Antonio Trudu, *La nascita dei Ferienkurse*, in *La "scuola" di Darmstadt*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1992, pp. 25-35

Nella notte fra l'11 e il 12 settembre 1944, Darmstadt, una città dell'Assia situata a una trentina di chilometri a sud di Francoforte, fu praticamente rasa al suolo da un furioso bombardamento dell'aviazione inglese. Tra i suoi 115.000 abitanti ci furono 6.049 morti, 4.502 dispersi, 3.749 feriti, quasi 70.000 senza tetto. L'anno successivo, alla fine della Seconda guerra mondiale, le vittime dei bombardamenti erano salite a 12.300 e tra i sopravvissuti ancora 51.750 dovevano fare ricorso alla carta annonaria.[1] La città di George Büchner, che nel 1835 vi aveva scritto *La morte di Danton*, la città della "Secessione" e dello *Jugendstil*[2] era ridotta a un cumulo di macerie. Offriva lo stesso desolato panorama che offrivano le principali città della Germania: Dresda, Amburgo, Berlino, Colonia, Magdeburgo, Kassel... "Agli orrori dei campi di concentramento – come scrisse Antoine Goléa – si erano aggiunte le rovine fumanti delle città bombardate. Gli occhi scavati dalla miseria, smunti e affamati, le fanciulle e i giovani tedeschi che erano sfuggiti al massacro erravano per le strade, dormivano su mucchi di pietre, talvolta si riunivano in baracche costruite in fretta, per tentare di ritrovarsi, di ricordarsi che appartenevano al genere umano, che avevano non soltanto uno stomaco affamato, ma anche un cervello e un cuore"[3].

[1] Cfr. Klaus Schmidt, *Die Brandnacht. Dokumente von der Zerstörung Darmstadts am 11. September 1944*, Reba-Verlag GMBH, Darmstadt 1964, p. 13.

[2] Sulla vocazione "artistica" di Darmstadt si veda "Special Darmstadt. Leben mit der Kunst", *Westermanns Monatshefte*, n. 9, settembre 1984. Fra gli altri articoli, uno è dedicato ai Ferienkurse: Hans-Klaus Jungheinrich, "Avantgarde, tonangebend. Das Internationale Musikinstitut: Einzigartiges Zentrum zeitgenössischer Moderne", pp. 83-85. Per quanto riguarda la musica, cfr. Klaus Trapp, "Das Musikleben in Darmstadt", *NZ*, CXLIII, n. 6-7, giugno-luglio 1982, pp. 48-53.

[3] Antoine Goléa, "L'étonnante aventure de Darmstadt", *Esprit*, ottobre 1953. Le notizie e

Sindaco di Darmstadt o meglio delle sue rovine era Ludwig Metzger, uscito da poco dal campo di concentramento in cui era stato internato per le sue idee socialiste, che dal suo ufficio provvisorio, nell'ala del palazzo granducale risparmiata dai bombardamenti, coordinava la sistemazione nei pochi edifici disponibili nella periferia della città dei senzatetto ai quali l'età o le condizioni di salute assicuravano la precedenza sugli altri. Il suo ufficio era letteralmente preso d'assalto, dalla mattina alla sera, da coloro che credevano di avere qualche ragione più degli altri da far valere o da chi aveva "scoperto" un nuovo edificio ancora libero e ne chiedeva la requisizione.

