Auftritten in den Adelspalästen zögerte er nie, bei Wohltätigkeitskonzerten aktiv und gewichtig mitzuwirken, so 1864 im Castro Pretorio und 1865 auf dem Kapitol.<sup>17</sup> Schließlich besuchte er emsig die Sitzungen der Accademia di Santa Cecilia, und wenn er verhindert war, ließ er sich nach aller Form entschuldigen.<sup>18</sup> Sein Verhältnis zur Akademie mußte indessen zwangsläufig durch deren Struktur und Selbstverständnis kondi-

<sup>15</sup> Es war vor allem sein Auftreten Frauen gegenüber, das Roms konservative ‚schwarze Aristokratie‘ mißbilligend registrierte: Mal küßte er einer Dame zu galant die Hand, mal verweilte sein Blick zu lange an einem schönen Rückenausschnitt. Vgl. A. de Angelis, Francesco Liszt a Roma, in: *Rivista Musicale Italiana*, XVIII, 1911, S. 330 ff.

<sup>16</sup> Vgl. R. Giazotto, Bd. II, S. 340.

<sup>17</sup> Über Liszts öffentliche Auftritte in Rom, wie auch die beiden hier erwähnten, wurde im „Osservatore Romano“ stets mit größter Anerkennung berichtet. Vgl. D. Legány, Liszt in Rom – nach der Presse, in: *Studia Musicologica*, XIX, 1977, S. 92 ff. und S. 96.

<sup>18</sup> Siehe Entschuldigungsbrief an den Sekretär der Akademie vom 30. Januar 1868. Vgl. L. Eöszé, *119 római Liszt dokumentum*, Budapest, 1980, S. 136.





Abbildung 2: Liszt-Studenten mit der Büste des Meisters, links stehend: G. Sgambati  
 Photo aus dem Sgambati-Nachlaß  
 (Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften)

tioniert sein. Wie bereits erwähnt, bedeutete die Öffnung für auswärtige Ehrenmitglieder kaum eine wirkliche Erneuerung, man schwelgte unverändert weiter selbstgefällig in der eigenen ehrwürdigen Tradition, ohne viel sich darum zu kümmern, was in der europäischen Musikkultur sonst noch geschah.<sup>19</sup> Liszt paßte folglich wenig in diese verknöcherte Gesellschaft. Ironischerweise hätte seine ideelle Zielsetzung um eine angemessene, reformierte katholische Kirchenmusik ihn eher einbinden müssen, mit großem Gewinn für die Kongregation. Doch seine Vorstellungen waren anders als jene der führenden Cäcilianer und maßgeblicher Persönlichkeiten in der Ku-

<sup>19</sup> Typisch erscheint eine Passage aus dem Protokoll jener Generalversammlung vom 17. Dezember 1862, in der eine Reihe von Ämtern neu besetzt werden sollten und in der auch Liszt zum *consigliere* gewählt wurde. In der festlichen Ansprache an den eben bestätigten Monsignore Primicerius Luigi de' Conti Pila-Carocci heißt es: „...questa Cong. ed Accad. già celebre e benemerita; per il che giustamente speriamo che soddisfatto e compiacente vi assidiate preposto ad un' Accademia ed istituto, che senza tema d'errare, può chiamarsi Madre e Maestra delle altre scuole, nella sublime, gentile, e nobilissima scienza della musica, istituita già da tre secoli, sotto il Pontificato del Santo Pontefice Pio V. onde meglio si eseguissero per questa parte li Venerandi decreti dell' Ecumenico Concilio Tridentino.“ Vgl. „Verbale della Congregaz. e Genle tenutasi nella Resid.<sup>a</sup> Accad.<sup>a</sup> li 17 Decem.<sup>e</sup>, presieduta da S. E. R. Mons.<sup>i</sup> Primicerio“, Archivio Storico dell' Accademia di Santa Cecilia, N° 62366, S. 53.

