

# MUSICA E METODO

## IL METODO NELLA DIDATTICA MUSICALE

di

*Hans Erik Deckert*

(Lezione tenuta dall' autore al congresso internazionale dell' ESTA svoltosi a Roma nel 1988. ESTA = European String Teachers Association)

## Mezzi e fini

La musica esiste per l' uomo.

Ove si trova?

Nell' uomo stesso. Essa è sì inspiegabile ma tuttavia esperibile. La musica non è suono, ma può risultare dal suono. Questo lo sappiamo perché lo abbiamo sperimentato di persona.

In ogni uomo c'è la musica!

Mentre, seconda una ricerca svolta, ci sono nel mondo solo circa trecentomila veri appassionati di musica. <sup>1)</sup> Questi costituiscono solo lo 0,06 per mille su cinque miliardi di uomini! Una proporzione sconvolgente, considerate le possibilità di concorrere per mezzo della musica alla soluzione dei problemi del mondo!

La parola 'metodo' significa un cammino per giungere a qualcosa. Essa è composta dal greco *μετα'* (dietro) e *οδος* (cammino).

Un metodo musicale è un sentiero verso la musica. Abbiamo bisogno di un sentiero, di un metodo, per poter manifestare la musica che è all' interno di ciascuno di noi.

Ma quale sentiero scegliere? Vi sono certamente innumerevoli metodi, scuole, sistemi, tecniche. Mi basti citarne solo due, tra i più noti: il metodo Kodály ed il metodo Suzuki.

Si parla anche di scuola francese, tedesca, russa. I violinisti si rifanno per esempio a Sevcik e Flesch, i violoncellisti a Casals, oppure alla scuola di Tortellier o parlano della tecnica Navarra. I contrabbassisti convivono con l' esistenza di due modi completamente diversi di impugnare l' arco.

E sembra che prima vi fossero molte più offerte nel "Supermarket" dei metodi. Nella veste di colui che si interessa dei tempi passati accenno ad un libretto degli anni 20 del nostro secolo. Fu scritto da un pedagogo di pianoforte, Theodor Ritte, e si intitola "Come diventare un virtuoso del pianoforte - Avvertimenti e consigli per

---

<sup>1)</sup> Informazione dovuta al m° Sergiu Celibidache

coloro che aspirano in alto" <sup>2)</sup>. Nel libro viene presentato il cosiddetto sistema "Energetos-Ritte", altrimenti detto 'il sistema sportivo per le dita'. Viene anche decantato come 'procedimento del tutto particolare ginnico e auto suggestivo'. In appendice al libro prendono la parola coloro che adottano questo sistema. Così scrive il direttore di un Conservatorio: "Ho provato il Suo sistema dapprima su di me e debbo ammettere che ha avuto un effetto meraviglioso!" Questa 'laudatio' si conclude con il seguente passo: "Ho in mente di introdurre il Suo sistema - ci sono circa 30 fra professori e professoresse e più di 1.100 studenti." Un' altra raccomandazione suonava così: "L' opera di Ritte dovrebbe diventare il Vangelo di tutti i musicisti".

Oggi come allora anche noi ci confrontiamo con una molteplicità di metodi per avvicinarci alla musica.

Ma sono essi essenzialmente sentieri verso la musica o non sono sentieri verso lo strumento, verso l' abilità tecnica?

Sappiamo che numerosi metodi hanno avuto l' effetto di miracoli, soprattutto per quanto riguarda il nostro progresso strumentale. Per moltissimi sono stati di grande aiuto. Il nostro secolo ci ha portato alla ricerca di regole strumentali, fisiologiche e psicologiche. Anche i musicisti furono coinvolti da questa marcia trionfale della scienza. Tutto ciò che era strumento di lavoro fu investigato sino in fondo. Il nostro odierno alto livello, per noi un' ovvietà, lo dobbiamo in gran misura ai promotori dei metodi e delle scuole più svariate, a coloro i quali ci hanno trasmesso quelle conoscenze di cui noi oggi viviamo.

Quando però un metodo strumentale non diventa anche un metodo musicale, allora ci siamo allontanati dalla musica.

Un metodo strumentale che non è inteso come uno stadio di passaggio verso una meta più alta costituisce un pericolo vitale per i nostri intenti più intimi.