Fra i tanti questuanti, un giorno Metzger ricevette la visita di un giovane musicologo appassionato di musica contemporanea, Wolfgang Steinecke, anche lui fiero oppositore del nazismo, che aveva vissuto gli anni della guerra in prudente isolamento, in attesa di poter realizzare le sue idee estetiche: "aveva l'audacia tranquilla degli illuminati, di coloro che sanno riuscire nelle loro imprese quanto più esse sembrano folli e irrealizzabili". Steinecke fece al sindaco un lungo discorso sulla situazione musicale tedesca, ricordandogli dodici anni di oscurantismo, durante i quali era andato perduto ogni legame con la musica viva e con la sua prodigiosa evoluzione.[4] Dodecafonia, atonalismo, canzoni da cabaret, tutto era caduto nella medesima categoria dell'"arte degenerata", cui il nazismo aveva attribuito stigmate ebraiche. In quel clima i musicisti tedeschi o attivi in Germania, ebrei e non ebrei, si erano uniti alla grande emigrazione degli intellettuali. Uno dopo l'altro erano partiti Adolf Busch, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Lotte Lehmann, Otto Klemperer, Hermann Scherchen, Arnold Schoenberg, Bruno Walter, Kurt Weill. Contemporaneamente i grandi musicisti di tutto il mondo si rifiutavano di recarsi in

le citazioni di questo paragrafo sono tratte, oltre che da questo articolo, da altri due volumi dello stesso Goléa: *Rencontres avec Pierre Boulez*, cit., pp. 67-72; "La merveilleuse aventure de Darmstadt", in *Vingt ans de musique contemporaine*, I, cit., pp. 119-125.

[4] Sulla situazione della vita musicale tedesca durante il nazismo, si veda Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982; *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, a cura di Hanns-Werner Heister e Hans-Günther Klein, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984; una serie di articoli su "Musik im Nationalsozialismus" di Stephan Kohler, Frieder Reininghaus, Lars Ulrich Abraham, Andreas Orth, Gottfried Eberle, Jürgen Habakuk Traber/Frieder Reininghaus, Dietmar Polaczek, Bernd W. Wessling, Hartmut Zelinsky, Volker Kühn pubblicati in *NZ*, CXLIV, 1983, nn. 1-11. In lingua italiana, cfr. Rubens Tedeschi, "Rivoluzione e musica: La musica asservita", in *Storia delle rivoluzioni*, a cura di Ruggiero Romano, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1973, vol. V, pp. 170-176; Enzo Collotti, "Musica e politica: l'organizzazione musicale nel Reich nazista", *MR*, n. 30, dicembre 1989, pp. 129-162.

Germania, rispondendo sdegnosamente agli inviti e denunciando pubblicamente la barbarie nazista. Insomma – sostenne appassionatamente Steinecke – i dodici anni del Terzo Reich erano stati sterili: forse l'unico periodo di silenzio in un paese tanto ricco di tradizioni musicali.[5] Fra l'altro i tedeschi e soprattutto i giovani tedeschi non sapevano nulla della musica contemporanea. Nessuno di coloro che non avevano superato i trent'anni aveva mai ascoltato un'opera di Stravinskij, di Hindemith o di Schoenberg.

Il musicologo proseguì ricordando al sindaco le illustri tradizioni artistiche di Darmstadt, arrivando finalmente a formulare la sua proposta: "Darmstadt ha il dovere di dare la sveglia a questo paese, addormentato nel sonno dello spirito, della verità, del gusto". Steinecke, insomma, chiedeva a Metzger che lo aiutasse a fare di Darmstadt il luogo della Germania dove la musica viva potesse rinascere dalle ceneri della stupidità e dell'oppressione, creando un centro della musica nuova, aprendo le finestre alle correnti dalle quali la dittatura aveva tagliato fuori la Germania. Pensava alla fondazione di un istituto di musica contemporanea, di corsi da tenere alcune settimane all'anno, di preferenza in estate, per insegnare piano piano ai giovani musicisti tedeschi tutto ciò che in campo musicale si era fatto e si faceva di nuovo e di valido all'estero, nei paesi liberi, e anche quello che si era fatto in Germania, prima della dittatura.

"Ludwig Metzger, il sindaco [...] ascoltava attentamente le parole di quel giovane pazzo, lì, davanti a lui, che parlava di musica e di spirito mentre fuori, sulla piazza, i bambini tedeschi mendicavano tavolette di cioccolato ai soldati negri americani, mentre sulle soglie delle case c'erano donne miserabili, tremanti dalla fame, che aspettavano la pietà o la concupiscenza degli occupanti. Egli ascoltava, mentre il suo sguardo errava involontariamente sulle rovine che si estendevano davanti a lui, oltre la finestra".