rie.<sup>20</sup> Natürlich konnte dem international gefeierten Meister der Respekt kaum versagt werden. Man begegnete ihm mit großer, wenn auch formeller Freundlichkeit, doch schlug dem gewandten Weltmann – ob mit oder ohne Soutane – wohl ebenso provinzielles Mißtrauen entgegen.<sup>21</sup> Seine Meinung wurde stets gehört, was dann freilich beschlossen wurde, folgte der Logik des konservativen römischen Filzes. Liszt war sich dessen offensichtlich bewußt, doch störte es ihn wenig.<sup>22</sup> Wie es manche Passagen und humorvolle Seitenhiebe in seiner Korrespondenz, aber auch einige anekdotische Überlieferungen zeigen, machte er sich keine Illusionen über die Situation der Musik in Rom.<sup>23</sup> Erklärtermaßen suchte er am Tiber jedoch eher Ruhe und Zurückgezogenheit, und wenn man romantisch die Programmatik von *Les Préludes* auf sein Leben projizieren wollte, materialisierte sich für ihn gerade dort *le calme si doux de la vie des champs*. Bezeichnenderweise vertraute er seiner Tochter in einem Brief bereits zu Anfang seines römischen Aufenthalts an, daß ihn das morgenliche Glockengeläut der umliegenden Kirchen mehr bezauberte als all die Konzerte des Pariser Konservatoriums.<sup>24</sup> Später, in der Villa d'Este zu Tivoli, mit einmaligem Blick auf die Ewige Stadt, wußte er ebenso die Lieblichkeit der *Campagna Romana* zu schätzen, die bekanntlich schon Goethe mythisch in ihren Bann zog. Musikalisch fühlte er sich reich entschädigt sonntags in der Sixtinischen Kapelle, wo er – wie er sagte – seinen Geist in den klingenden Wellen von Palestrinas Jordan baden und stärken konnte.<sup>25</sup>

Folglich nahm er auch innerhalb der Accademia di Santa Cecilia eine gelassene und durchaus loyale Haltung an – die ihm angesichts seines noto-

<sup>20</sup> Vgl. K. Hamburger, *Franz Liszt*, Budapest, 1973, S. 221.

<sup>21</sup> Die richtige Wertschätzung Liszts scheint erst mit der Säkularisation Roms nach 1870 eingesetzt zu haben. So erhielt er 1875 einen – nicht näher deutbaren – Ehrentitel von der Akademie, wofür er sich am 22. September bei deren Präsident bedankte. Vgl. L. Eöszé, S. 69 f. und S. 149.

<sup>22</sup> Bezeichnend auch sein Widerwille, in die endlosen Debatten während der Sitzungen einzugreifen: In einem Brief vom 10. Mai an eine führende Persönlichkeit der Akademie erklärt er, aus Zeitgründen am Vortag nicht auf eine Richtigstellung des Protokolls von der vorherigen Sitzung bestanden zu haben, was er nun jedoch tut, wobei er seine – übrigens ablehnende – Meinung über die erwogene Aufführung von Mendelssohns *Paulus* zum bevorstehenden Peters-Fest nochmals präzise wiederholt. Vgl. Eöszé, S. 134.

<sup>23</sup> Vgl. De Angelis, S. 329 ff. Anschauliches Bild über die römischen Musikverhältnisse liefert auch der ungarische Kapellmeister Bódog Pichler, der 1864 Liszt auf dem Monte Mario besuchte, und der wohl auch dessen entsprechende Ansichten wiedergibt. Vgl. B. Pichler, Látogatás Liszt Ferencnél, *Zenészet* 31, März 1864.

<sup>24</sup> Vgl. *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier 1842–1862*, hrsg. von Daniel Ollivier, Paris, 1936, S. 298.

<sup>25</sup> Ebenda. Auch Carl Gille teilt Liszt dann am 10. Juli 1862 mit, daß er in Rom in kontinuierlicher musikalischer ‚Fastenzeit‘ lebe, abgesehen von der Sixtinischen Kapelle. Vgl. *Liszt Ferenc válogatott írásai*, hrsg. von J. Hankiss, Bd. II, S. 540 ff. Die musikalische Praxis der Sixtina, vor allem die dort verwurzelte Miserere-Tradition, sollte übrigens in Liszts Werken merkbare Spuren hinterlassen. Vgl. Zs. Domokos, The Miserere Tradition of the Cappella Sistina, mirrored in Liszt's Works, in: *Liszt 2000. The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century*, Budapest, 2000, S. 117–134.