<sup>2)</sup> Theodor Ritte: "Wie werde ich Klaviervirtuose? Ratschläge und Winke für Aufwärtstrebende", Alexander Fink & Co, Freiburg i. Br., 1919

Il rimanere fermi nell' esterioresità, per quanto essa sia necessaria, e la fusione con la materia sono l' inizio di uno sviluppo che tende all' ignoranza musicale! Alla fine di questo sentiero fa la sua apparizione l' uomo-macchina, il robot strumentale.

### **Media e tecnica: pericolo per la musica**

Il pericolo di una unilateralità materialistica nei nostri metodi deriva certo dalla nostra era tecnologica. E' la logica conseguenza di un atteggiamento riscontrabile ovunque nella vita di oggi.

Di fronte all' inondazione sempre più forte dei mass-media, accompagnati dai più diversi corollari meccanici nella nostra vita quotidiana dobbiamo domandarci qual' è il punto di saturazione nel nostro rapporto con essi. Dove finisce il loro ruolo di coadiutori, di servitori, dove inizia la schiavitù degli uomini perpetrata dalla tecnica, la dittatura dei media?

Tutta la nostra vita musicale è ormai largamente meccanizzata. Non ci troviamo dunque di fronte ad un problema? Un enorme mercato di dischi 'tecnicizza' sempre di più il nostro rapporto con la musica. La possibilità di far diventare la perfezione un fine a sé stesso diviene sempre più grande grazie ai mezzi quali i dischi od altri apparecchi di registrazione. Wilhelm Furtwängler segnalò questa tendenza letale già nell' anno 1931.

Nel suo saggio "La forza vitale della musica" scrisse: <sup>3)</sup> "Oggi il criterio per una buona esecuzione al pianoforte o per un concerto d' orchestra è diventato sempre più il disco - perfetto, bilanciato, sapiente - piuttosto che la riproduzione dal vivo, che ha luogo una sola volta. Allo stesso modo si cercò di trasferire le peculiarità tipiche del far musica su disco all' interno della sale per concerti; contemporaneamente alla perfezione tecnica venne la paura dei tempi troppo lenti, delle pause lunghe e degli ampi contrappunti, la paura di ciò che potesse essere troppo articolato, che potesse

<sup>3)</sup> Wilhelm Furtwängler: "Die Lebenskraft der Musik", <sup>da</sup> "Ton und Wort, Aufsätze und Vorträge", F.A. Brockhaus, Wiesbaden, 1966.

dare più valenza alla forma (nel vero senso della parola) . Ciò significa soprattutto un decisivo cambiamento nel nostro modo di far musica: essa venne sempre più privata del suo carattere motorio, vivente; il ritmo, il battito del polso di un cuore vivente fu assimilato al ritmo schematico e meccanico di una macchina; la forma organica, fin dentro la più piccola melodia, fu privata del calore, del suo 'essere' pieno, vitale. Poiché più perfetta, più compiuta, più simile al disco diveniva l' esecuzione, tanto più privo di immediate forze vitali - di 'vitamine' se si vuole - risultava essere il far musica in sé. Esso cominciò a prendere l' insipido sapore dell' acqua distillata, la quale, nonostante vi siano aggiunte sostanze stimolanti per il sapore, non diventa più buona. Ed alla fine si verifica ciò che oggi sperimentiamo: il disgusto per la musica."

Il fatto che esistano anche dischi di Furtwängler, o che oggi la tecnica dei dischi non sia neppure comparabile con quella di allora, non intacca queste asserzioni.

L' illusione che viene oggi dal disco è oggi giorno tanto perfetta quanto il disco stesso! Ed in riferimento agli altisonanti scritti di Furtwängler, i quali, si sa, sono anche spesso pezzi di concerto, si può azzardare l' ipotesi che proprio qui si trovi ancora un' ombra, o forse solo un riflesso, del fare musica non alla maniera dei dischi.

Questo excursus nella tecnica che circonda la nostra quotidianità musicale è stato scelto consapevolmente. Esso deve mettere in luce gli scopi reconditi e la sfera di influenza del nostro metodo.

Tutta questa problematica contiene però un' ulteriore domanda: COME si insegna?

Al CHE COSA si accompagna il COME si insegna.