Ma neppure quello spettacolo desolato lo indusse a non prendere sul serio Steinecke; anzi ammise che la sua idea era affascinante e che magari si poteva anche trovare il denaro necessario, ma i problemi erano altri: dove reperire il cibo per allievi e docenti e tutto ciò che sarebbe stato necessario e, soprattutto, dove realizzare i corsi e dove alloggiare i partecipanti? Il "giovane pazzo" rispose che si potevano

[5] A questo proposito si veda l'articolo con cui si apriva il primo numero della rivista *Melos* dopo la forzata interruzione delle pubblicazioni del 1934: Heinrich Strobel, "Melos 1946", *Melos*, XIV, n. 1, novembre 1946, pp. 1-5.

costruire dei baraccamenti in materiale leggero, dato che i corsi si sarebbero tenuti in estate. Ma il sindaco replicò che sarebbero stati ugualmente costosi e che tale spesa non sarebbe stata giustificata da un uso limitato ad un mese o poco più. Steinecke disse tranquillamente che aveva pensato anche al Castello di Kranichstein, situato a pochi chilometri dal centro della città, sull'omonima collina (la "rocca delle gru"), sulle rive di un laghetto e ai margini dei boschi ricchi di selvaggina. Più che un castello vero e proprio era una residenza di caccia, un tempo residenza dei duchi dell'Assia e dal 1918 proprietà della città di Darmstadt, che vi aveva organizzato manifestazioni artistiche e musicali, incontri e colloqui di studiosi, convegni letterari e scientifici.

Metzger obiettò che mai il consiglio comunale avrebbe acconsentito a concedere alla nuova musica quell'edificio dove avrebbero potuto trovare ricovero dei bambini abbandonati, che dormivano all'addiaccio. Steinecke seppe essere convincente sostenendo che per i piccoli senzatetto Kranichstein, più una grande villa che un castello, sarebbe stato come una goccia d'acqua nel mare, mentre per la cinquantina di studenti che contava di reclutare il primo anno e per i loro maestri, lo spazio, stringendosi un po', sarebbe stato sufficiente. E sarebbe stato impiegato sicuramente in maniera proficua. "Sono sicuro – disse – che per i bambini troverete un'altra soluzione, mentre per i miei studenti mi serve Kranichstein; è esattamente quello che mi serve. E ciò che vi farà sarà talmente importante, avrà, ne sono certo, una tale risonanza nazionale e internazionale, che mi permetto di insistere". Ben presto il sindaco si rese conto che non avrebbe potuto resistere a quella fede incrollabile, a quella calma volontà, a quella ferma risolutezza...

Trovata la sede, Steinecke si mise alla ricerca dei fondi necessari per la sua impresa. Qualche giorno dopo si recò nella vicina Wiesbaden per un colloquio con il "Theater and Music Officer" dei servizi americani. Era un giovane di poco più di trent'anni, Everett Burton Helm, che nella vita civile faceva il compositore. Aveva studiato alla Harvard University composizione con Walter Piston e musicologia con Hugo Leichtentritt. Dopo il diploma era venuto con una borsa di studio in Europa, dove si era perfezionato con Ralph Vaughan Williams in Inghilterra e con Gianfrancesco Malipiero in Italia. Tornato negli Stati Uniti, durante la guerra aveva lavorato con Darius Milhaud, uno dei tanti ebrei che si erano rifugiati in America, al Mills College in California. Era burbero, comprensivo e generoso.

Wolfgang Steinecke non ebbe bisogno di molto tempo né di troppa energia per convincerlo a sostenere economicamente i suoi corsi "per la nuova musica internazionale"[6].