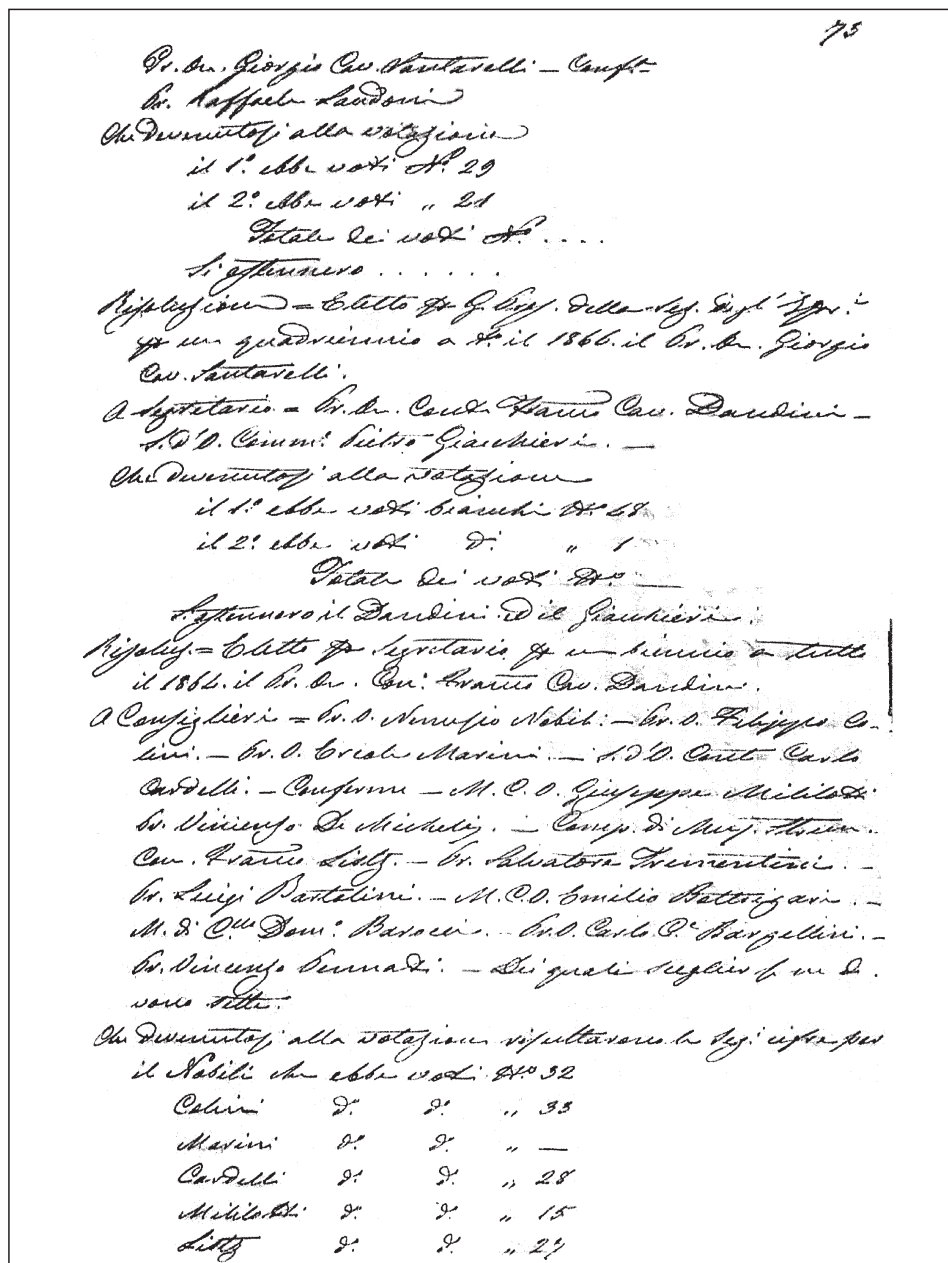


Abbildung 3: Protokoll der Generalversammlung der Accademia di Santa Cecilia vom 17. Dezember 1862, in der Liszt zum consigliere gewählt wurde (Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia, N° 62366, S. 75)

risch höflichen Wesens kaum schwer fiel – und die ihm 1862 sogar die Ehre einbrachte, unter die *consiglieri* gewählt zu werden:<sup>26</sup> eine beispiellose Auszeichnung für ein zugereistes Mitglied. Nur einmal wurde sein Ton fast schon polemisch, wenn auch nicht gegenüber der Institution, sondern deren Präsidenten, der es 1876 versucht hatte, durch seine Empfehlung an Freikarten für die ersten Bayreuther Festspiele heranzukommen. Liszts Befremden über das kleinkarierte Anliegen war doppelter Natur, und er gab diesem in einem zwar mit Achtung abgefaßten, doch auch unübersehbar belehrenden Antwortbrief Ausdruck: Erstens verwies er auf die finanzielle Förderungswürdigkeit von Wagners außerordentlichem Unternehmen, ferner ließ er sich nicht nehmen, anzumerken, daß es der Akademie schlecht anstehen würde, anlässlich der ersten *Ring*-Aufführung mittels eines Gratisbilletts repräsentiert zu sein.<sup>27</sup>