Per una migliore comprensione mi esprimerò in maniera più diretta: dobbiamo forse modellare i nostri studenti come se fossero un pezzo di fil di ferro? Non sono essi piuttosto delle individualità, alle quali dobbiamo portare rispetto, nelle quali dobbiamo intravedere il vero, effettivo STRUMENTO MUSICALE?

## Il metodo dell'ordine ⇔ Comunicazione fra individui

Dobbiamo forse uniformarli, irregimentarli ed assoggettarli al nostro proprio metodo insuperabile, che ovviamente è l' unico valido al mondo? O non piuttosto sviluppare un metodo IMPOSTOCI dall' individualità dello studente, dove le regole anatomiche e strumentali stesse conducano alla musica ATTRAVERSO questa medesima individualità?

Vogliamo un metodo fatto di imperativi od uno imperniato sul dialogo? L' insegnante è 'lassù' e lo studente 'laggiù'? Oppure deve valere il principio 'PRIMUS INTER PARES' ?

La risposta a simili domande non è priva di difficoltà. Prima, centinaia, migliaia di anni fa, l' importanza dell' insegnante e la dipendenza dello studente erano molto maggiori. Proprio nel nostro secolo ci accorgiamo come ogni singolo individuo si assuma sempre più le proprie responsabilità, e questo in ogni settore.

Se non si considera questo dato di fatto, si rischia di trascurare lo sforzo dell' individuo contemporaneo di diventare, con l' aiuto del proprio maestro, il maestro di sé stesso.

Compito precipuo dell' insegnante dovrebbe essere la premura di contrastare una eventuale dipendenza dello studente.

La scena quindi non dovrebbe essere impostata sulla figura del 'maestro-oracolo' e dello studente 'sì, signor maestro!'. Lo studente deve, per così dire, sbirciare fra le carte del docente. In tal modo verrà indirizzato verso l' indipendenza. Non solamente domande dello studente e risposte dell' insegnante; no, è il maestro che domanda: "Dov' era l' errore? Quale funzione è fallita? Come ci si deve esercitare su questo? Dove conduce la frase? Dove culmina il periodo?" E lo studente risponde, mette alla prova le proprie capacità. E quando lo studente pone al maestro una domanda che dovrebbe porre a sé stesso, il docente può rispondere provocatoriamente "Purtroppo non lo so".

Così si giunge al punto in cui possiamo dire al nostro studente: "Io non sono il tuo maestro, ma solo un 'tutor'. Tu stesso sei il tuo maestro! Tu non studi con me, ma con te! Io sono solo un catalizzatore!".

Si potrebbe ora pensare che il ruolo dell' insegnante venga ridotto. E' vero il contrario!

Primus inter pares presuppone logicamente il PRIMUS!

Gli impulsi fondamentali e le vie che di essi fanno parte, nonché i metodi, possono scaturire naturalmente solo dall' insegnante. Ma dal momento che questi impulsi, questi metodi, vengono recepiti da INDIVIDUI, essi soggiacciono ad una molteplice differenziazione. (La ricerca di un metodo universale non aiuta l' essere umano, lo spinge verso l' anonimato, lo degrada a strumento).

La differenza fra un uomo ed un pappagallo consiste fra l' altro nel fatto che l' uomo è in grado di andare oltre la semplice imitazione.

Non si tratta di comportarsi come un ufficiale nel campo della musica. Ci deve essere ordine, naturalmente! L' ordine è la condizione essenziale della musica! Un 'intervento militare', per contro, distrugge tutto ciò che è musicale! Paul Rolland, l' inimitabile coadiutore di tutti i suonatori di strumenti ad arco, disse una volta: "Militare è il contrario di musicale". Non si tratta di addestrare l' uomo, di portarlo ad ogni costo a prestazioni di altissimo livello. Ciò che dobbiamo pretendere in qualità di maestri, per quanto possa essere implacabile dal punto di vista della responsabilità o della musica, deve essere sempre in connessione con il nostro dovere di aiutare una PERSONALITÀ verso la crescita.

Noi siamo legati alla UNICITÀ DI OGNI SINGOLA LEZIONE: alla unicità di ciò che succede in ogni ora di lezione, a ciò che in un perpetuo attimo viene dato dalla individualità del maestro e a ciò che viene accettato dalla individualità dello studente.