[6] Antoine Goléa (*Rencontres avec Pierre Boulez*, cit., pp. 73-74) ha sottolineato, accanto a quelli di Steinecke, i meriti di Ludwig Metzger e di Everett B. Helm nella creazione e nella "stabilizzazione" dei Ferienkurse. In particolare ha insistito sulla loro lungimiranza ed indipendenza di giudizio che portò il primo ad anteporre gli interessi della musica contemporanea a quelli, pure urgentissimi e degni di ogni attenzione, di una popolazione ridotta in miseria, privandola di uno dei pochi edifici pubblici salvatisi dalla distruzione e di una parte dei fondi di cui l'amministrazione comunale disponeva; il secondo a non tener conto della sua posizione di militare "occupante" in un paese nemico, ma anche delle sue preferenze e convinzioni estetiche. Infatti, sebbene avesse modo di rendersi conto assai presto della direzione "seriale" che i Ferienkurse stavano prendendo e sebbene lui, da buon allievo di Milhaud, trovasse che la musica seriale aveva "qualcosa di tirannico e di meccanico a un tempo", mise a tacere le sue opinioni personali, continuando a sostenere senza riserve i piani, ogni anno più audaci, di Wolfgang Steinecke.

I primi "Ferienkurse für Internationale Neue Musik" si tennero dal 25 agosto al 29 settembre nel Castello di Kranichstein. Diretti da Wolfgang Steinecke, erano organizzati dalla città di Darmstadt sotto il protettorato del presidente dei ministri dell'Assia, Karl Geiler, in collaborazione con Radio Frankfurt. Nell'opuscolo di presentazione dei corsi, verosimilmente compilato da Steinecke, si faceva esplicito riferimento alla situazione di isolamento in cui si trovava la musica tedesca. "Ci siamo lasciati alle spalle – vi si leggeva – un periodo in cui quasi tutte le forze importanti della nuova musica vennero rimosse dalla vita musicale tedesca. Per dodici anni nomi come quelli di Hindemith e Stravinskij, Schoenberg e Křenek, Milhaud e Honegger, Šostakovič e Prokof'ev, Bartók, Weill e molti altri furono proibiti, per dodici anni una politica culturale criminosa ha derubato la vita musicale tedesca delle sue personalità più insigni e dei suoi rapporti col mondo". Più avanti si denunciava il basso livello culturale dell'ultima generazione di musicisti tedeschi, allevati con scipiti infusi dell'ultimissimo romanticismo, incapaci di valutare correttamente lo stato delle cose per non aver mai avuto alcun rapporto con i compositori contemporanei più importanti, dei quali non soltanto non avevano ascoltato le opere, ma non avevano neppure mai sentito i nomi.

"Con i 'Ferienkurse für Internationale Neue Musik' – esordiva un pieghevole pubblicitario – la città di Darmstadt vuole dare un contributo al rinnovamento della vita culturale tedesca. Gli angusti confini all'interno dei quali la vita musicale tedesca era stata costretta per più di un decennio sono caduti; davanti a noi si aprono ampi territori che sono praticamente sconosciuti alla nuova generazione di musicisti. Ma se essa vuole rompere con il passato, deve confrontarsi con i problemi teorici e pratici relativi a questa musica. L'aspirante solista e

l'esecutore di musica da camera, il giovane direttore d'orchestra e il registra d'opera, l'insegnante e il critico in formazione, il compositore e il musicologo devono, se vogliono conquistare un posto nella nuova vita musicale tedesca, impegnarsi fiduciosi in questo compito".