Es waren wohl Diplomatie und Bequemlichkeit, vielleicht auch Resignation und damit auch ein sich auferlegtes Desinteresse, die ihn mithin bewogen, im akademischen Umfeld bei zwei essentiellen Themen, die ihn ebenso beschäftigt hätten, äußere Zurückhaltung zu üben: die Frage der Kirchenmusik und jene der musikalischen Erziehung. Sein Engagement um diese Inhalte sollte anderswo sichtbare, auch fruchtbare Spuren hinterlassen, wenn man nur an sein – freilich episodisches – Verhältnis zu Franz Xaver Witts cäcilianischer Bewegung und an seine emblematische Bedeutung für die Budapester Musikakademie denkt.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Vgl. „Verbale della Congregaz.<sup>e</sup> Genle...“, Archivio Storico dell'Accademia di Santa Cecilia, N° 62366, S. 73 f.

<sup>27</sup> Vgl. Eöszé, S. 150.

<sup>28</sup> Liszts Korrespondenz zeigt für beide Belange lebhaftes und praktisches Interesse. Am 7. Mai 1873 wendet er sich in einem Brief aus Weimar an den Baron Augusz für die Einrichtung ‚einer eigenen Abteilung der Kirchen Musik‘ an der künftigen Musikakademie von Budapest sowie für die Berufung von Witt auf den entsprechenden Lehrstuhl. In der am 22. März 1875 in Budapest datierten Eingabe an den ungarischen Kultusminister Baron Trefort wiederholt er dieselben Empfehlungen. Vgl. *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen* 1835–86, hrsg. von Margit Prahács, Budapest, 1966, S. 159 ff. und *Franz Liszt's Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. VIII: 1823–86, Leipzig, 1905, S. 285 ff. Daß er die Gründung der Akademie zunächst in erster Linie als nationales Anliegen für Ungarn ansah, weshalb er den vorbereitenden parlamentarischen Debatten in Budapest – von Rom aus – große Aufmerksamkeit schenkte, zeigt sein Brief vom 6. Dezember 1874 an Graf Apponyi, einen glühenden Verfechter des Projekts, dessen Rede im Abgeordnetenhaus vom 8. Februar 1873 dann entscheidend zur Bewilligung der benötigten Mittel beitrug. Als guter Patriot erachtete der designierte Präsident Liszt die eigene Vergütung selbst nach der Eröffnung der Institution als zweitrangig, wie er am 21. September 1875 an Augusz mitteilt. Vgl. M. P. Eckhardt, *A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben*, in: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*, Budapest, 1977, S. 30–31 und S. 36, insbesondere Anm. 67 und 84. Dies hieß aber keineswegs etwa die Vernachlässigung künstlerischer und didaktischer Aspekte, denn ebenso verfolgte er dann später genau den Unterricht bzw. die Prüfungen in den Klavierklassen an der Budapester Musikakademie, wie es die an Franz Erkel gerichteten Briefe vom 14. und 26. Juli 1879 aus Weimar belegen. Vgl. Prahács, S. 216–217.



Die Verantwortlichen der Accademia di Santa Cecilia haben es sträflich versäumt, Liszts greifbare Präsenz in Rom zum eigenen Nutzen zu wenden, und als sie entsprechende Versuche unternahmen und ihn überhaupt mit Ehrungen bedachten, war es schon zu spät:<sup>29</sup> Der nunmehr greise Maestro berief sich auf sein fortgeschrittenes Alter und bedankte sich höflich.