Questi dati di fatto non possono mai condurre ad una riduzione del ruolo dell' insegnante. Al contrario, allargano di molto il campo delle responsabilità di cui egli è investito. L' insegnamento della musica non occupa un posto ACCANTO alla

professione dell' artista, bensì diventa arte nell' arte, tema con un numero infinito di variazioni.

Possiamo così giungere alla conclusione che in verità esiste solo un METODO - il METODO UMANO, il METODO VIVENTE, il METODO DELL' ATTIMO!

Per questo metodo non esiste nessun primo, secondo, terzo, quarto ... Non esiste nessun "SEMPRE" o "MAI" nel senso tipico di una teoria data. Non c'è dogma, non c'è pedanteria.

C'è però ciò che NOI STESSI abbiamo elaborato dalla sbalorditiva prosperità dei grossi musicisti, degli eccellenti pedagoghi, soprattutto quelli del nostro secolo; ciò che abbiamo preso dall' insostituibile tesoro dei loro esempi, ciò che dentro di noi è CRESCIUTO in modo tale da poter essere la fonte più pura per i nostri studenti.

E poi c'è il nostro eterno essere studenti: noi studiamo la musica sino alla fine della nostra vita. Cerchiamo fermamente di approfondire le nostre conoscenze musicali, strumentali e pedagogiche.

E per questo abbiamo anche a disposizione una letteratura di pedagogia musicale vastissima. Bisogna scegliere e trovare quei frutti che sazino la nostra fame spirituale. Non raramente, anzi purtroppo spesso, si rispecchia in questa marea di pubblicazioni la già menzionata tendenza a considerare il nostro lavoro dal punto di vista scientifico.

Qualche tempo fa, ho trovato nei cataloghi di una casa editrice - era il "Novitätendienst" di Doblinger, dell' autunno 1987 - il seguente titolo: "La musica e la sua psicologia - Aspetti sociopsicologici, ecopsicologici, cognitivopsicologici, evolutivopsicologici, differenzialpsicologici, formalpsicologici, emotivopsicologici, emozionalpsicologici e neuropsicologici della percezione della musica e complesse psicologie e psicoterapie". 140 pagine.

Però, grazie a Dio, c'è l' ESTA, la SOCIETÀ EUROPEA di pedagoghi per gli strumenti a corda.

In occasione del decennale giubileo della sezione danese ho definito questa società come 'il forum permanente per l' allargamento degli orizzonti'.

Il coronamento del nostro lavoro sta tuttavia nella nostra propria attività di insegnanti. Le esperienze che raccogliamo da questa attività sono un elisir di vita per la nostra esistenza interiore come musicisti.

Quando qualcuno mi domanda "Con chi ha studiato Lei?" rispondo volentieri "Con i miei studenti".

Ho provato a delineare quelle che sono le condizioni del 'metodo dell' attimo vivente'. Ho parlato della necessità di un' arte nell' insegnare che sia riferita alla individualità dello studente e del pericolo, anzi della minaccia, che viene dai metodi musicali che non vanno oltre ad una pura e semplice padronanza tecnica dello strumento.

### **Dissonanze nell'insegnamento quotidiano**

Com' è veramente la realtà? Dove sono gli eventuali difetti, le fuorvianze, le dissonanze, i confronti delle cosiddette verità, dell 'unico metodo valido'? Dobbiamo rassegnarci senza speranza a che ciò venga affrontato in maniera diversa?

Basterà un solo esempio per aver chiara davanti agli occhi la scottante problematica, la veemenza di cattivo augurio di cui qui si parla: l' andare di uno studente da un insegnante all' altro - un processo del tutto naturale nello sviluppo musicale di una giovane persona.

Ma cosa succede? Che cosa prova questi davanti ad un nuovo insegnante? Egli lo riceve con un ANNICHILENTE GIUDIZIO riguardo a ciò che egli crede di aver appreso dal suo ultimo docente! Questo è più o meno il contrappunto obbligatorio, anzi non raramente il Cantus firmus, con il quale lo studente si vede ratificata la invalidità di tutto il lavoro svolto sino a quel momento!

Naturalmente può succedere che tutto, o quasi tutto quello che si è appreso fino a quel momento sia sbagliato! Ma anche allora ci si deve chiedere quale diritto si abbia a pronunciare una sentenza di morte sull' insegnamento svolto. Potrebbe darsi

che abbia fallito lo studente e non l' insegnante precedente. pur tuttavia questo caso non può valere come esempio tipico.