Furono proposti corsi di direzione d'orchestra (Carl Mathieu Lange), composizione (Wolfgang Fortner e Hermann Heiß), musica da camera (Kurt Redel e Fritz Straub), pianoforte (Georg Kuhlmann), canto (Elisabeth Delseit e Henny Wolff), violino (Günter Kehr), regia d'opera (Bruno Heyn e Walter Jockisch), critica musicale (Fred Hamel). Ai corsi veri e propri, che si articolavano in tre seminari mattutini di due ore ciascuno, si aggiunsero un ciclo di conferenze su "La musica contemporanea europea e americana" (con interventi di Karl H. Wörner sull'Unione Sovietica, di Fred Hamel sull'Inghilterra, di Heinrich Strobel sulla Francia, di Holger E. Hagen sull'America) e tre ampie ed articolate "introduzioni" alla dodecafonia, alla nuova musica pianistica e a quella orchestrale, rispettivamente curate da Hermann Heiß, Georg Kuhlmann e Fred Hamel. La ricca sezione informativa prevedeva anche singole conferenze su diversi problemi concernenti il teatro musicale, sui rapporti tra musica e letteratura, sulla musica corale ed ecclesiastica, sei "conversazioni tecniche" su composizione, musicologia, teatro musicale, istituzioni concertistiche, educazione e critica musicale, gli "autoritratti" dei compositori Helmut Degen, Hans Friedrich Micheelsen, Hugo Herrmann, Ottmar Gerster, Erich Sehlbach.

I Ferienkurse del 1946 non dedicarono soverchia attenzione alla dodecafonia, limitandosi ad offrire ai partecipanti le tre conferenze introduttive di Hermann Heiß, che era stato allievo di Joseph Matthias Hauer, e una conversazione di Karl H. Wörner sulla "Musica dodecafonica negli USA". Sebbene si trattasse di cose ormai note da più di un ventennio, per la maggior parte di loro erano assolutamente nuove. "Il minore interesse per quest'arte è comprensibile – si leggeva in un articolo apparso, senza firma, sulla rivista *Melos* – poiché la musica dodecafonica è in alto grado una forma espressiva estetizzante"[1].

Il nome di Paul Hindemith, dal 1934 simbolo della resistenza musicale, fu al centro di quei primi corsi. Wolfgang Fortner, proveniente dalla vicina Heidelberg, analizzò con i suoi allievi il *Lehrstück*, poi proposto, in una realizzazione "di studio", dai partecipanti ai

[1] "Eindrücke und Ansichten", *Melos*, XIII, n. 2, 1946, p. 54.

corsi; Emma Lübbecke-Job e il Quartetto Freund fecero sentire per la prima volta in Germania il *Ludus tonalis* e il *Quinto Quartetto*; nel corso dei primi due concerti al Castello furono eseguite alcune delle Sonate hindemithiane.

Aperti da una "Serenata nel cortile del Castello", i Ferienkurse affiancarono alle lezioni e ai seminari un fitto programma di concerti, che si tennero anche nel salone della Pauluskirche, alla Mathildenhöhe, nella sala della Martinsgemeinde, all'Orangerie. A quelli previsti dal programma dei corsi, l'ultima settimana si aggiunsero i concerti delle "Giornate internazionali di musica contemporanea", organizzate dalla città di Darmstadt in collaborazione con il Landestheater, con la "Neue Darmstädter Sezession" e con Radio Frankfurt. Oltre a prime esecuzioni di opere di Günter Bialas, Helmuth Degen, Hermann Heiß, Paul Höffer, Günter Raphael, Erich Sehlbach, i partecipanti ai corsi poterono ascoltare le *Danze popolari rumene* di Bartók, i *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler, i *Cantari alla madrigalesca* di Gianfrancesco Malipiero, *Scaramouche* di Milhaud, il *Quartetto* di Ravel, il *Duo concertant* e la *Serenata in la* di Stravinskij, opere di Fortner, Françaix, Ibert, Křenek, Martinu, Pepping, Rivier, Stephan. Fu anche messa in scena l'opera *Die Kluge* di Carl Orff.

Per più di un mese un centinaio di partecipanti provenienti da tutte le parti della Germania, la maggior parte alloggiati nel Castello, studiarono, suonarono, ascoltarono la musica nuova, familiarizzandosi con i suoi problemi tecnici ed estetici e preparandosi a praticarla come esecutori, compositori, musicologi e insegnanti. Particolarmente utili in questo senso furono gli *Studiokonzerte*, che offrirono a strumentisti e compositori l'occasione di farsi ascoltare. Tra i giovani compositori si fecero notare fin da quella prima occasione Hans Ulrich Engelmann (fu il primo iscritto ai Ferienkurse) con un *Trio* per archi e Hans Werner Henze con la sua prima opera, il *Kranichsteiner Kammerkonzert* per flauto, pianoforte e orchestra d'archi.