Trotzdem muß man mit Genugtuung feststellen, daß er bereits früh seinen Schatten auf das künftige Liceo Musicale werfen sollte, auch wenn er nie eine entsprechende Initiative ergriff. Eine Schneise fand sich aber durch seine ergebenen Jünger, welche die Entstehung einer würdigen Ausbildungsstätte für Musik in Italiens designierter Hauptstadt schon zeitig und tatkräftig vorantrieben, wie man es Sgambatis authentischer Schilderung entnehmen kann. Daß dieser – wie Pinelli – auch Akademiker war, sollte nicht irreführen: Der Kongregation anzugehören, galt für jeden, der es in Rom musikalisch zu etwas bringen wollte, als unverzichtbares Prädikat, war allerdings kaum mit wahrer Identifikation, geschweige denn mit etwaiger Einflußmöglichkeit verbunden.

Liszts Bedeutung für Sgambatis ehrgeiziges Projekt läßt sich gerade an dessen Vorgehen gut nachvollziehen. Die subtile Einwirkung aus dem Hintergrund wird in mehrfacher Hinsicht faßbar, wobei man vornehmlich das Ethos des Unterrichtens, institutionelle Fragen sowie die angemessene Methodologie herausstellen könnte.

Als geschätzter Schüler eines berühmten Virtuosen hatte der begnadete Pianist schon früh selber Klavierstunden an wohlhabende Ausländer erteilt – man könnte hinzufügen, hauptsächlich an Fräulein aus besserem Hause. Es bedarf keiner weiteren Erklärung, daß diese Tätigkeit aus didaktischer wie auch aus künstlerischer Sicht frustrierend war für einen, der dem Modell eines außergewöhnlichen Lehrers wie Liszt nacheiferte. So begann Sgambati gegen Ende der sechziger Jahre in seiner Privatwohnung in der Via della Croce auch begabte junge Römer ohne Entgelt zu instruieren.<sup>30</sup> Ob er sich zuvor mit seinem Mentor über seine Entscheidung aussprach und sogar seinen Rat einholte, ist zwar nicht belegbar, scheint aber sehr wahrscheinlich, angesichts des fast innigen Verhältnisses zwischen den beiden. Daß er sich dann – zusammen mit Pinelli, der ihn in jeder Beziehung imitierte – aus

<sup>29</sup> Es war dann wohl vor allem Filippo Marchetti, Präsident der Akademie 1881–86 und ein weltoffener Mann, der Liszt gern in das Liceo Musicale di Santa Cecilia einbinden wollte. An ihn richtet dieser sein bedauerndes Ablehnungsschreiben am 26. Januar 1882 sowie die Danksagung für die Einrichtung eines Liszt-Preises für junge Pianisten aus Sgambatis Meisterklasse am 18. Dezember 1884. Vgl. Eöszé, S. 117, 119, 166 und 169.

<sup>30</sup> Vgl. M. Rinaldi, *Il sogno di Giovanni Sgambati*, in: *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'Ottocento in Italia*, Siena, 1960, S. 74 ff.



räumlichen Gründen sehr bald der Gastfreundschaft der Akademie in der Via di Ripetta erfreuen konnte, war an erster Stelle dem Wohlwollen von Camillo Di Pietro, dem letzten Kardinal-Protector vor dem bevorstehenden Zusammenbruch des Kirchenstaates, zu verdanken. Dessen entsprechendes Dekret vom 23. Mai 1870 ist somit als eigentliche Geburtsurkunde des Liceo Musicale anzusehen,<sup>31</sup> auch wenn die richtige Eröffnung erst sieben Jahre später stattfinden sollte.

Bei der künftigen, weiterhin zäh voranschreitenden Institutionalisierung, mit Sgambati als treibender Kraft, mußten freilich die politischen Umwälzungen im Zuge des italienischen Risorgimento ebenso berücksichtigt werden. Was die fachliche Seite betraf, konnte Liszt, der die Verhältnisse in den europäischen Kulturzentren genau kannte, seinem Jünger durchaus mit gutem Rat dienen, und dieser wird es häufiger bedauert haben, daß der geliebte Meister beim Aufbau einer Ausbildungsstätte für Musik von den offiziellen Kreisen in Pest und nicht in Rom hofiert wurde. Keineswegs wollte er aber auf dessen Erfahrung verzichten und ersuchte bei ihm 1877 – in den konstituierenden ersten Monaten des nunmehr real existierenden Liceo Musicale – um Informationen über die Strukturierung der Klavierklassen am Konservatorium wie auch an der noch jungen Musikakademie in Budapest. Liszt zeigte sich, wie gewohnt, sehr hilfsbereit und schickte über das gewünschte hinaus auch eine Aufstellung bezüglich der Verhältnisse in Wien.<sup>32</sup>