La supposizione di incapacità dell' insegnante precedente è il triste fenomeno che si accompagna agli innumerevoli cambi di insegnante. Sono sicuro che questa situazione è conosciuta da tutti. E credo che non pochi di noi abbiano alle proprie spalle una o più di queste esperienze.

La si potrebbe considerare una cosa senza importanza. Si potrebbe anche considerare valida la parte positiva. Il cambiare insegnante può rappresentare certamente un meraviglioso allargamento di prospettiva nonché contribuire in modo decisivo allo sviluppo dell' indipendenza della studente. Ma è sempre così?

Che cosa succede quando appare il terzo, il quarto insegnante e si ricomincia di nuovo da 'Adamo ed Eva'? Un nuovo modo di impugnare l' archetto, ad esempio, o un cambiamento, più o meno totale, di tutte le funzioni di base immaginabili. Dateci il cacciavite, cosicché il carburatore della nostra 'Limousine delle Note' possa venire rimontato a nuovo! Nel folto di questi problemi viene indicato, anche solo una volta, QUANDO si possa veramente iniziare un confronto tra i fenomeni musicali?

C'è qualcosa che non quadra!

Sappiamo bene che con ogni studente che viene da noi c'è qualcosa da elaborare. Vi sono naturalmente funzioni di base da correggere, possono anche presentarsi problemi gravi, che a volte non sono stati risolti, in tutto o in parte. Lo sappiamo tutti: il processo di sviluppo è individuale! Persino dopo una accurata formazione musicale si possono ritrovare problemi di natura elementare. In ciò non vi è nulla di strano. I principi di base hanno bisogno, di tanto in tanto, di una ispezione generale. Una casa, un giardino, hanno bisogno di cure. In casa può essere ora di effettuare una riparazione. Nel giardino forse prosperano le erbacce. In maniera del tutto analoga dobbiamo effettuare un 'controllo sanitario' strumentale. Allora nessuno potrà incolpare un insegnante di qualcosa, se questi problemi si presentano in relazione ad un cambio di insegnante. Spesso anzi questa è l' occasione buona per tali interventi operativi.

Ma a che punto siamo quando un ragazzo di nove anni, molto motivato, durante la prima lezione da un nuovo insegnante di violino viene costretto ad esercizi per le dita e per l' archetto tanto da scoppiare a piangere?

A che punto siamo quando un giovane musicista, in questo caso di uno strumento a fiato, già componente di un' orchestra, durante il diploma finale della scuola di musica in cui egli ha studiato, viene considerato non idoneo solo perché il presidente degli esami, venuto da fuori, dichiara il suo modo di suonare sbagliato?

Riferisco solo fatti accaduti!

Questi sono due esempi rappresentativi del trattare in modo assurdo la materia prima della nostra arte.

La ristrettezza di vedute di un processo puramente tecnico e il non rispetto delle peculiarità individuali sono abbastanza frequentemente la strada che conduce in un vicolo cieco. False ambizioni, vanità, arroganza, narcisismo costituiscono uno sterile terreno per un processo di guarigione!

## Unico scopo: la realizzazione musicale

Laddove però uno stadio di approfondimento, per quanto possa essere errato o senza speranza, viene padroneggiato per mezzo di un cambiamento, di una METAMORFOSI, là può scaturire la continuità necessaria alla creatività dello studente. Con tale continuità non si evita del tutto il pericolo di metodi a senso unico, ma almeno la direzione è già accennata. Deve però aggiungersi ancora qualcosa. Manca ancora la motivazione fondamentale di tutti i nostri sforzi: la RIFLESSIONE sullo scopo originario, sull' OBBLIGO di giungere alla musica.

Questo sembra evidente, ma CHE COSA si intende veramente con ciò? Si intende che le forze musicali riposte all' interno dell' uomo devono realizzarsi in ogni momento!

Perché se ci atteniamo a ciò solo a parole, se le indicazioni che diamo sono più o meno queste: "quarto dito un po' più vibrato, terzo dito un po' meno, qui più archetto, qui meno archetto, bemolle maggiore più basso, battuta 53 staccato, non dimenticare la posizione, il controllo del metronomo, la registrazione", allora abbiamo di nuovo l' ingegnere che 'programma' e l' 'apparato' che obbedisce. Guai, però, se questo stato di cose diventa permanente!