La stampa seguì con attenzione quei primi Ferienkurse, sottolineandone l'importante e indispensabile opera di recupero del tempo perduto. "Apparve chiaro – affermò Willy Brandl nel corso di una trasmissione radiofonica – che parecchi dei partecipanti non avevano mai prima ascoltato musica del nostro tempo, che altri avevano avuto contatti esclusivamente casuali e del tutto superficiali con le opere moderne, che solo pochissimi avevano instaurato un positivo rappor-

to con la nuova musica già prima di Darmstadt. E ora tutti ammettevano con gioioso entusiasmo che la scoperta della nuova musica era stata un'esperienza che li avrebbe segnati per tutta la vita"[2].

Tra le opere eseguite nei concerti dei Ferienkurse e delle "Giornate internazionali di musica contemporanea" non vi furono composizioni dei rappresentanti della "Scuola di Vienna". Ma nessuno giudicò negativamente questa scelta; anzi vi fu chi la condivise in pieno, come per esempio il critico musicale della *Rhein-Neckar-Zeitung*, che nel suo resoconto dei Ferienkurse scrisse: "La produzione di Schoenberg – e questo è uno dei risultati delle ricerche e delle discussioni di Darmstadt – viene oggi considerata sterile e completamente superata. Il grande 'dissociatore del suono', che ancora oggi costruisce a tavolino frammenti musicali, rimane in gelida solitudine"[3]. Tale giudizio su Schoenberg, unito al riconoscimento dell'"antiromanticismo", dell'"originalità" e del "solido artigianato" per esempio di un Hindemith, non era un fatto isolato in quegli anni. E a questo proposito è particolarmente interessante un episodio riferito da Karl H. Wörner, secondo cui Wolfgang Fortner, che tra i compositori tedeschi della sua generazione fu il primo che osò considerare "superata" la tonalità e che si assoggettò alle leggi della musica dodecafonica, durante il corso di composizione di Hermann Heiß sul metodo dodecafonico pose la domanda se esso potesse dare una musica completamente priva di legami tonali e di conseguenza anche priva delle "tensioni" che caratterizzano la tonalità.[4]

Il *Rhein Echo* affidò a un anonimo corsista di ventidue anni il compito di riassumere il significato e l'importanza delle esperienze maturate dai giovani musicisti tedeschi durante il mese passato a Kranichstein. Egli raccontò che, come gli altri, era andato a Darmstadt per porre domande sulla musica moderna. E anche in un tempo relativamente breve, grazie a seminari, conferenze, dibattiti e concerti, gli era stato possibile incominciare a capire che cosa effettivamente accadesse nella nuova musica, che cosa essa fosse, che cosa volesse. Che cercava nuove vie perché il suo modo di intendere la vita era diverso; che non perseguiva il bello ma l'originale e che proprio per questo era così rigorosa nell'espressione, alla quale attribuiva una

[2] Willy Brandl, "Der Kritiker hat das Wort", testo di una trasmissione della Radio di Stoccarda del 6.10.1946, p. 3, cit. in Andreas Huschenbett, *op. cit.*, p. 18.

[3] "Zeitgenössische Musik. Bilanz der Darmstädter Musiktage. Probleme des schöpferischen Nachwuchses", *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 3.10.1946.

[4] Karl H. Wörner, *op. cit.*, p. 10.

fondamentale importanza. "La nuova musica – concludeva – si ricollega ai maestri pre-bachiani e affida alla ferrea logica del loro linguaggio l'espressione della vita moderna e dell'attuale concezione del mondo. Non amo ancora la nuova musica come quella di Beethoven e dei romantici, ma incomincio a capirla. Soprattutto incomincio a capire che tempi nuovi devono aspirare a nuove forme espressive"[5].

[5] "Was ist die Musik?", *Rhein Echo*, Düsseldorf, 30.10.1946.