Daß die lisztsche Unterrichtsmethode in Sgambatis Klavierklasse zur Norm erhoben wurde, ist nur folgerichtig und wird durch dessen eigene Worte bestätigt. Ebenso typisch erscheint aber die liberale Einstellung, die wohl auch andere Möglichkeiten zum Erreichen desselben Ergebnisses akzeptierte und die authentische musikalische Interpretation in den Mittelpunkt stellte: eine Maxime, die unbedingt dem Einfluß des großen Kosmopoliten zugeschrieben werden mußte.<sup>33</sup> Sgambati schließt seine Erinnerungen 1910 mit einer kleinen, doch gezielten Polemik, wenn er für die Pluralität der Methodik Lanze bricht und sich gegen – offensichtlich bestehende –

<sup>31</sup> Vgl. R. Giazotto, Bd. II, S. 391 f.

<sup>32</sup> Siehe Liszts Brief mit Anlagen an Sgambati vom 13. Dezember 1877 aus Budapest. Vgl. Eösze, S. 155 ff.

<sup>33</sup> Bezeichnend hierbei auch folgender Satz des Liszt-Schülers Carl V. Lachmund: „...Man vermag Liszts Lehrart nicht in ein bestimmtes System eingliedern. Er bemühte sich vor allem um den Geist des musikalischen Werkes.“ Vgl. C. V. Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, Eschwege, 1970, S. 31. Wertvollen Einblick in die nahezu spielerisch anmutende lisztsche Unterrichtsmethode liefert auch August Göllerich. Vgl. *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, hrsg. von W. Jerger, Regensburg, 1975.

Bestrebungen wendet, den Lehrplan für den Klavierunterricht an den staatlichen Licei Musicali zu vereinheitlichen. Auch aus diesem Grunde erklärt er, daß er selbst mit seiner Klavierschule seinerzeit an die Tradition Clementis – Römer und Cäcilianer – anknüpfen und diese mit der modernen lisztschen Technik verquicken wollte, erwähnt ebenso Johann Baptist Cramer und gibt seiner Überzeugung Ausdruck, daß nur die volle didaktische und ästhetische Freiheit des Lehrers einen fruchtbaren Wettstreit im Dienste des Fortschritts gewährleisten kann.<sup>34</sup>

Man könnte abschließend hinzufügen, daß er mit seiner voraussehbaren Befürchtung Recht behalten sollte: Tatsächlich wurden später an italienischen Konservatorien ein verbindlicher, zehnjähriger Lehrplan und ein rigoros festgeschriebenes Prüfungsprogramm für Pianisten eingeführt, die heute noch unverändert Geltung haben. Trotzdem, Liszts Büste zielt weiterhin unverrückbar den Innenhof des römischen Konservatoriums.

<sup>34</sup> [...] Il ricordo del Clementi non era fra noi né spento, né sopito ma si manteneva abbastanza vivo e vibrante per l'opera altresì del Sirletti, alunno del Clementi e maestro in voga nella prima metà del secolo scorso, morto in grave età. Il Sirletti poté formare allievi favolosi, fra cui, e forse i migliori, la Signora Ricci-Capalti, e la Signora Vanutelli-Girometti, che ho in giovanissima età molto avvicinate e che godendo di buona rinomanza, come pianiste, erano state in eccellenti rapporti anche col Cramer il quale soggiornò alcun tempo in Roma, ed era stato anche egli alunno del Clementi.

Pertanto, ad esporre oggi queste mie poche considerazioni sull'insegnamento, sono precipuamente mosso dall'aver osservato un tal quale indirizzo a cui intendono alcuni maestri nei vari istituti alla dipendenza dello Stato, i quali maestri intenderebbero a disciplinare, per via di programmi uniformi, lo studio della musica.

A me sembra che, per quanto concerne l'insegnamento artistico, si debba accordare ad ogni singolo professore ampia libertà di applicare le sue teorie, così didattiche, come estetiche, perché dalla gara fra le differenti scuole nasce l'emulazione ed il progresso. E un fenomeno di questa libertà individuale è il fatto che non mai come ora sulle questioni artistiche abbia esistito tanta divergenza di apprezzamenti e di sistemi.

Chi potrebbe erigersene ad arbitro?\*" Giazotto, Bd. II, S. 348.