Non è tuttavia il caso di opporsi totalmente a questi procedimenti, perché senza analisi non vi può essere sintesi. Questi sono gli stadi obbligatori di un processo di formazione. Colui che non passa attraverso queste esperienze, trascura tutte le fondamenta.

La musica senza la tecnica non è possibile!

Ma la tecnica senza la musica è possibile. Questo è il problema! L' ossessione della perfezione FINE A SE' STESSO uccide la musica, distrugge gli uomini.

Non è questo il luogo ove fare osservazioni su di una fenomenologia musicale futurista. Bastino pochi accenni per render chiaro il cammino che parte dall' ESPERIENZA MUSICALE.

Per esempio possiamo domandare: "Che cos' è l' intonazione giusta?" E' l' unicità, l' unicità permanente dei RAPPORTI tra gli intervalli!

Che cosa è il ritmo giusto? L'identità musicale di una sequenza ritmica! Come deve essere il suono? Così come deve essere in ogni MOMENTO di un contesto musicale! Non stupidi vibrato a tutto gas, come spesso succede. Proprio la costruzione del tono è il sensibile indicatore che ci parla di lontananza o vicinanza alla musica. Ogni singolo tono porta in sé la possibilità di diventare forma. L'attività del nostro orecchio interiore è decisiva!

Nella musica da camera, per esempio, non diciamo al secondo violino: "Il Do più alto", bensì lasciamo che siano le leggi della musica da camera a valere, qualcosa come: "Ascolta il Violoncello, stabilisci il rapporto con il mondo musicale circostante."

Io stesso ho sperimentato la conferma di questi dati di fatto non molto tempo fa, allorché provavo la sinfonia di César Franck con un' orchestra accademica. I dieci suonatori di legni ed i dodici di ottoni dovevano familiarizzare con la meravigliosa armonia di questo maestro. Sulle prime il suono non era pulito né armonico. Ma poi tramite la comune esperienza dell' armonia insieme ad una esatta analisi degli accordi si produssero non solo una intonazione ed una dinamica immacolate, ma si raggiunse anche una identificazione con le leggi musicali!

Il concreto lavoro tecnico non diventa per questo superfluo! Questo lavoro tuttavia è collocato in un contesto più ampio. Noi non INIZIAMO dalla tecnica, bensì dalla musica.

Questo è il punto!

Ciò si verifica nella triade dell' unicità di ogni ora di lezione: unicità della musica, unicità dello studente, unicità dell' insegnante.

Sono queste le condizioni del METODO, il metodo dalle infinite variazioni, il 'metodo vivente dell' attimo'.

La musica non è una decorazione, od un cosmetico. Non è la panna nel caffè! Naturalmente coloro che bevono il caffè senza panna non sottostanno a questa tentazione. Ma possono essere dominati da qualche altro demone.

Determinante è l' influsso su ogni processo a partire dall' esperienza musicale. Solo così sussiste la speranza in un metodo che fonda insieme uomo e strumento in musica.

L' intellettualismo non può avvicinarsi alla musica. La coscienza musicale è una coscienza di tutt' altro tipo.

La prospettiva del nostro lavoro consiste nello sforzo di far brillare quella scintilla divina che ci è data attraverso la musica. Così possiamo dare un contributo agli scopi più alti dell' umanità.

Edwin Fischer, l' indimenticabile pianista, disse nel 1949 a Lucerna, a proposito dei compiti di un musicista: <sup>4)</sup>

"Ogni musicista appartiene a quella schiera di iniziati, che in qualità di pittori, architetti, scienziati, saggi, influiscono sull' avanzamento della vita spirituale. Al di là della razza, nazione, lingua e clima, tutti tessono il tappeto celeste della spiritualità senza limiti, dell' imperitura cupola dell' anima al di là del muro della materia. Lì la saggezza e l' amore, il senso del permanere, delle forze terrene ed ultraterrene si tendono la mano, presagendo le leggi sempiterni dell' universo fissate nelle stelle. Poter servire questa sfera pura è il sacro dovere di un artista, il suo più alto onore e vera gioia."

---

<sup>4)</sup> Edwin Fischer: "Von den Aufgaben des Musikers", Insel - Verlag, Wiesbaden, 1960.